

München 5 PROJEKTE



ROBERT VORHOELZER

HANS DÖLLGAST

SEP RUF

JOSEF WIEDEMANN

UWE KIESSLER



JUNTA DE ANDALUCIA
Consejería de Obras Públicas y Transportes

La fotografía de la cubierta corresponde al estado actual de una de las salas de esquina de la Giptoteca de Munich, obra de Leo von Klenze, restaurada por Josef Wiedemann.
(Foto: Michael Heinrich)

München **5** ARCHITEKTEN

ROBERT VORHOELZER

HANS DÖLLGAST

SEP RUF

JOSEF WIEDEMANN

UWE KIESSLER

München 5 ARCHITEKTEN es el título de la exposición y ciclo de conferencias organizados por la Dirección General de Arquitectura y Vivienda de la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, en el antiguo Convento de Nuestra Señora de los Reyes, en Sevilla, del 29.9.94 al 29.10.94.

CONSEJERO DE OBRAS PÚBLICAS Y TRANSPORTES

Francisco Vallejo Serrano

DIRECTOR GENERAL DE ARQUITECTURA Y VIVIENDA

José María Verdú Valencia

JEFA DEL SERVICIO DE ARQUITECTURA

María Dolores Gil Pérez

COMISARIADO

Heribert Hamann, Nerea López, Rafael Vioque

DOCUMENTACION

SELECCION Y ELABORACION

Heribert Hamann, Nerea López, Rafael Vioque,
Isabel Cantillo, Enrique López

FOTOGRAFIAS COLOR

Michael Heinrich
(excepto interiores de K.5: De Riese)

FUENTES (FOTOG. B/N Y PLANOS)

Archivo F.Aicher, archivo del Architekturmuseum (Technische Universität München), archivo Architektursammlung (Technische Universität München), Bayerische Staatsgemäldesammlungen (München), Bayerische Vereinsbank, J.Beenken, Blauel, Callwey-Verlag (München), Deutsche Bundespost, E.Drave, R.Ehrmann, Foto-Thema (Nürnberg), archivo M.Goenßler, F.Goertner, Germanisches National-Museum (Nürnberg), G.Grube, E.Härtinger, F.Holzhammer, archivo U.Kiessler, archivo Kießling (München), K.Kinold, E.Krause, E.Krimmel, F.Kurrent, Lehrstuhl für Entwerfen und Denkmalpflege (Technische Universität München), Lehrstuhl für Entwerfen, Raumgestaltung und Sakralbau (Technische Universität München), P.Luidl, Max Planck-Institut (München), W.Neeb, S. Neubert, Neue Sammlung (Staatl. Museum für angewandte Kunst, München), archivo P.Petzold, H.Rademeier, W.Schmidt, H.Schnetzler, R.Schramm, Stadtarchiv (München), H.J.Strauss, L.Thomeier, F.Thudichum, G.Vogler y archivo J.Wiedemann.

REPROD. FOTOG. BLANCO Y NEGRO

María Linseisen (Fotolabor, München)

BASE CARTOGRAFICA

Städtisches Vermessungsamt München

FELICULA "ROBERT VORHOELZER, UNBEKANNT"

Michaela Buescher-Martin

EXPOSICION

PROYECTO Y DIRECCION

Heribert Hamann, Nerea López, Rafael Vioque

COORDINACION

Francisco Sánchez Comas, José Luis Torres García

DISEÑO Y MAQUETACION

Nerea López, Rafael Vioque, Isabel Cantillo, Enrique López

FOTOCOMPOSICION

Estudio S.R., L.T.C.

MONTAJE

L.T.C.

ASISTENCIA A LA ORGANIZACION

Proyectos, Incentivos y Congresos

CATALOGO

PROYECTO Y DIRECCION

Heribert Hamann, Nerea López, Rafael Vioque

TEXTOS

Florian Aicher, Michael Goenßler, Peter Petzold,
Josef Wiedemann, Uwe Kiessler

INTRODUCCION

Heribert Hamann, Rafael Vioque

TRADUCCIONES

Agustin Vioque Pizarro, Rafael Vioque,
Heribert Hamann, Claus Wienke.

DISEÑO Y MAQUETACION

Nerea López, Rafael Vioque, Isabel Cantillo, Enrique López

COORDINACION TECNICA

Magdalena Torres, Nicolás Ramirez

FOTOMECANICA E IMPRESION

tf. Artes Gráficas

AGRADECIMIENTOS

Prof. Dr. Winfried Nerdinger

Architekturmuseum (T. U. München)

Dr. Florian Hüfnagl, Dr. Corinna Rösner

Neue Sammlung (Staatl. Museum für angewandte Kunst, München)

Dr. Friedl

Städt. Galerie Lenbachhaus (München)

Frau Kronenberg, Herr Grafwallner

Städt. Vermessungsamt (München)

Andreas Ehrmann

Lehrstuhl für Entwerfen und Denkmalpflege (T. U. München)

Gregor Ruf

Architekt (Gmund am Tegernsee)

Bayerische Rückversicherung

(München)

Manes Schultz

Architekt (München)

© JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Obras Públicas y Transportes

Nº Registro: JAOP/D1932/94
I.S.B.N. 84-8093-046-3
Depósito legal: SE-1321-94

Considera la edición: Departamento de Publicaciones

MÜNCHEN 5 Architekten - [catálogo de la exposición] y
Heribert Hamann - [et al.] [organizada por la] Dirección
General de Arquitectura y Vivienda - Sevilla - [Consejería de
Obras Públicas y Transportes, 1994
205 p. - il. - 22 x 28 cm
Robert Vorhoelzer, Hans Dollgast, Ség. Ruf, Josef Wiedemann,
Uwe Kiessler.
1. Arquitectura contemporánea. 2. Exposiciones. J.
Hamann, Heribert II. Andalucía. Dirección General de
Arquitectura y Vivienda. organizador

PRESENTACION

La crítica e historiografía ortodoxas nos han proporcionado una visión de la arquitectura alemana del presente siglo muy centrada en la obra y figura de sus representantes más singulares. El contenido y estructura de esta exposición, organizada por la Junta de Andalucía y con un comisariado radicado conjuntamente en Munich y Sevilla, se fundamentan en la convicción de que toda arquitectura debe ser analizada y entendida en relación a su propio contexto, geográfico y temporal.

Las singulares -aunque no evidentes- vinculaciones entre las ciudades de Munich y Sevilla, así como el indudable interés de las obras y trayectorias personales de los 5 arquitectos seleccionados, terminan de acotar el sentido de esta muestra.

Se trata de figuras claves en la formación del actual campo del debate arquitectónico en la ciudad de Munich -relativamente autónomo respecto al de otras geografías alemanas-, así como para entender la propia configuración actual de esta ciudad. La incidencia en ella de estos arquitectos no solo se deja sentir a través de sus obras, a veces de escala reducida, sino también a través de la docencia, sus intervenciones en Comisiones y Academias, y fundamentalmente abriendo nuevas vías conceptuales, muy marcadas por las condiciones específicas del medio en que se desenvuelven y simultáneamente por una constante indagación en torno a las dimensiones universales de la arquitectura.

Con una producción que se extiende desde los años '20 hasta la actualidad, estos arquitectos se suceden en el tiempo, con solapamientos que han propiciado diversas relaciones mutuas -como maestro y alumno, o como colaboradores puntuales en proyectos.

Con todo, estos autores aportan un lectura, entre otras posibles, de la arquitectura de Munich, cuyo interés no solo abarca a otros exponentes contemporáneos sino que encuentra sus raíces en antecesores locales tan significativos como Leo von Klenze, Friedrich von Thiersch o Theodor Fischer.

Munich, 5 arquitectos. 9
Heribert Hamann, Rafael Vioque

Robert Vorhoelzer, persona y obra. 15
Florian Aicher

**Elementos de la arquitectura
de Hans Döllgast.** 27
Michael Goenbler

**¿Quién era Sep Ruf?
¿Qué construyó?
¿Cuáles eran sus ideas?
¿Cuál es su mensaje?** 45
Peter Petzold

**Acerca de alguna de mis obras
en el campo de la restauración de
monumentos y la arquitectura sacra.** 57
Josef Wiedemann

Construcción integrada. 69
Uwe Kiessler

SELECCION DE OBRAS Y PROYECTOS

Robert Vorhoelzer 78

Hans Döllgast 100

Sep Ruf 124

Josef Wiedemann 144

Uwe Kiessler 176

Munich, 5 arquitectos.

Heribert Hamann, Rafael Vioque

La Exposición München 5 ARCHITEKTEN aborda la obra de 5 arquitectos que desarrollan su actividad fundamentalmente en la ciudad de Munich, en etapas sucesivas que parten de los años '20 y se prolongan hasta la actualidad. Aunque se incorporan algunos documentos procedentes de otras exposiciones específicas sobre estos autores, tanto el argumento que los vincula, y que a su vez pone en relación su obra con nuestro entorno geográfico, como la propia agrupación de estos 5 arquitectos en una exposición conjunta, responden a una interpretación, entre otras posibles, de la realidad en la que se desenvuelven y que, a su vez, construyen.

Con proximidades y, a la vez, diferencias importantes entre sus obras, todos comparten un ejercicio de la arquitectura fuertemente comprometido con sus actitudes personales frente a cuestiones esenciales de la sociedad concreta en la que cada uno se desenvuelve: la búsqueda de una arquitectura participe de los valores de una sociedad moderna, democrática y transparente (Robert Vorhoelzer), una postura realista y a la vez creativa frente a los daños materiales de la Guerra (Hans Döllgast), la necesaria revisión de la respuesta arquitectónica en un contexto cultural y económico aceleradamente cambiante (Sep Ruf), el entendimiento de la arquitectura no como una cuestión formal en primera instancia, sino como organismo que adquiere su sentido y medida a través del hombre en su dimensión completa (Josef Wiedemann), o la búsqueda de una respuesta arquitectónica ajustada a cada situación, a la vez que coherente con una lectura consciente del contexto medio-ambiental general (Uwe Kiessler).

Estas escuetas apreciaciones no abarcan, con mucho, la riqueza, común a estos 5 arquitectos, de quienes se enfrentan desprejuiciadamente a cada nueva ocasión, a cada proyecto, buscando una respuesta ajustada al contexto concreto en el que se produce y, a la vez, al sentido genérico último de la Arquitectura. En todos ellos esta actitud preside su actividad proyectual, docente, investigadora y divulgadora, así como sus intervenciones en Academias, Comisiones y organizaciones de diverso carácter.

La indiferencia respecto a tendencias y modas, como actitud vital común a estos arquitectos, junto a las dificultades características en toda aproximación cultural entre dos ámbitos aparentemente tan dispares (Baviera y Andalucía), pueden explicar en parte cierto desconocimiento de la labor de estos arquitectos, salvo contadas obras emblemáticas. Una mínima profundización en el entendimiento de sus obras requiere cierto detenimiento en el análisis del contexto en el que se gestan.

En Munich, las dos primeras décadas del siglo XX estuvieron marcadas por dos destacados arquitectos y

docentes. Friedrich von Thiersch, como arquitecto de gran influencia en base a sus numerosos premios en concursos y a su fama como gran dibujante y como autor de importantes y conocidos edificios (Palacio de Justicia de Munich, Sanatorio de Wiesbaden y Sala de Celebraciones en Frankfurt), sentó las bases de la posterior evolución. Su amplia labor en jurados y como crítico le aseguraron un renombre internacional; bajo su dirección, la Escuela Superior de Munich se convirtió, a lo largo de una década, en el mejor centro de formación de Alemania. Durante su dilatada docencia en Munich (de 1879 a 1921), Thiersch instruyó a arquitectos tan diversos como Robert Vorhoelzer, Max Berg, Paul Bonatz, Walter Gropius, Martin Elsässer, O.O. Kurz, Ernst May, Otto Rudolf Salvisberg, Fritz Schumacher y Heinrich Tessenow. La monumental arquitectura de Thiersch, aún ciertamente historicista, combinaba sin embargo las nuevas posibilidades constructivas de las amplias estructuras de acero en nuevas soluciones con espacios interpenetrados. La dilución de sus estrictos cánones formales, todavía academicistas, y el consiguiente énfasis en la expresión espacial arquitectónica, en el carácter de la edificación y en la función, sólo serían alcanzados por sus discípulos.

Entre ellos destacó principalmente su alumno Theodor Fischer, que, como arquitecto y urbanista, ejerció influencia tanto en la realidad arquitectónica múniquesa como sobre toda la generación de arquitectos a los que impartió docencia en la Escuela Técnica Superior de Munich. Durante su relativamente corta labor en Stuttgart, como docente y arquitecto, se formaron en torno a él los miembros de la llamada Escuela de Stuttgart, con Paul Schmitthenner, Bruno Taut, Erich Mendelsohn y Adolf Abel. En Munich se convirtió en líder de las iniciativas arquitectónicas anteriores a la I Guerra Mundial, debido en parte a su cargo de Presidente de la *Werkbund*. El desarrollo de la formalización arquitectónica a partir del carácter del encargo, sobre la base de la tradición constructiva local y de unos cánones de proporciones estrictos, otorgan a sus edificios una cualidad intemporal que sólo hoy es reconocida plenamente. Sus principales obras en Munich son la Escuela en la Haimhauserstraße (1898), la Escuela en la Elisabethplatz (1901), el edificio de la Policía en la Ettstraße (1913), la colonia residencial *Alte Heide* (1930), y la residencia de solteros (1927). Con Theodor Fischer la Escuela de Arquitectura de Munich alcanza su punto álgido, llegando a dominar sus alumnos la escena arquitectónica más allá de los años '50.

Fischer apoyó también la *Bauhaus* en 1932, y criticó en 1934 el concepto nacionalsocialista de una *Arquitectura Alemana*. Posteriormente, con la actitud estrictamente neutral, en lo cultural, de la República de Weimar durante el periodo de entreguerras, el posicionamiento respecto a la arquitectura se hizo diverso en cada *Land* y en cada ciudad. En este contexto puede entenderse que la arquitectura del Movimiento Moderno solo fuera aceptada inicialmente en el marco de algunas comunidades. Sólo después del reconocimiento de esta nueva arquitectura alemana en el extranjero, se produjo la identificación entre esta arquitectura y el *Deutsche Reich*. Con ello la arquitectura del Movimiento Moderno se convirtió también, para los enemigos de la República de Weimar, en símbolo del odiado y rechazado Estado. Junto con éste, desestabilizado progresivamente a finales de los años '20 a través de la radicalización y las disputas internas de determinados grupos de la población, el Movimiento Moderno fue combatido cada vez con mayor fuerza, siendo finalmente definido como expresión de la *degeneración judeo-bolchevique*, y como engendro del espíritu antialemán.

El *Estado Libre de Baviera*, vinculado a su pesar a la República de Weimar, se convierte en el destino y origen de fuerzas reaccionarias. Esta región agraria, cargada de problemas derivados de la industrialización asociada a la I Guerra Mundial, no mostraba el más mínimo interés por aquella arquitectura republicana de la *nueva objetividad*.

Es de agradecer, en este caso, la circunstancia de que la Sección de Arquitectura del Servicio de Correos del *Reich*, que operaba en Baviera, no pudiera ser controlada por la administración bávara, así como el hecho de que Robert Vorhoelzer, junto a un nutrido grupo de jóvenes arquitectos y trabajando "como en una caseta de obras", desarrollara en poco tiempo un numeroso conjunto de edificios, con una fuerte influencia en el posterior desarrollo arquitectónico, incluso después de la II Guerra Mundial.

A partir de 1933, los arquitectos orientados hacia un Regionalismo populista y hacia el Neoclasicismo elaboran los principios conceptuales de lo que, simplificado, se definiría como arquitectura Nacional-socialista. Un grupo de ellos, en torno al arquitecto múnichés Paul Ludwig Troost, amigo personal de Hitler, consiguió establecer sus planteamientos neoclasicistas, en competencia con otras orientaciones concurrentes, como arquitectura oficial del Estado, identificada por las masas como expresión del poder.

El periodo que se extiende hasta 1944 se caracteriza por la asunción de esta orientación, en la práctica profesional y en la docencia, por parte de los arquitectos conformistas con el sistema. Entre tanto, los defensores de otros planteamientos arquitectónicos eran suspendidos en sus cargos académicos y apartados de los encargos significativos, como en el caso de Robert Vorhoelzer.

Las incuantificables ruinas de la II Guerra Mundial acotaron una situación en la que la tarea principal consistía en realizar obras de emergencia, reparaciones para asegurar alojamientos provisionales y la consolidación de restos inestables, generalmente mediante su demolición.

Una gran parte de la población, y también de los arquitectos, estaban profundamente convencidos de que aquel Regionalismo populista no era incorrecto en sí mismo, si bien habría sido manipulado absolutamente, adquiriendo connotaciones demasiado doctrinarias. Por ello, apenas se produjo una verdadera renovación hasta los años '50.

Las fábricas de aviones que continuaron activas (*Dornier, MAN y Messerschmitt*, entre otras) propiciaron una interesante aportación: las especializadas tecnologías de estructuras ligeras, de montaje y de producción en serie fueron aplicadas en los elementos constructivos industrializados y en las viviendas prefabricadas, si bien estos experimentos no cuajaron, siendo aceptados por los ciudadanos tan solo como provisionales construcciones de emergencia.

Hasta los años '50 no tiene lugar una renovación real, apoyada en varios aspectos.

De un lado, se produce una nueva revisión del Movimiento Moderno por parte de los arquitectos supervivientes que retornan de la guerra, del exilio o del cautiverio (Robert Vorhoelzer, Martin Elsässer, Ernst Neufert y los hermanos Hans y Wassili Luckhardt, entre otros) y de sus discípulos.

Al tiempo, se registra un auge de las tendencias contraculturales, interpretables en parte como signo de un *partir de cero* y de un actitud básicamente cosmopolita.

La arquitectura religiosa adquiere una nueva orientación, en el marco del proceso de renovación espiritual y de introspección que sucede a una etapa de persecución del cristianismo, siempre crítico con el sistema. En este contexto se erigen en Munich las iglesias de *St. Matthäus* (G. Gsaenger, 1955), *St. Laurentius* (E. Steffann, 1956) y *St. Johannes von Capistran* (Sep Ruf, 1960), entre otras.

La arquitectura industrial y comercial continúa su desarrollo en estricta continuidad con los principios de la arquitectura funcional, de lo que constituyen una buena muestra las siguientes obras múnichesas: fábrica *Perutz* (F.X. Holzbauer, 1950), edificio de administración de *Siemens* (H. Maurer, 1956), centro comercial *Kaufhof* (Theo Pabst, 1951) y complejo *Maxburg* (Sep Ruf, Theo Pabst, 1955).

En esta etapa de los '50, dos revistas múnichesas de arquitectura reflejan el debate de fondo entre los arquitectos de orientación regionalista y las fuerzas progresistas interesadas en un desarrollo *internacional*. "*Baumeister*" se enfrentaba al pensamiento del colectivo de arquitectos emergente, mientras que "*Bauen + Wohnen*" apoyaba con entusiasmo la continuidad del Movimiento Moderno. Muy veladamente, en esta confrontación se percibía de nuevo un sustrato político.

Las revistas y libros procedentes del extranjero, así como el creciente número de estudiantes que se instruían en otros países, aportaban nuevas imágenes. Para Baviera y para Munich, Suiza ejercía una importante

influencia, a través de su arquitectura moderna regionalista, que combinaba en igual medida elementos del Movimiento Moderno con los de raíz clásica o tradicionalista.

La figura de Sep Ruf supuso un nuevo referente en Munich, que influyó profundamente incluso en renombrados arquitectos bávaros. Sep Ruf forma parte del reducido grupo que no sucumbió al *III Reich*. Sus ideas arquitectónicas, que integraban también las importantes corrientes contemporáneas escandinavas, y su colaboración con notables arquitectos alemanes (Theo Pabst, Egon Eiermann, Harald Roth) y extranjeros (Skidmore, Owings & Merrill, Curtis and Davis), le llevaron a convertirse en el centro de atención de la arquitectura bávara de su tiempo.

Naturalmente, Sep Ruf no era el único representante de aquella arquitectura funcional que se consolidaba progresivamente en los '60. Entre las interesantes obras de aquel periodo, en Munich, podríamos citar la fábrica de maquinaria *Deckel* (W. Hann, 1961), la oficina alemana de patentes (F. Hart, 1959), la residencia de estudiantes *Biederstein* (H. y O. Roth, 1959), el Instituto de Electrotecnia (F. Hart, W. Eichberg, 1963) y el Instituto de Física Técnica (F. Hart, J. Wiedemann, 1959).

En torno a la cuestión de la intervención sobre las construcciones del pasado, frecuentemente en estado de ruina, se planteaba otro tipo de divergencias. En el vasto territorio situado entre las opciones extremas -de un lado la demolición y construcción de nueva planta y de otro la restauración en forma de copia mas o menos literal- destacaba la figura de Hans Döllgast, con una particular capacidad para la puesta en valor de los restos existentes y su pervivencia creativa.

Como alumno de F. von Thiersch y de Th. Fischer, Döllgast estaba dotado de un dominio virtuoso de las técnicas gráficas, de la capacidad de indagación y reflexión a través del dibujo -desde la perspectiva hasta el proyecto de ejecución. En el debate en torno a las arquitecturas dañadas en la Guerra, llegó a una expresión arquitectónica que sintetizaba la conciencia histórica y la dimensión creativa, de una forma ejemplar y muy personal. Sus intervenciones, aquellos edificios restaurados *creativamente*, ejecutados con una simplicidad aplastante e indudable audacia, se convirtieron en si mismas, en gran medida, en monumentos históricos. Su influencia comenzó con las numerosas tareas docentes que desarrolló en los años '30, y perduró plenamente hasta los años '70. Cualitativamente, su arquitectura "*no expresa la extrañación característica de la época del milagro económico, sino una búsqueda de la identidad propia -en la que hoy trabajan, de la mano, las conjeturas históricas postmodernas y la restauración patrimonial.*" (W. Nerdinger)

Junto a las de Döllgast, en los años '60 y '70 se desarrollaron otras obras rigurosamente, a veces con una significación artística relevante, entre las que cabe destacar dos ejemplos en Munich: *Staatliche Antikensammlung* (Johannes Ludwig, 1967) y la ampliación de la *Staatsbibliothek* (Sep Ruf, Hans Döllgast, 1968).

La diversidad de los niveles en que se establece el debate arquitectónico de aquellos años, en Munich, se hace patente al observar algunas obras que surgen en torno a la Olimpiada de 1972, así como edificios de viviendas en los que se aplican soluciones constructivas innovadoras.

Resulta interesante, en este contexto, la riqueza de los resultados de algunas colaboraciones entre arquitectos bien dispares. Así, el trabajo conjunto de Döllgast y Ruf en la ampliación de la *Staatsbibliothek* produjo un resultado homogéneo destacable.

Una colaboración igualmente afortunada se produjo entre Josef Wiedemann y su maestro Hans Döllgast, con motivo de la segunda fase de la reconstrucción de *St. Bonifaz*, si bien ambos fueron despojados sorprendentemente de dicho encargo, desapareciendo con ello la posibilidad de ejecución de uno de los más impresionantes y creativos proyectos de reconstrucción de Munich.

Josef Wiedemann, que había cursado proyectos con Theodor Fischer, desarrollando sus prácticas, de un año de duración, con Robert Vorhoelzer, desarrollaba en estos años una arquitectura creativa, imbuido del espíritu

de su verdadero maestro (Döllgast), sin dejarse afectar por tendencias o modas. Aunque muy marcado por los oficios y por el respeto a lo preexistente, manejaba un léxico arquitectónico fresco y actual, orientado fundamentalmente a los valores plásticos y espaciales. Wiedemann entiende que el mejor aprendizaje está en los ejemplos. Para él no tiene valor aprender sólo aquello que puede ser enseñado. Observar con el cuerpo y con el alma, vivir, es para él el auténtico aprendizaje. Con ello se enriquece el conocimiento. "*Uno sólo ve aquello que conoce.*"

A partir de los años '70, el desarrollo arquitectónico muestra claras rupturas. La inseguridad y una incierta confianza en el progreso, que, frente a lo ocurrido en las décadas anteriores, se valora críticamente, propician nuevos retrocesos en terrenos considerados firmes. Arquitectos con valor y méritos, como Sep Ruf, se retiran progresivamente. Aunque algunos arquitectos intercedieron por él insistentemente -el propio Wiedemann ofreció voluntariamente la renuncia a su plaza-, Ruf no ingresó en la Academia.

Esta situación permite establecer comparaciones con la etapa de comienzos de los '30, al evidenciarse una nueva y apreciable conmoción en la conciencia de la sociedad industrial moderna. A raíz de ello surgen las tendencias postmodernas y tardomodernas, cuyos resultados arquitectónicos en Munich resultan más medidos que radicales o doctrinarios.

En este periodo surgen edificios como la Nueva Pinacoteca (Alexander von Branca, 1981), el edificio de viviendas de la Georgenstraße (Peter Petzold, 1981), el edificio *Hester* (Heinz Hilmer, Christoph Sattler, 1981) o el Instituto de Astrofísica (H. Fehling, D. Gogel, 1979).

Entretanto, prácticamente al margen de estos titubeos y debates, se erigen un conjunto de edificios en el campo de la arquitectura deportiva e industrial, que representan un importante impulso en el marco de aquella *otra tradición*. Son significativos, en esta línea, el pabellón olímpico de patinaje sobre hielo (Kurt Ackermann, 1983), la imprenta de Peter von Seidlein (1982) o el edificio de viviendas *Richter* (Thomas Herzog, 1982).

El ejemplo de Uwe Kiessler, uno de los más jóvenes alumnos de Döllgast, puede considerarse el distintivo de esta nueva generación de arquitectos. Se dió a conocer ampliamente a través del proyecto para el nuevo edificio de la *Bayerische Staatskanzlei*, ganador del concurso, que no pudo ser construido por razones políticas, como presagio de las cada vez más endurecidas discusiones ideológicas. Su fiel vinculación con una arquitectura objetiva y comprometida con la técnica, su fascinación por los amplios espacios continuos, así como su rigor *miesiano* en los detalles, le sitúan rápidamente en el polo opuesto al generalizado contexto regionalista. Con la erección de edificios industriales y comerciales ejemplares, con un rigor excepcional en el empleo de materiales, en la calidad espacial y en el consumo energético, Uwe Kiessler toma el relevo en una nueva orientación arquitectónica, cuyo objetivo se sitúa en la minimización del consumo, un uso inteligente de los recursos y la incardinación en el ciclo de la naturaleza.

Pero, con ser mucho, el valor propio de estas arquitecturas no es la única razón que apoya nuestro interés por ellas. Esta exposición se produce, también, a partir de la evidencia de un conjunto de aspectos que traducen una profunda, aunque no evidente, vinculación entre estas dos geografías, y especialmente entre las realidades culturales y sociales asociadas a Munich y Sevilla, entendidas en sus propios contextos económicos y políticos.

No pueden considerarse casuales, en este sentido, coincidencias como el origen de ambas ciudades en puntos clave en las comunicaciones locales (ciudades-puente) o sus topografías planas, que han marcado y acotado un desarrollo posterior dispar pero paralelo en ciertos aspectos (el papel del medio geográfico en la ciudad y, a su vez, de la ciudad respecto a su entorno, por ejemplo).

Dos cuestiones generales, sin embargo, acotan las afinidades, que sustentan parcialmente el sentido de esta exposición. Por un lado, la condición *sureña* de ambas ciudades (en sus respectivos contextos), que marca el

carácter abierto y tolerante de sus vecinos (matizado por las expresiones más conservadoras de la tradición), los hábitos de la vida urbana, el sentido de lo doméstico y, especialmente, el talante de sus celebraciones, así como algunos referentes culturales (asociables a la histórica condición *fronteriza* de ambas ciudades, Munich entre el mundo germánico y Roma, y Sevilla entre las culturas islámica y cristiana) que, de un modo cíclico, hacen acto de presencia en los diversos campos posibles (la arquitectura entre ellos).

Por otro, la existencia, en cada contexto, de procesos culturales analizables en base a la idea de una doble tradición: aquella que, partiendo de lo medieval, encuentra su continuidad en las expresiones más superficiales del mundo Barroco, del Romanticismo y de los Historicismos, desembocando, por el momento, en expresiones pintoresquistas de ciertos aspectos locales, frente a esa *otra tradición* que, enraizada en el mundo clásico, recorre un proceso histórico paralelo pero con hitos *desfasados* respecto a aquella (Renacimiento, Clasicismo y Modernidad), y en la que cabe entender inserta la actitud de estos 5 arquitectos, entre otros.

Una visión del significado de ambas ciudades en su contexto contemporáneo arroja nuevos paralelismos. Al margen de la desigual trascendencia, en cada caso, de su condición de sede de eventos internacionales (Olimpiada de 1972 y Exposición Universal de 1992), en ambos casos se trata de centros culturales con unas marcadas señas de identidad propias, que son esgrimidas con orgullo frente a otros grandes centros de las respectivas naciones (Berlín y Hamburgo, en el caso de Munich, y Madrid y Barcelona, en el de Sevilla), respecto a los cuales se desarrollan con cierta autonomía.

Centrados en lo más específicamente arquitectónico, Munich y Sevilla se emparentan de nuevo en aspectos históricos, cuya profunda huella aún persiste, así como en elementos plenamente contemporáneos.

La realidad física de los respectivos cascos históricos ha supuesto, en ambos casos, que la intervención sobre el pasado se convirtiera en un campo de reflexión y acción básico. En este contexto cabe también citar la común tradición del revoco, con la consiguiente significación del color, que las distancia de otras ciudades con una cultura constructiva más orientada a la cantería, los entramados de madera, etc...

La condición básicamente conservadora asociable a ambas ciudades, ha dejado como huella común, entre otras, una relativa carencia de ejemplos arquitectónicos adscribibles al Movimiento Moderno. Hoy podemos entender gran parte del debate arquitectónico común a ambas ciudades asociado al enfrentamiento ideológico entre modernidad y regionalismo/historicismo.

Con todo, las diferencias económicas y políticas entre ambas realidades exigen una lectura atenta, que, salvando distancias más aparentes que reales, permita vislumbrar los valores universales que subyacen en estas obras fuertemente marcadas por su origen.

Robert Vorhoelzer, persona y obra.

Florian Aicher

Al trasladarme a Munich, hace varios años, me llamó la atención una serie de edificios que me agradaron especialmente en aquella búsqueda de la *gran ciudad*. Su magnífico porte destacaba entre los edificios funcionales de su entorno, mayoritariamente mediocres. Comencé a seguir el tema, deduje que existían relaciones entre ellos, hasta que las numerosas conversaciones con los arquitectos que habían creado este conjunto de edificaciones hicieron posible conformar una imagen. El resultado fue una exposición y un catálogo que al menos encontró una amplia aceptación en este círculo de personas. Resultó igualmente sorprendente comprobar cómo la continuidad en la trayectoria de un arquitecto es marcada por las rupturas de la historia de la época. Se hizo evidente, de forma gráfica, que la persona y su obra no son separables. Exponer esto en un texto breve es una osadía sin esperanza. Aunque me limite a pasajes decisivos de su vida, espero sin embargo poder esbozar una imagen viva.



Hacia 1895

Robert Vorhoelzer pertenece, junto con Gropius, Häring, los hermanos Taut, May y Mendelsohn, a la generación de los nacidos alrededor de 1880. Nació el 13 de Junio de 1884 en Memmingen. Es propio de esta generación, la del cambio de siglo, un sentimiento fuertemente acusado hacia los aspectos sociales de la arquitectura. Es como si la frase "*Ética y Estética son una unidad*" hubiera sido formulada cuando esta innovadora generación comenzaba sus obras principales.

Los años 80 del siglo XIX representan políticamente, en Alemania, el tiempo de Bismarck. Tras las turbulencias coyunturales de la denominada *época de los fundadores* de los años 80 y 90, se desarrolla una extensa y continua fase de estabilidad y prosperidad.

La burguesía que presionaba a las fuerzas políticas adquiere una conciencia propia de los éxitos económicos y del deber. La literatura de la época es un sesudo realismo, las ciencias deterministas-mecanicistas son un ideal, y resulta inequívoco el florecimiento del arte de la ingeniería. Sin embargo, el bienestar y el decoro burgués encubren, con mucho esfuerzo, conflictos y contradicciones: en 1879, con las leyes socialistas, Bismarck cree ser dueño del fortalecido movimiento obrero; con la aparición de la obra principal de F. Nietzsche al comienzo de la década se despliega la influencia de este excepcional transmutador de todos los valores.

La época fundacional busca su expresión arquitectónica en la reactivación de un *renacimiento alemán*, adecuado "*para explicar el carácter alemán con un frescor mas apropiado que otras imágenes*". Unas reglas de composición menos rígidas permitirían resolver nuevos temas de arquitectura representativas. Alrededor de 1890 se produce un renacer del barroco, surgiendo también, junto a ello, edificios en estilo neorománico y neogótico. Al final de la época se alcanza la culminación del historicismo, que "*adquiere en el pueblo su propia libertad, al poner en valor lo autóctono en la memoria de los mayores*".

Un maestro de este libre juego, en Munich, es G. Seidl, quien inserta los estilos históricos en unas combinaciones libres *funcionales*. Junto con su amigo el pintor Lenbach, difunde la unidad entre arquitectura, pintura y escultura. Consigue el apoyo hasta de las más altas esferas políticas. Su estilo libre, su recurrencia a motivos de la arquitectura y la pintura bávaras sin una reelaboración culta, en contraposición al encorsetado estilo académico de la época guillermina, contribuyeron decisivamente a crear el prestigio de Munich como importante ciudad artística en la Europa de fines del XIX. Aunque estaba presente el peligro del anquilosamiento en un vano idilio de rasgos armoniosos y superficiales, Seidl influyó, ya en el siglo XX, sobre sus discípulos Th. Fischer y F. Schumacher, e impulsó el movimiento reformista de 1900.

Hacia 1905

Por estas fechas Robert Vorhoelzer abandona la casa paterna, para comenzar sus estudios de arquitectura en Munich en 1904. Esta etapa de su vida, revulsiva e impactante al máximo, la vive Robert Vorhoelzer en una ciudad que pertenece a lo más excitante y contradictorio de la cultura de Alemania.

La Escuela llega a ser en esta época una referencia en Alemania; el número de estudiantes se ha cuadruplicado en los últimos 20 años, sobrepasando con ello a la de Berlín. Una reforma del plan de estudios desplaza el centro de gravedad hacia la formación artística. Una personalidad destacada como profesor es F. V. Thiersch, que imparte clases de Renacimiento italiano y también representa, desde el punto de vista humano, el espíritu del arquitecto de aquella época. Su dominio magistral de la composición es casi una leyenda; sin embargo, dejó en sus estudiantes, como es el caso de su discípulo F. Schumacher, cierta sensación de *carencia de raíces*. Junto a él, H. V. Schmidt imparte docencia de arquitectura medieval. En tercer lugar, aunque como el más influyente profesor en el caso de Robert Vorhoelzer, habría que citar a C. Hocheder, profesor de arquitectura civil. El objeto de esta especialidad era la arquitectura funcional profana y corriente, desde viviendas hasta estaciones de ferrocarril. Para C. Hocheder tales edificaciones no estaban subordinadas, ni por la historia y sus pretensiones, a los estilos de la arquitectura académica; un estilo barroco propio, de aire popular, era lo adecuado.

Después de cuatro años, Vorhoelzer concluyó sus estudios con calificaciones sobresalientes, practicó dos años en el Servicio de Arquitectura del *Land*, se colocó acto seguido durante un año en la cátedra de C. Hocheder -quien le atribuyó "*muy sólidos conocimientos específicos*"-, para obtener en 1911, como segundo mejor calificado, el título de Maestro de Obras del Gobierno (*Regierungsbaumeister*). Con ello se abría para él la ambiciada carrera de funcionario de la edificación. Un importante instrumento en su posterior formación fueron los viajes, entre ellos uno a Stuttgart, que le hizo conocer personalmente a Theodor Fischer, profesor en Stuttgart, y establecer una relación mutua muy valiosa a lo largo de décadas. El pacífico mundo, sólo aparentemente, del reinado del emperador Guillermo estaba expuesto a un proceso de erosión, que se traducía en una conciencia generalizada de crisis. Las descripciones naturalistas del desclasamiento social y la descomposición de las clases convivían con el desarrollo de un arte nacido del propio arte, que no quería saber nada más de esta sociedad- la llamada a un estilo de vida nuevo, a una reforma de la sociedad, la superación del racionalismo y del materialismo orientado a la utilidad penetra hasta en las esferas burguesas. La crisis económica alrededor de 1900 pudo haber actuado como catalizador.

En Munich se duplica la población en 25 años, alcanzando los 650.000 habitantes en 1914, procedentes fundamentalmente de las zonas rurales; junto a éstos hay una importante parte de *repoblación especial* de empleados y dependientes de la corte. Se trató de evitar el sino de otras ciudades sujetas a un proceso semejante, y se acentuó, en lugar de ello, por su reclamo como *Ciudad del Arte*, en parte propiciado por el discurrir de los visitantes. Ello espoleó el más contradictorio florecimiento. El *estilo palacio de cerveza* de Lenbach/Seidl (que en gran medida supo asimilar el *Jugendstil*), dominó e impidió innovaciones que fueran más allá de lo decorativo. La caída de este especie de *Ciudad del Arte* fue profetizada ya en 1901. Algunas cabezas significativas abandonaron Munich: Th. Fischer, M. Dülfer y A. Endell, entre otros.

Por otra parte, precisamente la Escuela Superior, en el norte de Munich, creó un escenario que fue también un campo de cultivo para los diferentes esfuerzos reformadores.

Publicaciones periódicas como *Simplizissimus* (fundada en 1896) -con los caricaturistas Heine, Arbnold, Gulbranson y los escritores C. Thomas y G. Meyernik-, *Die Insel* (fundada en 1899) -con autores de renombre internacional-, *Pan* (fundada en 1895), así como la de esporádica aparición *Blätter für die Kunst* (fundada en 1892) -del círculo de Stephan George-, formulaban "*modernas visiones y concepciones de la vida*". A partir de 1902 aparecen F. Wedekind y otros en el cabaré *Die 11 Scharfrichter*, y desde 1908 J. Ringelnatz en el *Simpl.* La serie de poetas y pensadores de Schwabing es casi interminable -las personas y grupos más contradictorios coexistían, entablaban disputas y celebraban fiestas. Anarquistas caían sobre bohemios nobles; fanáticos racistas sobre profesionales revolucionarios; la *angewandte Lyrik* (lírica aplicada) de Wedekind convivía con la tendencia de George a "*extraer la palabra de su uso cotidiano*"; el pintor del *Jugendstil*, y más tarde realista socialista, H. Vogler construía con P. Troost, el futuro arquitecto de cámara de Hitler, el "*primer espacio interior moderno*" (Pevsner)... Durante la etapa de estudios de Vorhoelzer tiene lugar el encuentro de W. Kandinsky con G. Münther y F. Marc, realiza sus estudios P. Klee, en 1911 nace la primera imagen abstracta, aparece el almanaque *Der Blaue Reiter*, que presenta las imágenes más modernas junto al arte popular de fuera de Europa y de la Alta Baviera. La condesa F. V. Reventlow con su novela *Herren Dames Aufzeichnungen* erige un monumento a esta especie de *alucinación*, cuya condición describe K. Wolfskehl con estas palabras: "*Munich es la única ciudad de la tierra sin el burgués, aquí sólo hay pueblo y juventud; nadie dice que en el fondo éstos son encantadores*". Junto a las reformas artísticas deben ser citadas, en una nueva orientación social, la reforma de la escuela (que partió de Munich), la reforma de los cementerios (Kerschensteiner), la reforma de la vivienda con el objetivo de un *Munich-jardín* sobre bases cooperativistas, pero especialmente el movimiento para la protección de la naturaleza y del hábitat. En 1902 se funda en Munich la *Verein für Volkskunst und Volkskunde* (Sociedad para el arte y la cultura populares), en el mismo año la *Isartalverein* (Sociedad del valle del Isar) con el fin de proteger esta comarca del ataque de la industria y la especulación. Junto a la defensa ante "*la exclusiva persecución de fines prácticos*" (proclama de 1903) se demanda "*una renovación de la Arquitectura*" a través de una formalización arquitectónica modélica, en el espíritu de las antiguas creaciones arquitectónicas, como formularía más tarde Vorhoelzer. En la arquitectura cotidiana anónima sin aditamentos estilísticos se busca "*una forma que sirva a la comunidad*" (Vorhoelzer), sin querer oponerse de plano a su derecho a una necesidad de ornamento "*sin compromiso*". Cierta reducción de los elementos estilísticos históricos y unas claras formas cúbicas caracterizan ya los primeros concursos de Vorhoelzer, anteriores a 1915. Ello se produce en consonancia con el programa de la *Werkbund*, fundada en Munich en 1907, que aglutinó los diferentes movimientos de reforma.

Una alta cota de liberalidad -hasta la *pérdida de raíces*- y la búsqueda de cierto anclaje en el arte popular son experiencias esenciales de la etapa de estudios de Vorhoelzer.

Hacia 1920

En 1918 regresa Vorhoelzer de la Primera Guerra Mundial, con importantes condecoraciones (Cruz de Hierro, clase 1 y 2, entre otras). La guerra y la derrota ahondan el sentimiento de crisis del cambio de siglo y sacuden profundamente la conciencia ciudadana. La revolución de 1918/1919 fue la respuesta política. En Munich fue proclamada en 1918 por Kurt Eisner la primera república liberal socialista alemana, apoyada por obreros, literatos y anarquistas, desde la bohemia de Schwabing hasta la burguesía liberal (Th. Fischer, por ejemplo, fue miembro del consejo revolucionario de la Escuela Superior).

R. Rilke ha descrito la atmósfera de aquellos días: *"Entre miles de personas, asistía en la tarde del lunes a las salas del Hotel Wagener; el Prof. Max Weber, Nationalökonom, considerado como una de las mejores cabezas, expuso sus ideas; tras él el ... extremadamente anarquista Mühsam y otros estudiantes, gente que había estado cuatro años en el frente, -todo tan sencillo, abierto y popular... el vaho de la cerveza, el tabaco y el pueblo no le resultaba a uno incómodo; apenas se reparaba en ello; todo era tan importante y tan claro en relación al presente, que las cosas podían ser dichas, cuando les llegaba su turno, y las más sencillas y válidas de estas ideas... eran asumidas por la mayoría con un grave y multitudinario aplauso"*.

Sin embargo, el sueño duró poco: K. Eisner fue asesinado en medio de la calle por el conde Arco, un gangster militante de la derecha política. Un destino análogo les tocó a literatos, anarquistas -como E. Toller y E. Mühsam- y más tarde a comunistas. Esta aniquilación fue una cuestión patente en los ámbitos del *Land* y del *Reich*, confirmandose en Mayo de 1919 con la irrupción del ejército bávaro, apoyado por asociaciones populares. Esto llevó a una justicia de linchamientos y venganza, al establecimiento de la *Célula del Orden de Baviera* (*Ordnungszelle Bayern*), también denominada *Célula del Delirio del Orden* (*Tobsuchtszelle der Ordnung*). Para el ya citado K. Wolfskehl hay una fecha precisa: *"En 1919, el revolucionario E. Toller fue sacado por los conservadores de su escondrijo en la casa contigua. Este fue el principio del fin de toda la época de libertad múniquesa"*. *"Lo que vino después fue un vacío, en el que sólo se agitaban espíritus irreales"* -concluye el expresionista H. Bachmeier.

J. Ringelnatz, quien a lo largo de 20 años fue toda una institución en Schwabing, confesó 8 años más tarde: *"Yo esperaba... que surgieran murmullos reaccionarios en todas partes"*.

Entre tanto Munich había sido escogida por Hitler como *"capital del movimiento"*, había vivido el golpe de Hitler en 1923 y había asumido sin crítica el indulto jurídico de su jefe. Aunque la tempestad reaccionaria amainó y las esperanzas de Hitler no encontraron el ámbito propicio esperado de los hábitos católico-conservadores (incluso llanamente conformistas) de Munich: el papel de Munich como innovador cultural estaba fuera de juego.

