

FRAGUAR LA MEMORIA.

DOS OBRAS DE DIENER & DIENER ARCHITEKTEN EN BERLÍN

FORGING MEMORY.

TWO WORKS BY DIENER & DIENER ARCHITEKTEN IN BERLIN

Iñigo García Odiaga, Iñaki Begiristain Mitxelena

Revista EN BLANCO. Nº 22. KAZUNORI FUJIMOTO. Valencia, España. Año 2017.

ISSN 1888-5616 · e-ISSN: 2445-1215 · <http://dx.doi.org/10.4995/enblanco>.

Recepción: 05-01-2017. Aceptación: 16-03-2017. (Páginas 114 a 122)

DOI's: <http://dx.doi.org/10.4995/eb.2017.7076>

Resumen: *El rasgo más distintivo del hormigón es su capacidad para pasar de estado líquido a pétreo durante el fraguado. Esto implica moldear, contener el hormigón fluido. Es ahí donde el hormigón se vuelve dependiente de su molde, de la forma, de la textura y también en parte de la historia de éste. Ante dos actuaciones en Berlín, una ciudad con una convulsa historia, los arquitectos Diener & Diener, plantean sendos edificios, en los que el hormigón se convierte en la clave para enlazar la arquitectura con la memoria, la identidad y la historia del lugar, desde una visión contemporánea que mira al futuro.*

Palabras Clave: *Materia; Hormigón; Identidad; Memoria; Urbicidio*

INTRODUCCIÓN. EL HORMIGÓN Y SU DEPENDENCIA DEL MOLDE

Decía Miguel Fisac que los aparejos de ladrillo, son el resultado de la colocación de piezas prismáticas prefabricadas, unas sobre otras, mientras que el hormigón es un material pastoso que se echa en moldes. Por lo tanto, afirmaba que lo más típicamente distintivo de uno y otro medio constructivo, es que: "mientras el ladrillo prefigura el muro construido por él, por su propia estructura rígida, el hormigón acepta cualquier molde libre que se le imponga."¹

En ese sentido, el hormigón lleva impreso en su código genético la herencia de su molde, por supuesto su forma, pero también su textura y con ello parte de su materialidad, por lo que cabría preguntarse, si el hormigón en esa transformación que sufre pasando de estado líquido a sólido, mientras está confinado entre las superficies de un encofrado, puede absorber la memoria de éste.

Una máscara mortuoria es un buen ejemplo de esa ilusión, que persigue congelar el recuerdo. Mediante un vaciado de yeso sobre el rostro del difunto, se logra una pieza con la morfología exacta, con cada pequeño detalle reflejado para poder reproducir la exactitud del rostro. Representando así una ilusión, la de una vida petrificada, mediante una estrategia en negativo, en la que el yeso ha fraguado sobre el rostro del difunto, llevándose en su formación parte del pasado hacia el futuro.² (FIG.1)

Tal y como explica Ángel Martínez García-Posada, esa capacidad de acumular la memoria en la materia, es también aplicable al hormigón:

Cualquier presencia material funciona como un acumulador de tiempo. [...] La memoria de la materia. Podría documentarse la fecha precisa en que el sillar de piedra de un antiguo monumento fue extraído de su cantera, una memoria de siglos. También el hormigón armado refleja una historia, el proceso de su formación, su superficie es el reflejo en negativo de una ausencia, la del material que le dio forma.³

En la obra *House Concrete*⁴, la artista Rachel Whiteread puso en práctica una técnica similar, a escala de un edificio. Cuando el gobierno conservador de Londres, decidió la construcción de un nuevo centro financiero en torno a Canary Wharf, la terminología "regeneración urbana", se convirtió en un mantra en los barrios colindantes. Pero para Whiteread, estaba claro que ese proceso supondría la transformación de todo el ámbito urbano, mediante

Abstract: *The most distinctive feature of concrete is its ability to go from a liquid state to a stone-like state during the hardening stage. This entails moulding, restraining the liquid concrete. It is then when concrete becomes dependent on its mould, the shape, the texture, and partly on its history. To tackle two interventions in Berlin, a city with a convulsive history, the architects Diener & Diener, propose different buildings in which concrete becomes the key to link architecture to memory, to identity and to the place's history, from a contemporary, but forward-looking perspective.*

Key words: *Matter; Concrete; Identity; Memory; Urbicide*

INTRODUCTION. CONCRETE AND ITS DEPENDENCE ON THE MOULD

Miguel Fisac said that brick structures are the result of placing prefabricated prismatic pieces, one on top of the other, whilst concrete is a pasty material that is poured into moulds. Therefore, he stated that what typically makes one constructive medium different from the other is that: "whilst brick prefigures the wall constructed with it, due to its own rigid structure, concrete accepts any free moulding imposed on it."¹

In that sense, concrete has the legacy of its mould, of its shape, of course, but also of its texture and thus, part of its materiality, printed on its genetic code, so one might wonder if concrete, during the transformation it undergoes when changing from a liquid to a solid state, whilst it is confined between the surfaces of a formwork, can absorb the latter's memory.

A death mask is a good example of that illusion, whose aim is to freeze the memory. By pouring plaster onto the face of the deceased, a piece is achieved that has the exact morphology, reflecting every small detail, to be able to reproduce accurately the face. In this manner, it represents an illusion, that of a petrified life, by means of a strategy in negative where the plaster has set on the face of the deceased, thus taking part of the past into the future.² (FIG.1)

As Ángel Martínez García-Posada explains, that capacity to accumulate memory in the matter is also applicable to concrete:

Any material presence acts like an energy accumulator. [...] The memory of matter. The exact date when the ashlar of stone of an old monument was extracted from a quarry could be documented, a century-old memory. Reinforced concrete also reflects a history, the process of its formation, its surface is the negative reflection of an absence, that of the material that gave it shape.³

In the work, *House Concrete*⁴, the artist Rachel Whiteread put a similar technique into practice, at a building scale. When the conservative government of London decided to construct a new financial centre around Canary Wharf, the terminology "urban regeneration" became a mantra in the adjacent neighbourhoods. For Whiteread, however, it was clear that this process would represent the transformation of the entire urban area, by means of an operation that would eradicate the existing built-up fabric, and with it, its social structure and way of life. The idea of generating a green belt around



FIG. 01

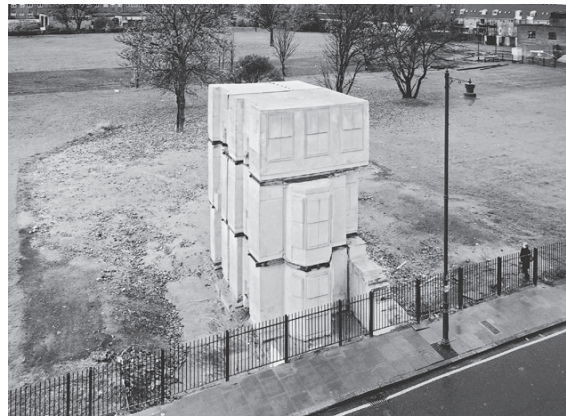


FIG. 02

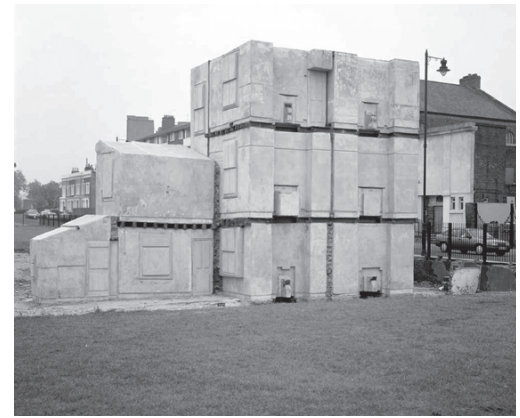


FIG. 03

una operación que erradicaría el tejido construido existente y, con él, el modo de vida y la estructura social. La idea de generar un corredor verde en torno a Wennington Green, puso en marcha un programa de demoliciones a gran escala, que únicamente dejaría una casa en pie.

