

## **Changing Chicago. Richard Nickel y su mirada fotográfica sobre el patrimonio en peligro**

### **Changing Chicago: Richard Nickel and his photographic look over heritage at risk**

**Alberto Ruiz Colmenar**

alberto.ruiz@urjc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4699-2722>

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

Recibido / Received: 27/12/2021  
Aprobado / Approved: 07/02/2022

#### **Resumen**

Durante las décadas de 1950 y 1960, los intereses inmobiliarios y la falta de regulaciones de protección condujeron a la demolición de una gran parte de la obra de Adler y Sullivan, los arquitectos que habían dado forma a la ciudad de Chicago. El fotógrafo Richard Nickel convirtió su trabajo de documentación fotográfica de los edificios en riesgo de demolición

en la forma de concienciar a la sociedad norteamericana de la necesidad de conservar este patrimonio arquitectónico en riesgo. Este trabajo pretende analizar la obra de Nickel desde dos puntos de vista: por una parte, su importancia en el desarrollo de una conciencia social respecto al valor del patrimonio en la ciudad. Por otra, la relación de su trabajo con dos experiencias similares: el reportaje fotográfico de la ciudad de Nueva York desarrollado por Berenice Abbott unos años antes, *Changing New York*, y la radical propuesta artística de Gordon Matta-Clark que utilizaba la ruina arquitectónica como elemento de crítica política y social.

**Palabras clave:** Richard Nickel; Berenice Abbott; Gordon Matta-Clark; Louis H. Sullivan; patrimonio arquitectónico; conservación

Ruiz Colmenar, A. (2022). Changing Chicago. Richard Nickel y su mirada fotográfica sobre el patrimonio en peligro. *ArDIn. Arte, Diseño e Ingeniería*, 11, 131-161

### **Abstract**

During the 1950s and 1960s, Real Estate interests and the lack of regulations led to the demolition of many of Adler and Sullivan's buildings, the architects who shaped the city of Chicago. The photographer Richard Nickel turned his work of photographic documentation of these buildings into a way of raising awareness in North American society about preservation of architectural heritage at risk. This work aims to analyze Nickel's work from two points of view: on the one hand, its importance in the development of a social conscience regarding the value of heritage in the city. On the other, the relationship of his work with two similar experiences: the photographic report of the city of New York developed by Berenice Abbott a few years earlier, *Changing New York*, and the radical artistic proposal of Gordon Matta-Clark that used the architectural ruin as an element of political and social criticism.

**Keywords:** Richard Nickel; Berenice Abbott; Gordon Matta-Clark; Louis H. Sullivan; architectural heritage; preservation

Ruiz Colmenar, A. (2022). Changing Chicago: Richard Nickel and his photographic look over heritage at risk. *ArDIn. Arte, Diseño e Ingeniería*, 11, 131-161

**Sumario / Summary:** 1. El patrimonio arquitectónico en riesgo: el caso del *Garrick Theatre*. 2. Changing Chicago. Una mirada diferente sobre la ciudad. 3. Anarchitecture. La ruina como discurso involuntario. 4. Máscaras mortuorias. El sacrificio del Chicago Stock Exchange. 5. A modo de conclusión. Nickel desde varios puntos de vista. Referencias.

## 1. El patrimonio arquitectónico en riesgo: el caso del *Garrick Theatre*.

(...) hemos conocido el ornamento como un exceso autoindulgente aplicado de manera ignorante a alguna superficie como mero embellecimiento. Pero, para el maestro, el ornamento era, como la música, una cuestión del alma —de la naturaleza— del hombre, inevitable para él: natural como las hojas en los árboles o cualquier fruto anunciado por las flores. Este hombre era Louis H. Sullivan (...): un hombre mucho más grande que el funcionalista que, deliberadamente, se ha pretendido mostrar. (Wright, 1979, pp. 103-104)

Pese a estas palabras elogiosas de Wright, habituales en alguien que consideraba a Sullivan como su auténtico maestro, en los primeros años de la década de 1950 Chicago había olvidado al arquitecto que redefinió la imagen de la ciudad tras el incendio de 1871. Durante los 12 años que duró su colaboración, Louis H. Sullivan y Dankmar Adler diseñaron alrededor de un centenar de edificios, únicos en su inclasificable estilo, mezcla de referencias clásicas, rigor compositivo y, sobre todo, ese exuberante concepto de la ornamentación que Wright definía como inseparable de la naturaleza del hombre. Los edificios de Adler y Sullivan pasaron a formar parte, rápidamente, de la imagen icónica de ese Chicago que

renacía, literalmente, de las cenizas pero que se resistía a zambullirse a ciegas en la modernidad funcionalista del Estilo Internacional. Sin embargo, el exceso de idealismo de Sullivan, que concebía su arquitectura como un medio para alcanzar un mundo democrático e igualitario, terminó por provocar el rechazo de una sociedad que, para el cambio de siglo, estaba ya mucho más preocupada en progresar a lomos del capitalismo que en fundar el estado utópico, quizá excesivamente ingenuo, que proponía el arquitecto.

Así, Sullivan fue perdiendo el interés del público y, tras su muerte, en 1924, apenas un puñado de intelectuales, entre los que, eso sí, se encontraba nada menos que Frank Lloyd Wright, defendía el valor de su obra en la floreciente ciudad del medio oeste norteamericano. Para los primeros años de la década de 1950, una gran parte de los edificios firmados por Adler y Sullivan se encontraban en barrios degradados del *South Side* que la recién creada *Chicago Land Clearance Comission* había puesto entre sus objetivos de renovación urbana. La idea —modernizar zonas deterioradas de los suburbios habitadas por población de bajo poder adquisitivo— pasaba, dentro de la concepción pragmática que caracteriza al urbanismo norteamericano, por demoler extensas superficies de edificación. Evidentemente, este proceso de demolición no hacía distinciones entre los inmuebles a derribar, fueran estos edificios vulgares sin valor aparente u obras firmadas por los más importantes arquitectos de la Escuela de Chicago. Lo sorprendente es que a nadie parecía importarle que la piqueta acabara con el patrimonio arquitectónico de la ciudad.