Hacia 1920 Vorhoelzer toma parte espontáneamente en el asalto contra el Munich rojo. Más tarde recalcó haber cumplido sus *"obligaciones para con el Munich amenazado, en la lucha contra la socialdemocracia y los comunistas"*.

El *servidor del Estado par excellence* es promovido en 1920 al Consejo de Dirección y a los 36 años de edad fue llamado a ocupar el puesto de Consejero Superior de Correos (*Oberpostbaurat*) de Munich. El Servicio de Correos tiene en Baviera una historia propia: para facilitar en 1871 la adhesión de Baviera al reino dominado por el emperador prusiano, le fueron concedidos algunos derechos especiales, entre los que cabe citar la administración de los ferrocarriles. Mientras en el Imperio surgía un Ministerio de Correos, en Baviera permaneció Correos como un apéndice de los ferrocarriles. Como consecuencia de ello la Dirección Superior de Correos poseía en 1919 exactamente 20 edificios. Con la *imperialización*, el Correo Estatal bávaro pasó en 1920 al Correo Imperial Alemán. La consecuencia fue doble: se produjo una enorme necesidad de reparación de edificios y, como autoridad imperial, Correos no estaba sometido a ninguna obligación de permisos locales. Se estableció un servicio de correos de nueva creación, con R. Polverlein, un compañero de estudios de

Vorhoelzer, como director; este servicio poseía, a su vez, una sección propia de arquitectura, con R. Vorhoelzer como director. Correos, por sí solo, dio al sector de la construcción un importante impulso cuantitativo a comienzos de los años '20.

En un intervalo de 14 años surgen 400 edificaciones, en la ciudad, en el *Land*, desde Berchtesgaden hasta Pirmasens, desde la frontera suiza hasta la checa. Naturalmente, una tarea así no puede ser acometida por una sola persona. Vorhoelzer reclutó de entre los mejores graduados de la Technische Hochschule a la plana mayor de sus colaboradores -esto propició la denominación de Escuela de Arquitectura Postal. Un gran número de los arquitectos que marcaron los 50 años siguientes, iniciaron su actividad práctica en el Correos de Vorhoelzer. El mismo escribe: "*Siempre convivimos con alegría y gozo, como en una caseta de obras, en el Servicio Imperial de Correos. Una vez más sea dicho: todo trabajo no es el trabajo de una persona, sino de un grupo. Con lo cual queremos decir que todos íbamos a tientas y aún hoy seguimos así.*" Con ello queda descrito el gran margen de libertad que Vorhoelzer otorgaba a sus colaboradores y que fue sentido como un gran logro por los implicados. La arquitectura no estaba en ningún caso fijada o absolutamente acabada. Precisamente a esta generación, unos 15 años más joven, es de agradecer esencialmente el desarrollo de las formas modernas. Son de destacar F. Holzhammer, W. Schmidt y G. Warner. Se estaba en total sintonía en el rechazo de aquellas "*cajas de los años '80, superincrustadas con deshumanizados estucos, sucias de hollín gris*"; como referencias eran válidas desde la protección de lo autóctono, pasando por el expresionismo holandés, hasta las formulaciones clásicas en la línea del *hacia 1800* de Mebes.

Con el concepto de la *Bauhütte* (caseta de obras o alpende) se expresa uno de los pensamientos centrales de Vorhoelzer: la idea de enlazar con aquellas anónimas asociaciones medievales para la construcción de catedrales, obligadas sólo respecto a la obra.

Con ello, él se unía a un intenso pensamiento del momento -también Gropius, en 1919, quiso trabajar en las catedrales del futuro- y enlazaba con las ideas de la época de la pre-guerra: el *reconocimiento de lo colectivo*.

El edificio de servicios y administración de la nueva autoridad en la Arnulfstrasse, en Munich, fue la primera gran obra. Un cuerpo austero y elementalmente conformado, típico en cuanto a su masa y proporción, apoyado en una construcción palaciega del renacimiento. Una fachada austera y continua, escasamente ornamentada, agotaba las posibilidades del material de construcción, el ladrillo.

Un importante paso ulterior en el camino hacia el estilo que más adelante se hará característico de Correos, que alcanza una notable aprobación, lo constituye una reforma interior: la oficina de giros postales de Munich (Sonnenstraße), construida como paritorio hacia 1850, por el arquitecto Bürklin. Se vacía el espacio interior, las ventanas son ampliadas generosamente, el espacio se estructura sólo mediante elementos constructivos vistos, y junto a ellos las superficies de las paredes blancas, con unos acabados lisos; una claridad no habitual en esta época. Las ventanillas tienen un zócalo de fábrica y ligeros aditamentos de madera y vidrio. En el interior se expresa inequívocamente una nueva concepción de la Administración en el trato con el público. En lugar de espacios sobrecargados de decoración, lúgubres, con ventanillas que parezcan jaulas, se busca una clara apertura, que "*no niegue que se trata de un espacio dedicado a procesos objetivos y sobrios, pero que muestre que estos procesos se pueden afrontar en una atmósfera de mutuo respeto y buena voluntad de todos los participantes, con una afabilidad en la que gustosamente quisiéramos que se desarrollaran las relaciones entre las personas*" -así se expresaba W. Schmidt.

Este espacio interior es tan importante porque evidencia que esta nueva concepción de la arquitectura se desarrolla en la sección central, en el espacio de contacto entre la realización de un servicio y el público; en otras palabras, es "*formalizada a partir del proceso del servicio*" (W. Schmidt). Este camino es proseguido en varias reformas e instalaciones de ventanillas en los primeros años 20, acompañado del rechazo de motivos estilísticos históricos o del expresionismo de moda. El hall de ventanillas, como lugar central de la oficina, se desarrolla en este sentido hasta decantarse en un tipo de espacio libre, iluminando cenitalmente, con el público

en el centro rodeado en tres frentes por zonas de atención y servicios, que reciben lateralmente luz natural.

Con la oficina de correos en la Galeriestrasse de Munich se produce un nuevo avance cualitativo. Un nuevo tipo: un espacio cúbico exento, al que se accede a través de una entrada central que conduce al público al interior del edificio (incluso de noche); en la planta baja se disponen, a izquierda y derecha, espacios administrativos o de uso comercial, en la planta superior se ubican espacios administrativos (distribución de cartas), y sobre ella se sitúan las viviendas de empleados. El hall de ventanillas, como en los ejemplos precursores, está ubicado en una zona trasera del edificio, distribuyéndose las dependencias administrativas alrededor del hall central, siendo accesibles desde el perímetro exterior. Únicamente el cuerpo de la edificación dedicado a banco, dando a la calle, muestra elementos decorativos, que ilustraban el porte noble y clasicista del edificio, siendo reprobado por la crítica contemporánea que lo calificó de "*solución de compromiso*", mientras elogiaba el "*atrevido frente posterior, resuelto sin remiscencias estilísticas*".

Con la siguiente oficina de correos, en la Tegernseer Landstraße, de 1929, se consolida el tipo de la gran oficina urbana, que hará escuela. Se renuncia completamente a los motivos históricos (con excepción del estilizado friso), el prisma se dispone aislado de modo elemental, las proporciones y la estructura de la fachada (en base a la sección áurea) aluden a las edificaciones clasicistas, mientras que la organización interna sigue el esquema antes mencionado. Por delante del edificio principal se disponen los distintos servicios, repartidos asimétricamente: una oficina de correos automatizada (también accesible durante la noche, pero entonces con atención personalizada) y un café. Debe mencionarse que aquí se utilizaron por primera vez ventanas de acero. Los críticos consideraron este edificio como un *nexo con el desarrollo europeo de la arquitectura*, mientras la prensa y la voz popular se referían despectivamente a "*la caja de correos*".

"*La prensa fue injuriosa en su crítica del edificio*" recuerda el crítico H. Eckstein.

En la oficina de correos de la Tegernseer Landstraße supuso una novedad esencial el retranqueo del edificio respecto de la alineación de la calle. Esta solución dotó por primera vez, al homogéneo suburbio de Giesing, de un cierto centro urbano. El tipo aquí elaborado irradió a toda Baviera, modificándose con el sello personal del autor ocasional de la versión, como en Coburg, Kissingen, Regensburg o Sonneberg; es reseñable que esta imagen característica fue lograda con los más diversos sistemas constructivos. La modificación del tipo en las dos oficinas erigidas al mismo tiempo en Augsburg y Fürstenfeldbruck muestra la tolerancia existente en la Administración así como la amplitud de la visión arquitectónica del momento.

La siguiente oficina de correos, en la Fraunhoferstrasse de Munich, se desvincula de las edificaciones históricas colindantes mediante un retranqueo de aproximadamente 7m. La ligereza de la construcción y sobre todo la luminosa elegancia del vestíbulo de ventanillas propiciaron que Gropius invitara a Vorhoelzer a la exposición de la Werkbund en París (1930).

El edificio siguiente mantiene el nivel de *elegancia metropolitana* alcanzado y es deudor del tipo de la Tegernseer Landstraße, si bien se desarrolla totalmente a partir de su situación urbana. La Goetheplatz es una plaza redonda con una avenida principal de acceso que parte transversalmente hacia el sur. El edificio recalca la redondez de la plaza, acentúa la esquina a la vía de acceso mediante la insinuación de una torre, mientras que la zona liberada frente al edificio es cedida como espacio público. Una vez más se logra formalizar una plaza de suburbio. Este edificio se consideró en el punto álgido de la elegancia dentro de la serie de oficinas de correos de Munich. El propio Vorhoelzer sólo fue partícipe marginalmente. Esta obra se debe esencialmente a su colaborador W. Schmidt.

Los aspectos urbanos jugaron finalmente un papel dominante en la última gran oficina de correos de Munich. Con los más sencillos medios se logra la clarificación de un desolado punto crucial de tráfico. La masa edificatoria principal -las viviendas para los empleados de correos- son desplazadas fuera de la plaza y orientadas al margen de ésta. Entre el ámbito privado y la zona pública del centro de la plaza se dispone un

edificio de servicios de menor altura, que se abre hacia la plaza. En la confluencia de una de las calles principales estaba prevista la construcción de un *rascacielos*, que encontró el veto de las autoridades municipales. El propio Robert Vorhoelzer describe el diseño como sigue: "El dinámico tráfico no permite ya la demora ni una reflexión pausada. Por ello, puede que la uniformidad no sea tan importante en la nueva imagen de la calle. Cuerpos cristalinos y claros llegan a ser mucho más pregnantes" (1949). "El sentido de esta intervención sólo llegará a ser comprensible cuando la plaza de comunicaciones, con bancos para los que esperan y una fuente escultórica, esté construida. Entonces se entenderá por qué se abre la oficina de correos con amplias ventanas a la plaza, participando en su vida y en el tráfico, y por qué las viviendas se retiran sigilosamente a un segundo plano... ,una sobriedad que el tema reclama. El tema es la configuración de la plaza, cuya clara estructura debe ser preeminente; con ello, una vez más, se está reflexionando en torno a la expresión del viejo maestro Th. Fischer: "toda arquitectura sea sólo un fondo para el hombre" (1934).

El edificio *Am Harras* nos remite a otra amplia e importante labor de los servicios de Correos: la construcción de viviendas, principalmente para empleados de Correos. La necesidad general de viviendas, y las miserables condiciones de las mismas, hacen de la construcción de viviendas el tema central de la edificación en la república de Weimar -y marcan el inicio de la promoción de viviendas sociales en Alemania. Junto a las mejoras cuantitativas están las cualitativas: especialmente el aliviar las tareas del *ama de casa*, pero también el acceso a la luz, el aire, el sol, así como la conciencia colectiva de una vida en la conciencia de una vida colectiva en las *Siedlungen*, reflejan la significación social de los grandes proyectos. "Sencillos cuerpos edificatorios, formas claras -la singularidad acaba con lo tranquilizador y lo comunitario del lugar. La villa individual, que ha dominado hasta ahora en la construcción de las periferias de todas las ciudades y que hace tan desolada la imagen de los suburbios, tiene que desaparecer". (R.V., 1929). En 1927, Correos acomete, junto con la Sociedad Imperial de Investigación para la Economía en la Construcción y la Vivienda, la *Siedlung* experimental de la Arnulfstraße (326 viviendas). La *Siedlung* combina -en contraste con la edificación en hilera, erigida casi en dogma- bloques e hileras. Los comercios y los edificios colectivos son integrados en el conjunto. Se ensayan nuevas técnicas constructivas -entre otras la construcción con estructura de acero, la construcción con grandes pantallas, la cubierta plana, jardines en cubierta -según la expresión popular: "*Los jardines colgantes de Munich*".

Una cocina doméstica, que ha llegado a ser conocida como la *Münchener Küche* (cocina de Munich), se desarrolla en colaboración con la interiorista de viviendas Erna Meier. En contraste con la radical *Frankfurter Küche*, concebida como una cocina elemental y minimizada, aquí se mantiene abierto el contacto con el estar -como una adaptación a los modos de vida de los usuarios.

Esta *Siedlung* llamó la atención internacional. (Aún hoy está habitada en parte por sus primeros ocupantes). En Nürnberg, Kaiserslautern y Augsburg surgieron edificaciones con una concepción análoga, si bien todas ellas de una dimensión más modesta.

Una ocasión excepcional, la Exposición de Arquitectura de Berlín (1931), hizo posible un experimento residencial supervisado por Mies van der Rohe: la *Boarding haus*. Fue planteada como apartamentos para su uso temporal por 1 o 2 personas. El edificio, con estructura de acero, ostenta bandas continuas de ventanas en la planta superior y la planta baja libre acristalada, todos los distintivos del Estilo Internacional. Los interiores fueron desarrollados en colaboración con Lilly Reich. W. Schmidt narró las largas conversaciones con Mies van der Rohe y su gran interés por el desarrollo del Movimiento Moderno en el sur de Alemania.

Junto a la edificación en las grandes ciudades, también era importante la demanda de oficinas de correos rurales. En el transcurso de otra media década se erigieron aproximadamente 350 oficinas. Su evolución discurrió de modo análogo al de las oficinas urbanas. La disposición axial inicial se fue deshaciendo de este rígido esquema. Paulatinamente se consolidó el tipo de edificio con un espacio para ventanillas y servicios en planta baja, y viviendas en las plantas superiores para los empleados. Se abandonó la recurrencia a elementos historicistas o de moda, buscándose un cuerpo edificatorio claro, ocasionalmente decorado con esgrafiados. Por

regla general, uno de los jóvenes colaboradores desarrollaba, desde el proyecto hasta la dirección de obras, uno de estos edificios. De este modo obtenía una calificación individual. Se le atribuía una gran importancia a la relación con el lugar, con el paisaje. La elaboración incluía el desarrollo de los más pequeños detalles, incluso hasta el mobiliario en el taller local. Precisamente la profunda reflexión sobre los modos de construcción locales provocó ciertos conflictos con el aparente estilo autóctono de casa de campo.

Surgieron edificios que se desvinculaban del vecindario con brusquedad y que suscitaban fuertes controversias.

Los edificios tecnológicos constituyen el último gran grupo de construcciones. Un destacado ejemplo es la oficina de distribución de paquetería postal de Munich (1926-27). Resulta especialmente llamativo el edificio circular, con una maquinaria expresamente concebida para tal función. Esta realiza el reparto y la recopilación de los paquetes que entran preclasificados en el centro, traslada éstos a la periferia del edificio, donde de nuevo emergen del sótano para su distribución final. Desde aquí, los paquetes se dirigen a los vehículos eléctricos que esperan en el exterior. El ámbito de trabajo del personal de clasificación, en la planta superior, es totalmente diáfano, quedando la maquinaria oculta en el sótano. La extraordinaria envergadura del edificio y la calidad del espacio de trabajo, junto a la total novedad del destino de aquella construcción, constituían un reto para los arquitectos. La solución en planta obedece al desarrollo de la actividad; las luces estructurales se salvan con un sistema de vigas y pilares y con delgados forjados, que quedan ocultos. La iluminación de este profundo espacio se resuelve con una linterna, que le confiere un carácter casi sacro al lugar. Como en el interior, el exterior del edificio carece totalmente de ornamento; tan sólo el ritmo de las ventanas, los lisos paramentos, la ausencia de elementos emergentes en la cubierta y el voladizo sin apoyos determinan su delicada apariencia clasicista. El ocultamiento, realmente poco funcional, de máquinas y detalles constructivos y su calidad formal hacen evidente que los objetivos fundamentales eran el desarrollo de la actividad y una alta calidad de los puestos de trabajo. En la sala de vehículos colindante se aprecian aspectos constructivos revolucionarios: una estructura íntegra de hormigón armado, a base de forjados y soportes en forma de seta.

Estas edificaciones de carácter tecnológico, no ornamentadas, están enmarcadas por edificios de servicios, resueltos en un simplificado estilo Neobarroco, que confieren al conjunto, desde el exterior, un cierto aspecto de edificio de caballerizas, .

Los pasajes, por el contrario, muestran en sus techos unos frisos que no deben temer una comparación con el Expresionismo de ladrillo, del norte alemán. Esta intervención ilustra en su globalidad la enorme amplitud estilística de la arquitectura postal, sin que por ello tuvieran que llegar a apreciarse contradicciones.

W. Schmidt, un arquitecto que tomó parte en esta obra, expresó su deseo de que tales edificaciones "*a través de su acertada forma permitan llegar a hacer expresiva la posibilidad de una reconciliación de lo técnico con lo humano*".

Tras la desaparición de las diligencias, el transporte público de personas fue una actividad acaparada por los servicios de Correos. Con la motorización surgió una mayor necesidad de dependencias para vehículos. Estas constituyeron un nuevo campo de demandas y exigencias constructivas. Ello propició la experimentación con los elementos de construcción más novedosos -por ejemplo las semicubiertas libres *Dywidag*, con una ligereza hoy apenas creíble- así como ensayos formales -ornamentos de ladrillo, bandas continuas de ventanas, dispuestas en el exterior, que se continuaban en las esquinas, cubiertas planas, y una forma semicircular insistentemente alusiva al flujo del tráfico. El grado de conservación de estas edificaciones, aún hoy en día, nos habla de la calidad de la mano de obra.

1933

1933 se convirtió en el año del destino para Robert Vorhoelzer.

Tres años antes había abandonado Correos y había aceptado un ofrecimiento de la *Technische Hochschule* -apadrinado especialmente por Theodor Fischer. De nuevo se hace evidente su modelo de la *caseta de obras (Bauhütte)* : nada de lecciones magistrales, como hacían sus colegas, pero en cambio una presencia casi permanente del profesor en el grupo de sus estudiantes, abierto y asequible a sus preguntas. A veces instalaba su propio estudio en la habitación contigua al aula, desde donde proyectó el edificio de *Am Harras*. Se hicieron célebres sus excursiones, a Stuttgart, al medio rural, en las que se hace evidente su especial afecto por las pequeñas iglesias románicas, y su desinterés por el Gótico. Rápidamente llega a ser el profesor más estimado, lo cual se sigue con envidia por sus colegas.

Vorhoelzer es conocido y valorado nacional e internacionalmente -en 1930 se le ofrece el puesto de Ernst May en Frankfurt, en 1931 es invitado a la Exposición Internacional de Arquitectura de Berlín.

En octubre de 1933 le llega la noticia de que su actividad docente ha terminado. La versión oficial es que "*el Profesor Vorhoelzer, a causa de su orientación artística -severamente repudiada por el nuevo Estado-, no puede ser tolerado más como maestro de la Technische Hochschule*". Los nuevos poderes -desde primeros de año, el NSDAP con Adolf Hitler- habían creado, con la *Ley de restauración del funcionariado*, un instrumento para depurar a las autoridades según arbitrarios criterios racistas y políticos. En el caso Vorhoelzer apenas se discutió, tan sólo la alternativa *destitución o retiro*, hasta que finalmente, tras negociaciones que se prolongaron durante meses, se decidió lo segundo. Vorhoelzer se encontró entonces prácticamente con la prohibición de trabajar profesionalmente y condenado a la inactividad. Su colaborador H. Schmeißner relata como resultaba "*trágico tolerar, como Vorhoelzer -yo siempre lo he comparado con un motor altamente revolucionado- había sido pulverizado interiormente de forma absoluta -como un motor que gira en vacío a unos regímenes demenciales*".

El cargo contra Robert Vorhoelzer rezaba: bolchevismo cultural.

Hacia finales de los años 20 el debate político-cultural había llegado a ser cada vez más violento y amargo. Dos posiciones estaban enfrentadas: la *Moderna*, propagada desde la Bauhaus y principalmente desde Berlín, que argumentaba en claves funcionalistas y finalmente desembocó en el Estilo Internacional, se había organizado en torno al *Circulo (Ring)* fundado en 1926, próximo al *Werkbund*. De otro lado, ciertos arquitectos de orientación conservadora, que se sentían amenazados por aquella tendencia, se organizaron bajo la figura del *Block (Bloque)*, afín a la *Unión de Lucha de la Cultura Alemana*, fundada en Munich en 1928.

Los preparativos y la ruptura en torno a la *Weissenhofsiedlung* marcan un punto álgido. P. Bonatz tiene que ceder la planificación general a Mies van der Rohe. Una de las partes acusaba a la otra de formalismo modernista, pragmatismo sin sentimiento, fe en la máquina e internacionalismo (lo que contribuyó a acuñar el absurdo concepto de bolchevismo cultural), en tanto que la otra contraatacaba con un reproche de ranciedad romántica y dogmatismo populista. Mientras la una se sentía comprometida con los promotores más liberales y con el espíritu urbanístico cosmopolita de los años 20, la otra se asociaba más y más a un espíritu reaccionario-populista. Que éstas son burdas simplificaciones es algo que algunos percibieron ya a finales de los años '20, pero no obstante se precipitaron en violentos tumultos. Y ello también porque para los líderes de la *Unión de Lucha* casi todos los medios eran justos, incluso hasta la persecución antisemítica.

Puede resultar comprensible que fuera Munich el lugar fundacional de esta *Unión de Lucha*, dada la desvinculación de la ciudad respecto al debate de estos años sobre la reforma político-cultural. La preocupación por el turismo y un deslucido pragmatismo caracterizaban la imagen de la ciudad en la segunda mitad de la década. Sin embargo, no había llegado a constituirse en el cualificado bastión del nacional-socialismo y de la reacción -no fue ajeno a ello un posicionamiento enfrentado de las fuerzas, como por ejemplo el *Münchner Bund*, el retoño bávaro del *Werkbund*, presidido por Robert Vorhoelzer. Con ocasión de una conferencia de Schulze-

Naumburg en 1931, organizada por la *Unión de Lucha*, comentaba Vorhoelzer: "*una lucha en este rumbo hasta el límite*". Esta declaración fue utilizada reiteradamente dos años más tarde como la prueba más importante para su expulsión -ya sea interpretada en un sentido político o sólo en términos de política cultural. En todo caso, como expuso abiertamente su colega y miembro de la *Unión de Lucha* G. Bestelmeyer, "*él ha defendido siempre la idea de que el bolchevismo artístico es la guía del político*", prediciendo con ello el desenlace definitivo del curso de los acontecimientos.

Por otra parte, que el proceso no es tan claro lo demuestran la vehemente defensa que Vorhoelzer hace de la Asociación de Estudiantes (también nacionalsocialista), el ataque por parte de otros arquitectos de la *Unión de Lucha* (en palabras de P. Schmitthenner, "*los edificios de Vorhoelzer, en la medida en que me son conocidos, no procede en ningún caso definirlos como bolchevismo arquitectónico*"), los contactos personales de Robert Vorhoelzer con autoridades nacionalsocialistas y en especial la invitación de la *Hochschule* de Dresde en el año 1935, que él rechaza argumentando que no podría vivir lejos de su tierra natal.

Después de las detalladas realizaciones expuestas de un modo tal vez demasiado global, queda la impresión de que, en un tiempo de extrema inquietud, el debate apoyado en argumentos ideológicos y políticos condujo en primera instancia a la persecución de la carrera personal.

Munich 1945

"*El ayer en la ciudad. La imagen de la destrucción se hace evidente en la medida en que progresa el desescombros. Resultaba inimaginable, tanto después como antes, que todo esto pudiera ser reconstruido de alguna manera. Por lo demás, por todas partes había restos de basura, hojalata, vidrio, ladrillos rotos, vigas calcinadas: la impresión no es simplemente triste, sino repulsiva. Lo más consolador era que sobre los montones ya crecía el verde: hierba, ortigas y otras cosas*", según anotaba W. Hausenstein en septiembre de 1944. La herencia del imperio de los mil años: el 60% de la ciudad antigua está destruido, el 75% del entorno de la estación de ferrocarril principal, el 70 % de la zona residencial de Westschwabing. En este barrio se desarrolla el campo de acción principal de Vorhoelzer después de la guerra.

Como representante ahora prestigiado del Movimiento Moderno, toma posesión en 1945 de la Cátedra de Bestelmeyer, llega a ser comisario especial para la reconstrucción de la *Technische Hochschule* en 1946 y aún en el mismo año se convierte en su Rector.

El debate arquitectónico de la reconstrucción se asemeja al de antes de 1933: a la postura de los modernos, que se ven ahora confirmados por su destierro durante el III Reich, se enfrenta la de los tradicionalistas, que en su mayoría pueden mantener sus puestos en los cargos públicos. (El concejal delegado de Edificación de Munich de 1933-45, K. Meitinger, pudo todavía, como nuevo concejal, determinar decisivamente el rumbo de la reconstrucción, hasta 1947). Mientras desde la primera postura surgen planes para una reconstrucción radical de las ciudades, en parte en forma de estructuras completamente nuevas en los centros antiguos, en parte a través de nuevas implantaciones de torres de viviendas en zonas verdes, conservando las ruinas de la antigua ciudad como vestigios, los últimos inician sigilosamente, entre tanto, la reconstrucción. En este contexto, Vorhoelzer -que se incluye en el primer grupo- ilustra prácticamente su posición: comienza con la reconstrucción de la *Technische Hochschule* (Escuela Técnica Superior) sobre el emplazamiento histórico, consciente del gran valor de la infraestructura, que en el caso de una implantación radicalmente nueva debería haber sido construida de nuevo en su totalidad. La *Technische Hochschule* le debe hoy a él su ubicación en el corazón de la ciudad. Junto al desescombros y la reparación de las estructuras, se estableció como primer tema la construcción de la administración frente a la *Alte Pinakothek* (Antigua Pinacoteca) -lo que desencadenó cierto reproche por la falta de respeto frente a la obra de Klenze. Dicho sea en su defensa, que él apenas había comenzado con la planificación, cuando se le ordena oficialmente la demolición, no llevada a cabo hasta

entonces, del edificio en ruinas -esta probado, no obstante, que él no lo consideraba ya acorde a la época. Acto seguido, comienza la construcción del edificio principal de la *Technische Hochschule*, con talleres y aulas, proyectado como un edificio con estructura de acero, con una fachada de elementos pre-fabricados de hormigón, ejecutada sin embargo, debido a la falta de tiempo, con técnicas convencionales.

Se trata de un sencillo prisma lineal con edificios anejos retranqueados respecto a los edificios de Bestelmeyer y la administración, coherente con las posibilidades de la época y la voluntad del arquitecto, con escasa decoración, suntuoso tan sólo en las dimensiones de los espacios de circulación -un ejemplo comparable en su porte a las edificaciones de F. Kramer para la Universidad de Frankfurt. La planificación restante del Campus preveía la construcción de los bloques sur y norte, fundamentalmente con dependencias para el alumnado, donde estaba proyectada la rectificación de las calles estrechas. Pero ya no pudo llevar a cabo estos propósitos él mismo.

El plan para la reconstrucción de Schwabing es el segundo gran proyecto de Vorhoelzer. Partiendo de la base de la retícula urbana existente, todo el sector adquirió un nuevo aspecto, a través de reinterpretaciones del bloque de viviendas.

Los patios traseros fueron reordenados, eventualmente desventrados, ajardinados y abiertos a los peatones y ciclistas. Las calles permanecieron reservadas al tránsito de automóviles. De esta manera surgieron los bloques de viviendas que se anexionaban a una zona verde no proyectada como un espacio representativo sino sirviendo a los usuarios concretos, que conectaba el *Englischer Garten* con las superficies verdes aun libres de las praderas. El anteproyecto, que preveía también algunos edificios puntuales en altura, se fue concretando a través de innumerables conversaciones con los propietarios de los terrenos. "*Todas han tomado parte, salvo contadas excepciones... No se ha proyectado en el vacío; la gente ha dicho: sí, esto parece evidente*", recuerda E. M. Lang, su colaborador en aquellas fechas. Un plan para renovar un distrito de la ciudad mediante reinterpretaciones y "*para aunar a los propietarios de terrenos en una comunidad*" es algo único en el debate de la reconstrucción y chocó como utópico con la negativa de las autoridades.

En el extremo occidental de las zonas verdes estaban previstas instalaciones deportivas públicas. Los escombros heredados de la guerra fueron acumulados allí por Vorhoelzer, formando una colina. De la ordenación general sólo quedó este montículo: el *monte de Olimpia*, que llegó a ser célebre durante la Olimpiada de 1972, fue así la última gran obra de Vorhoelzer.

En mayo de 1947, en mitad del trabajo, Vorhoelzer es apartado nuevamente de todos sus cargos. La *Office of Military Government of Bavaria* formula una acusación en base a una supuesta actividad nazi en Turquía.

Después de su destitución en 1933, Vorhoelzer sólo había podido realizar la obra de una iglesia: la *Königin des Friedens* (Reina de la Paz) en Giesing.

A fines de 1938 le había sido ofrecida, por mediación de P. Bonatz, la cátedra del fallecido B. Taut en la Academia de Bellas Artes de Estambul. Vorhoelzer aceptó "*en presencia del representante del Führer*", teniendo que prometer confidencialidad a su señor en Berlín. De este modo llegó a un país que hasta 1944 había suscrito una política de estricta neutralidad, que tradicionalmente fue amigo de Alemania y recibió ayuda militar de ésta, pero que pudo resistir las presiones para que entrara en la guerra en 1939. La Turquía neutral fue un importante destino de emigración para perseguidos por motivos racistas o políticos, muchos de ellos pertenecientes a la *Technische Hochschule*, de tal forma que en los años treinta la Universidad de Estambul era considerada "*la mejor Universidad alemana*". Por otra parte, en torno a la embajada y al consulado pudo haberse desplegado el sistema nacionalsocialista del *moscardón* -existió incluso un Jefe de Distrito.

Vorhoelzer no medró en el seno de este ambiente de políticos, emigrantes y agentes nazis. En tanto que otros eran siempre más prudentes, Vorhoelzer encargó -mientras las tropas alemanas invadían Grecia en aquellos días- fotografías aéreas de Estambul para utilizarlas con fines docentes, comentándolo *ingenuamente*

con sus colegas. Posteriormente denunció ante el Consulado General alemán la aparición de rumores. En enero de 1941 fue prendido frente a su hotel, siendo acusado de espionaje en favor de los nazis. Después de 10 días, fue puesto en libertad, gracias a las gestiones de la embajada alemana, debiendo solicitar voluntariamente su despido, entregar su Instituto y abandonar Turquía. Este proceso se convirtió 5 años más tarde en la base de la acusación contra él. En general se presenta como una novela criminal, no aclarándose nunca definitivamente y hace aparecer a Vorhoelzer como víctima de intrigas. Y aunque los emigrantes en Estambul y sus colegas de allí creyeran infundadas las acusaciones de espionaje, por considerar a Vorhoelzer totalmente incapaz de ello, llegó a hacerse evidente, sin embargo, que los círculos de la resistencia política no eran los suyos.

La investigación concluyó después de medio año, terminando el proceso con su absolución. Vorhoelzer fue de nuevo profesor y comisario especial. Prosiguió aún durante 5 años la reconstrucción de la Escuela Superior. En 1952 alcanzó el cargo de emérito, falleciendo dos años más tarde en Munich.

La obra y la vida de Robert Vorhoelzer fascina en buena medida a causa de los complejos avatares de este trayecto del Movimiento Moderno, en la superación de su tiempo. A esto querría agregar dos preguntas: ¿Es socorrido circunscribir lo edificado a un estilo y éste a una tendencia política, que se enjuicia moralmente, para valorar la calidad arquitectónica?. En el caso de Vorhoelzer esta cuestión, negada en el debate de los '30, sólo arroja contradicciones. A ello puede entenderse vinculado el hecho de que Vorhoelzer, que no estuvo inequívocamente encuadrado en los posicionamientos formulados en este periodo, haya escapado a través de los tamicos de la historia de la arquitectura.

En segundo lugar, Vorhoelzer fue definido como "*representante de la modernidad en Baviera*", con el defecto de haber introducido en Baviera algo que se había desarrollado en otra parte. De alguna manera, su propia contribución es infravalorada de esta forma. Aunque sus edificios de los tardíos años 20 y primeros 30 tengan cierta apariencia del estilo internacional, es difícil imaginar que él hubiera asumido el pensamiento de la modernidad radical: "*toda nueva obra es realmente racional sólo cuando destruye todo lo creado hasta ahora y parte del punto cero*" (S. Toulmin). Uno se pregunta si su forma de obrar, que siempre se cuestiona lo necesario y que se genera de la atención hacia la creación -tanto natural como cultural-, no será acaso su vía personal.

Elementos de la arquitectura de Hans Döllgast

Michael Gaebler

Hans Döllgast, 1891-1974

Como pocos arquitectos de Munich, Hans Döllgast recorrió con su obra el arco que va desde los años '20 hasta los '60 de este siglo: desde los albores del Movimiento Moderno hasta los edificios posteriores a la II Guerra Mundial.

Como alumno de Theodor Fischer en la *Technische Hochschule* de Munich y colaborador de Peter Behrens y Richard Riemerschmid, convivió con unos destacados modelos para su posterior labor como arquitecto, de los cuales no asumió sin embargo sus principios arquitectónicos. El espartano léxico de su arquitectura, que caracteriza sobre todo a sus obras y restauraciones de los años cincuenta, apenas muestra conexiones con aquel aprendizaje; mas bien es posible apreciar en él cierto parentesco con la arquitectura escandinava de aquellos años. Algunas pistas nos llevarían también, a Josef Plecnik o a Carlo Scarpa, incluso aunque con estos casos no haya existido de hecho ninguna vinculación real; sin embargo la manipulación viva y cautelosa de las construcciones históricas de sus respectivos momentos sí constituye un tema de reflexión común a ellos.

La necesidad como virtud de ahorro: esto fue decisivo en las intervenciones casi quirúrgicas sobre las numerosas ruinas de Munich despertadas a la vida, que Döllgast salvó de su desaparición. Así se suman a la obra de Döllgast, entre otras, la reconstrucción de la Antigua Pinacoteca, de Leo von Klenze, y de la basílica de *St. Bonifaz*, de Ziebland, ambos importantes exponentes del Munich clasicista, que quizás muestren de la forma mas clara su actitud frente a los monumentos destruidos y frente a la historia. Sus soluciones constructivas aparecen claramente reconocibles junto a la arquitectura histórica. Mediante acero, hormigón y fábricas vistas de ladrillos reutilizados de las ruinas, se reinterpretan los fragmentos de edificios históricos dados por perdidos, recuperando el ritmo y la composición general de lo preexistente, pero no sus detalles.

El tiempo como proceso, que golpea las heridas y las sana de nuevo, es incorporado por Döllgast como elemento del proyecto. Esta actitud, hoy aparentemente tan moderna, frente a la historia viva de la arquitectura, le capacitó como a muy pocos para introducir también elementos históricos en la arquitectura, casi intemporalmente, sin resultar a la vez simples citas ni reflejar una actitud historicista.

Su obra no es inabarcable, si se compara con la de otros muchos arquitectos que, especialmente durante el *milagro alemán* de la posguerra, realizaron un volumen de obra enorme.

Como catedrático en la *Technische Hochschule* de Munich entre 1939 y 1956, dedicado a numerosas asignaturas como Dibujo Artístico, Representación Arquitectónica o Geometría Descriptiva, se convirtió en profesor de generaciones enteras de arquitectos munienses. Estas no sólo asimilaron su forma de dibujar tan personal, sino que se formaron en su entendimiento de la Arquitectura, puritano y poético en igual medida, fundado en un amplia base de conocimiento y pasión por la Historia de la cultura arquitectónica.





9



1



2



3

- Detalles, patio del palacio de Neuburg a. d. Donau 1
- Depósito de cadáveres, Cementerio del Sur, Munich 2
- St. Bonifaz, Munich 3
- Detalle de escalera, St. Heinrich, Munich 4
- Depósito de cadáveres, Cementerio del Sur, Munich 5
- St. Nikola, Landshut 6
- Marquesina, St. Heinrich, Munich 7
- Detalle del bajante, Antigua Pinacoteca, Munich 8
- Cubrimiento, Cementerio del Sur, Munich 9
- Antigua Pinacoteca en obras, Munich 10

Michael Gaebler

Columnas, pilares, puntales

Es difícil clasificar la arquitectura de Döllgast entre las corrientes de la época. Sus intervenciones no fueron convencionales; sólo ocasionalmente pueden encontrarse en sus diseños disposiciones asociables a la obra de otros arquitectos (como por ejemplo a la de H. Tessenow), y en ningún caso apropiaciones; son creativos e inventivos en lo constructivo y en lo formal.

La libertad para utilizar columnas de piedra clásicas así como tubos de acero sin soldadura como elementos arquitectónicos, constituyen un exponente de esa maestría que caracterizó a pocos arquitectos de su tiempo. La escultura de los leones como base de los apoyos del pórtico, en *St. Heinrich* de Munich, tiene reminiscencias románicas y se insertan con la misma naturalidad que las pequeñas placas de chapa cuadradas sobre los polígonos de hormigón, que recuerdan las pilastras destruidas en el Cementerio del Sur de Munich, obra de Gärtner. Con un mínimo esfuerzo formal y técnico se logra un efecto espacial máximo: los tubos de acero se suman ópticamente en la visión en perspectiva como una cortina transparente entre el espacio exterior y las galerías cubiertas de las tumbas. Aquí bastó con disponer un ligero alero, variándose el motivo algunos pasos mas allá, en la obra de la puerta central: los ladrillos de escombros en un aparejo oblicuo muestran de modo patente, en los pilares de apoyo, la función estática; en el antiguo depósito de cadáveres fueron marcados los apoyos de los pares laterales como pilares en esquina, con lo cual también se llevó hasta el final la serie de arcos de las columnas de piedra natural.

Análogamente a como lo hizo en el Cementerio del Sur, Döllgast dispuso tubos de acero *Mannesmann* en la fachada sur de la Antigua Pinacoteca. En este caso pueden reconocerse dos cometidos: junto a la interpretación de los sectores verticales de la fachada de piedra de Klenze, mediante la incorporación de un elemento lineal de la máxima simplicidad, los tubos tienen la misión de soportar la cubierta de emergencia, que cubijaba el hueco abierto por las bombas.



4



5



6



7



8



10



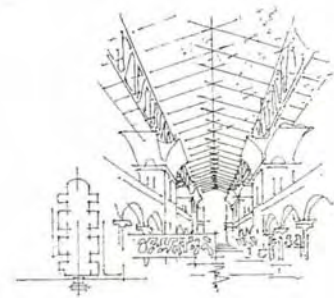
9



1



2



3

- St. Bonifaz, estado originario 1
- Allerheiligen-Hofkirche, Munich 2/3
- Iglesia en Seignitz 4
- Erlöserkirche, Landshut 5
- Cubrimiento, Cementerio del Sur, Munich 6
- Cubierta de protección, Pichsenstadt 7
- Iglesia en Pfandhausen 8
- Iglesia en Traunreuth 9
- Iglesia en Selb/Pfaffenberg 10

Michael Gaebler

Techos, armaduras de cubiertas

Las estructuras vistas de los techos, en su mayor parte de madera, son elementos importantes en la configuración espacial de las obras de iglesias de Döllgast. Un dominio magistral del oficio de la carpintería le llevó a realizar una serie de estructuras de madera no convencionales, e incluso frecuentemente a invenciones absolutamente propias. Las dimensiones de los elementos individuales siempre oscilan en torno a las medidas críticas, desde el punto de vista estático. La producción de Döllgast de los años inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial se centró en gran medida en obras de emergencia, de conservación, que tuvieron que ser ejecutadas con medios económicos mínimos y con un nivel de contención que llegó a constituirse en una virtud en Döllgast. La economía y un léxico formal grácil daban como resultado la coherente solución de sus armaduras de cubiertas a base de elementos a tracción y a compresión, de *huesos y músculos* del esqueleto constructivo.

Este carácter se mantuvo desde las cubiertas de emergencia de la Antigua Pinacoteca y del Cementerio del Sur de Munich, hasta la *cubierta aérea* de la *Allerheiligen Hofkirche*, de 1971.

Las superficies de los techos, perceptiblemente dispuestas sobre la armadura de cubierta o bajo ésta, son en la mayoría de los casos de madera, sin tratamiento ni lacado en color. En las representaciones en perspectiva de algunos proyectos surgen cubiertas con una rica ornamentación, como en el estudio del espacio interior de la *Mariahilfkirche* en Munich o en el proyecto para la renovación de la catedral de Würzburg. En las obras ejecutadas se renunció generalmente al adorno, encontrándose ocasionalmente una escueta ornamentación o trazos caligráficos en los techos y armaduras de cubierta.

En la primera propuesta para *St. Bonifaz*, Döllgast no dudó en utilizar placas de fibrocemento vistas en el intradós de la cubierta; lamentablemente fueron sustituidas por un revestimiento de madera.



4



5



6



7



8



10



- Esquina de un muro, Venecia 1
- St. Bonifaz, Munich 2
- Marktsteft 3
- Muro en el Cementerio del Sur, Munich 4
- Iglesia en Marktsteft 5
- Casa en Neuburg, Donau, Proyecto de 1948 6
- Cúpula en el Cementerio del Este, Munich 7
- Detalle de la Antigua Pinacoteca, Munich 8
- Casa parroquial, Triunreut 9

Michael Gaebler

La obra de fábrica

Desde el hall con ladrillos clinker para *Hoechst*, cuya ejecución fue seguida por Döllgast en el estudio de Peter Behrens, en 1923, pasando por el uso de los ladrillos de desescombros en Munich, desde principios de los años '50 hasta sus últimos proyectos de iglesias en colaboración con Irmgard Güssow, encontramos la opción por el muro de fábrica vista, de ladrillo o de piedra natural.

Tanto en el muro de piedra caliza en Franconia como en las reparaciones de fábricas de ladrillo en la reconstrucción de los edificios de Munich destruidos durante la guerra, como el Cementerio del Sur, *St. Bonifaz* y la *Alte Pinakothek*, siempre la apuesta estuvo ligada a un conocimiento de la técnica artesanal y de la tradición local. En Munich existían algunas edificaciones de la Edad Media que habían sido levantadas en ladrillo visto -la muralla de la ciudad, la catedral, algunas iglesias. El clasicismo retomó de nuevo en el siglo pasado esta forma de construir. Con Döllgast alcanza una más amplia dimensión: lo *visible*, en el sentido de la construcción purista y de la veracidad, es establecido poéticamente. La vinculación de Döllgast a la arquitectura de la Roma antigua e italiana pudo ser una de las causas de ello; otra sería el constante esfuerzo del arquitecto en pos de la articulación y la mensurabilidad de las superficies y los cuerpos. A esta voluntad puesta de manifiesto por la más extrema economía en sus obras del Munich de la posguerra dan respuesta el léxico formal así como los materiales y elementos constructivos combinados e incorporados en relación con superficies de obra de fábrica: hormigón, acero o madera, siempre rigurosamente visibles y empleados con un sentido constructivo. La maestría en el tratamiento llega a ser tal vez más evidente en el antiguo Cementerio del Sur de Munich; el juego entre la fábrica de ladrillo de Gärtner, lisa, labrada sin juntas hacia el exterior y muy precisa, y el *patchwork* de Döllgast, a base de ladrillo de ruinas con un tosco llagueado, arroja un diálogo de una intensidad sorprendente.



