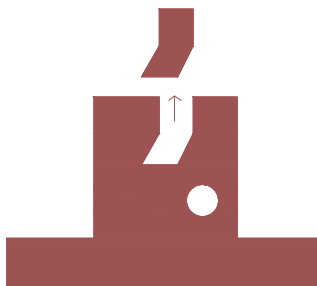




UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



HACER ROMPIENDO:

**destrucción creativa
en la arquitectura**

Daniel López Castellanos

Tutores:

Manuel Lillo Navarro

Ana Pascual Rubio

2019-2020

Escuela Técnica Superior

de Arquitectura

Grado en Fundamentos

de la Arquitectura



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

gracias a vosotras

PALABRAS CLAVE

Arquitectura olvidada
Destrucción
Ruina

Abandonado
Vaciar
Reutilizar

RESUMEN

La escasez del lugar inalterado contrasta con la abundancia de la ruina ignorada. Cada vez surgen más artistas que incluyen en sus procesos creativos la "materia olvidada", habitualmente infravalorada por la sociedad, fruto de sucesivas acciones destructivas.

A lo largo de la historia, la reflexión sobre la huella del paso del tiempo en la arquitectura o la belleza de la ruina ha sido una constante, con especial auge en momentos de crisis social. Así ocurre en el siglo XVIII con la mirada retrospectiva hacia las ruinas romanas, en el siglo XX con las ruinas tras las devastadoras guerras, o en la actualidad con las nuevas ruinas inmobiliarias, derivadas de la "crisis del ladrillo".

Dentro de esta reflexión, la práctica arquitectónica ha sido consciente de la proliferación de edificios y de espacios inacabados, destruidos o abandonados. Por ello, muchos arquitectos han querido dar respuesta a este contexto, utilizando las propias ruinas como argumento de proyecto, para crear nuevas arquitecturas donde pasado y presente conviven, estableciendo un estimulante diálogo. Así pues, en muchas obras, como las de Gordon Matta-Clark, Lady Allen of Hurtwood o Henrich Tessenow, el espacio se potencia y a través de la reutilización del destrozo y de leves acciones destructivas, donde la creatividad juega un papel fundamental.

Desde esta perspectiva, el presente trabajo tiene por objeto el análisis crítico de diversos casos representativos de la arquitectura, con el objetivo de identificar las estrategias de proyecto que permiten a sus autores integrar arquitecturas degradadas o derruidas, para dar un uso a lo que ya hay y crear, a su vez, un vínculo sugerente con la memoria y la cultura de los lugares.

KEYWORDS

Forgotten architecture
Destroying
Dilapidating

Derelict
Hollowing out
Reusing

ABSTRACT

The scarcity of the undisturbed place contrasts with the abundance of ignored ruin. More and more artists are emerging that include in their creative processes the "forgotten matter", usually undervalued by society, the result of successive destructive actions.

Throughout history, the reflection on the trace of the passage of time in architecture or the beauty of the ruin has been a constant, with special boom in moments of social crisis. This is the case in the 18th century with a retrospective look at the Roman ruins, in the 20th century with the ruins after the devastating wars, or now with the new real estate ruins, derived from the "brick crisis".

Within this reflection, the architectural practice has been aware of the proliferation of buildings and unfinished spaces, destroyed or abandoned. Therefore, many architects have wanted to respond to this context, using the ruins themselves as a project argument, to create new architectures where past and present coexist, establishing a stimulating dialogue. Thus, in many works, such as Gordon Matta-Clark, Lady Allen of Hurtwood or Henrich Tessenow, space is enhanced and through the reuse of destruction and light destructive actions, where creativity plays a fundamental role.

From this perspective, the present work is aimed at the critical analysis of several representative cases of architecture, with the aim of identifying project strategies that allow their authors to integrate degraded or demolished architectures, to give use to what is already and create, in turn, a suggestive link with the memory and culture of the places.

PARAULES CLAU

Arquitectura oblidada	Abandonat
Destrucció	Buidar
Ruïna	Reutilitzar

RESUM

L'escassetat del lloc inalterat contrasta amb l'abundància de la ruïna ignorada. Cada vegada sorgeixen més artistes que inclouen en els seus processos creatius la "matèria oblidada", habitualment infravalorada per la societat, fruit de successives accions destructives.

Al llarg de la història, la reflexió sobre la petjada del pas del temps en l'arquitectura o la bellesa de la ruïna ha sigut una constant, amb especial auge en moments de crisi social. Així ocorre en el segle XVIII amb la mirada retrospectiva cap a les ruïnes romanes, en el segle XX amb les ruïnes després de les devastadores guerres, o en l'actualitat amb les noves ruïnes immobiliàries, derivades de la "crisi de la rajola".

Dins d'aquesta reflexió, la pràctica arquitectònica ha sigut conscient de la proliferació d'edificis i d'espais inacabats, destruïts o abandonats. Per això, molts arquitectes han volgut donar resposta a aquest context, utilitzant les pròpies ruïnes com a argument de projecte, per a crear noves arquitectures on passat i present conviuen, establint un estimulant diàleg. Així doncs, en moltes obres, com les de Gordon Matta-Clark, Lady Allen of Hurtwood o Henrich Tessenow, l'espai es potencia i a través de la reutilització de la destrossa i de lleugeres accions destructives, on la creativitat juga un paper fonamental.

Des d'aquesta perspectiva, el present treball té per objecte l'anàlisi crític de diversos casos representatius de l'arquitectura, amb l'objectiu d'identificar les estratègies de projecte que permeten als seus autors integrar arquitectures degradades o derruïdes, per a donar un ús al que ja hi ha i crear, al seu torn, un vincle suggeridor amb la memòria i la cultura dels llocs.

CONTENIDOS

I	12
	INTRODUCCIÓN
	14 Motivaciones
	20 Objetivos y metodología
	24 Casos de estudio

IV	92
	NOTTING HIL ADVENTURE PLAYGROUND
	094 Autora
	108 Contexto histórico y social
	112 Encargo
	112 Lugar antes de la intervención
	115 Programa
	118 Proyecto
	122 Función
	128 Materialidad constructiva
	134 Forma y espacio
	140 Relación con el lugar
	144 Estrategias de intervención, continuidad y vigencia

V	150
	OFFICE BAROQUE
	152 Autor
	172 Contexto histórico y social
	178 Encargo
	178 Lugar antes de la intervención
	181 Programa
	182 Proyecto
	186 Función
	188 Materialidad constructiva
	192 Forma y espacio
	202 Relación con el lugar
	206 Estrategias de intervención, continuidad y vigencia

II

30

ANTECEDENTES

32 El mito de la ruina

VI

212

CONCLUSIONES

214 Conclusiones

226 Reflexiones

III

38

NEUE WACHE

40 Autor

48 Contexto histórico y social

54 Encargo

54 Lugar antes de la intervención

60 Programa

66 Proyecto

66 Función

74 Materialidad constructiva

78 Forma y espacio

84 Relación con el lugar

86 Estrategias de intervención,
continuidad y vigencia

VII

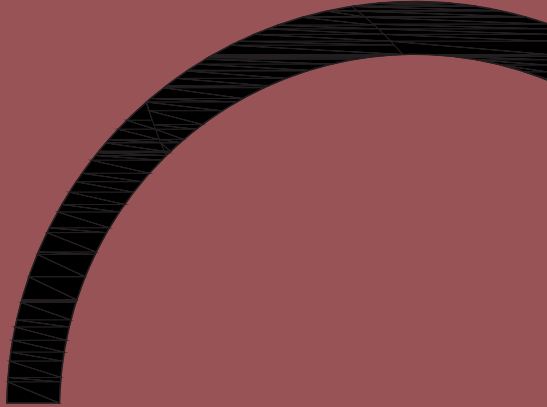
228

BIBLIOGRAFIA

CREDITOS FOTOGRAFICOS

230 Bibliografía

238 Créditos fotográficos





INTRODUCCIÓN



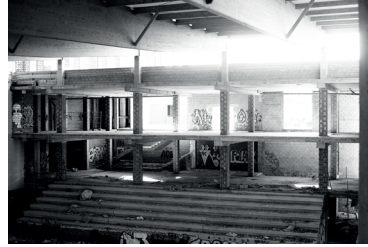
[Figura 1.]
Valencia en ruinas. Fotografías propias.

MOTIVACIONES

La elección del tema de estudio del Trabajo Final de Grado surge a partir de una serie de inquietudes en relación con la observación del entorno propio. La primera atañe a la sostenibilidad y a las huellas que deja el ser humano a su paso por la historia, con el consiguiente consumo de territorio. Un rastro que resulta destructivo para el entorno natural y que muchas veces responde más al exceso y a la especulación, que a la propia necesidad real. Su extensión alcanza ya los 235.000 millones de m² construidos, según el Global Status Report 2017, que, además, pronostica que la cifra se va a duplicar en los próximos cuarenta años.^[1] Lo alarmante de estas cifras es la existencia, cada vez más frecuente, de espacios y de edificios abandonados o ruinosos en los núcleos urbanos y rurales consolidados, como resultado de la actitud poco respetuosa de querer construir siempre obras de nueva planta en lugares vírgenes. Esta voluntad de la sociedad de crear novedad desde cero, en vez de aprovechar de los recursos existentes, deriva en una crisis dentro del ejercicio arquitectónico. Así, los edificios pasan a convertirse en productos de obsolescencia programada, según cambian los gustos y las necesidades sociales, de modo que, primero, se desatienden y, después, se renuncia a ellos.

La repercusión de este desequilibrio de los recursos pone en serios apuros a la sostenibilidad del planeta, por lo que merece la pena plantearse nuevas alternativas de trabajo más sensibles con el lugar. De ahí, que la segunda motivación sea la búsqueda y estudio de nuevas formas de uso de las preexistencias, que permitan su puesta en valor y disfrute con las menores intervenciones posibles. Esta preocupación por encontrar nuevas vías de actuación se refuerza, especialmente, a partir de la lectura de las siguientes publicaciones:

[1].Europa Press, "El Mundo Se Ha Vuelto Aún Más Urbanizado de Lo Que Se Pensaba," accedido Julio 6, 2019, <https://www.europapress.es/ciencia/habitat-y-clima/noticia-mundo-vuelto-aun-mas-urbanizado-pensaba-20180213182004.html>.



[Figura 2-7.]
Valencia en ruinas. Fotografías propias.

-“Cirugía menor” de AV y “UNFINISHED”, catálogo que recoge una selección de actuaciones sobre el patrimonio arquitectónico, realizadas por estudios noveles durante la reciente crisis económica española, expuestas en el pabellón español de la Bienal de Arquitectura de Venecia, en 2016.

-*Hacia una arquitectura menor* de Jill Stonner, en la que se describe una práctica arquitectónica alternativa, con recursos limitados, para transformar el interior de obras “muertas”.

-*Arquitectura, dadaísmo y patrimonio de la humanidad*, donde se explica qué es el dadaísmo y cuáles son sus líneas creativas de actuación sobre el patrimonio.

El contenido de este último libro sugiere plantearse si es posible aplicar las estrategias destructivas y de transformación de los significados, propuestas por el Dadaísmo, para intervenir en edificios degradados y actualizar sus usos y funciones.

A fin de hallar respuesta a estas cuestiones relacionadas con la necesidad de recuperar edificios y espacios obsoletos, se aborda el presente Trabajo Final de Grado, cuyo objetivo y metodología se exponen a continuación.



[Figura 8.]

Invitación al primer paseo Dadá en París. Reinterpretación de elaboración propia.

**LA PROPRETE EST LE LUXE
DU PAUVRE
SOYEZ SALE**

LEÇONS DE COUPE

COURSES PEDESTRES DANS LE JARDIN

**ON DOIT
COUPER
SON NEZ
COMME
SES
CHEVEUX**

**LAVEZ VOS SEINS
COMME VOS GANTS**

(Le piano a été tres gentiment à notre disposition par la maison Gàvault.)



[Figura 9.]
Castillo Betxi. Fabricante de Esferas.

OBJETIVOS Y METODOLOGIA

Las ruinas, los espacios abandonados y ciertos edificios carentes de interés para la sociedad están proliferando en el paisaje arquitectónico, como ya se ha dicho. Este hecho genera una serie de problemas a corto y largo plazo. Una posible solución es su propia reutilización, lo que exige una mirada sensible que capte su potencial y lo ponga en valor, a través de una actuación adecuada.

Jill Stonner, en su libro *Hacia una arquitectura menor*, apunta hacia nuevos modos de trabajo para transformar espacios degradados, basados en pequeñas intervenciones, muchas de ellas relacionadas con la ausencia:

“La arquitectura menor no es una tematización profesional o un estilo con el que caracterizar una obra, sino una posición vital de encuentro con el mundo. Habitar en lo menor supone aceptar un saber inestable y sin certezas, y sobre todo, no temer al fracaso, al menos respecto a los estándares habituales de la arquitectura de mercado que requieren reconocimiento y visibilidad. Las arquitecturas menores pasan a menudo desapercibidas y se enriquecen al permanecer abiertas, sin ese punto final que favorece la foto de venta. Este orden de cosas nos exige asumir una mirada realista (y rebelde) que no aspira a utopías que nos debilitan arrancándonos del presente, pero que tampoco acepta el actual como el mejor de los mundos.”^[2]

Frente a las habituales actuaciones de reconstrucción o de demolición completa de los edificios deteriorados, esta última también puede ser capaz de transformar la arquitectura con pequeñas operaciones, como, por ejemplo, la apertura de huecos que crean nuevas sensaciones y relaciones espaciales. Desde esta perspectiva, el presente trabajo tiene

[2]. Lucía Jalón Oyarzun, “Prólogo” en *Hacia Una Arquitectura Menor* (A Coruña : Bartlebooth, 2018), 11-12.



[Figura 10.]
Elena López. Local 152.

como objetivo estudiar obras donde sus autores aplican estrategias mínimas de intervención basadas en la destrucción, como posibles herramientas de trabajo alternativas y sostenibles, para dar respuesta al actual problema de proliferación de ruinas, espacios y edificios abandonados. En todas ellas, el vacío se convierte en el argumento de proyecto, bien porque se opera sobre él o bien porque se crea, deliberadamente, a través de la acción destructora. En definitiva, se trata de analizar si la propia destrucción, además de origen, puede convertirse en solución al problema.

Para ello, en primer lugar, se exponen unos antecedentes sobre la importancia de la ruina a lo largo de la historia. Asimismo, se analiza si es posible la reutilización de las ruinas y de los espacios y edificios degradados, argumentando el potencial de uso que aún pueden tener. Con ello, se pretende ofrecer una visión general del tema del trabajo y contextualizar las obras, dentro del pensamiento arquitectónico. Posteriormente, se procede al análisis crítico de tres casos de estudio que ejemplifican la línea de trabajo expuesta. La investigación, la lectura y el filtrado de las fuentes bibliográficas existentes y el redibujado de los proyectos permiten su comprensión global, así como identificar las estrategias de intervención aplicadas. El estudio de cada obra consta de:

- Bagaje intelectual de la autora, o autor.
- Contexto histórico y social del momento.
- El encargo que se realiza, explicando el lugar antes de la intervención y el programa requerido.
- El proyecto ejecutado, estudiado desde la función, la materialidad constructiva, la forma y el espacio y, la relación con el lugar.
- Estrategias de intervención, continuidad y vigencia.

Por último, a modo de conclusión, se analizan globalmente su posible continuidad y vigencia, como herramientas útiles de proyecto en el contexto actual. A continuación, se identifican las obras estudiadas y sus autores, y se justifica su elección.



[Figura 11.]
Teatro Michigan.

CASOS DE ESTUDIO

- Heinrich Tessenow: *Neue Wache*. Berlín, 1930
- Lady Allen of Hurtwood: *Notting Hill Adventure Playground*. Londres, 1959.
- Gordon Matta-Clark: *Office Baroque*. Ámberes, 1977.

Las tres intervenciones se enmarcan en el último siglo del milenio. En esta franja temporal se da el mayor crecimiento tecnológico de toda la Historia del Hombre, junto a las destrucciones más severas que ha padecido el ser humano. Además, en el campo del arte, las utopías empiezan a materializarse en diferentes disciplinas, más allá de la pintura. Proliferan, así, nuevas corrientes artísticas que se cuestionan el presente y sus realidades preconcebidas.

El transcurso del siglo XX viene marcado por tres grandes crisis vinculadas a la destrucción. Así, la Primera Guerra Mundial, a comienzos de siglo, supone un conflicto bélico de proporciones armamentísticas y de bajas humanas nunca visto, que genera un fuerte impacto social. Casi a mitad de siglo, la Segunda Guerra Mundial, amplía, aún más, la escala de los enfrentamientos. Europa queda arrasada por la potente tecnología destructiva desarrollada para la misma, convirtiéndose en un continente de escombros. A mediados de la segunda mitad de siglo, el descontrol destructivo material y social de su primera mitad se transforma, en apenas unas décadas, en un auge inmobiliario y en un desarrollismo voraz que genera una entropía física y social. La inexistencia de relaciones, la disgregación y el abandono de inmuebles constituyen el precio a pagar tras la especulación urbanística.



[Figura 12.]
Neue Wache destruida tras la Segunda Guerra Mundial.

Todos estos acontecimientos provocan que lo urbano haya conquistado la superficie terrestre, destruyendo la naturaleza y el equilibrio ecológico a su paso.[3] La destrucción de vidas, de ecosistemas, de usos y el consumo de materias primas y de energías no renovables conforman el balance final de la actividad humana en el último siglo.

Cada uno de los casos de estudio seleccionados se enmarca en una de las tres etapas señaladas, conformando un recorrido que permite testear los diferentes periodos vinculados a la destrucción y analizar las diversas estrategias y criterios de proyecto que sus autores han adoptado para dar respuesta a sus diferentes contextos.

La primera propuesta seleccionada es consecuencia del alarmante número de defunciones de soldados, civiles y anónimos durante la Primera Guerra Mundial. En 1930, se plantea un concurso para la reconstruir y transformar la *Neue Wache* (Nueva Guardia) de Schinkel en un memorial por los caídos, tras su destrucción, en 1919, durante la guerra. Las bases del concurso plantean el cambio de función del edificio a través de la destrucción controlada de la cubierta de Schinkel. El proyecto ganador de Heinrich Tessenow, objeto de estudio, propone una intervención mínima, en íntima relación con un vacío u óculo que genera en la cubierta.[4]

La destrucción masiva de edificios que causa la Segunda Guerra Mundial y la reflexión sobre la infancia, tras repetir una desorbitada cifra de mortalidad, conducen al segundo caso de estudio. Son tantos los solares llenos de escombros que la paisajista y urbanista, Lady Marjory Allen of Hurtwood, decide intervenirlos para devolverlos a la ciudadanía. Tras recibir una serie de influencias, trabaja en estos espacios ruinosos para crear una serie de parques infantiles, conocidos como *Adventure Playgrounds* (parques de aventuras),[5] donde los niños pueden construir, a su antojo, sus propias arquitecturas, a través de la reutilización y la destrucción de escombros de forma controlada.

[3].Emilio De Benito, "El Suelo Urbano de Todo El Mundo Se Triplica Desde 2000," *El País*, 2014, https://elpais.com/sociedad/2014/05/04/actualidad/1399225555_815619.html.

[4].Marco De Michelis, "Die Neue Wache in Berlin: Das Problem Mit Dem Denkmal: Jedes Mehr Ein Zuviel," *Zeit Online*, 1993, <https://www.zeit.de/1993/29/jedes-mehr-ein-zuviel/seite-2>.

[5].Roy Kozlovsky, "Adventure Playgrounds and Postwar Reconstruction," en *Designing Modern Childhoods: History, Space, and the Material Culture of Children*, ed. Marta Gutman and Ning De Coninck-Smith (Rutgers University Press, 2008), 175-176.



[Figura 13.1
Estamira, vertedero Jardín Gramacho, Río de Janeiro.

La escena social y urbana de los años setenta en Estados Unidos, concretamente en la ciudad de Nueva York, constituye el siguiente destino. En esos momentos, el desarrollo de la ciudad está generando el abandono de múltiples edificaciones. Simultáneamente, proliferan movimientos estudiantiles en contra de las decisiones bélicas del gobierno. Ambas cuestiones, generan un caldo de cultivo para una nueva reflexión en torno a la situación y la concepción del arte. Surgen, así, nuevas líneas de investigación que revolucionan el arte, utilizándolo como una crítica combativa frente a la realidad imperante. En la zona del SoHo, Gordon Matta-Clark y sus amigos fundan un movimiento experimental llamado *Anarchitecture* en el que cortar, rasgar y extraer materia de los edificios preexistentes constituyen sus herramientas de trabajo. De este modo, Matta-Clark actúa destruyendo los espacios y las dimensiones tradicionales de la arquitectura, como sucede en el estudio de caso de *Office Baroque* (Oficina Barroca), para replantearse nuevos conceptos en contra de un sistema cada vez más capitalista.^[6]

Con la recopilación de estos tres proyectos del siglo XX se busca reflexionar sobre la utilización de lo preexistente como materia prima para frenar la invasión de lo urbano sobre lo natural, aplicando intervenciones destructivas mínimas que permiten construir nuevas arquitecturas de máximos resultados.

[6]. Azucena Guerrero Sobreviela, "La Arquitectura Como Soporte de La Acción: La Acción Como Mecanismo de de-Construcción En La Obra de Gordon Matta-Clark" (Escuela de Ingeniería y Arquitectura de Zaragoza, 2013), 34.



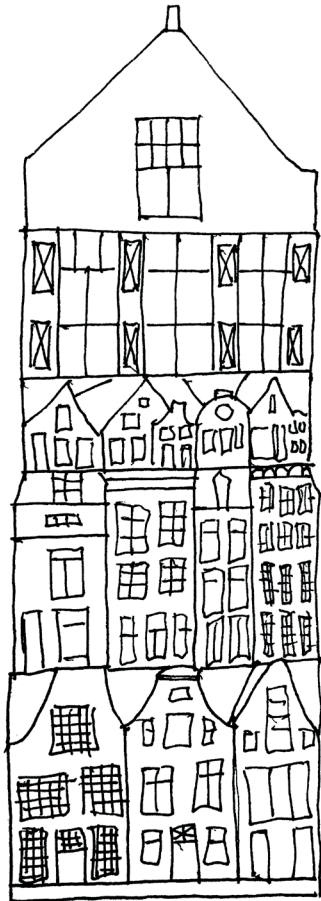
[Figura 14.]
Espacio 2, Francesca Woodman.



ANTECEDENTES

Cualquier cosa del mundo que nos rodea puede tener interés, puede estar bien y, en muchas ocasiones, puede estar muy bien.

[7]. Juan Navarro Baldeweg, *Conversaciones con estudiantes* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 33.



[Figura 15.]

Genius Loci Holanda. Anastasia Savinova. Dibujo de elaboración propia.

EL MITO DE LA RUINA

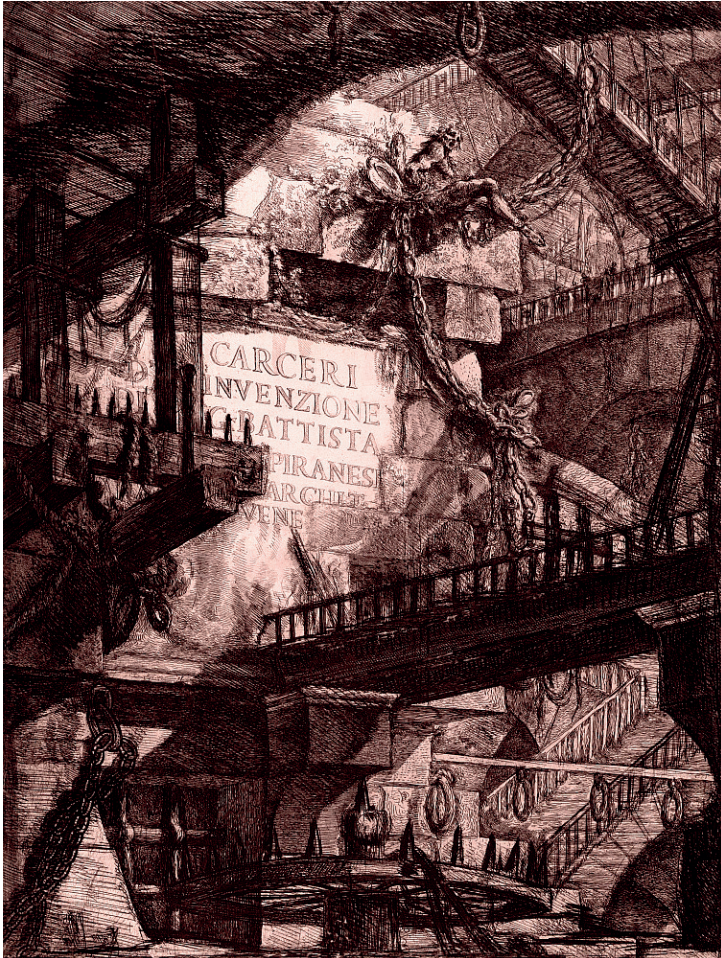
La mirada reflexiva hacia los espacios ruinosos caracterizados por consecutivos actos destructivos, en los que la sociedad ha demostrado una falta de interés, resulta ser un acto recurrente en periodos de crisis. Recorriendo la historia, se encuentran numerosas causas que provocan, en el entorno rural y urbano, la aparición de espacios inacabados, derruidos u olvidados, como consecuencia de los catastróficos conflictos bélicos o ambiciosas promociones inmobiliarias.

Por ello, se decide intervenir, en lugar de dejarlos como testimonios sin notoriedad, adaptándolos a la nueva realidad impuesta por la crisis. Para realizar esta actualización, el artista presta más atención a las preexistencias del sitio a fin de conseguir una obra que de respuesta al *genius loci* actual (*site specific*). Ignacio de Solá-Morales marca como objetivo de la arquitectura la invención de enclaves que se manifiesten dentro de un caos universal gracias a la información existente del mismo.

"Hacer de las condiciones ya dadas de cada lugar palabras que signifiquen las cualidades de la existencia, y que desvelen la riqueza y los contenidos que en ellas se contienen potencialmente."^[8]

Esto implica que las propias heridas y estragos que devalúan los edificios pueden ser valiosos argumentos de proyecto. El problema radica en que solamente se da este tipo de actuación a causa de las necesidades que generan la escasez de recursos durante la crisis, en las que, la única manera de subsistir es trabajar con las existencias locales y vernáculas con actuaciones mínimas y económicas.

[8]. Ignasi de Solà-Morales, *Diferencias: Topografía de La Arquitectura Contemporánea*, ed. Peter Eisenman, vol. 11 (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 106.



[Figura 16.]
Tavola di intestazione, Piranesi.

La Bienal de Arquitectura de Venecia en el año 2016 refleja los obstáculos que debe afrontar el ejercicio sin medios de la profesión ante la actual proliferación de espacios degradados. El Pabellón Español, a través de la publicación de UNFINISHED, muestra las vicisitudes de la "crisis del ladrillo" y la recurrencia por parte de los estudios españoles a intervenir las ruinas como vías de trabajo. El catálogo muestra la posibilidad de crear arquitecturas diferentes en tipologías existentes y definidas que interactúan con el factor tiempo. En la mayoría, los proyectos se enfocan hacia el aprovechamiento de las ruinas, con mínimas actuaciones. Estos conceptos y estrategias ya se manifiestan en los grabados de las Carceri d'Invenzione de Piranesi en el siglo XVIII. A través del dibujo transforma el uso sin modificar apenas la preexistencia, logrando así una convivencia entre el pasado y el presente del edificio.**[9]**

Por tanto, la ruina es apta como materia prima para la construcción de nuevas arquitecturas. Se trata de un material estratificado por el paso del tiempo, en el que sus capas de historia se han ido sepultando con cada nuevo estrato. Para poder exponer y aprender la historia que contiene este material, la línea de trabajo ha de ir enfocada en la destrucción de esas capas que la ocultan. Es importante establecer, a la hora de intervenir, en qué grado hay que utilizar las preexistencias como documentos históricos. La tendencia, a pesar de la demolición completa o el olvido para casos de interés medio bajo, ha sido la de monumentalizar y patrimonializar.**[10]**

El interés por evitar la conversión en resto arqueológico viene motivado por la proyección de las carencias culturales de la sociedad, creadas al querer salvaguardar tanto la obra del paso del tiempo que se protege distanciándose simultáneamente de la persona. En otras palabras, mantener a los usuarios en un recorrido de carteles y cintas de "no cruzar" a través de los monumentos fomenta que no haya personas que generen recuerdos, sino visitantes con un interés efímero y apresurado en pasar por él.**[11]** De esta manera, se termina desarrollando un alzhéimer urbano colectivo dentro de la ciudadanía.

[9] Iñaqi Carnicero, "Arquitectura *Non Finita*," en *UNFINISHED. Pabellón Español: XV Muestra Internacional de Arquitectura*, ed. Iñaqi Carnicero y Carlos Quintáns Eiras (Barcelona: Fundación Arquia y Ministerio de Fomento, 2016), 19-21.

[10] Luis Fernández-Galiano, "Patrimonio y Proyecto," *Arquitectura Viva*, 2017, 1.

[11] Ignasi de Solà-Morales, *Diferencias: Topografía de La Arquitectura Contemporánea*, ed. Peter Eisenman, vol. 11 (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 106.



[Figura 17.]
Sala Beckett, Flores&Prats.

Con el fin de evitar esto, se requiere una búsqueda de alternativas, proponiéndose un cambio de uso distinto al de monumento y al preexistente. La función de ayer no tiene por qué ser la misma de hoy, ni la de mañana. El cambio permite que exista una continua afluencia de gente que habite, sienta y genere recuerdos dentro de la ruina modificada.

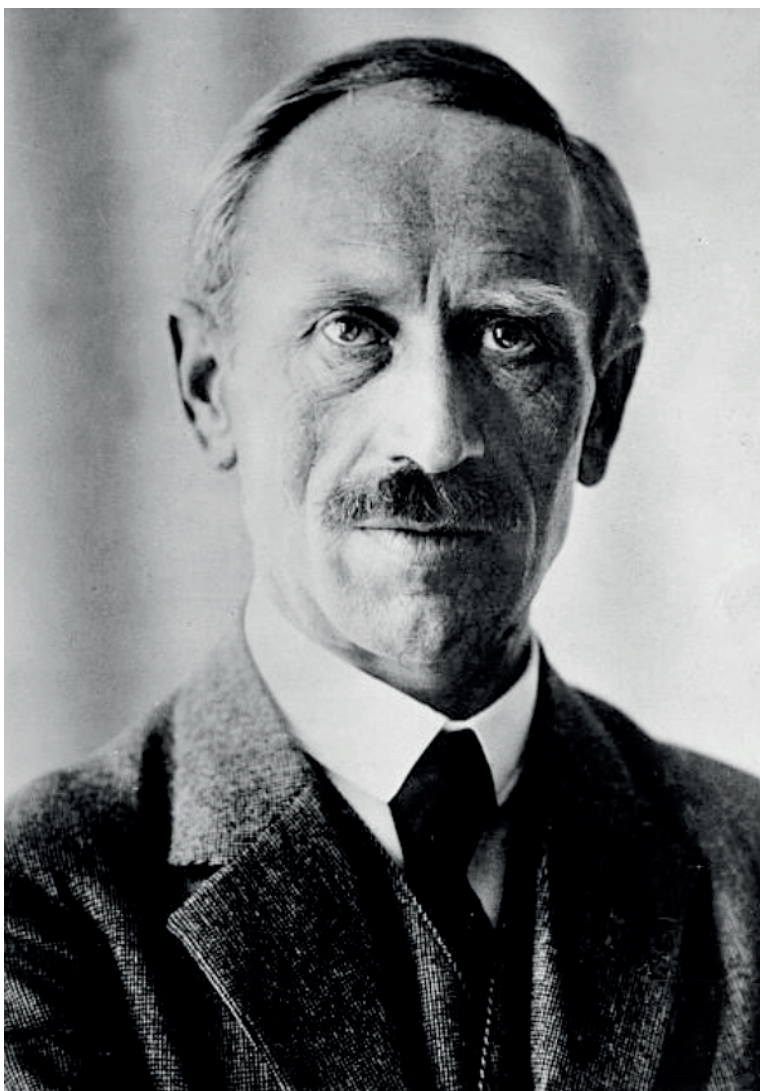


[Figura 18.]
Interior del Panteón romano, Giovanni Pannini.

HEINRICH TESSENOW



Neue Wache



[Figura 19.]
Heinrich Tessenow.

AUTOR

El arquitecto Heinrich Tessenow nace en 1876, en la ciudad alemana de Rostock. Proviene de la clase media y comienza su formación al entrar como joven aprendiz en el taller de carpintería de su padre, hecho significativo para entender su posterior pensamiento arquitectónico. Al crecer, continúa sus estudios en la *Baugewerkschulen* (Escuelas Técnicas de Construcción) de Neustadt y Leipzig, titulándose en 1896. Completa sus estudios en la *Königlich-Sächsischen Baugewerkschule* en la *Technische Hochschule* de Múnich, hasta 1901. A partir de este momento, comienza su carrera en el mundo de la docencia en diferentes escuelas. Durante este período conoce, además, a Elly Schülke, con la que contrae matrimonio en 1903.

A lo largo de su vida, compagina el ejercicio de la arquitectura con el de la enseñanza, haciendo algunas interrupciones en uno u otro ámbito. En 1902 sus dibujos y proyectos comienzan a visualizarse en publicaciones y revistas, lo que le proporciona una cierta fama.^[12] Gracias a esta popularidad, recibe ofertas laborales para la realización de viviendas o para su colaboración con Paul Schultze-Naumburg. Su interés arquitectónico se orienta, progresivamente, hacia la vivienda mínima del proletario (*Kleinwohnung*), de pequeña escala y con nuevas maneras de habitar.^[13]

La simplificación constituye una de las principales características de sus obras. En ellas, elimina los ornamentos y muestra las paredes desnudas y lisas. Las pérgolas y los huecos sustituyen la ausencia de decoración, haciendo que la fachada narre el interior, con total sinceridad y

[12]. "Arquitectura Alemana, 1870-1918. Ciudad y Vivienda: Los Problemas de La Metrópolis. Behrens. Arte y Técnica: El Werkbund. El Expresionismo," 2009, http://citywiki.ugr.es/wiki/Tema_13.Arquitectura_alemana,_1870_1918._Ciudad_y_vivienda:_los_problemas_de_la_Metrópolis._Behrens._Arte_y_técnica:_el_Werkbund._EL_expresionismo.

[13]. Instituto Heinrich Tessenow, "Biografía Heinrich Tessenow," 2019, <http://heinrich-tessenow.de/biografie/>.



[Figura 20.]
Diseño vivienda unifamiliar en *Hellerau*.

delicadeza, a través de las divisiones de los acristalamientos. Las formas y geometrías responden a recursos tradicionales, asimilados desde la abstracción. Su preocupación por la industrialización y la clase obrera fundamenta su interés por la vivienda.[14] Realiza varios manifiestos y artículos donde refleja sus inquietudes sobre la arquitectura residencial. En ellos, desarrolla un lenguaje arquitectónico sencillo y natural, de base popular, que, alejado de historicismos, aporta abundantes reflexiones sobre las técnicas constructivas y las maneras de habitar del pasado. [15]

La ciudad jardín de *Hellerau*, en la ciudad de Dresde, realizada junto a Hermann Muthesius y Richard Riemerschmid, constituye uno de sus mayores proyectos urbanísticos de asimilación y reinterpretación de la tradición. Ideada como una pequeña ciudad para los trabajadores de los *Deutsche Werkstätten*, que integra la función social, arquitectónica, urbanística y artística, supone una defensa de la cultura secular, frente al avance de la metrópoli y de la industrialización:

“En ningún otro lugar es más apreciada y aplicada la dignidad humana, en ningún otro lugar la plenitud de los valores humanos es tan importante como en la pequeña ciudad [...] La pequeña ciudad no es indiferente al hombre, como lo es la metrópoli y no posee la desgarnecida intimidad del pueblo; es más escrupulosa porque está más interesada en producir frutos. Para el habitante de un pueblo, la metrópoli es un paraíso, mientras que el pueblo lo es para el habitante de la gran ciudad. Por contra, el que habita en la pequeña ciudad puede juzgar pueblo y metrópoli según las circunstancias, y su juicio resulta el mejor”.[16]

El movimiento *Siedlung*, consistente en barrios residenciales para las masas obreras, da sus primeros pasos con este proyecto alemán de ciudad jardín. Sin embargo, es después de la Primera Guerra Mundial cuando alcanza un mayor auge, debido a la necesidad imperante de reconstrucción e industrialización en Alemania. Desde 1909 hasta 1922,

[14].Artículos: "Carpintería. Diseños para edificios de madera"("Zimmermannsarbeiten. Entwürfe für Holzbauten.") en 1907, "El edificio residencial."("Der Wohnhausbau.") en 1909, "Artesanía y pequeño pueblo."("Handwerk und Kleinstadt.")en 1919 y "Construcción de viviendas y similares"("Hausbau und dergleichen")en 1920.