Su ocupante, Sidney Gale, estaba decidida a resistir, pero únicamente consiguió un pequeño margen de tiempo antes de que la orden de derribo fuese inminente. Whiteread y su colaborador James Lingwood Artangel habían encontrado el lugar perfecto para llevar a cabo el proyecto-propuesta que, desde que habían tenido consciencia del futuro proyecto urbano, habían estado estudiando. Whiteread, había presentado una escultura titulada *Ghost*, un molde de yeso de la parte interior de la habitación principal de una casa victoriana, en 1990. El proyecto *House Concrete* fue concebido de forma similar, pero a una escala mayor, que implicaba a la totalidad del edificio.

Consiguieron gestionar una licencia de obras temporal, y comenzó un meticuloso proceso de derribo controlado. Para empezar, se eliminaron todos los elementos del interior de la vivienda, como fregaderos, mobiliario, puertas o armarios. Se taparon los agujeros en las paredes y ventanas, para preparar una superficie interna continua que se roció con un material sellante. Sobre esa superficie, se extendieron 5 cms de una capa de lechada de hormigón, para después rellenar los suelos y huecos del forjado con 25 cms de hormigón armado y así poder mantener estable la estructura antigua de la casa, que ahora actuaría como encofrado perdido de una gran masa de hormigón.

Mediante un lento proceso de bombeo de un hormigón altamente fluidificado, se rellenó el nº193 de Grove Road, para una vez fraguado, proceder a retirar todo el exterior, la casa en sí, quedando de ese modo en pie el espacio interior de la casa. Sus entrañas impresas, petrificadas y congeladas mediante un gran bloque de hormigón (FIG.2 Y FIG.3).

House Concrete, se convirtió en un monumento a la resistencia impenetrable de lo doméstico y de la intimidad. Una máscara mortuoria, una tumba de lo doméstico y una crítica a las administraciones públicas. "House se considera obscena porque expone un interior, porque nos muestra algo que se supone que no vemos, porque no funciona como escultura pública apropiada, decente, en interés de los clanes políticos y morales de un sistema administrativo, que imagina su circunscripción en la homogeneidad de la opinión pública".⁵ La obra nunca fue pensada como un trabajo permanente, ya que su manifestación física celebraba una ausencia, una desaparición, en concreto la del habitar en el 193 de Grove Road, y por extensión la de todo el ámbito urbano. Así que únicamente se mantuvo en pie 11 semanas, desde el 25 de octubre de 1993 al 11 de enero de 1994, cuando fue demolida del mismo modo que lo había sido el barrio.

Curiosamente, la pieza convertida ya en escultura se situaba tangente a *Mile End*, cerca de la vía romana que unía Londres con Colchester, por lo que su presencia mortuoria, entraba en resonancia con aquellas tumbas que franqueaban las vías romanas, como la de Cecilia Metella, en la *Via Appia Antica*, que mantenían en piedra para la eternidad el recuerdo de un ausente, o la historia embalsamada de guerras y batallas, para mantener siempre vivo el recuerdo de la destrucción.

Wennington Green started up a large-scale demolition programme that would only leave one house standing.

Its occupant, Sidney Gale, was intent on resisting, but he only managed to achieve a short respite before the demolition order was imminent. Whiteread and her collaborator, James Lingwood Artangel, had found the perfect place to carry out the project-proposal that they had been studying since they had heard about the future urban project. Whiteread had presented a sculpture called *Ghost*, a plaster mould of the inside of the main room of a Victorian house, in 1990. The *House Concrete* project was conceived in a similar manner, but on larger scale, involving the entire building.

They managed to get a temporary building permit and began the meticulous process of controlled demolition. Firstly, they eliminated all the elements from the inside of the dwelling such as sinks, furniture, doors or cupboards. Holes in the walls were filled and the windows covered, to prepare a continuous internal surface that was sprayed with debonding agent. On that surface, a 5 cm layer of concrete grout was sprayed, and then a final 25 cm layer of reinforced concrete on the floors and the voids of the slab. They were thus able to maintain the old structure of the house stable, which would then act as shuttering for a large concrete mass.

By means of a slow pumping process of highly liquefied concrete, no. 193 Grove Road was filled in. Once set, the entire exterior, the house itself, was removed, thus leaving the inner space of the house standing. Its entrails printed, petrified and frozen by means of a large block of concrete (FIG.2 AND FIG.3).

House Concrete became a monument to the impenetrable resistance of household and intimacy. A death mask, a household tomb and a criticism of public administrations. "House is considered obscene as it displays an interior, because it shows us something that we are not supposed to see, because it does not work like an appropriate, decent, public sculpture, in the interest of the political and moral clans of an administrative system, which imagines its district in the homogeneity of public opinion".⁵ The work was never designed as permanent, as its physical manifestation celebrated an absence, a disappearance, more specifically that of inhabiting number 193 Grove Road, and by extension, that of the entire urban area. As a result, it was only left standing for 11 weeks, from 25 October 1993 to 11 January 1994, when it was demolished in the same way as the neighbourhood had been.

Curiously, the piece converted now into a sculpture was tangential to *Mile End*, near the Roman road that went from London to Colchester, so its death type presence was in harmony with the tombs that lined the Roman roads, such as that of Cecilia Metella, on the *Via Appia Antica*, which maintained the reminder of an absence or the embalmed history of wars and battles in stone for eternity, to always keep the reminder of destruction alive.

BERLIN, A CITY IN SEARCH OF ITS MEMORIES

Few cities in the world have the idea of preserving memory so engraved on their collective ideals and in such a convincing manner as the city of Berlin. Although it must be acknowledged that this ideological conviction is the product

BERLÍN, UNA CIUDAD EN BUSCA DE SUS RECUERDOS

Pocas ciudades en el mundo tienen en su ideario colectivo de forma tan contundentemente grabada la idea de mantener la memoria como la ciudad de Berlín. Aunque hay que reconocer que esta rotundidad ideológica, es producto del drama vivido por la ciudad durante la segunda guerra mundial. Previamente a la guerra, la capital alemana se encontraba en un momento de fuerte desarrollo con la mirada puesta en el futuro. Un futuro de nuevos materiales, fuerza social y poder industrial en la que la urbe sería el referente social, cultural y económico. Un cambio tan repentino y veloz que incluso supuso un cierto nerviosismo a los ciudadanos de la capital. Tal como lo relata Antonio Piza: "Berlín, hacia el final del siglo, se afirmaba, pues, como ciudad del repentino desarrollo metropolitano, trastocando no sólo los mecanismos habituales de crecimiento urbano sino también los códigos de comportamiento de sus aterrados habitantes".⁶

Pero el final de la guerra supuso para la ciudad de Berlín un cambio total en esa evolución y en sus esperanzas y anhelos futuros. La destrucción alcanzó tal magnitud que hoy es considerada un ejemplo paradigmático del fenómeno denominado *urbicidio*⁷, un término usado para nombrar la destrucción de estructuras urbanas, con el objetivo de borrar la cultura que éstas representan o que las han hecho posibles. El *urbicidio* definiría por lo tanto, un concepto similar al genocidio, pero en lugar de aplicado sobre la población apoyado sobre la ciudad, en la idea de que ésta es el soporte de una determinada sociedad. Desde este punto de vista destruir la ciudad significaría aniquilar la identidad de los que la habitan, dando paso a una especie de *tabula rasa* para reconstruirla bajo unos nuevos planos e ideas reflejo también de un nuevo modelo social y cultural.⁸

Esta política tiene su otra cara a la hora de enfrentarse a la reconstrucción, donde únicamente caben dos alternativas. La primera plantearía la reconstrucción mimética de la metrópolis, basándose en planos, dibujos y fotografías de antes de la guerra. Mediante la reconstrucción de la ciudad tal cual era, se lograría superar el trauma de la pos-guerra y los ciudadanos conservarían su identidad nacional intacta. La segunda alternativa buscaría una ciudad moderna, partiendo de la *tabula rasa* originada por la guerra, que se vería como una oportunidad, convirtiendo la nueva Berlín en una ciudad ideal, en un paradigma de la modernidad.