3



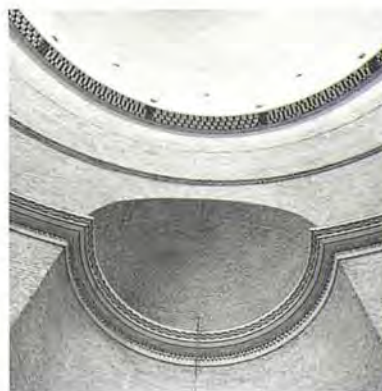
4



5



6



7



9

Elementos de la arquitectura de Hans Döllgast



1



2

- Dibujo de Heinrich Tessenow 1
- Erlöserkirche, Landshut 2
- Dibujo de Dollgast, S. Giovanni in Luterano 3
- Cúpula en el Cementerio del Este, Munich 4
- Traunreut 5
- Erlöserkirche, Landshut 6
- St. Raphael, Munich 7
- Caja de escaleras en la Antigua Pinacoteca, 8/9
- Munich

Michael Gaebler

Luz y Sombra

Como profesor de dibujo en perspectiva, Döllgast hizo practicar a sus estudiantes con la representación de sombras proyectadas de numerosos edificios históricos y contemporáneos. La docencia aplicada a través de la arquitectura viva y tangible era algo ineludible para él, que estaba familiarizado con la historia de la arquitectura en una medida que hoy es difícil de encontrar en apenas ningún arquitecto. Análogamente, al igual que hoy pocos dibujos de arquitectura de Döllgast en los cuales luz y sombra no jueguen un papel esencial, también sus edificaciones muestran un constante diálogo con este elemento.

La textura de sus fachadas -el ladrillo, la piedra natural o el revoco- se subraya plásticamente con la luz rasante. Algunos vocablos introducidos escueta y cautelosamente en su léxico arquitectónico -como pórticos, lámpara de pared, molduras- llegan a ser, mediante la luz y las sombras, elementos articulados de la obra, llenos de contenido.

En el gran vestíbulo de escaleras de la Antigua Pinacoteca de Munich, la luz llega a ser el elemento determinante, acrecentando con su efecto el concepto espacial. La luz del día filtrada a través de las altas ventanas fortalece el ritmado del espacio mediante los pilares, las pilastras y los peldaños de la escalera, hasta alcanzar la superficie de los muros embarrados.

"¿A que vienen la gentes de la construcción con sus molduras de coronación, sus aleros en tejados, sus cenefas, bandas, hornacinas, motivos rústicos y ménsulas, sobre las cuales se deposita la nieve y el polvo, en las que no se ve utilidad alguna? ¿Para qué los múltiples listones, remaches y rosetas en las puertas, perfiles de estuco en los techos de las habitaciones, o las profundas ranuras en las columnas?... Es conocida la tragicómica historia de Peter Schlehmihl, que se desprendió de su sombra a cambio de la bolsa mágica y desde entonces no encuentra la paz" (Döllgast: Heitere Baukunst)



3



4



5



6



8



9

Elementos de la arquitectura de Hans Döllgast



8



1



2



3

- Escalera de la Catedral de Siena 1
- St. Bonifaz, Munich 2
- Erlöserkirche, Landshut 3
- Escalera en la Iglesia de Arnstorf 4
- Dibujo de Heinrich Tessenow 5
- Dibujo de Döllgast, Antigua Pinacoteca, Munich 6
- Escalera exterior, Ayuntamiento de Segnitz 7
- Caja de escaleras, Antigua Pinacoteca, Munich 8
- Escalera en la Iglesia de Arnstorf 9
- Escalera de la galería alta, Iglesia Votiva de Passau 10

Michael Gaebler

Escaleras

Si se observan los elementos de acotación, las protecciones de escaleras y los detalles de pretilas en edificios de Döllgast, incluso en su propia casa en la Nederlingerstraße de Munich o en la de su hermano en Augsburg, uno rememora siempre la elegante modestia de Heinrich Tessenow.

El proyecto de Tessenow para una escalera monumental, del año 1920, ilustra el parentesco espiritual entre ambos arquitectos: la gran caja de escaleras de la Antigua Pinacoteca de Munich es válida como materialización de aquel conocido diseño.

La escalera, que se adapta con precisión a la escala del edificio de Klenze, representa un enriquecimiento de la idea original; el alto espacio libre y la dimensión horizontal del hall conducen a una perceptible congelación espacial de la planta y con ello a un acrecentamiento de la vivencia del espacio.

Las pequeñas escaleras con descansillo, como en Arnstorf y Segnitz, pueden recordar las entradas a las casas del casco antiguo de Neuburg, mientras que en *St. Bonifaz* de Munich o en la *Erlöserkirche* de Landshut se modifica el tema de las escaleras libres romanas. Los peldaños se recortan en el cuerpo prismático de la escalera, mientras que la barandilla simplemente forjada se superpone en la mayoría de los casos y se emplea como un elemento autónomo.

"La dificultad para representar algo así aumenta con la estrechez; también se modifica la visión ascendente y descendente, y fundamentalmente la mirada al interior de la caja de escaleras. Los peripatéticos gozan enormemente su domicilio entre la puerta y la ventana, incluso hasta la saciedad. También ellos esperan una sorpresa en el umbral, una situación híbrida, el límite entre espacio y espacio-despedida y reencuentro" (Döllgast: *Räume - Räume*)



4



5



6



7

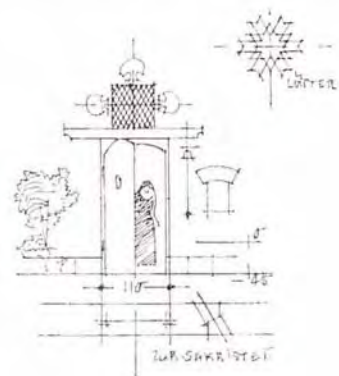
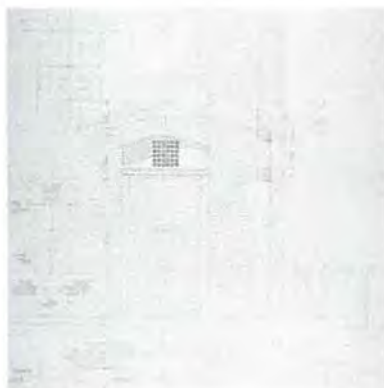


9



10

Elementos de la arquitectura de Hans Döllgast



- Ziegelturm, Neuburg, Danau 1
- Erlöserkirche, Landshut 2
- Dibujo de Dollgast para la Iglesia de MariaKafen 3
- Puerta en el Cementerio del Norte, Munich 4
- St. Heinrich, Munich 5
- Puerta, Iglesia de MariaKafen 6
- Entrada principal, Heilig Blut, Munich 7
- Ambito de acceso, Marktstett 8
- Dibujo de Hans Dollgast, Munich 9
- Puerta en el Cementerio del Sur, Munich 10

Michael Gaenßler

Puertas, Portada, Umbral

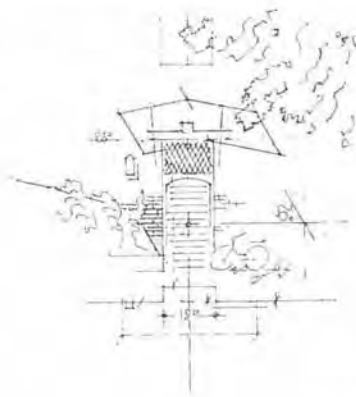
El peldaño volado, un alero ligero, una lámpara de pared -un conjunto que siempre se repite en Döllgast en la configuración de sus accesos: en su propia casa en la Nederlingerstraße de Munich, así como en muchas de sus edificaciones de iglesias después de la guerra.

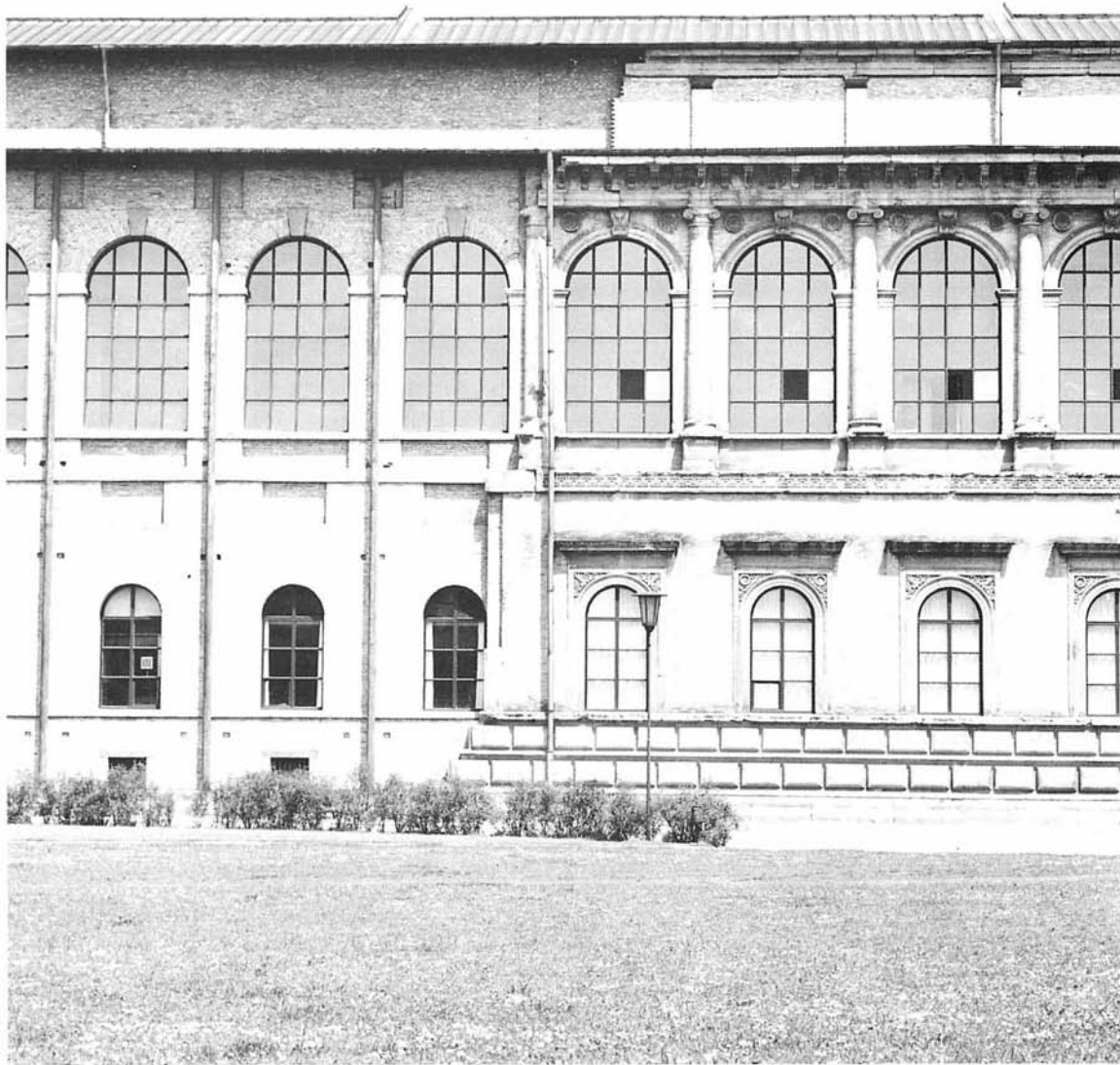
El portal de la iglesia de Marktsteft muestra una de estas situaciones características. Delante del zócalo de hormigón visto de la fachada de piedra natural se disponen dos peldaños de piedra caliza clara para anunciar visualmente el umbral. La puerta misma, una pieza construida con marcos con duelas horizontales superpuestas, tiene su asiento en un *portal de piedra*, que se remata superiormente con un arco de fábrica. Entre la puerta de madera y el elemento del portón de albañilería aparece una superficie enfoscada lisa, en cierto modo como un marco, cuyo frontis superior, en otros edificios, acoge frecuentemente una ventana enrejada o un tablero con grafismos. Gracias a este doble enmarcado, la puerta de madera coloreada surge, nitidamente recortada, desde un estrato plano situado a mayor profundidad.

El dintel constructivo adopta siempre nuevas variantes formales, siendo utilizado, incluso en puertas interiores, como un importante elemento frontal horizontal.

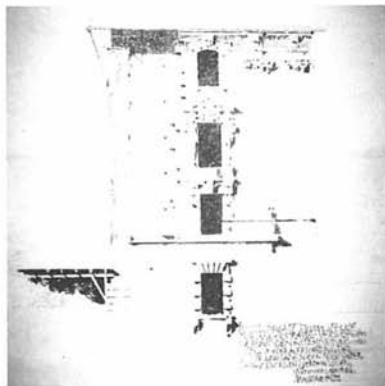
Al igual que en los dibujos a pluma de Döllgast el trazo termina con un gesto intencionado, los extremos sobresalientes de sus dinteles se resuelven frecuentemente con dimensiones generosas.

"Las puertas - las ventanas - así de sencillo: orificios en muros, enmarcados en piedra. La labra ha sido claramente visible, tanto en tiempos de Homero como actualmente en los hornos de cal y en las chozas de pastos: un dintel de piedra o un fuerte travesaño soporta la carga del muro suspendido. Los extremos sobresalientes son señalados tomando la forma de "el bocio y las orejas" (Kropf und Ohren). Al igual que una forma de madera llega a reinterpretarse en piedra, más tarde en madera y nuevamente en piedra, el profano también ve, erróneamente, en los marcos de huecos desmontados que originalmente revestían un piso cómo, consecuentemente, las arquivoltas también orlan los arcos. Los profesionistas lo reproducen sin saber lo que aquello significa" (Döllgast: Heitere Baukunst)

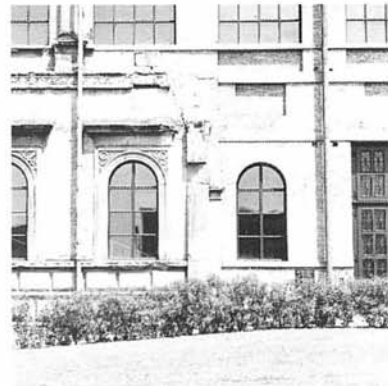




8



1



2

- Palacio de Justicia, Munich, 1946 1
- Antigua Pinacoteca, Munich 2
- Encuentro, St. Nikola, Landshut 3
- Cuerpo de puertas, Cementerio del Sur, Munich 4
- Cementerio del Sur, Munich 5
- Cementerio del Norte, Munich 6
- Detalle de fachada, St. Bonifaz, Munich 7
- Antigua Pinacoteca, Munich 8
- Rehabilitación Keplerstraße, Regensburg 9

Michael Gaebler

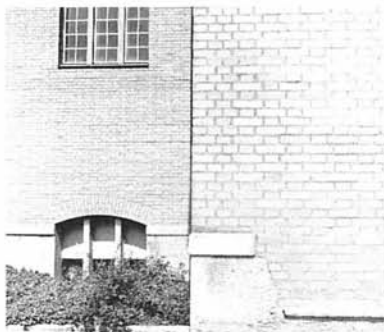
Lo viejo y lo nuevo

El concepto de arquitectura de Döllgast está marcado por un reconocimiento del presente ajeno a cualquier compromiso. Sus edificios no disimulan la fecha de su nacimiento; tampoco se cuentan entre los de la vanguardia militante; sin embargo se justifican desde la máxima exigencia de una arquitectura absolutamente sincera. Esto se hace patente en la relación con la arquitectura histórica, y especialmente en las renovaciones y reparaciones de los edificios de Munich destruidos en la guerra. La elemental convivencia entre lo viejo y lo nuevo, la evidenciación de situaciones de sutura y de procesos de la historia caracterizan sobre todo a sus trabajos inmediatamente posteriores a la guerra.

De forma evidente y sin miramientos se rellenaron vacíos y se procedió a completar elementos. El resultado es lo contrario de una ruina romántica: surgieron unos edificios nuevos, en los que se reconoce la magistral y sensible aplicación de los principios de la escala y la proporción, hasta en los detalles. Resulta intrascendente si estas intervenciones fueron operaciones de urgencia o si tenían una pretensión de permanencia.

Edificios como la Antigua Pinacoteca, las reformas y reparaciones en los cementerios de Munich o la rehabilitación del conjunto de edificios de la Keplerstraße en Regensburg, han llegado a ser, desde hace mucho tiempo, arquitectura histórica viva.

"El verdadero significado del término restauración no es comprendido ni por el público, ni por aquellos a cuya tutela están confiados los monumentos arquitectónicos públicos. No nos engañemos sobre este importantísimo punto: es completamente imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar algo que alguna vez haya sido grande o bello en la arquitectura... Otros tiempos aportan un espíritu distinto, y entonces se trata de un nuevo edificio". (John Ruskin, 1890)



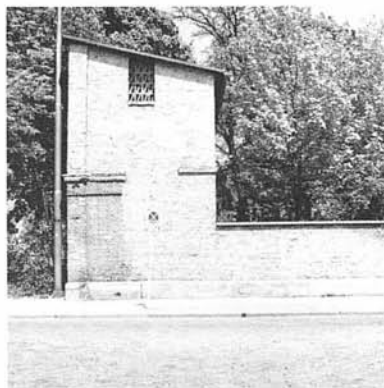
3



4



5



6



7



9

Elementos de la arquitectura de Hans Döllgast



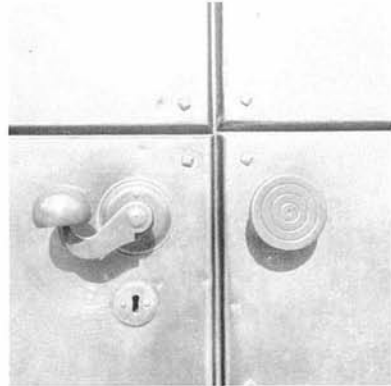
9



1



2



3

- Ullmador, Neuburg a. d. Donau 1
- Subida de escalera, Erlöserkirche, Landshut 2
- Pomo de puerta, St. Heinrich, Munich 3
- Pomo de puerta, Iglesia de Marktstett 4
- Subida de escalera, Iglesia de Marktbreit 5
- Detalle de barandilla, Ayuntamiento de Segnitz 6
- Detalle de barandilla, St. Raphael, Munich 7
- Fuente, Cementerio del Sur, Munich 8
- Detalle de barandilla, St. Raphael, Munich 9
- Fuente, Erlöserkirche, Landshut 10

Michael Gaebler

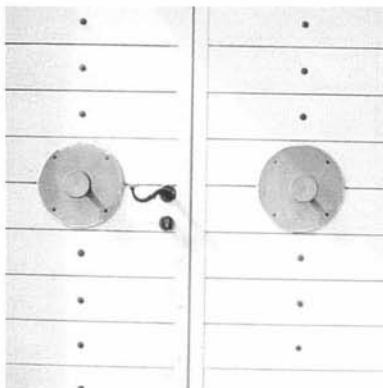
Lo palpable

Döllgast trabajó conjuntamente, a lo largo de décadas, con un estrecho círculo de artesanos y desarrolló con ellos en este tiempo un *léxico* propio. Tanto el ebanista o el forjador, como el cerrajero o el carpintero, todos estaban compenetrados con las peculiaridades de su personal léxico formal y con la representación de sus planos a menudo compleja. Especialmente en sus obras de iglesias se diseñaron y construyeron objetos litúrgicos y muebles, con formas siempre renovadas, que exigían de los artesanos ejecutores elevadas aptitudes profesionales.

Elementos como los picaportes de puertas, pasamanos, etc. hacen patente que el momento sensitivo, lo táctil, esté estrechamente vinculado a la arquitectura de Döllgast. En una época en la que se otorgaba, o podía ser otorgado, cada vez un menor valor a estos detalles resueltos con sensibilidad, sorprende especialmente en qué medida puede depender de sensaciones táctiles la escala de un edificio entero.

La arquitectura *para asir*, que en realidad depende en gran medida del artesano, no se limita en Döllgast a los tiradores de puertas o a las barandillas de escaleras, sino que también se extiende a la intervención misma; la textura de las superficies de sus construcciones, los materiales aplicados y su tratamiento, muestran por doquier esta sensibilidad frente al sentido del tacto.

El hecho de que el deterioro en la arquitectura no siempre tenga que ser entendido en el sentido de deslucimiento, sino el que las huellas del uso también puedan conferir a muchos edificios una pátina que les haga llegar a ser nobles y viejos con decoro, es algo que depende de las ideas del arquitecto sobre estos temas. Döllgast, como persona sensible, poseía esta convicción en un alto grado.



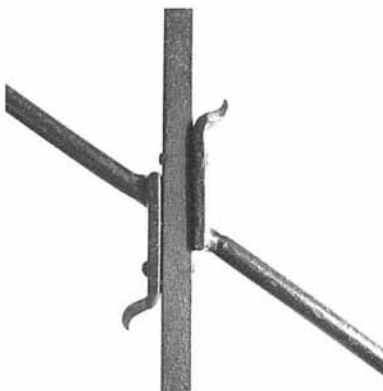
4



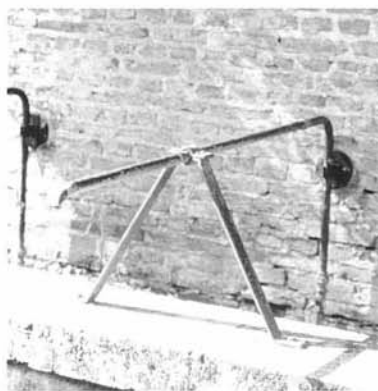
5



6



7



8



10

Elementos de la arquitectura de Hans Döllgast

¿Quién era Sep Ruf?
¿Qué construyó?
¿Cuales eran sus ideas?
¿Cual es su mensaje?

Peter Petzold

El arquitecto Sep Ruf nació en 1908 en Munich, donde falleció a la edad de 74 años.

Sus primeras obras datan de 1932. Estas casas unifamiliares, sencillas y rigurosas, se integraban en el entorno de modo discreto. No planteaban la superación de ningún reto; dotadas de cierta elementalidad, eran honestas, sinceras y afables.

Pero ¿qué venía sucediendo entre tanto en el contexto alemán? ¿Podría ser satisfactoria esta actitud? ... ¿No había nada que cuestionarse? Es difícil de decir. Porque nunca antes, como en estos años, habían estado tan escindidos en dos frentes los arquitectos alemanes.

A comienzos de los veinte, poco después de la I Guerra Mundial, se produjo la primera ruptura en la Arquitectura. Esta asumió los cambios en las antiguas formas de vida propiciados por la progresiva industrialización. Estos cambios eran tan radicales que provocaron la ruptura de los habituales procesos de desarrollo. Una nueva era estaba surgiendo: un nuevo mundo, más bello, mejor, abierto y libre.

" ¡Una nueva era ha empezado! Un nuevo espíritu está en el mundo... la primera tarea del arquitecto es la revolución, la revisión de los valores vigentes... ", según Le Corbusier.

Las primeras construcciones y *Siedlungen* del Movimiento Moderno se presentan revolucionarias y premonitorias. Todo el mundo las conocía. Todos hablaban de ellas: de la *Weissenhofsiedlung* en Stuttgart y de las expansiones urbanas de Berlín de Bruno Taut; de las edificaciones de la Bauhaus en Dessau y de las nuevas *Siedlungen* de Ernst May en Frankfurt.

Esta nueva Arquitectura no tenía ya nada que ver con los ideales del pasado; el pasado no podía ya inspirarla. Se quería implantar un nuevo orden en la sociedad del futuro, determinado por una lógica utilitarista y científica. Traducido en términos arquitectónicos, esto significaba: habitaciones claras y luminosas, vivir en la naturaleza, en estructuras urbanas abiertas y dispersas. Esta desinhibida fe en un mundo mejor, este optimismo, no podía ser compartido por todos: el consumo masivo, la producción en cadena, el ocio ligado al automóvil, el cine, la radio y la publicidad, los pagos a plazos, el endeudamiento, el nivel de vida, ... todo ello era demasiado nuevo y exigía un posicionamiento moral ante la vida totalmente diferente.

Y además esta contenida austeridad, estos edificios blancos, fríos, objetivos, con cubiertas planas, ...La calidad no se definía ya según la creatividad y la belleza, sino según la funcionalidad y una construcción



consecuente. La Arquitectura debía servir a un fin real. Pero ¿quién debía vivir allí? ¿Era ese el futuro? ¿Acaso no había existido en Europa una Historia de la Arquitectura con una riqueza y variedad incomparables?

Había personas que se sentían ofendidas. ¿Qué hay contra nosotros? ¿Debemos tolerar esta evolución? ¿Cómo podía ocurrir algo así? No solo los arquitectos se hacían estas preguntas.

La irrupción del Movimiento Moderno se produjo súbitamente, brutalmente. Fue un shock. Se sentían insignificantes y oprimidos. ¿Acaso tenían que darse por satisfechos con esta situación?... ¿Quién llevaba entonces la razón y quién no? ¿O es que estábamos hipersensibilizados? Se produjeron los intentos de respuesta más dispares.

Marcel Proust escribió toda su vida en una sola obra: *En busca del tiempo perdido*. La obra básica de Musil se titula *El hombre sin atributos*. Este intentó explicar los cambios de la persona a partir de la predestinación en la vida. El filósofo español Ortega y Gasset escribió *La sublevación de las masas*. Por supuesto, *Un mundo feliz*, de Huxley, y *1984*, de Orwell, forman parte de este conjunto.

Pero ¿quienes eran los arquitectos que se proponían salvar esta era?

Realmente el Modernismo, con Gaudí, puede entenderse que corresponde ya a este grupo, pero también otros posteriores, como Theodor Fischer -me refiero a él aquí, por su importancia en el caso de Munich- así como la Escuela de Stuttgart, con Bonatz y Schmitthener. Debemos mencionar especialmente a Heinrich Tessenow con su *Alegato por la pequeña ciudad*. También la escuela de Amsterdam, con Berlage, o el clasicismo nórdico de Asplund, Östberg, Arne Jacobsen y varios más, forman parte de aquellos que buscaban otros caminos.

Sus obras pertenecen también a nuestro siglo, aunque su influencia en el futuro fuera menos significativa. Se olvidaron rápidamente otros aspectos ante la presencia de la *Fortuna* de los nuevos tiempos. Quién podría sustraerse a lo nuevo: el ritmo de la vida moderna, la ruptura drástica, las nuevas posibilidades técnicas y constructivas, el atractivo de los cambios permanentes, ... La creencia en la posibilidad de alcanzarlo todo, incluso la felicidad de la humanidad, tenía su propia fuerza de sugestión. Pero el desarrollo, como la cabeza de Jano, es bifacial, ambivalente, y distorsionado por fantasmas e ilusiones.

Pero ¿que relación tiene todo esto con Sep Ruf? ¿A que viene este rodeo?

Es necesario, es imposible tratar algo sin conocer el tiempo y sus conflictos. Debemos considerar como nos movemos en él, que es lo que nos fascina, que oímos y vemos. También aquello que nos desespera, aquello que nos oprime y el fundamento de nuestra fortuna. Puesto que no estamos solos. En esta ocasión nos interesa conocer cómo reaccionó Sep Ruf a su tiempo, en qué se basaba su obra.

El clima político y cultural de los años treinta no es fácilmente aprehensible. El miedo y el pavor se entremezclan con las ruidosas manifestaciones del poder, con su música de fondo grave, con arengas mágicas y conjuros.

Conocemos lo que ocurriría después:

Hitler tomó el poder en 1933, interrumpiéndose con la dictadura el debate arquitectónico del Movimiento Moderno. Un extraño clasicismo, de representación del Estado, se impuso.

Sep Ruf todavía tuvo la oportunidad de construir algunas casas. Se mantuvo fiel a sí mismo, dejándose impresionar poco por los vaivenes de las modas y las proclamas. Sin duda, sentía simpatía por el Movimiento Moderno, pero su vinculación al paisaje del sur de Alemania y a un campesinado relativamente conservador, le protegían de todas las tendencias extremas de su tiempo. En todo caso, tuvo que dejar de ejercer como arquitecto; ingresó en el ejército del este como oficial de cartografía. De este modo, eludió el destino de tantos otros miembros del Movimiento Moderno, que tuvieron que emigrar.

Al volver Sep Ruf de la Guerra, la mayor parte de las ciudades alemanas habían sido destruidas,

presentándose como enormes campos de ruinas mudas.

Lo ocurrido era monstruoso. ¿Acaso no había que ganar tiempo... , preguntarse cómo podía haber ocurrido esto, y dónde y cómo empezar de nuevo? En realidad muchos habían perdido la ilusión; todo parecía absurdo. Otros retomaron el hilo del debate arquitectónico, interrumpido el año 1933. En todo caso no debemos entregarnos en sacrificio -pensaban algunos- ante la fe en el progreso y la fascinación por el pragmatismo técnico. Sin embargo, ante la carencia, sobre todo de viviendas, se planteó inmediatamente el tema de la construcción industrializada, la cuestión de la prefabricación (la seriación e industrialización), exclusivamente basada en el apoyo en la industria y la técnica, de tal modo que los responsables del Movimiento Moderno pudieran dominar la reconstrucción de las ciudades. Inmediatamente se reprodujo el enfrentamiento entre dos posturas.

Sep Ruf se interesó poco por este debate intelectual. En 1946, cuando la mayoría de los miembros de su generación aún permanecían en cautividad o intentaban rehacer sus vidas penosamente, Sep Ruf consigue el encargo de una gran casa unifamiliar en Feldkirchen, cerca de Munich. Esta casa es de una calidad extraordinaria; con su claridad y vitalidad, pero también con su modestia, esboza una actitud que tendrá futuro.

... No es una casa con fachadas perforadas. Abandona el tema de la distribución de los huecos en el muro, de la proporción de las superficies de apertura; una cuestión que preocupó durante siglos a generaciones de arquitectos. Los cerramientos de la casa son totalmente de cristal, de suelo a techo. Planos murales, que se prolongan en el jardín, definen espacios en el exterior que establecen ciertas correspondencias con las dependencias de la casa: un edificio moderno consecuente. En cualquier caso, Sep Ruf se distingue de todo el Movimiento Moderno, y de lo que llegaba a Alemania desde el exterior, principalmente a través de las revistas. En esta obra dispuso una sencilla cubierta con grandes voladizos; los materiales -muros con revoco blanco y madera- caracterizan la imagen secular de los pueblos de la Alta Baviera. Se trata de una combinación muy peculiar, una conexión entre la construcción tradicional y moderna, especialmente afortunada en este momento, que ofrecía la posibilidad de ser aceptada por un amplio público. Transparente, abierta, libre, democrática... , estas eran las palabras mágicas del momento. Las oímos, nos penetran, las analizamos críticamente, despiertan nuestra atención... , y sentimos como nos alejamos lentamente de la prisión de la dictadura. Sep Ruf sentía el nuevo espíritu y tuvo la capacidad de interpretarlo de forma inmediata. Algo de esto percibimos en sus obras.

En 1948, Sep Ruf participa en el concurso para un edificio bancario de la *Bayrischen Staatsbank* en Nürnberg. El recinto está situado en el centro de la ciudad, justamente frente al coro de la Iglesia de *St. Lorenz*, una obra maestra del gótico. El jurado no pudo llegar a una decisión, y otorgó dos segundos premios. Uno correspondió a Paul Schmitthenner, un importante arquitecto que marcó durante muchos años a generaciones de arquitectos. Sus ideas estaban estrechamente vinculadas a la construcción artesanal y por ello era un firme opositor de la construcción moderna e industrializada. El otro segundo premio lo obtuvo Sep Ruf, con una solución consecuentemente moderna.

Con un posterior desarrollo del proyecto, Sep Ruf pudo convencer a los promotores, obteniendo el encargo. Se trata de un edificio estructurado rigurosamente, con una arquitectura precisa en piedra arenisca, cristal y acero, que se adapta a la escala y morfología del entorno, a pesar de su total autonomía.

Posteriormente, Sep Ruf me explicó que inicialmente él no había querido utilizar una cubierta inclinada en este edificio, pero que un alto funcionario ilustrado de la administración edilicia se tomó el tiempo para acompañarle al castillo. Este se sitúa sobre una colina en el interior de la ciudad y desde allí se tenía una visión sobre el paisaje de las cubiertas de esta ciudad medieval, en el cual una cubierta plana hubiera resultado como un cuerpo extraño. Sep Ruf cedió. Algo había cambiado en su interior: ¿un sentimiento, un antiguo afecto, o modestia? Pero nunca se arrepintió de esta decisión. El edificio causó cierta sensación en aquel momento.

"¿No pensáis también vosotros... que quizá se trate de esto? No sé... pero en esta situación y en este

contexto, ¿no es realmente correcto?" Estas eran las preguntas. Una cosa logró al menos. Con este edificio, Sep Ruf se convirtió en uno de los arquitectos más conocidos del país.

En 1950, casi simultáneamente, surge un edificio de ocho plantas, de viviendas sociales para personas de baja renta. Se levanta en el centro de un popular barrio de Munich (Schwabing), básicamente un ensanche urbano del XIX. Aunque casi todos los edificios del entorno estaban destruidos, la imagen de las calles aún persistía en gran medida porque muchas de las fachadas se habían mantenido en pie; el que solo pudiera verse el cielo a través de las ventanas -de un modo algo fantasmagórico, pero al que nos habíamos acostumbrado- constituía nuestra vida cotidiana.

El urbanismo de Munich de entonces era muy conservador; no querían comprometerse con ningún tipo de visiones o experimentos futuristas; hubiesen preferido reconstruirlo todo tal como había sido antes. Y, en efecto, apenas hay otra ciudad en Alemania donde se haya restaurado tanto como en Munich.

Hoy se está muy satisfecho de esto; con ello la ciudad ha conservado algo propio, inconfundible. Tiene algo pintoresco, algo histórico, un calor, ... algo que puede ser amado. Y si las casas son realmente originales del siglo XIX o si se trata de reconstrucciones del siglo XX, es algo que le interesa a pocos.

Los arquitectos, en cambio, no pueden darse por satisfechos con esto. ¿Qué clase de personas son éstas, que sólo se dedican a conservar, que no tienen un lenguaje arquitectónico propio? ¿Es qué no tenemos convicciones? ¿Acaso no estamos al corriente? No; un arquitecto apasionado no podía ceder en este caso. Y es sorprendente que Sep Ruf consiguiera imponer en 1950 un edificio así en Munich. Este esfuerzo debe ser valorado casi tanto como la propia calidad arquitectónica.

En estos años inicié yo mismo los estudios de Arquitectura en Munich. Por entonces, estaba casi seguro de que esta edificación abierta, con sus grandes balcones junto a una calle con mucha densidad de tráfico, enfrentada a un oscuro muro de un cuartel, no era conveniente en el centro de la ciudad. Si hubiera estado en una zona de parques, con árboles, sí. "*Distorsionador... chocante...*", decía la gente; otros estaban fascinados, percibían algo liberador, se sentían halagados con tal valentía.

Hoy no encontramos en Munich muchos edificios de vivienda de estas características. Apenas ninguno posee esta frescura y elegancia, esta coherencia y ligereza.

Era 1953. Yo estudiaba en la Academia de Bellas Artes con el Prof. Harald Roth, un amable y sosegado arquitecto de la Escuela de Stuttgart, con inclinaciones por Asplund y Suecia. Trabajábamos en una modesta barraca de madera con pequeñas estufas de fundición. El suntuoso edificio de la Academia era una obra extraordinariamente lenta y apenas teníamos en perspectiva que los arquitectos pudieran llegar a entrar allí en algún momento. Por entonces empezó a correr el rumor de que a Sep Ruf le iban a asignar la cátedra de Arquitectura en la Academia.

"*¿Qué nos esperaba? ¿Podría tener algún tiempo para nosotros un hombre con tantos encargos? ¿Lo íbamos a entender?"* ¿Sentíamos curiosidad! Antes incluso de que llegáramos a verlo nos trasladaron a una gran sala luminosa de la antigua Academia. Sólo esto resultaba ya un suceso inimaginable. Después se produjeron los primeros contactos y conversaciones...

El era -de esto no había ninguna duda- un hombre impresionante y atractivo; con el cabello moreno y ondulado, canas en las sienes, siempre muy bien vestido, en general en tonos beige, solía llevar al cuello una pequeña cinta, una especie de pajarita o una corbata sin nudo, de color amarillo. Pero en algo lo imitábamos todos: nos compramos una bata de médico, con cuello duro, cerrada por delante. En aquellos tiempos era usual utilizar una bata para dibujar, para proteger la ropa de las manchas de tinta y colores.

Sep Ruf no pronunciaba largas conferencias, sino que iba directamente al grano. Cada uno podía elegir un ejercicio y empezar. Cuando alguien tenía dibujado algo, podía llamarlo; él tenía su estudio muy cerca y era

muy raro que no pudiera venir inmediatamente. El temor de que no tuviera tiempo para nosotros no se confirmó. Sus correcciones eran concisas, pragmáticas y convincentes. Sin rodeos, empezaba a intervenir en los proyectos con su lápiz 6B, pero no teníamos el sentimiento de que nos obligara a nada. Nos transmitía su entusiasmo por la arquitectura moderna, por las grandes superficies de cristal, los muros cerrados, pero también por cierta vinculación con el contexto. Nunca se trataba sólo de plantas y fachadas. Nos hacía preguntas y nos incitaba al debate; quería que emitiéramos nuestras opiniones y que defendiéramos nuestros trabajos. En aquel tiempo Sep Ruf admiraba a Richard Neutra, su casa en el desierto, las casas frente al Pacífico y sobre Los Angeles, con vistas nocturnas sobre el gran mar de luces de la enorme ciudad. Estas casas se abren al paisaje y, apenas sin darnos cuenta, la alfombra azul se convierte en un estanque cubierto de juncos, prolongándose los muros hasta el jardín. El límite entre el interior y el exterior apenas es perceptible. Uno puede recostarse en cómodos sillones, junto a la chimenea, como si estuviese junto a la hoguera: una sofisticada vinculación entre lujo y naturaleza. Algo completamente distinto, nuevo, en comparación a nuestras casas burguesas o al estilo de las casas de campo bávaras, de hierro forjado y madera. Neutra vino a Munich y dio conferencias en la Academia; estábamos entusiasmados con el Nuevo Mundo, que casaba con las aspiraciones de aquel tiempo; porque no sólo se trataba de una nueva arquitectura: era una nueva forma de vida; este *American way of life* nos contaminó. La publicidad del cine y las revistas mostraban colosal y seductoramente a Marilyn Monroe y a Gregory Peck. Veíamos las grandes limousinas americanas, los *Cadillacs*, *Coca Cola*, *Marlboro*, y los muebles de *Knoll International*; todo era nuevo y se asociaba al perfume del gran y amplio mundo. A esto se sumó el despegue económico de Europa; poco a poco nuestra sociedad rompió con la rígida idea de un estado nacional uniforme.

El *Porsche*, la chaqueta de cuero y la pipa formaban parte entonces de la imagen de los arquitectos con éxito. Sep Ruf solo tenía el *Porsche* y la chaqueta de cuero, y cambió por aquellas fechas su *Porsche* por un *Chevrolet*, que era demasiado largo para su garaje. Estos sueños de brillo y lujo, un modo de vida que hoy podemos entender superado, deben ser comprendidos en su contexto. Nuestra realidad eran los montones de escombros, suciedad y pobreza que había dejado la Guerra tras de sí. Cada uno buscaba entonces una vinculación con un mundo mejor, y éste debía ser real; ¡no más promesas!; ¡no más ideologías o concepciones del mundo!; ¡basta ya de escuchar solo frases!. Y entonces llegó, por fin, el Nuevo Mundo. Se podía viajar allí, venían visitas de allí, y por todas partes anuncios: Hollywood, *swimming pools*, edificios reflectantes,...

La apertura a lo nuevo, unida a una ilimitada confianza en el progreso y su factibilidad, desencadenó un torrente de posibilidades arquitectónicas. En la República Federal de Alemania, Scharoun representó la dislocación de la estructura urbana, Jonas Friedmann proyectó nuevos edificios y sectores urbanos superpuestos a antiguas ciudades, Le Corbusier construyó su *Unite de Habitation* en Marsella - un "*regalo de la técnica*", tal como él la denominó- y constantemente descubríamos nuevos nombres, en las revistas, con proyectos cada vez más atrevidos. Cada cual presentaba su propia idea de modernidad. Los clásicos, como Mies van der Rohe, eran incontestables. Alvar Aalto resultaba fascinante, Frank Lloyd Wright genial, Kenzo Tange el más purista moderno. ¿A quién debíamos seguir? ¿Quién era el mejor, el más consistente? ¿Acaso no habíamos indagado todos los caminos?

La falta de fronteras a nuestro alrededor hacía que cada uno llegara con su propia idea. ¿Qué trae ese? ¿Qué es eso? ¿Una opinión? ¿Una verdad? Se era curioso; de todas partes llegaba algo; pero tan pronto como asimilábamos una de estas verdades, se confundía entre las demás. Fueron muchos océanos. ¿O es que estábamos ciegos? Y ¿dónde quedaba nuestro propio punto de vista?

Sep Ruf se dejaba impresionar muy poco por todo esto. El permanecía fiel a sus principios de adaptación de los edificios al entorno. Mantenía una aptitud modesta; intentaba encontrar su propio lenguaje, su propia estética, con las limitadas posibilidades de los años '50. Pero respiraba el aire de estos años -las esperanzas, el impulso- y consiguió incorporar en parte el espíritu de este tiempo a sus edificios. Su actitud era más modesta, más culta, respondiendo a las particularidades de cada situación dada. Se identificó de tal modo con aquellos

años, que sus edificios pasaron a ser característicos y ejemplares de aquellos tiempos.

Su propia casa, cerca de Gmund am Tegernsee, y, en el mismo lugar, la del Prof. Erhart, el Ministro de Economía de aquellos tiempos, la Academia en Nürnberg y algunos edificios de viviendas de mayor entidad en Munich, forman parte de sus mejores logros de estos años, a los que se sumaron el éxito en el concurso del Maxburg, con Theo Pabst, y el Pabellón de Alemania en la Exposición Mundial de Bruselas, realizado en colaboración con el Prof. Eiermann.

Creo que fue en 1954, mientras yo estudiaba todavía, cuando Sep Ruf me propuso trabajar en su estudio. ¡Sí, por supuesto! -no podía ocurrirme nada mejor- ¡Por fin prácticas! Sin embargo, no me daba cuenta en que manera este paso iba a cambiar mi vida. Y así, una mañana aparecí sentado en el nuevo mundo del estudio; involuntariamente uno se aislaba en sí mismo y comenzaba a observar el funcionamiento y aquel nuevo entorno; aquellas silenciosas personas dibujando, moviendo celosamente sus escuadras, reglas y gomas de borrar.