[15].Benedetto Gravagnuolo, *Historia Del Urbanismo En Europa: 1750-1960* (Madrid: Akal, D.L., 1998), 133-136.

[16].Heinrich Tessenow, *Handwerk und Kleinstadt* (Berlin, 1919), 186-187.



[Figura 21.]
Instituto de Gimnasia Rítmica Jaques-Dalcroze.

Heinrich Tessenow, dentro del plan urbanístico de *Hellerau*, realiza alrededor de veinticinco construcciones. Entre ellas, se encuentran su propia casa y el Instituto de Gimnasia Rítmica Jaques-Dalcroze (1910-1912), una de sus obras más icónicas.

Lo vanguardista del proyecto urbanístico reside en la fusión de residencia e industria, sin dejar abandonada la cultura y la artesanía. De hecho, en 1919, el propio Heinrich Tessenow funda una pequeña comunidad de artesanos independientes dentro del barrio.^[17] Cabe recordar, aquí, sus años de aprendiz de carpintería, gracias a los cuales valora y defiende el trabajo y el espíritu artesanal. En su texto *Handwerkund Kleinstadt*, de ese mismo año, aboga por la artesanía como medio de salvación para Alemania, tras una década de desprecio generalizado hacia la misma. Incluso, llega a señalar este hecho como uno de los causantes de la Gran Guerra.^[18] Su proximidad ideológica al *Arts & Crafts* y su papel en *Hellerau* le llevan a ingresar como miembro de la "*Deutsche Werkbund*", organismo que cree en la cooperación de las técnicas industriales con las artes y los oficios tradicionales. Estas ideas modernas quedan perfectamente reflejadas en el asentamiento realizado en Dresde.^[19] En este período de entreguerras, entra en contacto con arquitectos de la talla de Peter Behrens, Bruno Taut, Walter Gropius o Mies Van Der Rohe. Se trata de una época caracterizada por una actividad artística frenética de renovación, que provoca la asociación de colectivos y el surgimiento de movimientos de vanguardia por toda Europa.

Heinrich Tessenow mantiene sus ideas sobre el oficio y la artesanía para la recuperación de Alemania. Sus desavenencias con otros arquitectos del *Werkbund* que no comparten esta visión, provocan su abandono del grupo y su acercamiento a nuevas corrientes más afines, como la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), que está floreciendo en la Alemania de 1922. Este movimiento es una contraposición al expresionismo alemán coetáneo de esos años, concretándose en la disciplina de la arquitectura

[17]. José Manuel García Roig, *Trabajo Artesanal y Pequeña Ciudad*, ed. José Manuel García Roig and Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998), 14.

[18]. *Ibidem*, 20.

[19]. José Manuel García Roig, *Heinrich Tessenow: Pensamiento Utópico, Germanidad, Arquitectura*, ed. Universidad de Valladolid (Valladolid: Universidad de Valladolid, D.L., 2002), 64-66.



[Figura 22.]
Piscina cubierta *Gartenstrasseen*.

bajo el nombre de *Neue Bachen*. Sus principales representantes comparten las teorías de la ciudad jardín, por lo que Tessenow más que reinventar su lenguaje con estos grupos, lo que hace es evolucionarlo. Esta afinidad con la *Neue Bachen*, más las positivas críticas por la sencillez y sinceridad en sus obras, llevan a Tessenow a participar, junto con anteriores compañeros de profesión, en la asociación progresista de arquitectos *Ring*.^[20]

El fascismo alemán comienza a ganar poder e, inevitablemente, salpica a la arquitectura. Inicialmente, Tessenow no se ve afectado y consigue ganar varios concursos públicos. Sin embargo, posteriormente, la monumentalidad y el "totalitarismo hitleriano" se convierten en el sello de los grupos arquitectónicos filonazis, de modo que su lenguaje simplificado con moderadas abstracciones, queda alejado del aparato nazi.^[21] Este hecho, sumado a la crisis económica del país, reduce considerablemente su ejercicio arquitectónico, que se limita a escasos proyectos residenciales hasta 1927. En esos momentos, comienza a remontar su cartera de encargos, con la construcción del internado de *Klotszche* y la piscina cubierta de *Gartenstrasseen* en Berlín.^[22] Su trayectoria se va desarrollando en un moderno, personal y coherente enfoque del lenguaje clásico. En él, integra influencias de otros compañeros de profesión, como Peter Behrens y su clasicismo diagramático berlines, tal y como se percibe en su proyecto de la piscina cubierta.^[23] Su simplificación y abstracción evolucionan hasta la elegancia, y su personalidad artesanal hasta la atención al diseño y la colocación de cada pieza. Logra una arquitectura sincera y expresiva, sin ornamentación, en la que intenta preservar la belleza de la antigüedad clásica, a través de la fusión de lo cotidiano y lo monumental.

"El hecho de que lo cotidiano se convierta en extraordinario y lo singular se haga íntimo, cercano, se corresponde con la profunda incertidumbre de la época que, de nuevo, alcanza también a nuestros días".^[24]

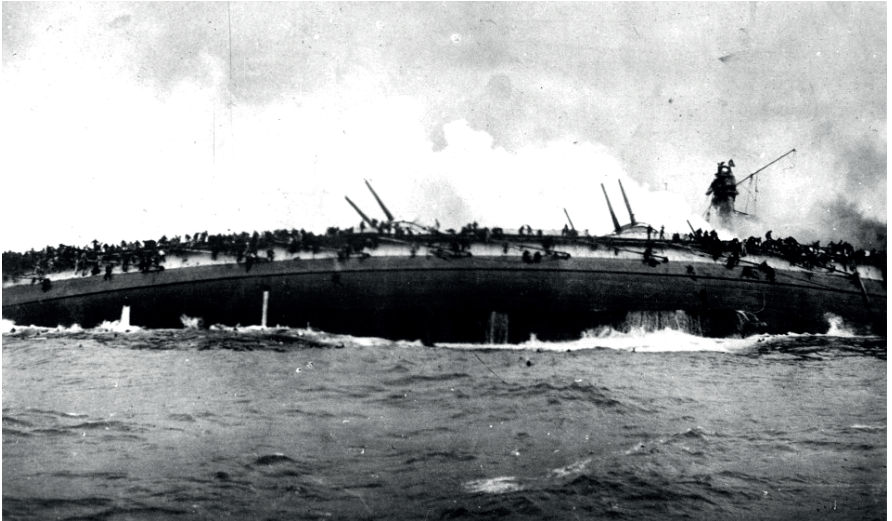
[20]. José Manuel García Roig, *Heinrich Tessenow: Pensamiento Utópico, Germanidad, Arquitectura*, ed. Universidad de Valladolid (Valladolid: Universidad de Valladolid, D.L., 2002), 16.

[21]. *Ibidem*.

[22]. Marco De Michelis, *Heinrich Tessenow. 1876-1950* (Milán: Mondadori Electa, 1991), 340.

[23]. David Rivera Gámez, *La Otra Arquitectura Moderna: Expresionistas, Metafisicos y Clasicistas, 1910-1950*, ed. Paul Goldberger y Jorge Sainz Avia (Barcelona: Reverté, 2017), 143-144.

[24]. José Manuel García Roig, *Heinrich Tessenow: Pensamiento Utópico, Germanidad, Arquitectura*, ed. Universidad de Valladolid (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002), 9.



[Figura 23.]
Hundimiento del coracado alemán SMS Blücher en 1915.

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

Destrucción es la palabra que define a la Alemania de las primeras décadas del siglo XX. La industrialización arrolla al mundo tradicional y secular hasta entonces conocido. Se apuesta rápidamente por ella, sin haber meditado las consecuencias, en aras de un imparable crecimiento económico y de un hipotético bienestar social para el país.[25] La construcción de industrias y barrios para sus obreros se convierte en el principal foco de la producción arquitectónica, a partir del cual se sientan las bases para la llegada del movimiento moderno.

La decisión del poder político de adoptar esta nueva estrategia para el desarrollo del país, junto con caracteres nacionalistas y militaristas de superioridad, desemboca en una serie de conflictos internacionales que provocan la Primera Guerra Mundial el 14 de agosto de 1914. Es el primer conflicto armado de la historia que involucra a tantos países, dejando múltiples novedades para la posteridad: la primera guerra moderna en su totalidad, la nueva armamentística creada por el desarrollo de la industria, la cantidad de fallecidos y heridos en combate, y las desorbitadas bajas civiles.[26]

Este acontecimiento destruye la conciencia de Europa, manifestando la decadencia de Occidente.[27] Alemania sale derrotada del conflicto, con fuertes estragos económicos, materiales y sociales, al verse reducida la población en decenas de millones.[28] Comienza la crisis económica y la

[25]. José Manuel García Roig, *Heinrich Tessenow: Pensamiento Utópico, Germanidad, Arquitectura*, ed. Universidad de Valladolid (Valladolid: Universidad de Valladolid, D.L., 2002), 22.

[26]. Domingo Soriano, "Peter Hart: 'Alemania Fue La Principal Responsable de La Primera Guerra Mundial,'" *Libertad Digital*, Mayo 16, 2014, <https://www.libertaddigital.com/cultura/2014-05-16/alemania-fue-la-responsable-del-inicio-de-la-primer-guerra-mundial-1276518486/>.

[27]. José Manuel García Roig, *Trabajo Artesanal y Pequeña Ciudad*, ed. José Manuel García Roig and Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998), 16.

[28]. Sean A. Former, "War Commemoration and the Republic in Crisis: Weimar Germany and the Neue Wache," en *Central European History*, vol. 35 (Cambridge University Press, 2012), 514.



[Figura 24.]
Mies van der Rohe dando clase en la *Bauhaus* de Dessau.

quiebra empresarial, que se intenta salvar mediante propuestas para la creación de un país de centro ideológico, con proyectos educativos para los jóvenes y el retorno a la artesanía. Ejemplo de ello es la apertura de la *Bauhaus* en 1919. Aun así, la guerra es el telón de fondo de una sociedad insegura y pesimista, en la que los intelectuales y artistas no pueden evitar verse involucrados en la política.^[29] Pocos años después, esas ideas dejan de ser válidas y se retoman viejos enfoques, en los que la economía y el desarrollo industrial recuperan todo el protagonismo. La agotadora crisis alcanza un respiro a finales de la década de los veinte, cuando la renta nacional sube y se alcanza una producción y un bienestar social superior al de antes del enfrentamiento bélico.^[30]

Sin embargo, al finalizar la guerra, se instaura la República de Weimar en Alemania hasta 1933, hecho que desestabiliza la política alemana por el cambio repentino de monarquía a república. Dentro de esta nueva etapa política, las diferencias y confrontaciones dentro del gobierno y los círculos de intelectuales son, cada vez, más acentuadas, puesto que Alemania ha quedado dividida en dos y existe mucho rechazo a la república.^[31] Debido a la gran crisis que provoca el *crack del 29* de Nueva York, el fascismo alemán prospera rápidamente, consiguiendo introducirse en los gobiernos regionales, en 1930. El regreso a la recesión económica lleva a al continuo aplazamiento y paralización de muchos proyectos arquitectónicos. A niveles político-culturales, comienza a haber temor por manifestar cierto tipo de opiniones dentro de esta nueva era.^[32] La Escuela *Bauhaus* es un ejemplo de la intromisión política de los nazis en el campo de la arquitectura, con el desplazamiento de su sede y el cambio de la dirección en beneficio del partido.^[33]

En esta última década, no sólo tiene lugar el nacimiento de nuevos lenguajes políticos y económicos, sino también, artísticos. Se pierde el

[29]. Julian Casanova, "La Guerra Que Cambió El Destino de Europa," *El País*, 2014, https://elpais.com/elpais/2013/12/23/opinion/1387813667_675098.html

[30]. José Manuel García Roig, *Heinrich Tessenow: Pensamiento Utópico, Germanidad, Arquitectura*, ed. Universidad de Valladolid (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002), 56.

[31]. Sean A. Former, "War Commemoration and the Republic in Crisis: Weimar Germany and the Neue Wache," en *Central European History*, vol. 35 (Cambridge University Press, 2012), 514.

[32]. Marco De Michelis, *Heinrich Tessenow. 1876-1950* (Milán: Mondatori Electa, 1991), 128.

[33]. Alberto López, "Movimiento Bauhaus: La Revolución Mundial Del Estilo Sin Estilo," *El País*, 2009, https://elpais.com/cultura/2019/04/12/actualidad/1555023242_858556.html

FRANZ ROH

realismo mágico

expresionismo

post-expresionismo

Objetos extáticos	Objetos simples
Muchos temas religiosos	Pocos temas religiosos
El objeto reprimido	El objeto explicativo
Rítmico	Representativo
Excitante	Absorbente
Dinámico	Estático
Ruidoso	Silencioso
Sumario	Sostenido
Obvio	Obvio y enigmático...
Monumental	Miniatura
Cálido	De fresco a frío
Coloración espesa	Fina capa de color
Rugoso	Suave
Como una piedra sin tallar	Como metal pulido
Conservado el proceso de elaboración	Eliminado el proceso de elaboración
Dejando rastros	Pura objetivación
Deformación expresiva de los objetos	Limpieza armónica de los objetos
Rico en diagonales	Rectangular en el marco
A menudo con ángulos agudos	Paralela
Trabajando contra los bordes del cuadro	Fijado dentro de los bordes del cuadro
Primitivo	Civilización

revista de occidente

[Figura 25.]

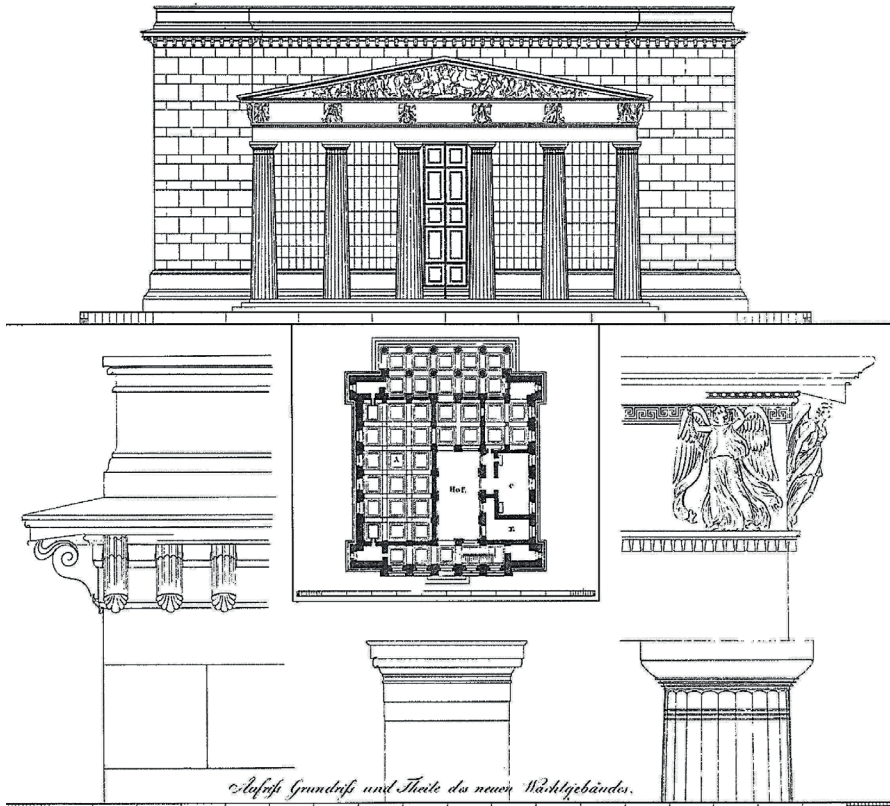
Comparativa del expresionismo y el post-expresionismo de Franz Roh de elaboración propia.

el sentimiento de unidad dentro de la arquitectura, a causa de la continua sucesión de críticas y polémicas, incluso, entre los compañeros del mismo movimiento o asociación. Muchos son los debates y experimentos que se realizan para entender las formas y la cultura del momento, surgiendo estilos antagónicos, como el expresionismo y el post-expresionismo, o tendencias vanguardistas, como el dadaísmo y el cubismo. A pesar de esta gran actividad, el *Deutscher Werkbund* evoluciona y se transforma en el escaparate de la situación arquitectónica alemana, sentando las bases del movimiento moderno, con sus teorías y exposiciones.

“El criterio decisivo para los productos artesanales y de la industria metalúrgica, del vidrio, del cuero y de la madera fue la ausencia de ornamentación. [...] A pesar de tener caracteres opuestos entre sí —la *Bauhaus* y el *Werkbund*—, las dos líneas de desarrollo reprimían la ornamentación. Lo que tenían en común era 'una lucha por la simplicidad': '¡Ambas son modernas, ambas son expresiones de un mismo tiempo!'. 'Forma sin ornamento' se convirtió en un *leit motiv* del *Werkbund* hasta 1933 y, sin embargo, también estuvo sujeto a la crítica, por el hecho de que el diseño no se producía a través de la 'omisión' de la decoración exterior, sino que venía 'desde dentro', dependiendo del material, la forma de la construcción y el propósito”.^[34]

La ausencia de ornamentación, como principal característica de un lenguaje arquitectónico, con la que se identifica la sociedad político-cultural de su época, nos traslada al concurso para la remodelación de la Nueva Guardia de Schinkel, destruida por la guerra. La intervención ganadora de Tessenow, con su creativa destrucción en la cubierta, es la obra que se procede a analizar, con el fin de aprender una nueva estrategia destructiva de vaciado, que permite resolver un problema arquitectónico, a partir de un contexto destruido en sí mismo.

[34]. Ulrike Steiner, *100 años de Arquitectura y Diseño en Alemania. Deutscher Werkbund 1907-2007*, trad. Concha San Francisco, 2007, 69.



[Figura 26.]
 Planimetría de la *Neue Wache* de Schinkel.

Lugar antes de la intervención

El lugar de la intervención se sitúa entre la Universidad Humboldt y el Museo Histórico Alemán, en la avenida *Unter den Linden* de Berlín. Allí, Karl Friedrich Schinkel erige, entre 1815-1818, la *Neue Wache* (Nueva Guardia). El rey de Prusia, Federico Guillermo III, le encarga al arquitecto alemán el levantamiento de un edificio destinado a la vigilancia de su palacio, por parte de la guardia real.^[35] Es el primer edificio que se levanta tras ganar la guerra napoleónica, por lo que constituye un monumento que simboliza la victoria.^[36]

Se trata de una construcción de planta cuadrada de estilo neoclásico, en la que se combinan elementos de la arquitectura romana y de la griega. De la primera se toma el *castrum romano* (volumen másico usado como base militar), para crear el volumen principal del edificio; y de la griega, el pronaos, para conformar el cuerpo de acceso. Éste consta de una doble fila de columnas dóricas, sin capitel, coronadas por un friso y un frontón, donde Victorias de zinc fundido, sustituyen a los habituales triglifos. En su encuentro con el volumen del edificio, las columnas se sustituyen por pilastras, parcialmente embebidas en los muros de este último.^[37] Sus cuatro esquinas se rematan con sólidas torres, que cierran la composición volumétrica. En el exterior, el perímetro del edificio, a excepción de su frente de acceso, se rodea con un bosque de castaños. En el interior, el programa del edificio consta de una sala de servicio para unos cien soldados de la Guardia Real, otra para el régimen de la Cuarta Guardia, una celda de detenciones y un patio interior.^[38]

[35]. José María Durán Medraño, *Iconoclasia, Historia del Arte y Lucha de Clases: Sobre las relaciones entre Economía, Cultura e Ideología.*, ed. Trama Editorial, 2009, 137.

[36]. Werner Szambien, *Schinkel*, ed. Ediciones AKAL, 2000, 40.

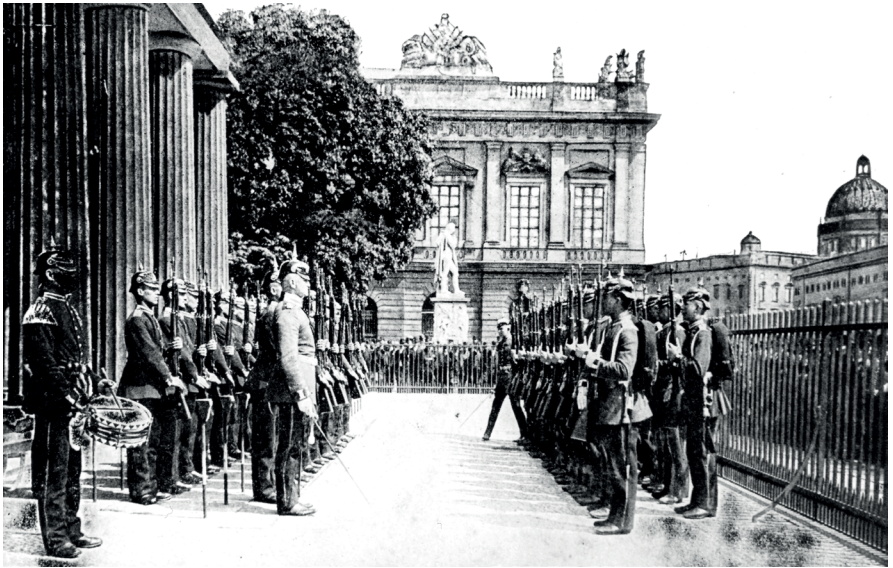
[37]. *Ibidem*.

[38]. Henry W. Pickford, "Conflict and Commemoration: Two Berlin Memorials." *Modernism - Modernity* 12, no. 1 (2005): 139, <https://doi.org/10.1353/mod.2005.0048>.



[Figura 27.]
Exterior de la Neue Wache.





[Figura 28.]
Cambio de guardia ante la *Neue Wache*.

Schinkel ignora, por completo, los típicos puestos de vigilancia europeos diseñados por Ledoux, para imprimir a la obra su carácter personal.^[39] La mezcla de estilos propuesta explota las relaciones entre el interior y el exterior. Así, como se ha visto, mediante el estilo romano, conforma la estructura que contiene el uso interior. En cambio, a través del estilo griego, configura el cuerpo de acceso, a modo de adorno que se superpone al volumen edificado, para resolver la transición entre el interior y el exterior, funcionando, a su vez, como espacio público y como enlace con el resto de instituciones públicas.^[40]

Formalmente, el edificio se relaciona con la puerta de Brandeburgo, pero, funcionalmente, depende del palacio real.^[41] Durante la República de Weimar, el edificio cae en desuso debido a la inexistencia de la monarquía y, por ende, de la guardia real. Asimismo, también se desvanece su carácter conmemorativo por la victoria contra Napoleón, debido a que, tras la derrota de la Primera Guerra Mundial, los frescos y Victorias exteriores se consideran inapropiadas por el sentimiento imperante de desastre.^[42] De ahí, que el edificio quede desocupado, salvo por un uso esporádico de cobijo para indigentes.^[43] Alrededor de 1930, con la idea de llevar a cabo un concurso para reciclar el edificio, se realiza una exposición fotográfica sobre cementerios de guerra, organizada por el VDK (*Volksbund Deutsche Kriegsgraberfürsorge*), con el fin de concienciar a los ciudadanos de la capacidad funcional del edificio en desuso.^[44] En definitiva, el abandono es el destino que padece el lugar, durante doce años, hasta la llegada del concurso y de su futura reintegración a la vida pública.

^[39] Llorenç Bonet, Karl Friedrich Schinkel, ed. A. Asppan S.L., 2003, 28.

^[40] Wallis Miller, "Renovation and Representation: Schinkel's Neue Wache and the Politics of German Memory," in ACSA European Conference. History/Theory/Criticism (Lisboa: Universidad de Kentucky, 1995), 167

^[41] Werner Szambien, *Schinkel*, ed. Ediciones AKAL, 2000, 40.

^[42] Wallis Miller, "Renovation and Representation: Schinkel's Neue Wache and the Politics of German Memory," in ACSA European Conference. History/Theory/Criticism (Lisboa: Universidad de Kentucky, 1995), 168

^[43] Henry W. Pickford, "Conflict and Commemoration: Two Berlin Memorials," *Modernism - Modernity* 12, no. 1, (2005): 141, <https://doi.org/10.1353/mod.2005.0048>.

^[44] Sean A. Former, "War Commemoration and the Republic in Crisis: Weimar Germany and the Neue Wache," vol. 35 (Cambridge University Press, 2012), 523.



[Figura 29.1
Ceremonia de conmemoración en el *Reichstag* en 1928.

“Nuestros muertos están por encima de las pequeñas disputas y las miserables, vacías frases que apreciamos. Un recuerdo profundo de nuestros hermanos caídos solo puede fortalecer la voluntad de reconciliar las diferencias y despertar el espíritu que uno de ellos expresó una vez de esta manera: ‘Alemania debe vivir, incluso si debemos morir’.”^[45]

Con esta afirmación, por parte de uno de los miembros del *Riechstag*, se retoma, en 1927, el debate para la creación de un memorial nacional en Alemania. El fin es conseguir una unidad del pueblo alemán frente a la fragmentación política, similar a la de los soldados alemanes en su sacrificio desinteresado al combatir en la Primera Guerra Mundial. Las víctimas en masa durante el enfrentamiento, con el consiguiente duelo universal, se convierten en el punto inicial del programa. La esfera política se plantea, entonces, cómo puede honrar a sus muertos y, al mismo tiempo, fortalecer la unidad nacional, que parece haber desaparecido con el colapso económico y los roces políticos y artísticos. El tipo de memorial que se pretende crear es la tumba al “soldado desconocido”, semejante a las erigidas en Francia y Gran Bretaña, a partir de 1920.^[46]

En 1926, se aprueba la ubicación del memorial en la *Neue Wache*. Sin embargo, diversos desacuerdos, como el debate entre una financiación pública o privada para evitar futuras modificaciones en el programa, demoran su desarrollo hasta 1930.^[47] Finalmente, Prusia y Alemania lanzan un concurso cerrado con seis arquitectos invitados: Mies van der Rohe, Hanz Poelzig, Erick Blunch, Hans Grube, Peter Behrens y Heinrich Tessenow. Estos seis candidatos deben idear un proyecto en la *Neue*

^[45]Sean A. Former, “War Commemoration and the Republic in Crisis: Weimar Germany and the Neue Wache,” vol. 35 (Cambridge University Press, 2012), 523.

^[46]Ibidem.

^[47]Marco De Michelis, *Heinrich Tessenow. 1876-1950* (Milán: Mondadori Electa, 1991), 299.



[Figura 30.]
Commemoración en la tumba francesa al soldado desconocido.

Wache de Schinkel que responda a la necesidad de recordar y ensalzar a las víctimas alemanas de la guerra.

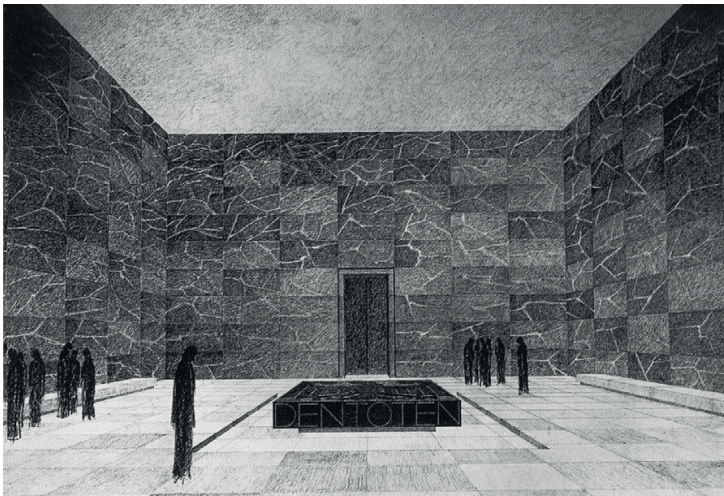
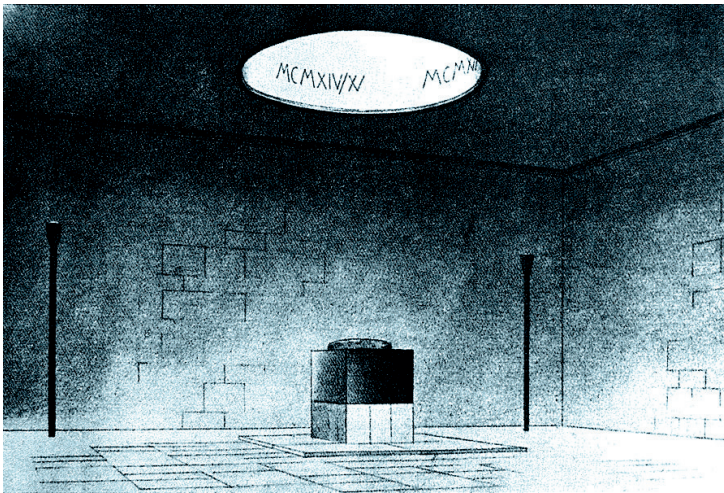
El programa exigido en las bases del concurso consiste en la creación de un espacio único en el que se puedan celebrar ceremonias y colocar coronas.^[48] El nuevo diseño interior ha de relacionarse con el exterior de una manera orgánica y directa. Por eso, recomiendan a los candidatos la realización de un espacio tipo atrio en la zona del memorial.^[49] Las propuestas han de intentar evitar, en la medida de lo posible, actuar en las fachadas exteriores de Schinkel, respetando el pasado y la importancia que tiene esta construcción para la ciudad de Berlín.^[50]

El comité, debido a la precaria situación económica, acuerda un presupuesto para la ejecución del proyecto de 250.000 RM, lo que exige el empleo de recursos arquitectónicos sencillos. Por tanto, se busca una propuesta que tenga en cuenta la historia del edificio, donde la resolución del programa ponga en valor el pasado y el presente con sobriedad y solemnidad.

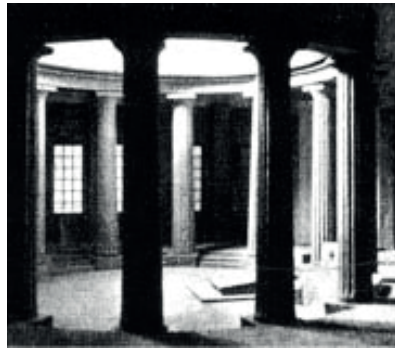
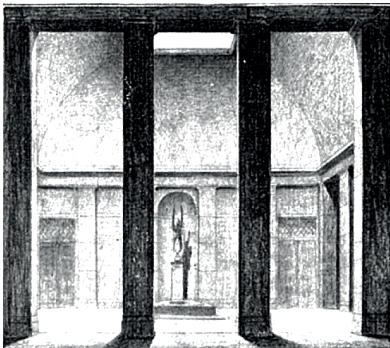
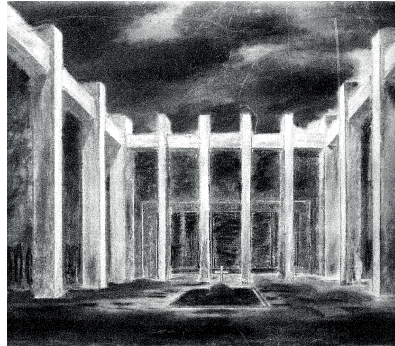
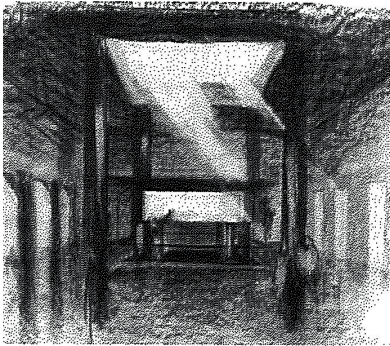
^[48] Marco De Michelis, *Heinrich Tessenow. 1876-1950* (Milán: Mondadori Electa, 1991), 299.

^[49] Sean A. Former, "War Commemoration and the Republic in Crisis: Weimar Germany and the Neue Wache," vol. 35 (Cambridge University Press, 2012), 526.

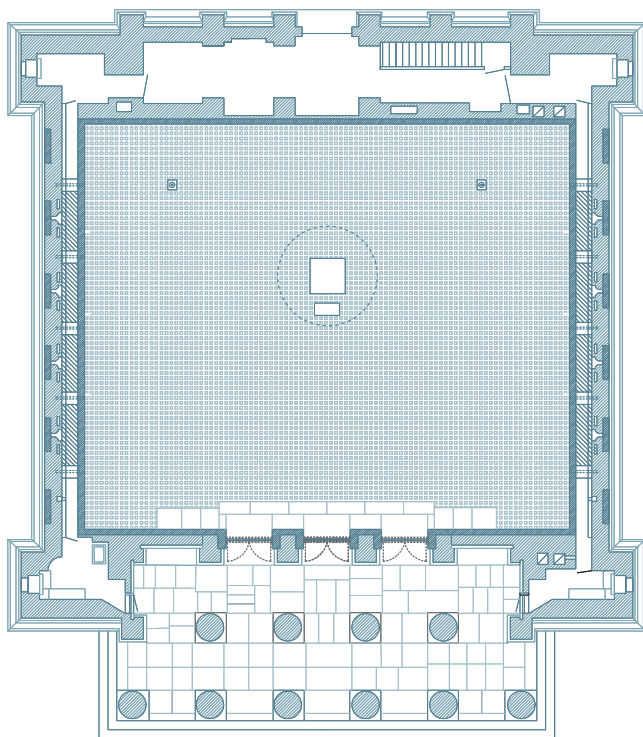
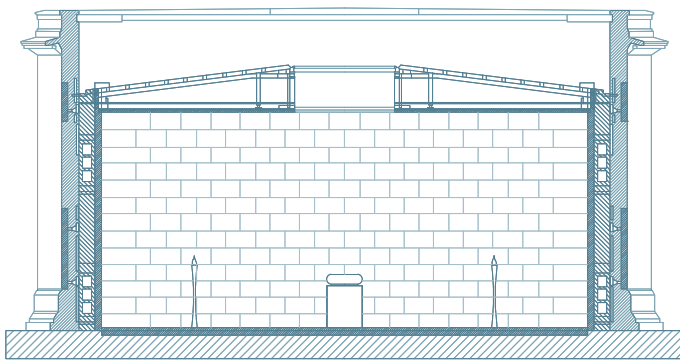
^[50] Rodrigo Merino S., "Concurso Remodelación Interior de La Neue Wache de Schinkel En Monumento a Los Caidos de La Guerra Mundial" (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2012), 20.



[Figura 31-32.]
Propuesta de Heinrich Tessenow y Mies van der Rohe.



[Figura 33-36.]
Propuestas de Peter Behrens, Hans Poelzig, Eric Blunch y Hans Grube.



[Figura 37.]

Planta y seccion de la *Neue Wache* de Heinrich Tessenow de elaboración propia.

PROYECTO

La propuesta de Heinrich Tessenow resulta ser la ganadora del concurso gracias a la sencillez y la simbología comunmente comprensible que se expresa dentro de la obra. Gracias a estas características, logra marcar la diferencia y ganar al proyecto de Mies van der Rohe, el otro finalista, a quien se le descarta por tratar a los "muertos como muertos" sin más trascendencia.^[51]

El planteamiento de Tessenow para el interior del edificio preexistente se basa en la creación de un espacio unitario austero y solemne. La pieza principal de la composición es un gran monolito colocado en el centro de la sala como símbolo funerario. Uno de los argumentos del proyecto es la luz, ello justifica varias de las decisiones proyectuales tales como: el tapiado de las ventanas originales de Schinkel o la piedra oscura utilizada para el revestimiento interior, con el fin de crear un ambiente más íntimo.

Dado que se construye una sala oscura, la habilidad con la luz de la propuesta reside en la forma en la que se ilumina el espacio. Aparte de dos antorchas al fondo de la sala flanqueando al monolito, se abre un gran vacío cenital en la cubierta. De esta manera, el óculo creado alumbra el memorial y vincula el recuerdo de los muertos con el cielo. Finalmente, la centralidad y la verticalidad materializada definen el nuevo espacio ejecutado dentro de la *Neue Wache* de Friedrich Schinkel, donde la destrucción se convierte en el medio para construir y cultivar la memoria.

[51]. Sean A. Former, "War Commemoration and the Republic in Crisis: Weimar Germany and the Neue Wache.," vol. 35 (Cambridge University Press, 2012), 536.



[Figura 38.]
Inauguración ceremonial de la *Neue Wache*.