La ciudad de Berlín además de a la destrucción ocasionada por la guerra, tuvo que enfrentarse al *urbicidio* propiciado por su propio gobierno cuando Hitler desarrolló sus planes de construcción de la nueva capital del III Reich. (Fig. 4) Deyan Sudjic describe los planes de Hitler como: "una mezcla de cálculos estratégicos, de fascinación por la manipulación de las personas y lugares; y del simple placer de construir a escala gigantesca".⁹ La escala y la dimensión de la nueva Alemania ideada por Adolf Hitler y su arquitecto, Albert Speer, era tan inmensa que hoy únicamente puede entenderse como una fantasía. En cualquier caso el objetivo propagandístico del plan ya se había cumplido con la mera presentación pública del proyecto, donde un Adolf Hitler eufórico había señalado: "El gran programa de construcción es un tónico contra el complejo de inferioridad del pueblo alemán. Quien desea educar al pueblo debe darle razones visibles para enorgullecerse, no a fin de alardear sino a fin de dar seguridad a la nación"¹⁰

El gigantesco plan de derribos iniciado por Speer como paso inicial de su nueva Alemania, acabó con una parte importante del viejo Berlín, así como con grandes áreas del Spreebogenpark, donde se ubicará en el futuro la Embajada Suiza, obra de Diener & Diener.

Además hay que añadir a este capítulo la división forzosa sufrida por la ciudad desde el 13 de agosto de 1961 hasta el 9 de noviembre de 1989, mediante el que fue conocido como *muro de Berlín*. Ésta construcción de ruptura y división tiene una implicación singular en el valor arquitectónico patrimonial de la ciudad. Ha sido necesario mantener unos cientos de metros del muro como legado de un pasado trágico, y su línea es aun visible cruzando aceras, calles y plazas, a fin de que la memoria colectiva tenga presente ese *valor* de su identidad colectiva.

Esta confrontación teórica se extienden hasta la actualidad, ya que implica eliminar partes de la historia para recuperar otras, una cuestión que requiere tiempo, para pensar, pero también para asimilar los acontecimientos. En palabras de José Manuel García Roig, "los mitos necesitan reposo, necesitan un tiempo, necesitan, hasta su definitiva madurez, recapitulaciones, rituales, leyendas y hombres que estén dispuestos a difundirlos. En tanto, ese estilo de vida metropolitana de Berlín en el que se reconoce desde hace un siglo a la ciudad más vital de Europa, se enfrenta a pulsiones y sentimientos de lo más diversos."¹¹



FIG. 04

of the drama experienced by the city during the Second World War. Prior to the war, the German capital had been undergoing an era of strong, forward-looking, development. A future of new materials, social force and industrial power where the city would be the social, cultural and economic reference. The change was so sudden and fast that it even created a certain level of nervousness in the citizens of the capital. As Antonio Piza says: "Towards the end of the century, Berlin had become a city of sudden metropolitan development, disrupting not only the normal urban growth mechanisms but also the behavioural codes of its fearful inhabitants".⁶

Nevertheless, for the city of Berlin, the end of the war represented a total change in that evolution and its hopes and expectations for the future. The destruction reached such a magnitude that today it is considered a paradigmatic example of the phenomenon called *urbicide*⁷, a term used to name the destruction of urban structures, with the aim of deleting the culture that these represent or that have made them possible. *Urbicide* would, therefore define a similar concept to genocide, but instead of being applied to the people, to the city, with the idea that the city is the support for a certain society. From this viewpoint, destroying the city would mean annihilating the identity of those that live there, giving way to a kind of clean slate to reconstruct it under some new planes and ideas, which reflect a new social and cultural model.⁸

This policy has another side when it comes to tackling the reconstruction, when there are only two alternatives. The first would propose the mimetic reconstruction of the metropolis, based on drawings and photographs of before the war. By reconstructing the city as it was, it would be possible to overcome the trauma of the post-war and the citizens would preserve their national identity intact. The second alternative would seek a modern city, based on the *clean slate* caused by the war, which would be seen as an opportunity, converting the new Berlin into an ideal city, into a paradigm of modernity.

Apart from the destruction caused by the war, the city of Berlin had to cope with the *urbicide* favoured by its own government when Hitler developed his construction plans for the new capital of the III Reich. (Fig. 4) Deyan Sudjic describes Hitler's plans as "a mixture between strategic calculation, fascination for the manipulation of people and places, and the simple pleasure of constructing on a gigantic scale".⁹ The scale and dimension of the new Germany devised by Adolf Hitler and his architect, Albert Speer, was so enormous that today, it can only be understood as a fantasy. In any case, the propagandistic objective of the plan had already been satisfied with the mere public presentation of the project, when a euphoric Adolf Hitler indicated: "The great construction programme is a tonic against the inferiority complex of the German people. Whoever wishes to educate the people must give them visible reasons to feel proud, not to boast but to make the nation safer."¹⁰

The gigantic demolition plan started by Speer, as an initial step towards the new Germany, put an end to an important part of the old Berlin, as well as large areas of the Spreebogenpark, where the Swiss Embassy, work of Diener & Diener would be located in the future.

Un buen ejemplo es el caso del derribo del Palacio de la República construido en los años 70, como cámara del pueblo de la RDA, derribado tras la reunificación alemana. El edificio se asentaba sobre el emplazamiento del Palacio Real de Berlín, que había sido derribado por las autoridades de la RDA, al considerarlo un símbolo del imperialismo Prusiano. "En la actualidad se está llevando a cabo la reconstrucción del histórico Palacio Real, para convertirlo en un gran centro cultural, pero también en un icono de un nuevo Berlín de memoria selectiva".¹²

Un debate que recorre desde el respeto, al temor por haber actuado mal en el pasado, hasta posiciones que anhelan centrarse en el futuro, frente a los que ven un valor fundamental en las ruinas que contienen la memoria. En el número 176 de la revista *Quaderns* se recogía una conversación entre Hans Kollhoff y Wim Wenders, donde se reflejan bien estas dos posturas antagónicas sobre la ciudad de Berlín y la dificultad para el desarrollo de las propuestas arquitectónicas futuras. En ambas se encuentra algo de verdad. Wenders defendía la ruina argumentando que: "Lo fragmentario o roto hunde sus raíces más profundas en la memoria que lo completo. Lo roto tiene una superficie como rugosa a la que nuestra memoria se puede agarrar. En la superficie lisa de lo completo la memoria se resbala"¹³. Mientras que Kollhoff defendía una postura de ruptura con el pasado, reclamando una pérdida de los complejos y la apertura de un futuro más esperanzador: "Y lo que es peor, dejaron un arco en pie. Que no sirve absolutamente para nada ni aguanta nada. Como una especie de signo. Tal vez para usted eso sea la arquitectura recreativa: dejar una prenda del pasado en pie para nuestra satisfacción o por el apuro de haber destruido algo previamente. Creo que hubiera sido mejor no dejar ni rastro."¹⁴

Es en definitiva este marco teórico, que por un lado busca una identidad pasada, pero que tiene ansias de cambio, el espacio donde se han de mover los dos proyectos de reconstrucción desarrollados por Diener & Diener en la ciudad de Berlín.

RENOVACIÓN Y AMPLIACIÓN DE LA EMBAJADA DE SUIZA EN BERLÍN

La embajada suiza está emplazada en una antigua villa que fue adquirida por el gobierno suizo en 1920 para albergar su sede diplomática en la capital Alemana. El palacio original fue construido en 1870 por Friedrich Hitzig y la posterior ampliación fue realizada por Paul Baumgarten en 1910, extendiéndose la planta en los dos ejes que componían su estructura clásica. Hoy es el último vestigio, algo así como el único testigo vivo del Spreebogenpark, en parte debido a los bombardeos de las fuerzas aliadas sobre Berlín y en parte a su milagrosa salvación de los derribos emprendidos por Albert Speer para ubicar allí su Grosse Halle.

La Embajada de Suiza se encuentra en la actualidad en las proximidades de la Cancillería Federal en el centro del distrito gubernamental de Berlín. Tras la reunificación alemana y al recuperar Berlín su estatus de capital, se inició el proceso para unificar las dos embajadas suizas en Alemania, lo que obligó a una ampliación del edificio. Tras dos años en obras, en mayo del año 2001 fue inaugurado oficialmente.

En la fachada este, el antiguo edificio recibe una nueva pieza que con su diseño sencillo y limpio entra en contraste con el lenguaje historicista del antiguo palacete. La contraposición volumétrica remite a la ampliación del Ayuntamiento de Göteborg, obra de Eric Gunnar Asplund, aunque la propuesta berlinesa es mucho más austera y radical, carente por completo de elementos decorativos. Los cinco pisos del nuevo volumen, legibles por los huecos de las fachadas este y norte, desaparecen en la fachada principal, donde una composición abstracta basada en las relaciones de cuatro huecos de diferentes proporciones resuelve la articulación de la nueva pieza con el antiguo volumen. La pieza de hormigón adopta en el gran hueco de entrada, la cornisa que se dibuja en el alzado y que resuelve el zócalo del antiguo palacete, desvinculándose del resto de líneas de referencia de la antigua construcción.