A nadie, excepto a Richard Nickel.

En 1953, Richard Nickel, nacido y criado cerca de Logan Boulevard, uno de los barrios tradicionales de Chicago, cursaba un Grado en Fotografía en el *Institute of Design* de Chicago, heredero del infructuoso intento de refundar la Bauhaus europea en suelo americano tras la Segunda Guerra Mundial. Uno de sus profesores, Aaron Siskind le propuso participar en la elaboración de un estudio fotográfico sobre la obra de Adler y Sullivan. Para Nickel, aquel trabajo se convirtió en algo más que un proyecto fotográfico. Entendió que documentar el patrimonio arquitectónico en riesgo de desaparición podía servir para convencer al público y a las autoridades de su valor, y de la necesidad de preservarlo. Tal y como escribió en una carta dirigida al director del *Chicago Tribune*, en 1960, citada en Cahan y Williams (2015) “En estos tiempos de vuelos turísticos masivos a las capitales de Europa de los estadounidenses para ver cultura, ¿no podemos abrir los ojos a nuestros propios tesoros y prestar atención a lo que les está pasando?”

A principios de 1954, Siskind y sus colaboradores habían fotografiado alrededor de 60 edificios de Sullivan, tanto obras representativas como pequeños proyectos. Algunas de estas fotografías sirvieron de base para una exposición y formaron el germen de un futuro proyecto, un libro que sirviera de catálogo de la obra completa de Adler y Sullivan (Siskind y Nickel, 2010). A este proyecto dedicó Richard Nickel, obsesivamente, el resto de su vida. Los archivos de Sullivan se habían perdido después de su muerte, por lo que el rastreo de sus edificios menos conocidos se convirtió en una tarea difícil, que se reveló aún más complicada cuando comprobaron que muchas de estas obras estaban en peligro de demolición inminente. La documentación de uno de estos edificios, el *Garrick Theater*, originalmente conocido como *Schiller Building* cambió la perspectiva de Nickel respecto a cómo se debía afrontar el problema. En mayo de 1960 comenzó a

organizar piquetes de protesta frente al edificio, lo que provocó constantes choques con los propietarios, las empresas constructoras y las autoridades municipales. Nickel se convirtió en un incómodo agente en el proceso de “renovación urbana” emprendido por la ciudad de Chicago, incluso para sus propios habitantes, que no podían entender tanto revuelo alrededor de edificios que llevaban años en estado de abandono.

La historia de la demolición del *Garrick* demuestra que la misión resultaba terriblemente ingenua. Durante los primeros meses de 1960, Nickel intentó movilizar tanto a figuras influyentes de la arquitectura norteamericana como a miembros de la sociedad civil, quienes, en el mejor de los casos, mostraron un tibio apoyo. Pese al amparo inicial del alcalde de la ciudad, quien denegó la licencia de demolición, los propietarios consiguieron sacar adelante el proyecto y las obras de derribo comenzaron a principios de 1961. El debate alrededor de la demolición del *Garrick* ejemplificó el problema de la preservación arquitectónica en Chicago, escalable al del resto de Estados Unidos y, en cierto modo, al que se está planteando actualmente en muchas ciudades europeas. La falta de perspectiva histórica falsea la percepción del valor del patrimonio, lo que lleva a idealizar elementos artísticos por el mero hecho de su antigüedad y, sin embargo, tiende a menospreciar aquellos más recientes.

En el fondo, la idea, algo romántica, de la conservación del acervo arquitectónico de una ciudad relativamente joven, como era el caso de Chicago, planteaba un problema de base que poco tenía que ver con lo cultural. La idea de que la sociedad avanzaba gracias al desarrollo de la economía privada chocaba – aún lo hace– con una concepción más idealista que sostiene que ese avance como sociedad, incluso el económico, debe convivir con la preservación del espíritu

cultural y artístico. Durante los meses en los que el *Garrick* estuvo en el foco del debate se defendieron ambas posturas, aunque los conservacionistas perdieron la batalla. Esto se debe a dos motivos. El primero, de índole puramente práctica. Como hemos señalado, la normativa vigente defendía los derechos de los propietarios del edificio. Demoler el teatro era legal y, por tanto, la discusión pasaba a un plano puramente moral. El segundo, sin embargo, era mucho más preocupante. La ciudadanía, que no deja de ser el primer beneficiario de la conservación histórica según el planteamiento de defensa del patrimonio, nunca tomó partido activo en este asunto. Al contrario, en la prensa de la época aparecieron opiniones tan demoledoras como la publicada por el *Chicago Sun Times* en marzo de 1961, en la que un lector afirmaba “Espero con confianza que llegue el día en el que todos los anacronismos arquitectónicos que quedan sean borrados y el *Loop* de Chicago consista, exclusivamente, en relucientes edificios de acero y vidrio apropiados a nuestra época.”<sup>1</sup>

Es precisamente en este aspecto en el que el trabajo de Nickel cobra mayor importancia. Su esfuerzo se reorientó hacia un enfoque más pragmático: preservar los elementos ornamentales, más fácilmente apreciables por el público general. En paralelo a su trabajo de documentación fotográfica, Nickel entendió que era necesario salvar materialmente partes de los edificios en riesgo. Con los mínimos recursos, apenas unas herramientas básicas y unos andamios, él y su grupo de colaboradores comenzaron a desmontar elementos puntuales para trasladarlos a