Función

"Al permitir que los sobrevivientes lleguen a un acuerdo con la pérdida, los memoriales de guerra pueden reflejar y alentar un duelo explícito de la realidad de la muerte o, su ocultación y transfiguración melancólica con fines de forja de identidad. Juntos, estos dos aspectos constituyen cualquier monumento de guerra. [...] Los estudios comparativos han concluido, por ejemplo, que los memoriales alemanes de entreguerras representaban con menos frecuencia el luto y el sufrimiento individual o la transmisión de mensajes pacifistas y, tematizaban al heroico soldado con mayor frecuencia que los franceses".^[52]

Sean Forner define, así, las funciones de los monumentos de guerra, señalando el énfasis que hace Alemania en los aspectos de identidad nacional. Una prueba de ello, es el interés de la República de Weimar con el concurso para la *Neue Wache*.^[53]

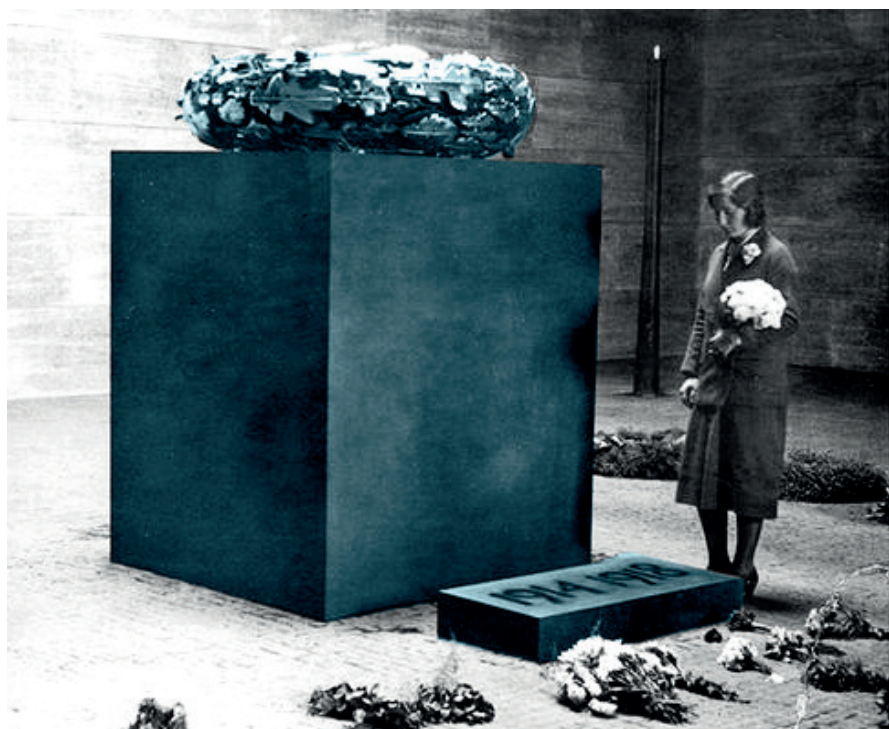
Heinrich Tessenow asume el programa exigido y consigue formular con su diseño la doble funcionalidad: la unión alemana y el recuerdo de los muertos que "reclaman la pérdida de la vida para hacer que la supervivencia sea significativa".^[54] El edificio diseñado por Schinkel posee una función para los vivos, ligada al palacio real; en cambio, el espacio creado por Tessenow se halla funcionalmente asociado con los muertos y vinculado a la historia y la memoria del país.

En la propuesta de Tessenow, la escasa intervención en las fachadas exteriores del edificio permite preservar los más de cien años de historia

^[52].Sean A. Forner, "War Commemoration and the Republic in Crisis: Weimar Germany and the Neue Wache.," vol. 35 (Cambridge University Press, 2012), 515-516.

^[53].Ibidem.

^[54].Ibidem,536.



I Figura 39. I
Luto silenzioso.

alemana que posee el lugar. De este modo, la muerte se encierra en su interior y los ciudadanos pueden mantener el recuerdo de sus hazañas, sin entrar en confrontación con su reciente fracaso. De hecho, el arquitecto pretende restringir el acceso al público, salvo en ocasiones especiales, en base a una metáfora que caracteriza a las casetas de guardia: separar la actividad de la vida exterior.^[55] Además, apoya esta idea con la certeza de que, al permitir la admiración del memorial únicamente desde las puertas, se aumenta la privacidad y el respeto en el interior de la sala vacía que honra a los fallecidos. El comité no comparte esta visión, por lo que la propuesta es descartada, ante la previsible disminución de visitantes y la consecuente merma del sentimiento de unidad por parte del pueblo, así pues, se decide mantener el libre acceso al memorial. A lo largo de la calle y hasta llegar al memorial, se narra, de manera simbólica, la historia militar alemana, desde la victoria hasta la derrota, revelando al público las complejas relaciones de la memoria. La función es transmitir la heroicidad del cuerpo militar, con independencia del resultado de la contienda bélica, demostrando a los ciudadanos que el pueblo alemán se vuelve a levantar cada vez que cae.

En la propuesta, se plantea la demolición de los antiguos elementos de compartimentación y se decide ubicar una única pieza en el centro del espacio interior. De esta forma, el espíritu de dolor y duelo se concentra en un punto aislado de la habitación, en el que se representa a la muerte con un gran cenotafio de piedra oscura. Para crear un vínculo más íntimo con la pieza, se dispone una única entrada de luz, formada por un óculo cenital abierto en la cubierta existente, justo encima de ella. Se crea, así, una atmósfera vaporosa y evanescente.

La tumba se abre al cielo y, éste responde iluminándola, para dotar de significado a los muertos. La luz activa al memorial y, a su vez, se refleja y baña al visitante, haciendo que vivos y difuntos entren en comunión. Esta función de duelo se enfatiza y embellece los días de lluvia, cuando las gotas de agua se cuelan a través del vacío construido en la cubierta, oscureciendo el suelo y recorriendo la piedra a modo de llanto. En cierto

[55]. Wallis Miller, "Renovation and Representation: Schinkel's Neue Wache and the Politics of German Memory," en *ACSA European Conference. History/Theory/Criticism* (Lisboa: Universidad de Kentucky, 1995), 168.



[Figura 40.1
Exterior de la *Neue Wache*.

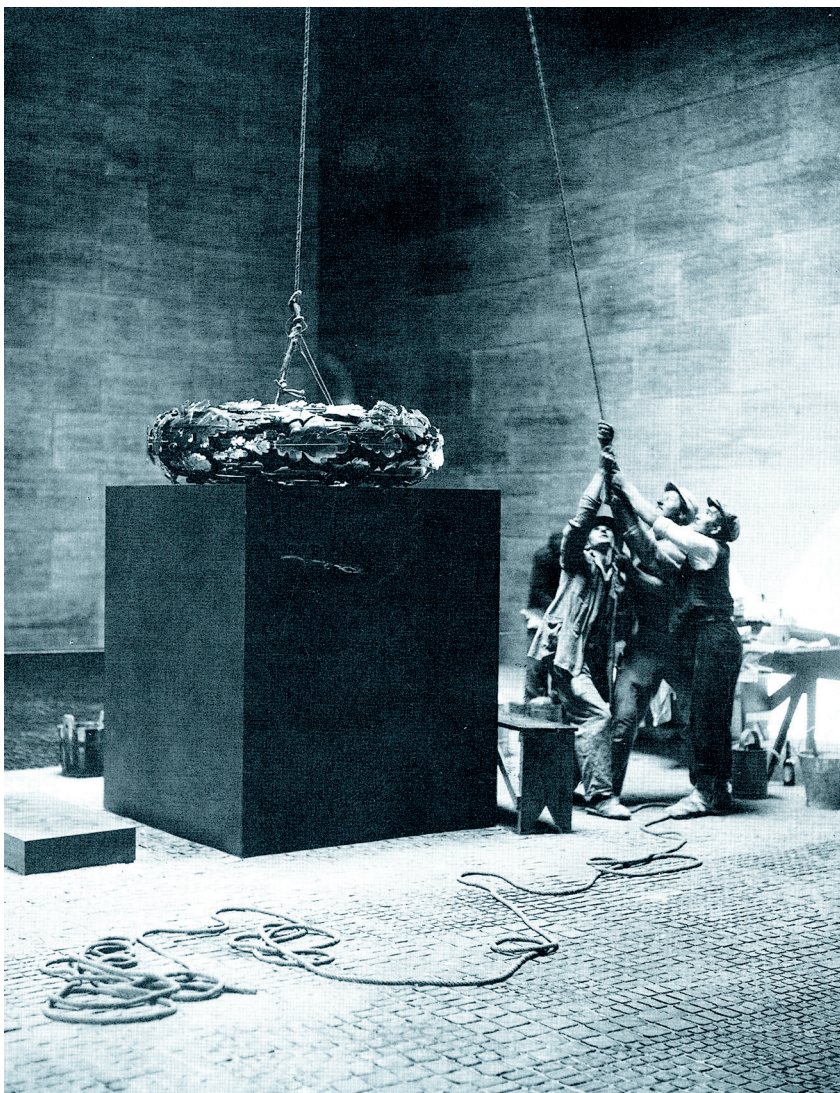
modo, la integración de la naturaleza en la obra completa la arquitectura sin perturbarla.^[56]

En definitiva, se establece un rico diálogo entre el pasado y el presente, la tristeza y la paz, la memoria y la identidad. Sin embargo, el propio Tessenow narra en una carta que: "en un primer momento, su obra no termina de satisfacer a la mentalidad de su público", recordando, así, la disgregación y la conflictividad política existente. Por un lado, los militantes de derechas la tachan de no ser lo suficientemente bélica o cristiana, mientras que, por el otro, la izquierda la juzga de inútil.^[57] A pesar de las críticas, el público se acaba adueñando del memorial a las víctimas de la Gran Guerra. Dejan de interpretarla como una representación militar en la conciencia nacional y, en cambio, la ven como un símbolo del pueblo alemán por derecho propio.^[58]

^[56].Marco De Michelis, *Heinrich Tessenow. 1876-1950* (Milán: Mondatori Electa, 1991), 301-302.

^[57].Ibidem.

^[58].Wallis Miller, "Renovation and Representation: Schinkel's Neue Wache and the Politics of German Memory," en *ACSA European Conference. History/Theory/Criticism* (Lisboa: Universidad de Kentucky, 1995), 169.



[Figura 41.]
Colocación de la corona de Ludwig Gies.

Materialidad constructiva

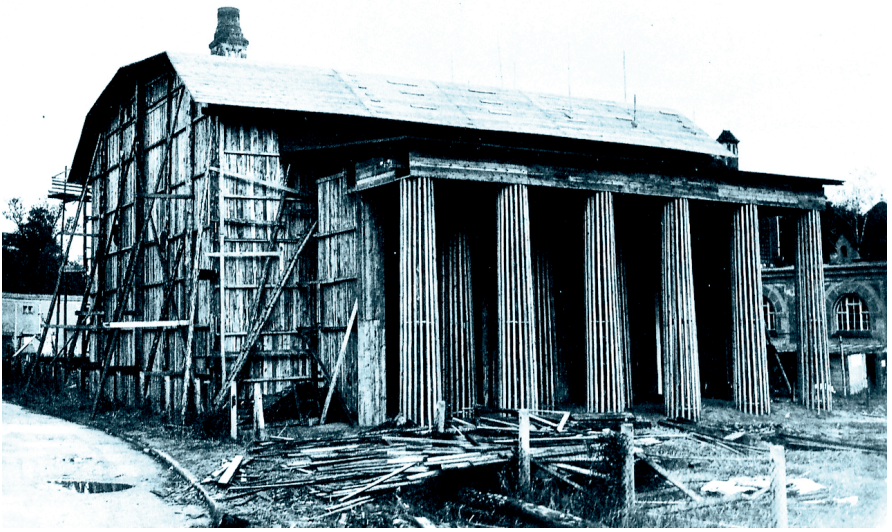
En 1930, en la *Neue Wache* de Schinkel se realiza una restauración exterior y una demolición del interior, con motivo del concurso para su reconversión en la tumba del "soldado desconocido".^[59] Una de las razones por las cuales Tessenow gana el proyecto es la escasez de acciones en su intervención. De hecho, hace de la destrucción su recurso creativo.

En el exterior, coloca dos braseros de bronce encima de las torres y añade una cruz de hierro encastrada en el paramento, situado justo encima de la puerta central que separa el espacio público del privado, como único símbolo de la heroicidad y muerte de los militares frente a la sociedad alemana. A continuación, reduce las cinco puertas de entrada, a solamente tres de hierro, para poder controlar el acceso y la luz, pues necesita un espacio interior oscuro. Por ello, también tapa las ventanas laterales con la misma piedra del muro exterior, utilizada por Schinkel años atrás. La intención es preservar, desde fuera, la materialidad de la obra original, sin que se perciba la nueva actuación de dentro.^[60]

En cuanto al espacio interior, se busca la apariencia estereotómica mediante una cáscara de revestimientos. El material empleado para el suelo es un mosaico de piezas de basalto del Rin, selladas con plomo, al igual que el pavimento de la calle. Para completar la materialidad, las paredes se revisten con piedra caliza gris claro, extraída de las canteras de *Oberwittinghausen*. Destaca la ausencia de ornamento; tan sólo se disponen dos candelabros de bronce en las esquinas del fondo de la

[59].Marco De Michelis, *Heinrich Tessenow. 1876-1950* (Milán: Mondadori Electa, 1991), 302.

[60].Wallis Miller, "Renovation and Representation: Schinkel's *Neue Wache* and the Politics of German Memory," en *ACSA European Conference. History/Theory/Criticism* (Lisboa: Universidad de Kentucky, 1995), 168-169.



[Figura 42.]
Maqueta de madera 1:1 de la *Neue Wache*.

sala, y un gran monolito, de 141x141x167 cm, de granito negro, exportado de Suecia. Sobre él, descansa una corona de hojas similares a las de un roble, en una solemne referencia a las hojas de la victoria de laurel.^[61] El cuerpo de la escultura se realiza en plata y las 235 hojas, en diferentes tamaños, de oro y platino.^[62] A los pies de la pieza hay una piedra en la que se inscribe << 1914-1918 >>, en referencia a la Primera Guerra Mundial.^[63]

El proyecto busca la máxima ausencia de luz exterior y de fugas visuales, con la intención de potenciar al máximo la percepción de la luz cenital que entra por su única apertura, realizada en la cubierta. Ésta se perfora para crear un óculo de 4 metros de diámetro, y 1.8 metros de espesor, encargado de iluminar el memorial. Ahora, la materialidad deja de ser exclusivamente la piedra, incorporándose el cielo y la luz. Sorprende la sencillez y la ausencia de figuras humanas en el conjunto, pero la naturalidad de los detalles representa perfectamente la condición humana sin necesidad de hacerlas figurar.^[64] Por lo que, en resumidas cuentas, la obra se materializa con la sencillez de una única pieza y la destrucción circular que llena todo el espacio vacío.

La remodelación completa consigue finalizarse en el plazo de un año, con un presupuesto de ejecución que casi duplica al inicial: se alcanzan los 470.000 RM. Este aumento se debe a la recreación en madera de la *Neue Wache*, a escala 1:1, durante el proceso creativo; para el estudio en profundidad de ciertos detalles arquitectónicos del proyecto.^[65] Finalmente, el 2 de junio de 1931 se inaugura la *Neue Wache* con un acto a "Los caídos en la Guerra Mundial.

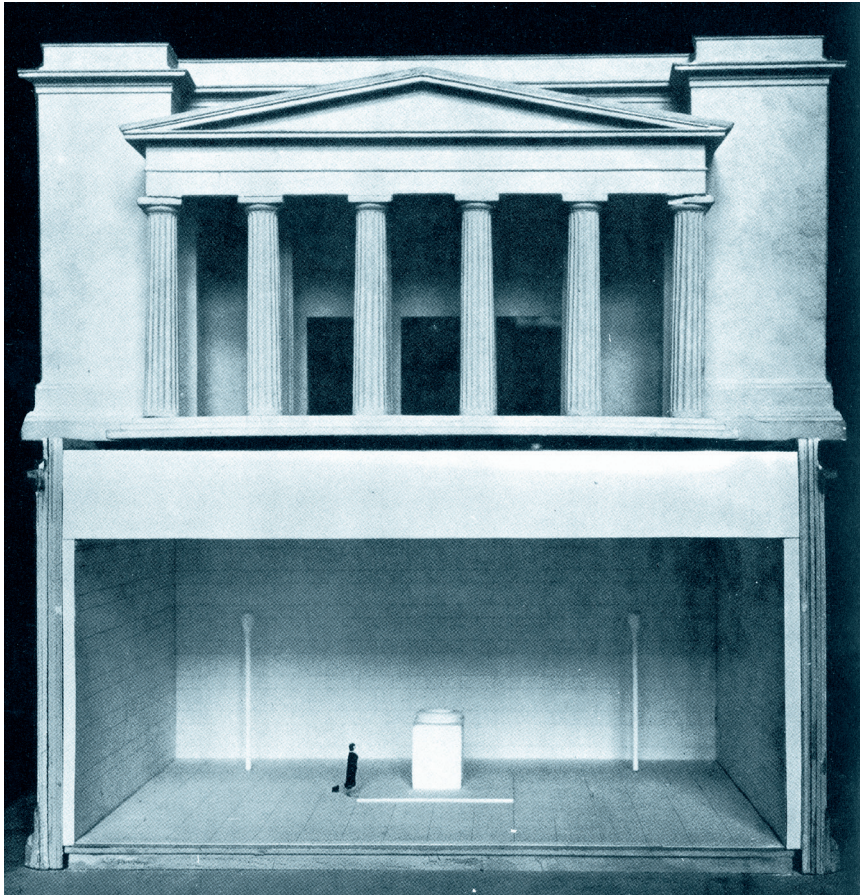
^[61].Wallis Miller, "Renovation and Representation: Schinkel's Neue Wache and the Politics of German Memory," en *ACSA European Conference. History/Theory/Criticism* (Lisboa: Universidad de Kentucky, 1995), 168-169.

^[62].Marco De Michelis, *Heinrich Tessenow. 1876-1950* (Milán: Mondadori Electa, 1991), 302

^[63].Henry W. Pickford, "Conflict and Commemoration: Two Berlin Memorials," *Modernism - Modernity* 12, no. 1, (2005): 141. <https://doi.org/10.1353/mod.2005.0048>.

^[64].Wallis Miller, "Renovation and Representation: Schinkel's Neue Wache and the Politics of German Memory," en *ACSA European Conference. History/Theory/Criticism* (Lisboa: Universidad de Kentucky, 1995), 170.

^[65].Marco De Michelis, *Heinrich Tessenow. 1876-1950* (Milán: Mondadori Electa, 1991), 302.



[Figura 43.]
Maqueta.

Forma y espacio

“Los únicos monumentos reales' parecen ser solo 'los simples edificios utilitarios'. 'Por lo tanto, para el memorial de guerra, es solo una solución de emergencia. La representación entusiasta de su contenido, el cual la mayoría de los hombres hoy conocen de la muerte, no está permitida, solo la sobriedad más extrema'. Si somos honestos, el santuario para los caídos de la guerra mundial no puede ser mucho más que una habitación vacía, que es precisamente la decencia del proyecto de Tessenow, que quisiera ofrecer solo lo que tenemos...”[66]

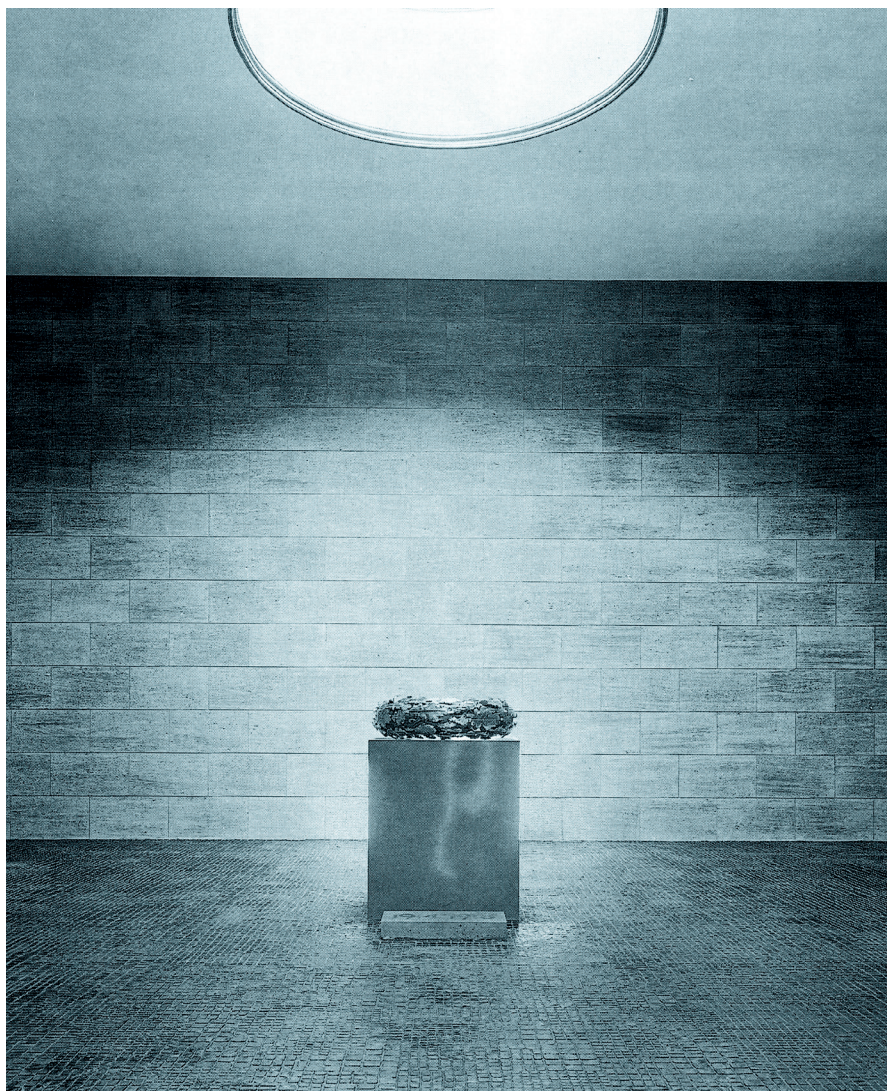
El espacio vacío de Heinrich Tessenow determina su victoria frente a la propuesta de Mies van der Rohe en el concurso. Se inserta en el interior del edificio, separándose de la construcción original, con la realización de una caja dentro de otra, de modo que la preexistencia se aborda con total respeto. Crea una habitación cerrada y vacía que abarca todo el volumen interior de la *Neue Wache*. Este perímetro ciego solo tiene una apertura, el sobrio acceso desde la vía *Under van Linden*, que refuerza la simetría axial de la sencilla sala. El diseño interior se resuelve en el eje central con dos formas puras, el vacío circular y el monolito prismático, alcanzando la más alta dignidad y monumentalidad, equiparable a la de Schinkel.[67]

La sobriedad formal genera un animado debate con la presentación de los paneles para el concurso, desde alabanzas por el diseño de una forma poderosa y pura; hasta el intento de paralizar la obra por su relación con los judíos y la falsa similitud de la geometría con el aparato reproductor masculino (monolito) y el femenino (hueco cenital).[68] Sin embargo, la

[66]. Marco De Michelis, *Heinrich Tessenow. 1876-1950* (Milán: Mondadori Electa, 1991), 301.

[67]. Sean A. Former, “War Commemoration and the Republic in Crisis: Weimar Germany and the *Neue Wache*,” vol. 35 (Cambridge University Press, 2012), 529.

[68]. Marco De Michelis, *Heinrich Tessenow. 1876-1950* (Milán: Mondadori Electa, 1991), 302-303.



[Figura 44.]
Interior.

realidad es que se trata de una obra solemne, creada a partir de las ausencias, en la que la forma estructura y secuencia el proceso de conmemoración.

El vacío constituye puramente el espacio, aunque en la práctica esa estrategia se realiza para anular las distracciones, una vez se accede a la sala. Toda la atención se dirige al único objeto que interrumpe el vacío espacial: la pieza simbólica de los caídos. Además, la necesidad de oscurecer la habitación responde a la idea de focalizar, aún más, el interés en el objeto con la apertura de un foco natural permanente sobre él. El óculo da luz y significado a toda la habitación, convirtiéndose en el elemento arquitectónico más importante de la intervención. Por lo tanto, la respuesta visual del observador concatena siempre los elementos simbólicos de la composición en una secuencia vertical, que magnifica la sensación de monumentalidad, al estar conectados el cielo y la tierra. La simplicidad y la simbología del edificio permiten a todos los alemanes asistir a un breve recorrido por su historia nacional y militar, que culmina en un espacio de duelo y serenidad, abierto al cielo.

El proyecto se define según una línea vertical, de modo que la transición de la obra de Schinkel a la de Tessenow se recorre levantando la vista hacia arriba, hasta desembocar en un espectáculo impredecible. La perforación cenital, al permanecer abierta, interactúa con el gran monolito de mármol, bañándolo de luz y de lluvia, según sea la climatología exterior. La escala exagerada de la arquitectura y de los elementos compositivos del espacio potencia esta impresión, puesto que la dimensión de la pieza central eclipsa el ego individual de los visitantes.^[69]

En conclusión, la forma simplificada y abstracta, la luz, y los simbolismos comúnmente comprensibles, crean un silencio conmovedor, que "detiene el tiempo", en el interior de la *Neue Wache*. La belleza que evoca esta percepción recuerda al Panteón de Roma, puesto que comparten secuencias espacio-temporales a través del movimiento circular de la luz cenital. Donde, al igual que en la *Neue Wache*, la sala se diseña para

[69]. Sean A. Former, "War Commemoration and the Republic in Crisis: Weimar Germany and the *Neue Wache*," vol. 35 (Cambridge University Press, 2012), 529-544.



[Figura 45.]
Interior.

generar la oscuridad suficiente que permita a la lluvia o a los rayos solares, introducidos por el óculo, hacer material el tiempo y la luz.[70] Este ambiente invita al espectador a la contemplación embelesada y al culto silencioso por el pasado y el presente, además de experimentar diferentes vivencias sensoriales que hacen que se recupere y se vuelva habitar el edificio preexistente. En palabras de Sean A. Former:

"El carácter estático hace que el monumento se convierta en un espacio en el que el trauma podría ser confrontado como la pérdida irrecuperable de un objeto aún reconocido como otro, lo que sugiere un proceso por el cual la experiencia podría asimilarse y resolverse, reconociéndola como zona de trauma y pérdida en el lugar de estar dotada de significado de creación de identidad".[71]

[70]. Alberto Campo Baeza, *La Suspensión Del Tiempo : Diario de Un Arquitecto*, ed. Fundación Arquia (Barcelona-Madrid: Los libros de la Catarata, 2017), 19.

[71]. Sean A. Former, "War Commemoration and the Republic in Crisis: Weimar Germany and the Neue Wache.," vol. 35 (Cambridge University Press, 2012), 544.



[Figura 46.]
Interior.

Relación con el lugar

Por el tipo de encargo, se le pide a Heinrich Tessenow que busque mayor relación con el lugar, pero entendido como nación, y no tanto como emplazamiento concreto. Con el fin de fortalecer el sentimiento de nacionalidad, se debe exponer unos hechos que la gente sea capaz de comprenderlos y memorizarlos. Para lograr la relación de su obra con el lugar, las herramientas que emplea dentro de la arquitectura, son la inserción de las simbologías y las metáforas al pueblo alemán ya citadas.

Esto no quiere decir que descuide la relación con su ámbito más cercano, que aborda de una manera sutil. Tanto las bases del concurso, como el propio Tessenow, entienden la importancia de la *Neue Wache* para Berlín y pretenden preservar la relación establecida por Schinkel. La propuesta mantiene la ubicación del acceso, si bien lo reduce, sensiblemente, para lograr nuevos efectos arquitectónicos. Asimismo, no actúa sobre el diseño paisajístico preexistente, pero sí anula la relación directa con él, al tapiar las ventanas, para obtener la oscuridad deseada en el interior. Por tanto, el edificio se mantiene integrado en el paisaje, a la vez que conserva reconocible la autoría de Schinkel. La única relación visual con el entorno se genera a través de la perforación de la cubierta, que interactúa directamente con la luz y el cielo. Por otro lado, la disposición en el interior de un pavimento similar al de la plaza, crea una continuidad de materiales que potencia la relación directa con el entorno construido. Así, pese a estar oculto, la ciudad de Berlín reconoce este lugar como parte de su tejido urbano, caracterizándolo como espacio público para todos.

De este modo, el carácter introspectivo de la *Neue Wache* de Tessenow, hace que se establezca una relación, fundamentalmente, poética con la memoria del lugar, que permite recuperar el sentimiento de identidad alemán.



[Figura 47.]
Interior.

ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN, CONTINUIDAD Y VIGENCIA

La investigación realizada versa sobre un proyecto de reutilización de un edificio, en su momento, carente de utilidad para la sociedad y, por ende, abandonado. El contexto de crisis política y económica, junto con el trauma de la guerra, generan una sociedad fragmentada y atormentada que anhela recuperar la unidad, para afrontar las vicisitudes de su tiempo. La escasez de recursos lleva a la intervención de ruinas funcionales para reconstruir un país destrozado física y psicológicamente.

El concurso surgido para la *Neue Wache* exige alcanzar una meta compleja, siguiendo unas acotadas directrices. Heinrich Tessenow, haciendo gala del "menos es más", consigue ganar el concurso para representar, por medio de pequeñas y creativas destrucciones, un memorial en honor a los caídos en la Primera Guerra Mundial, reemplazando el papel militar en la nación por el del ciudadano corriente. La limitación de que la fachada se mantenga por motivos de patrimonio histórico, invita a reformular una obsoleta casa de vigilancia de la realeza, en un espacio solemne y espiritual. De este modo, transforma una pieza arquitectónica inicial en dos: una exterior y otra interior, que coexisten, simultáneamente, en beneficio de un bien común para la ciudadanía.

Es tal el apego y la valoración que acaba teniendo la ciudad por la *Neue Wache* que, tras ser destruida por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, se decide reconstruir el proyecto de Tessenow, en lugar del original de Schinkel. A lo largo de la historia, se realizan diversas modificaciones de la pieza memorial, en función de la ideología política del momento, pero sin alterar la arquitectura. Actualmente, se encuentra una copia ampliada de la escultura "Piedad al hijo muerto" de Käthe



[Figura 47.]
Interior de la Neue Wache en 2008.





[Figura 49.1
Interior de la capilla *Bruder Klaus* de Peter Zumthor.

Kollwitz, instalada en 1993 por el canciller federal.[72]

Por tanto, el estudio de Tessenow revela un arquitecto que entiende y diseña para la condición humana, interesado en la vivienda y en la artesanía, logrando transmitir familiaridad y serenidad, dentro de sus arquitecturas sencillas y calladas.[73] Estas características encuentran en el edificio abandonado de la *Neue Wache* una de sus mejores manifestaciones, gracias a la creativa destrucción realizada en el programa y la preexistencia. Con ella, se activa un debate sobre la conservación del patrimonio, el concepto de monumento y la preservación de la memoria histórica, que se ha mantenido vigente hasta nuestros días.

Sin embargo, en actuaciones carentes de arquitecturas preexistentes también pueden ser aplicadas las ideas de Tessenow. De hecho, se observa cierta continuidad de las mismas en las estrategias de proyecto para la capilla de Campo *Bruder Klaus*, realizada por Peter Zumthor en 2007. Se trata de una capilla construida con 24 capas de hormigón vertido sobre 112 troncos de abetos locales. Una vez endurecido, en lugar de retirar los troncos, se decide incendiarlos. Los troncos se queman lentamente durante tres semanas, hasta que finalmente, desaparecen. La disposición de los troncos en forma de gota o lágrima, originan un óculo que ilumina el interior tosco y oscuro provocado por el incendio.

Por tanto, se construye un vacío interno con la aplicación de técnicas destructivas en el interior de la pieza. El resultado es una geometría con una marcada verticalidad, que permite la conexión directa con el cielo y la entrada de luz o lluvia. El espectador se encuentra con un espacio sencillo, íntimo e interactivo que le invita a la oración y a la contemplación del entorno a través de los vacíos creados, al igual que en la *Neue Wache*.

[72]. Wallis Miller, "Renovation and Representation: Schinkel's *Neue Wache* and the Politics of German Memory," en *ACSA European Conference. History/Theory/Criticism* (Lisboa: Universidad de Kentucky, 1995), 168.

[73]. Otto Kindt, "*Baumeister und Erzieher*," *Zeit*, 1951, <https://www.zeit.de/1951/14/baumeister-und-erzieher>.



[Figura 50.]

Niños jugando en las calles de Londres en 1954.

LADY ALLEN OF HURTWOOD

IV

Notting Hill Adventure Playground



[Figura 51.]
Lady Marjory Allen of Hurtwood.

AUTORA

Marjory Gill nace en 1897, en el condado de Kent en el Reino Unido. Vive con sus padres y sus hermanos en una granja y, en las temporadas de verano, en un campamento dirigido por sus padres en la costa de Norfolk. Este ambiente le permite crecer en un entorno abierto, en permanente contacto con la naturaleza, donde vagar, jugar y colaborar en trabajos físicos y tradicionales. Estas experiencias, junto con la libertad experimentada desde niña, son vitales para su posterior pensamiento arquitectónico y humanitario.^[73]

Empieza a estudiar horticultura en la Reading University College en 1916. Después de titularse en 1920, comienza a recibir pequeños encargos para realizar jardines. Su hermano, que reside en Roma por entonces, le invita a explorar y estudiar los jardines de la ciudad italiana para mejorar su formación. Durante su viaje por Italia, conoce a Clifford Allen, un miembro del Partido Laborista encarcelado en la Primera Guerra Mundial por ser objetor de conciencia. Con él se casa en 1921. No obstante, debido a sus convicciones políticas es encarcelado más veces, contrayendo la tuberculosis y perdiendo un pulmón en una de ellas. Su papel como político activo en el parlamento se ve frustrado por la enfermedad, pero no deja de luchar por lograr un gobierno socialista. Entra a formar parte de la nobleza, bajo el título de Barón de Hurtwood, nombre de las colinas donde él y, ahora, Lady Allen construyen la casa de sus sueños.

A pesar de esta vida política y social, Lady Allen continúa ejerciendo su profesión de paisajista sin interrupciones, ni siquiera, durante su primer embarazo cuando diseña y construye los jardines de Glyndebourne. Sus méritos y proyectos le sirven para entrar a formar parte del Insitute of Landscapes Architects, del que será vicepresidenta durante tres años, a partir de 1939. Ese mismo año, antes del comienzo de la Segunda Guerra

^[73] Penny Wilson, "Children Are More Complicated than Kettles: the Life and Work of Lady Allen of Hurtwood," 2013, <http://theinternationale.com/pennywilson/38-2/>.



[Figura 52.]

Lady Allen inspeccionado un modelo de una guardería infantil del Royal Insitute of British.

Mundial, su marido fallece, debido a su enfermedad, durante un viaje a Alemania para negociar un acuerdo de paz con Hitler.

Con la esperanza de continuar la visión de su difunto marido, se embarca en una serie de contribuciones pacifistas a la guerra, como la evacuación de los niños de Inglaterra.^[74] Este acontecimiento es un punto de inflexión en la vida de Lady Allen, puesto que deja de realizar jardines para acercarse a la educación infantil. Durante estos años idea un sistema para la creación de guarderías de alta calidad, con el apoyo y financiación de la *Nursery School Association*, de la cual es presidenta. Diseña y construye, rápidamente, guarderías en bloques prefabricados, por £600 cada una. En la educación infantil, para Lady Allen, uno de los factores más importantes son los educadores. Por lo que investiga y desarrolla una serie de métodos para cualificar a los trabajadores de estas guarderías. También, comienza sus primeros pasos en el diseño con la destrucción, ya que emplea la madera dañada por los bombardeos para crear los juguetes y el amueblamiento interior de las guarderías.^[75]

La guerra hace vivir experiencias crueles y privativas a los niños huérfanos y desplazados. Además, el gobierno no está garantizando, ni controlando, el bienestar infantil dentro de las diferentes instituciones encargadas de estos niños. Lady Allen, conmovida por esta situación, envía una carta al Times para abogar en defensa de estos niños. Asimismo, realiza un folleto, "*Whose Childrens*", como resultado de sus investigaciones. Finalmente, consigue movilizar y concienciar al gobierno para que redacten y aprueben la ley *Childrens Act* en 1948.^[76] Continúa su lucha y defensa por los niños, difundiendo sus conocimientos con la realización de una película, "*Double Thread*", la cual le lleva a entrar en un órgano revisor de películas infantiles, del que acaba convirtiéndose en su presidenta.^[77]

^[74]Roy Kozlovsky, "Adventure Playgrounds and Postwar Reconstruction," in *Designing Modern Childhoods: History, Space, and the Material Culture of Children*, ed. Marta Gutman and Ning De Coninck-Smith (Rutgers University Press, 2008), 176.

^[75]Penny Wilson, "Children Are More Complicated than Kettles: the Life and Work of Lady Allen of Hurtwood," 2013, <http://theinternationale.com/pennywilson/38-2/>.

^[76]Roy Kozlovsky, "Adventure Playgrounds and Postwar Reconstruction," in *Designing Modern Childhoods: History, Space, and the Material Culture of Children*, ed. Marta Gutman and Ning De Coninck-Smith (Rutgers University Press, 2008), 176.

^[77]Penny Wilson, "Children Are More Complicated than Kettles: the Life and Work of Lady Allen of Hurtwood," 2013, <http://theinternationale.com/pennywilson/38-2/>.



[Figura 53.]

Emdrup Junk Playground, Carl Theodor Sørensen.

Entre medias de estos proyectos, entra a formar parte de una iniciativa de posguerra europea por los niños huérfanos víctimas de los nazis, que le hace viajar por distintos países del continente. Gracias a esto, tiene la oportunidad de entrar en contacto con diferentes métodos de aprendizaje infantil. El más influyente y determinante de su carrera fue el arquitecto Carl Theodor Sørensen con su proyecto realizado en Emdrup, Dinamarca.