El contraste entre las dos partes del edificio se atenúa al comprobar que las fachadas regularmente compuestas y ornamentadas de la villa original encuentran su eco esquematizado en la pieza monolítica que únicamente se sirve de la textura del hormigón para ornamentarse. (FIG.5) La ampliación se hormigonó in situ en un único vertido que duró más de 38 horas para evitar la aparición de juntas. A la masa se le añadieron arenas de color rojo y amarillo para conseguir tonalidades y matices que estableciesen un diálogo con los colores de los materiales del edificio original.

In this chapter, we must also include the forced division suffered by the city from 13 August 1961 to 9 November 1989, by means of what was known as the *Berlin Wall*. This breaking and dividing construction element has a singular implication for the city's architectonic heritage value. Hundreds of metres of wall have had to be maintained as a legacy of a tragic past, and its line is still visible when crossing pavements, streets and squares, so that the collective memory remembers that *value* of its collective identity.

This theoretical confrontation has extended until the present time, as it means eliminating parts of history to recover other parts, a question that requires time, to think, but also to assimilate events. In the words of José Manuel García Roig, "myths need to rest, they need time, until they reach full maturity, they need recapitulations, rituals, legends, and men and women who are willing to disseminate them. Meanwhile, that metropolitan lifestyle of Berlin that has been acknowledged as the most vital city in Europe for the last century faces all kinds of urges and feelings."¹¹

A good example is the case of the demolition of the Palace of the Republic constructed in the 70s as the people's chamber of the GDR, demolished after the German reunification. The building was constructed on the site of the Royal Palace of Berlin, which had been demolished by the authorities of the GDR as they considered it a symbol of Prussian imperialism. "Today, the reconstruction of the historical Royal Palace is being carried out, to convert it into a great cultural centre, but also an icon of a new Berlin with selective memory".¹²

A debate, based on respect, that includes topics such as fear for having acted wrongly in the past, and stances that long to focus on the future, opposed to those who see a fundamental value in the ruins that contain the memory. In number 176 of the *Quaderns* magazine, a conversation was published between Hans Kollhoff and Wim Wenders, in which these two competing narratives about the city of Berlin are reflected, as well as the difficulty to develop future architectonic proposals. There is some truth in both of them. Wenders defended the ruin arguing that: "Fragments or broken pieces drive their roots deeper into the memory than something that is whole. Broken pieces have a surface that is rough in appearance, which our memory can hang onto. Memory slides off the smooth surface of the whole"¹³. Whilst Kollhoff defended a posture of breaking with the past, demanding a loss of complexes, and the opening up of a more hopeful future: "And what is worse, they left an arch standing. This is of no use at all and does not support anything. Like a kind of sign. Perhaps that is recreational architecture in your opinion: leaving an item of the past standing for our satisfaction or due to the embarrassment of having destroyed something previously. I believe that it would have been better not to leave a trace."¹⁴

In short, it is *this* theoretical framework that, on the one hand, seeks a past identity, but that is anxious to change, the space where the two reconstruction projects developed by Diener & Diener in the city of Berlin have to take place.

RENOVATION AND EXTENSION OF THE SWISS EMBASSY IN BERLIN

The Swiss embassy is located in an old villa that was purchased by the Swiss government in 1920 to house its diplomatic headquarters in the German capital. The original palace was constructed in 1870 by Friedrich Hitzig and the later extension was carried out by Paul Baumgarten in 1910, when the ground floor was extended in the two axes that comprised its classical structure. Today, it is the last remains, something like the only living witness of the Spreebogenpark, partly due to the bombing of the allied forces on Berlin and partly due to it being miraculously saved from the demolitions undertaken by Albert Speer to locate his Grosse Halle there.

The Swiss Embassy is currently located near the Federal Chancellery in the centre of the government district of Berlin. After the reunification of Germany and when Berlin recovered its status as capital, the process to unify the two Swiss embassies in Germany began, meaning that the building had to be extended. After two years' work, it was officially inaugurated in May 2001.

On the eastern façade, the old building receives a new piece, which, with its simple and clean design, contrasts with the historicist language of the old palace. The volumetric conflict makes reference to the extension of the Göteborg Town Hall, a work by Eric Gunnar Asplund, although the Berlin proposal is much more austere and radical, totally lacking decorative elements. The five floors of the new volume, legible due to the spaces of the eastern and northern façades, disappear on the main façade, where an abstract composition, based on the relationships

Pero la pieza más destacada de las fachadas proyectadas por Diener & Diener, corresponde a la resolución del testero de la medianería del lado oeste. Una pieza escultórica diseñada por Helmut Federle. Una pieza de hormigón recorre toda la fachada oeste, generando una geometría abstracta que reproduce un juego de llenos y vacíos simulando un orden que podría recordar el alzado de un edificio de viviendas descarnado. La obra toma diferentes espesores de hormigón, 60 cm, 45cm y 15 cm para dibujar un bajorrelieve que entra en diálogo con la fachada existente mediante la asunción de las líneas historicistas de cornisa, antepechos y zócalos, mientras su materialidad la relaciona con la ampliación del lado opuesto del edificio, en el lado este. La escultura de Federle fue, al igual que la ampliación, hormigonada en un único vertido, y el acabado final fue tratado con un chorro de arena para eliminar la lechada superficial y asemejar la textura del hormigón a la rugosidad de una piedra natural.

Como un contrapeso al nuevo edificio, el alzado este tensa toda la composición, produciendo un resultado de gran fuerza y plasticidad tectónica, que deja la antigua villa clásica comprimida entre dos masas de hormigón. (FIG. 6) La obra pictórica de Federle puede resumirse como: "la recreación de entornos geométricos sencillos a partir del cruce y la superposición de bandas verticales y horizontales".¹⁵ Se muestra aquí a escala urbana al conectar esta representación abstracta con la organización de una fachada real. Unas bandas quedan por encima de otras, lo que produce una suerte de tres dimensiones, que por otro lado esquematiza la construcción y concepción general de una fachada típica. "Para mí la geometría es una afirmación de lo que la modernidad tiene de clásico", le dijo Helmut Federle a Markus Brüderlin autor de la descripción de este proyecto para el catálogo *Precision and Madness, Swiss Made*.¹⁶

La medianera de Federle es en el fondo una abstracción pura de una fachada berlinesa, un muro grueso en el que se recortan los huecos, es una estructura sin ornamento, sin piel, la materia esencial de lo que fue y que hoy está reducido a su expresión más interior, más ósea. Reproduce en el fondo una ruina, concentra la geometría pasada, la de las fachadas descarnadas tras los bombardeos, de las que sólo quedan los muros de carga, muertos, su esencia material y que se exponen en las calles de la devastada ciudad de Berlín como huellas del pasado. (FIG. 6) La escultura de Federle, se transforma en una ruina, en una máscara fraguada de hormigón que parece congelar lo que la antigua villa de la sede diplomática Helvética habría presenciado desde su soledad sobre las ruinas de Berlín.

La ruina representaría un pasado glorioso, con una identidad aún latente en el interior de las estructuras. Esta idea se vincula directamente con la expresada por Albert Speer en sus memorias en las que narra su teoría heredada de Ruskin sobre el valor de la Ruina:

Las obras del Zeppelinfeld comenzaron inmediatamente (...). El hangar de los tranvías de Nuremberg tuvo que dar paso a la nueva tribuna. Pasé ante el amasijo que formaban los restos de hormigón armado del hangar tras su voladura; las barras de hierro asomaban por doquier y habían empezado a oxidarse. Era fácil imaginar su ulterior descomposición. Aquella desoladora imagen me llevó a una reflexión que expuse a Hitler bajo el título algo pretencioso de "teoría del valor como ruina" de una construcción. Su punto de partida era que las construcciones modernas no eran muy apropiadas para constituir el "puente de tradición" hacia futuras generaciones: resultaba inimaginable que unos escombros oxidados transmitieran el espíritu heroico de los monumentos del pasado. Mi "teoría" tenía por objeto resolver este dilema: el empleo de materiales especiales, así como la consideración de ciertas leyes estructurales específicas, debía permitir la construcción de edificios que, cuando llegaran a la decadencia, al cabo de cientos o miles de años, pudieran asemejarse a la grandeza de las ruinas de sus modelos romanos.