Sep Ruf tenía su estudio en la 8ª planta de uno de sus nuevos edificios de viviendas en Schwabing (München), en la Elisabethplatz, conectado a su propia vivienda. El estudio funcionaba con una organización estricta. Por aquellas fechas trabajaban allí unos 20 arquitectos. A las 8 en punto comenzaba el trabajo y nadie se atrevía a salir de la sala de dibujo antes de las 6 de la tarde. Una o dos veces al mes debíamos quedarnos también los fines de semana. No había vacaciones. Nuestro trabajo era controlado por un colaborador mayor y con mas experiencia, que nos vigilaba desde una habitación acristalada. Aquellos días de trabajo eran amenizados, de vez en cuando, con fiestas de cumpleaños, con tartas y nata, salchichas y ensaladilla. Saboreábamos las tartas y el café en una mesa grande, mientras aguzábamos el oído cada vez que Sep Ruf narraba algo del gran mundo, de las personalidades o de los proyectos importantes. Sin embargo no era muy hablador. Su lenguaje era objetivo, conciso, ...casi anotaciones, y en realidad no había más temas que la arquitectura moderna. Reflexionar sobre el camino a seguir, lo nuevo, el progreso, ... ¿Hacia dónde? ¿Alguna duda? ¿Incertidumbres? ¡No!, en esta orientación no habían vacilaciones. ¡Que extraña vida! Algunos llevaban así 10 o mas años, con poco dinero, siempre en el mismo sitio, interrumpidos apenas por algunas pocas pausas. Desde el exterior, la monotonía de sus vidas parecía horrible; no se sabía si debía sentirse compasión o si una situación como aquella debería desencadenar una revuelta. Por suerte la visión desde fuera resultaba errónea. Lentamente el estudio se transfiguraba en un mundo rico y muy particular, con los mas diversos personajes y fortunas. Y pequeños detalles, que nadie más apreciaría, adquirirían la condición de un milagro: por ejemplo cuando alguien tenía una idea feliz o una ocurrencia gráfica original. El estudio era como una empresa artesanal. Lo que nos mantenía unidos y lo que nos hacía comprometernos era el trabajo conjunto en proyectos y tareas interesantes. La frecuente aplicación de modos de producción artesanal en las construcciones caracterizó generalmente el atractivo de la arquitectura de aquellos años. Con una perfección creciente no necesariamente resultan los edificios mejores o más variados; la vida tampoco, a propósito.

Aunque teníamos mucha libertad para desarrollar los proyectos y los detalles, Sep Ruf siempre conseguía intervenir a tiempo y hacía reconocible su propia caligrafía. Todas las semanas pasaba revista mesa por mesa, al menos una vez, e iba corrigiendo.

¿Pero qué le hace distinto? ¿En que es diferente? ¿Qué le caracteriza? Así como sus trabajos de esta época son característicos de los años '50 -un periodo en la historia que hoy entendemos inconfundible-, en la misma medida nos interesa preguntarnos qué hay de específico en los trabajos de Sep Ruf.

En lo que respecta a la forma y estructura de los edificios, los argumentos funcionales y económicos determinaron cada vez más los planteamientos. La arquitectura puesta en relación con el Arte, y la belleza asociada a cuestiones de calidad, vida y cultura, eran cuestiones cada vez más desplazadas. Lo convencional y lo práctico se deslizaron hasta el primer plano.

Seguro que no era la primera vez en la historia en que percibíamos cómo algunas cosas, que hasta entonces

habían tenido un significado, perdían su valor, cómo se relativizaban y se diluían. Al mismo tiempo, y como si dijéramos en compensación por todo lo perdido, reinaba una rigurosa fe en la capacidad para construirlo todo, incluso hasta una humanidad feliz y satisfecha. De nuevo, el mundo de las ideas propias se imbrica en este modo general de pensar; al mismo tiempo que Sep Ruf se posicionaba en la cima de esta tendencia, sus raíces partían, aunque inconscientemente, de un concepto del mundo mas amplio. Aquello que es captado como el descubrimiento o explicación mas nuevo, es frecuentemente objeto de una reflexión demasiado superficial y necesariamente lleva a malinterpretaciones. En lo que concierne a Sep Ruf, él aún mantenía una sensibilidad por la estética de la fachada, quizá muy gráfica, puesto que le preocupaba la composición rítmica; también tenía para él una gran importancia la acentuación de la verticalidad.

Como profesor de la Academia de Bellas Artes, buscaba la integración del Arte en sus proyectos. Este propósito se aprecia sobre todo en uno de sus mayores proyectos, el Maxburg, un complejo de comercios y oficinas en el centro de Munich, en el que yo mismo tuve la oportunidad de colaborar. Algo característico en Ruf: conserva una antigua torre semiderruida, la renueva y la integra en la arquitectura del nuevo edificio. Este complejo esta situado en el centro de Munich, entre la Lenbachplatz y la Promenadeplatz. Sep Ruf y Theo Pabst consiguieron el primer premio en un concurso para este ámbito, y también el posterior encargo.

Antes de las demoliciones, en este terreno se levantaba una manzana cerrada. A pesar del alto aprovechamiento establecido, se logró encontrar una estructura edificatoria abierta formada por bloques independientes y con espacios públicos interiores libres, en forma de plazas y patios. Las bases del concurso fijaban una edificabilidad doble respecto a la final, pero ello apenas habría permitido integrar perceptivamente el edificio en su contexto urbano (volúmenes, alturas, ...). Este complejo puede considerarse hoy como uno de los mejores ejemplos respecto a los criterios de intervención arquitectónica contemporánea en estructuras urbanas de origen histórico.

Es característico de los años '50 el intento de incorporar el *Kunst am Bau* (arte en la edificación) con objeto de hacer mas sensual y quizá mas humanizada aquella arquitectura aparentemente mas aséptica y objetiva. Estaban de moda los grandes murales, mosaicos y fuentes. Muchos de ellos fueron poco afortunados; los ejemplos del Maxburg pertenecen a los mejores. Con especial cuidado la zona comercial se proyectó, llegando hasta la definición de los interiores de los cafés y tiendas; nos imaginábamos lo más elegante, metropolitano o urbano; no debería ser algo cotidiano.

¡Que desilusión cuando llegaron los propietarios de los comercios y rellenaron los escaparates con zapatos, aparatos y ropa!. De repente se tenía la sensación de estar en mala compañía.

Aunque no puedo abordar cada uno de los edificios de Sep Ruf, debe ser destacado uno de los proyectos de esta época. Se trata de la Academia de Bellas Artes de Nürnberg. Un conjunto de edificios de una planta, con atrios, enlazados entre sí mediante galerías cubiertas transparentes. Grandes superficies acristaladas en los talleres, muros blancos y cerrados, asepsia, modestia, escala...: una obra maestra.

A esta época pertenecen también su propia casa en Gmund am Tegernsee, la reconstrucción del *Germanisches Nationalmuseum* y la *Bayrische Staatsbibliothek*.

En cada uno de estos proyectos se planteaban cuestiones a resolver de diferente naturaleza; sin embargo los principios por los que se regía Sep Ruf para proyectar sus edificios eran análogos. Nunca habría pretendido llamar la atención del público con ideas u ocurrencias extrañas, o perderse en el campo de la *construcción experimental*. Cierta forma de proyectar, destinada a conseguir efectos efímeros, le era totalmente ajena.

Sep Ruf ha dejado poco escrito. Se conserva su discurso inaugural como Presidente de la Academia de Bellas Artes de Munich. Quisiera citar al menos una frase de éste, en la que se pueden apreciar sus conceptos y su coherencia:

"Aunque hay algo en la creación del artista que nos trae resonancias del pasado, al que estamos unidos a

través de una cadena vital, éste sólo puede expresarse desde el presente y, si se trata de una persona realmente inspirada, guiarnos hacia el futuro con un sentido premonitorio... Los nuevos tiempos han empezado como una verdadera Era Moderna; viene acompañada de revoluciones y cambios de valores en una forma casi incomprensible. Esta no evoluciona como una materia dialéctica en desarrollo, tal como supone la doctrina herética de nuestro tiempo, sino a partir del mismo espíritu que mueve e impregna a la Creación desde el principio."

Aquí desearía hacer un corte, entre otras cosas porque este momento corresponde a la fecha en que abandoné, después de más de dos años, el estudio de Sep Ruf. Viajé a Africa y me sumergí en un mundo totalmente distinto, con una problemática totalmente diferente. Hasta cierto punto, él podía entender mis ansias de aventura. ¡Pero ahora, precisamente cuando se reactivaba la construcción y los proyectos eran cada vez más grandes..., ahora Africa! ¿Era esta nuestra misión? ¿Qué teníamos que ver con aquello?

Pero esta era mi historia. Nos despedimos amistosamente y la vida cotidiana del estudio, así como el discurrir de los acontecimientos en Alemania, quedaron muy lejos de mí.

A mediados de los años '50 se introdujo un nombre entre los arquitectos alemanes que, poco a poco, se deslizó hasta el primer plano. Era Egon Eiermann, profesor en la *Technische Hochschule* de Karlsruhe. Llamaba la atención por sus detalles precisos y una arquitectura coherente, más dura, más técnica, pero con imaginación. Era un hombre con sentido del humor y hablador. La *Gedächtniskirche* en Berlín y los edificios de Olivetti en Frankfurt pertenecen al conjunto de sus obras más importantes. Sep Ruf consiguió, junto con él, el encargo del Pabellón de Alemania en la Exposición Mundial de Bruselas de 1958.

Creo que esta colaboración fue importante, porque tuvo una fuerte influencia en la posterior evolución de la arquitectura de Sep Ruf. A ello se sumó algo más: los años '50 tocaban a su fin; una generación mayor se retiró; los debates arquitectónicos cayeron en el olvido; todos estaban suficientemente atareados; se miraba con otros ojos, y sin temor a lo nuevo, hacia el futuro. Con el Pabellón de la Exposición Mundial, Eiermann y Sep Ruf lograron elaborar una obra maestra de la Arquitectura Moderna. De aspecto simple, como los cubos de cristal de Mies van der Rohe, es una obra técnicamente perfecta, hasta en los más pequeños objetos expuestos. Los grandes y antiguos árboles, las láminas de agua, los elementos del exterior, en general..., todo configuraba un conjunto clásico. Recorriendo las salas transparentes uno siempre se encontraba con un salmo de la Biblia que tenía una especial significación para nuestro país:

Podía leerse:

"Y si supiera que el mundo fuera a desaparecer mañana,

no por ello dejaría hoy de plantar mi pequeño manzano.

Y si supiera que el mundo fuera a desaparecer mañana,

no por ello dejaría hoy de enganchar mi caballo y de arar mi huerto.

Y si supiera que el mundo fuera a desaparecer mañana,

no por ello dejaría hoy de empezar a construir mi casa."

Los arquitectos habían conseguido presentar al público del mundo una nueva imagen de Alemania. Era un punto culminante de la arquitectura de la posguerra y todos podían sentirse identificados con ésta.

Pero ¿qué se produjo a partir de aquello? Primero llegaron los grandes encargos; empezaron los años del boom, la prosperidad comercial. Nadie encontraba tiempo para plantearse preguntas. Y a nadie se le podía ocurrir que no pudiera superarse la perfección de este edificio de la Exposición Mundial. Todos los intentos de trabajar en este sentido, de conseguir algo parecido en entornos diferentes, con promotores temerosos, indefectiblemente resultaban de un nivel inferior. Lo que se alcanzó allí no podía extrapolarse a un campo más

amplio de la edificación, como por ejemplo al mundo de la vivienda. Por contra, la fachada totalmente acristalada, la fría novedad de una superficie monótonamente estructurada, experimentó una especie de inflación; algo desapareció de la Arquitectura. ¿Qué había ocurrido?

A menudo reconocemos los cambios sólo a partir de la pérdida de un modo determinado de sentir, de una forma de la fantasía o de la inteligencia. Otros argumentos, otra mentalidad, denotan el cambio y el comienzo de un nuevo periodo.

La industria de la construcción que se estaba desarrollando en aquel momento no era ajena a este cambio. Ahora ya existían los perfiles de aluminio anodizado en color bronce más finos; podían comprarse incluso fachadas completas. Se fabricaban como carrocerías de coches y se colgaban de las estructuras de hormigón armado. La prefabricación industrial era la nueva llave del éxito.

La arquitectura de Sep Ruf no permaneció indemne a este proceso. Dos ejemplos de los años '60 pueden demostrarlo. La sede central de la *Berliner Handelsbank* en Frankfurt y el centro técnico de la *Bayrischen Vereinsbank* en Munich. La *Handelsbank* en Frankfurt ilustra un principio de diseño característico de este período: la disposición aislada de bloques edificatorios y la agrupación de prismas simples.

El Movimiento Moderno rechazó desde el principio la estructura urbana compacta, como era usual en las manzanas del siglo XIX. Sólo la ciudad abierta y la edificación aislada se consideraban ejemplares para una nueva época. El *Hansaviertel* en Berlín, la primera exposición internacional de arquitectura, es característica en este sentido.

Innumerables proyectos urbanos siguieron este modelo, que en realidad contribuyó a la destrucción de la ciudad que percibimos a través de calles y plazas. Pero bueno, esa era la idea de aquellos años: colocarlo todo sobre una zona verde; y los grandes bancos podían permitirse hacerlo incluso en el centro urbano. ¿Y qué ocurría con los edificios, propiamente dichos? ¡Nada de confusiones! ¡Todo en orden! No existía ningún motivo de preocupación si se percibía que se había producido lo inevitable.

¿Qué había ocurrido? ¿Qué había tenido lugar aquí? Contemplamos el objeto, estos elementales cuerpos, que en todos sus aspectos están distribuidos según una trama regular con una expresión extrañamente sobria. La visión aporta una información, más que una imagen. Buscamos... y no encontramos nada. Es curioso, no sentimos nada. Después de una pausa, quizás un suspiro... Pero, en última instancia, tenemos la inteligencia. Esta nos puede explicar el objeto con una imparcialidad milagrosa. Voy a transcribirles el texto que intentó explicar este proyecto en una publicación:

"El complejo se compone de tres edificios en L. Ligeramente desplazado respecto al edificio administrativo, prismático y transversal, se dispone una torre de oficinas de 23 plantas, conectada a éste mediante galerías elevadas acristaladas. El ala de dirección, plana, se anexiona formando un ángulo de 90°, elevada sobre una losa de hormigón armado. Posee una estructura porticada de hormigón armado, con muros cortina. Los antepechos continuos están revestidos con piedra natural."

Se podría perder la ilusión a la vista de un mundo tan diferente. Y sin embargo, en comparación con tantos otros ejemplos mediocres resueltos con el mismo sistema elemental, es posible encontrar al menos en el rigor y en la sobriedad una intencionalidad, incluso cierta calidad. Lo que desaparece tras el anonimato de la fachada es el propio arquitecto, de ello hay que ser conscientes; cada vez resulta más difícil reconocerlo. Pero hay algunos que consideran que con ello han conseguido el fin más alto de la arquitectura: ¡objetividad!

Algo semejante ocurre con el centro técnico de la *Bayrischen Vereinsbank* en Munich. El despegue económico de la República Federal de Alemania está en pleno florecimiento. Ahora podía uno permitirse gastar más en los edificios. Sin embargo, la cuestión de cómo una arquitectura podría ser más viva y no sólo utilizable con unos fines determinados, económica y funcional..., esta cuestión no fue planteada. Los esfuerzos fueron mucho más hacia una revalorización de las uniformes retículas de vidrio a través de la utilización de materiales de una

costosa apariencia: aluminio anodizado oscuro, piedra natural y grandes superficies de vidrio. Era una tendencia general a la que también se unió Sep Ruf. ¿Sólo sentir admiración, o amor? Bien, pero en todo caso se trata de una admiración que yo no comparto..., porque nos conduce a..., ¡pero esa es otra cuestión!

Otra obra de estas fechas es la residencia y edificio de recepciones del Canciller Federal, denominado abreviadamente Bungalow del Canciller. En esta ocasión también se plantea la misma cuestión: ¿Puede ser resuelto cualquier encargo con el mismo léxico? ¿Siempre con el mismo aspecto? Se trata de una jaula de oro, un producto de lujo, bien realizado, limpio y pulido; pero también aquí sólo podemos encontrar nuestra salvación a través de la huida. Pero quizás voy demasiado lejos; quizás soy injusto. La casa está bien, en comparación con otras muchas, pero sin embargo me aburre.

Lo que percibimos vagamente son cortes, saltos entre arquitecturas de diferente tipo. En este movimiento, existe sin embargo un campo propio, que utiliza un lenguaje totalmente distinto. Me refiero a la arquitectura sacra.

Sep Ruf fue católico; se manifestó públicamente en este sentido y trabajó continuamente para la Iglesia. Construyó 3 iglesias y restauró varias que habían sido destruidas durante la Guerra.

En contra del espíritu del progreso, de los siempre nuevos descubrimientos y permanentes revoluciones, la Iglesia insiste en un orden orgánico y jerárquico. El espacio tiene una significación y este espacio debe constituirse en signo y símbolo de una realidad celestial. El hecho de que en los años de la posguerra, esto es, en una época dominada en su identidad por un espíritu totalmente diferente, se construyeran más iglesias que a lo largo de varios siglos anteriores, es algo que forma parte de las más extrañas contradicciones.

En la actividad constructiva de aquellos años, es difícil encontrar un marco tan variopinto en cuanto a la riqueza de ideas, o, mejor dicho, en cuanto a la búsqueda de una expresión arquitectónica acorde con esta tarea, por parte de los arquitectos. Se trataba de la siguiente complejísima labor: ¿Como proyectar con escasos recursos un espacio que, al menos, proporcione una idea de una realidad mas profunda?

Esta tarea no sólo era difícil por haber sido desplazada hacía mucho tiempo del centro del debate, por parte del pensamiento occidental, sino por el hecho de que la historia había aportado un conjunto de obras de arte en el campo de la arquitectura sacra que nunca podrían ser superadas. Por ello, no se pueden..., o mejor no se deben establecer comparaciones históricas. Quizás se pueda citar la capilla de *Ronchamp*, de Le Corbusier, de 1954; pero en el fondo tampoco se reveló como un proyecto de referencia, que pudiera ser fundamental o generador de un estilo, para su época. Quisiera tratar aquí sólo de una de las mejores iglesias de Sep Ruf. Se trata de la iglesia *St. Johannes von Capistran*, en Munich. Se sitúa en una *Siedlung* de la posguerra, sin carácter propio, ocupada por viviendas unifamiliares aisladas y adosadas, de una o dos plantas: lo usual. Se trataba de una parcela libre; aparte de ello ninguna otra referencia.

Sep Ruf dispuso un edificio de planta central en este amorfo entorno, asociado a la residencia parroquial, la sala comunitaria y el campanario. Un alto muro separa el ámbito de la iglesia de los jardines privados colindantes. Considero genial la idea de no disponer la entrada desde la calle. El espacio interior se protege del ruido de la calle con cerrados muros, entrándose realmente al espacio de la iglesia por el frente opuesto; de este modo se configura un espacio protegido y mas tranquilo, desde el cual se accede a este riguroso edificio. Una estrecha línea de luz separa los muros de ladrillo de la cubierta, confiriéndole a ésta cierto aspecto flotante. Este techo se abre mediante un gran óculo central luminoso, a través del cual se vislumbra el cielo. Lo que el visitante no percibe inicialmente es que el espacio se construye mediante dos círculos desplazados entre sí. El espacio resultante entre ambos alberga la capilla bautismal y la sacristía. La sencillez en la elección de los materiales, y la serenidad y austeridad de la forma, nos remiten de nuevo al campo de los espacios sagrados originarios. Sep Ruf se ciñó a lo esencial, sin renegar a su idea de modernidad, ni a su tiempo.

¿Tuvo Sep Ruf una suerte especial por coincidir sus mejores años con un periodo de grandes empeños en

el campo de la edificación? ¿Acaso no tuvo la oportunidad de desarrollar libremente su tarea en un contexto muy abierto? ¿Y acaso no ocurría lo mismo con el resto de los arquitectos?

¡No!; observemos de nuevo a Sep Ruf con detenimiento. Entonces detectamos algo en él: que se implica, que se impone sin ser desconsiderado. Cada boceto, cada proyecto, todo lo que opinaba, había salido de su mano y provenía de su amor por la arquitectura. Sin embargo, no resulta tan fácil ser tan claro y sencillo. Quizás solo tenía ojos para esto; quizás no podía hacer ninguna otra cosa, puesto que el trabajo y el gran estudio no le dejaban tiempo para ello. No sólo se trata de los edificios, de los cuales sólo he entresacado unos cuantos. A ello hay que añadir, como suele ocurrir entre los arquitectos, innumerables proyectos no construidos y concursos que no obtuvieron un primer premio.

A partir de 1970, Sep Ruf constituye una sociedad, junto con cuatro colaboradores de su estudio. En el decenio siguiente se realizan muchos proyectos y se construyen algunos; sin embargo se percibe que el maestro ya está iniciando su retirada. El descubre un nuevo paisaje (quizás incluso una nueva vida): la Toscana, en Italia. Allí compra una casa con viñedos, la reforma, e intenta restablecer toda la fuerza de estas casas de campo, que se integran con las colinas, las terrazas, los olivos y los amplios horizontes. Era sensible a esta arquitectura, renunciando a introducir modificaciones o alteraciones propias.

¿Nos sorprende esta actitud? ¿O debemos disculparle por algo de ello? Sep Ruf no es una excepción. Hay muchos que huyeron del mundo moderno; buscaron la tranquilidad: los antiguos muros, lugares alejados de las fábricas, y de los edificios administrativos, de las grandes vías de circulación y la gasolineras... , este anhelo no es solo característico de los ancianos -Mies van der Rohe no vivió en una casa moderna en toda su vida. ¿Es esto una huida? ¿Se trata del afán por conservar algo distinto? ¿Acaso estamos buscando algo que se perdió con el Movimiento Moderno? Probablemente Sep Ruf no se planteó nunca estas preguntas. Creo que él estaba simplemente fascinado por la belleza de esta fuerte y gran unidad, por las colinas con cipreses y antiguas construcciones, muros y pueblos, como aún pueden encontrarse en algunos lugares de la Toscana. Si el no hubiera poseído todas estas virtudes -y las más fuertes eran su optimismo y su amor por la arquitectura-, si no hubiera poseído todo esto, probablemente no habría logrado vivir con esta especie de fortuna.

Acerca de algunas de mis obras en el campo de la restauración de monumentos y la arquitectura sacra.

Josef Wiedemann

En 1946, después de la Guerra Mundial, comencé a trabajar como arquitecto libre en Munich. Nací en Munich en 1910, inicié los estudios de arquitectura en 1930 en la *Technische Hochschule* y en 1935 obtuve mi diploma.

Mis maestros fueron Robert Vorhoelzer, German Bestelmayer y Hans Döllgast. Mi doble procedencia de artesano -herrero y fabricante de carros- y mi inclinación hacia la escultura acompañaron mis estudios.

Tras el diploma trabajé, por consejo de Theodor Fischer, con Roderich Fick. De él aprendí a desarrollar y ejecutar los detalles, partiendo del conocimiento de los materiales y su manipulación. Allí me dedicaba a proyectar y a la dirección de obras, hasta...?

En 1946, después de ser herido y de un año de cautiverio, regresé a casa.

En aquellas fechas abrí mi propio estudio.

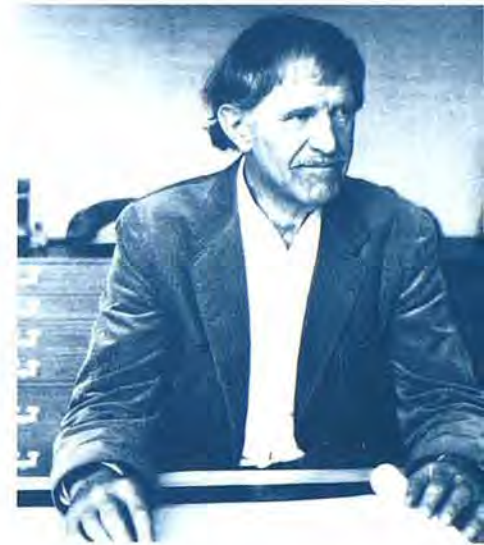
En 1956 fui contratado en la *Technische Hochschule* de Munich, para la Cátedra de Proyectos, Restauración de Monumentos y Arquitectura Sacra, siendo nombrado al mismo tiempo miembro de la Academia Bávara de Bellas Artes. Desde 1976 soy Profesor emérito. En las clases sobre Arquitectura Sacra informaba a los estudiantes sobre literatura general.

Había mucho que hacer en aquellos años, pero nadie tenía dinero. A ello se unió la depreciación de la moneda. Esto acabó con el impulso empresarial. Ante todo hacían falta viviendas, escuelas, hospitales y carreteras. Las calles eran todavía, en algunos tramos, sendas entre montones de escombros. La labor no era tanto la nueva edificación, cuanto la reconstrucción, en parte como copia de lo preexistente y en parte elevando una planta más.

Un proyecto de esta naturaleza fue mi primer encargo. La rentabilidad estaba absolutamente en primer plano.

Sobre la cuestión de la copia tengo que hacer algunas observaciones. El enfrentarnos con edificaciones históricas es un lugar común para todos nosotros. ¿Dónde existe en Europa un territorio que no haya sido tocado aún por la Historia? Por ello se ha hablado tanto sobre la cuestión de lo nuevo frente a lo viejo y se discutirá siempre de nuevo sobre aquello a lo que denominamos protección de monumentos.

Para el historiador es ciencia, para el arquitecto no debe ser el tema ningún campo especial, tal como se



entiende frecuentemente bajo el lesivo concepto de *conservación de monumentos*. En base a dicho concepto, esta labor específica demanda medidas específicas.

Para nosotros, arquitectos, el saber del historiador es indispensable -en el análisis. Pero luego -en la síntesis- tiene que producirse la decisión, con el proyecto. Esta no incumbe al historiador. Para ello se requiere al arquitecto.

De que vale que sepamos todo sobre una casa -forma, origen, desarrollo, construcción, material- cuando se trata de la colocación de una puerta, que ha llegado a ser necesaria en una pared hasta ahora intacta: en el lugar correcto, en las proporciones correspondientes, con las jambas adecuadas, en el material necesario, y que además también abra y cierre. En la realidad esto no es para nada tan elemental. Por ello los oficiales responsables de la protección de monumentos, desconfían tan frecuentemente, de lo nuevo. Esto habla en favor de la conservación de lo viejo y la condena de lo nuevo. Entonces puede ocurrir que la puerta, aunque sea necesaria, no sea realizada, basándose en razones de *protección de monumentos*.

La Ley de *protección de monumentos* es necesaria. Pero desgraciadamente su interpretación es a veces un desastre. Para trabajar con la materia histórica no existe ninguna receta -gracias a Dios.

Nuestros trabajos no son una cuestión científica; se trata del ser humano, de nuestro espacio vital, tanto del físico como del psíquico.

Los edificios son la huella de nuestra existencia. Ellos muestran lo esencial del hombre a través de la esencia de la vivienda, a través de la esencia del construir.

En la literatura esto llega a ser más claro. Así, recuerdo la " Gamme " (casa de tierra) en *Bendición de la tierra* de Knut Hamsun; o la casa cubierta de rosas en *Verano tardío* de Adalbert Stifter; o la cabaña en *Bosques* de Thoreau; o el ajetreo doméstico en *Santa pasión* de Fjedor Dostojewski; o la casa de Bollingen, sin corriente eléctrica y sin agua corriente, que se construyó el psicólogo C.G. Jung; finalmente, también la casa que presentó Heinrich Tessenow en *Hausbau und Dergleichen*.

Todos son marcas de esta huella del hombre entre la existencia animal y la espiritual.

Al enfrentarnos a edificios históricos no se trata simplemente de generar formas, ni en modo alguno de asumir formas, sino de desarrollar las formas pertinentes a partir de nuevas realidades, nuevas necesidades, nuevos materiales.

La historia es un proceso de avance, no de retroceso. Nadie -esto lo sabemos desde Heráclito- se sumerge dos veces en el mismo río. Pero la memoria recubre las cosas de oro. Nada es tan bello como aquello que jamás existió.

Odeon

A esta problemática, y simultáneamente a la etapa de las ruinas, pertenece el primer ejemplo: El *Odeon* en Munich. Fue mi primer encargo de grandes pretensiones reseñable.

Edificado por Leo von Klenze por encargo del príncipe heredero Luis, más tarde el rey Luis I, proyectado originalmente como un noble palacio urbano con patio interior, fue destinado, poco antes de iniciarse su construcción, a sala de conciertos, siendo inaugurado en 1828 como *Odeon*. A partir del patio se planteó una suntuosa sala, dispuesta en la planta primera, con insuficientes espacios secundarios desgraciadamente. El suelo y el techo de madera, la forma semicircular para la orquesta y las columnas en dos niveles, proporcionaron una acústica ampliamente elogiada. La estancia estaba impregnada de una noble solemnidad, hasta en los rosetones de las llaves.

En 1944 fue destruido el edificio en su mayor parte, con bombas explosivas e incendiarias, y quedó abandonado y sin protección. En 1950, el promotor Fries me planteó si querría hacerme cargo de la reconstrucción del *Odeon* como edificio de oficinas, a condición de que acudiera inmediatamente a la obra para tomar las decisiones más urgentes.

Fui con mi bicicleta desde Obermenzing hasta el *Odeon*, donde ya estaban trabajando una excavadora y una hilera de camiones. Las ruinas aportaban una imagen primigenia de la estancia. El fuego había destruido totalmente la sala, las columnas colocadas en el 2º piso habían desaparecido, y el hemiciclo estaba coloreado en rojo por las llamas.

Se dice que la ruina es una prueba para una buena construcción. Naturalmente esto sólo es válido para la construcción en ladrillo. En este caso esto era cierto. Despojada de toda decoración, la ruina mostraba la simplicidad impactante de la planta y los ritmos de la estructura. El recinto exterior, parcialmente conservado como un cascarón con los huecos de las ventanas, aún mantenía su virtualidad interior. La grandiosa música de Bach y de Beethoven resonaba aún en la estancia vacía. El proyecto original, con el patio, se reconocía de nuevo. En la zona vaciada estaba Fries en pie con un pequeño bloc y tomaba notas. El programa funcional me lo transmitieron de viva voz: tanta superficie de oficinas como fuera posible, una sala de sesiones, suficientes estancias secundarias y algunas plazas de aparcamiento.

La gran industria me proponía el derribo total de las ruinas y la erección de un edificio de oficinas moderno y funcional. Ello habría sido posible en aquellas fechas. No existía ninguna ley de protección de monumentos, ni iniciativas municipales en este sentido.

Otros querían hacer reconstruir la sala.

En contraposición a ambas propuestas imposibles me pareció obligado partir de lo existente. Es decir, conservar la antigua sala como patio, transformar el palco en sala de sesiones y lo que quedaba dedicarlo a oficinas y estancias secundarias. Las fachadas exteriores debían ser conservadas con su antigua fisonomía, dada su incidencia en la *Odeonsplatz* y en la *Wittelsbacher Platz*, y a causa de la simetría especular con el palacio *Leuchtenberg*.

Allí no había nadie que pudiera tomar una decisión al respecto. El proyecto se elaboró en paralelo al desarrollo de las obras. La mayoría de los planos se gestaron a pie de obra. Faltó un análisis básico, como el que es necesario en el trato con edificaciones antiguas.

Frecuentemente sucede al revés. El análisis se realiza muy concienzudamente, pero la síntesis, el proyecto, apenas es mejor que lo antiguo. Lo antiguo apenas tiene la ventaja de lo madurado, de lo carente de intención. Quizás ésta sea una de las causas de que frecuentemente se prefiera una fiel reconstrucción. También por ello, el arquitecto se apoya de buen grado en la reconstrucción o, al menos, en la construcción o la función, entendida sólo en su sentido técnico o mecánico.

Esto puede ser correcto, pero sin el soplo de lo artístico estaría muerto. Y esta falta de vida, impregna toda copia. Paul Valéry recuerda en *Eupalinos* que muchas cosas son mudas, pocas hablan y son raras las que cantan. Que las casas hablen no es ninguna idea extraordinaria. De hecho decimos: *esta es una casa que nos dice algo*. Perret exigía de una construcción que sonara, como un instrumento bien afinado. Le Corbusier, con su *Modular*, trasladó el sistema musical completo a la arquitectura.

Una fuente, una campana de piedra en oscuro *Diabas*, con un luminoso capitel de agua, mantiene vivo, en este espacio, el recuerdo de la gran música.

El *Odeon* no es hoy un edificio suficientemente grande como sede del Ministerio del Interior, pero es muy apropiado como sede central con construcciones asociadas.

Esta fue la época sin protección de monumentos.

Allianz

El ejemplo siguiente es una obra de nueva planta: la Dirección General de *Allianz*, en el Englischer Garten (1952-1955).

La sede de la Dirección General de *Allianz* estuvo en Berlín hasta la destrucción de 1943. Munich fue elegida como nueva sede de la sociedad, adquiriéndose en 1951 el Rosipal-Park, en el Englischer Garten, para la nueva edificación. El solar está situado en el borde occidental del Englischer Garten, limitado por la Königinstraße y al este por el Schwabinger Bach. El terreno declina aproximadamente la altura de una planta hacia el este, hasta el arroyo.

La nueva edificación, en esta peculiar ubicación, con la expresa demanda del promotor de una imagen representativa para la sede de su empresa internacional, debía ser decidida mediante un concurso restringido entre 11 arquitectos, al que fui invitado.

No se otorgó un primer premio, sino dos segundos.

El promotor eligió mi proyecto para ser ejecutado, a pesar de que otras propuestas prometían una mayor rentabilidad, utilizando mayores alturas, bien a base de rascacielos -proyecto de Von Branca- o de cuerpos de edificación más largos. Pero estas propuestas superaban al Englischer Garten, en un sentido desfavorable, cerrándolo excesivamente hacia la Königinstraße.

La edificación principal, aproximadamente en el eje de la Giselastraße, es un prisma con planta baja y cuatro pisos. A él se adosa hacia el sur, unido mediante un pasaje acristalado, el edificio de oficinas y, levemente adherido, el edificio *Hollerith*. Hacia el norte, situado lo más alejado posible en el jardín, se sitúa el edificio del casino, de sólo dos plantas. Junto a éste se dispone el ala de cocinas, con el patio de administración y suministros, y, hacia la calle, las viviendas para el mayordomo y el administrador. Este edificio, de dos plantas, juega un papel mediador entre la escala del edificio y la de la nave de equitación situada al norte. Una lámina de agua confiere al conjunto cierto carácter paisajístico así como una referencia central.

Los edificios de oficinas son de fábrica de ladrillo enfoscada, y el edificio principal tiene recercados en las ventanas, en Travertino romano blanco; el casino se abre hacia el Englischer Garten mediante soportes de hormigón armado; las cubiertas están forradas de cobre.

El hall se sitúa en el edificio principal, como centro del complejo: las columnas están revestidas de porcelana de Nymphenburg, blanca mate, con juntas emplomadas. Desde el perímetro exterior y hasta las columnas, el suelo se reviste con losas de piedra del Jura amarillas grisáceas, limitando un mosaico interior de piezas cuadradas de piedra natural negra, abujardada, con juntas gris claro. El revestimiento de las paredes está resuelto con plaquetas de barro cocido sin vidriar, mientras que las jambas en los vanos y los laterales de las escaleras se forran de porcelana de Nymphenburg sin esmaltar, negra y blanca. La fuente es de vidrio soplado.

El noble modo de pensar del cliente hizo posible que, más allá del cumplimiento de una lógica funcionalidad, se pudiera acabar cuidadosamente el edificio, incluso en los detalles, y que los artistas pudieran colaborar desde el propio proyecto. En las labores manuales y en la terminación refinada de los materiales -piedra, madera, vidrio, revoco y metal- se empleó a los mejores artesanos.

"...he examinado con la mayor satisfacción su edificio Allianz en la Königinstraße y tengo que expresarle mi gratitud, por haber creado algo tan noble. Tengo que acariciarlo todo, la madera, los tejidos, la cerámica de Nymphenburg, la fuente de vidrio, la barandilla de la escalera. Los huecos al hall presentan una ornamentación llena de fantasía, e incluso las paredes del propio hall. Han transcurrido 30 años desde que vi la Stadthuset de Oestberg en Estocolmo, entonces completamente nueva. Obras como ésta o como la suya quedan fuera de la serie de lo común." (Paul Bonatz, Junio 1955)

Landesbausparkasse

Una reconstrucción como obra de nueva planta: el edificio para la *Landesbausparkasse*, en la Karolinenplatz (1955-1956).

La casa está situada en la Karolinenplatz, en el lugar que ocupaba un edificio destruido en la guerra. No era, ni es, un palacio aislado, como los otros edificios alrededor, sino un edificio de oficinas, cuyos volúmenes se introducen en la Briennerstraße, así como en la Max-Joseph-Straße. El efecto característico de las restantes casas, que enmarcan la redondez de la plaza, se logró mediante el giro de ambos flancos hacia la plaza. El acceso central desde allí hacia la sala central, así como la planta de zócalo y la planta noble, otorgan al edificio el carácter de un palacio. Con el recercado de las ventanas y la puerta en Travertino blanco, la leve cornisa de piedra y la cubierta de cobre, la casa adquiere, en una configuración propia, el aspecto noble de los edificios históricos que se conservan en los alrededores.

"El nuevo edificio para la Landesbausparkasse se tenía que levantar sobre una parcela en cuña de 45° y entrañaba en sí mismo el peligro de la conocida solución plancha. La distintas fases del proyecto muestran cómo se ha enfrentado el arquitecto con este problema y cómo ha logrado llevar la estrecha fachada frente a la plaza, mediante la inflexión de los planos laterales, a una buena proporción. Igualmente muestran cómo el arquitecto, partiendo de una solución objetivamente funcional, se ha integrado después en el orden clasicista del lugar, sin recurrir a elementos formales historicistas, sino en un sentido espiritual superior y con precisión en lo formal, como conviene a nuestro tiempo y a la clasicista Karolinenplatz. En este tipo de tareas, con fuertes implicaciones artísticas, la capacidad del arquitecto ha de acreditarse de manera completamente distinta a como ocurre en una de las numerosas misiones corrientes." (R. Pfister, 1957)

Este proyecto lo muestro por la inclinación de sus muros, es decir, el revestimiento no se lleva a plomo hasta el extremo superior sino que se inclina hacia el interior según una curva progresiva.

Un tercio de la altura total es vertical, mientras que los dos tercios superiores se inclinan hacia atrás, aproximadamente un 1% de la altura total, lo que equivale a unos 15 cm.

De este modo se obtiene un éntasis como el de la columna toscana. Las columnas del *Haus der Kunst* no tienen éntasis.

Actualmente con la construcción en acero y hormigón armado, sólo es posible obtener este tipo de inclinación en el caso de una producción considerable.

En la *Nationalgalerie*, Mies pudo obtener una inclinación respecto a la horizontal. Considero que este tipo de inclinación es necesaria en situaciones contiguas a edificios históricos.

La sensibilidad también cuenta para la piel exterior, para su superficie, su color. Hoy apenas si se utiliza una veladura.

Quizás nos estemos haciendo menos sutiles en nuestro instrumentalario sensitivo -quizás también en el amor.

Todesangst-Christi-Kapelle

Una obra de nueva planta en el antiguo campo de concentración de Dachau: *Todesangst-Christi-Kapelle* (Capilla del Cristo del Miedo a la Muerte) (1960).

Con motivo del 37º Congreso Eucarístico Mundial, se erigió una capilla de expiación en el antiguo campo de concentración de Dachau. Debía recordar la inhumanidad de la dictadura y el horror de este primer campo de concentración en el denominado Tercer Reich, así como advertir a los descendientes.

A ambos lados de la calle central del tristemente famoso campo de concentración estaban situados 30

barracones y 2 más destinados a administración, con capacidad para aproximadamente 5.000 presos, siendo ocupado a veces por 12.000 y hasta 20.000. En el transcurso de 12 años estuvieron allí más de 200.000 seres humanos de 38 estados y naciones, incluidos mujeres y niños. Murieron más de 30.000 (Neuhäusler, *Wie war das KZ. Dachau*).

Los esfuerzos del obispo consagrado Neuhäusler por aunar el dolor, así como para implicar a las comunidades evangélicas y judías en la obra, fueron en vano. Inicialmente ambas comunidades querían un solo símbolo, pero más tarde construyeron cada una su propio monumento.

La capilla debía dar cabida a grupos unitarios y reducidos, pero también posibilitar que grandes cantidades de personas tomaran parte en el sagrado oficio. Con motivo de la consagración del *monumento a la expiación*, se reunieron en la antigua calle central del campo de concentración unas 40.000 personas.

El monumento se configura como una torre de 14 metros de diámetro, en el eje de la calle central del campo, construida en forma anular, con cantos rodados del Isar, y abierta hacia el propio campo. Simboliza la liberación de la cautividad a través de Cristo. La corona de espinas en hierro forjado, dispuesta sobre la abertura del muro, significa esto. El recinto está cobijado con una cubierta de madera superpuesta libremente, con vigas con tensores inferiores, trasdosada con tablas de pino, y revestida superiormente con chapa de cobre. Una gran cruz de madera cuelga sobre el altar, realizado en hormigón natural (*Nagelfluh*) de Brannerburg. Junto a la edificación se dispone un campanario con estructura de acero. Cada atardecer, la campana llama a la expiación.

Con la obra de la capilla hice la propuesta de ordenación del antiguo campo de concentración. Los barracones de madera, que en la inauguración aún permanecían en pie, estaban habitados por refugiados. Estando en estado ruinoso desde hacía largo tiempo, no podían perdurar en ningún caso. Fueron demolidos, marcándose su planta mediante unos zócalos de hormigón. El cerramiento a base de pantallas de hormigón, originalmente de alambrada de espino electrificada, así como las torres de vigilancia fueron restaurados. Un único barracón reconstruido muestra el tipo originario. Posteriormente se erigió un monumento en la plaza de reunión.

Mi propuesta de plantar muy pocos árboles en la explanada de 600 x 300 metros, no con el fin de hacerla menos agradable sino para hacer perceptible su dimensión, no fue llevada a cabo. El antiguo KZ es visitado por multitud de personas de todos los países y naciones del mundo. La *Todesangst-Christi-Kapelle* y el convento de expiación *Karmel Heilig Blut Dachau*, que fue construido más tarde, debían tornar la atracción en que se había convertido su visita hacia una vivencia permanente de expiación.

Heilig Blut Dachau

Entre 1962 y 1964, surgió el convento de carmelitas *Heilig Blut Dachau*, inmediatamente anexo al campo de concentración (KZ).

El antiguo campo de concentración de Dachau, cuyo horror e inhumanidad son perceptibles en un museo y en fotografías del propio campo, se había convertido en una atracción. Para mostrar un camino más allá de la desesperación y la aflicción, la carmelita Dra. Berta Vorbach, nacida en Munich, quiso erigir sobre el mal afamado terreno un lugar de expiación y oración con la fundación del convento carmelita *Heilig Blut Dachau*.

Comprendía una comunidad de 25 hermanas y 5 novicias que, mediante un rígido ascetismo, oración y meditación, querían expiar los crímenes de ayer y de hoy.

Muchas personas vienen a conversar en busca de consejo, encomiendan sus penas a la plegaria de las hermanas y participan en los días de recogimiento. Mediante la iniciación a la meditación las carmelitas ayudan a hacer florecer de nuevo una rama esencial del proceso de interiorización, en su sentido cristiano. Para ganarse lo poco que ellas necesitan, trabajan artesanalmente los tejidos, el bordado, la alfarería, la cerería y el esmaltado.

La planta del edificio tiene forma de cruz. Su eje es la calle central del antiguo KZ. Viniendo de allí, el visitante penetra, a través de una torre de vigilancia, en el patio. A éste se abren la capilla, el portal y la parroquia. Estos últimos forman la base de la cruz, la capilla con el coro de las hermanas forman el cuerpo central y, finalmente, las celdas que se extienden a derecha e izquierda y el refectorio forman los brazos de la cruz. A modo de cabecera, las habitaciones de la comunidad cierran un pequeño patio interior con claustro.

En 1976 se construyó adicionalmente, sobre un segundo patio, una sala de meditación con la anchura de la capilla.

El amplio terreno colindante, anteriormente perteneciente al KZ y después utilizado como campo de maniobras de las fuerzas de ocupación de EE.UU., es el espacio libre, dominado por la cruz sobre la colina de las tumbas de las carmelitas. La casa de labor se dispone hacia la Alte Römerstraße.

Todos los edificios son de una planta, desarrollados a partir de un módulo de 3 metros, basándose en el tamaño de la celda de la ermitaña, contruidos conjuntamente para la vida comunitaria. Los espacios comunes tienen modulación doble; el centro y el coro miden el triple en planta y alzado. Todas las celdas están orientadas al sur, hacia el campo de concentración.

Todas las paredes son de ladrillo, enfoscado exteriormente, embarrado interiormente y visto en la capilla y en la sala de meditación; en general, los techos son de hormigón, también vistos, recubiertos con tablas de pino en las dependencias de habitación; los suelos son de ladrillo o de madera y las cubiertas de cobre.