El arquitecto danés observa cómo los niños no juegan en los parques convencionales de cemento y asfalto, por lo que comienza a reflexionar sobre nuevos parques infantiles que atraigan al niño.^[78] Estudia el trabajo del pedagogo Friedrich Fröebel, el cual propone el juego a través de piezas lúdicas con formas abstractas, y el aprendizaje a través del juego libre y activo.^[79] Sørensen, de pensamiento funcionalista, se olvida de las formas compositivas para centrarse en la función que realiza el niño durante la actividad del juego: imaginar. Tras su estudio, deduce que el parque y sus elementos de juego han de ser diseñados por la imaginación del niño y no por el arquitecto, lo que le lleva a imaginarse un patio donde los niños pueden crear y dar forma a un espacio de juego, en un entorno natural.^[80]

Estos pensamientos se materializan, en 1943, bajo el nombre de *Junk Playground* (parque de basura) en Emdrup. Se trata de un parque infantil cerrado, en un acre de tamaño, donde los niños son libres de utilizar materiales de desechos, escombros de la guerra y basuras, para dar rienda suelta a su imaginación, creando formas que están prohibidas fuera del lugar.^[81] El nombre del parque, tras un debate paisajístico, se debe a su materialidad nacida de la escasez.^[82] Esta pragmática idea permite el juego libre y el desarrollo de la creatividad, a la par que da una

^[78] "Adventure Playgrounds," *Play and Playgrounds Encyclopedia*, 2019, <https://www.pgpedia.com/a/adventure-playgrounds>.

^[79] Mar Soledad Fernández Bardal, "Playgrounds de Aldo van Eyck Análisis y Vigencia Actual" (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, 2019), 15.

^[80] Roy Kozlovsky, "Adventure Playgrounds and Postwar Reconstruction," in *Designing Modern Childhoods: History, Space, and the Material Culture of Children*, ed. Marta Gutman and Ning De Coninck-Smith (Rutgers University Press, 2008), 174.

^[81] Nils Norman, Paul Claydon, and Keith Cranwell, *An Architecture of Play: A Survey of London's Adventure Playgrounds*, ed. Nills Norman (Four Corners Books, 2004), 17-18.

^[82] Roy Kozlovsky, "Adventure Playgrounds and Postwar Reconstruction," in *Designing Modern Childhoods: History, Space, and the Material Culture of Children*, ed. Marta Gutman and Ning De Coninck-Smith (Rutgers University Press, 2008), 174.



[Figura 54.1
Niños jugando en *Emdrup Junk Playground*.

solución funcional a los parajes destruidos por el conflicto bélico. Pero, además, la delincuencia y el vandalismo de menores en la zona se minimiza, al poder liberar, éstos, sus energías y ocurrencias en un espacio donde sí era "legal".^[83] Con tales beneficios, el experimento de parque es bien acogido por la comunidad, aunque solicitaron la instauración de un adulto que velase por la seguridad de los niños. Viendo la actividad y los resultados obtenidos, Sørensen califica este proyecto como el más feo, pero también como el más funcional y hermoso.^[84]

"La primera vez que visité el patio de juegos de Emdrup me sorprendió por completo. En un instante de comprensión me di cuenta de que estaba viendo algo bastante nuevo y lleno de posibilidades. Había una gran cantidad de material de desecho y ningún accesorio hecho por el hombre. Los niños podían cavar, construir casas, experimentar con arena, agua o fuego y jugar a juegos de aventura que poder creer. También, fueron afortunados en su líder, John Bertelsen, maestro de guardería y ex marinero, fue un gran hombre, filósofo y poeta. Su imaginación, confianza y perspicacia hicieron que todo el experimento sea un éxito sobresaliente".^[85]

Estas son las impresiones de Lady Allen tras su visita al *Junk Playground* de Sørensen, en 1946. De ellas, se extraen tres conclusiones que hacen que exporte y extienda esta tipología de parque infantil por todo el Reino Unido: la primera es su posibilidad de realizar un parque de bajo coste, mientras se regeneran los vacíos urbanos de posguerra; la segunda es la respuesta a la delincuencia juvenil, mediante la permisividad de las actividades que, al fin y al cabo, son una liberación de la imaginación en un entorno sin precio legal; y, por último, comparte la idea de tener un trabajador capacitado como supervisor y guía, sin llegar ser una interferencia en el juego y aprendizaje.

Por todo ello, decide centrar su carrera arquitectónica en el desarrollo y evolución de estos parques infantiles, alejada del mundo visual y romántico del paisaje.^[86] Presentados ante la sociedad inglesa, en el

^[83].Penny Wilson, "Children Are More Complicated than Kettles: the Life and Work of Lady Allen of Hurtwood," 2013, <http://theinternationale.com/pennywilson/38-2/>.

^[84].Roy Kozlovsky, "The Junk Playground : Creative Destruction as Antidote to Delinquency," en *Threat and Youth Conference* (Princeton University School of Architecture Paper, 2006), 2.

^[85].Penny Wilson, "Children Are More Complicated than Kettles: the Life and Work of Lady Allen of Hurtwood," 2013, <http://theinternationale.com/pennywilson/38-2/>.

^[86].Fermin Gonzalez Blanco, "Arquitectura Para La Infancia," 2019, http://ferminblanco.com/web/?page_id=4249&fdx_switcher=true.



[Figura 55.]

Niños jugando en *Clydesdale Road Junk Playground*.

artículo para el *Picture Post*, en 1946, como una posible solución para la crisis urbanística y social. Además, como dice Roy Kozlovsky en *The Junk Playground: creative destruction as antidote to delinquency*, las infinitas y alegres aventuras creadas por los niños atienden y curan el daño psicológico causado por el daño físico de la guerra.^[87] Lady Allen, tampoco está conforme con el papel del niño en el urbanismo actual. Por eso, a través de sus campañas y escritos, aboga por esta nueva tipología y critica al parque convencional, compuesto de arenero, tobogán, columpio y balancín, por ser elementos que ofrecen intuitivas y restringidas formas de uso que coartan la imaginación y su consecuente aventura.^[88]

Realiza un primer *Junk Playground* en una parcela de una iglesia bombardeada en Camberwell en 1949. No obstante, este parque infantil solamente dura tres años, a causa de la venta del terreno para proceder a su edificación. En 1949, diseña también otro en Clydesdale Road, un solar repleto de escombros. Sin embargo, debido a las negociaciones por la adquisición, no comienza a funcionar hasta 1951, cuando Lady Allen introduce a los niños sin permiso, antes de que la administración lleve a cabo la limpieza del lugar.

En ambas experiencias se da cuenta de la importancia que tiene el apoyo y la participación local, puesto que se requiere una estructura de voluntarios y una financiación importante. Hay que identificar los solares dañados, adquirirlos y mantenerlos, por lo que el proceso no se puede desempeñar individualmente. Para agilizar la visibilidad y aceptación de los futuros parques, se opta por cambiar el nombre de *Junk Playgrounds* por *Adventure Playgrounds*, a fin de enfatizar más la finalidad que la materialidad. Poco a poco, la gente comienza a implicarse en la realización y mantenimiento de los parques, llegando a conseguir la participación de comunidades locales y la creación de comités de gestión y asociaciones. Un ejemplo de ello es *Local Adventure Playground Association*. Lady Allen también observa que el parque cerrado al exterior provoca una mayor comodidad en el niño, al no sentirse observado. Al mismo tiempo,

^[87]Roy Kozlovsky, "The Junk Playground: Creative Destruction as Antidote to Delinquency," en *Threat and Youth Conference* (Princeton University School of Architecture Paper, 2006), 2.

^[88]Roy Kozlovsky, "Adventure Playgrounds and Postwar Reconstruction," in *Designing Modern Childhoods: History, Space, and the Material Culture of Children*, ed. Marta Gutman and Ning De Coninck-Smith (Rutgers University Press, 2008), 174.



[Figura 56.1
Acceso y Cabaña del play leader de Lollard Adventure Playground.

esta medida, junto con el supervisor, alivia las preocupaciones de padres y vecinos por la seguridad. Esta figura vigía, denominado *Play Leader*, crea unas relaciones vitales con los usuarios, puesto que permite, enseña y promueve el trabajo en equipo. De esta forma, el parque se convierte en un enclave del barrio que atrae a todo el abanico de menores de edad. La participación se vuelve colectiva sin importar edad, sexo o raza. Este acto involuntario de democratización del juego por parte de los niños, colabora en la extinción de los rastros totalitarios y de las segregaciones de los fascismos europeos, causantes de los daños de la sociedad inglesa.^[89]

Por tanto, las estrategias proyectuales se desarrollan a través del empirismo y la aparición de más *Adventure Playgrounds*, como el de Crawley o Lollard, también conocido como "*las ruinas*".^[90] Lady Allen hace de esta arquitectura caótica y destructiva su propio laboratorio urbano, explorando los impactos de los diferentes parámetros de riesgo, como la topografía, la autoconstrucción o la destrucción, y el juego libre diseñado por el propio participante.^[91] Propone arquitecturas vacías para la creación de estructuras que se construyen rompiendo y que terminan reciclándose a si mismas. Éstas, activan el movimiento y el pensamiento de los niños, para la creación de sus propias aventuras, empleando herramientas y materiales rotos, o estructuras sin acabar, a la espera ser reutilizados.^[92] A su vez, vuelve a realizar viajes a Europa para seguir formándose y establecer comparativas con sus diseños. Paulatinamente, sus parques evolucionan, desde un solar vacío con una pequeña cabaña para el play leader, hasta entornos protegidos con una serie de arquitecturas permanentes que complementan sus vacíos dedicados a la aventura.^[93] El caso de estudio, *Notting Hill Adventure Playground*, es un ejemplo de esta evolución, donde se incorpora una edificación permanente, como espacio *in-between*, para colaborar con los vacíos propuestos en el diseño.

^[89].Penny Wilson, "Children Are More Complicated than Kettles: the Life and Work of Lady Allen of Hurtwood," 2013, <http://theinternationale.com/pennywilson/38-2/>.

^[90].Ibidem.

^[91].Fermin Gonzalez Blanco, "Arquitectura Para La Infancia," 2019, http://ferminblanco.com/web/?page_id=4249&fdx_switcher=true.

^[92].Nils Norman, "Pockets of Disorder: The History of Adventure Play.," City Projects, 2005, <http://www.cityprojects.org/>.

^[93].Susan Raven, "Treasure Islands," *The Sunday Times Colour Sup* (1977).



[Figura 57.1
Niños jugando en *Lollard Adventure Playground*.

“Las ocupaciones deliciosamente desordenadas hacen infelices a los planificadores de mentes ordenadas. Pero, ellos no deben olvidar que el niño disfruta del caos y hace de él su propio orden. Los niños disfrutaban siendo sucios y desordenados; la mayoría de los adultos lo odia. Tenemos que decidir si vamos a hacer Playgrounds para los niños o Playgrounds que complazcan a los adultos”.^[94]



^[94] Lady Marjory Allen, *Planning for Play* (MIT Press, 1969), 16.



[Figura 58.]

Un grupo de niños resguardados observan un combate aéreo en el cielo inglés en 1940.

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

El recuerdo de la Primera Guerra Mundial todavía sigue latente en la memoria de muchos ingleses cuando estalla la Segunda Guerra Mundial, el 1 de septiembre de 1939. La industria, en especial la aviación, experimenta una fuerte evolución en tan solo dos décadas, ampliando y transformando los frentes de batalla. Desde el primer momento, Reino Unido procede a la evacuación de los niños en las principales ciudades ante el novedoso y probable ataque aéreo. Seis días más tarde, la aviación alemana bombardea la ciudad de Londres durante cincuenta y siete días seguidos. A partir de ahí, la ciudad entra en una atmósfera de miedo y peligro constante. Los niños presencian inevitablemente el horror de la guerra: continuos bombardeos, una ciudad cada día más devastada, inseguridad, ensayos antiaéreos, máscaras de gas, hacinamientos en refugios o movilizaciones lejos de su hogar. Aprenden y juegan en un entorno hostil, normalizando la situación de violencia, incluso finalizada la guerra.^[95]

La destrucción accidental o intencionada del conflicto bélico deja una ciudad desfigurada arquitectónicamente. Aparecen vistas largas en muchas calles, debido a los vacíos que surgen en el skyline londinense. La topografía de las vías se ve alterada con la recepción de todos los escombros, entorpeciendo gravemente el tránsito habitual. Este marco, apunta Penny Wilson en su artículo *'children are more complicated than kettles.'* *The life and work of Lady Allen of Hurtwood*, propicia el desarrollo de planes modernos de renovación urbana, como el de Abercrombie. En él, se aprovechan los emplazamientos bombardeados para una reconstrucción de la ciudad, basada en los principios del racionalismo y del funcionalismo.^[96] Al mismo tiempo,

^[95]Javier Bilbao, "La Vida Diaria En Gran Bretaña Durante La Segunda Guerra Mundial," *Jot Down*, 2017, <https://www.jotdown.es/2017/04/la-vida-diaria-gran-bretana-la-segunda-guerra-mundial/>.

^[96]Penny Wilson, "'Children Are More Complicated than Kettles.' the Life and Work of Lady Allen of Hurtwood," 2013, <http://theinternationale.com/pennywilson/38-2/>.



[Figura 59.1

Muchachos colgados de un poste de luz en medio de los escombros por un bombardeo .

también se crean planes para la reconstrucción de edificios históricos. Es tal la cantidad de obras y de limpieza que requiere la ciudad, que muchos de estos espacios bombardeados permanecen igual, hasta 1970.^[97]

Debido a la escasa presencia que tiene el coche todavía en las calles, muchos de los niños juegan en ellas. Aquí se encuentran un mundo nuevo, lleno de peligrosos restos, derivados de una guerra que no terminan de entender, a causa de la educación recibida por sus tutores. Durante el conflicto, hay una serie de revistas que aconsejan a los padres normalizar la situación: "Los ataques aéreos sólo serán algo muy ruidoso para los niños pequeños y, siempre y cuando papi y mami no les den importancia, ellos tampoco se la darán". De esta forma, en la conciencia de los niños se crea una visión distorsionada de lo sucedido, que les lleva a tolerar y a aceptar la violencia.^[98] Como resultado de esta crisis de destrucción social y material, la juventud comienza a demostrar actos violentos y antisociales. Los parques y las calles reflejan la barbarie contra la civilización o los totalitarismos contra la democracia. Debido a esta descontextualización del niño dentro de la ciudad, y con la mirada hacia el futuro puesta en ellos, se comienza a reclamar, dentro del urbanismo, nuevos conceptos de parque infantil que devuelvan la ciudad al niño.^[99]

^[97]Nils Norman, Paul Claydon, and Keith Cranwell, *An Architecture of Play: A Survey of London's Adventure Playgrounds*, ed. Nills Norman (Four Corners Books, 2004), 7.

^[98]."¿Cuán Cerca Estuvieron Los Nazis de Destruir Reino Unido?," BBC, 2015, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150903_iwonder_blitz_nazis_bombardeo_reino_unido_finde_dv.

^[99]Roy Kozlovsky, "The Junk Playground : Creative Destruction as Antidote to Delinquency," en *Threat and Youth Conference* (Princeton University School of Architecture Paper, 2006), 6-7.



[Figura 60.]
Ordenación urbanística de Notting Hill en 1970.

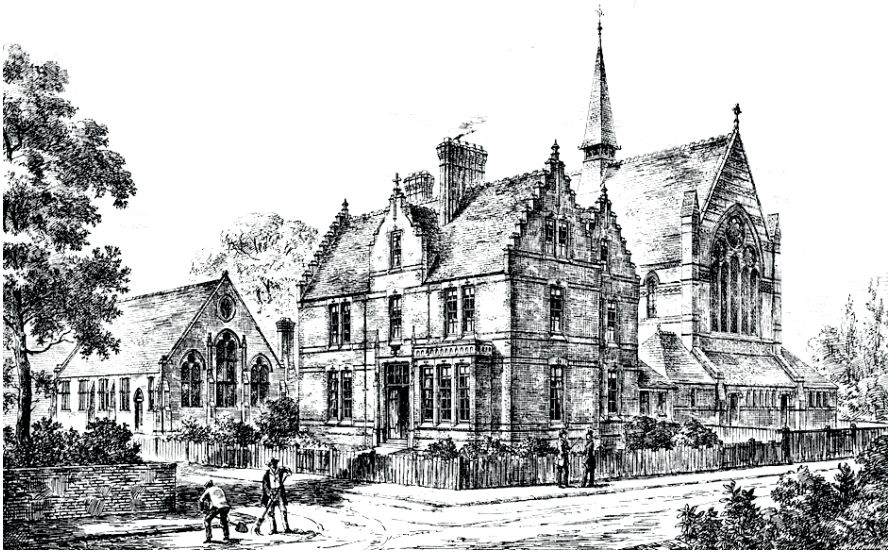
ENCARGO

Lugar antes de la intervención

El *Adventure Playground* a analizar se sitúa en el barrio de Notting Hill, dentro de la ciudad de Londres. La historia del lugar comienza en el siglo XVIII, cuando la gran cantidad de arcilla en su suelo, propicia la aparición de diversas industrias vinculadas a ella, como altos hornos de cocción y fábricas de ladrillos. Posteriormente, en el siglo XIX, durante la expansión de Londres, se lleva a cabo un plan urbanístico para atraer a adinerados londinenses. Se realizan viviendas adosadas de hasta cuatro alturas, debido a que las familias tienen servicio, con zonas ajardinadas interiores. Gran parte de los residentes pertenecen a la clase medio alta y de la élite artística londinense. La especulación inmobiliaria continúa hasta principios del siglo XX, con la destrucción de antiguas fábricas y su sustitución por nuevos bloques de vivienda, acordes a la nueva apariencia del barrio.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la imagen del barrio y de los vecinos cambia por completo. Al principio del conflicto, muchas de las edificaciones no se escapan de los constantes bombardeos, y muchas de las que sobreviven, son desocupadas, convirtiéndose en un testimonio de las pérdidas humanas y de la destrucción.^[100] Cuando comienzan las obras de reconstrucción en la parte de Notting Hill, debido al descenso de residentes, se realizan *Homes of Multiple Occupancy* (HMOs). Las viviendas unifamiliares de cuatro alturas pasan a dividirse en pequeñas viviendas en altura con zonas comunes, con el fin de repoblar el barrio. También surgen múltiples construcciones prefabricadas de bajo coste, para suplir la gran demanda residencial. Estas tipologías atraen a las

[100]. Dave Walker, "Ruins and Reconstruction in North Kensington," *The Library Time Machine*, 2012, <https://rbkcllocalstudies.wordpress.com/2012/07/19/ruins-and-reconstruction-in-north-kensington/>.



[Figura 61.]
Christ Church North Kensington de J. E. K. Cutts en 1878.

clases sociales más bajas y a numerosos inmigrantes, acercando el barrio de Notting Hill a una atmosfera más marginal, llena de fuertes movimientos raciales.

El solar a intervenir se encuentra en el extremo de una manzana residencial, situada entre las calles Telford y Faraday. La parcela refleja la historia del barrio. El arquitecto de iglesias, J.E.K. Cutts, construye en 1881, durante las lujosas promociones inmobiliarias, la Christ Church con estilo gótico francés del siglo XIII.^[101] Además de la iglesia, se edifican un salón y una casa parroquial, todas ellas, construidas con ladrillos de color negro y rojo producidos en la zona. En 1941, tanto la iglesia como la casa parroquial son gravemente dañadas por los bombardeos y, finalmente, demolidas en 1949.^[102] Los escombros y el salón parroquial abandonados son las preexistencias que atraen a Lady Allen para implantar, en 1959, un *Adventure Playground* en la zona.

Programa

La difícil situación social que se vive en el barrio de Notting Hill durante la posguerra, debido a los inmigrantes que viven hacinados en las dañadas viviendas de lujo, desencadenan, en 1958, uno de los disturbios raciales (*raceriots*) más duros de la ciudad de Londres. A partir de este acontecimiento, surge un activismo comunitario entre los diferentes colectivos para mejorar el barrio. Por ello, la comunidad local le propone a Lady Allen, en 1959, la realización de un *Adventure Playground* que dé respuesta a los diversos problemas padecidos: un espacio seguro y hogareño al que el niño pueda asistir después de la escuela, para alejarlo de las ruinas y las difíciles situaciones familiares; un espacio democrático colectivo que desarrolle valores de

^[101]."Christ Church, Notting Hill: Telford Road, Kensington And Chelsea," AIM25, 2019, https://aim25.com/cgi-bin/vcdf/detail?colL_id=15286&inst_id=118&nv1=search&nv2=.

^[102].La fecha de la demolición ha sido extraída de una anotación de una antigua fotografía del interior de la casa parroquia en "The Science District of North Kensington," North Kensington Histories, 2016, <https://northkingsntonhistories.wordpress.com/2016/01/21/the-science-district-of-north-kensington-2/>.



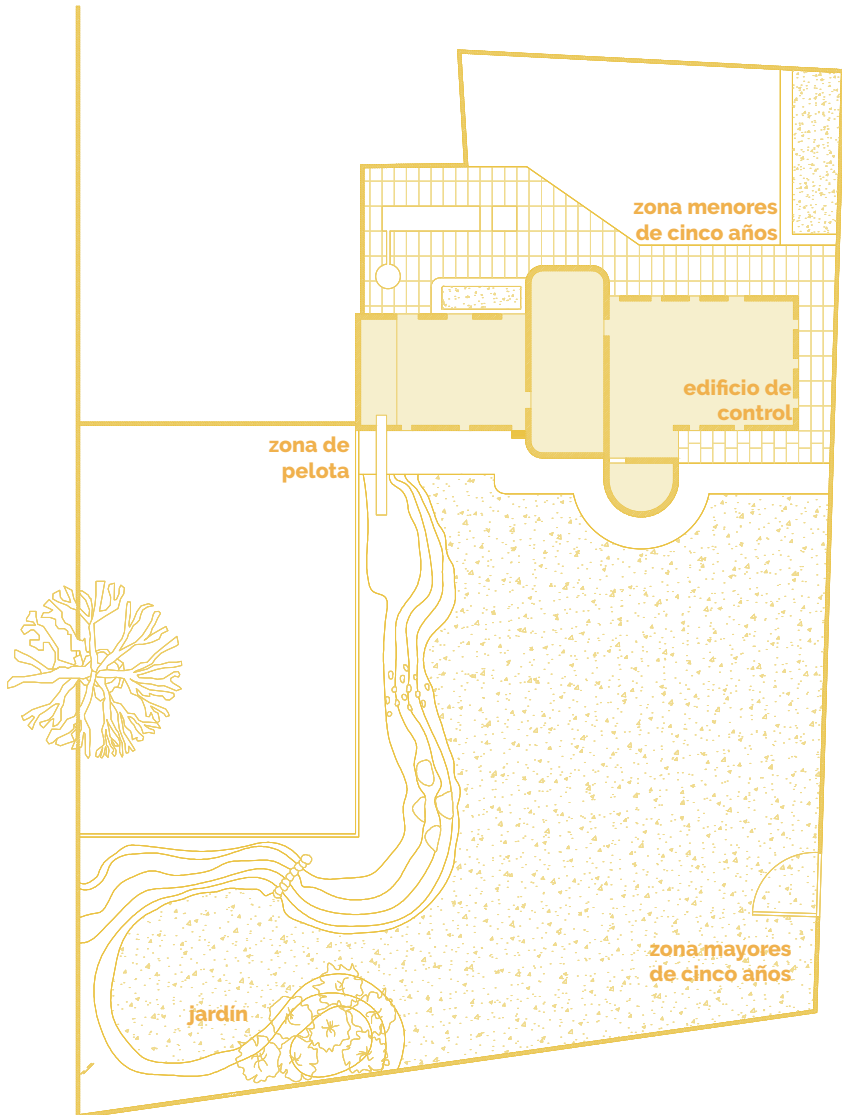
[Figura 62.]

Niños jugando en un área bombardeada en Londres en 1946.

igualdad y comunidad. Ante esta propuesta, el consorcio ecuménico eclesiástico de la iglesia inspira fuertemente la materialización del programa en el gran vacío que ha dejado la iglesia bombardeada.^[103] El encargo del proyecto, al igual que sus predecesores, nace con el argumento del aprovechamiento de espacios bombardeados para trabajar mediante el juego la concepción de la destrucción, tanto material como psicológica, de la memoria reciente de los niños.

Por tanto, el programa exigido por la comunidad es la reutilización de un ámbito degradado, donde los niños puedan tener un espacio vacío y acotado, para que puedan construir y destruir sus propias arquitecturas como mecanismos de juego y aprendizaje. Éste, a su vez, ha de estar dividido en dos zonas de juego para diferentes abanicos de edades, y debe tener una arquitectura permanente que de servicio y refugio tanto al *play leader* como a los niños.

[103]. Penny Wilson, "Children Are More Complicated than Kettles: the Life and Work of Lady Allen of Hurtwood," 2013, <http://theinternationale.com/pennywilson/38-2/>.



[Figura 63.]

Planta de *Notting Hill Adventure Playground* de elaboración propia.

PROYECTO

La propuesta de Lady Allen consiste en un *Adventure Playground* más evolucionado que los realizados anteriormente. En éste, la construcción de un muro perimetral y la incorporación de un edificio de nueva planta establecen una zonificación más compleja. El recinto se divide en dos zonas de juego en función de la edad del niño. La zona de mayor espacio, con un acceso más grande, se trata de la zona dedica enteramente al juego libre de construir y destruir estructuras con materiales de desecho. Para enriquecer este patio de recreo se le dota de una apartada topografía de hormigón, que estimule los movimientos del niño, además de unos espacios de pelota y jardín para que desarrollen otras actividades.

Como espacio *in-between* entre las dos zonas, se construye un edificio de control para el *play leader* que ofrezca salas donde jugar en caso de mal tiempo. Finalmente, detrás de él, se encuentra el patio de juego para los menores de 5 años, con un acceso propio de menor tamaño. Esta área consta de tres pequeñas piezas: un arenero, una piscina y un jardín donde poder comenzar a relacionarse con la naturaleza.

De esta forma, se dota al barrio de un espacio de juego controlado enfocado a todo el abanico de edades, al mismo tiempo que se reutilizan todos los escombros de la antigua iglesia derruida para desempeñar el juego creativo y colectivo de los niños.



[Figura 64.]
Patio de recreo de Notting Hill Adventure Playground.





[Figura 65.1
Niños jugando en *Notting Hill Adventure Playground*.

Función

El parque resuelve la función esencial de jugar. Para su autora, esta actividad lúdica, debe llevar implícita otras funciones de aprendizaje, de desarrollo de la creatividad y de educación en valores, adaptadas a cada edad. De este modo, a escala de barrio, la propuesta revierte en una mejora de la convivencia y en su regeneración urbana.

Existen diversas escalas de función dentro del proyecto: las funciones propias de la arquitectura construida y las funciones a las que aspira para el barrio, las cuales se consiguen gracias a las anteriores. En esta segunda categoría se puede hacer una subdivisión entre una función particular, para el niño y, una general, para el vecindario. A continuación, se procede a analizar la función de *Notting Hill Adventure Playground* siguiendo este esquema.

Para ello, el proyecto se organiza funcionalmente en dos zonas diferenciadas de juego: la primera, destinada a niños menores de cinco años, y la segunda, a los de mayor edad. Éstas quedan separadas por un pequeño edificio de obra nueva que constituye la única arquitectura permanente del parque. Se trata de una pieza de servicio y de transición, cuya disposición reduce la comunicación, entre ambas áreas, a una pequeña banda lateral, enfatizando la individualidad de las mismas. Un muro de cierre perimetral dota de seguridad y protección a los diferentes ámbitos del parque.

En la zona infantil, debido a la temprana edad de sus usuarios, se busca introducir al niño dentro del juego y el aprendizaje, en un entorno más seguro y ajustado a su escala. En la zona de mayor edad, se pretende desarrollar y potenciar la creatividad de los niños para que produzcan sus propias estructuras y aventuras. Por eso, el ámbito se configura,



[Figura 66.]
Niños jugando en Notting Hill Adventure Playground en 1966.

arquitectónicamente, como un vacío, en el que se proporcionan materiales y herramientas, para que cada niño decida y se construya su propio juego. En este sentido, para Lady Allen sólo el niño puede ser el artifice de su juego, y así lo refleja en su libro *Planning for play* de 1969:

“El juego es una expresión de su deseo de hacer sus propios descubrimientos a su propio ritmo y tiempo”.^[104]

En los parques convencionales, la función se limita a la permitida por los elementos de juego impuestos por el arquitecto. Por el contrario, en el *Adventure Playground* no se proporcionan piezas de juego, sino fragmentos de materiales y componentes constructivos que el niño puede incorporar a su realización, haciendo que éstos pierdan su función convencional y adquieran nuevos significados. Este acto de redefinición recuerda a las estrategias creativas dadaístas de Marcel Duchamp. De este modo, Lady Allen entiende que, dentro del juego, debe adoptar más un papel de facilitadora, y no de diseñadora, otorgando plena libertad a los niños para su apropiación y disfrute.

La práctica de este juego libre y la gestión del riesgo por parte del niño, tienen la función de desarrollar ciertas aptitudes en él: independencia, autosuficiencia y la capacidad de vivir de sus propios recursos.^[105]

Además, Lady Allen pretende devolver a los menores una infancia que les ha sido arrebatada por el contexto histórico en el que han nacido. Para ello, primero deben imaginarse una historia y luego materializarla. Muchas de estas construcciones realizadas por los niños, para recrear sus aventuras, requieren trabajos manuales y la cooperación entre ellos. De esta manera, los niños han de interactuar y formar equipo para lograr sus metas. Su natural inocencia permite una feliz mezcla de edades, razas y clases sociales. Así, se les puede ver corriendo y trepando juntos, haciendo reflexionar a los adultos sobre su incapacidad para lograr una convivencia similar. Otra función educativa implícita del parque es mostrar el potencial de reutilización y aprovechamiento de la ruina, en un mundo basado en el consumo de la novedad. De este modo, plantea tácticas para crear ecosistemas urbanos sirviéndose del pasado, en lugar de borrarlo.

^[104].Lady Marjory Allen, *Planning for Play* (MIT Press, 1969), 11.

^[105].Ibidem, 17.



[Figura 67.1
Niños construyendo en *Notting Hill Adventure Playground*.

El parque no sólo busca desarrollar actividades constructivas. Por ello, Lady Allen destina una parte del suelo de las dos áreas de juego a jardín para el cultivo de plantas y, en la zona de mayores prevé, además, un espacio para juegos de pelota. Su idea es que, paulatinamente, los parques de este tipo se vayan ampliando y albergando más actividades, como el cultivo de frutas y verduras, el cuidado de animales o, incluso, clubs del jubilado.

Finalmente, se observa que el proyecto tiene la función de regeneración urbanística del barrio, al utilizar la iglesia bombardeada. Asimismo, proporciona a la juventud un segundo hogar donde la violencia pueda ser conducida hacia un beneficio común, en el que no existen discriminaciones. La arquitectura proyectada promueve unos métodos de juego que educan y maduran a sus usuarios, solucionando problemas de convivencia en los barrios, a la vez que son impulsados hacia el futuro.



[Figura 68.]

Niños construyendo en *Notting Hill Adventure Playground*.

Materialidad constructiva

"Había el constante ruido elevado de las risas y el parloteo de los niños, junto con los martillazos y aserraduras. Además de una palabrota ocasional, cuando un niño perdía un clavo o se golpeaba un dedo (el suyo o el de otro niño) con un martillo."**[106]**

Esta descripción de *Notting Hill Adventure Playground* en el libro *Venture in childs play* de Raymond Wills narra un espacio en continua construcción. El parque, como ya se ha mencionado, consta de unos pocos elementos permanentes, como son el edificio de servicio y el muro perimetral, contruidos con ladrillos cara vista. Este último, además, posee un vallado metálico en la parte superior que garantiza la seguridad y la privacidad de las zonas de juego. El resto de elementos constructivos básicos del proyecto son los pavimentos. De hecho, para Lady Allen, es la parte más importante de los *Adventure Playground*, porque es donde radica la primera diferencia con los parques convencionales. La arquitecta, habitualmente, hace mucho hincapié en hormigonar la menor superficie posible, puesto que la futura actividad de los parques necesita áreas de tierra desnuda donde poder ensuciarse, cavar o construir.**[107]** Este hecho abarata los costes de la construcción, al mismo tiempo que posibilita la introducción de zonas lúdicas de jardín o de cultivo. Sin embargo, en *Notting Hill Adventure Playground*, aparece un tratamiento más complejo de los pavimentos, ya que el diseño del parque cuenta con una serie de áreas con usos y públicos distintos. Por un lado, en la zona de juego de los mayores se utiliza, principalmente, tierra, pero en el lado oeste de la misma, se realiza una topografía de hormigón en masa con una serie de piezas ancladas. Con ellas, se busca generar una pequeña construcción, alejada del plano del suelo, para que los niños comiencen a activar la imaginación a través del movimiento realizado al treparla. Por

[106].Lady Marjory Allen, *Planning for Play* (MIT Press, 1969), 17.

[107].Raymond Wills, *Venture in Childs Play*, ed. Raymond Wills, 2018, 85.



[Figura 69.1
Niños jugando en *Notting Hill Adventure Playground*.

otro lado, la zona de juegos de menores de cinco años y el edificio comparten un suelo pavimentado de baldosas. De esta forma, se materializa el paso desde las actividades más libres y utópicas, hasta las otras más racionales, donde se crea un ambiente más convencional que da soporte y estructura a las mismas.

Además, *Notting Hill Adventure Playground* posee otra materialidad eventual, utilizada para la construcción de los proyectos y estructuras personales de los niños. Éstas no duran mucho en el tiempo, puesto que, de lo contrario, el espacio del parque quedaría rápidamente colmatado. Por ello, cada día de juego surgen dilemas sobre qué destruir y qué construir. Estas arquitecturas efímeras destacan por su proceso constructivo y por la singularidad de sus materiales.

En el primero, la figura del *play leader*, anteriormente descrita, tiene un papel fundamental, pues es el encargado de velar por la seguridad dentro del parque infantil. Para ello, debe actuar desde el sentido común, pero sin llegar a ser intrusivo. En este sentido, Susan Raven, en su artículo *Treasure Islands*, aporta un ejemplo ilustrativo del cuál debe ser su comportamiento, cuando afirma que les debe dejar hacer hogueras, pero no quemar el patio.^[108] Así pues, al no tener un perfil autoritario, ni coartar las decisiones de los niños, éstos recurren con asiduidad a él en busca de ayuda. Se establece una relación más cercana, similar a la de un hermano mayor, para fomentar un respeto natural y un ambiente más grato. En función del nivel de complejidad de los diseños imaginados, se le pueden requerir su colaboración, tanto para la fabricación de grandes estructuras, como para el suministro de herramientas, como martillos, clavos, sierras, cuerdas, etc. Las primeras veces que los niños hacen uso de ellas, debe proporcionarles instrucciones para su adecuado manejo, a fin de que puedan desarrollar su propia autonomía y libertad durante el trabajo manual.

En relación con la singularidad de los materiales empleados en las construcciones infantiles, ésta radica en su estado de conservación y en su procedencia. Así, en primer lugar, todos los elementos constructivos son válidos, independientemente de su grado de deterioro. De este modo, toda pieza rota o en desuso puede servir para formar tabiques, techos o

[108]. Susan Raven, "Treasure Islands," *The Sunday Times Colour Sup* (1977).



[Figura 70.]
Niños jugando en Notting Hill Adventure Playground.

o pasarelas. Además, su diversidad provoca que muchas de ellas se tengan que romper para poder encajarlas unas con otras, por lo que con una mirada creativa todo puede encontrar su lugar dentro de las aventuras de los niños. No obstante, el material predominante es la madera, por su mejor trabajabilidad. En segundo lugar, los materiales pueden tener orígenes muy diversos: desde un coche averiado y abandonado, hasta escombros resultantes de los bombardeos. En consecuencia, muchos basureros, vertederos y obras de reconstrucción se convierten en fuentes de abastecimiento, que donan sus piezas sobrantes a este *Adventure Playground* y a sus homónimos.

Finalmente, el resultado es un collage de materiales afectados por la destrucción que construyen un mundo complejo y cambiante dentro de la arquitectura de Lady Allen, donde la artesanía y el reciclaje son sus principales señas de identidad.



[Figura 71.]
Niños trepando a la cubierta por la escalera modificada.