Para lograr este fin, pretendíamos renunciar en la medida de lo posible al hormigón armado y a la estructura de acero en todos los elementos constructivos que estuvieran expuestos a la acción de los agentes atmosféricos; los muros, incluso los de gran altura, debían seguir resistiendo la presión del viento cuando ya no tuvieran tejados o techos que los apuntalaran. Su estructura se calculaba en función de ello. (...)

of four spaces of different proportions, resolves the connection between the new piece and the old volume. In the large entrance area, the concrete piece adopts the cornice that is traced in the elevation and resolves the base of the old palace, dissociating it from the other lines of reference of the old construction.

The contrast between the two parts of the building is moderated on verifying that the regularly composed and ornamented façades of the original villa are echoed in the monolithic piece whose only ornament is the texture of the concrete (FIG. 5). The extension was cemented in situ in one single pour that lasted for more than 38 hours to prevent joints from appearing. Red and yellow coloured sands were added to the mass to obtain tones and nuances that would establish a dialogue with the colours of the materials of the original building

However the most outstanding piece of the façades planned by Diener & Diener, corresponds to the solution of the end of the party wall on the west side. A sculptural piece designed by Helmut Federle. A concrete piece runs round the entire western façade, generating an abstract geometry that reproduces a game of full and empty spaces, simulating an order that could recall the elevation of a residential building that has shed its skin. The work has different concrete thicknesses, 60 cm, 45 cm and 15 cm to trace a bas-relief that enters into dialogue with the existing façade by assuming the historicist lines of cornice, parapets and bases, whilst its materiality associates it with the extension on the opposite side of the building, on the eastern side. Federle's sculpture was, like the extension, cemented in one single pour, and the final finish was treated with sandblasting to eliminate the surface grouting and make the concrete texture take on the rough aspect of natural stone.

As a counterweight to the new building, this elevation stretches the entire composition, producing a result of great strength and tectonic plasticity, which leaves the old classical villa compressed between two concrete masses (FIG. 5). Federle's picturesque work can be summed up as: "the recreation of simple geometric environments based on the crossing and the superimposition of vertical and horizontal strips".¹⁵ It is shown here on an urban scale on connecting this abstract representation to the organisation of a real façade. Some strips are placed over others, giving rise to a kind of three-dimension, which, on the one hand, outlines the construction and general conception of a typical façade. "For me, geometry is a statement of the classical within modernity", Helmut Federle told Markus Brüderlin, the author of the description of this project for the catalogue, *Precision and Madness, Swiss Made*.¹⁶

Federle's party wall is really a pure abstraction of a Berlin façade, a thick wall with spaces cut out, it is a structure without ornaments, without skin, the essential matter of what it used to be and what, today, has been reduced to its more interior, more bony expression. In the end, it reproduces a ruin, it concentrates the past geometry, the geometry of its peeled façades after the bombings, of which only the bearing walls, dead, their material essence, remain, and which are displayed on the streets of the devastated city of Berlin like footprints of the past. (FIG. 6) Federle's sculpture is transformed into a ruin, into a mask of hardened concrete that seems to freeze what the former villa of the Swiss diplomatic headquarters would have witnessed from its solitude on the ruins of Berlin.

The ruin would represent a glorious past, with a still latent identity on the inside of the structures. This idea is directly associated with the idea expressed by Albert Speer in his memoirs when he narrates his theory, inherited from Ruskin, on the value of the Ruin:

The Zeppelinfeld work began immediately (...) the hangar of the Nuremberg trams had to give way to the new stand. I passed in front of the jumble made up of the remains of reinforced concrete of the hangar after it was blown up; the iron bars jutted out everywhere and had started to rust. It was easy to imagine its later decomposition. That devastating image led me to a reflection, which I set out to Hitler under the somewhat pretentious title of "theory of the value as a ruin" of a construction. Its starting point was that modern constructions were not very appropriate to form the "bridge of tradition" towards future generations: it was unimaginable that some rusty scrap could transmit the heroic spirit of the monuments of the past. My "theory" aimed to solve this dilemma: the use of special materials, as well as the consideration of certain specific structural laws, must permit the construction of buildings, which, when the time for their decline arrived,

FIG. 05



FIG. 06



FIG. 07



FIG. 08

A Hitler aquella reflexión le pareció evidente y lógica. Ordenó que, en lo sucesivo, las principales edificaciones de su Reich se construyeran de acuerdo con la "ley de las ruinas".¹⁷

Para ilustrar sus ideas, Albert Speer preparó un dibujo al modo romántico mostrando como las tribunas del campo Zeppelin lucirían tras generaciones de descuido y abandono, cubiertas y muros habrían sido absorbidos por la vegetación. Los edificios han perdido, en la ilustración, su abstracción y su poder sobre el entorno natural y se muestran con contornos diluidos, pero aún reconocibles, que muestran la grandeza de un pasado heroico, como las ruinas de Villa Adriana.¹⁸

RECONSTRUCCIÓN DEL MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE BERLÍN

Cuando Diener & Diener recibieron el encargo para reformar el Museo de Historia Natural de Berlín, se impusieron la paciencia como método. Esto implicaba reparar de forma gradual, pensando los detalles, sin degradar la historia del edificio y sus vivencias, restaurar al igual que se recuperaría el esqueleto de un dinosaurio. Uniendo y colocando en su lugar los restos encontrados, y completando los fragmentos con piezas de morfología idéntica

after hundreds or thousands of years, could be compared with the grandeur of the ruins of their Roman models.

To achieve that purpose, we purported, whenever possible, to relinquish the use of reinforced concrete and steel structures in all the construction elements that were exposed to the action of atmospheric agents; the walls, even the tall ones, had to continue to resist the pressure of the wind when there were no longer any roofs or ceilings to prop them up. Their structure was calculated in agreement with this. (...) To Hitler that reflection was obvious and logical. He ordered that, from then on, the main buildings of his Reich should be built in agreement with the "law of ruins".¹⁷

To illustrate his ideas, Alberto Speer prepared a drawing, in romantic mode, showing what the stands of the Zeppelin field would look like after generations of neglect and abandonment, roofs and walls would have been taken over by vegetation. In the illustration, the buildings had lost their abstraction and their power over the natural environment, and they are shown with faded, yet still recognisable, contours, that show the greatness of a heroic past, such as the ruins of Villa Adriana.¹⁸

RECONSTRUCTION OF THE NATURAL HISTORY MUSEUM OF BERLIN

When Diener & Diener received the undertaking to reform the Natural History Museum of Berlin, the method they imposed was patience. That involved carrying out the repair gradually, paying attention to details, without degrading the history of the building and its experiences, restoring in the same way as the skeleton of a dinosaur would be recuperated. Joining and putting into place the remains encountered, and completing the fragments with pieces that had an identical morphology to those that should have occupied those spaces, but that would clearly express their contemporary manufacture.

In 1889, the Humboldt University inaugurated the Natural History Museum of Berlin whose most important pieces are the dinosaur skeletons that occupy the atrium of the building complex. The historical building was in a reasonably good state of preservation until the Second World War. The damage suffered by the building was considerable and as soon as the war ended, the structures of the old building were propped up and consolidated by the actual Red Army. The east wing was the area most affected, it had received severe damage, some floor slabs and the majority of the façade had fallen in.

A scientific restoration was proposed for the best-preserved parts of the building, for which an extra effort in maintaining the historical structure and its cast elements was made. The last phase of the restoration work on the Berlin museum consisted in recovering the east wing, the part most affected by the Second World War bombings. That manner, described above, adopted by the Swiss architects to propose a scientific reconstruction, did not permit the construction of adequate spaces to store one of the treasures of the natural museum, its collection of jars. This store, with 10,000 metres of shelving, housed 260,000 jars of different sizes, where the museum kept all kinds of biological samples preserved in ethanol. The structural requirements, as well as the necessary levels of humidity, lighting and temperature to preserve the collection, required a contemporary construction that was able to resolve these requirements.