La sencillez, la calidez y la claridad de la celda, de la pequeña cabaña con techo inclinado (2,50 x 3,20 m.), está presente en todos los espacios. Es una expresión de la vida de las carmelitas, de su vestimenta, de su silencio, de su alegría. Los hastiales de la cubierta de la capilla y de la sala de meditación están acristalados, de tal manera que la calle central del campo se introduce, a través de la profundidad total del Convento carmelita, en otra dimensión.

María am Wege

De las iglesias nuestro *María am Wege*, en las proximidades de la nueva autopista de Munich a Landsberg am Lech (1968-1971).

Desde el Concilio, rara vez se construyen iglesias aisladas en Alemania, conformándose siempre como espacios para la comunidad, con parvularios, salas comunitarias, bibliotecas y estancias para jóvenes y mayores. En este caso hay además una escuela básica. Desde el Concilio, tampoco tiene mayor valor el eje longitudinal, el orden procesional, sino la planta central, con el altar en su centro de gravedad. El párroco no aparece ya como un actor de teatro desde la sacristía, sino que entra, si es posible, desde detrás hacia el altar. El altar no es ya una piedra de sacrificios, sino una mesa para la comida común. Resulta difícil disponer el órgano en un espacio central. En mi opinión este no pertenece en absoluto a la liturgia cristiana. El instrumento litúrgico originario es la voz humana y todo lo que de forma inmediata procede del hombre.

El centro está situado en una morrena anexa a la antigua Salzstraße de Munich Landsberg, la actual autopista hacia Lindau. La zona de la intervención queda acotada por un área de estacionamiento de esta carretera y por el núcleo urbano de Windach.

Un ancho camino ligeramente ascendente, con escalones en forma de suaves rampas, conduce desde el pueblo a lo largo del jardín de infancia, la escuela, la parroquia y la sala comunitaria, y, atravesando el campanario, hasta el patio reconstruido de la iglesia. Allí, en el punto más alto del terreno, se levanta la iglesia. Todos los edificios son de una planta y con muros en tres de sus frentes, enfoscados y enalados en blanco, mientras que el cuarto costado se abre a través de elementos de madera y vidrio. Sus cubiertas en forma de atril están revestidas interiormente con madera de abeto y exteriormente recubiertas con *Eternit* oscuro. La

iglesia es como una tienda de campaña, desarrollada en base a un dodecágono, a partir de un círculo interior de 24 metros de diámetro, y con 27 metros de altura. La rígida regularidad se altera con los ensanchamientos para la capilla sacramental, sacristía y coro.

Doce vigas maestras de madera laminada encolada, en disposición radial, articuladas sobre zapatas de hormigón aislante, se unen en la cúspide, mediante articulaciones de acero, alrededor de un eje imaginario. Cada dos vigas opuestas forman un sistema plano triarticulado. Entre las vigas principales, paralelamente a las goteras, se disponen las viguetas, sobre estas el aislamiento en diagonal, un primer nivel de rastreles, contrarastreles y placas de *Eternit*.

La tienda se destaca del terreno mediante una estrecha banda clara perimetral. Los planos de las cubiertas, con diferente pendiente entre las vigas principales de 18 cm. de ancho y hasta 400 cm de alto, aportan una luz diferenciada en el perímetro.

El suelo, pavimentado radialmente con ladrillo, se hunde hacia el centro aproximadamente 20 cm. El banco de fábrica perimetral incrementa el efecto de la hondonada, sobre la que se levanta la tienda atravesada por la luz. El altar iba a ser colocado inicialmente sobre una isleta de un peldaño. Durante la obra llegó a estar hormigonado, pero contradecía sensiblemente la configuración espacial general y fue demolido. El altar en el fondo de la hondonada no es un volumen cerrado, sino una mesa abierta, hecha de placas de granito. La comunidad no está separada de él por ningún escalón; el espacio respira esta libertad.

El disco de latón troquelado en forma de cruz, que cuelga del cenit, concentra el espacio en su eje vertical. El sagrario cilíndrico, en oro, se sitúa en una hornacina del dodecágono.

El órgano con 33 registros fue acoplado más tarde. Tras cuidadosos ensayos con maquetas, se pudo colocar el gran instrumento sin dañar el espacio.

La forma de la iglesia, tanto interior como exteriormente, se concibió, por una parte, a partir del acto del culto y, por otra, a partir del espíritu de la nueva liturgia. A la participación directa corresponde el espacio sin perspectiva y el eje central: la tienda de campaña como símbolo de lo transitorio, del camino, alude a la reencarnación de Dios. "*La palabra se ha hecho carne y ha habitado entre nosotros*" (Juan). No se trata ya del templo de Israel, de la piedra del sacrificio, levantados por el pueblo; la mesa, en el centro de la comunidad, es el altar de la iglesia cristiana.

Lo que convierte en fano a lo pro-fano, no es la sublimación estética, ni la superación formal, sino la dotación de sentido. La zarza de Moisés ardiendo, la piedra erguida de Jacob, el estado de Belén, el lugar de la crucifixión de Jerusalén o la posada de Emmaus, fueron espacios *eclesiásticos* en la Historia Sagrada.

St. Ignatius

De nuevo una iglesia, sin una relación estrecha con el territorio: *St. Ignatius*, en Munich (1974-1979).

Este centro está situado en una nueva zona de viviendas, con edificaciones prismáticas de hasta 22 m de altura, fuertemente diferenciadas en planta y alzado. Los edificios, ordenados en una espiral, encierran en su punto medio el espacio de la iglesia, en cuyo centro se sitúa el altar. La espiral está desarrollada a partir de un dodecágono, subdividido en 24 vértices en el perímetro exterior. Todos los elementos sustentantes son muros trazados radialmente a partir del punto medio, resolviéndose las paredes exteriores entre ellos con planos de madera y vidrio. El espacio de la iglesia, con 11 laterales formados por muros de 6 m de altura, se abre en el 12º al patio: hacia él se abren todos los espacios. Todo el complejo, resuelto en una sola planta hasta incluso la vivienda, se concentra en el espacio dodecagonal de la iglesia, con un diámetro interior de 22 m y aproximadamente 10 m de altura hasta la cúspide de la techumbre de la tienda, resuelta con dos capas de madera, y cubierta con cobre. La estructura de la cubierta está acoplada al dodecágono de fábrica. 12 soportes

dobles a base de troncos descortezados, con apuntalamientos redondeados, soportan las vigas laminadas encoladas. Entre la coronación del muro y la cubierta queda una banda de luz de 2,2 m de altura.

Los bancos, con 350 plazas, rodean el altar. Hacia él declina el suelo aproximadamente la misma altura del basamento del altar (20 cm). La capilla de días laborables está vinculada al espacio de la iglesia a través de una abertura con toda la altura interior. En la pared cortada en ese punto se dispone el sagrario, orientado hacia ambos recintos.

El suelo calefactado, de ladrillo y caliza blanca del Danubio, se desarrolla a partir del dodecágono del basamento del altar. Su ornamento establece un diálogo con la excentricidad entre el espacio y el altar. El espacio espiral, cubierto con los faldones de la cubierta y rodeado de vegetación, es transitable por los peatones. Se establece un contraste intencional con la edificación del entorno, estrictamente ortogonal. El espacio de la iglesia, con su estricta forma geométrica sin ningún tipo de aditamentos, se asemeja a un recipiente para el culto. La tienda de madera, soportada por árboles y rodeada de paredes de ladrillo, aparece como un refugio seguro en un mundo desesperado.

Poco tiempo después se dispuso un órgano. Según la interpretación tradicional, el órgano forma parte de la celebración litúrgica. Su sitio está en el espacio central; no en una entreplanta alejado del acontecer, sino directamente en el espacio. La música coral e instrumental pertenecen también a la comunidad y deben estar, como ésta, alrededor del altar.

Creo que el órgano, no permitido en el servicio eucarístico ortodoxo ruso, ni en el griego, es un resto del servicio eucarístico convencional que aún no ha sido afectado por la reforma litúrgica. El instrumento adecuado a la liturgia cristiana no debería ser el órgano, con su refinada mecánica, sino, como en tiempos anteriores, la voz humana, aunque a veces sea deficiente.

Glyptothek

Como conclusión, la restauración interior de la Gliptoteca (1967-1972): un ejemplo de conservación de monumentos viva.

La restauración de la Gliptoteca es una repetición de la historia de su génesis, pero con otra salida. Para el arquitecto no se trataba de un caso de conservación de monumentos, sino un ejercicio arquitectónico en el que debía ser conservado lo esencial de lo existente, incorporándolo con pleno sentido en lo nuevo necesario. La conservación no entendida como museificación sino como puesta en valor de lo pretérito, también debería ser decididamente el sentido de la protección de monumentos. Esta idea no cierra la posibilidad de una alteración del objeto histórico, en el marco de su propia esencia.

La feliz obra de Leo von Klenze, especialmente por sus equilibradas proporciones y por la rica tensión de la sucesión de espacios, fue destruida, en 1944, casi completamente en su interior, por las bombas. Sólo los muros se conservaron en pie.

Para comprender el edificio y su reconstrucción posterior tras la destrucción, he aquí brevemente su nacimiento: el príncipe heredero Luis ordenó a Leo von Klenze erigir un museo para su valiosa colección de obras de arte antiguas (1816-1831). Al encargo le precedió un concurso. El proyecto definitivo de Klenze muestra una edificación de una sola planta, de 66x66 m, cerrada hacia la plaza, con un pórtico jónico; una sucesión de espacios abovedados dispuestos axialmente alrededor de un patio cuadrado de 27x27 m, se iluminan - incluso en las cuatro salas esquinadas- sólo con luz procedente del patio, a través de unos lunetos elevados. El patio, dispuesto 1,40 m más profundo que las salas, no era un espacio vividero.

A través de un pórtico especialmente bello se abre una rampa hacia el espacio trasero, para el abastecimiento en caso de celebraciones; para los músicos se dispuso una galería.

El talante romántico del príncipe heredero demandaba una construcción suntuosa, a lo cual Klenze pudo responder plenamente. A ello se oponía el consejero del príncipe, el escultor Martín von Wagner, afirmando: *"todo adorno, todo lo multicolor y brillante daña la obra de arte ideal"... "de pinturas y dorados no debe ni hablarse"... "La iluminación, que en este edificio debía ser el primer requisito, está aquí completamente descuidada"*.

Sus advertencias fueron en vano. Promotor y arquitecto vieron las estatuas como parte de la obra de arte global. *"Una suntuosidad bien ordenada del entorno estimula la vista y da al observador la oportuna disposición de ánimo"...*; en ello fundamentó Klenze la ejecución. De este modo la Gliptoteca no solo se convirtió en el primer museo público de Alemania, sino también en el más suntuoso del mundo. Tras la destrucción se reprodujo aquel debate, con motivo de la reconstrucción. En 1953 fueron restauradas, por parte del Servicio de Arquitectura del *Land*, la fachadas exteriores y el pórtico posterior, así como lo imprescindible de la obra en bruto, con una cubierta provisional. Todos los trabajos tenían como meta la completa reconstrucción, también del interior, con todo el estucado, todo el colorido y los dorados.

El director de la colección en aquellas fechas, Prof. Dr. Diepolder, consideró dudosa esta opción de reconstrucción. Diferentes ensayos y planteamientos, que oscilaban entre la copia exacta y el mero abandono, no resultaban convincentes. Todas las propuestas, partiendo de la aceptación de que paredes y bóvedas serían recubiertas de estuco o revoco, desvelaban completamente la magnífica obra artesanal de los muros - ciertamente empapadas a fondo de arriba a abajo a lo largo de los años.

En 1961, preguntado por el Dr. Diepolder sobre mi opinión respecto a las salas de prueba instaladas, fijé mi impresión por escrito: *"lo que en mi opinión debe excluirse, bajo cualquier concepto, es algo intermedio... El abandono de elementos excepcionales sería una arbitrariedad. Pero si estos, en su conjunto, ya no existen y se reconoce esta situación, entonces no deben reproducirse. Lo que aún se conserva de las portadas o en elementos estucados tendría que permanecer... Pero todo lo demás debería ser integrado en la edificación en igual medida que la antigua fábrica de los muros, repasando sus juntas limpiamente y revistiéndola con una delgada capa de mortero. Esto haría a la pared viva pero sosegada, se recuperaría la configuración espacial originaria y hablaría de lo que fue... Esta consideración no es de condición antihistórica. Por el contrario, reconoce... lo que ha sucedido en el tiempo y a través del destino"* (Wiedemann, 26-7-61).

Un boceto a mano ilustró mi idea de los espacios con este tipo de fábrica de ladrillo visto. La respuesta de Diepolder fue positiva. El Servicio de Arquitectura del *Land* se esforzó de nuevo con propuestas.

En 1962 el nuevo director de la Gliptoteca, Prof. Dr. Ohly, reclamó decididamente una sencilla reforma. Requerido para abordar el proyecto completo, no me encontré dispuesto para ello y recomendé a un colega.

Un año más de desafortunados bocetos condujo a la renuncia definitiva. Tuve que morder la ácida manzana. Ello supuso tener que meditar una vez más sobre todas las posibilidades, plasmándose en un documento de 1 de Julio de 1964, que recogía mi última propuesta, con indicaciones detalladas, planos y presupuestos.

Tales consideraciones eran: La cubrición del complejo edificado completo con cubiertas de dientes de sierra de fachada a fachada. Esto descargaría hacia el perímetro la construcción preexistente.

Levantar el patio, cubrirlo con vidrio y abrir los espacios que dan a él mediante delgados pilares. También aquí se perdería la arquitectura de Klenze.

Reconstruir la Gliptoteca totalmente, tal como había sido. Los trabajos ya se habían prolongado durante una década en este sentido. Eso exigiría una nueva edificación hacia la galería Lenbach para la escultura griega. Con ello se destruiría la unidad entre el edificio y la colección y la de la propia colección. La Gliptoteca llegaría a ser el museo del museo.

A pesar de tanto como se pudo hablar de estas soluciones radicales, a mi me parecía, sin embargo, que la mía primitiva era la correcta; a saber, el partir de lo que existía. Por una parte, de la Gliptoteca como una significativa colección y, por otra, de la Gliptoteca como obra arquitectónica con una sucesión de espacios especialmente armónicos y el mejor trabajo artesanal.

La documentación terminaba con la contraposición de un grabado de Klenze y de un dibujo de mi propuesta con la misma serie de espacios despojada de toda decoración.

La Comisión de Arquitectura asintió unánimemente.

Antes de las medidas necesarias para la reconstrucción aún eran precisas ciertas labores: el saneamiento de las paredes y de la estructura de la cubierta, con nuevos cierres parciales de cubiertas. Consolidación y aislamiento de las bóvedas, sustituciones de sillares vistos, resanado de las juntas y mejora de la calefacción. Todo ello antes de que pudiera iniciarse la reconstrucción interior. En total se disponía de 6,5 millones de marcos, habiéndose gastado ya 2,8 millones.

En el contrato se incluían además restricciones: el ajardinamiento del patio, ya concluido, debía permanecer, así como un suelo con un despiece geométrico en pórfido verde, y la calefacción planteada mediante suelo radiante debía ser completada. En 1968 comenzó la reconstrucción interior propiamente. Se suprimió la solución de tabiques dispuestos exentos delante de las viejas y húmedas paredes, y aireado por detrás, exigido en el dictamen de los especialistas; la mampostería fue en parte picada, en parte renovada, en parte rellena con mortero coloreado con polvo de ladrillo; los trozos de cornisa fueron completados, las juntas se limpiaron hasta 4 cm de profundidad, se aspiraron y se recubrieron sus superficies con *Kompakta* 1:10; el relleno de las juntas (4/10 partes de arena natural lavada, 2/10 partes de cal blanca, 4/10 partes de cemento blanco) se realizó simplemente prensando con espátula de madera y, tras el secado, lavando abundantemente con agua. Esto aportó una tenue película clara sobre el ladrillo rojo.

Todos los suelos sin excepción se resolvieron con losas de caliza con fósiles, cortadas con sierra, de gran formato, con los bordes partidos y las juntas simplemente rellenas en color gris claro.

La solución para la iluminación artificial (500 lux) se alcanzó después de largos ensayos, mediante lámparas de arco largo de xenon. A causa de su elevado coste tuvo que desecharse la instalación, aunque toda la infraestructura para ello está realizada. En lugar de ello unas lámparas *Osram Minispot* y proyectores halógenos iluminan puntualmente los objetos. Durante los trabajos, especialmente durante la obra bruta, percibí cada vez con más certeza la carencia de suficiente luz natural. Wagner había tenido razón en su crítica. Sólo quedaba la posibilidad de abrir las fachadas al patio hasta el suelo, con menor anchura que las bases de los lunetos. Ohly estaba totalmente en contra. Tan sólo la supresión de la luz reflejada por el suelo mediante *venecianas* móviles, que corren de abajo hacia arriba, permitió convencerle. Pero tales *venecianas* debían ser inventadas previamente. La cornisa corrida del patio no se dejó pasando por delante, sino que se interrumpió en los huecos.

Abrir estos huecos obligó a elevar el patio, que estaba situado 1,40 m más bajo que las estancias. Elevarlo tan solo unos 80 cm ya condujo a conseguir cierta unidad espacial bajo el esquema del atrio, a través de la planta. Más tarde se comprobó que también Klenze había considerado la posibilidad de abrir unos huecos al patio.

La comisión desestimó por unanimidad la propuesta, claramente explicada a través de planos y una maqueta 1:1 en la obra. Un año más tarde, y con la misma documentación, se produjo la aprobación total.

En el curso de la ejecución se expresó el interés por contar con una cafetería, como lugar para realizar una pausa en la visita y para evitar una solemnización. Tras diferentes planteamientos -un pabellón acristalado en el patio o un anexo en el lado occidental del edificio- pareció más apropiado el espacio entre las salas con las estatuas del templo de la isla Aegina.

Un año más tarde se solicitó la definición de los pedestales y de la disposición de las figuras. Al igual que en la construcción el arquitecto discutió sus medidas con la dirección del museo, ahora la forma de exponer fue desarrollada por la dirección del museo con el arquitecto. La buena colaboración de todos, a saber con el Dr. Ohly y sus colaboradores, el Dr. Wünsche y el Dr. Vierneisl (actual director de la Gliptoteca), también con el Funcionario Superior de la Edificación -von Petz- y el Servicio de Arquitectura -el asesor jurídico, Heid y Linseis-, hizo posible que finalmente se lograra realizar este difícil proyecto. Si no se hubiera llevado a cabo la dirección de la obra de forma directa, tampoco habría sido posible superar la realización. Mi colaborador Scherrer y yo mismo íbamos diariamente a la obra.

En 1972 se abrió de nuevo la Gliptoteca, como obra de Klenze, como museo de Martin von Wagner y como sede para la singular colección de Luis I.

Hoy apenas hubiera sido posible reconstruir de esta forma un edificio históricamente tan significativo. Precisamente entonces entró en vigor la ley de protección de monumentos. Es una bendición para los monumentos. Pero su aplicación es, a veces, desafortunada.

En Munich tardó en llegarle el reconocimiento a la Gliptoteca, mientras desde el exterior se produjo espontáneamente. La *Académie d'Architecture* de París me eligió unánimemente miembro correspondiente, siendo el primer alemán. Conservar el pasado no museificado sino vivo, lleva al reconocimiento del presente.

"...El edificio, que exteriormente se presenta tan frío y cerrado, contiene espacios cómodos y apacibles para pasear; un museo para sorprenderse y aprender, un café para pasar el rato y un foro para pensar en el Sur: un patio amplio y luminoso, en el que no se introduce nada perturbador; un clásico cuadrilátero como puerta hacia el cielo. No es ningún milagro que haya gente que se traslade una y otra vez hasta allí para disfrutar nuevamente de todos estos bienes en una bien dosificada combinación." (Gottfried Knapp citado en DU, revista europea de Arte, Junio 1977).

"...Como medida más importante la apertura de las dependencias al patio, para paliar una iluminación totalmente descuidada" (crítica de Wagner) en el estado original. Con esta medida Wiedemann ha dado un paso decisivo en el sentido de una conservación viva de los monumentos, como la ha entendido también Döllgast en su restauración de la Antigua Pinacoteca. Mediante la introducción en los espacios de un nuevo elemento -la luz- él ha creado algo más que un sustituto de los policromados y estucos perdidos. Ha despertado las esculturas a una nueva vida y con ello ha dado un nuevo sentido al edificio...

...Sólo se pone de manifiesto en qué medida es importante el nuevo funcionamiento del espacio del patio, al entender que dentro de la estructura de la ciudad ha nacido un nuevo espacio de descanso, un oasis, que atrae un gran número de visitantes, y todo ello sin tomar en consideración las obras de arte que hay en el museo. Con su ajardinamiento mediante vides salvajes y algunos árboles, y con su amueblado mediante una de las columnas jónicas de la antigua Staatsgalerie destruida, algunas esculturas sobre pedestales y mediante ligeros muebles de jardín bajo airosas sombrillas, este patio presenta un contraste lleno de sentido con los austeros espacios interiores con sus tesoros...

La restauración de la Gliptoteca es un ejemplo modélico de cómo un edificio histórico, mediante un tratamiento lleno de tacto y sentido, puede ser transformado en un moderno museo, que satisface nuestras demandas actuales, adquiriendo una especial vida, precisamente como resultado del modo de confrontarse lo viejo y lo nuevo." (Prof. Johannes Ludwig en Der Architekt, Diciembre 1977).

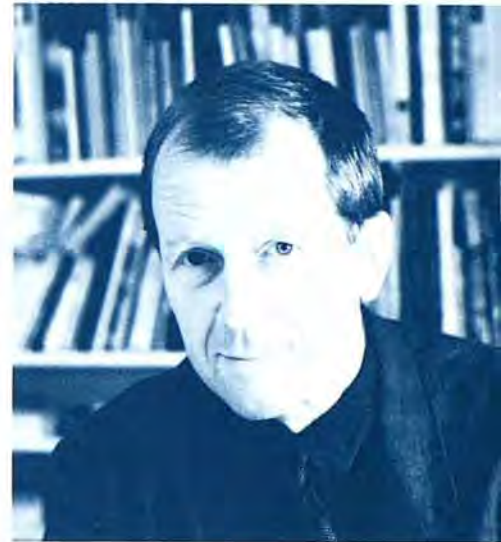
Construcción integrada.

Uwe Kiessler

Choza de paja o cápsula espacial; estos alojamientos ilustran las dos posibilidades de vida contrapuestas de nuestro tiempo. La una, en medio de Africa, tiene aún condiciones casi de la Edad de Piedra: los alimentos y combustibles, el material para la construcción y para la vestimenta los suministran la Naturaleza. Es poco lo que se consume y crece nuevamente; todo se elabora completamente por uno mismo. Se trata de un sistema cerrado, que funciona independientemente y sin ningún contacto con el mundo exterior. Es distinto en la cápsula espacial: son necesarias grandes cantidades de material, mano de obra y energía para la construcción, el transporte y el funcionamiento de este alojamiento, posibilitando una estancia limitada en el tiempo. La vida en este sistema es artificial y dependiente (Fig. 1).

¿Estamos nosotros más próximos a los hombres de la Edad de Piedra o a los astronautas?, ¿Qué aspecto tiene un edificio que está a la altura de nuestro tiempo? Esta pregunta nos lleva a concentrarnos en algunos puntos clave:

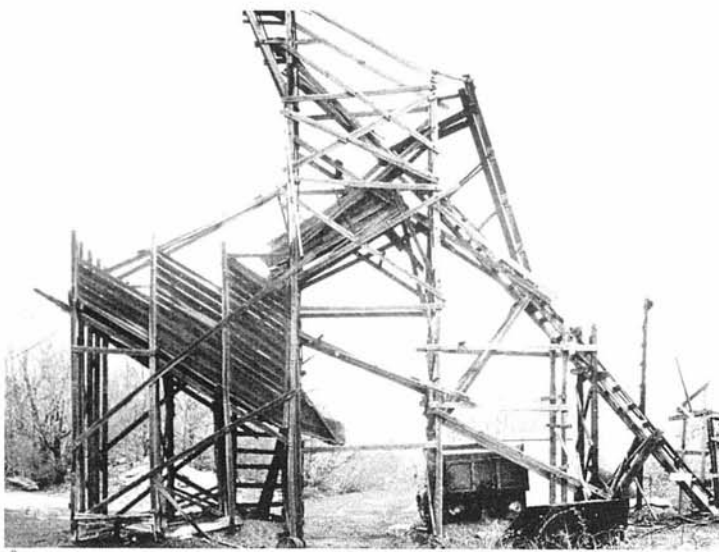
1. El consumo minimizado; sistemas estructurales técnicos.
2. La pared se hace dinámica.
3. El metabolismo de los edificios en el ciclo de la naturaleza.
4. La luz como alimento.
5. El entramado de los oasis.
6. Una movilidad menos artificial, más natural.
7. Estructuras urbanas densificadas y complejas.



1. El consumo minimizado; sistemas estructurales técnicos.

El parapente pertenece, sin duda, al conjunto de las estructuras portantes más eficientes que han existido hasta hoy. Se recoge en la mochila y se despliega sin complicaciones; pesa menos de la décima parte de su carga útil, el hombre, al que lleva sin esfuerzo sobre los valles, transportándolo en caso de térmicas favorables a lo largo de grandes trayectos. Al final de nuestro siglo la fantasía de los ingenieros construye, a partir de materiales sencillos -atalajes, cuerdas y telas-, un instrumento técnico manejable y valioso, con cuya ayuda de repente funciona lo que hasta ahora era inalcanzable. La solución correcta nace al satisfacer -en lo funcional y en lo económico- completamente la tarea; además y como por sí misma, surge la forma, siendo el color la única decisión subjetiva. ¿En qué medida este proceso de definición formal, tomado frecuentemente como modelo, es trasladable a la arquitectura? En todas aquellas ocasiones en que la tarea está definida claramente y el fin debe ser alcanzado con medios medidos y el mínimo gasto; cuando no prevalezca el exceso y una exagerada búsqueda de imagen que conduzca a que lo correcto no baste o a que todo deba ser recubierto con decoraciones manieristas a la moda, haciendo que los problemas reales no sean reconocidos o no sean resueltos.

Frecuentemente las construcciones desconocidas, anónimas, ponen en claro, mejor que los proyectos usuales, cual es la tarea genuina de la técnica: ayudar al hombre a resolver un problema con el mínimo gasto. Por ejemplo, a extraer carbón de la tierra con un pequeño andamio de madera. Imaginado y construido por él mismo, con los materiales y las herramientas disponibles -como un jersey hecho a mano. Diseñado según la experiencia, sin los cálculos y dibujos de un ingeniero. Desnudo, impresionante, sin ninguna especulación formal. Yo creo que en esta situación no había una mejor solución. Esta ingenua y heterodoxa estructura portante evidencia sus diferencias con construcciones, que de buen grado se denominan técnicas, pero cuyo aspecto *High-Tech* frecuentemente se basa en la incorporación decorativa de accesorios técnicos, como se pone de manifiesto en una observación más próxima (Fig.2).



Una estructura portante técnica resuelve siempre su cometido con el mínimo consumo; en ella nada puede ser suprimido y nada debe ser añadido. Su utilidad es a veces visible, como en el caballete transportador de madera, y a veces se esconde detrás de un recubrimiento exterior o de la construcción interna. En todos los casos, en las estructuras con un consumo minimizado coexiste una interdependencia conceptual con la estructura espacial y el aspecto del edificio.

Las tareas de todos los días son frecuentemente las más difíciles, porque hay muchas soluciones para ellas. En el caso de un almacén industrial de naves múltiples, con una modulación de pilares ortogonal de 15x15 m, nos planteamos la pregunta ¿qué aspecto tendría la construcción más sencilla para la cubierta?

Investigamos cómo podría reducirse al máximo la utilización de los elementos constructivos más costosos en su elaboración, transporte y montaje, insertando en su lugar elementos estandarizados ligeros, fundamentalmente prefabricados. Para un módulo de 15/15 m, la diagonal mide 21,2 m, una luz que aún puede salvarse bien con una viga de acero subtensado. Se dedujo, que una viga diagonal por módulo era más económico que varias vigas principales y secundarias sobre los tramos contiguos de 15 m. La distancia de las vigas desplazadas diagonalmente asciende a 10,6 m; para esta anchura bastaban vigas de perfiles laminados, corrientes en el mercado. Las costosas vigas perimetrales, frecuentemente mal aprovechadas en las superficies de fachadas, quedan fuera de toda consideración. Aquí los pilares de fachada soportan simultáneamente la carga de las vigas

del techo. La fachada y la cubierta forman una construcción integrada.

En dos esquinas del edificio enfrentadas oblicuamente, en las que no descansan vigas principales, desaparecen también los pilares principales; aquí sólo existen bajantes, que en otros casos están embebidos en el hormigonado de los pilares (fig. 3).

2. La pared se hace dinámica

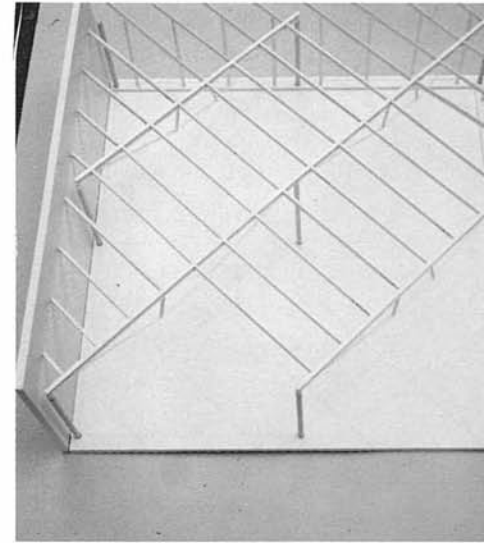
El hombre modifica constantemente su aspecto exterior, según la actividad, la moda o circunstancias particulares. Las exigencias más especiales las plantea el tiempo climatológico; ante el viento, la lluvia o el sol, le protege una segunda piel, la vestimenta. A veces se trata de gruesas botas, gorras, abrigos; a veces una camisa, pantalón y un sombrero de verano.

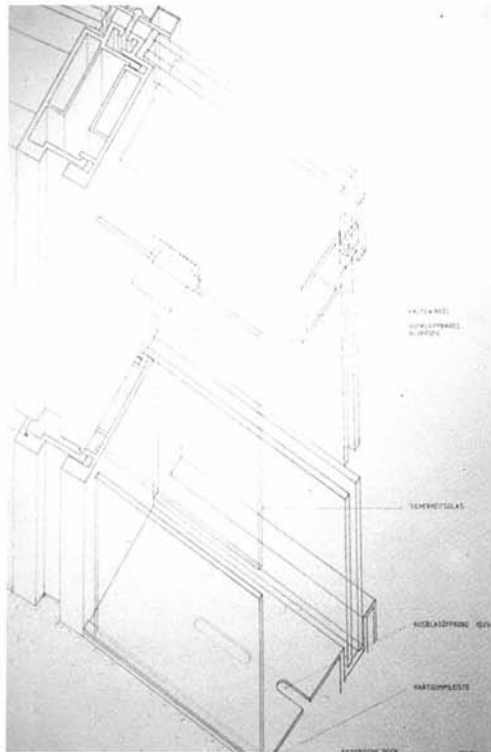
Su tercera piel, la pared de su casa, juega un papel no menor que la segunda. La luz, el aire, el calor o el frío deben dejarse pasar o filtrarse, en el transcurso del día y del año, en una o en otra dirección; a veces se busca su almacenamiento. La técnica del filtrado ha hecho progresos; uno puede defenderse de las pérdidas de calor. Los acristalamientos combinados de hoy aportan resultados importantes; hay instalaciones de protección contra el sol totalmente eficaces. Pero, incluso con todos estos medios, sólo puede resolverse parte del problema global; la mayor parte la tienen que superar en solitario unas instalaciones de costosa fabricación y, en su funcionamiento, lesivas para el medio ambiente y disipadoras de energía.

No es que no estén definidos los problemas, sino que carecemos de soluciones. El hombre vuela a la luna, pero todavía no tiene para su casa ni siquiera un sistema móvil de protección contra el calor eficiente, una persiana que aisle eficazmente, que pueda dejarse caer delante de la cristalera durante la noche, cuando ya no se puede lograr ningún aporte de calor y no es posible la visión del exterior. O cuando, esporádicamente, no se utilicen habitaciones individuales o casas completas. Para muchos edificios, estos tiempos muertos inútiles alcanzan la mayor parte de las 8.760 horas del año.

El elevado consumo de energía, con todos sus consiguientes perjuicios, es algo que realmente no debe sorprender a nadie, en tanto se disponga de ella a tan bajo coste. Sólo cuando la energía tenga un precio que se corresponda con su valor, dejará de estar estancado por más tiempo el necesario desarrollo técnico de los recubrimientos de los edificios, entrando en competencia los sistemas constructivos que reaccionen dinámicamente a las diversas solicitudes.

Por el momento tenemos que contentarnos con pequeños pasos, incluso en el caso de aquellos promotores más abiertos. El balance de energía en la zona antigua, proyectada en 1970, del edificio de la *Bayerische Rückversicherung* era mejor de lo que podría presumirse desde una concepción convencional de la protección del calor; ésto se consiguió mediante la obtención directa de calor a través de la fachada y mediante la incorporación de una planta de recuperación de calor. En el remonte se tuvo que mantener el acristalamiento con toda la altura de las plantas en base al ambiente espacial, al aspecto exterior y a la ganancia de energía. Las mejoras de los valores de amortiguación exigidas se alcanzaron mediante una ventana prefabricada modificada: un acristalamiento aislante exterior y un acristalamiento simple interior, sin marco y oscilante para su limpieza; la cámara de aire intermedia está conectada al sistema de la instalación de climatización. Junto con un consumo energético mas favorable, aumentó la comodidad en proximidad de la fachada, pudiendo aproximarse más las plazas de trabajo hacia el acristalamiento (Fig. 4).





Transcribo a continuación un extracto de la explicación del proyecto estructural del remonte del edificio del casino (de la *Bayerische Rückversicherung*):

"El edificio del casino tuvo que remontarse posteriormente. Puesto que no existía ninguna posibilidad de demoler hacia abajo, para situar pilares perimetrales, se suspendieron las cargas desde arriba. De este modo surgió un edificio colgante con una planta abierta, libre de pilares, como una planta baja.

El remonte completa las dos plantas elevadas preexistentes con otras tres, con un diámetro aumentado aproximadamente en 3 m. Para que no se excedieran las cargas previstas originalmente para un futuro remonte, se ejecutó una estructura de forjados relativamente ligera, a base de vigas de acero en combinación con una losa resuelta con placas prefabricadas de hormigón armado, con una capa de hormigón vertido en obra que colabora estructuralmente. Se mantuvo el principio de la construcción colgante: es decir, las cargas de las plantas existentes y de las nuevas fueron conducidas, mediante tirantes verticales, hasta el forjado de la planta quinta, donde se anclan al forjado de hormigón y se reconducen, mediante las correspondientes parejas de tirantes oblicuos (diagonales), hasta la coronación del núcleo.

El principio para el desarrollo de la obra consistió en separar en el tiempo los trabajos de construcción en acero y de construcción en hormigón. Por ello se levantó en primer lugar el núcleo de hormigón, incluso los pilares con recubrimiento cilíndrico de hormigón, pero no los forjados.

En la primera etapa del montaje se colgaron en primer lugar ambos tirantes diagonales del núcleo, acto seguido fue pre-montado, en el suelo, el soporte radial superior con el nudo de unión superior y con un tirante, elevándolo conjuntamente y uniéndolo a los diagonales. El soporte radial actúa con ello como un codal de los tirantes y transmite la fuerza de acodamiento a la pared curva del núcleo. De esta manera fueron montados, uno tras otro, los seis tirantes y sus diagonales, ensamblándose simultáneamente por tramos las vigas perimetrales de la planta superior. A continuación se montaron los restantes elementos perimetrales y radiales de las plantas intermedias, concluyéndose con ello el montaje básico de la estructura de acero.

Antes de poder unir las plantas existentes a la nueva estructura tuvo que terminarse el forjado que cubre la quinta planta. Este forma un anillo cerrado y asume en su estado definitivo el soporte de los grandes esfuerzos de acodamiento de las cargas de la planta.

Sólo después del hormigonado de este forjado se llevó a cabo la unión entre la antigua y la nueva edificación, anclando los tirantes existentes, mediante tornillos de alta resistencia, a los puntos de conexión previamente proyectados.

La conexión entre la antigua y la nueva construcción se resolvió apenas con unas lengüetas, comprobándose que las cargas de las antiguas plantas pudieran ser transmitidas correctamente también hacia la nueva construcción.

Esto se logró haciendo que los tirantes, de los que ahora pendía toda la construcción, fueran desplazados suficientemente hacia arriba en sus nudos de unión, mediante prensas hidráulicas, como para que los antiguos tirantes diagonales quedaran descargados, según los cálculos, y pudieran desmontarse.

Para impedir una eventual sacudida al cortar las barras metálicas, ésta se llevó a cabo mediante un soplete, evitándose así, mediante la calefacción del corte, que una eventual tensión residual pudiera liberarse por sacudidas."

Volviendo de nuevo sobre la vestimenta: A la intemperie no se puede vivir sin protección. Constantemente se desarrollan mejores tejidos para todos los fines imaginables y se transforman en cómodas prendas. Incluso para situaciones extremas existen equipos adecuados. Sólo en casa nos permitimos el lujo de llevar durante todo el año casi lo mismo. En esta situación se debería ahorrar la mayor parte de la energía directamente en el cuerpo -como es conocido aproximadamente la mitad va a parar a la calefacción. Aún no existe una vestimenta correcta con la cual se pueda vivir confortablemente también con temperaturas ambientes más bajas. Yo la imagino cómoda, ligera, agradable; en esto merece la pena investigar. La vestimenta es lo más inmediato cuando discutimos sobre la conservación del calor corporal. No deberíamos excluirla en el proyecto de una vivienda mejor.

3. El metabolismo de los edificios en el ciclo de la naturaleza

Las enfermedades del metabolismo pueden conducir a graves daños en la salud, incluso a una muerte prematura. No es ninguna exageración atribuir esta enfermedad a la Tierra. Esta se manifiesta incluso en el pequeño cosmos de una casa, que es abastecido con aire, agua, alimento y energía. Los hombres y unas instalaciones insuficientes transforman estas materias primas en lesivas: aparece el calor residual y gases residuales, residuos sólidos y aguas residuales; en parte despreocupándonos de ellos, a pesar del alto coste, y provocando a largo plazo daños prolongados en el sistema total.

Las causas son conocidas: unas costumbres de vida equivocadas y una tecnología equivocada. Las instalaciones que a la larga ocasionan más perjuicio que cuando se usan a corto plazo, que malgastan los recursos naturales en lugar de aprovecharlos, ... no valen nada.

La innovación básica es necesaria: tenemos que llegar a una tecnología que se inserte en el ciclo de la naturaleza. La meta son los sistemas autónomos, autorregulados, un metabolismo global en equilibrio. La consideración de los costes globales reales de las energías actualmente derrochadas, incluso de los costes de eliminación de residuos, acelerarían este desarrollo.

En el camino hacia ello son necesarias muchas medidas individuales sucesivas; por ejemplo, la asociación de la vivienda al lugar de trabajo, que haga posible utilizar el calor residual de la actividad industrial en la calefacción de las viviendas próximas. Esta fue una de las razones para construir la panificadora de la firma *Rischart* en un patio trasero del casco urbano de Munich y no sobre una verde pradera. A ello se une que se reducen al mínimo los problemas de tráfico debido a la proximidad de la panificadora a las viviendas de los trabajadores y a los establecimientos en el centro de la ciudad; la mercancía llega recién cocida al cliente.

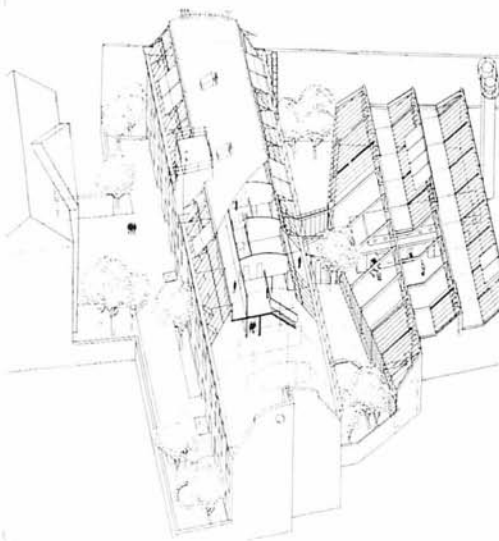
4. La luz como alimento

Sin la luz del sol no es posible vida alguna; pero tampoco podríamos pasar sin luz artificial; incluso durante el día. Las naves de producción cerradas, los centros de congresos y las estaciones de Metro están iluminadas con luz artificial. ¿Puede reemplazarla la luz del día?

Para leer y escribir puede usarse también la luz artificial. Pero para la estabilidad de nuestra energía psíquica necesitamos el contacto con el sol, con las variaciones del tiempo atmosférico, con los cambios de la luz. Es necesaria la luz del día en todos los espacios. Un proyecto que renuncie a ella innecesariamente, es un mal proyecto.

¿Cómo la capta una fábrica, que vive de la venta de luz artificial? En el nuevo edificio del centro técnico *ERCO* nos pusimos de acuerdo rápidamente: las salas de ensayos luminotécnicos y la sala de proyecciones tienen que estar en la oscuridad, mientras que en los demás espacios la luz del día puede no ser suficientemente buena.

Lamas de aluminio, toldos y persianas enrollables, controladas centralmente, se encargan de que la luz, según las necesidades, sea más o menos amortiguada, a veces completamente debilitada o a veces conducida profundamente en las estancias. Una maquinaria dinámica en sincronización con la instalación de luz artificial. (Fig. 5,6)



Otl Aicher escribió sobre ello: *"El nuevo edificio ERCO es prácticamente un edificio de vidrio. Su piel es de vidrio, pero tiene una segunda piel, una piel de cobertizos y lamas a base de persianas intercambiables proveedoras de sombra. Hay persianas textiles extensibles, lamas metálicas en forma de abanico, cortinas de lamas, ... todo tan flexible y tan móvil, que en ocasiones puede dejar penetrar la totalidad de la luz, mientras que en otras circunstancias el edificio puede llevarse a un estado de penumbra como el de la casa mediterránea a la hora de la siesta.*

Ya conocemos todos los prismas soleados, las torres de oficinas de la arquitectura moderna. Todas de vidrio y llenas de luz. En el lugar de su doctrina, en la nueva edificación de ERCO encontramos una máquina de luz y sombra, con control en parte general, pero a veces individual.

La luz es un medio relativamente nuevo en la conciencia de la humanidad. Hemos desarrollado una cultura de los colores; la luz era para nosotros un concepto difícilmente asimilable. No teníamos una conciencia diferenciada de ello, y aún hoy resulta difícil para los luminotécnicos el describir diferentes cualidades de la luz, para poder con ello acceder a su control. Parte de las instalaciones del nuevo centro técnico de ERCO sirven además, para adquirir un mayor conocimiento sobre las diferentes cualidades de la luz, ante todo de la artificial. Una nueva edificación dotada de control de la luz ayudará, con sus posibilidades, a poner en juego luz y sombra conjuntamente, a experimentar y cualificar la luz como medio humano elemental y como materia prima de los seres vivos. A principios de este siglo surgió la demanda de la luz. Estalló el culto a la adoración del Sol. Hoy hemos ampliado esta requerimiento hacia una interrelación controlada de luz y sombra. Una interrelación que no puede aportarla una arquitectura basada en la belleza estática. Para ello hace falta una arquitectura que esté en situación de reaccionar, de modificarse. Y esto tanto al nivel de las maquinarias como también para un control manual individual. El resultado es un cuerpo arquitectónico con velas, cortinas, persianas y viseras regulables. El resultado es una arquitectura alegre.