---

<sup>1</sup> La carta, dirigida al director del periódico y titulada “Gleaming Buildings” venía firmada por J. Dewer y se publicó en el número del 10 de marzo de 1961.

lugares seguros. En este sentido, Nickel abrazaba las tesis de Wright sobre la importancia de la decoración en los edificios, más incluso que la del propio Sullivan, quien siempre defendió que la ornamentación era un añadido —un lujo— prescindible y que el verdadero valor de la arquitectura estaba en la “masa sin adornos” (Sullivan, 1892). Irónicamente, el propio ayuntamiento de la ciudad apoyó, al menos oficialmente, los trabajos de Nickel y sus colaboradores para la recuperación de las piezas de ornamento, en una reveladora decisión que ponía de manifiesto su anecdótica manera de entender la política de conservación del patrimonio. Unos años antes, en 1956, el *Art Institute* de Chicago había organizado una exposición conmemorativa por el centenario del nacimiento de Sullivan, *Louis H. Sullivan and the Architecture of Free Enterprise* (Figura 1). Una sección de la exposición estaba dedicada a sus motivos ornamentales inspirados en la naturaleza. Este tipo de iniciativas que, por un lado, ayudaban a difundir la figura del arquitecto tenían un reverso negativo al fomentar la idea de que el valor de su trabajo radicaba principalmente en su faceta decorativa. Esta visión resultaba peligrosa ya que, como se ha apuntado, iba en contra de la concepción del arquitecto acerca de su propia obra y conducía a la asunción de que el contenedor de aquellos magníficos detalles era prescindible. Cabe apuntar que, una vez demolido, en el solar del *Garrick* se construyó un garaje cuya fachada incluía una celosía prefabricada que reproducía uno de los motivos ornamentales recuperados del edificio antiguo. Un gesto vacío que descontextualizaba la intención original de aquellos elementos y que no dejaba de ejemplificar el valor que la ciudad daba a su patrimonio. Los arquitectos del nuevo edificio contactaron con Nickel con la intención de incorporar la mayor cantidad posible de elementos en el nuevo edificio. Sin embargo, finalmente el proyecto solo incluyó una de las piezas originales incrustada, anónimamente, entre los prefabricados. La revista

*Architectural Forum* (Figura 2) definía el proyecto en una breve reseña como “una bonita versión contemporánea” de la ornamentación característica de Sullivan y apuntaba que “una pieza original de terracota ha quedado tristemente encarcelada” entre el resto de las piezas de la fachada (1962). Irónicamente, el garaje fue demolido a finales de la década de 1990 para construir un teatro.



Figura 1. *Louis Sullivan and the Architecture of Free Enterprise*.  
Portada del Catálogo (1956)

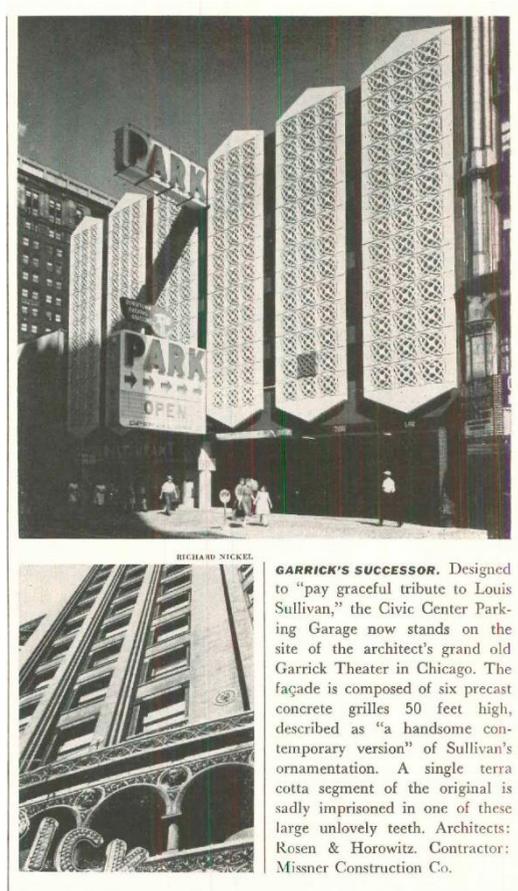


Figura 2. *Architectural Forum*. Noviembre de 1962

Independientemente del enfoque que se le quisiera dar al asunto, la demolición del *Garrick* removió en cierto modo la percepción social acerca de la necesidad de conservación del patrimonio de la ciudad y puso de manifiesto que era necesario desarrollar mecanismos que permitieran a las autoridades ejercer un control más estricto sobre las decisiones que los propietarios de los inmuebles

declarados como pertenecientes al patrimonio histórico pudieran tomar sobre estos. El Teatro *Garrick* desapareció, pero ayudó a la protección de una gran parte del patrimonio arquitectónico de la ciudad. Su pérdida terminó por abrir los ojos de las autoridades municipales que, tras varios años de complicada tramitación, sacaron adelante la ordenanza de protección del patrimonio que dotaba al ayuntamiento de herramientas para regular la catalogación y conservación de edificios singulares. Para 1968, año de la tramitación de esta ordenanza, el *Garrick* llevaba años convertido en un insulso edificio de aparcamientos, pero su ejemplo fue determinante. De este proceso se conserva la que quizá es la fotografía más conocida de Richard Nickel, una vista del proscenio arrasado tomada desde la platea del teatro (Figura 3).