The solution proposed had a clear precedent in the restoration of the old art gallery of Munich, also destroyed during the war and the original work of Leo von Klenze. The architect, Hans Döllgast won the competition to restore the building. His proposal included a brick skin that, completing the remains of damaged ashlar, presents a geometric continuity with the old façade at the same time as it maintains a distance in terms of time. "With this action, it is easier to understand what the building was like before the destruction, without denying this tragic episode of German history."¹⁹

Diener & Diener planned enormous glass shelving which, apart from housing the collection of thousands of products, would make them accessible and be visited again by the public. The products that the jars contained, fish, reptiles, mammals, some of which are more than 200 years old, kept in alcohol, are the centre of attention. The samples contained in the museum are highly photosensitive and it is this condition of fragility that determined the elimination of outward-looking windows, in order for the lighting to be regulated artificially. Another of the specifications required for this sector is

a las que deberían ocupar esos espacios, pero que expresasen con nitidez su factura contemporánea.

En 1889, la Universidad Humboldt inauguró el Museo de Historia Natural de Berlín, sus piezas más importantes son los esqueletos de dinosaurios que ocupan el atrio del complejo de edificios. El edificio histórico se encontraba en un estado razonable de conservación hasta la llegada de la segunda guerra mundial. Los daños sufridos por el edificio fueron muy importantes, y nada más finalizar la contienda las estructuras del antiguo edificio fueron apuntaladas y consolidadas por el propio Ejército Rojo. El ala este, fue el área más castigada, había recibido graves daños, se habían derrumbado algunos forjados y gran parte de la fachada.

Para los ámbitos del edificio mejor conservados, se propuso una restauración científica, para lo cual se realizó un esfuerzo extra en el mantenimiento de la estructura histórica y sus elementos de fundición. La última fase de los trabajos de restauración del museo berlinés ha consistido en la recuperación del ala este, la más dañada por las bombas de la segunda guerra mundial. Esa actitud antes descrita, adoptada por los arquitectos suizos para plantear una reconstrucción científica, no permitía construir unos espacios adecuados para el almacenaje de uno de los tesoros del museo natural, su colección de frascos. Este depósito, dotado con 10.000 metros de estanterías, alberga 260.000 frascos de diferentes tamaños, en los que el museo atesora todo tipo de muestras biológicas conservadas en etanol. Los requerimientos estructurales, así como de humedad, iluminación y temperatura para la conservación de la colección, requerían una construcción contemporánea, capaz de resolver dichos requerimientos.

La solución propuesta tiene un antecedente claro en la restauración de la antigua pinacoteca de Munich, también destruida durante la guerra y obra original de Leo von Klenze. El arquitecto Hans Döllgast resultó vencedor del concurso para la rehabilitación edificio, su propuesta ejecuta una piel de ladrillo que completando los restos de sillería dañada presenta una continuidad geométrica con la antigua fachada al tiempo que establece una distancia temporal. "Con esta actuación facilita el entendimiento de cómo fue el edificio antes de la destrucción, sin negar este episodio trágico de la historia alemana."¹⁹

Diener & Diener proyectaron una inmensa estantería de vidrio que además de albergar la colección de las miles de preparaciones las volviere accesibles y visitables al público. Las preparaciones contenidas en los frascos, peces, reptiles y mamíferos, algunas de más de 200 años mantenidas en alcohol, son las que obtienen todo el protagonismo. Las muestras contenidas en el museo son altamente fotosensibles, y es esta condición de fragilidad la que determinó la eliminación de las ventanas exteriores, de forma que la iluminación pudiese ser regulada de forma artificial. Otro de los requerimientos exigidos a este sector es el de una altísima carga estructural. (Fig. 7) Usando los restos de los lienzos de fachada antiguos como una bambalina, se planteó la construcción de una nueva estructura muraria de hormigón que proporcionase una resistencia de cinco toneladas por metro cuadrado.

Bajo estas premisas la fachada original de ladrillo del edificio de 1889, que sufría una gran brecha en el ala este, no podía ser reformada con la misma actitud mimética del pasado, siguiendo el modelo del resto de las fases ya finalizadas. Pero para mantener la identidad y la memoria del histórico museo, las partes derruidas de la fachada fueron reconstruidas, sin embargo, como un reflejo fiel de la fachada antigua. (Fig. 8) La decoración y los adornos de la mampostería de ladrillo antiguo, fueron completados y continuados idénticamente desde un punto de vista formal, pero reinterpretados desde el punto de vista material.

Para completar los restos de la fachada original, se levantaron mediante un escaneado tridimensional moldes de silicona que reproducían con tolerancias de un milímetro los módulos de la fachada existente. Tras limpiar las superficies de ladrillo antiguo, las viejas ventanas fueron tapiadas, los agujeros de las balas de la guerra fueron eliminados y se sustituyeron las cornisas dañadas. A continuación se completó el vacío de treinta metros cuadrados con elementos de hormigón prefabricado realizados en una planta cercana. Para asegurar una reproducción exacta de la antigua fachada se usaron los moldes de alta precisión, generando unos prefabricados que reproducen el despiece de los ladrillos, las carpinterías y los vidrios en hormigón armado con todo lujo de detalles.



FIG. 09

the high structural load (Fig. 7). Using the remains of the old façade canvas as a backdrop, the construction of a new concrete wall structure was proposed, which would provide a resistance of five tons per square metre.

Under these premises, the original brick façade of the 1889 building, that had an enormous hole in the east wing, could not be reformed with the same mimetic manner of the past, in keeping with the model of the other phases that had already been finished. However, to maintain the identity and memory of the historical museum, the demolished parts of the façade were reconstructed as a faithful reflection of the old façade. (Fig. 8) The decoration and ornaments of the old brickwork were completed and continued, identically, from a formal viewpoint, but reinterpreted, from the material viewpoint.

To complete the remains of the original façade, silicone moulds were raised by means of three-dimensional scanning, reproducing, with millimetre tolerances, the modules of the existing façade. After cleaning the old brick surfaces, the former windows were filled in, the bullet holes from the war were eliminated and the damaged cornices were replaced. Then, the thirty-square metre vacuum was completed with prefabricated concrete elements made at a nearby plant. To ensure an exact reproduction of the old façade, high precision moulds were used, generating some prefabricated ones that reproduce, in detail, the breakdown of the bricks, the carpentry and the glass in reinforced concrete.

The two tons of concrete poured into the formwork were treated with special fluidising agents to liquefy the mixture as much as possible, as a watery consistency was required to fill in the spaces and ornamental notches of the moulds, as well as the complex joint geometries of the prefabricated pieces with the pieces of brick that remained. (Fig. 9) The additives added to the concrete have provided a final plastic-like texture, whose artificiality radically contrasts with the classical geometry, which is reproduced down to the smallest detail by means of the formwork.

This intervention refers to the exhibits of the actual natural museum. Like the jars that maintain biological samples incorrupt, the reinterpreted façade sections seem to encapsulate the classical geometries of the original building in time, increasing the durability of the few original remains, prior to the war. In the same manner as the palaeontologists, who discovered the dinosaurs, exhibited in the atrium of the museum, completed their bone structures with cement-based reproductions of certain bones not found, the architects completed the destroyed section of the original façade with a similar technique.

Las dos toneladas de hormigón vertidas en el encofrado, fueron tratadas con fluidificantes especiales para licuar al máximo posible la mezcla, ya que se requería una consistencia tremendamente líquida para llenar los huecos y las muescas ornamentales de los moldes, así como las complejas geometrías de unión de los prefabricados con los restos de ladrillo mantenidos. (Fig.9) Los aditivos añadidos al hormigón han facilitado una textura final de carácter plástico, cuya artificialidad contrasta radicalmente con la geometría clásica que queda reproducida hasta el último detalle mediante los encofrados.

Esta intervención remite de alguna manera a los contenidos expositivos del propio museo natural. Al igual que los frascos que mantienen incorruptas muestras biológicas, los tramos de fachada reinterpretados parecen encapsular en el tiempo las geometrías clásicas del edificio original, aumentando la durabilidad de los pocos restos originales, previos a la guerra. Al igual que los paleontólogos que descubrieron los dinosaurios expuestos en el atrio del museo completaron sus estructuras óseas con reproducciones cementosas de determinados huesos no hallados, los arquitectos completaron los tramos derruidos de la fachada original con una técnica similar. Ladrillo y hormigón, materiales de universos distintos tal y como explicaba Miguel Fisac se funden para reconstruir más que una fachada, un fósil, que mantenga viva la historia, pero en el que las partes nuevas y viejas dejen entrever su tiempo a partir de su condición material.