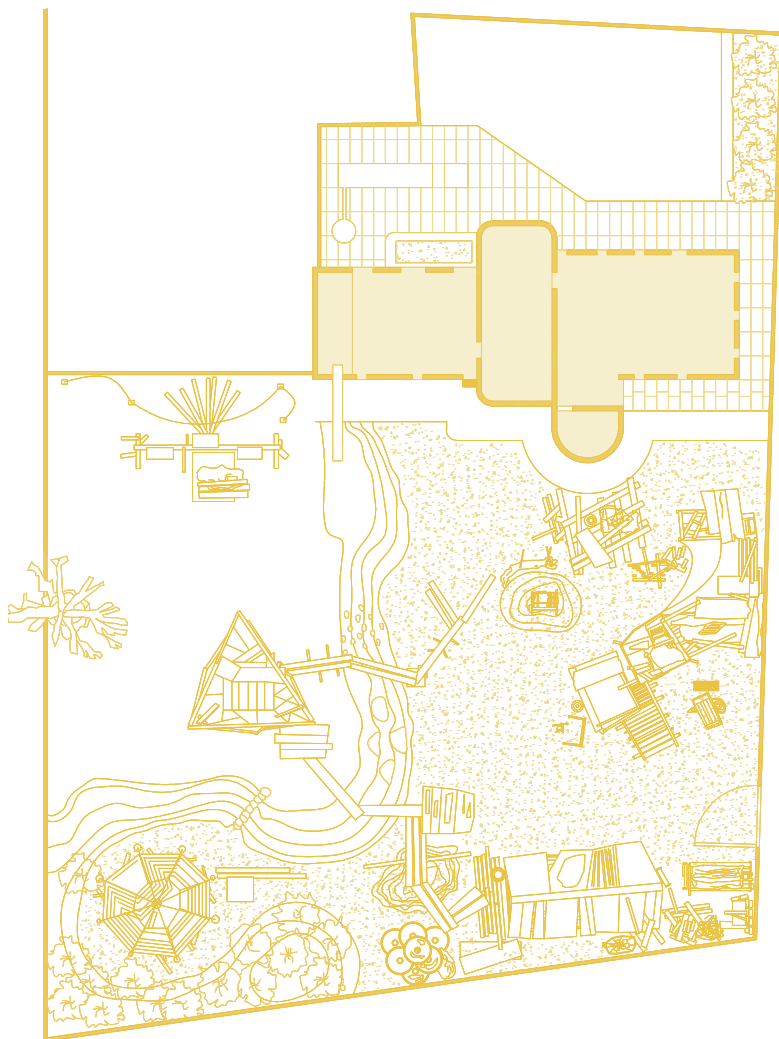
Forma y espacio

Formalmente, la propuesta se compone de dos áreas de juego, separadas por el edificio y protegidas por el muro de cierre perimetral. Sin embargo, en su interior se disponen subdivisiones que generan diferentes formas de relación.

Así, en la zona de los más pequeños, de menor proporción, son el arenero y la pequeña piscina las únicas piezas de la composición. Estos dos elementos permiten el juego dentro de un espacio cerrado, de manera que el niño sólo puede jugar si entra dentro. Además, ambos se sitúan en el último recoveco accesible del proyecto, siendo también el más soleado y resguardado del parque. De este modo, Lady Allen crea para los menores de cinco años un espacio seguro y protegido de la actividad frenética y caótica de la zona de los mayores, limitando, a su vez, la interacción entre los dos grupos. Para ello, la zona de infantil se dispone oculta, detrás del edificio de servicio, y éste se dimensiona de forma que ocupa casi todo el ancho del parque, dejando una pequeña banda de paso, de apenas metro y medio de ancho, para la comunicación entre los diferentes ámbitos.

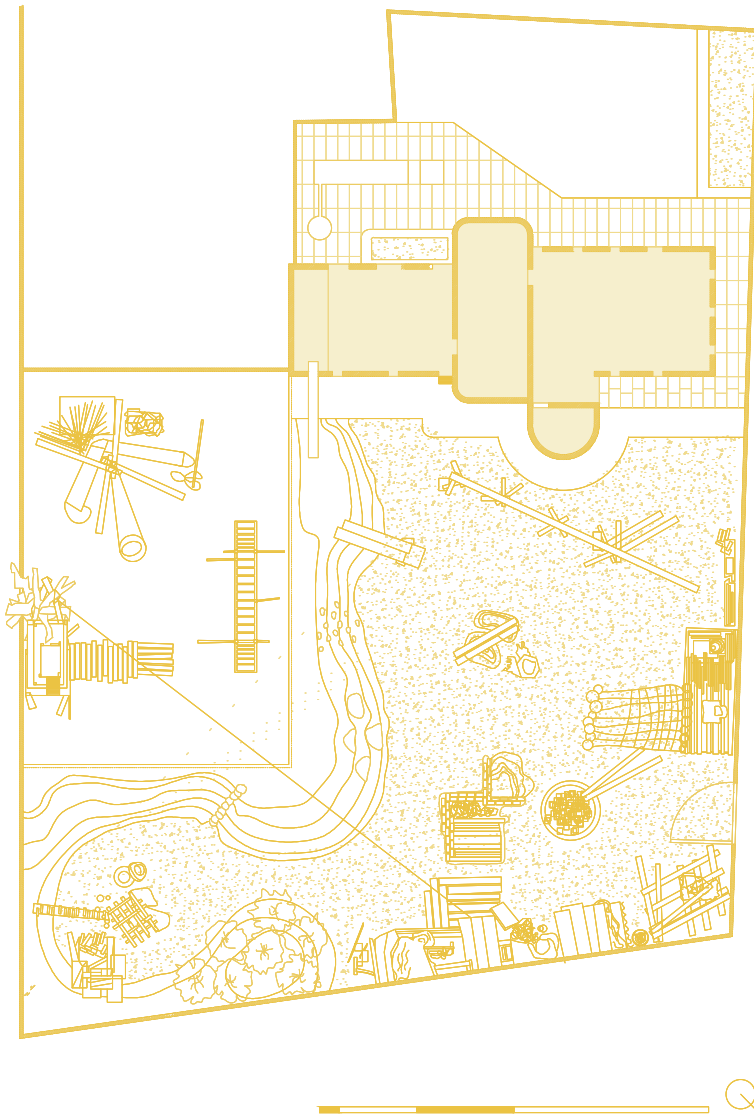
El pabellón se configura asimétricamente en ambas direcciones. En el centro se ubican dos piezas alargadas y centrales, de distintas alturas y desfasadas en planta, que se orientan al patio de recreo. En una de ellas, se dispone un gran hueco en la fachada que permite la labor de supervisión del *play leader* desde el interior, para no interferir en el juego. En la otra, se sitúa en la cubierta una torreta vigía, para que el niño pueda subir, desde el exterior, hasta ella, y observar el espacio de juegos, sin salir de él. El edificio se completa con dos salas de juego casi cuadradas, adheridas a cada lado. La del lateral izquierdo cuenta con un pequeño módulo anexo en su extremo.

La torreta de la cubierta convierte al edificio en un elemento más para el juego de los niños. Así, mediante una escalera colocada a cierta altura



[Figura 72.]

Propuesta de ocupación en planta de elaboración propia.



[Figura 73.]
Propuesta de ocupación en planta de elaboración propia.



I Figura 74.1
Niños jugando en Notting Hill Adventure Playground.

del suelo, que impide el ascenso de los más pequeños, el tejado se vuelve accesible y transitable.^[109] Una vez arriba, las almenas de coronación le confieren un aspecto de castillo para que los niños continúen sus aventuras. El descenso se realiza mediante un tobogán, que permite al niño reconocer rápidamente que la cubierta es otra extensión de la zona de juegos, ya que hay que pasar por ella para poder usarlo. Esta forma de Lady Allen de encajarlo dentro del proyecto, convierte un elemento de juego convencional en otro insólito y exclusivo de *Notting Hill Adventure Playground*.

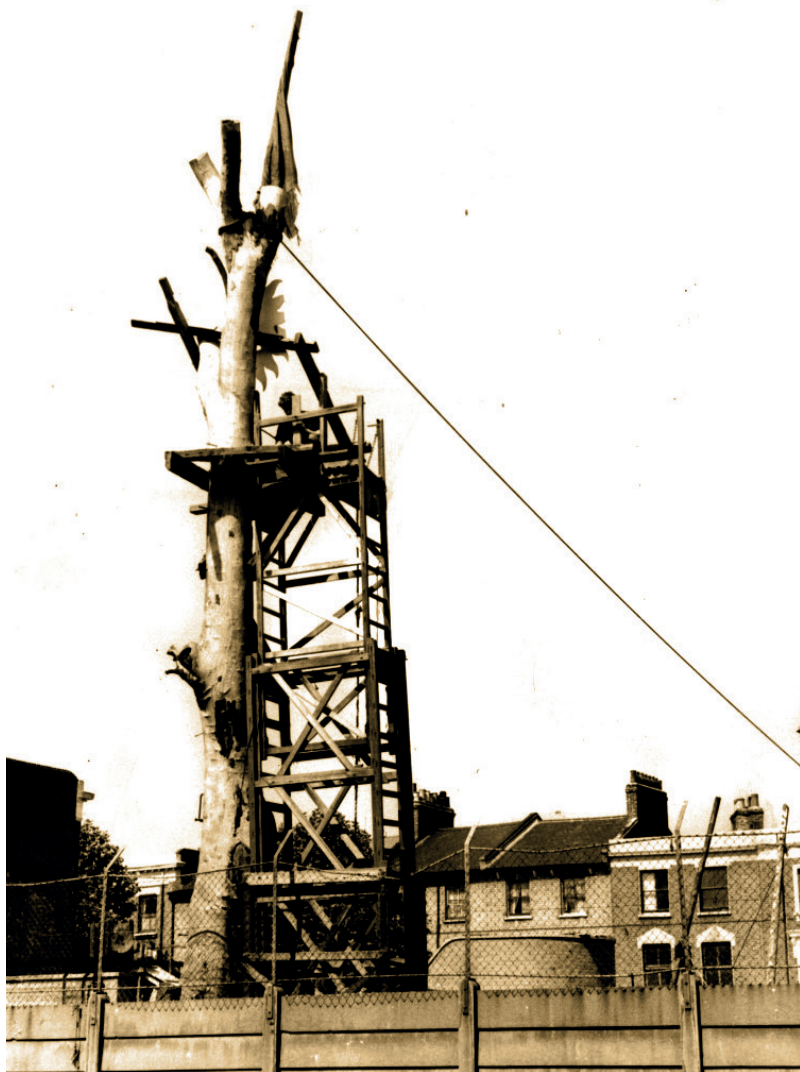
En otras palabras, Lady Allen va dando pistas a los niños a través de la forma, para que tengan el deseo de alejarse del plano del suelo.^[110] Lentamente, los niños comienzan a construir pequeñas pasarelas que conectan la montaña de hormigón preexistente con la tierra. Luego, por ejemplo, nacen otras que se van apoyando en otros elementos constructivos. A su vez, éstas se conectan con una pequeña plataforma, la cual tiene un puente que salva un foso, que permite llegar a una pequeña cabaña o fuerte y, así, sucesivamente. Se van generando y transformando los módulos de juego, hasta crear junglas y ciudades realizadas con escombros. Unas arquitecturas mutantes de piezas rotas que se desmontan con regularidad, para levantar otras más altas con las que poder escalar, colgarse, balancearse o desplazarse, llevando al límite sus habilidades de equilibrio y movimientos. Conforme avanza la ocupación del suelo, se incita a aumentar las alturas, para desarrollar los programas de los niños en vertical. Con esto se maximiza el espacio disponible en el plano del suelo, a la vez que se obtienen torres y casetas, en las que desempeñar otras actividades a parte de la acción.^[111] Finalmente, Lady Allen explora formas que favorecen el juego para estimular la curiosidad innata y prolongar la alegría natural de la infancia.^[112] A través de ellas, los niños pueden adueñarse del espacio de juego y liberar sus deseos creativos. De esta forma, aunque el resultado nunca es estático, logra crear una imagen representativa que revela, rápidamente, su autoría y su manera personal de pensar y hacer arquitectura, basada en el reciclaje, la destrucción y la construcción a partir de un vacío arquitectónico.

^[110] José Antonio Jiménez Cereceto, "Piedra Papel Tijeras. Parámetros Projectuales Sobre La Relevancia de La Escuela Como Embrión de La Ciudad." (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 2018), 16.

^[110] Nils Norman, "Pockets of Disorder: The History of Adventure Play." *City Projects*, 2005, <http://www.cityprojects.org/>.

^[111] Susan G. Solomon, *The Science of Play: How to Build Playgrounds That Enhance Children's Development*, ed. University Press of New England, 2014, 27.

^[112] "Planning for Play," *Play and Playground Encyclopedia*, 2019, <https://www.pgpedia.com/p/planning-play>.



[Figura 75.]
Estructura elevada de madera en torno a un árbol.

Relación con el lugar

La arquitectura erigida en *Notting Hill Adventure Playground* no tiene ninguna intención de relacionarse con el lugar, más allá de su función. El alto muro perimetral del parque, que garantiza su protección y seguridad vecinal, limita todas las posibles relaciones visuales entre el interior y el exterior, de forma que se muestra hacia la vía pública como un recinto hermético y cerrado, dotado de dos únicos accesos controlados: una pequeña puerta junto al edificio, para evitar atravesar el área de aventura, y otra, en esta zona de mayor tamaño, para facilitar la entrada de piezas y materiales. Dado que ambas puertas no son completamente ciegas, ofrecen una cierta idea de lo que sucede en el interior del parque. No obstante, aunque algunas construcciones realizadas por los niños sí que resultan visibles desde las calles por su envergadura, no existe ningún argumento de proyecto para establecer relaciones con el lugar por la imposición de la tapia.

En conclusión, este proyecto se diseña desde la introspección, a fin de crear un mundo de juego privado, que permita a los niños evadirse de la realidad reciente del barrio de Notting Hill. A diferencia de otros parques similares, como el de Lollard Street que sólo tiene una liviana cerca, los vínculos con el contexto exterior se limitan a resolver problemas ambientales y sociales del lugar, mediante el reciclaje de escombros y el servicio al barrio.



[Figura 76.1
Vista exterior de Notting Hill Adventure Playground.



PLAYGROUND
(OFF GARIBOLDI GROVE) W/O

THE DEVIL'S TOWER
WAS HERE

THE DEVIL'S TOWER

THE DEVIL'S TOWER

THE DEVIL'S TOWER

THE DEVIL'S TOWER

THE DEVIL'S TOWER



I Figura 77.1
Niños jugando en Notting Hill Adventure Playground.

ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN, CONTINUIDAD Y VIGENCIA

El caso de estudio de Lady Allen evidencia cómo la arquitectura consiste en mejorar la calidad de vida de las ciudades y de sus habitantes. Da una respuesta a la destrucción y a las actitudes violentas que padece Londres, durante la posguerra, usando el juego libre como catalizador. Asimismo, critica la incapacidad que muestran los adultos para convivir y avanzar unidos en esos años. Su carrera profesional se centra en la infancia y en los efectos que sobre ella tiene la Segunda Guerra Mundial. Los niños sufren un trauma que, por su corta edad, no saben gestionar emocionalmente y crecen desorientados, asumiendo la violencia y la destrucción como algo natural. Quedan, además, olvidados en la ciudad y en sus planes urbanísticos. Después de su casa y de la escuela, apenas tienen sitios pensados para ellos, a los que ir.

Tras su viaje a Copenhague y su rápido entusiasmo con el concepto de *Junk Playground* de Sørensen, Lady Allen se pone manos a la obra para estandarizar esta tipología de parque infantil, bajo el nombre de *Adventure Playground*. Gracias a ella, revitaliza múltiples solares afectados por la guerra, aprovechando su propia condición de degradado. La estrategia de intervención consiste en actuar sobre los solares de escombros para generar un vacío en su interior. Este vacío se convierte en el escenario perfecto para que los niños lleven a cabo construcciones y destrucciones con el material deteriorado que, inicialmente, ha devaluado el solar. Ellos fabrican su lugar particular en el mundo y viven sus propias aventuras, sin imposiciones por parte de ningún adulto que no comprenda la infancia. El vacío pasa a llamarse área de aventuras y, aquí, se “construyen rompiendo” pintorescas arquitecturas efímeras.

“El ambiente es hogareño para el niño que regresa de una temporada



[Figura 78.]
Solar y posterior Playground en Zeedijk por Aldo van Eyck.

en Borstal (centro de detención de menores),[...] para los jubilados que vienen a su propio club. Para que la madre soltera críe a su bebé, a los grupos de guardería que ella misma se bajó del bote. Acogedor con los miles de niños que habían salido de las calles".[113]

El análisis centrado en el parque de *Notting Hill Adventure Playground* evidencia el éxito del experimento de Lady Allen. Un patio de recreo que, pese a no tener ninguna relación directa con su entorno, se convierte en un enclave fundamental del barrio y de la comunidad. Los vecinos valoran gratamente el espacio creado y aprenden de las relaciones que establecen los jóvenes. Por lo que pronto aparcen sus diferencias y se organizan en comités de gestión local para mantener el parque. Así, nace *Venture Community Association*, al año de comenzar a funcionar el *Adventure Playground*. Toman las riendas de la gestión del parque de Lady Allen y lo hacen evolucionar hasta la actualidad, aumentando el espacio y añadiendo pabellones para poder ofrecer más actividades a los ciudadanos. De esta forma, sobrevive a la gentrificación desarrollada en su entorno inmediato, convirtiéndose en el *Adventure Playground* más antiguo de los existentes hoy en día en el Reino Unido.[114]

De esta experiencia se extrae la economía de la solución arquitectónica para la regeneración de espacios destruidos o convertidos en basureros y la importancia del bienestar del niño dentro de la sociedad. El vacío se vuelve un activador de la mente y de la creatividad para concebir historias personales que fortalecen la felicidad y la independencia de sus participantes. Esta respuesta lleva a la creación de más de mil *Adventure Playground* por Europa, seguida de Japón o América.

Otros arquitectos observan la potencialidad que tienen los *Junk Playground* y *Adventure Playground*, por lo que deciden tomarlos como referentes. Este es el caso del arquitecto Aldo van Eyck, coetáneo a Lady Allen, quien se inspira en ellos para devolver al niño a la trama urbana de posguerra de la ciudad de Ámsterdam con una red de más de 700 playgrounds. La diferencia entre ellos radica, principalmente, en que él proporciona el juego libre por medio de la abstracción geométrica de los elementos de juego, en lugar de incitar a construir y destruir con materiales rotos.

[113].Raymond Wills, *Venture in Childs Play*, ed. Raymond Wills, 2018, 86.

[114].Nicola Tedore, "About - Venture Community Association," Venture Community Association, 2019, <http://www.venturecentre.org.uk/about-2/>.



[Figura 79.1

Niños en Leicester protestan contra el cierre del parque de aventuras *Highfields*.

En definitiva, dada la vigencia actual de *Notting Hill Adventure Playground*, se cuestiona si la arquitectura impersonal de los parques infantiles contemporáneos responde a su contexto histórico y social, a la vista de que las nuevas tecnologías están llevando a la desertificación de estos prefabricados espacios de juego. Por ello, parece sugerente plantearse la recuperación de parques infantiles basados en técnicas destructivas que atraigan a los niños, a fin de que puedan volver a hacer del caos su propio orden. En este sentido, la paisajista Isabel Pérez van Kappel, en su artículo *Planning for Play* para la revista TE CCOO, comparte la idea de retomar los *Adventure Playground*, ya que ofrecen "una amplia paleta de retos, oportunidades y experiencias para un desarrollo físico, emocional y social sano."^[115]

[115]. Isabel Pérez van Kappel, "Planning for Play," Revista TE CCOO, 2019, <http://www.te-feccoo.es/2019/09/02/planning-for-play/>.



[Figura 79.]

Line Describing a Cone, Anthony McCall, 1973.

GORDON MATTA-CLARK



Office Baroque



[Figura 80.]
Gordon Matta-Clark.

AUTOR

Gordon Roberto Matta Echaurren, más conocido como Gordon Matta-Clark (1943- 1978), nace en Nueva York el día 22 de junio de 1943, junto a su hermano gemelo, John Sebastian Matta Echaurren. Sus padres, la artista Anne Alpert Clark y Roberto Matta, arquitecto y pintor surrealista chileno, además de activista en la década de los 60 y 70[116], se separan al poco tiempo de su nacimiento, lo que tiene una repercusión fundamental en la educación de los hermanos.

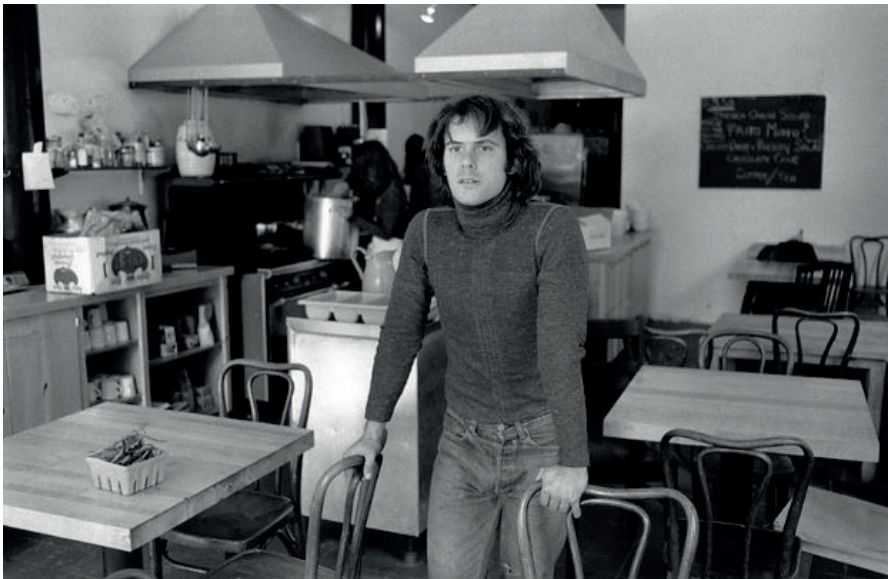
Los primeros años de su infancia transcurren en diferentes países. En 1944 viajan a Chile para ver a su padre y conocer a sus abuelos paternos. Su vuelta a Nueva York se retrasa un año debido a las dificultades que ocasiona la Segunda Guerra Mundial. En 1948, a la edad de cuatro años, se trasladan con su madre a París. Ya viviendo en la capital, le diagnostican la tuberculosis a Gordon. La enfermedad provoca el traslado de la familia a los Alpes franceses para su recuperación, lo que prolonga su estancia en el extranjero. Superada la enfermedad, regresan a Nueva York, donde se establecen definitivamente, en el barrio de Greenwich Village.

Desde su nacimiento, Gordon Matta-Clark vive en un entorno atípico y propicio para el desarrollo de sus cualidades artísticas, resultado de sus viajes, del contacto con otras lenguas, de la propia relación con sus padres y con sus círculos de amistades. Entre las personalidades que influyen en la infancia del joven Matta-Clark hay que destacar a su padrino Marcel Duchamp[117], uno de los principales exponentes del Dadaísmo, como ya se ha comentado. También es relevante la figura del crítico y escritor de cine, Hollis Alpert, que se casa con su madre, Anne Clark, en 1951.[118]

[116].María Linarejos Moreno Teva, *La Ruina Como Proceso: Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman y Su Legado* (Universidad Complutense de Madrid, 2016), 93.

[117].José Antonio Tallón Iglesias, *Gordon Matta-Clark a Través de Rem Koolhaas. Adición a Través de Eliminación* (Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 59.

[118].Gordon Matta-Clark, *Gordon Matta-Clark*, ed. Thomas Crow (London: Phaidon, 2006), 218.



[Figura 81.]

Gordon Matta-Clark en su restaurante *FOOD* del SoHo en 1971.

Las primeras pinceladas ideológicas que empiezan a colorear el pensamiento de Gordon Matta-Clarkson surgen gracias a esta convivencia con artistas, intelectuales de izquierdas y activistas que viven en Greenwich Village. Se trata de un barrio caracterizado por fuertes movimientos vecinales en contra de los nuevos planes urbanísticos, que están arrasando la escala local de la ciudad y acelerando el proceso de gentrificación.[119]

Su etapa universitaria comienza, en 1962, al ser aceptado para cursar arquitectura en Cornell University de Nueva York. La escuela, dirigida por Colin Rowe, hace hincapié en el estudio del movimiento moderno y de la obra de Le Corbusier, en los regionalismos y en la fabricación de arquitectura como producto, lejos de la atención y planificación urbana, social y local.[120] Ante este panorama, que le causa controversia y confrontación, sumado al fallecimiento de su mejor amigo, en 1963, decide marcharse un año a París para estudiar literatura francesa en la *Sorbona*. Al acabar el curso, regresa para continuar sus estudios, titulándose en 1968. Años más tarde, en 1977, el propio Gordon Matta-Clark, equipara su paso por la universidad con la Iglesia y la educación sacerdotal, en una entrevista con Donald Wall en Amberes:

“Catolicismo. Pensándolo bien, Colin Rowe, o alguien de esa gente, no sé exactamente quien, hicieron una clara declaración que siempre ha aguantado: al entrar en una academia de diseño, entras en el sacerdocio. Vas allí para que te eduquen vocacionalmente, como a un novicio. Aprendes a actuar de acuerdo con una rúbrica, con toda la parafernalia, incluyendo las ofrendas frente a los cardenales y obispos, recibes los sacramentos bajo el mandato de la ‘buena’ vida y excomunión por comportamiento herético. A mí me quedó muy claro que eso es lo que ocurría en una escuela de diseño. Aprendías la palabra”.[121]

Durante estos años académicos, se fragua su pensamiento como arquitecto. La experiencia negativa de su padre junto a Le Corbusier y su

[119]. José Antonio Tallón Iglesias, *Gordon Matta-Clark a Través de Rem Koolhaas. Adición a Través de Eliminación* (Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 60.

[120]. María Linarejos Moreno Teva, *La Ruina Como Proceso: Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman y Su Legado* (Universidad Complutense de Madrid, 2016), 99.

[121]. María Luiza Tristão de Araújo, *Gordon Matta-Clark* (Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), 2005), 827.



[Figura 82.]

Gordon Matta-Clark cortando el hielo para la exposición de *Earth Art Show* en 1969.

alejamiento del movimiento moderno en los años 30, la dogmática educación de Cornell, la vuelta a Europa y el contacto con colectivos como la *Internacional Situacionista*, donde se acerca a pensadores como Guy Debord o Henri Lefebvre[122], los planes urbanísticos polémicos y sus consecuentes revueltas, la situación general de rebelión contra el poder o la contracultura, son los ingredientes que ayudan a comprender su acercamiento a la ruina y a las estrategias destructivas que aplica en sus obras.

Una de las experiencias más positivas que le brinda su paso por la universidad, es su participación en la exposición de *Earth Art Show*, celebrada en Cornell, en 1969. Durante la misma, Gordon Matta-Clark amplía su abanico de amistades[123], dado que colabora en la realización de varias muestras, algunas de ellas de artistas gran reputación y prestigio internacional. Es el principio de relaciones con artistas como Dennis Oppenheim, Jeffrey Lew o Robert Smithson. Más tarde, ese mismo año, vuelve a colaborar con Robert Smithson para la obra de la exposición de *When Attitudes Become From*. [124]

La relación con Smithson tiene gran influencia en el joven artista, hasta el punto de mudarse a un par de manzanas de su residencia, cuando finaliza sus estudios de arquitectura. Ambos comparten el interés por lo orgánico y el conocimiento del situacionismo. Cabe recordar que Gordon Matta-Clark entra en contacto con la Internacional Situacionista durante su estancia en la *Sorbona*, y que, Robert Smithson en obras previas aplica alguna de las tácticas que propone este movimiento.[125] Sin embargo, ninguno de los dos llega a reconocerse situacionista como tal, aunque sí coinciden en ciertos aspectos y pensamientos. Motivados por estas actitudes, reflexionan y comienzan a proyectar su mirada hacia lo degradado y la ruina, como materia orgánica que puede ser transformada.

[122].María Linarejos Moreno Teva, *La Ruina Como Proceso: Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman y Su Legado* (Universidad Complutense de Madrid, 2016), 93.

[123].Ricard Escudero Vila, "El Pozo, La Muerte o El Arquitecto: Gordon Matta-Clark," *Situaciones No4* (Barcelona, 2013), <http://situaciones.info/revista/el-pozo-la-muerte-o-el-arquitecto-gordon-matta-clark/>.

[124].María Linarejos Moreno Teva, *La Ruina Como Proceso: Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman y Su Legado* (Universidad Complutense de Madrid, 2016), 96.

[125].Vease la obra *Monuments of Passaic* de 1967 de Robert Smithson. Técnica aplicada la derive de Guy Debord.



[Figura 83.]
Photo Fry, 1969.

La idea de transformación, que tiene su origen en su relación con Smithson y con su padrino, Marcel Duchamp[126], se va asentando, cada vez más, en el pensamiento de Matta-Clark. Este último, le enseña el Dadaísmo y su habilidad para transformar, continuamente, significados convencionales en otros nuevos, a partir de una alquimia tradicional[127], basada en romper y juntar. Matta-Clark, en una de sus obras, realizada durante un viaje a Chile, hace un guiño a estos dos referentes fundamentales de su trabajo:

“La pieza de G.M-C. parecía una especie de homenaje a sus padres espirituales, en el país de sus orígenes paternos: introduciendo luz en los aseos del sótano mediante la perforación de un agujero y la colocación de espejos entre los pisos –lo cual recuerda los desplazamientos de espejos de Smithson–. El último espejo se colocó en un urinario roto (Duchamp...) y en él se reflejaba el cielo. G.M-C. compartía otro elemento con Duchamp: una admiración hacia la fontanería americana. Finalmente, no debemos olvidar el pequeño guiño hecho por los diversos títulos del principal proyecto de G.M-C. realizado en París, *Conical Intersect* (1975), al L.H.O.O.Q. de Duchamp”. [128]

El interés por la alquimia lleva a Gordon Matta-Clark a estudiarla por su cuenta, durante su etapa universitaria. Considera que es la ciencia de la transformación y la principal vía de trabajo de todos los artistas, que debería resumirse en coger y transformar.[129] En sus primeras obras, la alquimia y la transformación se materializan de una manera más orgánica y química. Dos claros ejemplos son *Photo Fry* 1969, donde frie fotografías en aceite y pan de oro, y *Agar* 1969, donde cocina elementos metálicos con alimentos, sobre una base de agar, que seca y cuelga en la pared. Sin embargo, progresivamente, se va centrando en el proceso de transformar, dejando a un lado las reacciones químicas de los elementos.

[126].Jane Crawford, esposa de Gordon Matta-Clark, en el film dirigido por Matías Cardone, *Palabras Cruzadas: Los Amigos de Matta-Clark* (Chile, 2015), 5:38, declara: “Gordon creció literalmente con Duchamp y estaba muy influenciado por él. Hablaba mucho de Duchamp”.

[127].Corinne Diserens, “Los años de Greene Steet”, en *Gordon Matta-Clark: [Exposición del, IVAM Centre Julio González, 3 Enero 1993]*, ed. IVAM Centre Julio González (Valencia: IVAM. Centre Julio Gonzalez, 1992), 10.

[128].Carol Gooden. Carta dirigida al IVAM, 5 de julio, 1992, en “Los años de Greene Steet”, en *Gordon Matta-Clark: [Exposición del, IVAM Centre Julio González, 3 Diciembre 1992 - 31 Enero 1993]*, ed. IVAM Centre Julio González (Valencia: IVAM. Centre Julio Gonzalez, 1992), 10.

[129].Jane Crawford, “Diálogos”, en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 108-109.



[Figura 84.]
Garbage Wall, 1971.

La materialidad de los componentes de sus obras comienza a llamar la atención, puesto que suele ser basura. Matta-Clark, vive en la zona del SoHo de Nueva York, en una época de recesión y de crisis urbanística en la ciudad, que propicia la proliferación de basura, de indigentes y de edificios abandonados. El artista, con escasos recursos económicos y consciente de la situación, decide transformar la abundante materia prima que poseen sus calles. Un ejemplo de ello es *Garbage Wall* (1970), consistente en un muro de desechos prensados, en un intento de que la gente sin casa le imitase para conformar lugares donde guarecerse.^[130]

En la década de los 70, los vecinos del barrio del SoHo son, en su gran mayoría, artistas de todas las disciplinas. Debido a la cantidad de edificios vacíos existentes en el barrio, comienzan a ocupar *lofts* y grandes espacios, que son transformados en talleres para el desarrollo de su producción artística. Viven juntos, colaboran y se estimulan unos a otros, imperando un sentimiento de familia. La actividad del barrio se vuelve frenética, a pesar de sus pocos recursos. Así, nacen espacios de expositivos y de encuentro, como 98 Greene Street, diseñado por Gordon Matta-Clark, o 112 Greene Street.^[131]

112 Greene Street, constituye un espacio de exposición permanentemente abierto, de manera que a cualquier hora puede haber alguien trabajando en la próxima muestra. Los procesos creativos pueden ser vistos y observados. De hecho, muchas de las producciones resultan ser *performances*^[132], donde la gente acude a visualizar estas representaciones de arte, en directo. Esto es fundamental para Matta-Clark, quien también comienza a realizarlas. Algunas de ellas son: *Tree Dance* y *Fresh Air*, en 1971, *Fresh Kill* y *Hair*, en 1972, o *Graffiti Truck* y *Clock shower*, en 1973. La visualización de la actividad comienza a ser más importante que lograr un resultado visitado, duradero y vendible.

Gordon Matta-Clark documenta de manera gráfica todas sus obras, debido a la dificultosa accesibilidad de las mismas, con el fin de poderlas

[130].Jane Crawford, *Palabras Cruzadas: Los Amigos de Matta-Clark* (Película, Chile, 2015), 12:37.

[131].Corinne Diserens, "Los años de Greene Steet", en *Gordon Matta-Clark*: [Exposición del, IVAM Centre Julio González, 3 Diciembre 1992 - 31 Enero 1993], ed. IVAM Centre Julio González (Valencia: IVAM. Centre Julio Gonzalez, 1992), 11-12.

[132].Arte en vivo, generalmente de carácter conceptual sin tener que ser necesariamente representado en un teatro o galería.



[Figura 85.]

Gordon Matta-Clark filmando la actividad del restaurante *FOOD* en 1971.

mostrar al público. De este modo, es un artista multimedia que elabora un registro fotográfico de todas sus obras y llega a filmar, además, veintidós de sus producciones. Algunas de ellas, ejecutadas mediante cortes y vaciados, según se verá, requieren la realización de un *collage* con las diferentes fotografías, a fin de lograr una vista global y completa del trabajo llevado a cabo en los edificios. Lo que pretende es mostrar su obra y llevar a la reflexión al observador, para que, de alguna manera, se sienta partícipe, dentro de la propia obra. El arquitecto español Juan Navarro Baldeweg es consciente del valor subversivo que tienen las filmaciones de Matta-Clark y así lo refleja en la introducción de *Gordon Matta-Clark: Vertederos e intervenciones ¿Destrucción?* por Luiza Tristão de Araújo:

"Matta-Clark se apropia de la ambigüedad y lo absurdo de esas películas como guía instrumental para eliminar prejuicios asociados a los modos de percepción y usos habituales del espacio".**[133]**

Es un artista que sabe entender a su sociedad y, al mismo tiempo, rechazarla. Percibe un capitalismo y una sociedad de consumo material y espacial exacerbada que está llevando al abandono y a la demolición de numerosos edificios. Desde su conciencia política y urbanizadora social, analiza cómo vivimos, cómo es el proceso desde la creación por necesidad, hasta el rechazo posterior por dejar de satisfacerla. Se cuestiona las posibilidades de reciclaje que tiene el espacio, como alternativa al método habitual del sector inmobiliario, consistente en tirar lo existente y levantar otro edificio que satisfaga al capricho actual.

A partir de sus reflexiones sobre estos desarrollismos voraces de arquitecturas objeto y sus instrumentos, crea una serie de obras críticas, analíticas y creativas.**[134]** Entre ellas, cabe citar *Walls Paper* (1972) y *Reality Properties: Fake States* (1973). En la primera, realiza fotografías de las preexistencias de los interiores domésticos que se pueden observar en las medianeras tras la demolición de los edificios. Posteriormente, las tinta e imprime en periódicos, para empapelar la sala donde se exponen.

[133].Juan Navarro Baldeweg, "Introducción", en *Gordon Matta-Clark: Vertederos e Intervenciones ¿destrucción?*, ed. Universitat Rovira i Virgili Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Reus (Tarragona: Publicacions URV, 2008), 8-9.

[134].María Luiza Tristão de Araújo, *Gordon Matta-Clark: Vertederos e Intervenciones ¿destrucción?*, ed. Universitat Rovira i Virgili Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Reus (Tarragona: Publicacions URV, 2008), 13.



[Figura 86.]
Gordon Matta-Clark, *Anarchitecture* , 1974.