Figura 3. Interior del *Garrick Theater*. Richard Nickel/Ryerson & Burnham Libraries, Art Institute of Chicago

## 2. Changing Chicago. Una mirada diferente sobre la ciudad.

El cambio es inevitable —una ciudad que no cambia, muere— pero una cosa es que el cambio se aprecie como parte del crecimiento orgánico de una ciudad, y otra que se perciba como un signo de decadencia y pérdida. (Prefacio de Paul Goldberger en Levere, 2005, p. 7)

En 1939, Berenice Abbott publicó su obra más conocida, *Changing New York*, la colección de fotografías que documentaban el proceso de renovación urbana de la ciudad. El proyecto partía de la necesidad de retratar el estado arquitectónico de una ciudad que afrontaba una nueva era. En cierto modo, un antecedente del trabajo en el que Aaron Siskind involucró a Richard Nickel años después. Las fotografías de Abbott se convirtieron rápidamente en iconos de la memoria histórica de la ciudad, al contrario que las de Nickel. Podemos encontrar el motivo en cuestiones que tienen que ver menos con lo técnico que con el espíritu subyacente bajo ambos proyectos. Abbott pretende, en sus propias palabras citadas en la introducción de la reedición de *Changing New York* (Yochelson, 1997), tomar fotografías que “sugieran el flujo de actividad de la metrópolis, la interacción de las personas y las sólidas construcciones de la arquitectura, chocando unas con otras en el tiempo” (p. 21). Al contrario que Nickel, este documento no pretende resultar polémico, ni servir a una causa mayor, más allá del retrato de una ciudad que progresivamente desaparecía para dejar sitio a una versión moderna —seguramente mejor— de sí misma. Nueva York abrazó con optimismo, y quizá con cierta ingenuidad, la sustitución de la imagen del pasado que Abbott inmortalizó por una más acorde con el papel de referente económico y social que tomaría tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. En aquel momento, en Nueva York, el proceso de renovación urbana no se veía como un acto de

vandalismo liberal sino como la oportunidad de abrazar definitivamente la modernidad a través de la arquitectura. Cabe destacar que este optimismo urbano es el resultado de un proceso de filtrado ejercido por las autoridades metropolitanas, que eliminaron del catálogo las imágenes en las que se apreciaban las consecuencias más duras de la crisis económica de 1929: población desplazada, sin alojamiento, etc.

Por eso las imágenes de Abbott no retratan exclusivamente los edificios, sino que estos aparecen integrados en la vida real de la ciudad, “chocando a través del tiempo” (ibid.). Letreros, escaparates o mercadillos callejeros muestran la interacción de los ciudadanos con su entorno. Y sobre todos ellos, sobre todos estos símbolos del pasado, la sombra –física y visible– del futuro, personalizada en el puente de Manhattan o en las vías elevadas del tren urbano (Figura 4).



Figura 4. *Changing New York*. Berenice Abbott

Las fotografías de Richard Nickel son muy diferentes. El motivo inmediato es evidente. Las imágenes de las demoliciones están concebidas como documentos de denuncia. Los protagonistas únicos son los edificios en riesgo, fotografiados a menudo en planos cortos de detalle o enmarcados por la desolación de las parcelas

adyacentes, ya vacías. Nickel exagera el dramatismo de las imágenes consciente de que está fotografiando un funeral. Merece la pena destacar el uso de la figura humana en sus fotografías, tan alejado del trabajo de Berenice Abbott. Nadie mira a cámara, nadie interactúa con la ciudad. Sólo aparecen figuras adustas, ajenas al lugar que, de forma simbólica agachan la cabeza al pasar junto al edificio. Nickel sabe que una parte importante del problema es la distancia entre los ciudadanos de Chicago y su patrimonio. A nadie parece importarle el destino de estas piezas. El mundo real se muestra completamente ajeno al interés del fotógrafo.

Estas dos visiones tan alejadas ilustran, en cierto modo, las teorías sobre el desarrollo urbano de las grandes ciudades expuestas a partir de la segunda mitad del siglo XX. Cuando Jane Jacobs habla de la autodestrucción de la diversidad (2011, p. 277) define perfectamente la diferencia entre ellas. La ciudad de Nueva York retratada por Abbott es vital, múltiple y dispar aún con esa cierta sensación abrumadora de la gran metrópoli que empequeñece al ciudadano. Por el contrario, Nickel muestra las consecuencias de ese inmenso laboratorio social en que se ha convertido el urbanismo. Plantear la sustitución de elementos puntuales del patrimonio histórico aquejados de un supuesto problema de obsolescencia —y en este sentido podríamos pensar en muchos otros ejemplos, como *Penn Station* o *Madison Square*, en Nueva York o el mercado de *Les Halles* en París— responde, fundamentalmente, a criterios dictados por el “dinero cataclísmico” (Ibid., p.329).

### 3. Anarchitecture. La ruina como discurso involuntario.

A lo largo de los años, cuando el interés de Nickel se fue alejando del objetivo inicial de Siskind y sus fotografías dejaron de estar concebidas como parte de un

catálogo documental de la obra de Sullivan, tomaron un carácter más escenográfico. La ruina pasó a convertirse en el protagonista de la escena, y los encuadres se cerraron, para ilustrar cada vez más tomas de detalle de los elementos en riesgo. A la manera de un Piranesi moderno, sus imágenes tomaron una calidad escenográfica a medio camino entre la fantasía poética de la ruina y el documento de denuncia. Piranesi consideraba que su trabajo podía influir en la concepción de “las formas y los espacios en los que se manifiesta la vida social” (Ficacci, 2001, p.9). En cierto modo, Nickel consiguió, quizá de forma involuntaria, conjugar ambos mundos. En su cruzada de protección del patrimonio de la ciudad, terminó por perder la perspectiva general y cada vez se obsesionó más y más con las piezas individuales, que conservaba y retrataba a modo de catálogo de ruinas modernas, consciente de que sus esfuerzos por la conservación de la arquitectura eran estériles.