CONCLUSIÓN. EL HORMIGÓN COMO ACUMULADOR DE LA MEMORIA

El proyecto realizado por Diener & Diener junto al artista plástico Helmut Federle, para el medianil de la fachada oeste de la embajada suiza en Berlín, así como la reconstrucción del ala este del museo de ciencias naturales de la capital alemana, nos hablan del tratamiento de esos edificios históricos que atesoran la memoria colectiva de la ciudad como si de muestras paleontológicas se tratasen. En un contexto como la ciudad de Berlín, en el que los cambios sociales y culturales se han producido de forma tan drástica y dramática, estas obras amplifican su expresividad proyectual. Ambas intervenciones confían a la materialidad del hormigón y a su conceptualidad de elemento pétreo e infinito la garantía de su eterna permanencia. Se torna fundamental rehabilitar y restaurar, pero también conseguir un cierto grado de inmortalidad en lo recuperado. Es aquí donde el hormigón aporta una materialidad capaz de mantener viva y encerrada en su interior la memoria de la ciudad, en un intento por contener el espíritu de los que vivieron la antigua edificación conservándola, fosilizándola de manera acelerada. Es durante el fraguado, debido a la dependencia del hormigón respecto de su molde, donde la historia y el pasado pasarán a formar parte de la masa fluida que en horas quedará petrificada para toda la eternidad.

Iñigo García Odiaga (Bilbao, 1977)

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián, 2003. Master en Ordenación y Gestión del Territorio por la UPV- EHU, 2006. Publica el libro 'Florencio Mocoroa, arquitecto' inaugurando la colección del COAVN Gipuzkoa, 2005. Funda VAUMM arquitectos, 2003. Seleccionado para los premios Mies van der Rohe 2013 y finalista a los premios COAVN 2010, 2013, 2016.

Iñaki Begiristain Mitxelena (Donostia, 1964)

Arquitecto por las Escuelas de Arquitectura de la Universidad de Navarra en Pamplona y de la Universidad del País Vasco-EHU en Donostia, 1992. Doctor por la Universidad del País Vasco-EHU, 2011. Profesor agregado de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de Donostia desde 1996. Publica el libro "Building Time", 2014. Actualmente es director del Departamento de Arquitectura de la Universidad del País Vasco/EHU.

Notas y referencias

- 1 FISAC, Miguel. "Conjunto de Edificios para Formación de Profesorado de Enseñanza Laboral". En: *Revista Nacional de Arquitectura*, no. 203. Madrid, 1958.
- 2 La propia palabra Mascara, podría provenir del latín Mascus (Fantasma), lo que aludiría al objeto como la presencia física de un alma desaparecida.
- 3 MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Sueños y polvo: Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Editorial Lampreave, 2009, pp.110-111.
- 4 *House Concrete*, literalmente 'casa hormigón', debe traducirse como lo 'doméstico hormigonado' o 'domesticidad petrificada'; en ningún caso como 'Concrete House' en el sentido de 'Casa de Hormigón'.

Brick and concrete, materials from different universes, as Miguel Fisac explained, merge together to reconstruct more than a façade, more than a fossil, that keeps history alive, but where both the new and the old parts can be discerned based on their condition of material.

CONCLUSION. CONCRETE AS AN ACCUMULATOR OF MEMORY

The project carried out by Diener & Diener, with the plastic artist, Helmut Federle, for the party wall of the western façade of the Swiss embassy in Berlin, as well as the reconstruction of the east wing of the natural science museum of the German capital, tackles the treatment of historical buildings that amass the collective memory of the city as if they were paleontological samples. In a context, such as that of the city of Berlin, where both drastic and dramatic social and cultural changes have taken place, these works amplify the expressiveness of the project. Both interventions confide the guarantee of its eternal permanence to the materiality of concrete and its concept as a stone and infinite element. Renovating and restoring are essential, but it is also necessary to achieve a certain degree of immortality in what has been recovered. This is where concrete provides the materiality that is able to keep the memory of the city alive and enclosed on the interior, in an attempt to contain the spirit of those who inhabited the old building, preserving it and accelerating its fossilisation. It is during the hardening process, due to the dependence of the concrete on its mould, when history and the past will then form part of the liquid mass that, within hours, will have been turned into stone for all eternity.

Iñigo García Odiaga (Bilbao, 1977)

Graduated in Architecture in the Higher Technical School of Architecture in San Sebastian, 2003. Master's degree in Territorial Development and Management at the UPV - EHU, 2006. He published the book 'Florencio Mocoroa, architect' inaugurating the COAVN collection in Guipuzcoa, 2005. He founded VAUMM architects in 2003. Selected for the Mies van der Rohe awards in 2013, and runner up in the COAVN 2010, 2013, 2016 awards.

Iñaki Begiristain Mitxelena (San Sebastian, 1964)

Graduated in architecture in the Schools of Architecture at the University of Navarra in Pamplona and at the University of the Basque Country -EHU in San Sebastian in 1992. PhD from the University of the Basque Country - EHU, 2011. Assistant professor of Architectonic Projects at the School of Architecture in San Sebastian since 1996. He published the book "Building Time", 2014. He is currently director of the Department of Architecture of the University of the Basque Country-EHU.

Notes and references

- 1 FISAC, Miguel. "Conjunto de Edificios para Formación de Profesorado de Enseñanza Laboral". In: *Revista Nacional de Arquitectura*, no. 203. Madrid, 1958.
- 2 The Word, Mask, could come from the Latin Mascus (Ghost), which would refer to the object as the physical presence of a lost soul.
- 3 MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Sueños y polvo: Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Editorial Lampreave, 2009, pgs.110-111.
- 4 *House Concrete* must be translated as the "concreted household" o "petrified domesticity", in no case as 'Concrete House'.
- 5 WATNEY, Simon. "On house, iconoclasm & iconophobia". In: WHITEREAD, Rachel. *House*. London: Phaidon, 1995, pg. 108.
- 6 PIZZA, Antonio. "Interpretaciones de la metrópolis". In: PIZZA, Antonio; PLA, Maurici. *Viena - Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Colección Arquitect, vol. 26. Barcelona: Editorial UPC, 2002.
- 7 COLBERG, Giancarlo. *Urbicidío: el caso de Varsovia*. CIUD[A]D. Available at: <http://ciudaduprrp.wordpress>
- 8 CARRIÓN MENA, Fernando. *Urbicidío o la producción del olvido*. Chile: Cultural Observatory, vol. 25, 2014. Available at: http://works.bepress.com/fernando_carrion/684/
- 9 SUDJIC, Deyan. *La Arquitectura del poder, cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*. Madrid: Editorial Ariel, 2007, pg. 36.
- 10 Ibidem, pg. 37.
- 11 GARCÍA ROIG, José Manuel. "Berlín: Arquitectura y ciudad en los últimos cien años (1910-2009). Permanencias y transformaciones en el área central de la ciudad". In: *Cuaderno de notas*, no 12. Madrid, 2009, pg.118.
- 12 HERNANDEZ MARTINEZ, Ascensión. *La Clonación Arquitectónica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007, pg.128-135.
- 13 AA.VV. *Revista Quaderns*, no 176. Barcelona: Association of Architects of Catalonia, 1988, pg. 57
- 14 Ibidem, pg. 51