En la segunda, muestra espacios sin dueño por su morfología inútil dentro del tejido urbano, como crítica política, frente a lo que socialmente se considera que no puede ser usado, pero que, realmente, sí puede tener la oportunidad de convertirse en espacio social [135]

Gordon Matta-Clark no es el único preocupado por la realidad cultural y social del momento. Muchos de sus amigos y colaboradores del barrio del SoHo opinan de manera similar. Juntos organizan cenas y encuentros, donde conversan, reflexionan y proponen alternativas. Finalmente deciden formalizar un grupo, que denominan *Anarquitectura*. Se trata de un nombre que representa lo 'anti...' y el potencial de la arquitectura como símbolo con el que criticar la cultura.[136] Gordon Matta-Clark, en una entrevista realizada por Liza Bear, en 1974, explica el objetivo del colectivo:

"El propósito arquitectónico del grupo era más esquivo que la realización de piezas que demostraran una actitud alternativa hacia los edificios. [...] Pensábamos más en vacíos metafóricos, huecos, espacios, sobrantes, lugares no aprovechados. [...] Trataba de algo distinto del vocabulario arquitectónico establecido, sin llegar a fijarse como algo demasiado formal. [...] Una respuesta al diseño cosmético. Terminación mediante la extracción. Terminación mediante el derrumbamiento. Terminación mediante el vacío".[137]

Frente a los lenguajes postmodernistas, centrados en Le Corbusier, que tratan de salvar la crisis de identidad arquitectónica de la época,[138] el grupo propone la reutilización de lo existente, mediante vacíos para destruir el confinamiento al que ha quedado sometido el espacio.

El trabajo de Gordon Matta-Clark comienza a centrarse en la creación de

[135]. Ricard Escudero Vila, *El Pozo, La Muerte o El Arquitecto: Gordon Matta-Clark*, Situaciones No4 (Barcelona, 2013), <http://situaciones.info/revista/el-pozo-la-muerte-o-el-arquitecto-gordon-matta-clark/>

[136]. Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark: [Exposición del, IVAM Centre Julio González, 3 Diciembre 1992 - 31 Enero 1993]*, ed. IVAM Centre Julio González (Valencia: IVAM. Centre Julio Gonzalez, 1992), 190.

[137]. Ricard Escudero Vila, *El Pozo, La Muerte o El Arquitecto: Gordon Matta-Clark*, Situaciones No4 (Barcelona, 2013), <http://situaciones.info/revista/el-pozo-la-muerte-o-el-arquitecto-gordon-matta-clark/>.

[138]. José Antonio Tallón Iglesias, *Gordon Matta-Clark a Través de Rem Koolhaas. Adición a Través de Eliminación* (Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 268.



I Figura 87.1
Splitting, 1974.

espacios sin construirlos. Para ello, actúa sobre las estructuras espaciales de edificios que le prestan, debido a su inminente demolición, mediante extracciones, cortes y vaciados. De este modo, su trabajo empieza a situarse más próximo a la escultura. En el libro *Gordon Matta-Clark: La experiencia se vuelve objeto*, su amigo y escultor Richard Nonas destaca la motivación del artista por abrir mundos que la sociedad daba por cerrados, en cuanto al aprovechamiento, las emociones y la luz.^[139] Aspira a la creación de lugares potentes gracias a las aberturas, destruyendo así las limitaciones espaciales.^[140] Luego invita a la gente a recorrerlos para que interactúen con la luz y los recorridos, consiguiendo experiencias físicas entre los usuarios, el edificio y el lugar.

Los cortes de sus primeras realizaciones, como *Bronx Floors*, *Cooper's Cut*, *Pier In/out e Infraform* (1973), atienden a un carácter más escultórico. Crea vacíos y testimonia las relaciones visuales y las experiencias mediante la fotografía; son lugares inaccesibles. Las piezas extraídas se exponen junto a las imágenes, creando, así, esculturas nacidas del vacío destructivo.

En 1975, da un paso más allá con *Splitting*, una de sus obras más emblemáticas. En ella, corta una casa por la mitad e inclina una de sus partes. Constituye un ejercicio físico y violento que requiere ayuda, así como el empleo de herramientas tradicionales, como sierras, mazas o cinceles. En él demuestra su conocimiento de la profesión y logra materializar el corte arquitectónico, tratando, así, de reconciliar la representación con la experiencia.^[141] Sus intervenciones dejan de estar dentro de las galerías y, ahora, adquieren la doble función de sala expositiva y de pieza expuesta. Ver su obra requiere desplazarse y, una vez allí, introducirse en ella para experimentarla. Su recorrido interior se convierte en una especie de *performance*, que requiere la confianza en el artista, dada la inestabilidad y el riesgo de derrumbe que sugieren los cortes.

[139].Richard Nonas, "Diálogos", en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 164.

[140].María Luiza Tristão de Araújo, *Gordon Matta-Clark: Vertederos e Intervenciones ¿destrucción?*, ed. Universitat Rovira i Virgili Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Reus (Tarragona: Publicacions URV, 2008), 21-23.

[141].Elissabeth Sussman, "The Mind is Vast and Ever Present", en *Gordon Matta Clark: You Are the Measure*. (Nueva York: Whitney Museum of American Art/New Haven, Yale University Press, 2007), 27."



[Figura 88.]
Trabajando en *Conical Intersect*.

A partir de aquí, su principal línea de creación se centra en este tipo de intervenciones sobre edificios abandonados. Su trabajo empieza a ser reconocido y comienza a recibir encargos. En ellos, proliferan los cortes y vacíos, y las relaciones espaciales que genera en los edificios adquieren, cada vez, mayor complejidad. Solo hay que observar, por ejemplo, las ocho de las nueve partes que elimina de la fachada de una casa típica americana en *Bingo* (1974). No obstante, los lugares que escoge o que le son proporcionados mantienen un componente crítico a nivel político, urbanizador y social.^[142] Por otro lado, la luz, el clima y la naturaleza se van incorporando como elementos constructivos. Así se advierte en los cortes y separaciones realizados en el muelle 52, para conformar una de sus obras más ambiciosas, *Day's End* (1975), en la que separa el suelo para permitir que se inunde con la marea. Por último, también cabe destacar su obra *Conical Intersect* (1975), realizada para la *Bienal* de París, donde practica un vacío en forma de cono que va del interior al exterior del edificio.

En 1977, recibe uno de sus últimos encargos para intervenir un edificio de oficinas abandonado en Amberes. El proyecto, conocido como *Oficina Barroca* (*Office Baroque*), constituye una de sus realizaciones más ambiciosas, en cuanto al tratamiento del vacío y a las vivencias espaciales que genera. Al mismo tiempo, se trata uno de los más polémicos, puesto que es la primera vez que cuenta con supervisión externa. Es por ello, que se ha escogido como estudio de caso para su análisis crítico.

[142].G. H. Hovagimyan, "Gordon Matta-Clark (Un recuerdo)", en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 46.



[Figura 89.]

Vista exterior de *Central Intersect*, detrás, la construcción del Centro Pompidou.





[Figura 90.]
Centro de Nueva York, década de los 70s.

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, el continente europeo queda destruido a nivel material, industrial y social. En 1948, Estados Unidos lanza un plan de ayuda económica para reactivar Europa, el *Plan Marshall*, dotado con un presupuesto de 17.000 millones de dólares de la época.^[143] Su objetivo es fomentar el capitalismo, alejando la sombra del comunismo, en estos países. De esta forma, se crea una división ideológica dentro de Europa, pues la Unión Soviética no quiere vincularse económicamente a Estados Unidos, ni permite que lo hagan los otros países de Europa del Este.

En los primeros 20 años de la segunda mitad del siglo XX, Europa se recupera a una velocidad de vértigo. La producción de las empresas y la calidad de vida alcanzan valores superiores a los de antes de la guerra, desembocando en un fuerte desarrollismo constructivo y en una serie de estrategias políticas controvertidas. La conciencia social comienza a florecer, proliferan los movimientos estudiantiles y las protestas contra las estructuras de poder que dirigen la economía y las ciudades. Un ejemplo de ello es el *Mayo del 68* en París. En este contexto, la arquitectura comienza a emplearse como herramienta de protesta.^[144]

La ciudad de Nueva York es un claro reflejo de esta nueva sociedad. Como se ha comentado anteriormente, los edificios abandonados y la basura son la imagen del lugar, como consecuencia del éxodo de los blancos, de la fuerte recesión económica y de las nuevas ideas de renovación urbana.^[145] La pobreza queda patente en sus calles, a través

^[143].Mamen del Cerro, "El Plan Marshall: La Ayuda Americana Que Impulso Una Nueva Europa," Radio Nacional España, accedido Agosto 12, 2018, <https://www.google.es/amp/amp.rtve.es/radio/20180406/plan-marshall-ayuda-americana-impulso-nueva-europa-documentos-rne/1709440.shtml>.

^[144].María Linarejos Moreno Teva, *La Ruina Como Proceso: Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman y Su Legado* (Universidad Complutense de Madrid, 2016), 96.

^[145].G. H. Hovagimyan, "Gordon Matta-Clark (Un recuerdo)", en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 36.



[Figura 91.]

Manifestación en contra de los planes urbanizadores de Robert Mosses.

de su gran cantidad de indigentes y de su estado de abandono, al hallarse repletas de suciedad, calcinaciones y destrozos, resultado de actos vandálicos.[146] Al mismo tiempo, curiosamente, se encargan ambiciosos proyectos públicos de reconversión, en centros corporativos, que destruyen en nombre de la gentrificación y la entropía.[147]

Por otro lado, la huida de la industria manufacturera a la periferia, tras la Segunda Guerra Mundial, junto con la migración de la población al extrarradio, crean la necesidad de comunicar estas nuevas zonas con el centro. El ideólogo de esta exigencia es el urbanista Robert Moses, que está empeñado en llenar el centro de carreteras y autopistas.[148] Para ello, derriba barrios obreros en perfectas condiciones, y deja otros en un limbo inmobiliario, que provoca la fuga de sus inquilinos y comercios. El vacío se transforma, así, en algo cotidiano.

Los habitantes comienzan a preocuparse por la salud urbana. Muestra de ello, son las huelgas de recolección de basura que se dan, durante los años sesenta, debido a la saturación de los vertederos. Una de las figuras más activas del momento es Jane Jacobs, quien consigue movilizar a la gente en contra de los planes destructivos de Robert Moses, debido a la pérdida de identidad local de los barrios y parques que éstos generan.[149] Despierta, así, una nueva conciencia moral, desde una cierta perspectiva marxista, preocupada por el reciclaje de las basuras, la demolición de los edificios históricos de hierro, la propiedad privada, el consumismo y la concepción como objeto del arte y de la arquitectura.[150]

Gordon Matta-Clark hace de este contexto su escuela y patio de juegos. Su trabajo se ve como un arte de guerrillas, ya que muchas veces se sitúa al margen de la legalidad.[151] En esas ocasiones, el miedo de la sociedad a estar en los lugares donde interviene le sirve de amparo a Matta-Clark,

[146].María Linarejos Moreno Teva, *La Ruina Como Proceso: Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman y Su Legado* (Universidad Complutense de Madrid, 2016), 98.

[147].Ibidem.

[148].G. H. Hovagimyan, "Gordon Matta-Clark (Un recuerdo)", en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 36.

[149].María Linarejos Moreno Teva, *La Ruina Como Proceso: Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman y Su Legado* (Universidad Complutense de Madrid, 2016), 99.

[150].G. H. Hovagimyan, "Gordon Matta-Clark (Un recuerdo)", en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 42.

[151].Ibidem, 49.



[Figura 92.]

Hombres tomando el sol desnudos fuera de *Day's End*, 1975.

para poder finalizar sus obras sin que la justicia le frene. Ejemplo de esto, son sus intervenciones en los edificios del Bronx, donde el crimen y la violencia tienen aterrorizadas a la policía, o su obra en el muelle 52, *Day's End*, tal y como explica Gerry Hovagimyan, en el libro *Gordon Matta-Clark: La experiencia se convierte objeto*:

“Gordon no tenía permiso para hacer los cortes. Todos nosotros estábamos causando un daño tremendo y al margen de la ley. Imagínese, nos pasamos tres meses justo al lado de la planta de traslado de basura haciendo una cantidad de ruido increíble con las motosierras, levantando las vigas con palancas y dejando caer al suelo los pesados trozos de pared que habíamos cortado, y nadie nos detuvo. Nadie mostro la más mínima curiosidad por lo que estaba pasando. De hecho, los inspectores de muelles nunca aparecieron porque les daban miedo los homosexuales que se tumbaban desnudos a tomar el sol o tenían relaciones sexuales en las riberas. Se trató de un ejemplo extremo de ocupación y reapropiación por parte de los artistas de una propiedad pública perteneciente a la ciudad”.[152]

Finalmente, todos los supuestos beneficios que anticipan los planes de urbanistas, sin conciencia, provocan el contexto descrito de destrucción arquitectónica y de ruinas, tanto en Nueva York, como en París o Amberes, ciudad a la que nos trasladamos para estudiar la obra *Office Baroque*.

[152].G. H. Hovagimyan, “Gordon Matta-Clark (Un recuerdo)”, en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 49.



[Figura 93.]
Castillo Het Steen.

ENCARGO

Lugar antes de la intervención

La ciudad de Amberes, en Bélgica, acoge, en el número 1 de la calle *Ernst van Dijckkaai*, el presente caso de estudio. Famosa por ser, durante mucho tiempo, una de las capitales portuarias más importantes de Europa, es también la ciudad natal del pintor Peter Paul Rubens. De hecho, la casa del artista se encuentra muy cerca del emplazamiento señalado.

Se trata de un entorno histórico característico, debido a su proximidad al río y a que se halla enfrente del edificio más antiguo de Amberes, el castillo medieval de *Het Steen*, circunstancias que lo convierten en parada turística obligatoria.

Pese a ello, el barrio presenta una imagen fundamentalmente industrial, por la presencia mayoritaria de empresas vinculadas al mercantilismo marítimo, que conviven con alguna que otra edificación residencial. Antes de la Segunda Guerra Mundial, es una zona importante y muy transitada, pero años después, numerosos inmuebles se quedan vacíos, debido al traslado de la actividad naviera a Holanda, con el consiguiente cierre de muchas empresas, lo que da pie al inicio de un proceso de gentrificación, similar al de Nueva York.^[153]

El edificio seleccionado para la intervención de Gordon Matta-Clark es de carácter administrativo. Se trata de un bloque erigido en 1932, formado por cinco plantas de oficinas. Anteriormente destinado a ser la sede central de la compañía naviera *MP-Omega N.V.*, y, en esos momentos, tras

[153]. Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, ed. Massachusetts Institute of Technology (Cambridge: The MIT Press, 2000), 221.



[Figura 94.]
Oficinas de la MP-Omega N.V.

la quiebra de la misma.^[154] Desde entonces, debido su ubicación turística, habitualmente, es ocupado, de manera ilegal, por mochileros que están de viaje por Europa, como parada de una ruta extraoficial, y que son, constantemente, desalojados por la policía.^[155]

El dueño del edificio, Marcel Peters, tiene pactada su demolición para levantar, en su lugar, bloques nuevos de apartamentos. Su inminente fecha de caducidad es decisiva para la intervención de Matta-Clark. Si bien constituye una circunstancia común al resto de sus obras anteriores, aquí, la popularidad del sitio y el continuo tránsito de gente para fotografiarlo, constituyen un reto adicional para el artista. De este modo, aunque se trata de una obra supuestamente efímera, la singularidad del lugar va a condicionar, de manera relevante, la creación de los vacíos tan característicos de su producción artística.

Programa

El *Instituto de Cultura Contemporánea (ICC)* de Amberes, dirigido por Flor Bex, invita a Gordon Matta-Clark a realizar una intervención. En la visita del edificio descrito, Matta-Clark queda entusiasmado y, rápidamente comienza a idear la propuesta.^[156] Bex no le impone ningún programa, le da libertad para actuar. Sin embargo, Gordon Matta-Clark sí pone un único requisito para participar: que el edificio aguante más de un mes en pie, antes de su demolición.^[157] La justificación de esta condición se encuentra en el emplazamiento, pues nunca ha realizado una de sus intervenciones mayores en un enclave tan turístico. La voluntad de que el turista pueda actuar con la obra y pueda visitarla, se convertirán en el principal argumento del proyecto.

^[154].Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark*: [Exposición del, IVAM Centre Julio González, 3 Diciembre 1992 - 31 Enero 1993], ed. IVAM Centre Julio González (Valencia: IVAM. Centre Julio Gonzalez, 1992), 290-292.

^[155].Jane Crawford, "Diálogos", en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 122.

^[156].Flor Bex, "Office Baroque", en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 81.

^[157].Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, ed. Massachusetts Institute of Technology (Cambridge: The MIT Press, 2000), 221.



[Figura 95.]
Primera propuesta para *Office Baroque*.

PROYECTO

A fin de lograr la interacción entre los turistas y la obra, la propuesta se centra en las fachadas exteriores, concretamente en la esquina. Su intención es eliminar un cuadrante esférico de la misma, para que los turistas puedan observar a través del edificio.**[158]** Flor Bex explica, en Gordon Matta-Clark: La experiencia se convierte en objeto, que la intención era ejecutar el vaciado mediante "lanzas de oxígeno", para poder cortar el hormigón armado contenido en la fachada.**[159]**

Cuando se presenta la propuesta, las autoridades municipales, los bomberos y la policía la descartan inmediatamente, dada la peligrosidad que pueden suponer los cortes.**[160]** Además, argumentan que se trata de una intervención excesivamente expuesta al público. El propietario del edificio le concede, entonces, permiso para desarrollar en su interior otras propuestas, si bien, el consejo municipal sigue mostrando su reticencia.**[161]**

En una entrevista, Gordon Matta-Clark explica cómo en el proyecto consigue transformar las limitaciones impuestas en oportunidades para alcanzar un resultado satisfactorio, que sería impensable sin ellas:

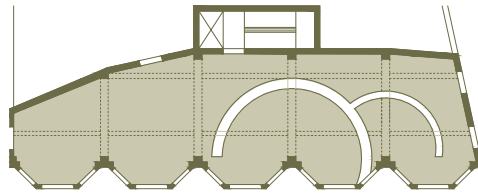
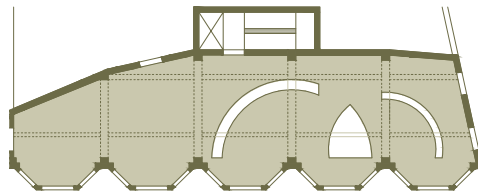
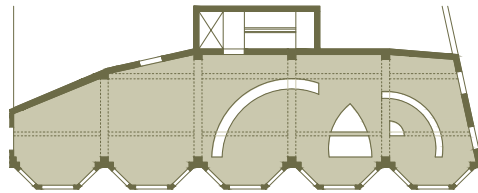
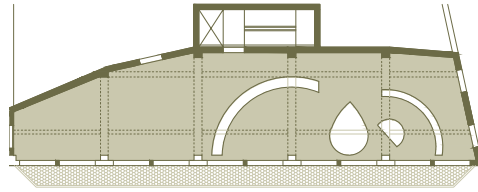
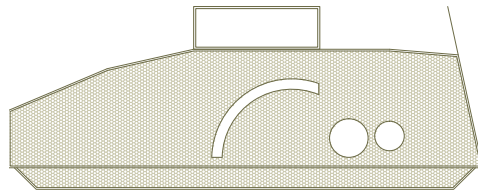
"Esto me proporcionó la oportunidad impuesta de desarrollar ideas en torno al ritmo y a la complejidad espacial que quizá nunca habría hecho en caso contrario. Al efectuar este cambio de una obra pública a una obra particular, las decisiones formales sufrieron una secuencia curiosa. Mi primer edificio de cinco

[158].Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark*: [Exposición del, IVAM Centre Julio González, 3 Diciembre 1992 - 31 Enero 1993], ed. IVAM Centre Julio González (Valencia: IVAM. Centre Julio Gonzalez, 1992), 290

[159].Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, ed. Massachusetts Institute of Technology (Cambridge: The MIT Press, 2000), 222.

[160].Flor Bex, "Office Baroque", en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 81-82.

[161].Jane Crawford, "Diálogos", en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 122.



[Figura 96.]

Plantas de los cortes realizados en *Office Baroque* de elaboración propia.

pisos tenía potencialidades únicas y yo quería desarrollar prácticamente una partitura de música en la que un juego fijo de elementos ascendiera y descendiera atravesando los niveles".[162]

Después de muchas propuestas, Matta-Clark consigue proyectar el que será el resultado final. El azar y su mirada, siempre creativa hacia los objetos, encuentran el proyecto definitivo en las marcas circulares dejadas por una taza de té en los dibujos de los planos del edificio. Este cruce de anillos le da la idea de superponer formas semicirculares de distinto tamaño, que van creando áreas diferentes en sus intersecciones a través de las cinco plantas.[163] A estas parejas sucesivas de cortes, añade otras formas redondeadas, para conseguir la variación rítmica que desea. La obra es una conmemoración del centenario del gran pintor flamenco del Barroco, Peter Paul Rubens.[164]

Después de seis meses de negativas por parte del consejo, prometen darle un veredicto sobre la última proposición formulada a la vuelta de sus vacaciones. Matta-Clark, harto de los rechazos recibidos, decide aprovechar la ausencia de las autoridades para entrar al edificio y realizar su obra, antes de su regreso.[165] Documenta la intervención por medio de fotografías y de la filmación de una película, que se exponen en el ICC, junto a una serie de piezas sustraídas por los cortes. Además, Gordon Matta-Clark realiza una serie de visitas al edificio, guiadas por él mismo, el día 7 de octubre del 1977, con motivo de la inauguración de la obra, titulada *Office Baroque*. Jane Crawford, en "Dialogos" de *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, explica el motivo del nombre elegido para esta pieza de Matta-Clark:

"El título era una fusión de las ideas del barroco sobre el tema central y las variaciones y lo ocurrido con las oficinas de las empresas que habían 'ido a la quiebra'".[166]

[162].Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark*: [Exposición del, IVAM Centre Julio González, 3 Diciembre 1992 - 31 Enero 1993], ed. IVAM Centre Julio González (Valencia: IVAM. Centre Julio Gonzalez, 1992), 290

[163].Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, ed. Massachusetts Institute of Technology (Cambridge: The MIT Press, 2000), 222.

[164].Concha Calvo Salanova, "Office Baroque (Oficina Barroca)," museoreinasofia.es, accedido Agosto 14, 2011, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/office-baroque-oficina-barroca-1>

[165].Jane Crawford, "Diálogos", en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 122.

[166].Ibidem.



[Figura 97.1

Visual a través de uno de los cortes interiores de *Office Baroque*.

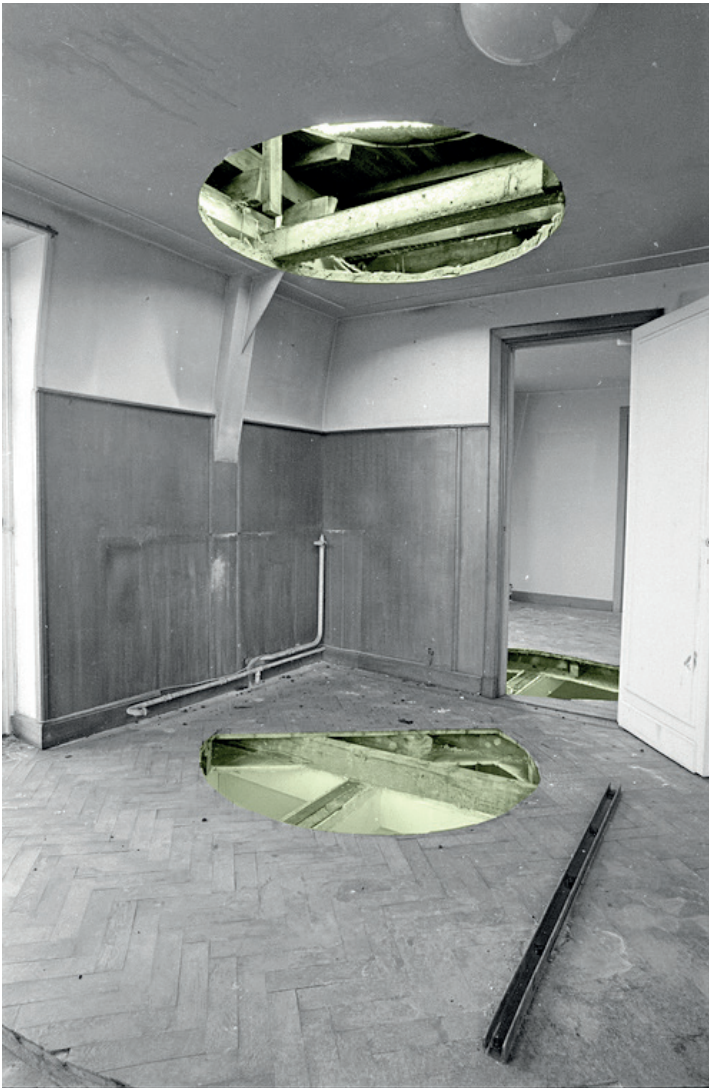
Función

En la propuesta no, existe una función arquitectónica orquestada por un programa de necesidades, debido a la ausencia de requisitos para el edificio, por su futura demolición. Por tanto, su análisis funcional no puede hacerse, únicamente, desde la arquitectura y sus tipos funcionales habituales, ya que no se trata de una vivienda, ni de una oficina, ni de una biblioteca o parque. Por el contrario, su función ha de ser analizada a partir de la fusión que quiere lograr su autor entre escultura y arquitectura. Gordon Matta-Clark cincela el edificio existente, como si de una escultura se tratase, para crear un escenario cuya función es, esencialmente, de crítica y de denuncia de los problemas sociales. Su proscenio manifiesta la protesta contra la cultura del consumo edificatorio del '*lo explota o lo dejas*'.^[167] Lejos de representar una escena fija e inmutable, su objetivo es crear un espacio sin límites, susceptible de ser descubierto y explorado por sus actores, convirtiendo a *Office Baroque* en otra de sus performances arquitectónicas. Así pues, la manera de ejecutar la función crítica provoca, a su vez, inevitablemente, la aparición de la función interactiva entre la obra y sus usuarios. A través de ella, Gordon Matta-Clark pretende descubrir al ciudadano racional un mundo insólito de alternativas y posibilidades. Enseñar ámbitos con una luz diferente, conciencias de reutilización, experimentaciones sensoriales y acabar con la idea de objeto como obra de arte.

"Buena parte de su trabajo tiene que ver con mirar lo que está dentro, lo que está detrás, lo que no está justo delante; con ver lo que no se ve. Fue una acción revolucionaria". ^[168]

^[167]. José Antonio Tallón Iglesias, *Gordon Matta-Clark a Través de Rem Koolhaas. Adición a Través de Eliminación* (Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 59.

^[168]. Lee Levine, "Diálogos", en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 142.



[Figura 98.]
Perforación en *Office Baroque*.

Materialidad constructiva

Office Baroque constituye una intervención sobre un edificio ya construido. Desde el punto de vista de la materialidad constructiva, Gordon Matta-Clark concede más importancia a la disposición de los materiales y a las relaciones entre ellos, que a los propios materiales existentes. Centra, así, la atención en la superposición generada por la construcción, y es ahí, donde Matta-Clark trabaja la materialidad, exponiendo la sección estratificada que generan sus cortes y vacíos. Es un arqueólogo de lo urbano[169] y le apasiona mostrar al mundo las acumulaciones que originan nuestras formas de vida; cómo la historia va agrupando y transformando las capas de los elementos constructivos, haciendo, incluso, que algunos de ellos queden ocultos para siempre. Sin embargo, el gran protagonista de sus secciones es el propio vacío creado. Por tanto, la materialidad de su obra acaba siendo la ausencia.

Todo el proceso de creación y de ejecución de la obra, con sus diferentes variaciones, se realiza in situ. Dibuja sus ideas en cuadernos y, de ahí, pasa, directamente, a replantearlas con rotuladores y cuerdas, sobre suelos y paredes.[170] Por eso, algunos vacíos previstos no se pueden ejecutar mediante la sustracción completa de la pieza, sino que se han de realizar por partes, debido a la presencia de elementos estructurales que no pueden ser destruidos para garantizar la estabilidad del edificio.[171] De hecho, también se termina decidiendo en obra realizar sobre los tabiques interiores, ubicados alrededor de los semicírculos, destrucciones de geometrías curvas.

[169].Jane Crawford, "Diálogos", en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 112-114.

[170].Ibidem, 123-124.

[171].Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, ed. Massachusetts Institute of Technology (Cambridge: The MIT Press, 2000), 223.



[Figura 99.]
Gordon Matta-Clark trabajando en *Office Baroque*.

La misma noche que el consejo municipal se va de vacaciones, Jane Crawford y Gordon Matta-Clark entran dentro de las oficinas para comenzar a delinear sobre sus superficies los futuros cortes, pues únicamente disponen de dos semanas para llevar a cabo la totalidad de los vacíos. Es por ello, también, que busca la ayuda de dos asistentes.**[172]**

La metodología de trabajo resulta ser muy austera y precaria. Al igual que en sus anteriores obras, Gordon Matta-Clark emplea herramientas tradicionales, ya que el edificio, como ocurre habitualmente, carece de electricidad. Por tanto, el trabajo tiene que ser rápido, manual, físico e, incluso, a veces, violento y bruto para poder atravesar ciertos materiales. Las jornadas son agotadoras, sucias y, en cierta forma, peligrosas. Años después, uno de sus asistentes, Francois Verresen, narra, así, la experiencia:

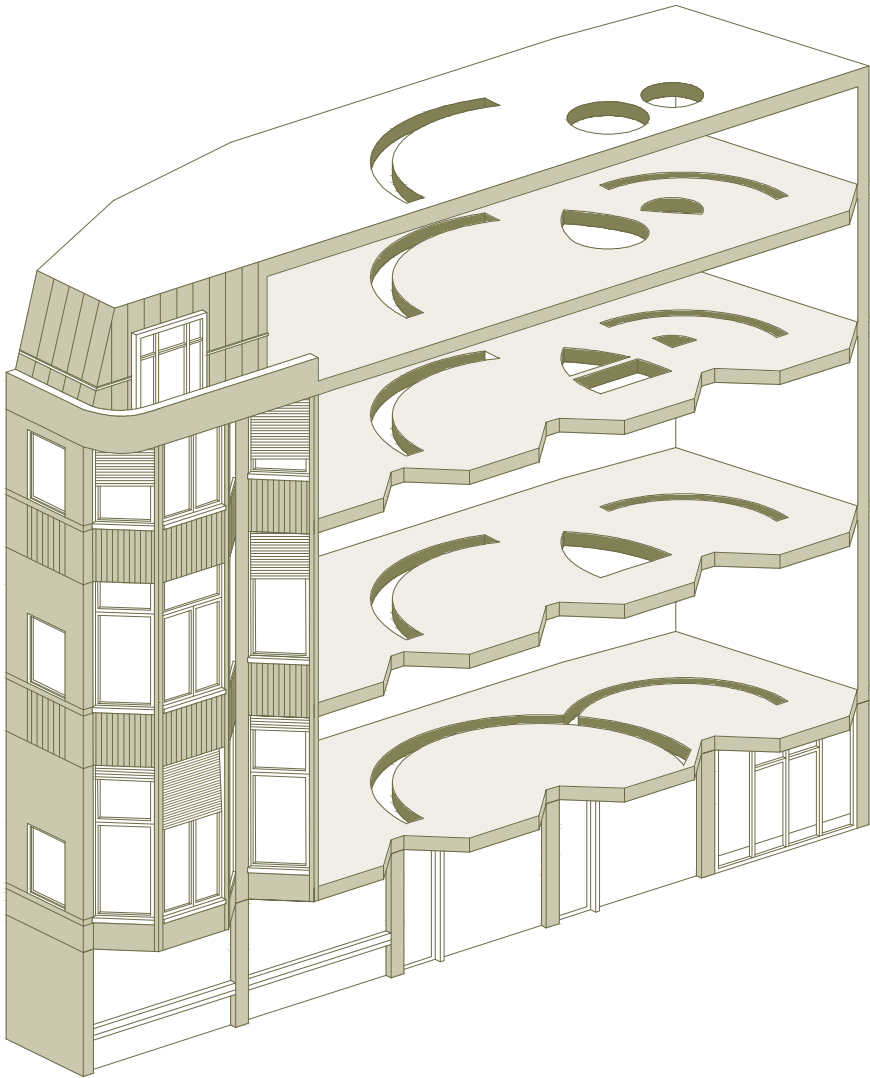
“En aquel entonces, cuando hicimos la obra, éramos mucho más jóvenes, por lo que ni siquiera pensábamos en la seguridad y las normativas. No es fácil trabajar con un tipo que está con una motosierra detrás de ti si no confías en él. Trabajamos muchas horas porque teníamos que terminar el proyecto en un plazo determinado. Era una faena muy sucia, en ocasiones muy peligrosa”.**[173]**

Aun así, entre ellos, reina la seguridad y la confianza, gracias a la formación de Matta-Clark como arquitecto y a sus amplios conocimientos sobre estructuras y construcción. De este modo, ejecutan las perforaciones con la tranquilidad de que la estructura del edificio no va a colapsar y, tras eliminar las piezas cortadas, realizan los refuerzos estructurales necesarios, para que la gente pueda visitar la obra sin riesgos.**[174]** Es en proyectos como éste donde Gordon Matta-Clark demuestra toda su pericia técnica.

[172].Jane Crawford, "Diálogos", en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 123-14.

[173].Francois Verresen, "Office Baroque", en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 86-87.

[174].Ibidem.



[Figura 100.]
Axonometría de elaboración propia.

Forma y espacio

"Pienso en los planos como si se tratara de lanzar una pelota al espacio y ser capaz de atravesar superficies – básicamente son proyecciones o proyectiles mentales, y dedicas todo ese tiempo inmundo a realizarlos".**[175]**

Gordon Matta-Clark explica así su forma de trabajar el espacio a Judith Russi Kirshner, en una entrevista de 1978. Los proyectiles traspasan todas las superficies que son capaces creando una concatenación de orificios. En *Office Baroque* estos proyectiles los encarnan dos arcos de diámetros diferentes disparados desde la planta baja hasta acabar atravesando la cubierta.**[176]** Así pues, el edificio desocupado se transforma en un laboratorio creativo de experiencias sensoriales y visuales. Destrucciones, según un ritmo controlado, de los monótonos y utilitarios elementos de compartimentación, de paredes y techos, muestran los espacios intersticiales y ocultos, haciendo imposible su visualización desde un único punto de vista.**[177]** Los recortes logran, a través de sus ausencias, la formalización de espacios novedosos para los futuros visitantes.**[178]** En el interior, los diferentes vacíos se van definiendo en función de las espaciosas áreas que definen al edificio de oficinas, a lo largo de sus plantas. Los dos semicírculos, a medida que ascienden, crean una serie de intersecciones hasta la cubierta, de las cuales se extraen fragmentos

[175]. Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark*: [Exposición del, IVAM Centre Julio González, 3 Diciembre 1992 - 31 Enero 1993], ed. IVAM Centre Julio González (Valencia: IVAM. Centre Julio Gonzalez, 1992), 319

[176]. "Gordon Matta-Clark. Portfolio Office Baroque," MACBA.cat, 2012, <https://www.macba.cat/es/expo-matta-clark>.

[177]. Concha Calvo Salanova, "*Office Baroque (Oficina Barroca)*," museoreinasofia.es, accedido Agosto 12, 2011, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/office-baroque-oficina-barroca-1>.

[178]. José Antonio Tallón Iglesias, *Gordon Matta-Clark a Través de Rem Koolhaas. Adición a Través de Eliminación* (Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 59.



[Figura 101.1]
Perforación vista desde la cubierta en *Office Baroque*.





[Figura 102.]

Piezas extraídas de los cortes realizados en *Office Baroque*.

completos del forjado. La forma de la primera pieza comienza siendo la silueta de un barco en el segundo forjado, debido al carácter naval de la zona y del edificio. A partir de ahí va evolucionando hasta convertirse en un círculo en la salida por el último forjado. Gordon Matta-Clark decide añadir, de manera contigua, una segunda perforación vertical. Estos vacíos, también son de formas redondeadas, para continuar con la sinfonía circular. Toda la fuerza generada por la concatenación de las perforaciones se libera, exclusivamente, hacia el exterior por la cubierta, debido a las limitaciones administrativas impuestas. En la salida de la cubierta, ambas perforaciones poseen el mismo diámetro, haciendo imposible diferenciar la secuencia descendente de cada una. Al final, la obra se acaba resolviendo, en su totalidad, mediante geometrías circulares, inspiradas en las marcas de agua de las tazas de té de Gordon Matta-Clark.

El espacio del edificio originalmente está compartimentado por forjados y tabiques, existiendo salas grandes en las plantas más bajas y salas pequeñas en las superiores. Tras la intervención, todo queda conectado y se transforma en único espacio abierto y común. Así pues, se introduce un nuevo concepto de verticalidad, al vincular todas las salas con el cielo. El resultado es un proyecto prácticamente realizado en el interior del edificio con una potente relación con el exterior, donde la eliminación se vuelve la herramienta de adhesión y comunicación espacial.**[179]**

De esta manera, Gordon Matta-Clark introduce la luz y los fenómenos meteorológicos en su teatro particular, a través de los vacíos circulares de la cubierta. La luz incide de formas diferentes: en algunos puntos lo hace como si un relámpago atravesara el espacio y, en otros, como si descendiera en espiral hasta abajo.**[180]** Brinda, además, la posibilidad de contemplar el cielo o a los propios usuarios que recorren otras plantas, mientras experimentas la lluvia o el viento. Las perforaciones y la nueva iluminación desarrollan una tridimensionalidad antes inexistente, acentuada con la multiplicidad de visuales diagonales.**[181]**

[179]. José Antonio Tallón Iglesias, *Gordon Matta-Clark a Través de Rem Koolhaas. Adición a Través de Eliminación* (Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 44.