En este sentido, es inevitable relacionar el trabajo, puramente pragmático de Richard Nickel, con iniciativas más conceptuales respecto a la consideración de la ruina como elemento de discurso arquitectónico moderno, en concreto con el trabajo de Gordon Matta-Clark. No se pretende, lógicamente, poner a ambos personajes en el mismo plano. Sin embargo, se pueden establecer algunos paralelismos basados en sus intereses, y en el diferente enfoque con el que se aproximan al objeto en sí, la ruina. Especialmente, si tenemos en cuenta una derivada tradicionalmente considerada como complementaria en la obra de Matta-Clark, el registro fotográfico de sus intervenciones artísticas (Peliowsky. 2009). Las imágenes que conformaron la exposición *Anarchitecture*, muestra de los trabajos

teóricos del grupo que trabaja habitualmente con Matta-Clark<sup>2</sup>, conforman un catálogo de sus intervenciones que los propios artistas consideraban, en cualquier caso, parcial y sesgado. La experiencia directa de las operaciones espaciales de Matta-Clark era casi imposible por su propio carácter circunstancial. De este modo, la fotografía y el vídeo se convertían en testigos puntuales con los que documentar el trabajo. Operar directamente sobre los espacios construidos suponía subvertir todas las reglas de la construcción. Los elementos se cortaban, se agujereaban, se separaban hasta hacer que perdieran su identidad. El objetivo era cristalizar una crítica a la realidad cultural en la que la arquitectura no era más que un soporte físico.

*Anarchitecture* se basaba en una serie de ideas aparentemente aleatorias que quedaron plasmadas en la correspondencia de Matta-Clark con el resto de sus colaboradores y en las propias notas del artista. Entre ellas, la que se posicionan respecto a la ciudad heredada. Las propuestas del grupo son muy críticas con las arquitecturas obsoletas y su papel en el contexto de la ciudad, entendida esta no como un fenómeno físico, sino social y, sobre todo, político. “Pronto nos dimos cuenta de que podía utilizarse la arquitectura para simbolizar toda la realidad cultural que pretendíamos atacar, y no solo la propia construcción o arquitectura” (Juarranz, 2020, p.97), escribía Richard Nonas explicitando su idea de que los

---

<sup>2</sup> Las discusiones sobre *Anarchitecture* surgían como reuniones informales en las que participaban artistas, músicos, arquitectos e incluso bailarines. Los más conocidos, Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry y Richard Nonas, además del propio Matta-Clark.

planteamientos sobre los que se había basado el paradigma urbano occidental respondían a aquel juego semántico con el que el grupo manipulaba la conocida frase de Sullivan y la convertía en “*form follows function*”. La traducción literal del término *follow* es barbecho. La frase podría interpretarse en este contexto como “la forma inactiva la función”.

La documentación de estas experiencias generó una extensa colección de imágenes que se pueden leer en paralelo con las producidas por Richard Nickel. Desde los autorretratos en el proceso de trabajo en los que se ve a ambos interviniendo personalmente sobre el objeto construido (Figura 5), hasta sus imágenes de edificios horadados –literalmente en el caso de Matta-Clark. En ambos casos hay un ejercicio voluntario de destrucción del símbolo. Aunque los motivos sean diferentes, la documentación gráfica del acto sirve a ambos para explicitar la crítica a una manera profundamente equivocada, a su juicio, de considerar la historia. Algunas imágenes tomadas por Richard Nickel podrían haberse incluido sin dificultad en *Anarchitecture*. La contextualización que aporta el conocimiento de las circunstancias y el motivo por el que fueron tomadas no oculta la potencia visual y la crítica subyacente en estas fotografías, al documentar el fracaso de la concepción moderna de la arquitectura, que había acabado con el idealismo propio de su evolución natural. En ese proceso de descontextualización, podemos plantear un paralelismo incluso formal entre ambas experiencias eligiendo algunos ejemplos concretos.



Figura 5. Izquierda: Gordon Matta-Clark. *Splitting*, 1974. SFMoMA. Derecha: Richard Nickel. Richard Nickel/Ryerson & Burnham Libraries, *Art Institute of Chicago*

En 1971, Richard Nickel documentó la demolición de un edificio de los arquitectos Burnham y Root, la Iglesia del Pacto (*Church of the Covenant*) al norte del *Loop* de Chicago. En una de sus fotografías (Figura 6) se puede apreciar la sección producida en los forjados durante el proceso de desmontaje. Un corte limpio, quirúrgico, que permite asomarse al exterior desde los restos del edificio y que se reproduce, de un modo involuntario, pero casi mimético, en las experiencias de sección de elementos arquitectónicos de Matta-Clark. *Anarchitecture* estaba generando, deliberadamente, imágenes de una energía formal innegable pero que, en su afán de provocación, resultan un tanto impostadas al lado de la realidad brutal de las instantáneas de Nickel.



Figura 6. Izquierda: *Splitting*, 1974. SFMoMA. Derecha: *Church of the Covenant*, 1971.  
Richard Nickel/Ryerson & Burnham Libraries, Art Institute of Chicago

En otra de las más conocidas imágenes del grupo se muestra la pila de tierra y escombros junto a la galería 112, de Green Street, lugar de exposición habitual de Matta-Clark. De la excavación, realizada como parte de la instalación, surge un pequeño cerezo. Se sugiere que el peso de la construcción ahoga la vida natural, que solo puede recuperar su lugar cuando se actúa de forma radical sobre la intervención humana. Pero, como en el caso de la imagen anterior, todo parte de una decisión artística, de una modificación voluntaria del entorno que requiere de una explicación que aclare la intención de la propuesta. Más o menos en esa misma época, Nickel estaba involucrado en otro de sus proyectos de conservación a través de la documentación fotográfica. El Chicago Stock Exchange, otra obra de Adler y Sullivan se encontraba en plena demolición. En una de las fotografías del proceso se muestra una pila de escombros muy parecida a la de la intervención de Matta-Clark. En este caso lo que surge de entre los restos es el edificio —lo que queda de

él— “natural como las hojas de los árboles” (Wright, obra citada) utilizando la definición de Wright. Y precisamente esa naturalidad, el hecho de que no se trate de una intervención deliberada, sino el proceso inevitable de degradación, congelado en un instante, otorga una tremenda trascendencia crítica a la imagen (Figura 7).