Esto conduce forzosamente a que los mecanismos de esta máquina de luz se hagan evidentes como los cabos y herrajes del aparejo de un barco de vela. La estructura mecánica se hace visible. Las escaleras para la limpieza de las superficies acristaladas tampoco están ocultas, formando parte de la tramoya de luz y sombra, del instrumental de luz y sombra."

5. El entramado de los oasis

La ciudad jardín se propuso como modelo alternativo a la metrópoli pétreo: casas en el campo, idilios rurales.

Pero con el concepto del huerto familiar no se pueden resolver los problemas de los centros de aglomeración. En él se recurre a la naturaleza para lo más apremiante; para el ojo y para los pulmones, y quizás también para el puchero. Un *Englischer Garten* no lo tienen todas las ciudades, y es demasiado precario disponer tan sólo de

árboles en las calles. Hoy es necesaria una combinación de edificación densa y zonas verdes densas. La estructura de los edificios se convierte en una estantería para plantas, recibe una bio-piel: vegetación vertical y follaje sobre las cubiertas.

Allí puede el hombre urbano cosechar legumbres, flores y frutas. El entramado de los oasis asegura un buen clima urbano.

Ubicar un parque urbano sobre un lugar anteriormente edificado es algo excepcional. El proyecto del Parque Científico en Gelsenkirchen ofrece esta oportunidad. El cambio estructural en la región del Ruhr, consistente en la sustitución de la industria pesada por tecnologías suaves, hace posible la marcha atrás en el proceso hasta ahora vigente: la reconversión de ciudad en naturaleza. Viejos y nuevos edificios enmarcan las superficies centrales de agua y vegetación; el núcleo es la galería de cristal de 300 m de largo, a la cual se engarzan los edificios del Instituto; un invernadero orientado al parque, que es accesible al público durante todo el año.

6. Una movilidad menos artificial, más natural

La movilidad caracteriza a nuestro siglo. También en esto el lujo de ayer a llegado a ser el consumo de hoy: en el curso de la vida, cada uno de nosotros damos la vuelta al mundo varias docenas de veces. Las absurdas consecuencias de esta movilización general son conocidas, pero rara vez nos cuestionamos su sentido. Globalmente y proyectando hacia el futuro, probablemente la dimensión que ha alcanzado este fenómeno apenas es sólo el principio.

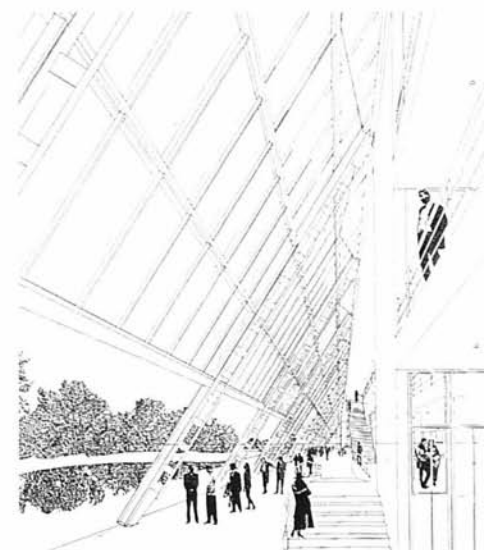
No sabemos si aparecerán nuevos sistemas propulsores, para viajar y volar, que consigan no causar daño al ciclo de la naturaleza. En todo caso, todas las mejoras técnicas alcanzadas hasta ahora han fracasado debido a una siempre creciente movilidad. Este proceso se acelera incluso: tan sólo para los próximos años están programados unos 10.000 nuevos aviones de gran capacidad.

¿Qué tiene que ver esto con la arquitectura? La movilidad también es provocada por unos inmuebles equivocados. El turismo es un índice, y no el último, del fracaso de la arquitectura en el lugar de origen. Si nuestra vivienda sirviera para algo más que para comer, ver la televisión y dormir, si sus estancias ofrecieran, en todas las épocas del año, tal calidad de vida que sólo las abandonáramos a regañadientes, muchos viajes llegarían a ser superfluos.

Necesitamos lo que en el Berlín del cambio de siglo se denominaron *fábricas-pantuflas*, lugares de trabajo a los que pueda llegarse a pie. O con la bicicleta, que, en trayectos urbanos cortos, ha superado con creces a los automovilistas, que se colapsan entre ellos.

Para la Exposición Internacional de Arquitectura del *Emscher Park*, hemos propuesto una variante de ésta insuperada máquina-hombre -que, por lo demás, procede del taller de Leonardo da Vinci-: el *IBA-móvil*, un vehículo colgante ligero, accionado por el hombre. Con él se puede recorrer en pocos minutos, a modo de juego, el trayecto completo de 1,3 km de longitud del Parque Científico de Gelsenkirchen. (Fig. 7)

Tenemos que redescubrir las energías motrices con las que estamos dotados y utilizarlas a diario. Necesitamos *rascaielos horizontales*, casas a las que se pueda llegar cómodamente a pie. Por ello sólo hay cuatro planos principales en el edificio *Gruner+Jahr*. El que sube escaleras durante la jornada de trabajo ahorra energía del ascensor y no necesita ningún ejercicio de mantenimiento al atardecer .



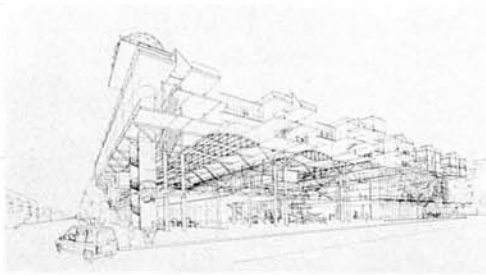
7. Estructuras urbanas densificadas y complejas

A pesar de todos los otros ensayos, la configuración de la ciudad sigue siendo primariamente estructural; las esculturas son la excepción. Pero las estructuras urbanas tienen que seguir evolucionando. Esto no se ha producido con la aplicación de los modelos hasta ahora vigentes; las necesidades de hoy son distintas de las de la Edad Media o del periodo de los fundadores (*Gründerzeit*). Necesitamos estructuras para la vida urbana futura: la proximidad de la vivienda, el trabajo y el descanso, la utilización de energías regenerativas y su combinación, un entramado de vegetación urbana. Es seguro que las paredes y las ventanas aislantes del ruido no son los medios definitivos para proporcionar el descanso necesario al habitante de la ciudad.

Es posible aumentar la densidad de edificación dentro del limitado suelo de la ciudad, sin desventajas para el ciudadano, si aquellos usos que no plantean especiales exigencias de luz y aire se sitúan por debajo -y no, como hasta ahora, al lado- de los usos de mayor valor. Las ordenanzas de usos en la edificación están necesitadas de una reforma. En lugar de limitar con recelo el número de plantas, tendría que incrementarse la intensidad y la calidad de la edificación urbana mediante mejores estructuras arquitectónicas.

El proyecto *Heliowatt* va en esta dirección. En su memoria explicativa se dice:

"Hasta ahora, las dependencias grandes y las pequeñas se han localizado generalmente en estructuras arquitectónicas específicas, ubicadas en áreas independientes en la ciudad. Aquí los establecimientos comerciales, teatros, museos y lugares de producción, en salas espaciosas, allí las viviendas, oficinas, despachos y estudios en pequeños espacios amontonados, adicionados a series de casas. Esto se corresponde con la idea de la separación de las funciones. (Fig.8)



La vida urbana del futuro exige una disposición contigua de los diferentes tipos de espacios, flexibilidad y una rápida intercambiabilidad. Las estructuras nacidas de la técnica de construcción en madera y piedra no pueden dar respuesta a esta misión. Es necesaria una combinación de estructuras de pequeñas y de grandes dimensiones para obtener una nueva estructura de superior complejidad.

Un conjunto de series de pilares pareados, sobre una planta subterránea de aparcamientos e instalaciones, soportan las crujeas elevadas, cerrándose los espacios entre crujeas con cubiertas de vidrio, bajo las cuales surge un continuum de salas hiperiluminadas. Un conjunto de rampas y escaleras, situadas en la zona de las series de pilares pareados, conectan los diferentes niveles.

De esta forma pueden albergarse debajo los talleres, aulas y espacios para exposiciones, e inmediatamente encima los correspondientes laboratorios, seminarios y oficinas, así como las viviendas. Se origina así un sistema espacial entrelazado y flexible."

En el proyecto *Gruner+Jahr*-realizado en colaboración con Otto Steidle- se ha mostrado como una estructura lineal entrelazada espacialmente, con hiperiluminadas galerías intermedias de comunicación, puede reaccionar con mucha flexibilidad a las cambiantes necesidades que surjan. A pesar de la alta densidad de edificación, todas las estancias tienen una más que suficiente iluminación y ventilación; en los patios se está más tranquilo que en muchos lugares de vacaciones.

Perpetuum mobile

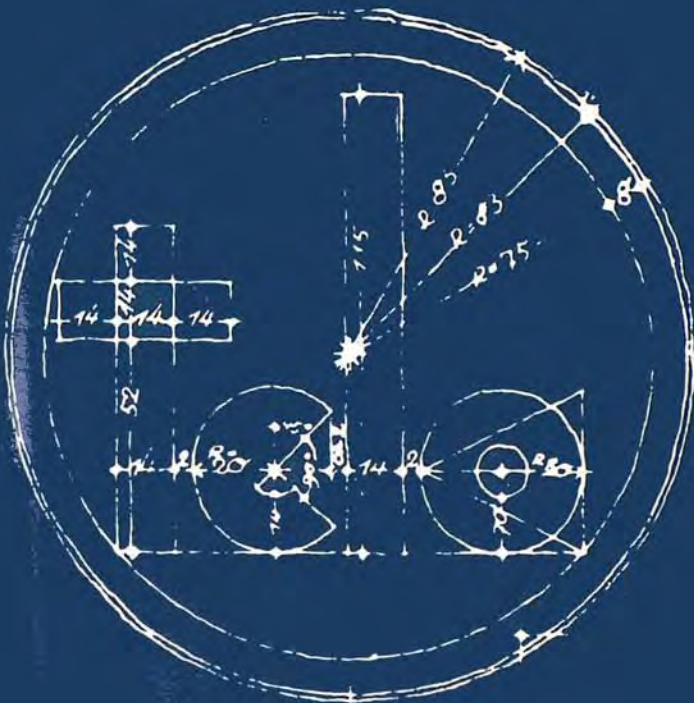
Durante mucho tiempo se intentó inventar el *perpetuum mobile*, una máquina que, sin suministro de energía, realizara trabajo permanentemente o al menos permaneciera en movimiento. Según las leyes de la Física esta máquina es una ilusión, al menos como objeto aislado. Pero no tenemos que inventarla: el sistema de la naturaleza, en el que vivimos, es un *perpetuum mobile*. Más bien estamos a punto de destruir este sistema. Sólo si se logra integrar nuestra vida, con la ayuda de una técnica correcta, en el ciclo de la naturaleza, sólo cuando la arquitectura haya alcanzado esta meta estaremos a la altura de nuestro tiempo.



ROBERT VORHOELZER



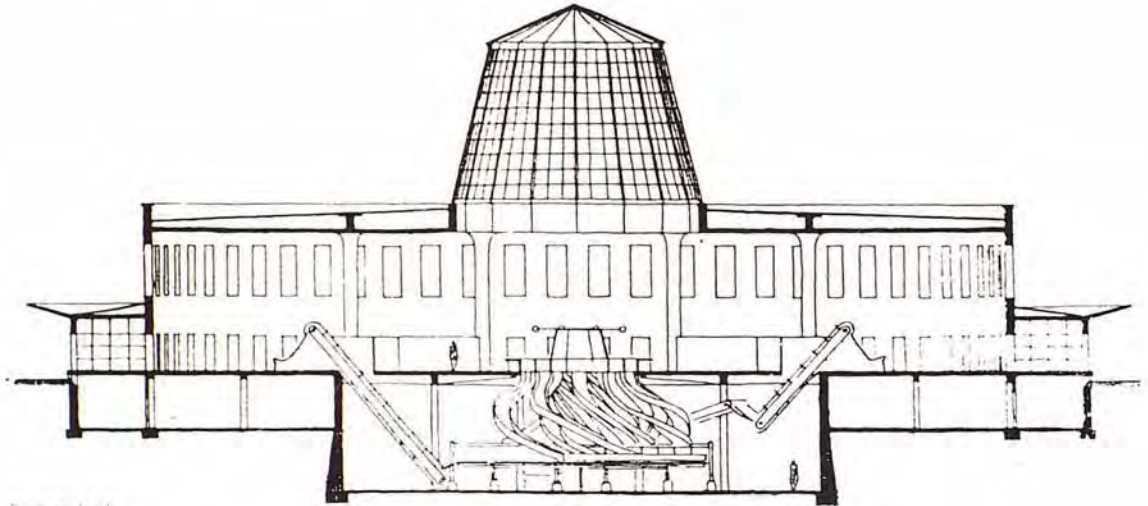
- 13.6.1884 Nace en Memmingen.
- hasta 1904 Estudia en un Instituto de Kempten.
- 1904-1908 Estudios de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Munich.
- 1908-1911 Realiza prácticas en el Servicio Regional de Arquitectura de Munich.
- 1911-1913 Aspirante a funcionario en el Servicio Superior de Administración de la Dirección de Ferrocarriles de Munich; durante este período es Profesor Ayudante con Carl Hocheder, en la Escuela Técnica Superior de Munich.
- 1913-1919 Asesor de ferrocarriles en la Dirección de Ferrocarriles de Augsburg.
- 1916-1918 Servicio militar en Flandes.
- 1919-1920 Consejero directivo en la Dirección de Ferrocarriles de Augsburg.
- 1920-1930 Consejero Superior de Arquitectura en la Dirección General de Correos.
- 1921 Contrae matrimonio con Mathilde Frankl.
- 1930-1933 Profesor Numerario de Proyectos en relación a la Historia de la Arquitectura Medieval; sucede en el puesto a Heinrich von Schmidts.
- 1933 Es relegado a la condición de interino (reserva), acusado de bolchevismo arquitectónico.
- 1933-1939 Arquitecto en ejercicio libre en Munich.
- 1935 Expulsión del servicio en la Escuela Superior.
- 1939-1941 Director del Departamento de Arquitectura en la Academia de Bellas Artes de Estambul, sucediendo a Bruno Taut.
- 1941 Dimisión en Estambul, regreso a Munich.
- 1942-1945 Servicio en el ejército.
- 1946-1952 Inicialmente realiza una sustitución en la Cátedra de Proyectos y Construcción, y a partir de 1947 es Profesor Numerario de Proyectos y Edificación, en la Escuela Técnica Superior de Munich; simultáneamente es Comisario Especial para la reconstrucción de la Escuela Técnica Superior.
- 1948 Doctor *honoris causa* por la Escuela Técnica Superior de Stuttgart.
- 1952 Profesor emérito.
- 28.10.1954 Fallece en Munich.



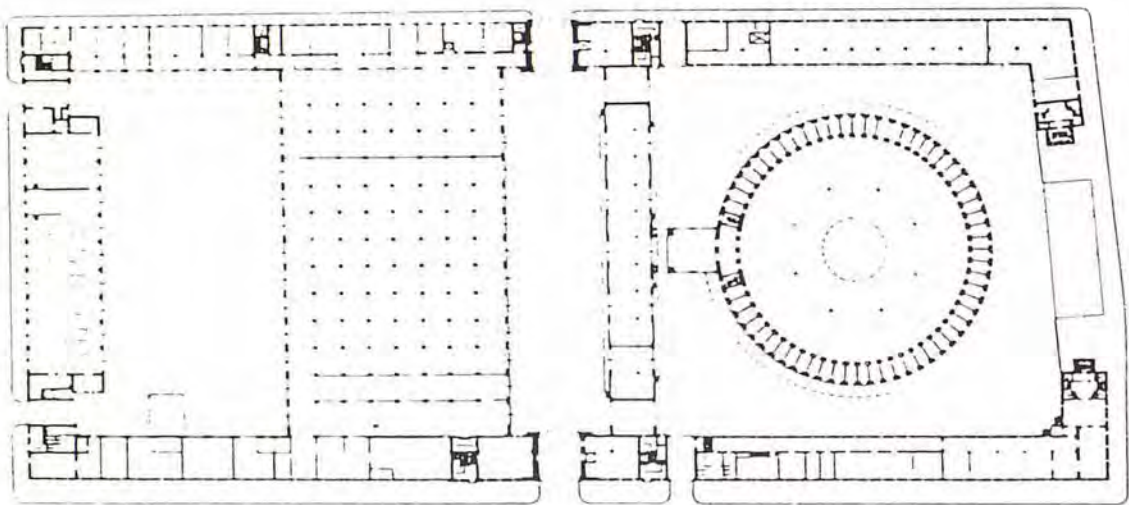
OFICINA DE DISTRIBUCION DE
PAQUETERIA POSTAL
V.9

Arnulfstraße
München, 1926-27

Col. Franz Holzhammer y
Walther Schmidt

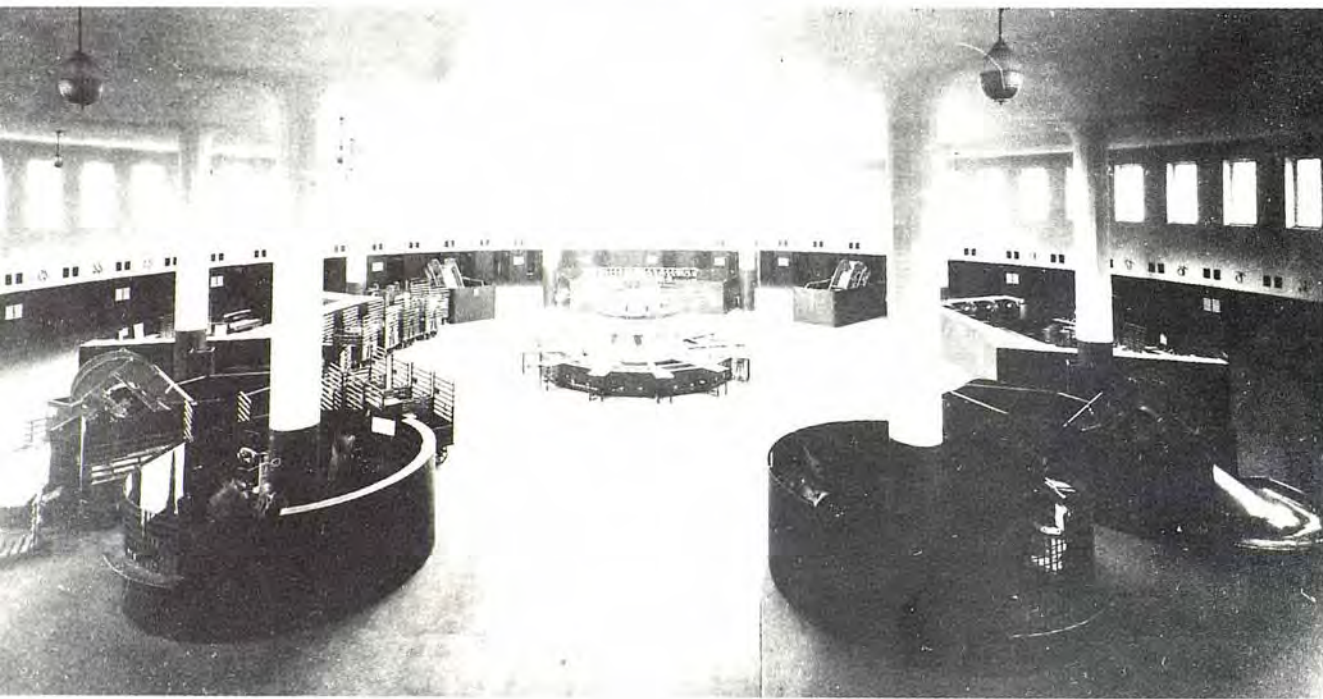


Sección por la sala



Planta general del complejo







OFICINA POSTAL, VIVIENDAS,
OFICINA BANCARIA Y CAFETERIA
V.17

Tegernseer Landstraße
München, 1929-30

Col. Walther Schmidt y Hans Schmelzer

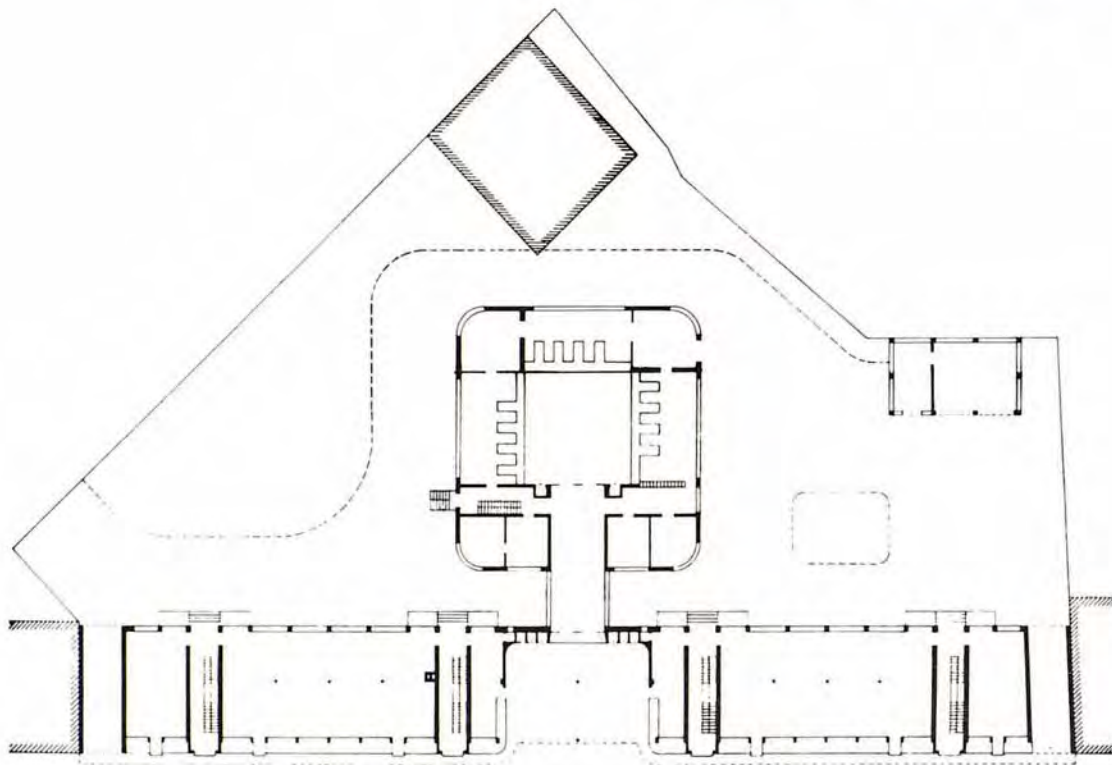




OFICINA POSTAL Y VIVIENDAS
V.20

Fraunhoferstraße
München, 1930-31

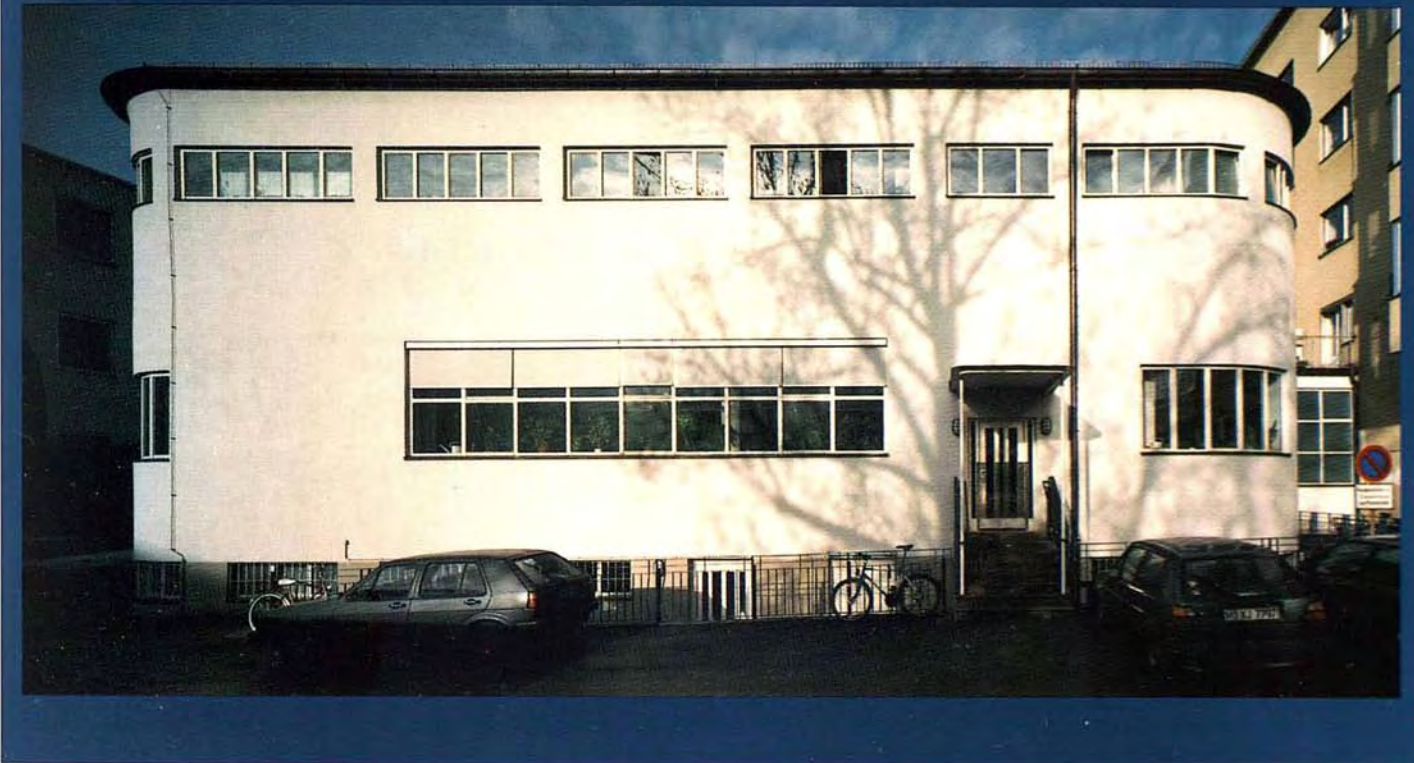
Col. Walther Schmidt



Planta general



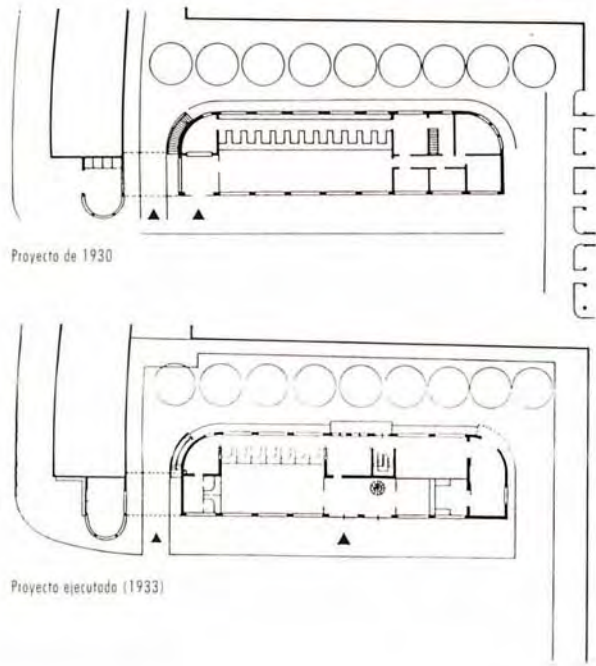




OFICINA POSTAL Y VIVIENDAS
V.21

Am Harras
München, 1930-33

Col. Hans Schmetzer

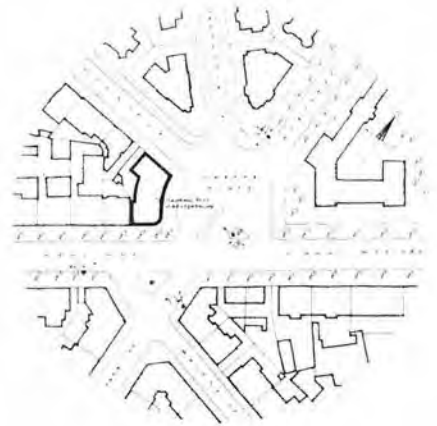




OFICINA POSTAL Y VIVIENDAS
V.25

Goetheplatz
München, 1931-33

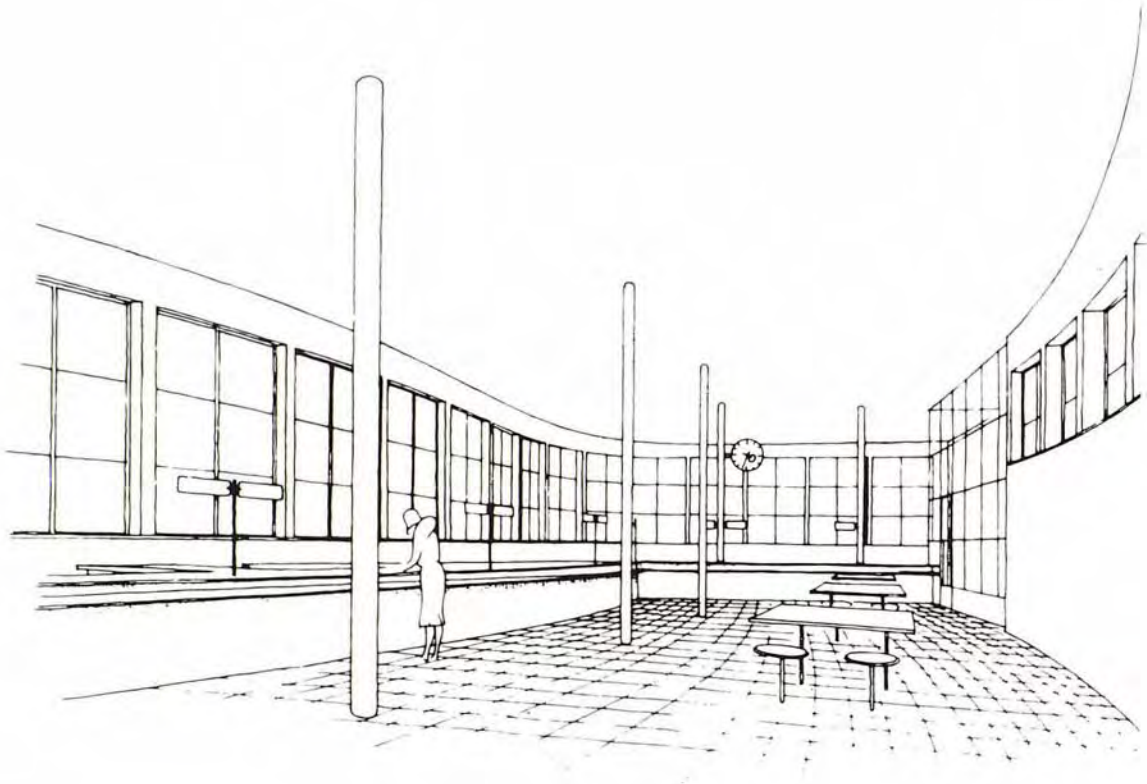
Col. Franz Holzhammer y
Walther Schmidt



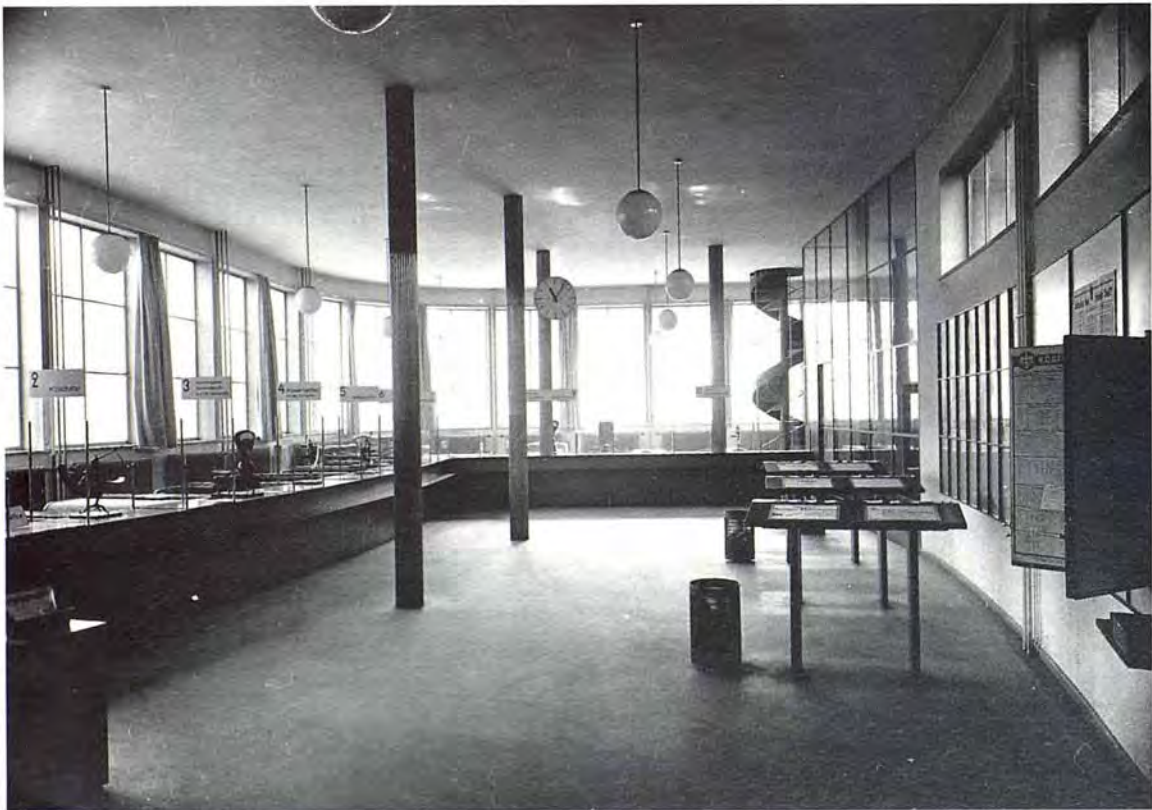
perspectivas de proyecto del arquitecto

ROBERT VORHOELZER





Hall de ventanillas. Perspectiva del arquitecto









RESEÑA DE OBRAS

IGLESIA EVANGELICA

V. 1
Speyer, 1910-11
Col. Karl Klebe



V.3

IGLESIA EVANGELICA

V. 2
Pfaffenhofen/Ilm, 1914

OFICINA POSTAL (R)

V. 3
Sonnenstraße
München, 1920-22 [muy alterada]
Col. Franz Holzhammer



V.5



V.6

CENTRAL ELECTRICA

V. 4
Bamberg, 1923-25
Col. Anton Lehr, Alois Schmid,
Heinrich Lömpel y Robert Simm



V.8



V.9



V.9

EDIFICIO DE SERVICIOS POSTALES

V. 5
Arnulfstraße
München, 1924
Col. Georg Werner

OFICINA POSTAL

V. 6
Winthirstraße
München, 1924
Col. Walther Schmidt, Georg Werner y Franz Holzhammer

CENTRAL INTERURBANA DE CORREOS

V. 7
Augsburg, 1925
Col. Georg Werner y Heinrich Götzger

OFICINA POSTAL Y VIVIENDAS

V. 8
Agnesstraße/Isabellastraße
München, 1926
Col. Franz Holzhammer y Walther Schmidt

OFICINA DE DISTRIBUCION DE PAQUETERIA POSTAL

V. 9
Arnulfstraße
München, 1926-27
Col. Franz Holzhammer y Walther Schmidt



V.10



V.11



V.12

OFICINA POSTAL Y VIVIENDAS

V. 10
Galeriestraße
München, 1927
Col. Walther Schmidt, Josef Klier y Georg Pflugfelder

PARADA DE SERVICIOS DE CORREOS

V. 11
Bayerstraße
München, 1927-28 (desaparecida)
Col. Walther Schmidt



V.13



V.13



V.14

COMPLEJO DE CORREOS

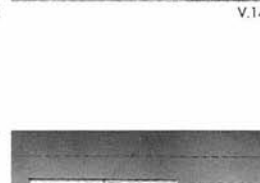
(Edificio de servicios telegráficos, nave de parque móvil, viviendas)
V. 12
Poststadt Allerbergerstraße
Nürnberg, 1927-30
Col. Johann Kohl, Karl Schreiber, Wilhelm Erhard,
Oskar Wißmüller y Paul Seegy



V.15



V.16



V.17

COMPLEJO RESIDENCIAL EXPERIMENTAL

V. 13
Arnulfstraße I
München, 1928
Col. Walther Schmidt, Hanna Löw, Heinz Schmeißner,
Magnus Mayer y Erna Meyer

EDIFICIO DE VIVIENDAS

V. 14
Kaiserslautern, 1928
Col. Heinrich Müller, Franz Flick, Rudolf Stadtmüller,
Clemens Werber y König

PROTOTIPOS DE CABINAS TELEFONICAS

V. 15
Schwaben, 1928
Col. Georg Werner



V.15



V.16



V.17

OFICINA DE TELEGRAFOS Y NAVE DE PARQUE MOVIL

V. 16
Augsburg, 1928-30
Col. Georg Werner, Heinrich Götzger,
Wilhelm Wichtendahl y Herbert Rimpl

OFICINA POSTAL, VIVIENDAS, OFICINA BANCARIA Y CAFETERIA

V. 17
Tegernseer Landstraße
München, 1929-30
Col. Walther Schmidt, Hans Schmelzer

OFICINA POSTAL

V. 18
Coburg, 1929-31
Col. Robert Simm, Schwaighofer, Karl Meier y
Georg Rosenauer



V.18



V.18



V.18



V.19



V.20



V.20



V.21



V.22



V.22



V.23



V.23



V.24



V.25



V.25



V.26



V.27



V.27



V.28



V.29



V.33



V.33

OFICINA POSTAL
V.19
Ulmer Straße
Augsburg, 1930
Col. Georg Werner

OFICINA POSTAL Y VIVIENDAS
V.20
Fraunhoferstraße
München, 1930-31
Col. Walther Schmidt

OFICINA POSTAL Y VIVIENDAS
V.21
Am Harras
München, 1930-33
Col. Hans Schmetzer

BOARDINGHAUS EN LA EXPOSICION DE
ARQUITECTURA ALEMANA
V.22
Berlin, 1931
Col. Walther Schmidt y Max Wiederanders

COMPLEJO RESIDENCIAL
V.23
Augsburg Pferssee, 1931
Col. Georg Werner y Clemens Böhm

NAVE DE PARQUE MOVIL
V.24
Füssen, 1931
Col. Georg Werner y Walter Schußler

OFICINA POSTAL Y VIVIENDAS
V.25
Goetheplatz
München, 1931-33
Col. Franz Holzhammer y Walther Schmidt

OFICINA POSTAL
V.26
Wärth, 1932
Col. Karl Schreiber y Franz Defregger

NAVE DE PARQUE MOVIL
V.27
Kempten, 1932
Col. Georg Wener, Herbert Rimpl y Walter Freyberger

OFICINA POSTAL
V.28
Prüfeningstraße
Regensburg, 1932-33
Col. Karl Schreiber

OFICINA POSTAL
V.29
Grassau, hacia 1933
Col. Franz Holzhammer y Werner Göckel

OFICINA POSTAL DE LA CATEDRAL (R)
V.30
Regensburg, 1936-38
Col. Karl Schreiber, Erich Guppenberger y Hans Merckthaler

IGLESIA KÖNIGIN DES FRIEDENS (R)
V.31
Werinherstraße
München, 1945

IGLESIA ST. BONIFAZ
[Estudios para su reconstrucción]
V.32
München, 1947-48

EDIFICIOS DE ADMINISTRACION E INSTITUTO,
EN LA T.H. MÜNCHEN
V.33
München, 1949-54
Col. Grete Wirsing y Hermann Fries

Esta relación no recoge la producción completa de Robert Vorhoelzer,
correspondiendo a una selección realizada para la exposición
München, 5 ARCHITECTEN.