- 5 WATNEY, Simon. "On house, iconoclasm & iconophobia". En: WHITEREAD, Rachel. *House*. Londres: Phaidon, 1995, pp. 108.
- 6 PIZZA, Antonio. "Interpretaciones de la metrópolis". En: PIZZA, Antonio; PLA, Maurici. *Viena - Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Colección Arquitect, vol. 26. Barcelona: Editorial UPC, 2002.
- 7 COLBERG, Giancarlo. *Urbicidío: el caso de Varsovia*. CIUD[A]D. Disponible en: <http://ciudaduprrp.wordpress>
- 8 CARRIÓN MENA, Fernando. *Urbicidío o la producción del olvido*. Chile: Observatorio Cultural, vol. 25, 2014. Disponible en: http://works.bepress.com/fernando_carrion/684/
- 9 SUDJIC, Deyan. *La Arquitectura del poder, cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*. Madrid: Editorial Ariel, 2007, pp. 36.
- 10 Ibidem, pp. 37.
- 11 GARCÍA ROIG, José Manuel. "Berlín: Arquitectura y ciudad en los últimos cien años (1910-2009). Permanencias y transformaciones en el área central de la ciudad". En: *Cuaderno de notas*, no 12. Madrid, 2009, pp.118.
- 12 HERNANDEZ MARTINEZ, Ascensión. *La Clonación Arquitectónica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007, pp.128-135.
- 13 AA.VV. *Revista Quaderns*, no 176. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1988, pp. 57
- 14 Ibidem, pp. 51
- 15 FRANZ, Erich. "Helmut Federle, graphic works". En: FEDERLE, Helmut. *Helmut Federle. The Ferner Paintings*. New York: Peter Blum Editor, 2013, pp. 28
- 16 BÜRDELIN, Markus. *Precision and Madness: Swiss Made*. Berlín: Hatje Cantz Publishers, 2007, pp. 36.
- 17 SPEER, Albert. *Memorias: Los recuerdos del Arquitecto y Ministro de Armamento de Hitler: Una crónica apasionante del tercer Reich*. Barcelona: El Acanalado, 2002.
- 18 LÓPEZ DE LA CRUZ, Juan José. *Proyectos encontrados: arquitecturas de la alteración y el desvelo*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2012, pp. 57.
- 19 ZAPATERO RODRÍGUEZ, M^a Elena; MORA ALONSO, Susana. "La antigua pinacoteca de Múnich. Creación de arquitecturas nuevas sobre arquitecturas existentes". En: *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, no. 6, 2016, pp. 105.

Imágenes y créditos

- FIG 01** _ Jorge Oteiza extendiendo escayola líquida, para obtener la máscara mortuoria de D. Ixaka López Mendizabal en el cementerio de Tolosa, Gipuzkoa. Fotografía del archivo Fundación Museo Jorge Oteiza.
- FIG 02** _ El espacio de Grove Road con la pieza House de Rachel Whiteread, en 1993. Fotografía de John Davies. En el Archivo The Artangel Collection.
- FIG 03** _ House de Rachel Whiteread, en 1993. Fotografía de Sue Omerod. En el Archivo The Artangel Collection.
- FIG 04** _ Alemania en ruinas 1944. Autor desconocido. *Heilbronn. 4. Dezember 1944. Protokoll einer Katastrophe*. Verlag Heilbronner Stimme, Heilbronn 1994, ISBN 3-921923-12-3. Imagen del Gobierno federal de EE.UU. Bajo dominio público.
- FIG 05** _ Vista de la general de la rehabilitación Embajada de Suiza en Berlín, obra de Diener & Diener Architekten. Fotografía del autor.
- FIG 06** _ Vista de la fachada oeste de la Embajada de Suiza en Berlín, obra de Diener & Diener Architekten. Fotografía del autor.
- FIG 07** _ Pieza prefabricada, que reproduce con total literalidad la forma y la volumetría de los módulos de la fachada original, durante la instalación en obra. Diener & Diener Architekten Archive.
- FIG 08** _ Vista de general de la fachada en la que se puede ver la relación entre el ladrillo y el hormigón en la parte reconstruida, con el mantenimiento de la misma geometría. Museo de Ciencias Naturales de Berlín. Fotografía de Christian Richter.
- FIG 09** _ Detalles de la unión entre la antigua fábrica de ladrillo y las piezas de hormigón prefabricado. Museo de Ciencias Naturales de Berlín. Fotografía de Christian Richter.

- 15 FRANZ, Erich. "Helmut Federle, graphic works". En: FEDERLE, Helmut. *Helmut Federle. The Ferner Paintings*. New York: Peter Blum Editor, 2013, pp. 28
- 16 BÜRDELIN, Markus. *Precision and Madness: Swiss Made*. Berlín: Hatje Cantz Publishers, 2007, pp. 36.
- 17 SPEER, Albert. *Memorias: Los recuerdos del Arquitecto y Ministro de Armamento de Hitler: Una crónica apasionante del tercer Reich*. Barcelona: El Acanalado, 2002.
- 18 LÓPEZ DE LA CRUZ, Juan José. *Proyectos encontrados: arquitecturas de la alteración y el desvelo*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2012, pp. 57.
- 19 ZAPATERO RODRÍGUEZ, M^a Elena; MORA ALONSO, Susana. "La antigua pinacoteca de Múnich. Creación de arquitecturas nuevas sobre arquitecturas existentes". In: *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, no. 6, 2016, pp. 105.

Bibliography

- BÜRDELIN, Markus. *Precision and Madness: Swiss Made*. Berlín: Hatje Cantz Publishers, 2007.
- CARRIÓN MENA, Fernando. *Urbicidío o la producción del olvido*. Chile: Cultural Observatory, vol. 25, 2014. Available at: http://works.bepress.com/fernando_carrion/684/
- COLBERG, Giancarlo. *Urbicidío: el caso de Varsovia*. CIUD[A]D. Available at: <http://ciudaduprrp.wordpress>
- FEDERLE, Helmut. *Helmut Federle. The Ferner Paintings*. New York: Peter Blum Editor, 2013.
- FISAC, Miguel. "Conjunto de Edificios para Formación de Profesorado de Enseñanza Laboral". In: *Revista Nacional de Arquitectura*, no. 203. Madrid, 1958.
- GARCÍA ROIG, José Manuel. "Berlín: Arquitectura y ciudad en los últimos cien años (1910-2009). Permanencias y transformaciones en el área central de la ciudad". In: *Cuaderno de notas*, no. 12. Madrid: 2009, pages 95-118.
- HERNANDEZ MARTINEZ, Ascensión. *La Clonación Arquitectónica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.
- LÓPEZ DE LA CRUZ, Juan José. *Proyectos encontrados: arquitecturas de la alteración y el desvelo*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2012.
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Sueños y polvo: Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Editorial Lampreave, 2009.
- PIZZA, Antonio; PLA, Maurici. *Viena - Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, Arquitect collection, vol. 26. Barcelona: Editorial UPC, 2002.
- SPEER, Albert. *Memorias: Los recuerdos del Arquitecto y Ministro de Armamento de Hitler: Una crónica apasionante del tercer Reich*. Barcelona: El Acanalado, 2002.
- SUDJIC, Deyan. *La Arquitectura del poder, cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*. Madrid: Editorial Ariel, 2007.
- WHITEREAD, Rachel. *House*. London: Phaidon, 1995.
- ZAPATERO RODRÍGUEZ, M^a Elena; MORA ALONSO, Susana. "La antigua pinacoteca de Múnich. Creación de arquitecturas nuevas sobre arquitecturas existentes". In: *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, no. 6, 2016, pp. 102-109.

Images and sources

- FIG 01** _ Jorge Oteiza spreading liquid plaster, to obtain the death mask of Ixaka López Mendizabal in the cemetery of Tolosa, Guipuzcoa. Photograph from the Jorge Oteiza Museum Foundation Archive.
- FIG 02** _ The space in Grove Road with the piece, House, by Rachel Whiteread, in 1993. Photograph by John Davies. In the Artangel Collection Archive.
- FIG 03** _ House by Rachel Whiteread, in 1993. Photograph by Sue Omerod. In the Artangel Collection Archive.
- FIG 04** _ Germany in ruins 1944. Unknown author. *Heilbronn. 4. Dezember 1944. Protokoll einer Katastrophe*. Verlag Heilbronner Stimme, Heilbronn 1994, ISBN 3-921923-12-3. Image of the US Federal Government. Under public domain.
- FIG 05** _ General view of the renovation of the Swiss Embassy in Berlin, work by Diener & Diener Architekten. Author's photograph.
- FIG 06** _ View of the western façade of the Swiss Embassy in Berlin, work by Diener & Diener Architekten. Author's photograph.
- FIG 07** _ Prefabricated piece, which reproduces in its entirety the shape and volumes of the modules of the original façade, during the installation on site. Diener & Diener Architekten Archive.
- FIG 08** _ General view of the façade where the relationship between the brick and the concrete in the reconstructed part can be seen, maintaining the same geometry. Natural Science Museum of Berlin. Photograph by Christian Richter.
- FIG 09** _ Details of the union between the old brick manufacture and the prefabricated concrete pieces. Natural Science Museum of Berlin. Photograph by Christian Richter.