Figura 7. Izquierda: *Cherry Tree*, 1971. Derecha: *Chicago Stock Exchange*, 1972. Richard Nickel/Ryerson & Burnham Libraries, Art Institute of Chicago

Por último, se escoge otra conocida imagen de *Anarchitecture*. En concreto, una de las acciones de horadación de Matta-Clark que, de nuevo, se ve reflejada en una imagen de Nickel. A través del hueco producido por la acción del hombre, el edificio atisba el espacio público y abre a la vez su interior construido en un acto de exhibicionismo involuntario. La imagen de Matta-Clark aporta, además, lo chocante de la forma circular del ojo de buey que pone el énfasis en que se trata de una intervención deliberada y provocadora. La fotografía de Nickel incide, por el contrario, en lo casual de las piezas ornamentadas caídas entre los escombros, ajenas a la vida de la calle a la que se asoman. (Figura 8).

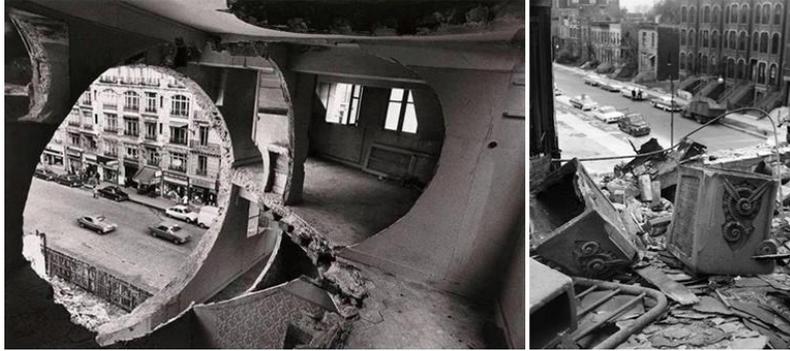


Figura 8. Izquierda: *Anarchitecture*, 1973. Derecha: *Chicago Stock Exchange*, 1972 Richard Nickel/Ryerson & Burnham Libraries, Art Institute of Chicago

Matta-Clark actuaba, como señala Mireia Sentís (1994), como un alquimista, experimentando y convirtiendo objetos inertes en experiencias significativas. Su propia visión como una suerte de provocador guerrillero clandestino, le llevó a cruzar límites que relacionan de nuevo su figura con la de Richard Nickel. Si Matta-Clark se enfrentó a los parisinos reproduciendo en un edificio abandonado de la ciudad un orificio dolorosamente parecido al provocado por una bomba, Nickel buscó esos mismos márgenes, aun a costa de su propia integridad física, obligando a la ciudad a contemplar la imagen en ruinas de su propio legado histórico.

#### 4. Máscaras mortuorias. El sacrificio del *Chicago Stock Exchange*.

Tuve la sensación de que la belleza del edificio estaba siendo, a la vez, revelada y borrada por la propia demolición (Vinci, 2021).

Resulta innegable que las imágenes de la ruina moderna que Nickel documentó conservan una cierta belleza, casi de máscara mortuoria (Figura 9). Si, como

apuntábamos anteriormente, intentamos descontextualizar estas fotografías encontramos que, de alguna forma, el propio edificio se resiste a perder su dignidad. En cierto modo esta idea queda resumida en la frase anterior de John Vinci, uno de los colaboradores de Nickel. El proceso de demolición de los edificios permitía eliminar progresivamente los añadidos con los que se había ido desfigurando la concepción original de la obra, y que, en el caso del *Garrick* eran especialmente agresivos –detalles ornamentales ocultos bajo capas de pintura de colores, sustitución de la decoración mural original o añadidos funcionales para aumentar el aforo del teatro. Durante un breve periodo de tiempo, el *Garrick* recuperó su magnífica imagen original y prueba de ello son las imágenes del archivo de Nickel.



Figura 9. *Garrick Theater*. Richard Nickel/Ryerson & Burnham Libraries, Art Institute of Chicago

Estas fotografías retratan la decadencia de la ciudad, en un proceso de cambio que, en el caso de Chicago no fue tan aparentemente suave como el mostrado por Berenice Abbott en Nueva York. En este caso, la conciencia de evolución de la ciudad permitió que la sustitución de los símbolos del pasado por una imagen de progreso imparables construido con vidrio y acero se entendiera como algo natural. Nueva York avanzó sin complejo de culpa en el entendimiento de que, al menos en cuestiones históricas, su vista estaba puesta en el futuro.<sup>3</sup> Es probable que estos dos enfoques, tan aparentemente opuestos, no fueran ni mucho menos tan claros. Sin embargo, la imagen que se proyecta, si son analizados mediante el trabajo de Abbott por un lado y Nickel por el otro, conduce inevitablemente a entenderlos de esta manera. La perspectiva del relator define la historia, sea ésta escrita o gráfica, y permite entender la idea que, primero Siskind y después, de una forma mucho más obsesiva Nickel, defendieron: la fotografía puede, no solo documentar asépticamente, sino crear conciencia social, ese relato que permite a las generaciones posteriores entender de una forma u otra lo que ha sucedido en la historia de una ciudad.