ROBERT VORHOELZER



HANS DÖLLGAST



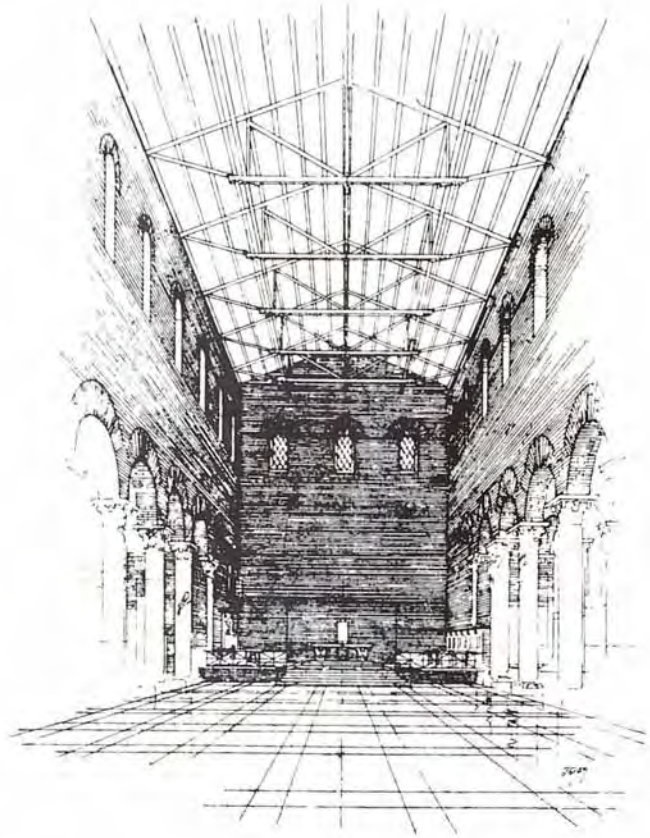
- 1.4.1891 Nace en Bergheim. Crece en Neuburg/Donau, donde su padre trabaja como maestro.
- 1910-1914 Estudios de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Munich.
- 1912-1913 Prácticas en el estudio de arquitectura de Michael Kurz, en Augsburg.
- 1913 Premio de la Escuela Técnica Superior por el proyecto de reconstrucción de la Villa de Plinio.
- 1914-1918 Servicio militar en Infantería.
- 1919 Trabaja en el Taller del Profesor Franz Zell, en Munich.
- 1919-1922 Colaborador en el estudio de arquitectura de Richard Riemerschmid, en Passing-Munich.
- 1922-1926 Colaborador de Peter Behrens en su taller y Meisterklasse en Viena, Berlin y Frankfurt.
- 1925 Contrae matrimonio con Maria Kiessling.
- 1927-1929 Trabaja como arquitecto libre junto con Michael Kurz, en Munich, Viena y Augsburg.
- desde 1929 Docente de Proyectos de muebles y de Equipamiento interior en la Escuela Técnica Superior de Munich.
- desde 1931 Adicionalmente imparte clases sobre Utilización de la caligrafía ornamental en arquitectura y oficios artísticos.
- desde 1934 Imparte clases adicionales de Representación y croquisado de edificios, Perspectiva e Historia de las Obras Civiles, para Ingenieros.
- 1939-1942 Profesor Numerario de Dibujo Arquitectónico en la Escuela Técnica Superior de Munich.
- 1942-1956 Profesor Numerario de Dibujo Arquitectónico y Concepción Espacial en la Escuela Técnica Superior de Munich.
- 1951 Ofertas de la Academia de las Artes de Viena y de la Escuela Técnica Superior de Aquisgrán, declinadas.
- 1956 Profesor emérito, impartiendo clases como invitado en la Universidad Técnica de Estambul. Gran Cruz Federal del Mérito al trabajo.
- 1958 Miembro de la Academia Bávara de Bellas Artes.
- 18.3.1974 Fallece en Munich

HANS DÖLLGAST



IGLESIA CATOLICA ST. BONIFAZ (R)
D.18

Karlstraße 34
München, 1945-50



Perspectiva interior de proyecto



HANS DÖLLGAST

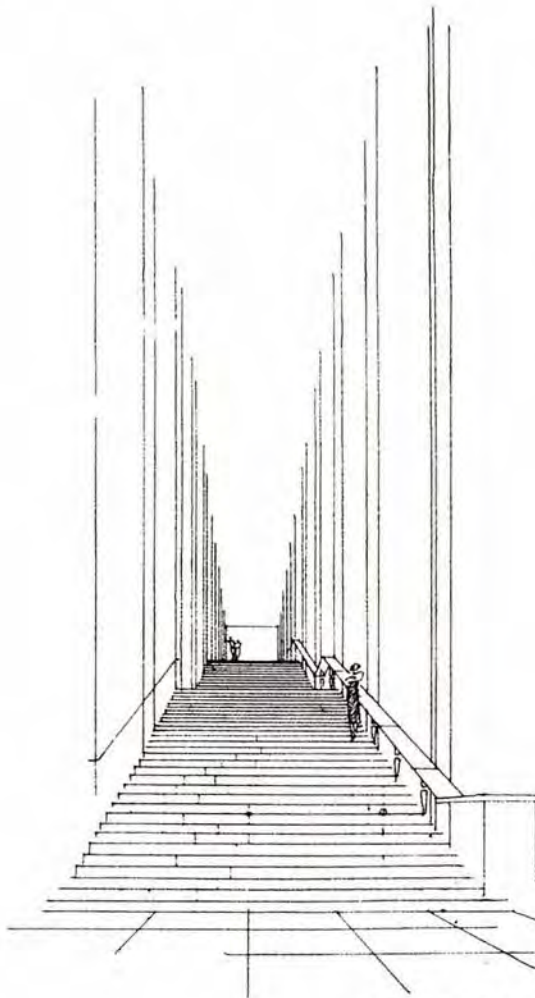




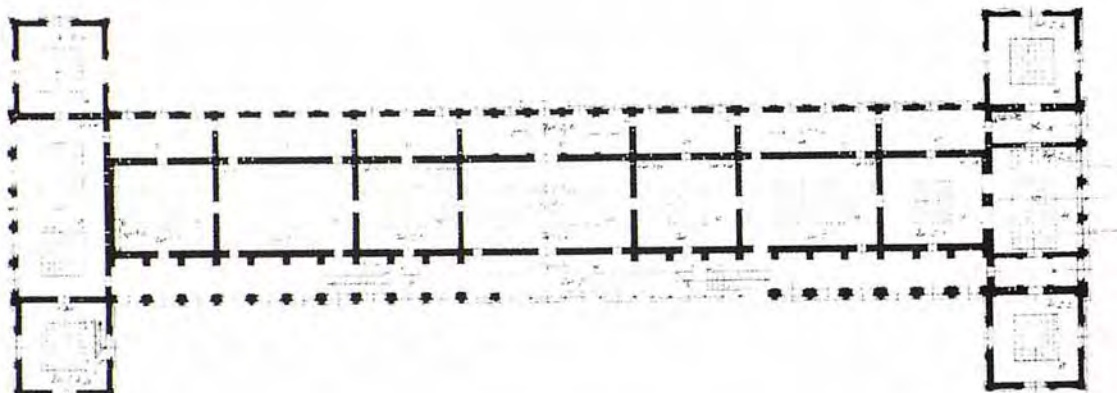


ALTE PINAKOTHEK (R)
D.20

Barer Straße 27
München, 1946-57

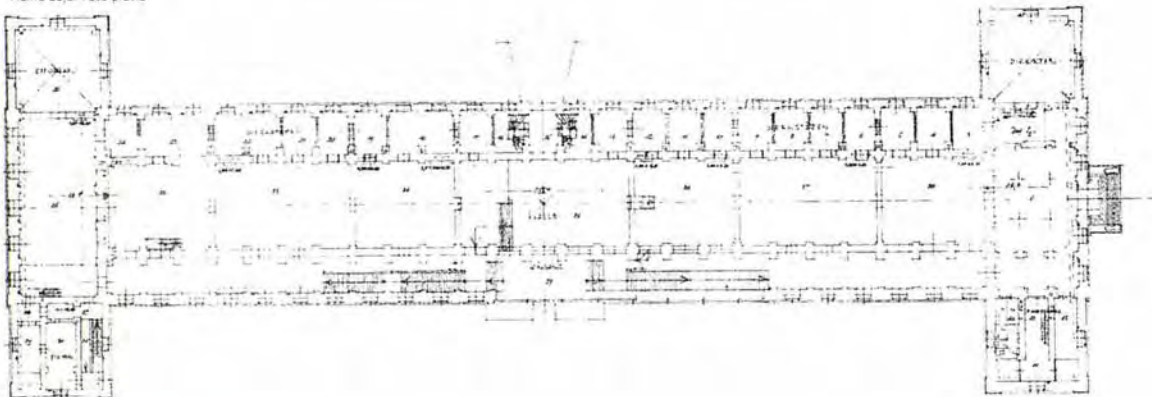


Perspectiva interior de proyecto

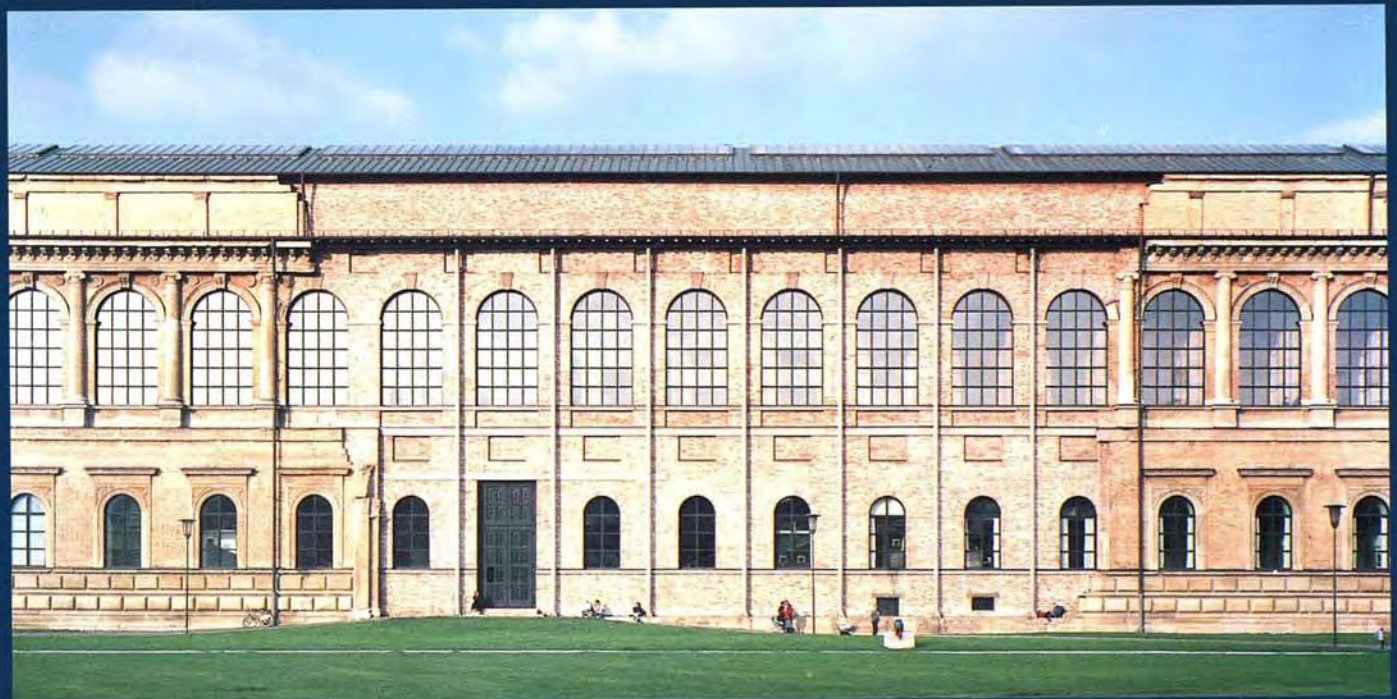


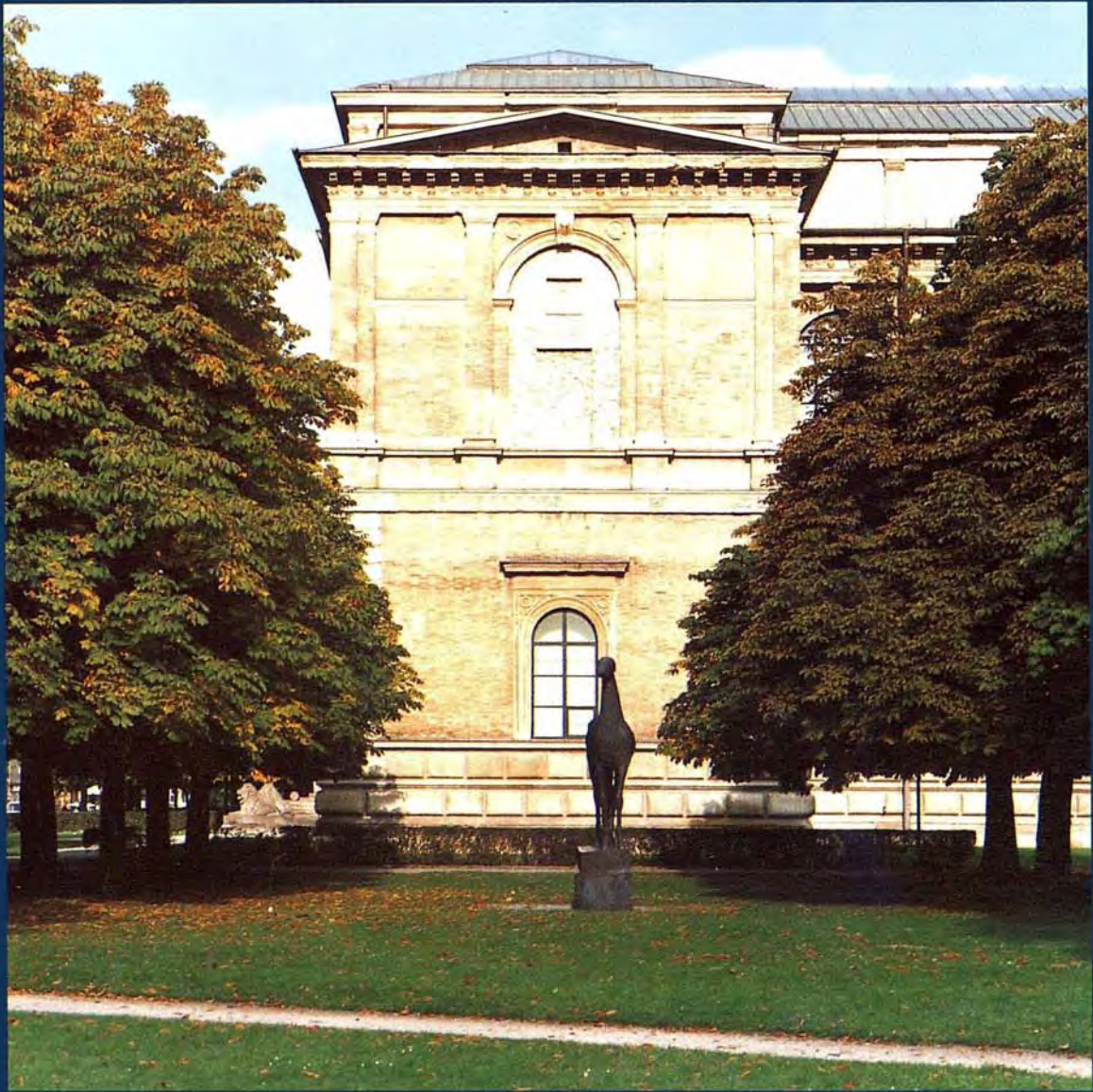
Planta alta. Fase previa

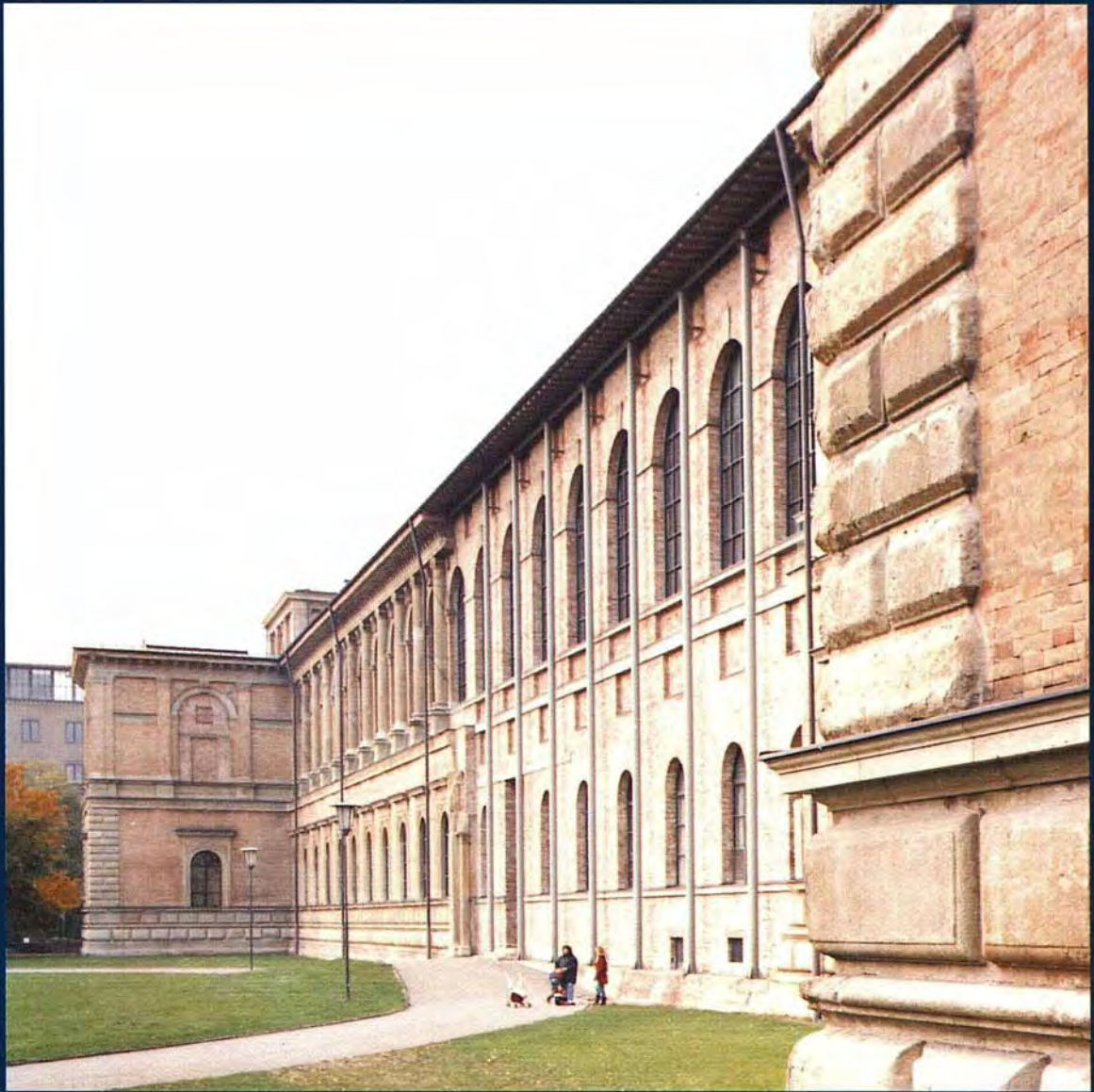
Planta baja. Fase previa



7













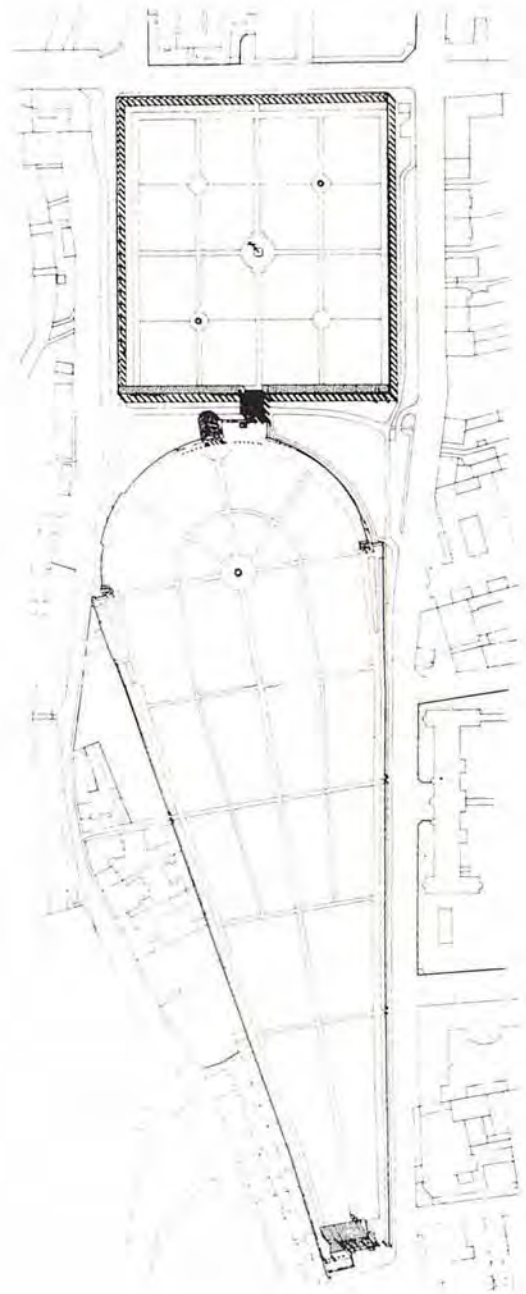


REFORMA Y SALA DE BENDICIONES
EN EL CEMENTERIO DEL SUR (R)
D.29

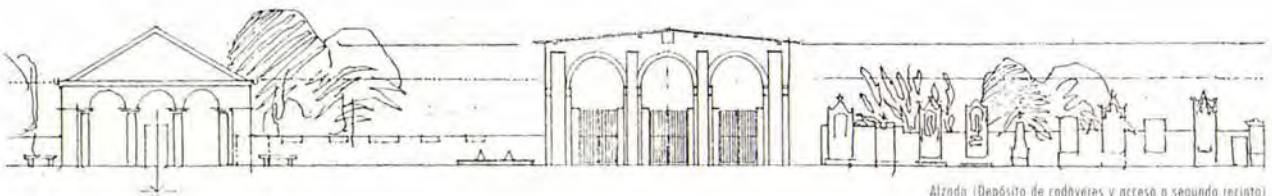
Thalkirchner Straße 17
München, 1953-55



Grabado. Loggia original del segundo recinto

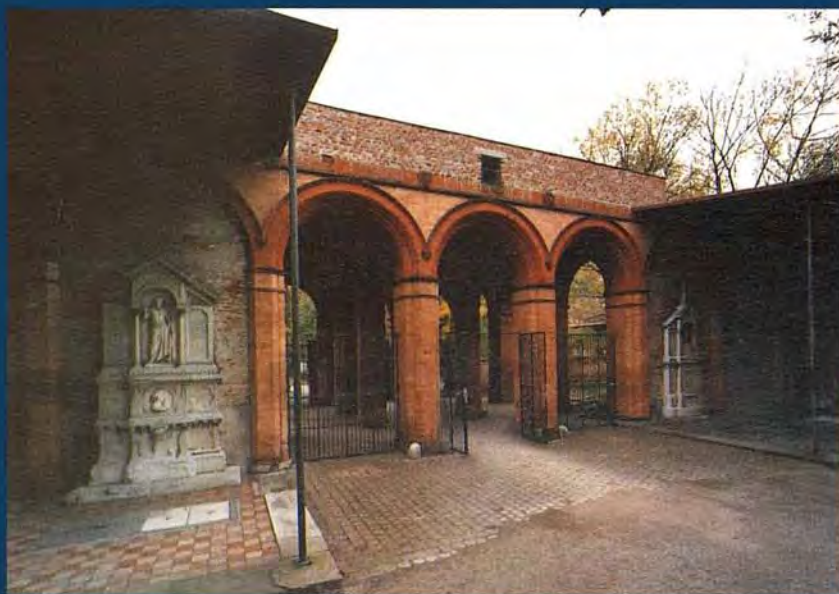


Arquitectura general



Alzada (Depósito de cadáveres y acceso a segundo recinto)

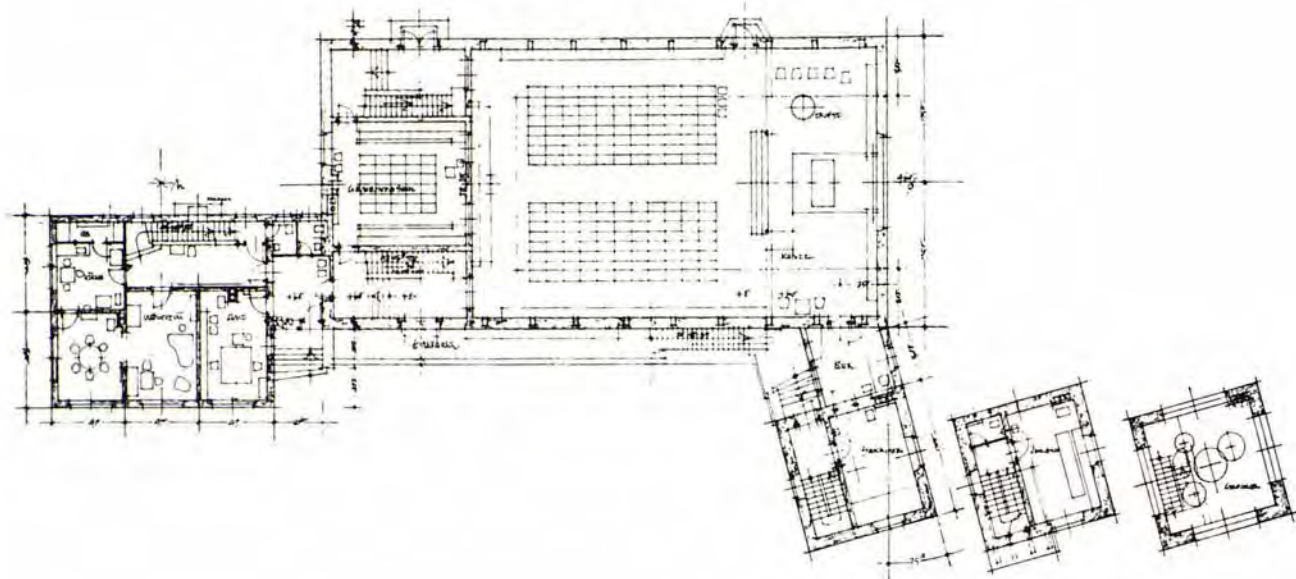






IGLESIA EVANGELICA ERLÖSERKIRCHE
Y CASA PARROQUIAL
D.37

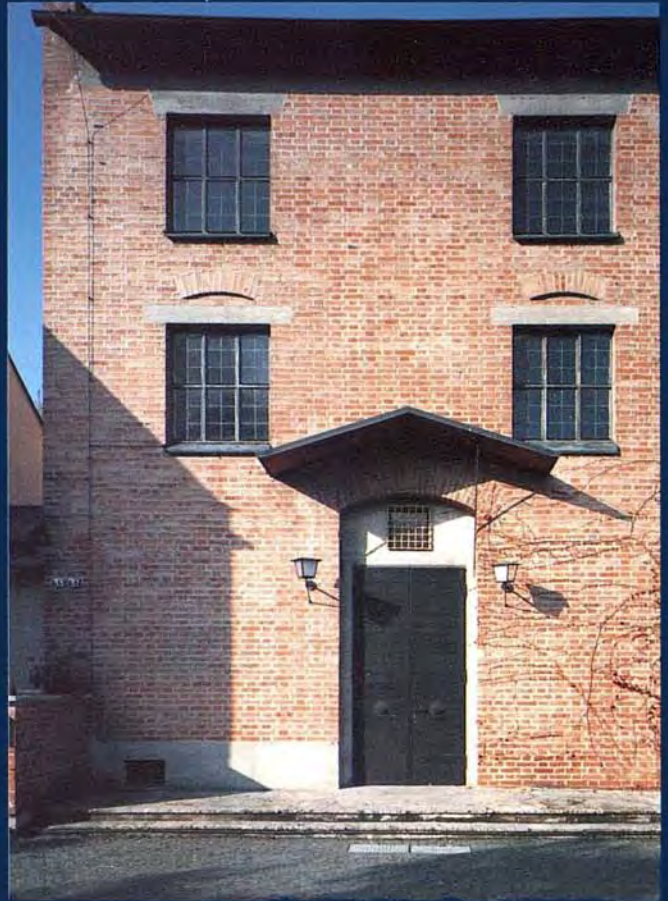
Schützenstraße 55-57
Landshut, 1960-63

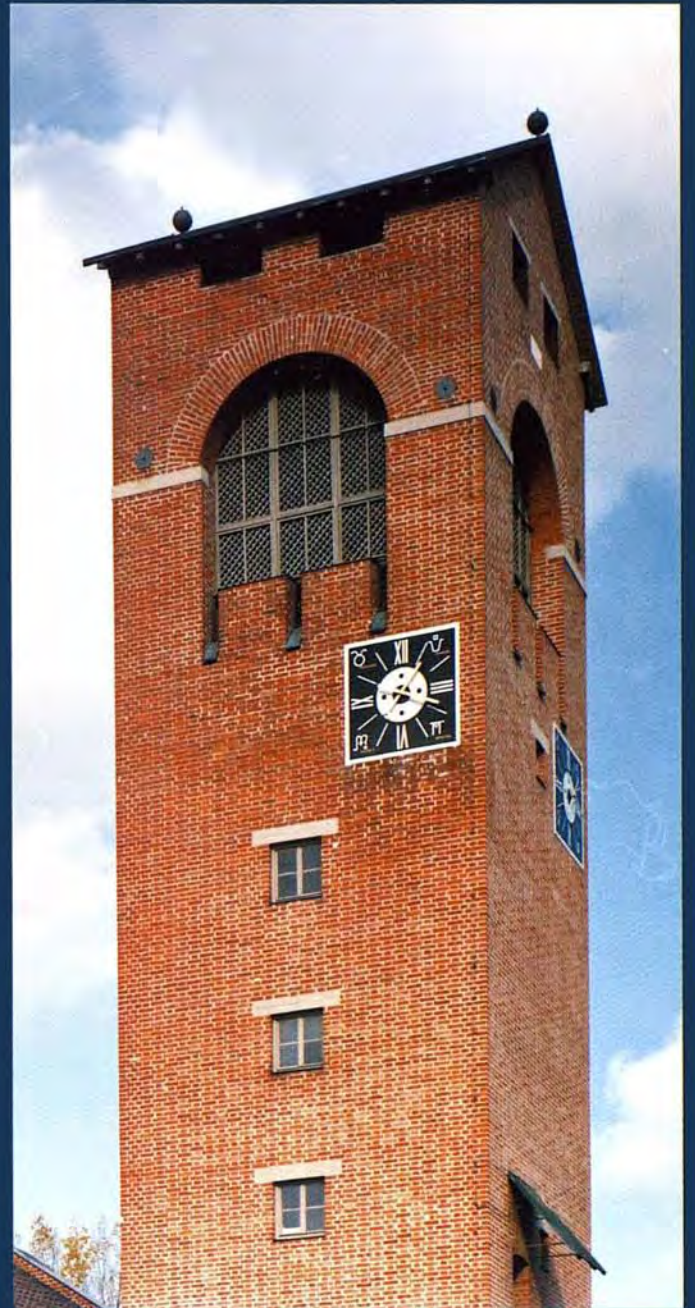


Plantas









RESEÑA DE OBRAS

BIBLIOTECAS Y SALAS EN EL *DEUTSCHES MUSEUM*

D. 1
München, 1927
Col. Michael Kurz

SIEDLUNG NEUHAUSEN

D. 2
München, 1928-31

EDIFICIO DE VIVIENDAS

D. 3
Wendl Dietrich Straße
München, 1929-30

IGLESIA PARROQUIAL CATOLICA *ST. RAPHAEL*

D. 4
Lechelstraße 54
Hartmannshofen, München, 1930-32/1959-60

IGLESIA CATOLICA CON RESIDENCIA SACERDOTAL

D. 5
Englschalking-Denning, München, 1931

PROYECTO ATLANTROPA

D. 6
Suez y Port-Said, 1931

EDIFICIO PARA EXPOSICIONES DE ARTE

D. 7
Altes Botanisches Garten
München, 1932

IGLESIA Y CENTRO PARROQUIAL CATOLICOS *HEILIG BLUT*

D. 8
Scheinerstraße 12, Secchiplatz
München, 1933-34/1945-54/1960

VIVIENDA DEL DR. *ALFRED V. HILGER*

D. 9
Miesbacher Straße 7 (antigua *Akeleistraße 6*)
München, 1934

IGLESIA *ST. HEINRICH*

D. 10
Weilheimer Straße 6
München, 1934-35/1949-51/1971

CASA *FRITZ DÖLLGAST*

D. 11
Augsburg, 1935

IGLESIA PARROQUIAL *ST. PETER UND ST. PAUL*

D. 12
Kirchtruderinger Straße 2
Trudering, München, 1935-36

ESCUELA PRIMARIA Y PARVULARIO

D. 13
Forellenstraße 1
Trudering, München, 1935-39

ESCUELA PRIMARIA

D. 14
Allach, München, 1936

ESCUELA CENTRAL Y EDIFICIO DEL PARTIDO

D. 15
Burghausen, 1939

TALLER DE CARPINTERIA Y VIVIENDA *BENEDIKT SCHABACKER*

D. 16
Englschalking, München, 1942/1945-49

IGLESIA DE EMERGENCIA *ST. KATHARINA*

D. 17
Grüntenstraße
München, 1945

IGLESIA CATOLICA *ST. BONIFAZ (R)*

D. 18
Karlstraße 34
München, 1945-50

IGLESIA *MARIAHILF (R)*

D. 19
München, 1946-51

ALTE PINAKOTHEK (R)

D. 20
Barer Straße 27
München, 1946-57

ARMEEMUSEUM (R)

D. 21
München, 1948

10 CASAS EN HILERA

D. 22
Gräfing, 1948-49

ESCUELA DE AGRICULTURA (R)

D. 23
Landshut, 1950-56

SALA DE BENDICIONES EN EL CEMENTERIO DEL ESTE (R)

D. 24
St. Martins Platz 1
München, 1951-52



D.4



D.4



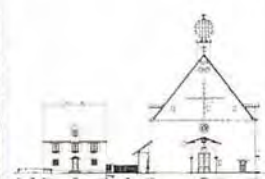
D.4



D.8



D.8



D.10



D.10



D.10



D.10



D.11



D.17



D.18



D.19



D.20



D.23



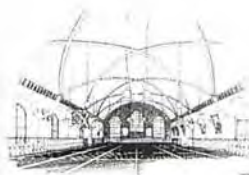
D.24



D.24



D.24



D.27



D.29



D.29



D.30



D.30



D.30



D.32



D.32



D.36



D.37



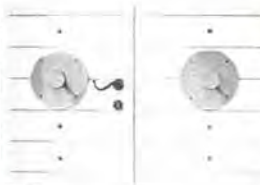
D.37



D.37



D.38



D.38



D.39



D.40



D.42



D.43

AMPLIACION T.H. MÜNCHEN

D.25
München, 1952
Col. Robert Vorhoelzer

CATEDRAL DE WÜRZBURG (R)

D.26
Würzburg, 1952-57

AYUNTAMIENTO ANTIGUO (R)

D.27
München, 1952-56

CASA PROPIA

D.28
Nederlinger Straße 7
München, 1953-54

REFORMA Y SALA DE BENDICIONES EN EL CEMENTERIO DEL SUR (R)

D.29
Thalkirchner Straße 17
München, 1953-55

IGLESIA CATOLICA ZUM HEILIGSTEN ERLÖSER (Con centro y hogar parroquial)

D.30
Rathausplatz 1
Traunreut, 1953-54/1955/1957/1961-64

CASA DE VACACIONES JOSEF SCHLODER

D.31
Landshut, 1954

ANTIGUO CEMENTERIO DEL NORTE (R)

D.32
Arcisstraße, 45
München, 1955

AYUNTAMIENTO NUEVO (R)

D.33
Marienplatz
München, 1955-56

CASA SCHLODER

D.34
Am Vogelhard 28
Landshut, 1957-59

AMPLIACION DE LA BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK

D.35
Ludwigstraße 16
München, 1957-58/1965-67
Col. Sep. Ruf, Georg Werner y Helmut Kirsten

PEQUEÑA SALA DE BENDICIONES Y AMPLIACION DE LA ERMITA DE HOHENFELD

D.36
Stadt Kitzingen, 1959-61

IGLESIA EVANGELICA ERLÖSERKIRCHE Y CASA PARROQUIAL

D.37
Schützenstraße 55-57
Landshut, 1960-63

IGLESIA CATOLICA AUFERSTEHUNGSKIRCHE

D.38
Sulzfeld, 1961-64

IGLESIA PARROQUIAL CATOLICA

D.39
Pfandhausen, 1962-66

AMPLIACION DE LA IGLESIA ST. NIKOLA

D.40
Nikolastraße 43
Landshut, 1963-67

NEUE PINAKOTHEK (Concurso, no premiada)

D.41
Bayer Straße
München, 1966

TORRE DEL AYUNTAMIENTO ANTIGUO (Propuesta para su reconstrucción, desarrollada por E. Schleich, 1974-75)

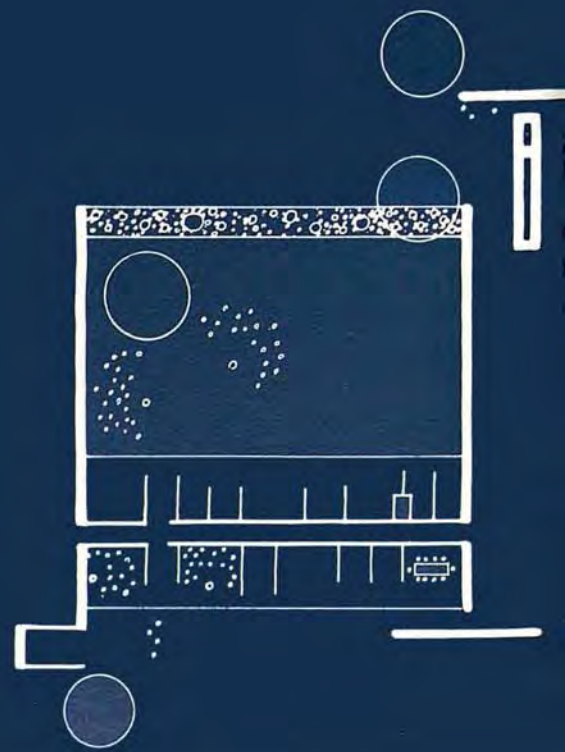
D.42
München, 1969-70

CUBIERTA DE EMERGENCIA DE LA ALLERHEILIGENHOFKIRCHE

D.43
München, 1971

Esta relación no recoge la producción completa de Hans Döllgast, correspondiendo a una selección realizada para la exposición München, 5 ARCHITECTEN

HANS DÖLLGAST

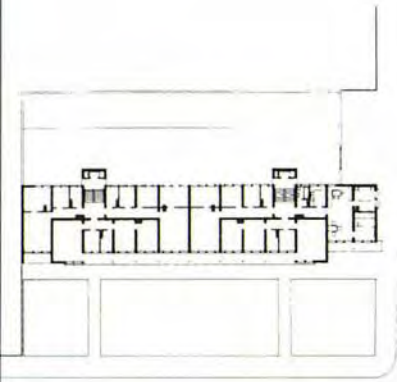




- 9.3.1908 Nace en Munich.
- hasta 1926 Estudia en un Instituto y en la Escuela Real Luitpald de Munich.
- 1926 Inicia sus estudios de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Munich.
- 1928 Primera estancia en Italia.
- 1931 Examen de licenciatura con Bestelmayer y Abel (Urbanismo) e inicio del ejercicio libre de la profesión, en colaboración con su hermano Franz hasta 1933.
- 1938 Contrae matrimonio con Louise Mayer.
- 1939-1945 Servicio militar, con un periodo de reserva entre 1940-42, prosiguiendo como oficial de cartografía hasta 1945.
- 1946 Reinicia su actividad como arquitecto.
- 1947-1953 Profesor de Arquitectura y Urbanismo en la Academia de Artes Aplicadas de Nürnberg.
- 1947 Primer premio en el concurso para construir dicha Academia.
- 1952 Primer premio en el concurso para el complejo Maxburg (Munich).
- 1953 Premio de Cultura *Ciudad de Nürnberg*. Profesor de Arquitectura y Urbanismo en la Academia de Artes Aplicadas de Munich (hasta 1972).
- 1954 Miembro de la Presidencia de la Federación de Arquitectos Alemanes (hasta 1956) y Director de la Werkbund en Baviera (hasta 1958).
- 1955 Miembro fundador de la Academia de las Artes de Berlín.
- 1958 Presidente de la Academia de Artes Aplicadas de Munich (hasta 1961). Durante un viaje a Grecia enferma gravemente (pollamellitis).
- 1966 Viaje a los E.E.U.U. y encuentro con Mies van der Rohe.
- 1969-1970 Adquiere y reforma la hacienda vinicola Querce Sala, en Castellina (Toscana).
- 1971 Se asocia con cuatro colaboradores. Miembro honorífico de la Academia de Artes Aplicadas de Munich.
- 1973 Orden del Mérito de Baviera.
- 1976 Medalla Theodor Heuss. Cruz del Mérito Federal de 1º clase.
- 1980 Premio de Cultura *Ciudad de Munich*.
- 29.7.1982 Fallece en Munich.