[180]. Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark: [Exposición del IVAM Centre Julio González, 3 Diciembre 1992 - 31 Enero 1993]*, ed. IVAM Centre Julio González (Valencia: IVAM. Centre Julio Gonzalez, 1992), 55.

[181]. José Antonio Tallón Iglesias, *Gordon Matta-Clark a Través de Rem Koolhaas. Adición a Través de Eliminación* (Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 222.



[Figura 103.]
Vista interior de *Office Baroque*.

El propio Gordon Matta-Clark define el espacio obtenido como un laberinto de panorámicas arabescas.**[182]** Las concatenaciones de los huecos convierten la exploración del edificio en un camino de sorpresas y de relaciones estimulantes. Donde, la curiosidad del ser humano por conseguir la contemplación completa de lo que no acierta a entender y percibir desde el primer momento, le impulsa a caminar para satisfacer el inevitable desasosiego. A lo largo de este paseo, el caminante descubre su faceta voyeur, al atender a los vacíos que desnudan, exponen y ajustan la escala del espacio doméstico.**[183]** Pero, esto no hace más que estimular la atención al espectador dentro de la obra para crearse un mapa mental que pueda recordar.**[184]**

La meta final de Matta-Clark es crear un contraste palpable en el lugar, manifestando así la posibilidad de crear nuevas formas y espacios a partir de preexistencias infravaloradas.**[185]** Asimismo, esta obra alcanza solo sus objetivos gracias a los visitantes que la recorren, tal como explica Jane Crawford en Gordon Matta-Clark. *La Experiencia Se Convierte En Objeto*:

“Era una sinfonía visual, una experiencia sublime, aunque solo se desarrollaba si el espectador aceptaba entrar en la obra”.**[186]**

[182].Gordon Matta-Clark, *Gordon Matta-Clark*, ed. Thomas Crow (London: Phaidon, 2006), 190.

[183].José Antonio Tallón Iglesias, *Gordon Matta-Clark a Través de Rem Koolhaas. Adición a Través de Eliminación* (Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 421.

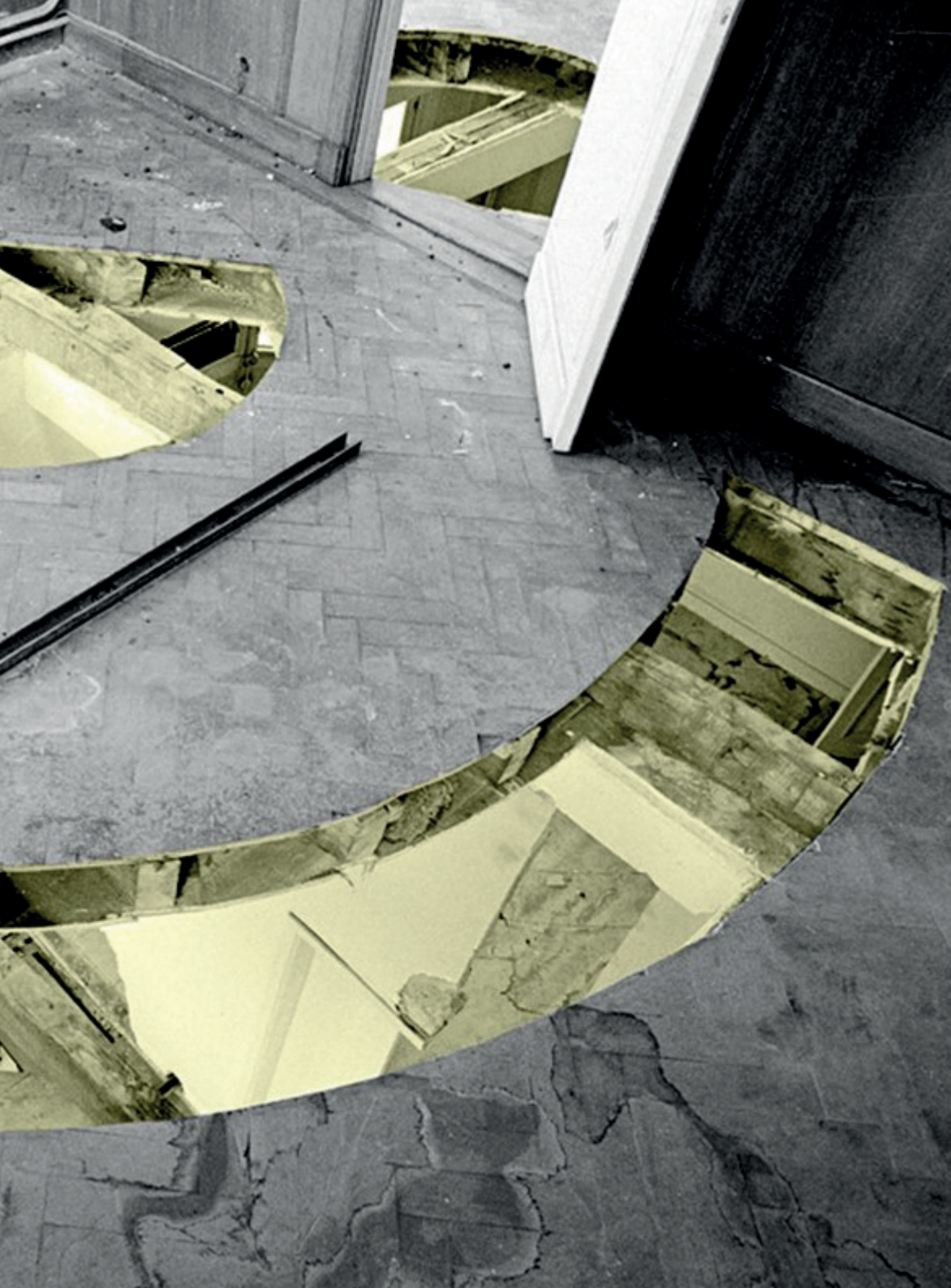
[184].Ibidem.

[185].Richard Nonas, “Diálogos”, en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 166.

[186].Jane Crawford, “Diálogos”, en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 125.



[Figura 104.]
Cortes realizados en *Office Baroque*.





[Figura 105.]

Vista del castillo de *Het Steen* desde el interior de *Office Baroque*.

Relación con el lugar

“Había vistas insólitas de la ciudad y del cielo, de los peatones que caminaban por la calle y de los barcos que pasaban”.[187]

La imposibilidad de operar en las fachadas exteriores limita el trato directo de la intervención con el lugar. Por eso, Jane Crawford recuerda de esta manera la relación que establece la obra arquitectónica con su entorno, utilizando la palabra “vistas”. El edificio de oficinas está orientado a oeste. Su fachada principal ofrece vistas directas al castillo y al río, mientras que la opuesta es medianera. La estrechez del edificio vuelca todo el peso de las perspectivas a las ventanas que definen la fachada oeste.

Al recaer directamente a la orilla del río, el edificio brinda vistas lejanas, únicamente interceptadas por el castillo, que es considerado un atractivo visual, más que un obstáculo. Por el lado sur también existen visuales debido a que el edificio colindante está separado por un aparcamiento de automóviles y una pequeña calle de servicio elevada. Sin embargo, el lado norte apenas tiene separación con el inmueble contiguo y el paisaje que ofrece no posee el mismo valor.

Gordon Matta-Clark, cuando piensa su idea original, busca aprovechar las potenciales visuales, trabajando con la esquina suroeste. Luego, al cambiar la idea, continúa siendo consciente que se trata de la zona del edificio donde mayor rendimiento se puede extraer y, de ahí, que realice todos los vacíos en la mitad del edificio correspondiente a esta esquina. Esta orientación le permite generar un baile de luces y sombras, a través

[187]. Jane Crawford, “Diálogos”, en Gordon Matta-Clark. *La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 127.



[Figura 106.]

Vista del castillo de *Het Steen* desde la cubierta de *Office Baroque*.

de sus perforaciones, desde el mediodía hasta la puesta de sol. La luz no solo baña el espacio por las ventanas de estas dos fachadas, sino que también atraviesa el edificio desde la cubierta.

Las condiciones climáticas de Amberes constituyen un aspecto fundamental en la relación de la obra con el lugar. Lo importante de esta característica radica en la forma de introducirse dentro del espacio. Si antes se ha hablado de cómo Matta-Clark dispara proyectiles que atraviesan los planos para escapar al exterior, ahora estas salidas descargan al interior de la obra todas las condiciones ambientales como un cañón proyector. Las diferentes destrucciones que lo conforman van distribuyendo los fenómenos meteorológicos, de manera que, a medida que se desciende hasta la planta baja, se van creando atmósferas variadas.

Todos estos recorridos panorámicos y atmósferas interiores quedan ocultos al transeúnte. El acceso al edificio se ubica en la fachada principal, debido a la importancia de la vía *Ernest van Dijckkaai*. Aun así, la entrada resulta ser muy discreta, Gordon Matta-Clark la mantiene intacta durante su intervención, por tratarse de un elemento exterior de la fachada, de manera que, salvo con una vista aérea, no se puede descubrir la actuación realizada. El deseo inicial de materializar un proyecto muy visual, vinculado a la condición turística de su emplazamiento, queda, finalmente, truncado. El viandante que desconoce el trabajo realizado por Gordon Matta-Clark es incapaz de entrar dentro y activar la obra. Irónicamente, el único momento en el que ésta consigue la visualización desde el exterior es el día de su demolición. Las palabras del propio Matta-Clark, durante una entrevista, reflejan el ocultamiento que padece *Office Baroque*:

“Office Baroque es distinto de los trabajos anteriores, eludiendo lo que yo mismo llamo interpretación instantánea. Esta es la mirada característica que uno puede encontrar en una tarjeta postal o en una documentación artística. Hay una triste ironía en esto. Aunque el proyecto está en una localización perfecta, con mucha gente esperando justo fuera de las puertas cerradas, la única manera de obtener una idea comprensiva del trabajo es imaginarla desde lo alto hacia el centro y al interior. Supongo que será otro trabajo esotérico invisibilizado por la historia de los proyectos inaccesibles.” **[188]**

[188]. Gordon Matta-Clark, *Gordon Matta-Clark*, ed. Thomas Crow (London: Phaidon, 2006), 190.



[Figura 107.]
Collage de Office Baroque.

ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN, CONTINUIDAD Y VIGENCIA

El presente estudio sobre la obra de Gordon Matta-Clark manifiesta que su uso de la ruina se debe a su abundancia como materia prima, resultado de un contexto de crisis y decadencia. Por tanto, el arquitecto no trabaja con ella por devoción, si no por pragmatismo. Nueva York se revela como un vertedero a la espera de su propia gentrificación, debido a un desarrollismo orquestado por sus líderes y no por sus ciudadanos. Se aprovecha esa condición de suma degradación para criticar el movimiento moderno y señalar a la sociedad, capitalista y de consumo, como autora de la crisis.

La ruina, sobre todo, la infravalorada por la sociedad, ofrece libertad de intervención y de exploración. Matta-Clark decide operar con ella desde la creatividad, mediante actos destructivos. Quitar y cortar son las acciones seleccionadas para la transformación del edificio. Ejecuta vacíos de sombra, de materia, de elementos, de significados y de óbices; todo ello, para construir una nueva arquitectura con revolucionarios significados. Una oficina abandonada, ocupada ilegalmente por visitantes, se convierte, así, en una pieza arquitectónica de investigación espacial que motiva al visitante a recorrerla, para disfrutar de sus relaciones con el entorno y la luz.

La obra de Gordon Matta-Clark queda permanentemente abierta al usuario y a su libre interpretación. Los espacios intermedios mostrados van narrando la historia del edificio, mientras las visiones exteriores hablan de la historia del lugar. La función didáctica se va activando a través de cada paso. Office Baroque tiene la posibilidad de convertirse en una arquitectura habitada con múltiples posibilidades funcionales, como la de centro cultural, propuesta por Jane Crawford y Flor Bex.**[189]**

[189]. Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, ed. Massachusetts Institute of Technology (Cambridge: The MIT Press, 2000), 223.



[Figura 108.]
Demolición de *Office Baroque*.

Al poco de la inauguración, la obra queda cerrada al público. El tiempo va pasando y la demolición no se ejecuta. En 1978, cuando muere Gordon Matta-Clark, es la única de sus obras que se mantiene en pie, convirtiéndose en su intervención más longeva.^[190] Cuando es derruida tres años después, en 1980, se pierde la oportunidad de mantener el legado físico de Matta-Clark. A pesar de ello, la experiencia sirve para ver las intervenciones del arquitecto con más futuro que su demolición habitual. Las cualidades espaciales que posee *Office Baroque* demuestran sus posibilidades para introducir zonas expositivas en su interior. A raíz de esto, logra la colaboración y subvención del museo de arte contemporáneo de Chicago en 1978.^[191]

Éste encarga a Gordon Matta-Clark una intervención dentro de una casa para transformarla en galería. Únicamente puede realizar cortes en su interior, a fin de conseguir activar el movimiento voluntario del usuario a través del edificio, al igual que en sus obras anteriores. Este hecho supone el inicio de una etapa, en su trayectoria, más arquitectónica que escultórica, que se ve repentinamente frustrada por su temprana muerte, ese mismo año.

A pesar de no quedar en pie ninguna de sus intervenciones, su obra llega, parcialmente, hasta nuestros días, a través de todos los documentos gráficos realizados por el artista. Debido a las variadas interpretaciones que pueden realizarse sobre el tipo de disciplina artística que practica, constituye un referente reconocido por artistas de diversas especialidades. Un ejemplo de ello, es el estudio de arquitectura Flores & Prats, que destaca del artista la fuerza que posee para devolver la ruina al primer plano de actividad, incorporándole nuevas dimensiones.^[192] Otro ejemplo, es la escultora Marjan Teeuwen que, con una producción también basada en el corte de los edificios, otorga a Gordon Matta-Clark su reconocimiento como pionero de la transformación de la arquitectura

^[190].Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark*: [Exposición del, IVAM Centre Julio González, 3 Diciembre 1992 - 31 Enero 1993], ed. IVAM Centre Julio González (Valencia: IVAM. Centre Julio Gonzalez, 1992), 292

^[191].Gwendolyn Owens, "La compresión surge de múltiples perspectivas: Gordon Matta-Clark, Circus y la verdad", en *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*, ed. Pedro Donoso, Polígrafa (Barcelona, 2016), 88-89.

^[192].Flores & Prats (A Coruña: C2C Proyectos Editoriales de Arquitectura, 2017), 260.



UNIVERSAL MODERNIZATION PATENT [14] “STRATEGY OF THE VOID II” (BUILDING) (1989)

Patent Number 6.345.780

(21) Patent for “Strategy of the Void II” (building)

(29) METHOD FOR DEFINING A BUILDING THROUGH MANIPULATING ABSENCES OF BUILDING

(36) Inventor(s): Rem Koolhaas, Art Zaaijer, Xaveer de Geyter, Georges Heintz, Helke Lohmann, Ron Steiner, Alex Wall

Correspondence Address:
 OMA
 BOOMPJES 55
 3011 XB ROTTERDAM
 31 (0)10 411 1216

(42) Initial Application:
 Très Grande Bibliothèque Paris, FRANCE

(54) Filed:.....1989

(71) ABSTRACT

Instead of laboriously creating difference and importance in a building that consists of repetitive accommodation and public space, the most communal spaces can be created more easily. Because it is harder to construct than to take away, the most important spaces in a building can be created by elimination (21-24) rather than addition - by scooping out forms from a solid block, like ice-cream.

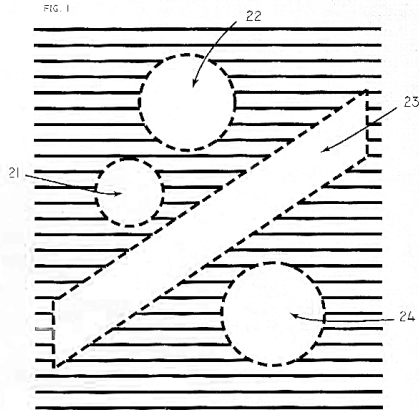
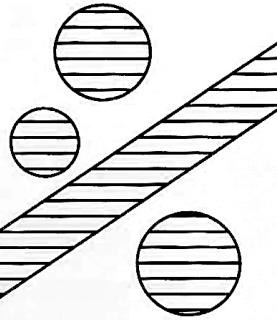


FIG. 2



[Figura 109.]

Patente de Rem Koolhaas para la sistematización de vacíos.

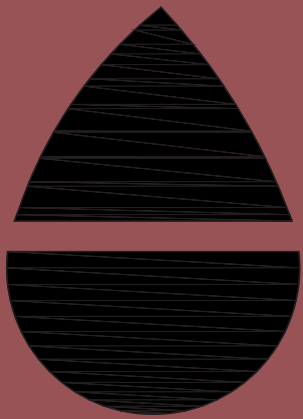
en escultura.[193] Incluso existen, también, diversas investigaciones que vinculan algunos de los conceptos de Matta-Clark con la labor de diferentes estudios de arquitectura, como Herzog&Meuron[194] u OMA, de Rem Koolhaas. De hecho, las conexiones con este último arquitecto, compañero coetáneo del artista, quedan ampliamente expuestas en la tesis doctoral: *Gordon Matta-Clark a través de Rem Koolhaas. Adición a través de eliminación*, que constituye una de las principales fuentes utilizadas para el presente trabajo.

Los conceptos, críticas y reflexiones del arquitecto siguen teniendo vigencia hoy en día. Matta-Clark anticipa los movimientos de intervención urbana de finales de los 90 y demuestra un fuerte espíritu de reciclaje de la basura y de las ruinas contemporáneas de su tiempo.[195] Cuarenta años después, estas construcciones inciertas siguen proliferando y poblando el paisaje. La actualidad describe paisajes producidos por la misma rueda de 'lo explotas o lo dejas' que sufrieron las ciudades en las que intervino Gordon Matta-Clark. Por eso, puede ser interesante revisar y recuperar sus estrategias destructivas, con el fin de luchar contra el consumismo urbanístico que impera en nuestras ciudades, hoy en día.

[193].Marjan Teeuwen, "Destroyed House Leiden, 2015 (in cooperation with Museum De Lakenhal)," 2019, <http://www.marjanteeuwen.nl/>.

[194].Maria Montaner Gallego, *El Hueco En La Obra De Herzog & De Meuron. Proyectos de intervención sobre lo construido* (Zaragoza, 2017), 35-37.

[195].Vivian Berdicheski, "Revista Capital | El Legado de Gordon Matta-Clark," 2015, <https://www.capital.cl/el-legado-de-gordon-matta-clark/>.

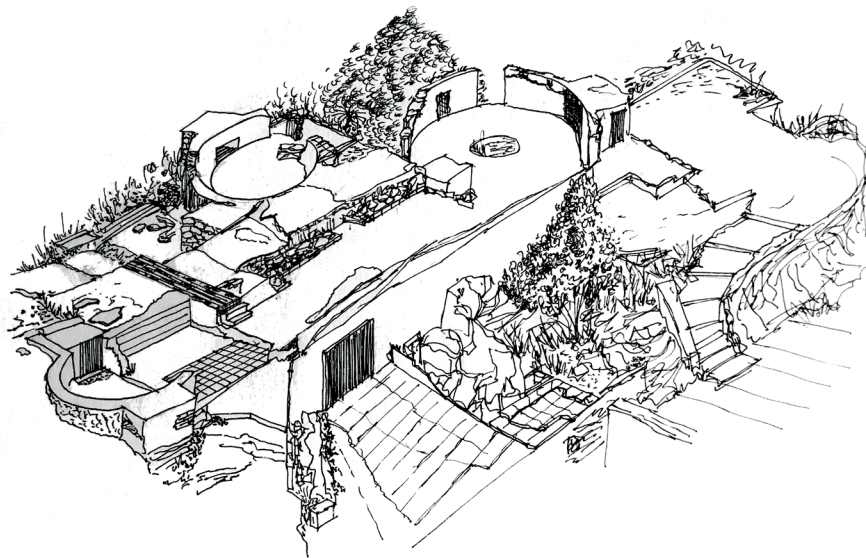


VI

CONCLUSIONES

La ciudad contemporánea es una megaestructura ya constituida. Por tanto, debería ser siempre cuestión de modificarla, de optimizarla antes que artificializarla. Hoy en día lo único que cuentan son las relaciones entre las cosas, dentro de ellas y con ellas; ahí es donde queremos trabajar. Pensamos que lo existente se erige como un soporte poderoso de la imaginación.

[196] Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal, *Actitud*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2017), 88.



[Figura 110.]
Turó de la Rovira. Dibujo de elaboración propia.

CONCLUSIONES

El objetivo del presente trabajo ha sido estudiar estrategias mínimas de intervención basadas en la destrucción, donde el vacío es el argumento del proyecto, como posible forma de trabajo alternativa y sostenible para dar respuesta a la actual proliferación de ruinas y espacios abandonados. Para ello, se han analizado tres casos de estudio que ejemplifican estas estrategias, según el proceso que se describe a continuación. En primer lugar, como antecedente al análisis, se ha elaborado un breve ensayo en el que se ha realizado una aproximación histórica a las posibilidades que ofrecen las ruinas, los espacios y los edificios abandonados. De esta forma, se han aportado unas nociones previas que contextualizan y ayudan a la comprensión de las obras objeto de análisis.

En segundo lugar, se ha procedido al estudio individual de los proyectos seleccionados: la *Neue Wache* de Heinrich Tessenow, *Notting Hill Adventure Playground* de Lady Allen of Hurtwood y *Office Baroque* de Gordon Matta-Clark. En cada uno de ellos, inicialmente, se ha expuesto la vida y obra del autor hasta la realización del proyecto seleccionado, para entender el bagaje intelectual que le lleva a optar por la utilización de estrategias mínimas destructivas. Además, se ha realizado una contextualización del momento histórico y social en el que desarrolla el proyecto. Después, se han explicado las condiciones del encargo, mediante un análisis del lugar antes de la intervención y de las necesidades que se quieren resolver con el programa demandado. Expuestos los condicionantes previos, se ha analizado el proyecto, desde el punto de vista de su concepto arquitectónico, de su función, de su materialidad constructiva, de su forma y espacio, y de su relación con el lugar. La finalidad ha sido comprender su proceso creativo, en el que la propia destrucción, orquestada por su autor, consigue recuperar un espacio destruido material y socialmente. Por último, se ha argumentado la posible continuidad y vigencia de sus estrategias de intervención.



[Figura 111.]
Roof Piece, Trisha Brown, 1973.

Una vez analizados los proyectos, se pueden extraer una serie de conclusiones. La primera es que las tres arquitecturas muestran algunos aspectos comunes. Así, tanto Lady Allen como Gordon Matta-Clark emplean argumentos de proyecto similares, a pesar de tener trayectorias profesionales diferentes debido, en gran parte, a que pertenecen décadas distintas. De hecho, ambos terminan adoptando estrategias mínimas destructivas como método de trabajo habitual. A diferencia de ellos, en Heinrich Tessenow éstas no son tan usuales, probablemente, porque no recibe influencias previas de otros referentes creativos basados en la destrucción. Este aspecto resulta decisivo en la estética final de la *Neue Wache*. Sin embargo, el interés por el trabajo artesanal sí que constituye un denominador común de los tres arquitectos. Tessenow cree en él como camino para la regeneración de Alemania; Lady Allen lo incorpora como herramienta para el desarrollo del juego libre y el aprendizaje de los niños; y Gordon Matta-Clark lo asume como la base de su producción arquitectónica. Sin duda, su actitud compartida constituye un manifiesto en contra de los acontecimientos de su época, donde la escala local y el trabajo manual están siendo arrasados por la industrialización y el movimiento moderno.

Pese a tener contextos históricos y sociales sucesivos, pero distintos, todos sufren las consecuencias negativas de la industrialización. Poco a poco, se va configurando la ciudad capitalista industrial moderna y, es aquí, donde radica el motivo principal por el cual utilizan ruinas y espacios abandonados como materia prima para sus proyectos. Heinrich Tessenow se preocupa por las condiciones de habitabilidad de los barrios obreros en las nuevas zonas industriales, si bien el estado de abandono de la *Neue Wache* se debe a la caída de la monarquía alemana. En la década de los cuarenta, el progreso tecnológico ha sido tal que Alemania es capaz de arrasar la ciudad de Londres, gracias a su aviación militar, durante la Segunda Guerra Mundial. Los innumerables solares con escombros y edificios derruidos se convierten, rápidamente, en el paisaje urbano de la ciudad. En este entorno desolador juegan los niños, hasta que las nuevas promociones inmobiliarias arrasan con los inmuebles que quedan en pie, para levantar nuevas edificaciones siguiendo los principios racionalistas y funcionalistas del momento, como es el caso del barrio de Notting Hill. Finalmente, las tendencias urbanísticas sin conciencia sacan a las fábricas y a la clase media alta



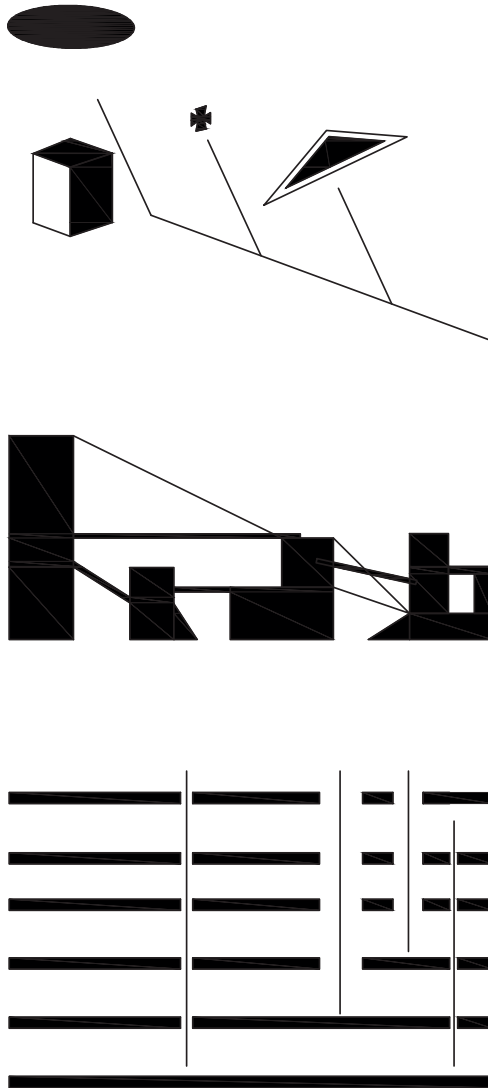
[Figura 112.]

Reciclaje de los escombros de Clydesdale para el *Junk Playground*.

de los núcleos urbanos para llevarlos al extrarradio. Ejemplos de ello son el barrio neoyorquino del SoHo y la zona de actividad administrativa marítima de la ciudad de Amberes.

Por tanto, los encargos llegan para dar respuesta a esta crisis urbanística, a través de la reutilización de los espacios existentes. En los tres casos, los principales argumentos de proyecto son el aprovechamiento de las preexistencias del lugar y la transformación de su uso. En el caso de Tessenow, el encargo lo realiza el gobierno alemán, a través de un concurso. Consciente de la falta de cohesión social, ve, en la emblemática y abandonada *Neue Wache* de Schinkel, la oportunidad para forjar la unidad nacional, mediante la construcción de un memorial dedicado a las bajas de la Primera Guerra Mundial. Por el contrario, en el caso de Lady Allen, es la propia ciudadanía, y no el gobierno, la que identifica y solicita una solución de regeneración y de reintegración de los barrios. En consecuencia, Lady Allen atiende a esta demanda reaprovechando los escombros de una iglesia destruida, como material constructivo y lúdico, para crear, así, uno de sus *Adventure Playgrounds* en el vacío urbano dejado por la misma. Es tal el desasosiego creado por la abundante basura y los espacios abandonados en los años setenta, que los propios vecinos deciden actuar por sí mismos. Los artistas invaden estos espacios deshabitados para transformarlos en lugares de intercambio y de producción artística. Gordon Matta-Clark se convierte en su propio promotor para reflexionar y transformar construcciones degradadas en laboratorios urbanos sobre el espacio. Su finalidad es que la gente pueda redescubrir estos lugares, inicialmente convencionales, creando en ellos nuevas y estimulantes experiencias. Cuando su trabajo voluntario logra destacar en las esferas artísticas y culturales europeas, el director del ICC le invita a realizar una de sus famosas transformaciones, con el fin de motivar e influir a la ciudadanía belga.

De este modo, los tres arquitectos deciden utilizar estrategias destructivas para la resolución de los programas requeridos: Tessenow utiliza la destrucción para activar el culto y el recuerdo, Lady Allen hace uso de la destrucción como aprendizaje, y Gordon Matta-Clark como una forma de arqueología urbana para abrir la mentalidad de la gente a nuevas concepciones espaciales. Aquí, es donde aparece el siguiente argumento común de proyecto: la destrucción de manera creativa como herramienta para crear entornos sensibles a la realidad social del momento. La función de sus proyectos consiste en dotar de nuevos usos a estas arquitecturas deterioradas, para que dejen de ser lugares inoperantes y la gente pueda disfrutar de ellos.



[Figura 113.]

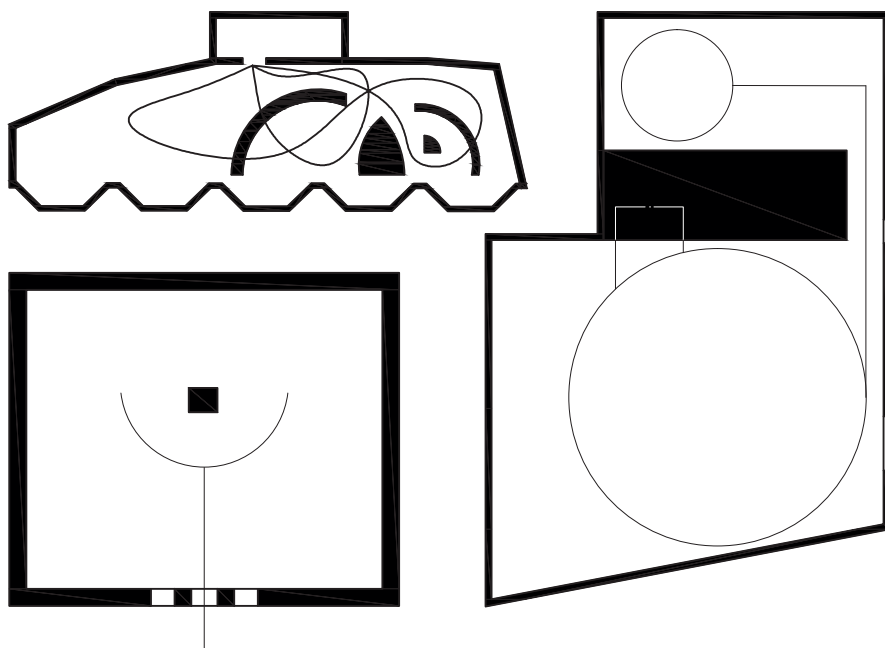
Esquema comparativo de las diferentes conexiones. Elaboración propia.

Para ello, basan sus estrategias destructivas de actuación en el vacío. Los tres proyectos crean y abren huecos en la preexistencia. Tessenow hace un óculo en la cubierta, Matta-Clark le añade a éste la perforación de cinco forjados con complejas formas, y Lady Allen vacía el lugar por completo. En su caso, la destrucción ya ha sido realizada previamente por los bombardeos, por lo que se limita a crear un espacio libre donde ubicar esa destrucción. Ahí los niños pueden reaprovecharla para realizar construcciones a su antojo, hasta que se cansen de ellas y decidan destruirlas nuevamente, reiniciando el proceso.

En definitiva, en la *Neue Wache* estamos ante un vaciado de la compartimentación interior y de la oscuridad de la sala resultante, gracias al vacío creado en su cubierta; en *Notting Hill Adventure Playgroyund*, ante un espacio que se llena y se vacía constantemente; y en *Office Baroque*, frente a otro que vacía todas las limitaciones espaciales que interrumpían la conexión directa y permanente entre las salas. Así, en las tres obras, el vacío generado con técnicas de destrucción se convierte en el detonante de proyecto, que permite enriquecer las cualidades arquitectónicas del lugar preexistente y ponerlo en valor.

En cuanto a la forma y las relaciones espaciales de las obras, a parte de la unión directa que crea Gordon Matta-Clark, se observa cómo Tessenow también busca establecer un vínculo con la arquitectura prexistente de Schinkel. Para ello, el arquitecto alemán crea un recorrido explicativo de la historia militar del país, con la introducción de una sencilla simbología que enlaza con la existente. En el caso de Lady Allen, las conexiones las crean los propios niños, al unir entre sí sus construcciones efímeras, mediante pasarelas, tirolinas y demás estructuras imaginadas.

La configuración de las diferentes relaciones espaciales, por parte de cada uno de los arquitectos, condiciona el recorrido a través de su obra. Así, en la *Neue Wache* se genera un recorrido lineal y sencillo; en el *Adventure Playground* de Lady Allen, la disposición del edificio de nueva planta, jerarquiza y sectoriza los recorridos en función de la edad, además de fomentar ascenso y el descenso por los distintos niveles. Por último, en *Office Baroque* la secuencia espacio temporal sugerida resulta sinuosa y compleja e, incluso, a veces, peligrosa.



[Figura 114.]

Esquema comparativo de las diferentes circulaciones. Elaboración propia.

Con respecto a la materialidad constructiva, hay que destacar el efecto visual, resultado de las acciones destructivas. Tanto en la obra de Gordon Matta-Clark, como en la de Lady Allen, la estética final de la actuación llama la atención por la energía e intensidad del esfuerzo físico llevado a cabo por sus agentes constructores. No importa tanto el detalle y el acabado, como sí el proceso de cortar, quitar y juntar. Les interesa reflejar con sinceridad el trabajo manual, aunque el resultado muestre caos y fuerza. Por el contrario, la atención al detalle y a la colocación de cada pieza de Heinrich Tessenow, quien no está acostumbrado a técnicas de destrucción, producen en su obra una estética sencilla, elegante y cuidada que transmite intimidad y serenidad. No obstante, todos ellos terminan conformando un espacio único y fluido dentro de una envolvente exterior; preexistente, en el caso de la *Neue Wache* y de la *Office Baroque*, y de obra nueva, en el de *Notting Hill Adventure Playground*, materializada a través del muro perimetral que lo protege del exterior. Este hecho confiere a las tres obras un carácter introspectivo, de manera que su relación con el lugar acaba siendo, principalmente, funcional y simbólica. A pesar de ello, las tres permanecen abiertas al exterior, para captar los cambios de la naturaleza, como la luz, la lluvia, el viento, e introducirlos en el espacio, haciendo partícipes a sus usuarios de ellos.

En conclusión, los tres arquitectos, pese a no haberse influenciado mutuamente, comparten estrategias proyectuales similares. El hecho de que sus obras se hayan producido en diferentes momentos del siglo XX y el potente resultado alcanzado, a partir de actuaciones mínimas, las convierten en modelos de referencia reconocidos por la profesión, con plena vigencia.

Ninguno de ellos necesita añadir más superficie construida dentro de los tejidos urbanos para el desempeño de su oficio, aportando nuevas obras con interés para la ciudadanía de manera sostenible. Reconocen las necesidades del sitio y las resuelven utilizando el propio lugar de manera creativa. Los usuarios vuelven a utilizar estos espacios, acogiéndolos rápidamente, pues contribuyen a mejorar su calidad de vida. De ahí que, tanto *Notting Hill Adventure Playground*, como la *Neue Wache* hayan llegado hasta nuestros días. El primero con sus sucesivas ampliaciones, y



[Figura 115.]

Gordon Matta-Clark en *Bronx's Floors*, 1972.

la segunda, a través de su fiel reconstrucción, tras ser derruida en la Segunda Guerra Mundial. La reformulación del uso y la revalorización de estos edificios y espacios son capaces de sensibilizar a la gente para preservarlos y convertirlos en piezas importantes de la vida urbana. Ejemplo de ello, es la activa movilización que se lleva a cabo en *Office Baroque* para salvarla de su demolición y convertirla en centro cultural.

En realidad, estos reciclajes arquitectónicos se llevan realizando desde la antigüedad. Ejemplos de ello, son los romanos con su reutilización de la arquitectura griega, o el redescubrimiento del potencial de la ruina, a través de la mirada ávida de Piranesi. La intervención en el patrimonio con estrategias menores surge, a lo largo de la historia, como algo natural y necesario. La cuestión reside en que no hace falta aplicarla, únicamente, en tiempos de crisis. Por el contrario, resulta necesario cuestionarse la manera de ejercer la arquitectura para contribuir al bienestar de la sociedad. Los tres autores, con su actitud subversiva, abren nuevos caminos para la profesión, todavía hoy por explorar. Sus técnicas mínimas de intervención, a partir de acciones destructivas y del vacío, pueden ser hoy herramientas útiles y sostenibles para la regeneración de los tejidos urbanos deteriorados. Gracias a ellas, la ciudad puede recuperarlos e integrarlos en su espacio de vida colectiva.