---

<sup>3</sup> Es importante entender que los procesos de regeneración urbana son especialmente complejos y que, por ejemplo, los movimientos de defensa del patrimonio que actuaron en Nueva York, lo hicieron, en parte, movilizados por los excesos cometidos en el caso de Chicago.



Figura 10. *First Armory Building*. Richard Nickel/Ryerson & Burnham Libraries, Art Institute of Chicago

De forma progresiva, las imágenes tomadas por Richard Nickel trascendieron su función de mero elemento documental para incorporar un subtexto que, como hemos visto, las relaciona con el imaginario gráfico de la ruina en Piranesi o con la visión, mucho más conceptual, de la arquitectura como elemento de discurso social. En cierto modo, todas estas experiencias hablan del imposible encaje del individuo en el entorno abrumador que supone la ciudad, en ese “habitar lo inmenso” (Alemany, 2008, p. 133 y siguientes) que supone la gran frustración del

ser humano, centro de la creación desde su propia visión antropocéntrica, cada vez más relativizado por la escala de sus propios logros (Figura 10).

Tras la demolición del *Garrick*, Richard Nickel continuó, de una forma cada vez más obsesiva, su trabajo de documentación y recuperación de material de toda una lista de edificios en riesgo de demolición. El más importante de ellos, la sede del *Chicago Stock Exchange*, diseñado en 1893 por Adler y Sullivan y que, a principios de 1972, comenzó a ser demolido. Si bien el edificio podía entrar dentro de la consideración de patrimonio protegido según la ordenanza de 1968, el ayuntamiento se puso de nuevo del lado de los propietarios y autorizó su demolición reservándose la posibilidad de conservar algún elemento característico. De nuevo encontramos esa mentalidad anecdótica de conservación de los elementos ornamentales que llevó a reconstruir el característico arco de entrada del edificio en una localización aséptica y completamente fuera de contexto, un parque público junto al *Art Institute* de la ciudad. Unas vallas herrumbrosas impiden a los visitantes acercarse a una puerta que da acceso a ninguna parte, en una escenografía absurda que a duras penas limpia la conciencia de la ciudad. Nickel, por descontado, se unió al equipo al que los propietarios y el ayuntamiento autorizaron, a regañadientes, a trabajar en la recuperación de elementos decorativos y la documentación fotográfica del edificio. Uno de los trabajos consistió en el desmontaje de la sala principal de operaciones, en la esperanza de que, en algún momento del futuro se pudiera reconstruir. Nickel fotografió y ayudó a los arquitectos John Vinci y Lawrence Kenny, responsables de los trabajos, a recuperar las piezas más importantes de ornamentación. Parte de la documentación consistió en la elaboración de un collage de veinte fotos del techo que sirvió para la reconstrucción que, efectivamente, se llevó a cabo unos

años después en el *Art Institute* de la ciudad (Figura 11). Junto a los esquemas que elaboró para planificar el trabajo, Nickel escribió que tenía la sensación de estar acompañando a un amigo moribundo (Cahan R. y Williams, M. 2015).



Figura 11. Techo del *Chicago Stock Exchange*. Collage. Richard Nickel/Ryerson & Burnham Libraries, Art Institute of Chicago

Los trabajos de demolición avanzaron de forma caótica durante los primeros meses de 1972, debido a las prisas de los promotores por eliminar completamente el edificio antes de que los conservacionistas consiguieran paralizar las obras. Mientras tanto, el equipo de Nickel trabajaba a toda prisa en condiciones precarias pese a que el riesgo era evidente. El día 13 de abril Richard Nickel entró a recuperar algunas de las últimas piezas que se iban a trasladar. Esa tarde, unos

operarios encontraron algunas de las herramientas del fotógrafo cerca de una sección del forjado de la sala de operaciones que se había desplomado. Su cuerpo no se encontró hasta un mes después. El periodista que cubrió la noticia de su fallecimiento lo describió como “un sacrificio al arte”.

## 5. A modo de conclusión. Nickel desde varios puntos de vista.

Más allá del trágico final de Richard Nickel, su historia es una buena muestra de cómo la mentalidad respecto a la conservación del patrimonio arquitectónico ha sido siempre una tarea complicada, que enfrenta los legítimos intereses económicos de los propietarios con la necesidad de preservar la historia de la ciudad a través de su arquitectura. En esta disputa, la posición de las autoridades ha sido siempre particularmente ambigua, y se ha movido entre la defensa a ultranza del interés inmobiliario y un perjudicial exceso de proteccionismo con criterios no siempre claros. En la actualidad, Louis Sullivan es reconocido como uno de los iconos de la arquitectura estadounidense, y sus obras maestras perdidas viven de algún modo tanto en las fotografías de Richard Nickel como en el ornamento recuperado que se muestra en museos e instituciones culturales de todo el mundo. La figura de Nickel, que vivió y murió por el amor a los edificios antiguos, se diluyó en un injusto anonimato que solo se ha recuperado a través de la labor de difusión de su obra. La recopilación de la obra de Adler y Sullivan que Aaron Siskind planeó y que encendió el interés de Nickel se publicó definitivamente en 2010, reconociendo la autoría de ambos. Sin embargo, la entrada de catálogo del *Art Institute* de Chicago referente a la reconstrucción de la sala de operaciones del *Stock Exchange* ni siquiera menciona su nombre.

Esta investigación no busca sólo relatar la historia de Richard Nickel y mostrar su importancia en un necesario cambio de mentalidad respecto al patrimonio cultural, sino que ha pretendido analizar su trabajo desde varios puntos de vista. Es evidente que la intención del fotógrafo fue la de utilizar sus imágenes como parte de una tarea imprescindible de concienciación de la sociedad respecto a la importancia de su historia urbana. Sin embargo, ese objetivo, conseguido solo en parte, tiene otras coordenadas a analizar. Por una parte, la propia imagen de la ciudad que muestran sus fotografías. Si se comparan con un caso parecido, el trabajo de documentación de Berenice Abbott para la ciudad de Nueva York, es posible apreciar cómo la diferente visión del fotógrafo consigue contar una historia muy distinta respecto a un proceso de renovación urbana similar. Nueva York se retrata como una ciudad viva y dinámica que es capaz de hacer convivir el respeto al pasado con la asunción de que la modernidad es el vehículo para alcanzar el futuro. Y que, en cualquier caso, no aprecia la sustitución de su patrimonio por esa arquitectura de vidrio y acero como una tragedia, sino como un signo irremediable de progreso. Por el contrario, las imágenes de Nickel muestran la triste decadencia de una ciudad que no encuentra su lugar ni en el pasado ni en el futuro. Chicago se resiste a adoptar la modernidad irreverente de Nueva York y en ese proceso de indefinición opta por eliminar las trazas de su pasado histórico sin un objetivo claro. Incluso en un superficial análisis histórico es fácil entender que el desarrollo urbano de ambas ciudades está lejos de ser tan simple. Sin embargo, la cámara de cada fotógrafo transmite una historia muy diferente.

Por otra parte, se ha buscado una referencia artística en el trabajo de Nickel desde sus conexiones formales, evidentemente involuntarias, con las propuestas radicales de Gordon Matta-Clark. Se ha podido comprobar que muchas de las

imágenes del fotógrafo, debidamente descontextualizadas, podrían haber formado parte de *Anarchitecture*. Creemos que esta relación va más allá de lo puramente visual. La crítica subyacente a las instalaciones de Matta-Clark estaba dirigida a lo que consideraba como el fracaso de la modernidad ante su pretendida responsabilidad social, con un discurso que se articulaba a través de intervenciones artísticas que utilizaban la arquitectura como herramienta. Insistimos en que la intención de Nickel no estaba directamente en esa línea y, sin embargo, sus fotografías comparten la potencia visual y, en cierto modo, el espíritu de denuncia de las del grupo de Matta-Clark. Las escenográficas imágenes de la ruina del *Garrick* o del *Stock Exchange* funcionan a modo de fotografía post mortem y, con su trágica belleza, suponen en sí mismas una crítica profunda al fracaso de la sociedad moderna.

Aunque el trabajo de Nickel no es especialmente conocido más allá de los círculos más relacionados con la conservación del patrimonio arquitectónico estadounidense su importancia es capital en el estudio historiográfico de la ciudad de Chicago. Sin su aportación, el legado de Adler y Sullivan difícilmente hubiera sobrevivido a la destrucción material de sus edificios. Nickel demostró que un fotógrafo puede crear documentos que ayuden a crear conciencia social y, a la vez, generar una mirada fotográfica de gran potencia visual que permita ser leída desde un punto de vista artístico.

## Referencias

- Alemaný, V. (2008). *La antropometría en el Postminimalismo* [tesis doctoral].  
Universidad Complutense de Madrid.
- Barter, D. y Marbaix, D. (2013). *States of Decay*. Carpet Bombing Culture
- Bluestone, D. (2021) Desecration of the Highest magnitude: Demolishing the  
*Garrick*. 1960-1961 en Vinci, J. (Ed.) *Reconstructing the Garrick*. Adler &  
*Sullivan's lost Masterpiece* (pp. 114-188). Alphawood Foundation.
- Cahan, R. y Wiliams, M. (2015). *Richard Nickel*. *Dangerous Years*. Cityfiles Press.
- Corbeira, D., editor (2000). *¿Construir...o deconstruir? Textos sobre Gordon  
Matta-Clark*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Diserens, C. editora (2003). *Gordon Matta-Clark*. Phaidon Press Limited.
- Ficacci, L. (2001) Piranesi. Catálogo completo de grabados. TaschenGmbH.
- Garrick's successor. *Architectural Forum* (noviembre 1962).
- Gordon Matta-Clark. Entrevistas*. (2020). Puente Editores.
- Matta-Clark, G. (2006) *Gordon Matta-Clark: [exposición]*. Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía.
- Jacobs, J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Capitán Swing libros.  
(edición original, 1961, Random House).
- Juarranz, Á. (2020). Una arquitectura para la ciudad. Anarchitecture (Gordon  
Matta-Clark, 1973-1974). *Revista REIA* (15).
- Levere, D. (2005). *New York Changing. Revisiting Berenice Abbott's New York*.  
Princeton Architectural Press.
- Lost Masterpieces* (1999). Phaidon Press Limited.
- Maguire, K. (2016). *Chicago then and now*. Salamander Books.
- Moore, B. editora (2000). *The destruction of Penn Station. Photographs by Peter  
Moore*. Distributed Art Publishers.

- Peliowsky, A. (2009). Gordon Matta-Clark: deconstrucción de un espacio arquitectónico y fotográfico. *Revista Bifurcaciones* (9).
- Samuelson, T. (2021). *Louis Sullivan's Idea*. The University of Minnesota Press.
- Sentis, M. (1994). *Al límite del juego*. Árdora Ediciones.
- Siskind, A., Nickel, R. (2010) *The complete architecture of Adler & Sullivan*, University of Chicago Press.
- Sullivan, L.H. (1892). Ornament in architecture. *The Engineering Magazine*.  
———. (2014). *The Autobiography of an idea*. Martino Publishing. (edición original, 1926, Press of the American Institute of Architects).
- Wright, F. Ll. (1971) *Genius and the mobocracy*, Horizon Press (edición original, 1949, Sloan and Pearce).
- Yochelson, B. (1997) *Berenice Abbott: Changing New York*. The museum of the city of New York.