[Figura 116.]
Trepanación.

La facilidad de unas pequeñas acciones y la intensidad de su repercusión emocional.

Salvar.

Tratar de mirar, identificar, valorar y reavivar. Este proceso puede recordar al de un cuerpo médico de un hospital, cuando llega un paciente que parece estar finalizando su existencia. Le estudian, le intervienen, le ven vivir un día más.

Seguir viviendo .

Durante una guerra no solo hay víctimas humanas. Las ciudades también mueren asesinadas durante las batallas. Cada edificio destruido les consume el aliento. La tierra y el tiempo los acaban absorbiendo. Se olvidan. Se abandonan.

Vaquero Palacios, no pudo ser el médico que recuperaría esas vidas. No obstante, sí fue el que las catalogó y las recordó.

Recuerdos.

La memoria es caprichosa. Siempre selecciona un activador de lo vivido. Guarda la experiencia y coloca un botón, vinculado a ella, que permite acceder a la información. A veces es un tacto, un olor, un sonido, una palabra, una imagen, y otras, una cicatriz .

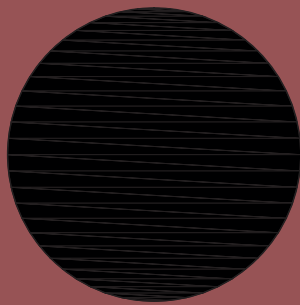
Elementos.

Un conjunto de piezas, son un puzzle, unidas entre sí, una imagen. La arquitectura funciona igual con los elementos. Diversas piezas, que aportan distintas sensaciones y que envejecen de formas diferentes. Todas siendo las células que generan ese cuerpo llamado edificio. Willian Morris estudió y creó cada elemento de su obra. Flores&Prats o Junya Ishigami, estudian y aprenden hoy todo acerca de los elementos que se encuentran en sus obras. Porque si han de intervenir, necesitan mirar y conocer antes.

Cirugía.

Son cortes. Son injertos. Son reconstrucciones. Son roturas. Son extirpaciones. Son empalmes. Son reutilizaciones. Son destrucciones. En definitiva operaciones que ayudan a salvar vidas, en las que a veces, quitar es la solución que da el máximo beneficio. Donde destruir es vivir. Donde usar cuerpos destruidos de vida es salvar otros.

1 día más.





**BIBLIOGRAFIA
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS**

INTRODUCCIÓN

• Benito, Emilio De. "El Suelo Urbano de Todo El Mundo Se Triplica Desde 2000." *El Pais*, 2014. https://elpais.com/sociedad/2014/05/04/actualidad/1399225555_815619.html.

• Guerrero Sobreviela, Azucena. "La Arquitectura Como Soporte de La Acción: La Acción Como Mecanismo de de-Construcción En La Obra de Gordon Matta-Clark." Escuela de Ingeniería y Arquitectura de Zaragoza, 2013. Kozlovsky,

• Roy. "Adventure Playgrounds and Postwar Reconstruction." En *Designing Modern Childhoods: History, Space, and the Material Culture of Children*, editado por Marta Gutman y Ning De Coninck-Smith, 171-190. Rutgers University Press, 2008.

• Michelis, Marco De. "Die Neue Wache in Berlin: Das Problem Mit Dem Denkmal: Jedes Mehr Ein Zuviel." *Zeit Online*, 1993. <https://www.zeit.de/1993/29/jedes-mehr-ein-zuviel/seite-2>.

• Press, Europa. "El Mundo Se Ha Vuelto Aún Más Urbanizado de Lo Que Se Pensaba." Accedido Julio 6, 2019. <https://www.europapress.es/ciencia/habitat-y-clima/noticia-mundo-vuelto-aun-mas-urbanizado-pensaba-20180213182004.html>.

• Jalón Oyarzun, Lucía. "Prólogo." En *Hacia Una Arquitectura Menor*. A Coruña: Bartlebooth, 2018.

BIBLIOGRAFIA

ANTECEDENTES

- Carnicero, Iñaqüi. "Arquitectura Non Finita." En *UNFINISHED. Pabellón Español: XV Muestra Internacional de Arquitectura*, editado por Iñaqüi Carnicero y Carlos Quintáns Eiras, 16-32. Barcelona: Fundación Arquia Ministerio de Fomento, 2016.
- Fernández-Galiano, Luis. "Patrimonio y Proyecto." En *Arquitectura Viva*, 2017.
- Navarro Baldeweg, Juan. *Conversaciones con estudiantes*. Editado por Guillermo Zuaznabar. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Solà-Morales, Ignasi de. *Diferencias: Topografía de La Arquitectura Contemporánea*. Editado por Peter Eisenman. Vol. 11. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

NEUE WACHE

- A. Former, Sean. "War Commemoration and the Republic in Crisis: Weimar Germany and the Neue Wache." Cambridge University Press, 2012.
- "Arquitectura Alemana, 1870 1918. Ciudad y Vivienda: Los Problemas de La Metrópolis. Behrens. Arte y Técnica: El Werkbund. El Expresionismo." 2009. http://citywiki.ugr.es/wiki/Tema_13.Arquitectura_alemana,_1870_1918._Ciudad_y_vivienda:_los_problemas_de_la_Metrópolis._Behrens._Arte_y_técnica:_el_Werkbund._EL_expresionismo.
- Campo Baeza, Alberto. *La Suspensión Del Tiempo: Diario de Un Arquitecto*. Editado por Fundación Arquia. Barcelona-Madrid: Los libros de la Catarata, 2017.

• Casanova, Julian. "La Guerra Que Cambió El Destino de Europa." *El País*, 2014. https://elpais.com/elpais/2013/12/23/opinion/1387813667_675098.html.

• Durán Medraño, José Maria. *Iconoclasia, Historia Del Arte y Lucha de Clases: Sobre Las Relaciones Entre Economía, Cultura e Ideología*. Editado por Trama Editorial, 2009.

• Bonet, Llorenç. *Karl Friedrich Schinkel*. Editado por A. Asppan S.L., 2003.

• García Roig, José Manuel. *Heinrich Tessenow: Pensamiento Utópico, Germanidad, Arquitectura*. Editado por Universidad de Valladolid. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.

• García Roig, José Manuel. *Trabajo Artesanal y Pequeña Ciudad*. Editado por José Manuel García Roig y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos de Murcia, 1998.

• Gravagnuolo, Benedetto. *Historia Del Urbanismo En Europa: 1750-1960*. Madrid: Akal, 1998.

• Instituto Heinrich Tessenow. "Biografía Heinrich Tessenow." Accedido Septiembre 9, 2019. <http://heinrich-tessenow.de/biografie/>.

• Kindt, Otto. "Constructor y Educador." *Zeit Online*, 1951. <https://www.zeit.de/1951/14/baumeister-und-erzieher>.

• López, Alberto. "Movimiento Bauhaus: La Revolución Mundial Del Estilo Sin Estilo." *El País*, 2009. https://elpais.com/cultura/2019/04/12/actualidad/1555023242_858556.html.

• Merino S., Rodrigo. "Concurso Remodelación Interior de La Neue Wache de Schinkel En Monumento a Los Caídos de La Guerra Mundial." Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2012.

- Michelis, Marco De. *Heinrich Tessenow. 1876-1950*. Milano: Electa, cop., 1991.
- Miller, Wallis. "Renovation and Representation: Schinkel's Neue Wache and the Politics of German Memory." En *ACSA European Conference. History/Theory/Criticism*, 166–172. Lisboa: Universidad de Kentucky, 1995.
- Pickford, Henry W. "Conflict and Commemoration: Two Berlin Memorials." *Modernism / Modernity* 12, n.º. 1 (2005): 133–173. <https://doi.org/10.1353/mod.2005.0048>.
- Rivera Gámez, David. *La Otra Arquitectura Moderna : Expresionistas, Metafísicos y Clasicistas, 1910-1950*. Editado por Paul Goldberger y Jorge Sainz Avia. Barcelona: Reverté, 2017.
- Steiner, Ulrike. *100 años de Arquitectura y Diseño en Alemania. Deutscher Werkbund 1907– 2007*. 2007.
- Soriano, Domingo. "Peter Hart: 'Alemania Fue La Principal Responsable de La Primera Guerra Mundial.'" *LibertadDigital*, 2014. <https://www.libertaddigital.com/cultura/2014-05-16/alemania-fue-la-responsable-del-inicio-de-la-primera-guerra-mundial-1276518486/>.

Szambien, Werner. *Schinkel*. Editado por Ediciones AKAL. 2000.

NOTTING HILL ADVENTURE PLAYGROUND

- "¿Cuán Cerca Estuvieron Los Nazis de Destruir Reino Unido?." *BBC*, 2015. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150903_iwonder_bltz_nazis_bombardeo_reino_unido_finde_dv.
- "Adventure Playgrounds." *Play and Playgrounds Encyclopedia*. Accedido Septiembre 20, 2019. <https://www.pgpedia.com/a/adventure-playgrounds>.

- Allen, Lady Marjory. *Planning for Play*. MIT Press, 1969.
- Bilbao, Javier. "La Vida Diaria En Gran Bretaña Durante La Segunda Guerra Mundial." *Jot Down*, 2017. <https://www.jotdown.es/2017/04/la-vida-diaria-gran-bretana-la-segunda-guerra-mundial/>.
- "CHRIST CHURCH, NOTTING HILL: TELFORD ROAD, KENSINGTON AND CHELSEA." *AIM25*. Accedido Septiembre 24, 2019. https://aim25.com/cgi-bin/vcdf/detail?coll_id=15286&inst_id=118&nv1=search&nv2=.
- Fernández Bardal, Mar Soledad. "Playgrounds de Aldo van Eyck Análisis y Vigencia Actual." Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, 2019.
- G. Solomon, Susan. *The Science of Play: How to Build Playgrounds That Enhance Children's Development*. Editado por University Press of New England, 2014.
- Gonzalez Blanco, Fermin. "Arquitectura Para La Infancia." Accedido Septiembre 17, 2019. http://ferminblanco.com/web/?page_id=4249&fdx_switcher=true.
- "History – Lollard Street Adventure Playground." *lollardstplay.org.uk*. Accedido Septiembre 25, 2019. <https://www.lollardstplay.org.uk/history/>.
- Jiménez Cereceto, José Antonio. "Piedra Papel Tijeras. Parámetros Projectuales Sobre La Relevancia de La Escuela Como Embrión de La Ciudad." Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 2018.
- Kozlovsky, Roy. "Adventure Playgrounds and Postwar Reconstruction." En *Designing Modern Childhoods: History, Space, and the Material Culture of Children*, editado por Marta Gutman y Ning De Coninck-Smith, 171-190. Rutgers University Press, 2008.
- "The Junk Playground : Creative Destruction as Antidote to Delinquency." In *Threat and Youth Conference*, 1–10. Princeton University School of Architecture Paper, 2006.

▪ Norman, Nils. "Pockets of Disorder: The History of Adventure Play." *City Projects*, 2005. <http://www.cityprojects.org/>.

▪ Norman, Nils, Paul Claydon, and Keith Cranwell. *An Architecture of Play: A Survey of London's Adventure Playgrounds*. Editado por Nills Norman. Four Corners Books, 2004.

▪ Pérez van Kappel, Isabel. "Planning for Play." *Revista TE CCOO*. Accedido Septiembre 25, 2019. <http://www.te-feccoo.es/2019/09/02/planning-for-play/>.

▪ "Planning for Play." *Play and Playground Encyclopedia*. Accedido Septiembre 20, 2019. <https://www.pgpedia.com/p/planning-play>.

▪ Raven, Susan. "Treasure Islands." *The Sunday Times Colour Sup*, 1977.

▪ Tedore, Nicola. "About - Venture Community Association." *Venture Community Association*. Accedido Septiembre 27, 2019. <http://www.venturecentre.org.uk/about-2/>.

▪ "The Science District of North Kensington." *North Kensington Histories*, 2016. <https://northkensingtonhistories.wordpress.com/2016/01/21/the-science-district-of-north-kensington-2/>.

▪ Walker, Dave. "Ruins and Reconstruction in North Kensington." *The Library Time Machine*, 2012. <https://rbkclocalstudies.wordpress.com/2012/07/19/ruins-and-reconstruction-in-north-kensington/>.

▪ Wills, Raymond. *Venture in Childs Play*. Editado por Raymond Wills, 2018.

▪ Wilson, Penny. "'Children Are More Complicated than Kettles.' the Life and Work of Lady Allen of Hurtwood.," 2013. <http://theinternationale.com/pennywilson/38-2/>.

OFFICE BAROQUE

- Araújo, María Luiza Tristão de. *Gordon Matta-Clark: Vertederos e Intervenciones ¿destrucción?*. Editado por Universitat Rovira i Virgili Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Reus. Tarragona: Publicacions URV, 2008.
- Cardone, Matías. *Palabras Cruzadas: Los Amigos de Matta-Clark*. Chile, 2015.
- Cerro, Mamen del. "El Plan Marshall: La Ayuda Americana Que Impulso Una Nueva Europa." *Radio Nacional España*, 2018. <https://www.google.es/amp/amp.rtve.es/radio/20180406/plan-marshall-ayuda-americana-impulso-nueva-europa-documentos-rne/1709440.shtml>.
- Concha Calvo Salanova. "Gordon Matta-Clark - Office Baroque (Oficina Barroca)." *Museo Reina Sofia*, 2011. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/office-baroque-oficina-barroca-1>.
- Donoso, Pedro. *Gordon Matta-Clark. La Experiencia Se Convierte En Objeto*. Polígrafa. Barcelona, 2016.
- Escudero Vila, Ricard. "El Pozo, La Muerte o El Arquitecto: Gordon Matta-Clark." *Situaciones* no4. Barcelona, 2013. <http://situaciones.info/revista/el-pozo-la-muerte-o-el-arquitecto-gordon-matta-clark/>.
- Flores & Prats. *Archives nº1*. A Coruña: C2C Proyectos Editoriales de Arquitectura, 2017.
- "Gordon Matta-Clark. Portfolio Office Baroque." *MACBA*, 2012. <https://www.macba.cat/es/expo-matta-clark>.
- Lee, Pamela M. *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Editado por Massachusetts Institute of Technology. Cambridge: The MIT Press, 2000.

- Linarejos Moreno Teva, María. "La Ruina Como Proceso: Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman y Su Legado." Universidad Complutense de Madrid, 2016.

- Marjan Teeuwen. "Destroyed House Leiden, 2015 (in cooperation with Museum De Lakenhal)." Accedido Agosto 29, 2019. <http://www.marjanteeuwen.nl/>.

- Diserens, Corinne. *Gordon Matta-Clark: [Exposición, IVAM Centre Julio González, 3 Diciembre 1992 - 31 Enero 1993]*. Editado por IVAM Centre Julio González. Valencia: IVAM. Centre Julio Gonzalez, 1992.

- *Gordon Matta-Clark*. Editado por Thomas Crow, Corinne Diserens, Judith Russi Kirshner, y Christian Kravagna. London: Phaidon, 2006.

- Montaner Gallego, María. "EL HUECO EN LA OBRA DE HERZOG & DE MEURON. PROYECTOS DE INTERVENCIÓN SOBRE LO CONSTRUIDO." Escuela de Ingeniería y Arquitectura de Zaragoza, 2017.

- Tallón Iglesias, José Antonio. "Gordon Matta-Clark a Través de Rem Koolhaas. Adición a Través de Eliminación." Universidad Politécnica de Madrid, 2015.

- Tristão de Araújo, María Luiza. "Gordon Matta-Clark." Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), 2005.

- Vivian Berdicheski. "Revista Capital | El Legado de Gordon Matta-Clark," 2015. <https://www.capital.cl/el-legado-de-gordon-matta-clark/>.

CONCLUSIONES

- Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. *Actitud*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.

INTRODUCCIÓN

- 1-7.** Valencia , 2019. Fotografías de elaboración propia.
- 8.** Panfleto primera visita guiada Dadá en la iglesia Saint Julien le Pauvre. Reinterpretación propia.
- 9.** Palacio Betxi de Fabricante de Esferas. En "Cirugía Menor", *ArquitecturaViva*, 31. Madrid, 2017.
- 10.** Fotografía de Alexis Díaz Belmar. En *Concepción de mercado*, 9, Santiago de Chile, 2016.
- 11.** Teatro Michigan, Detroit, 1991. En *Hacia una arquitectura menor*, 150. A Coruña: Bartlebooth, 2018.
- 12.** *Neue Wache*, fotografía de Henry Ries, 1946. Recuperado el 14 abril de 2019, <http://liquidnight.tumblr.com/>,
- 13.** Estamira, vertedero Jardín Gramacho, Río de Janeiro, fotografía de Marcos Prado, 2004. Recuperado el 13 abril de 2019, <http://www.coolconnections.ru/en/projects/84/titles/752>.
- 14.** Espacio 2, fotografía de Francesca Woodman, 1976. Recuperado el 14 abril de 2019, <https://www.iberdrola-arte.es/coleccion/detalle/27>.

ANTECEDENTES

- 15.** *Genius loci* Holanda, Anastasia Savinova. Dibujo de elaboración propia.
- 16.** Grabado *Tavola di intestazione* de Piranesi. Recuperado el 17 abril de 2019, <http://elhurgador.blogspot.com/2013/07/giovanni-battista-piranesi-ii-carceri.html>
- 17.** Sala Beckett de Flores&Prats. Fotografía de Adrià Goula. Recuperado el 17 abril de 2019, <https://www.revistaad.es/lugares/galerias/teatro-con-la-huella-del-pasado-industrial/9083/image/635750>

NEUE WACHE

- 18.** Pintura del interior del Panteón, Roma, 1732. Obra de Giovanni Pannini. Recuperado el 9 septiembre de 2019, <http://www.alietvalles.com/2013-09-23-15-54-49/roma-antigua/item/958-el-panteon-de-roma>

CREDITOS FOTOGRAFICOS

- 19.** Retrato de Heinrich Tessenow. Recuperado el 9 septiembre de 2019, <https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/1950architekt-dportr%C3%A4t-1930-fotograf%C3%ADa-de-noticias/541032517?adppopup=true>
- 20.** Diseño de una casa unifamiliar en Hellerau por Heinrich Tessenow, 1909. En *Heinrich Tessenow 1876-1950*, 53. Milano: Electa, cop., 1991.
- 21.** Instituto de Gimnasia Rítmica Jaques-Dalcroze en *Hellerau* de Heinrich Tessenow. Fotografía tomada en 1913. En *Heinrich Tessenow 1876-1950*, 27. Milano: Electa, cop., 1991.
- 22.** Interior de la piscina cubierta y baño público *Gartenstrassen* de Berlín. Recuperado el 10 septiembre de 2019, <https://www.santiagodemolina.com/2015/12/bano-de-luz.html>.
- 23.** Hundimiento del coracado alemán SMS Blucher en el mar del Norte, 24 de enero de 1915. Recuperado el 13 septiembre de 2019, <https://www.nationalreview.com/photos/world-war-one-historic-photos-soldiers-battles/#slide-63>.
- 24.** Clase en la *Bauhaus* de Dessau: Ludwig Mies van der Rohe con los estudiantes. Fotografía de Pius Pahl, 1930/1931. Recuperado el 9 septiembre de 2019, <https://www.metalocus.es/es/noticias/mies-van-der-rohe-maestro-y-ultimo-director-de-la-bauhaus>.
- 25.** Reinterpretación propia del "realismo mágico" de Franz Roh publicado en *revista de occidente*.
- 26.** *Neue Wache* de Berlín, 1817-1818. Karl Friedrich Schinkel. Recuperado el 10 septiembre de 2019, <http://www.quondam.com/50/5063.htm>.
- 27.** *Neue Wache*, 1930. Recuperado el 10 septiembre de 2019, <http://www.laits.utexas.edu/berlin/buildings3.php>.
- 28.** Cambio de guardia ante la *Neue Wache*. La reja de hierro forjado se erigió en el curso de la revolución de 1848. Recuperado el 13 septiembre de 2019, <https://www.protokoll-inland.de/Webs/PI/DE/staatliche-symbole/neue-wache/neue-wache-node.html>.
- 29.** Ceremonia de conmemoración en el *Reichstag*, marzo de 1928. Recuperado el 12 octubre de 2019, <https://www.wikiwand.com/en/Volkstrauertag>.
- 30.** Conmemoración en la tumba al soldado desconocido, bajo el arco del Triunfo en París. Fotografía de U.S. Army Signal Corps. Recuperado el 13 septiembre de 2019, https://cdn.shopify.com/s/files/1/1021/8371/products/NGMg_170_f2161a01-cbe5-48c0-bfa2-5170e70bbebb.jpg?v=1559869800.

31-32. Propuestas para el concurso de la *Neue Wache* en 1930: Heinrich Tessenow (arriba) y Mies van der Rohe (abajo). "Concurso Remodelación Interior de La Neue Wache de Schinkel En Monumento a Los Caídos de La Guerra Mundial," 22-23. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2012.

33-36. Propuestas para el concurso de la *Neue Wache* en 1930 (de izquierda a derecha): Peter Behrens, Hans Poelzig, Eric Blunch y Hans Grube. "Concurso Remodelación Interior de La Neue Wache de Schinkel En Monumento a Los Caídos de La Guerra Mundial," 22-23. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2012.

37. *Neue Wache* de Heinrich Tessenow. Redibujo de elaboración propia.

38. Inauguración ceremonial de la *Neue Wache*. Recuperado el 13 septiembre de 2019, <https://www.protokoll-inland.de/Webs/PI/DE/staatliche-symbole/neue-wache/neue-wache-node.html>

39. Luto silencioso frente al monumento conmemorativo en 1931. Recuperado el 12 octubre de 2019, <https://www.dw.com/de/bildergeschichten-1/a-15921110>

40. *Neue Wache*. Fotografía de Hans Kreplin, 1933. Recuperado el 13 septiembre de 2019, <https://www.protokoll-inland.de/Webs/PI/DE/staatliche-symbole/neue-wache/neue-wache-node.html>

41. Colocación de la corona de Ludwig Gies. En *Heinrich Tessenow 1876-1950*, 125. Milano: Electa, cop., 1991.

42. Maqueta de madera 1:1 de la *Neue Wache*. En *Heinrich Tessenow 1876-1950*, 303. Milano: Electa, cop., 1991.

43. Maqueta de la *Neue Wache*. En *Heinrich Tessenow 1876-1950*, 300. Milano: Electa, cop., 1991.

44. Interior de la *Neue Wache*. En *Heinrich Tessenow 1876-1950*, 127. Milano: Electa, cop., 1991.

45. Interior de la *Neue Wache*. En *Heinrich Tessenow 1876-1950*, 304. Milano: Electa, cop., 1991.

46. Interior de la *Neue Wache*, 1932. Recuperado el 13 septiembre de 2019, http://www.syberberg.de/Syberberg4_2009/3_Okttober.html

47. Destrucción de la *Neue Wache* tras la Segunda Guerra Mundial. Fotografía de Rudolf Steinhäuser, 10 de octubre de 1947. Recuperado el 13 septiembre de 2019, <https://www.protokoll-inland.de/Webs/PI/DE/staatliche-symbole/neue-wache/neue-wache-node.html>.

48. Actual interior de la *Neue Wache*. Fotografía de Miller Taylor, 25 de octubre de 2008. Recuperado el 12 octubre de 2019, <https://www.flickr.com/photos/millertaylor/3766992330>.

49. Interior de la capilla *Bruder Klaus* de Peter Zumthor. Fotografía de Yuri Palmin, 17 de abril de 2012. Recuperado el 12 octubre de 2019, <https://www.flickr.com/photos/ypalmin/8339712166/in/photolist-dGXcSN-Sdn5oE-7tUtFh-74cEoN-7PwUf8-dGRMpV-7tUtKS-eXVfMY-gzUBmQ-TrgKE3-27ituof-6o7ePg-dGXbD3-buP8nA-7bRQ4S-HegJHE-5QS7Ma-jTzVj3-bn33Tv-bHHZZX-beeCQZ-4NdK4V-a14SsD-22GMMmw-SURdLS-dGXcv3-euJ8os-f4oMTU-8tQ522-T5YFgQ-FYXuL-6UJD3P-euEfXD-8abHEt-nsGd8X-d9g7bQ-9TTq5c-bHHYuT-bFFTqp-spifso-bhjNzF-eVNYxj-gTTPsM-Ayrn3-Ts6MWh-bdNAzx-27Wwj6D-8cw3Ni-8tQ2di-75Cdmv>.

NOTTING HILL ADVENTURE PLAYGROUND

50. Niños jugando en las calles de Londres. Fotografía de Thurston Hopkins, 1954. Recuperado el 28 septiembre de 2019, <https://blogs.20minutos.es/trasdos/tag/fotografia/page/24/>.

51. Retrato de Lady Marjory Allen of Hurtwood. Fotografía de Elliott&Fry, 1942. Recuperado el 28 septiembre de 2019, <https://www.npg.org.uk/collections/search/portraitZoom/mw248637/Marjory-ne-Gill-Lady-Allen-Of-Hurtwood>.

52. Lady Allen inspeccionado un modelo de una guardería infantil en el Royal Insitute of British Architects, en Londres. Fotografía de M. McNeill, 1941. Recuperado el 28 septiembre de 2019, <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-hidden-women-of-architecture-and-design>.

53. Junk Playground at Emdrup, Copenhagen 1943. En "The Junk Playground : Creative Destruction as Antidote to Delinquency," 1. Princeton University School of Architecture Paper, 2006.

54. Niños jugando en *Emdrup Junk Playground*, 1940. En *C. Th. Sorensen Landscape Modernist*, 19. Copenhague: Arkitektens Forlag, 2001.

55. Niños jugando en *Clydesdale Road Adventure Playground*. Fotografía de Henry Grant, 1954. Recuperado el 2 octubre de 2019, <https://www.museumoflondonprints.com/image/415004/henry-grant-clydesdale-road-adventure-playground-c-1956>.

56. Acceso y Cabaña del play leader de *Lollard Adventure Playground*. Recuperado el 2 octubre de 2019, <http://www.lollardstplay.org.uk/history/>.

57. Niños jugando en *Lollard Adventure Playground*. Recuperado el 2 octubre de 2019, <http://www.lollardstplay.org.uk/history/>.

58. En plena Batalla de Inglaterra, un grupo de niños, resguardados en una especie de trinchera-refugio antiaéreo, observan un combate aéreo entre aviones británicos y alemanes en el cielo inglés en 1940. Recuperado el 2 octubre de 2019, <https://irreducible.naukas.com/2008/06/23/la-aventura-de-la-historia-2a-guerra-mundial-los-ninos-de-la-batalla-de-inglaterra/>

59. Muchachos se cuelgan de un poste de luz en medio de escombros producidos por un bombardeo en Londres en 1940. Recuperado el 2 octubre de 2019, https://www.huffingtonpost.es/2015/03/21/ninos-guerra_n_6911178.html?utm_hp_ref=spain.

60. Ordenación urbanística de Notting Hill en 1970. Recuperado el 28 septiembre de 2019, <https://rbkcllocalstudies.wordpress.com/2016/01/07/the-science-district-some-streets-in-w10-1969-70/>.

61. Christ Church, North Kensington de J. E. K. Cutts en Londres, 1878. Recuperado el 28 septiembre de 2019, <http://archiseek.com/2012/1878-christ-church-north-kensington-london/>.

62. Niños jugando en un área bombardeada en Londres el 9 de marzo de 1946. Recuperado el 2 octubre de 2019, https://www.huffingtonpost.es/2015/03/21/ninos-guerra_n_6911178.html?utm_hp_ref=spain.

63. *Notting Hill Adventure Playground* de Lady Allen of Hurtwood. Redibujado de elaboración propia.

64. Patio de recreo de *Notting Hill Adventure Playground*. Recuperado el 28 septiembre de 2019, <https://rbkcllocalstudies.wordpress.com/2014/10/23/adventure-playing-out-in-telford-road/>.

65-66. Niños jugando en *Notting Hill Adventure Playground*. Fotografía de William Lovelace, 1966. Recuperado el 2 octubre de 2019, <https://www.spectator.co.uk/2015/07/the-new-adventures-of-the-adventure-playground/>.

67-70. Niños construyendo y jugando en *Notting Hill Adventure Playground*. Recuperado el 28 septiembre de 2019, <https://rbkcllocalstudies.wordpress.com/2014/10/23/adventure-playing-out-in-telford-road/>.

71. Niños subiendo por la escalera a la cubierta del edificio de vigilancia. En "Piedra Papel Tijeras. Parámetros Proyectuales Sobre La Relevancia de La Escuela Como Embrión de La Ciudad," 18. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 2018.

72-73. Propuestas de ocupación en diferentes momentos. Elaboración propia a partir de las fotografías del lugar.

74. Niños jugando en *Notting Hill Adventure Playground*. Recuperado el 2 octubre de 2019, <https://www.theguardian.com/cities/2017/jul/19/junk-play-urban-adventure-playgrounds-austerity-london>.

75. Vista exterior de una estructura elevada de madera en torno a un árbol. Recuperado el 28 septiembre de 2019, <https://rbkcllocalstudies.wordpress.com/2014/10/23/adventure-playing-out-in-telford-road/>.

76. Vista exterior de *Notting Hill Adventure Playground*. Recuperado el 28 septiembre de 2019, <https://rbkcllocalstudies.wordpress.com/2014/10/23/adventure-playing-out-in-telford-road/>.

77. Niños jugando en *Notting Hill Adventure Playground*. Recuperado el 28 septiembre de 2019, <https://rbkcllocalstudies.wordpress.com/2014/10/23/adventure-playing-out-in-telford-road/>.

78. *El solar vacante en Zeedijk antes de que comenzara la construcción de un espacio de juego, 1959, y el posterior espacio de juego diseñado por Aldo van Eyck en 1960.* Recuperado el 2 octubre de 2019, https://www.researchgate.net/figure/a-The-vacant-lot-at-the-Zeedijk-before-construction-on-a-play-space-began-1959_fig10_232928240.

79. Niños en Leicester protestan contra el cierre del parque de aventuras Highfields. Recuperado el 2 octubre de 2019, <https://www.spectator.co.uk/2015/07/the-new-adventures-of-the-adventure-playground/>.

OFFICE BAROQUE

- 79.** Anthony McCall. *Line Describing a Cone*, 1973. Película 16 mm, b/n, sin sonido, 31 min y humo. Recuperado el 2 octubre de 2019, <https://www.macba.cat/es/line-describing-a-cone-2488>.
- 80.** Gordon Matta-Clark. Fotografía de Florent Bex, 1977. Recuperado el 28 agosto de 2019, <http://ensembles.mhka.be/actors/gordon-matta-clark/assets/1316>.
- 81.** Gordon Matta-Clark en su restaurante *FOOD* del SoHo en 1971. En *Gordon Matta-Clark*, 47. London: Phaidon,2006.
- 82.** Gordon Matta-Clark cortando el hielo para la exposición de *Earth Art Show* en 1969. Fotografía de Richard Clark. Recuperado el 24 agosto de 2019. <http://www.karenwardartist.com.au/new-page-1>.
- 83.** *Photo Fry*, 1969. Fotografías fritas con pan de oro. Recuperado el 24 agosto de 2019. <http://befo-apa.blogspot.com/2015/11/territoiresfrontieres.html>.
- 84.** *Garbage Wall*, 1971. Muro construido con basura y restos de la calle. Recuperado el 24 agosto de 2019, <http://editorial.recolectoresurbanos.com/ecologia-y-gordon-matta-clark/>.
- 85.** Gordon Matta-Clark filmando la actividad del restaurante *FOOD* en 1971. En *Gordon Matta-Clark*, 49. London: Phaidon,2006.
- 86.** Gordon Matta-Clark, *Anarchitecture* , 1974 , Recuperado el 23 agosto de 2019, <https://www.artforum.com/print/previews/200505/open-systems-rethinking-art-c-1970-44807>.
- 87.** *Splitting*, 1974. *Vivienda unifamiliar cortada por la mitad*. Recuperado el 6 septiembre de 2019,<http://obsessivecollectors.com/gordon-matta-clark-at-macba>.
- 88.** Trabajando en *Conical Intersect*. Fotografía de Marc Petitjean. Recuperado el 22 agosto de 2019, <https://artvisions.fr/fr/portfolio-item/gordon-matta-clark/gmc13/>.
- 89.** Vista exterior de *Conical Intersect*, detrás, la construcción del Centro Pompidou. En *Gordon Matta-Clark*, 94. London: Phaidon,2006.

- 90.** Calles del centro de Nueva York en la década de los 70s. Recuperado el 26 agosto de 2019. http://anwiki.artsaucarre.be/index.php?title=File:Thomas_struth_crosby_street.jpg.
- 91.** Manifestación en contra de los planes urbanizadores de Robert Mosses. Recreación en *The Marvelous Mrs. Maisel* 1x04. Recuperado el 28 agosto de 2019. <http://rachel-brosnahan.org/photos/displayimage.php?pid=11526>.
- 92.** Hombres tomando el sol desnudos fuera de *Day's End*. Fotografía de Alvin Baltrop, 1975. Recuperado el 10 septiembre de 2019. <https://www.we-heart.com/2014/01/13/alvin-baltrop-and-gordon-matta-clark-the-piers-from-here/>
- 93.** Castillo *Het Steen*. Fotografía de Pius Lee, 26 de marzo 2010. Recuperado el 24 agosto de 2019. <https://www.flickr.com/photos/dailytravelphotos/4465475915/in/photolist-7NAJq4-7Zdub6-7S2Amc>.
- 94.** Vista exterior de las oficinas de la *MP-Omega N.V.*. Recuperado el 24 agosto de 2019. <http://ensembles.mhka.be/items/4270/assets/7917>.
- 95.** Primera propuesta para *Office Baroque*. Recuperado el 24 agosto de 2019. <http://ensembles.mhka.be/items/4271/assets/7918>.
- 96.** Plantas de los cortes realizados en *Office Baroque*. Redibujado de elaboración propia a partir de los croquis realizados por Gordon Matta-Clark.
- 97.** Vista interior por uno de los cortes en *Office Baroque*. Fotografía de Florent Bex. Recuperado el 24 agosto de 2019. <http://ensembles.mhka.be/items/4270/assets/7900>.
- 98.** Vista interior de uno de los cortes en *Office Baroque*. Fotografía de Florent Bex. Recuperado el 24 agosto de 2019. <http://ensembles.mhka.be/items/4270/assets/7908>.
- 99.** Gordon Matta-Clark trabajando en *Office Baroque*. En *Gordon Matta-Clark*, 112. London: Phaidon, 2006.
- 100.** Axonometría de *Office Baroque* de elaboración propia.

- 101.** Perforación vista desde la cubierta en *Office Baroque*, 1977. En *Gordon Matta-Clark*, 115. London: Phaidon, 2006.
- 102.** Piezas extraídas de los cortes realizados en *Office Baroque*. Recuperado el 25 agosto de 2019. <http://obsessivecollectors.com/gordon-matta-clark-at-macba>
- 103.** Vista interior de *Office Baroque*. En *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, 225. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- 104.** Vista interior de *Office Baroque*. Fotografía de Florent Bex, 1977. Recuperado el 24 agosto de 2019. <http://ensembles.org/ensembles/cuttings?locale=en&mobile=1>.
- 105.** Vista del castillo de *Het Steen* desde el interior de *Office Baroque*. En *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, 224. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- 106.** Vista del castillo de *Het Steen* desde la cubierta de *Office Baroque*. En *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, 221. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- 107.** Collage fotográfico de *Office Baroque*. En *Gordon Matta-Clark: [Exposición, IVAM Centre Julio González, 3 Diciembre 1992 - 31 Enero 1993]*, 55. Valencia: IVAM. Centre Julio Gonzalez, 1992.
- 108.** Demolición de *Office Baroque*. Fotografía de Nick Goyvaerts. Recuperado el 24 agosto de 2019. <http://ensembles.mhka.be/items/4233/assets/7786>.
- 109.** Patente de Rem Koolhaas para la sistematización de vacíos. En *Content. Amoma. Rem Koolhaas. Perverted Architecture*, 77. Colonia: Taschen, 2004.
- 110.** Turó de la Rovira. Dibujo de elaboración propia.
- 111.** Artistas tomando la ciudad. Trisha Brown en *Roof Piece*. Fotografía de Babette Mangotte, 1973. Recuperado el 15 septiembre de 2019. <http://www.mindgap.org/2017/03/trisha-brown/>.

112. Reciclaje de los escombros de Clydesdale para el *Junk Playground*. En *Adventure Playgrounds and Postwar Reconstruction*, 180. Rutgers University Press, 2008.

113-114. Esquemas comparativos de *Neue Wache*, *Notting Hill Adventure Playground* y *Office Baroque* de elaboración propia.

115. Gordon Matta-Clark en *Bronx's Floors, 1972*. En *Gordon Matta-Clark*, 62. London: Phaidon, 2006.

116. Grabado de una trepanación. Recuperado el 10 octubre de 2019. <https://www.elsevier.es/es-revista-neurologia-295-articulo-la-trepanacion-craneal-sinuhe-el-S0213485311002568>.