EDIFICIO DE VIVIENDAS Y OFICINAS
R.6
Theresienstraße/Türkenstraße
München, 1950-52



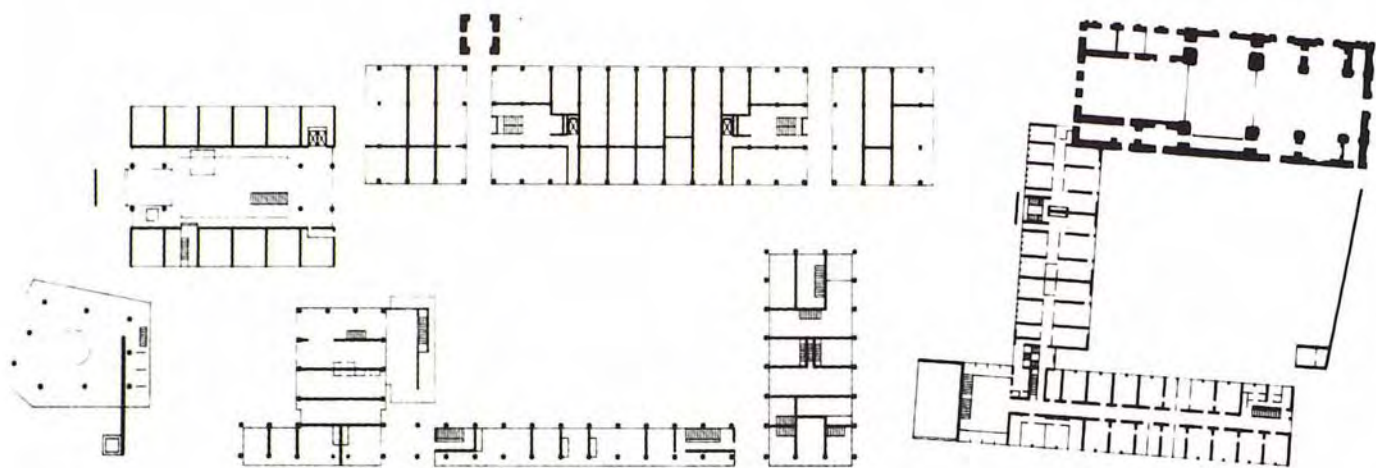
Planta tipo



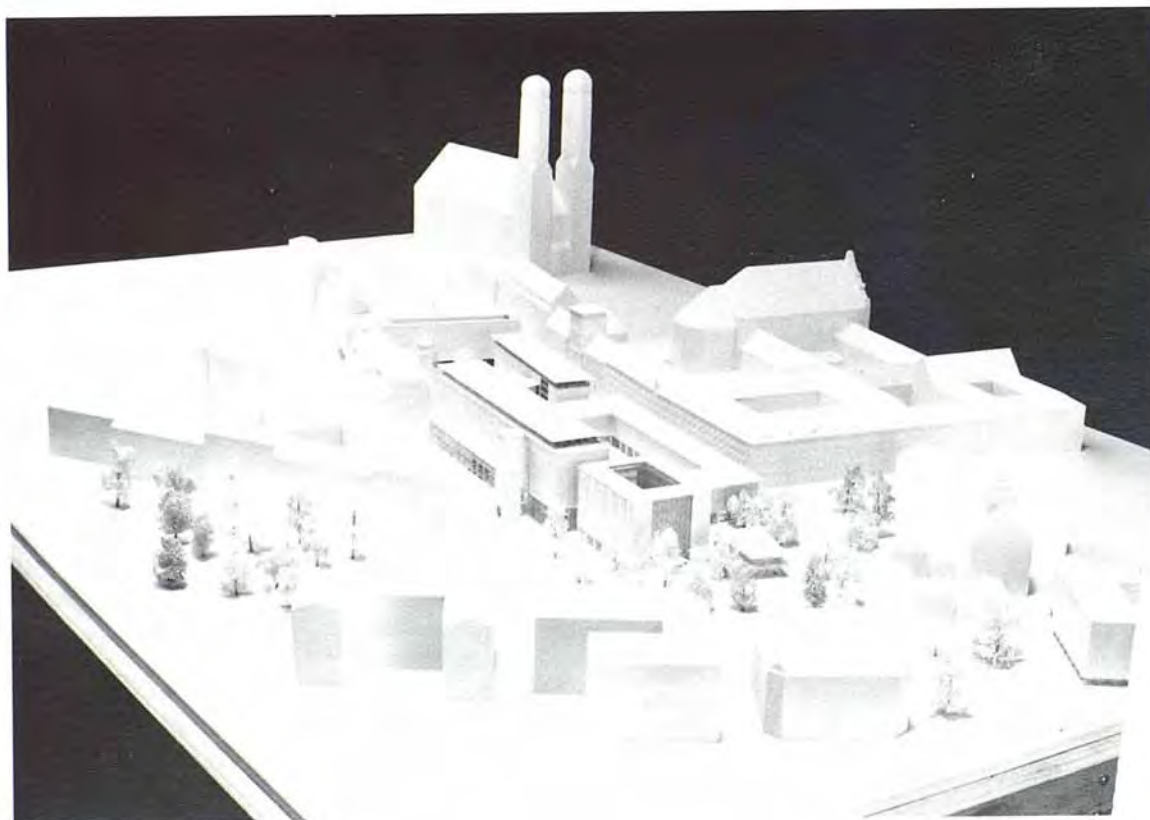


COMPLEJO DE OFICINAS
Y COMERCIOS MAXBURG
R.14
München, 1953-57

Col. Theo Pabst



- Plano del conjunto







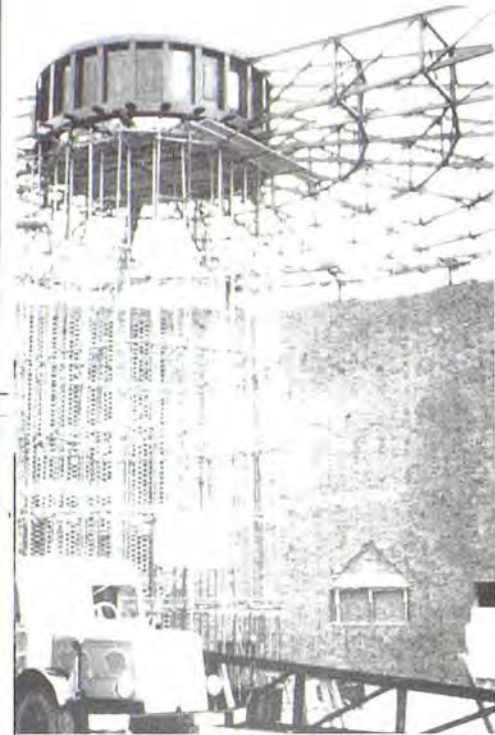


INSTITUTO DE FISICA Y ASTROFISICA
MAX PLANCK,
INSTITUTO DE FISICA
WERNER HEISENBERG
R.22
Föhringer Ring 6
München-Freimann, 1957-60

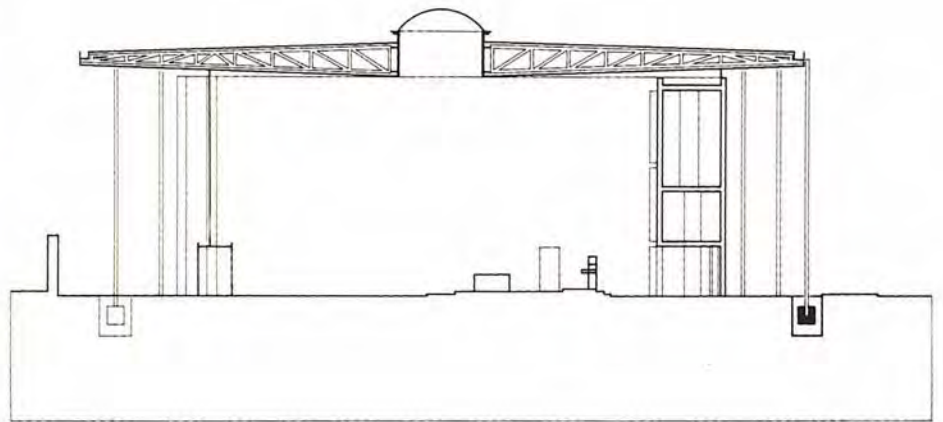




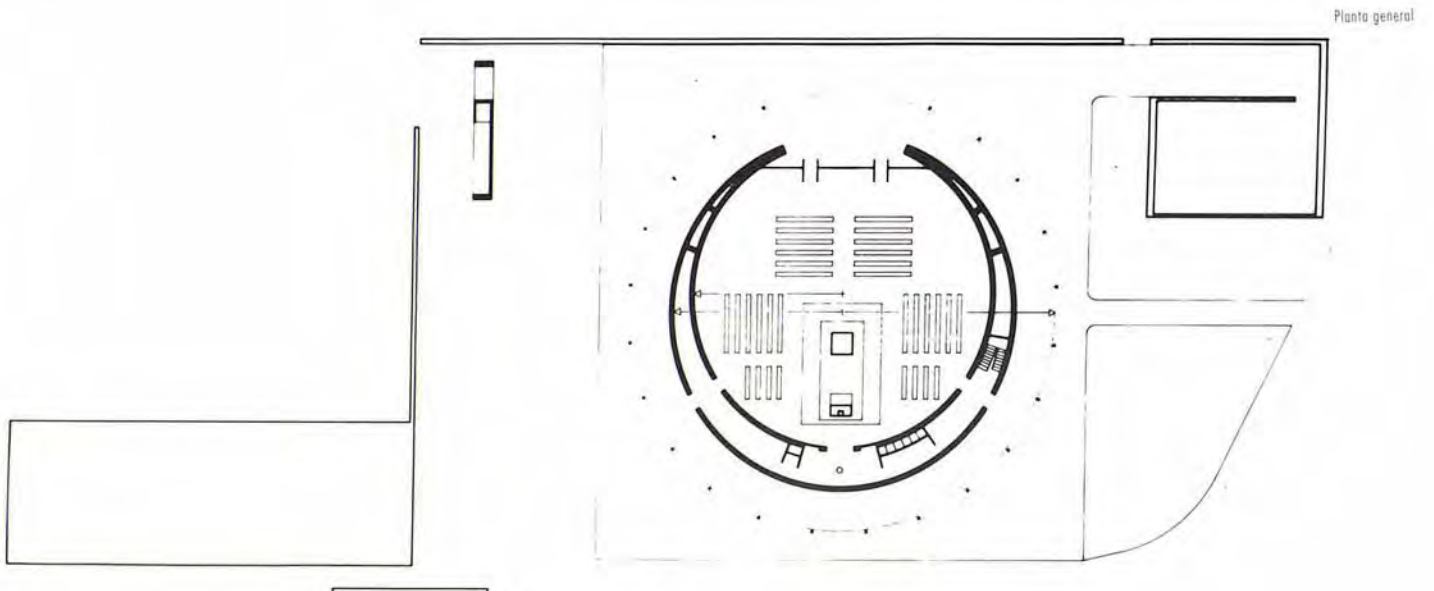
IGLESIA Y CENTRO PARROQUIAL
ST. JOHANNES VON CAPISTRAN
R.23
München, 1958-60



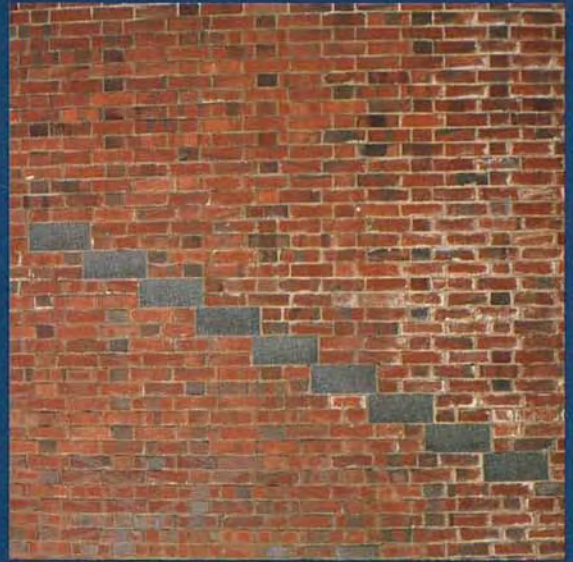
Montaje de la estructura de cubierta

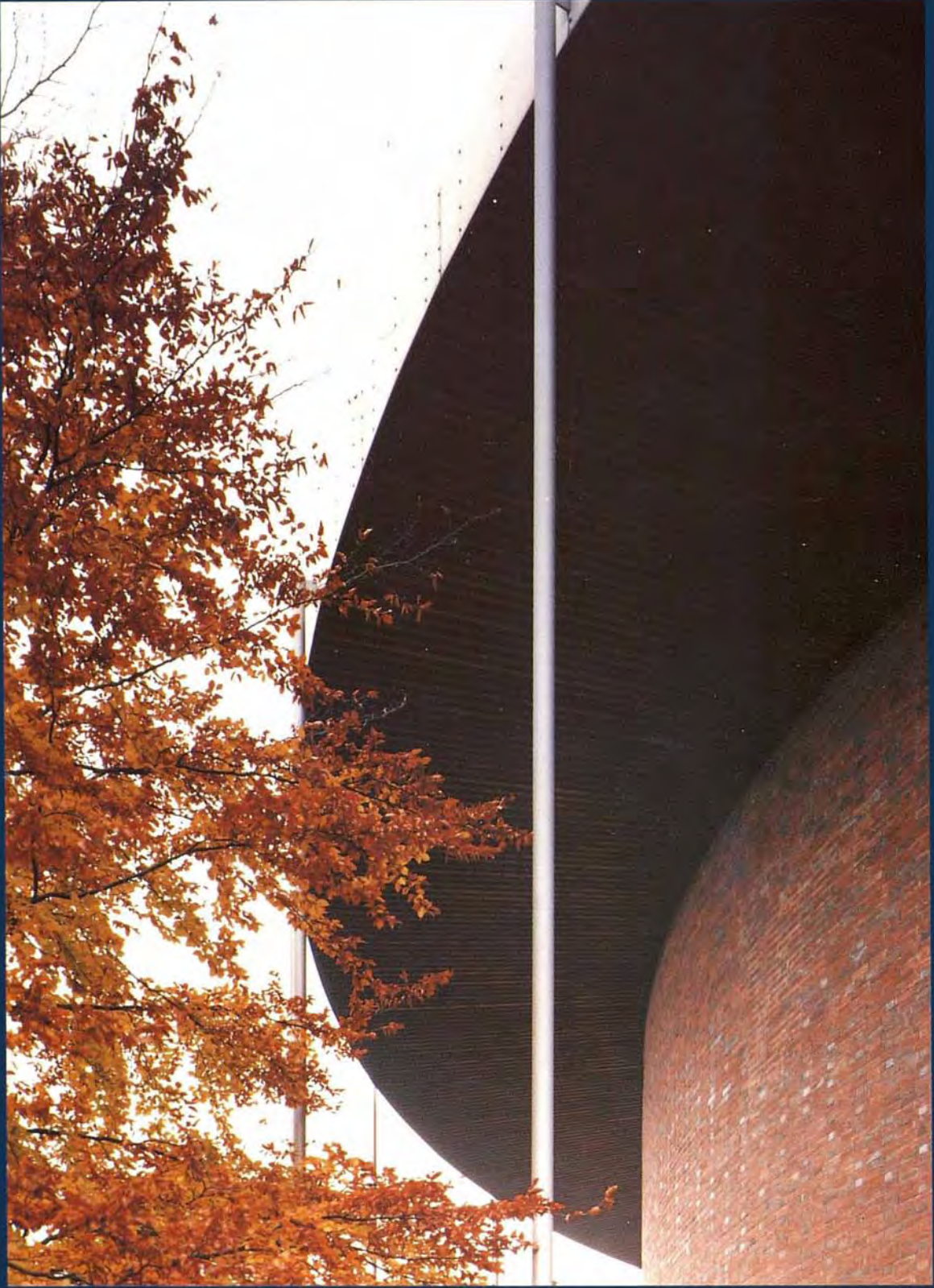


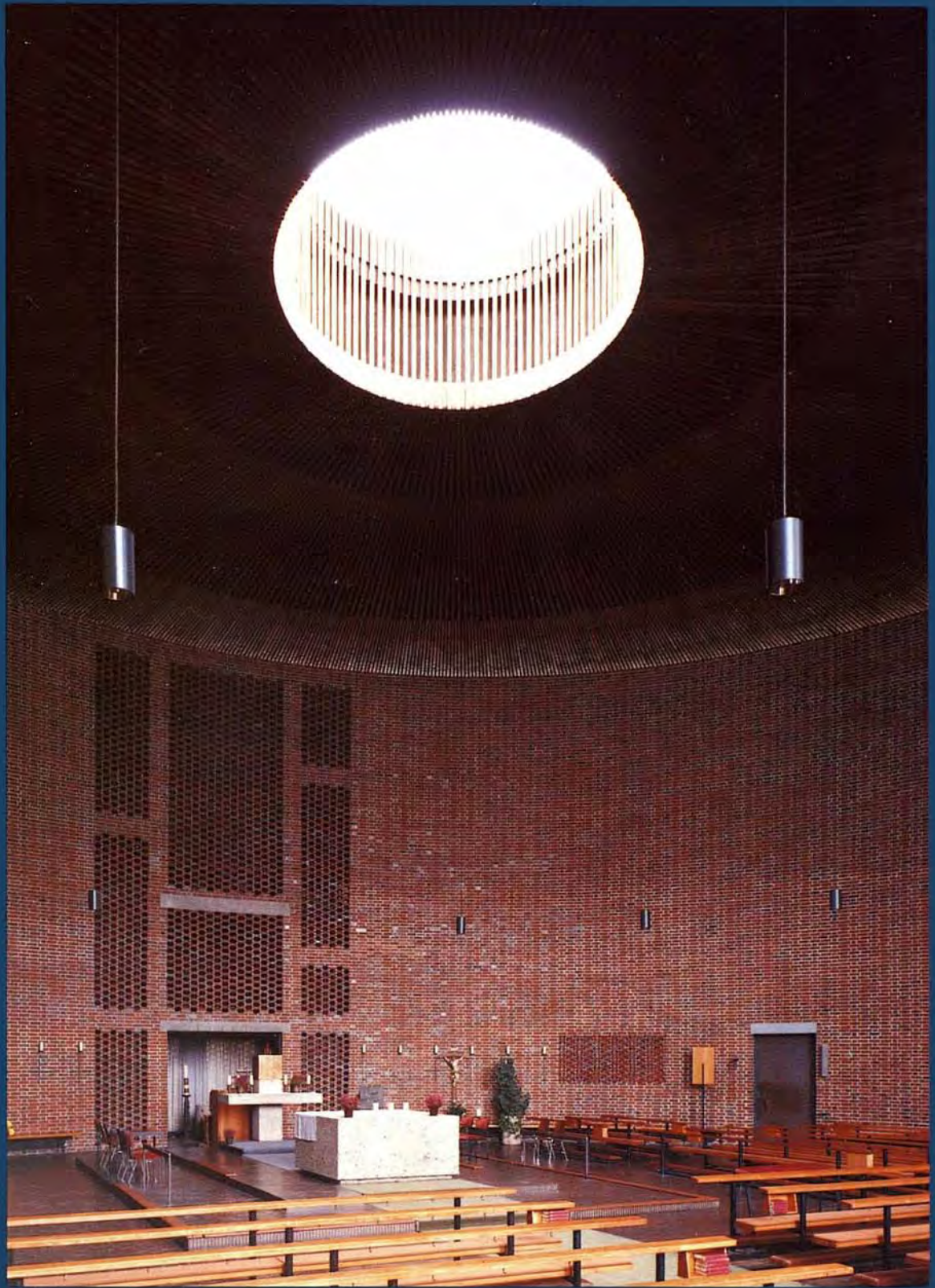
Sección por la Iglesia



Planta general





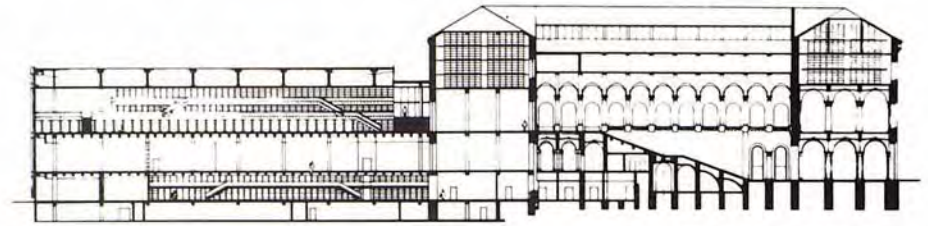


AMPLIACION DE LA BAYERISCHE
STAATSBIBLIOTHEK

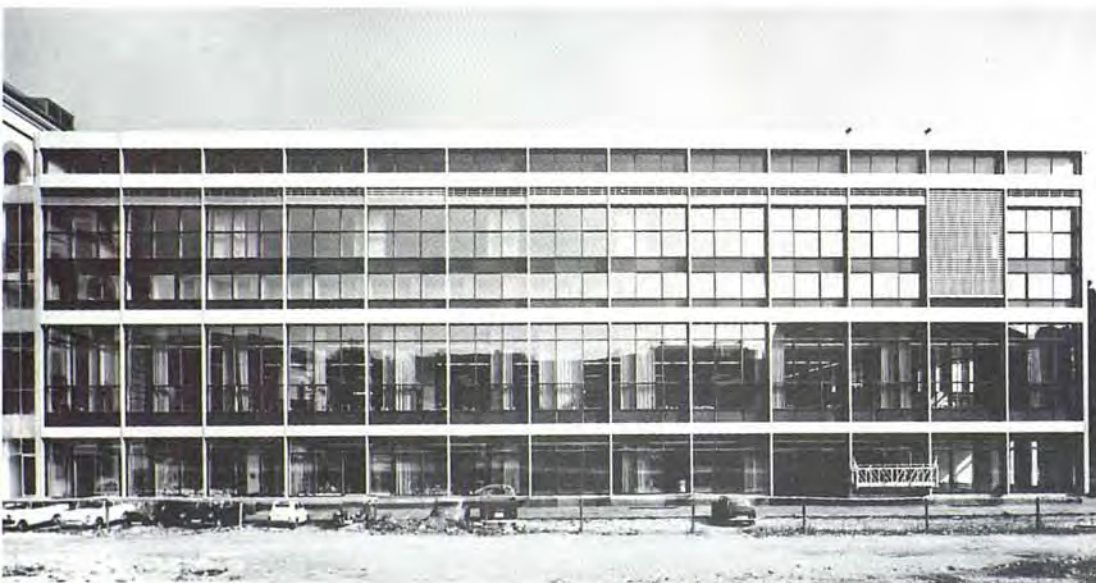
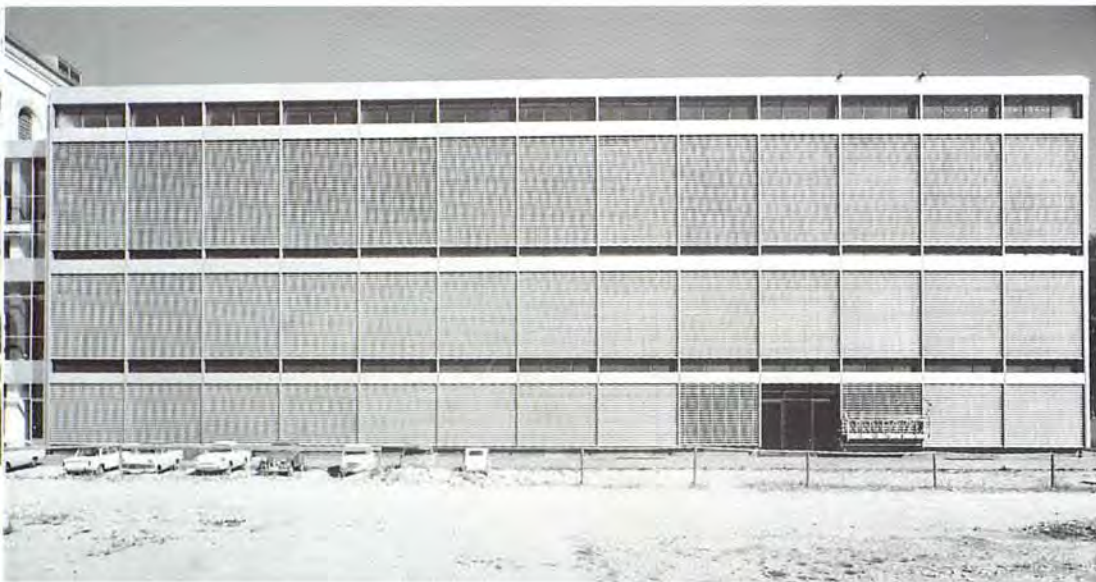
R.25

Ludwingstraße
München, 1959-66

Col. H. Döllgast, G. Werner y
H. Kirsten



Sección de la Biblioteca y la ampliación









RESEÑA DE OBRAS

CASA (DR. SCHWEND)

R. 1
München Bogenhausen, 1932-33

NAVES DE EXPOSICION CON CUBIERTAS DE LAMAS DE ALEACION LIGERA
R. 2
1938-47

CASA PROPIA EN EL TEGERNSEE
R. 3
Gmund, Am Ackerberg, 1937-38

CASA PARA SUS PADRES
R. 4
Feldkirchen, 1946-47

BAYERISCHE STAATSBANK
R. 5
Nürnberg, 1949-51

EDIFICIO DE VIVIENDAS Y OFICINAS
R. 6
Theresienstraße/Turkenstraße
München, 1950-52

SIEDLUNGEN DE LA JEFATURA MILITAR
R. 7
Bad Godesberg y Bonn, 1951-52

CINE SCHLOBTTHEATER
R. 8
Ratkreuzplatz
München, 1952 (muy alterada)

AMPLIACION DEL BAYERISCHE STAATSBANK
R. 9
Erlangen, 1952-53

CASA PROPIA EN EL TEGERNSEE
R. 10
Gmund, Am oberen Ackerberg, 1952-55

AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE
R. 11
Nürnberg, 1952-54

GERMANISCHES NATIONALMUSEUM
(Anteproyecto general y varios proyectos parciales para su reconstrucción y ampliación)
R. 12
Nürnberg, 1953-77
Col. Harald Roth

IGLESIA ZWÖLF-APOSTEL
R. 13
Siglstraße
München-Laim, 1953-54

COMPLEJO DE OFICINAS Y COMERCIOS MAXBURG
R. 14
München, 1953-57
Col. Adolf Abel

CASA DEL PROF. LUDWING ERHARD EN EL TEGERNSEE
R. 15
Gmund (Am oberen Ackerberg), 1954-55

ERZBISCHÖFLICHES ORDINARIAT
R. 16
München, 1954-56

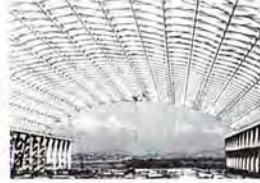
ESCUELA PRIMARIA
R. 17
Schraubenhäuser Platz
München, 1955-56

DOS CASAS-PATIO CON TERRAZAS
R. 18
Hansa-Viertel
Berlin, 1956-57

TEATRO-CINE ROYAL-PALAST
R. 19
München, 1956-57



R.1



R.2



R.3



R.4



R.5



R.5



R.6



R.7



R.8



R.9



R.10



R.11



R.12



R.14



R.15



R.17



R.18



R.19



R.20



R.21



R.21

PABELLONES ALEMANES EN LA EXPOSICION UNIVERSAL

R. 20
Bruselas. 1956-58
Col. Egon Eiermann

CONSULADO GENERAL DE LOS E.E.U.U.
R. 21
München. 1957-59
En desarrollo de un proyecto de Skidmore, Owings y Merrill

**INSTITUTO DE FISICA Y ASTROFISICA MAX PLANCK ,
INSTITUTO DE FISICA WERNER HEISENBERG**
R. 22
Fahringer Ring 6
München-Freimann. 1957-60

**IGLESIA Y CENTRO PARROQUIAL ST. JOHANNES VON
CAPISTRAN**
R. 23
München. 1958-60

HOCHSCHULE FÜR VERWALTUNGSWISSENSCHAFT
R. 24
Speyer. 1959-61

AMPLIACION DE LA BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK
R. 25
Ludwigstraße
München. 1959-66
Col. H. Dollgast, G. Werner y H. Kirsten

REORDENACION DEL ENTORNO DE LA PINAKOTHEK
R. 26
München. 1960-61

CASA-ATRIO
R. 27
München. 1960-61

EDIFICIO COMERCIAL DR. H. EHRLICHER
R. 28
München. 1961-63

**RESIDENCIA Y EDIFICIO DE RECEPCIONES DEL CANCELLER
FEDERAL**
R. 29
Bonn. 1963-64
Col. Hans Oberberger

MUSEO OLAF-GRULBRANSSON
R. 30
Tegernsee. 1964-66

CENTRO TECNICO DE BAYERISCHE VEREINSBANK
R. 31
Tucherpark
München. 1964-67

SEMINARKAPELLE
R. 32
Fulda. 1966-68

CASA Y ESTUDIO PROPIOS
R. 33
München. 1967-69

CENTRO DE CALCULO Y EDIFICIO ADMINISTRATIVO IBM
R. 34
München. 1968-72

CASA DE CAMPO QUERCE SOLA
R. 35
Castellina, Chianti. 1969-70

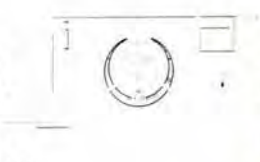
**BAYERISCHE VEREINSBANK
(Edificio administrativo este)**
R. 36
Tucherpark
München. 1970-75
Col. Alfred Goller, Helmut Mayer, Hanns Oberberger y
Ludwig Thameier

**DEUTSCHES MUSEUM
(Sala de aeronautica y tecnica aeroespacial)**
R. 37
München. 1976-84
Col. Alfred Goller, Helmut Mayer, Hanns Oberberger y
Ludwig Thameier

**FABRICA VOLKSWAGEN
(Edificio administrativo)**
R. 38
Hogeberg. 1980
Col. Gerhard Grube



R.22



R.23



R.24



R.25



R.27



R.28



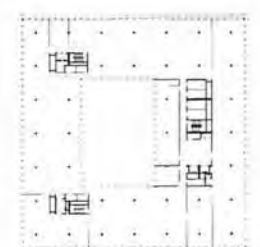
R.29



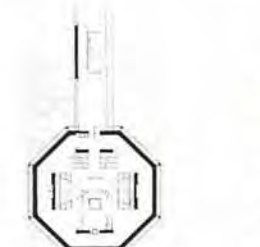
R.29



R.30



R.31



R.32



R.32



R.32



R.37



R.37

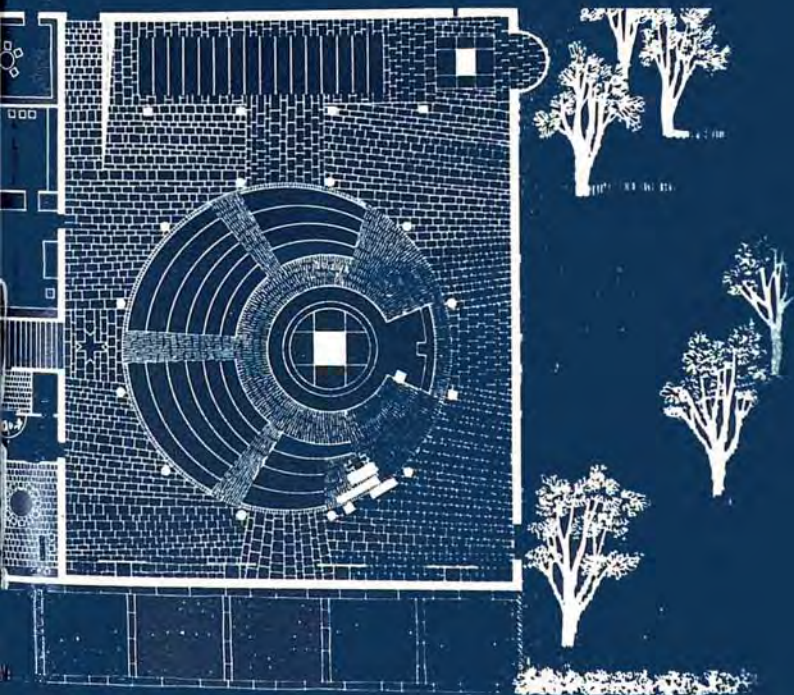
Esta relación no recoge la producción completa de Sep Ruf, correspondiendo a una selección realizada para la exposición München, 50 años de arquitectura.



JOSEF WIEDEMANN



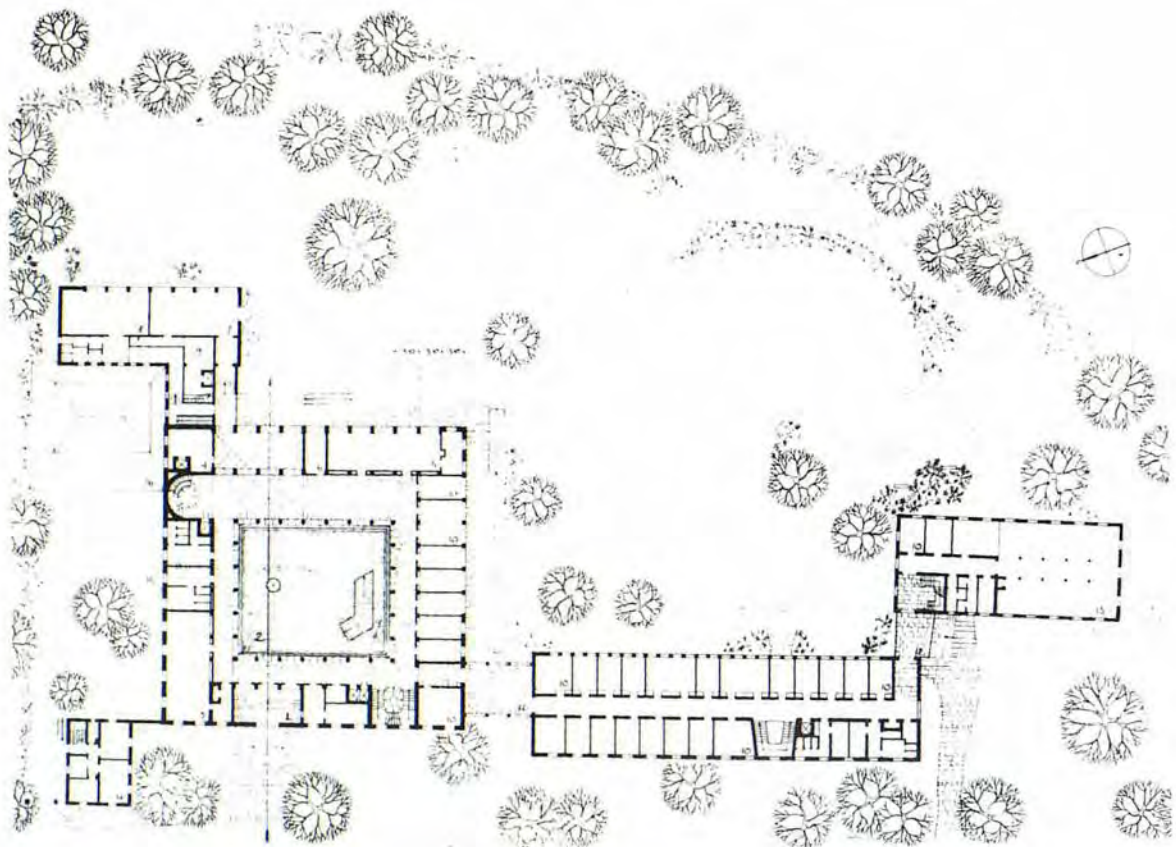
- 15.10.1910 Nace en Munich.
Hijo de un artesano (encuadernador, tallista, zapatero, sastre), aficionado a la pintura.
- 1929 Concluye el bachillerato
- 1930-1935 Estudios de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Munich (T.H. München). Entre sus profesores figuran Robert Vorhoelzer, German Bestelmayer y Hans Döllgast. Simultáneamente realiza trabajos en la Academia de Bellas Artes (Akademie der bildenden Künste).
- 1932-1934 Prácticas en la Oficina de Proyectos de la Dirección Superior de Correos, con Robert Vorhoelzer.
- 1936-1944 Por consejo de Theodor Fischer, declina la oferta de una plaza de Profesor Asistente (Construcción Superior y Dibujo Artístico), y trabaja en proyectos y dirección de obras en el estudio de Roderick Fick.
- 1944-1945 Servicio militar (Grupo técnico especial de operaciones, construcción de puentes).
- desde 1946 Ejercicio libre de la profesión en su estudio propio, en Munich.
- 1955-1976 Profesor Numerario en la *Catedra de Proyectos, Protección de Monumentos y Arquitectura Sacra* en la Universidad Técnica de Munich (T.U. München).
- desde 1956 Miembro de la Academia Bavara de Bellas Artes (*Bayerische Akademie der Schönen Künste*).
Miembro de la Federación de Arquitectos Alemanes (BDA), interviniendo en la Comisión de Configuración Urbana, Profesor emérito.
- 1976 Miembro de la Comisión Artística de la Diócesis de Augsburg.
- 1982 Miembro correspondiente de la *Académie d'Architecture* de París.



ALLIANZ GENERALDIREKTION
W.2

Königinstraße
München, 1952-54

Col. Karl Habermann y Josef Völz



Planta del conjunto

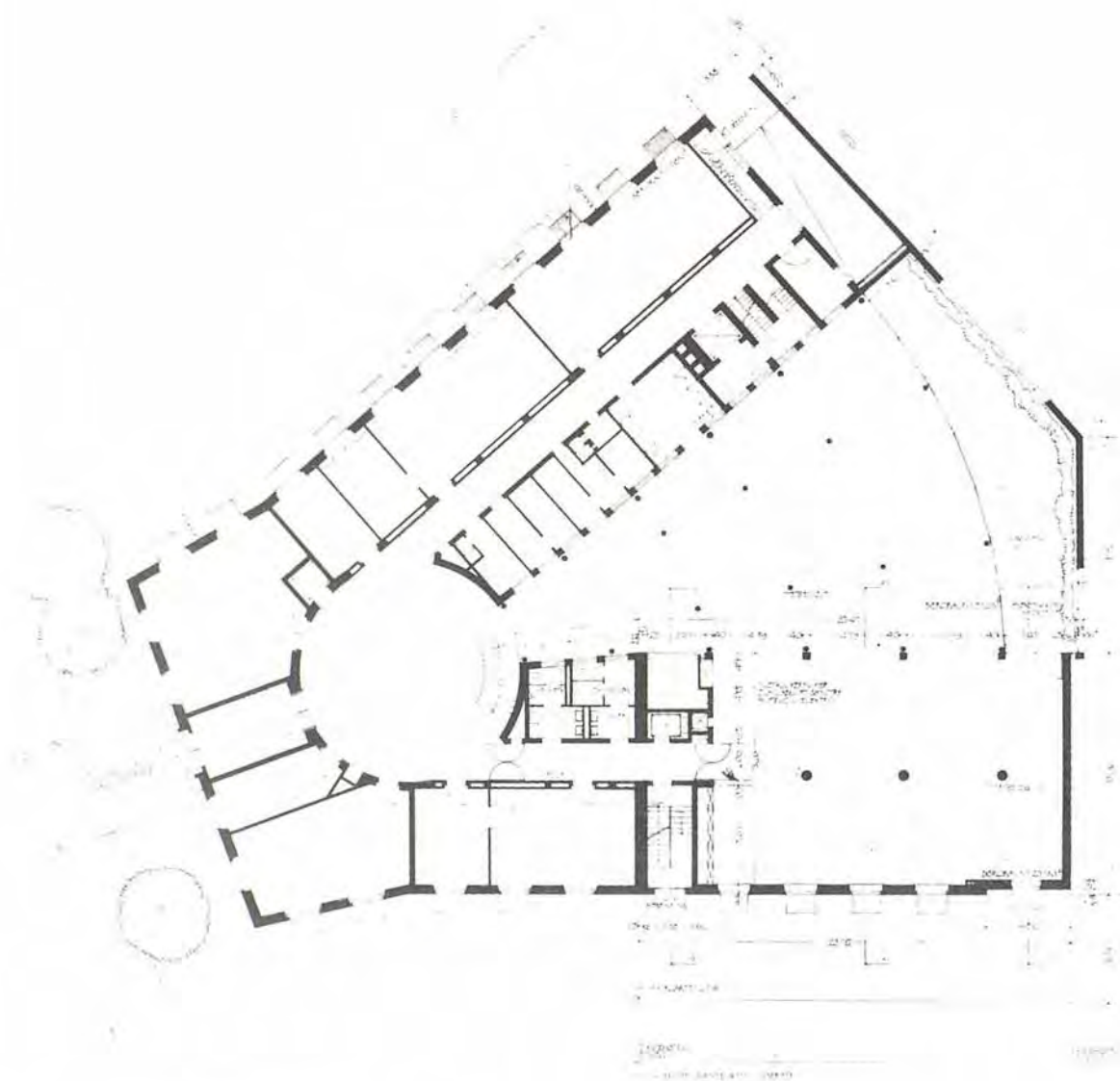




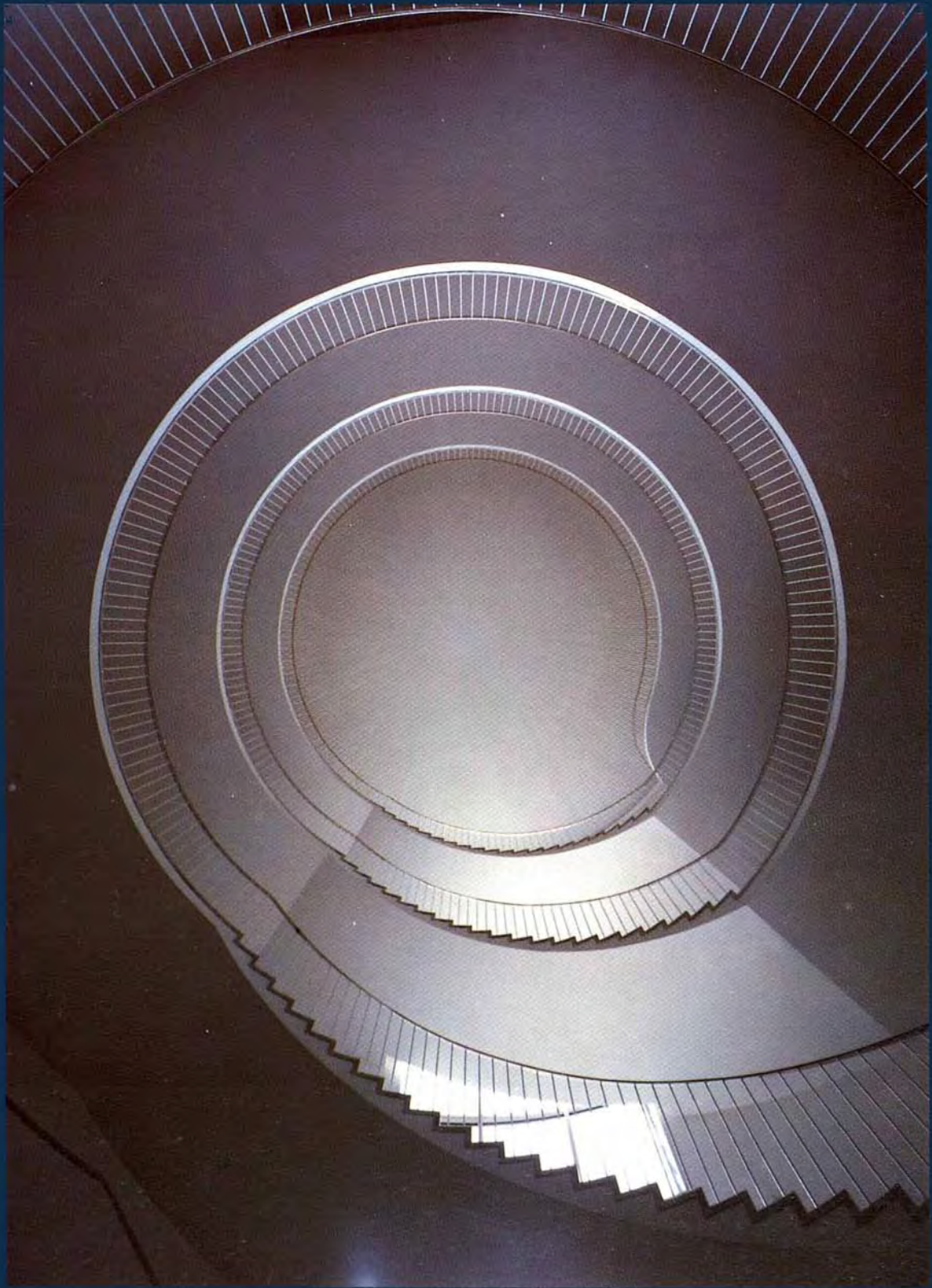


BAYERISCHE LANDESPAARKASSE
W.5

Karolinenplatz, 1
München, 1955-56









DRÜCKEN



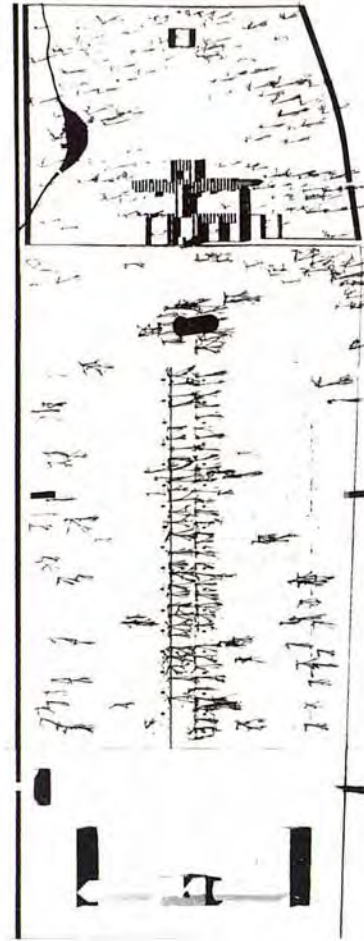
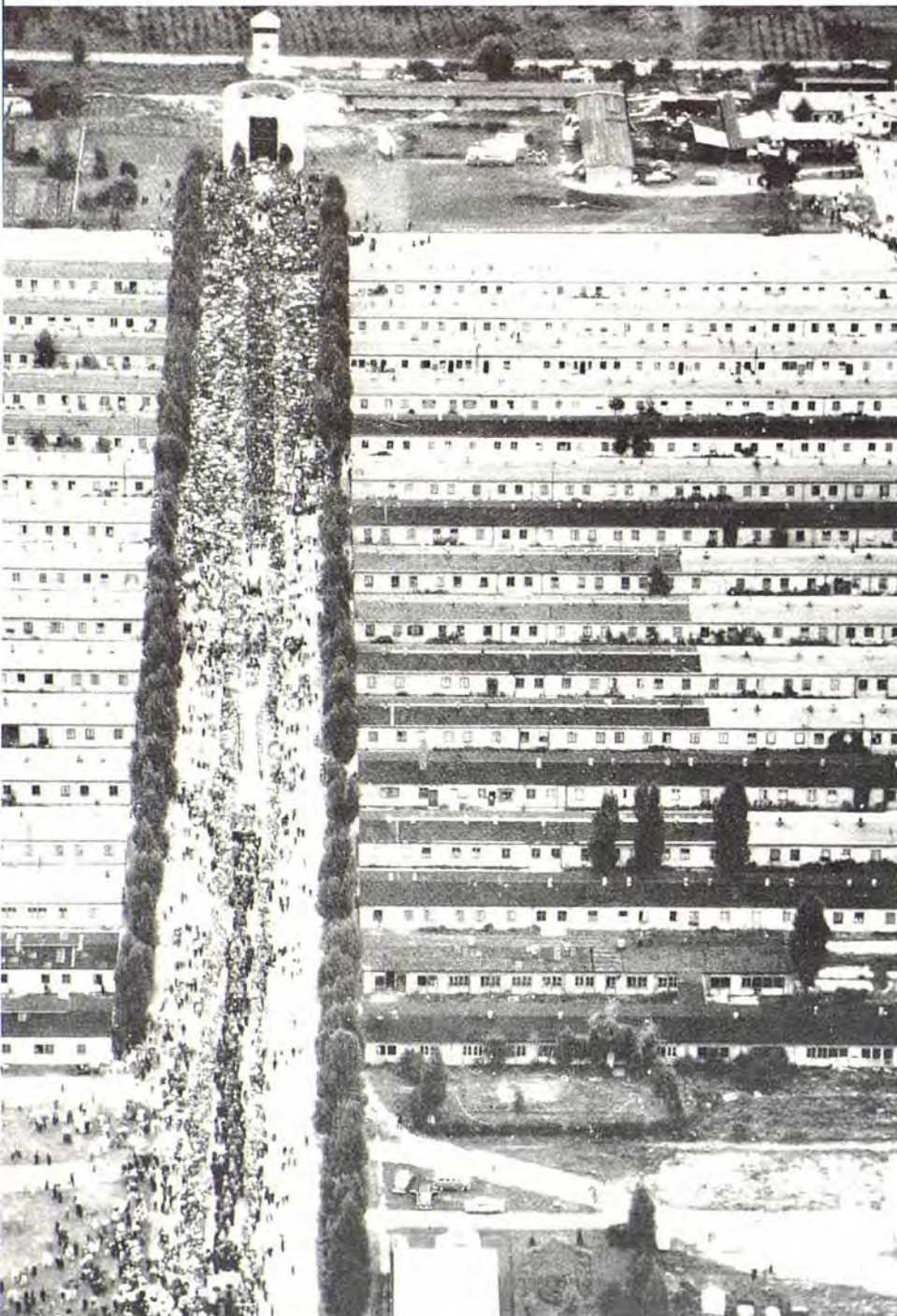


BAYERISCHE
LANDESBAU
SPARKASSE

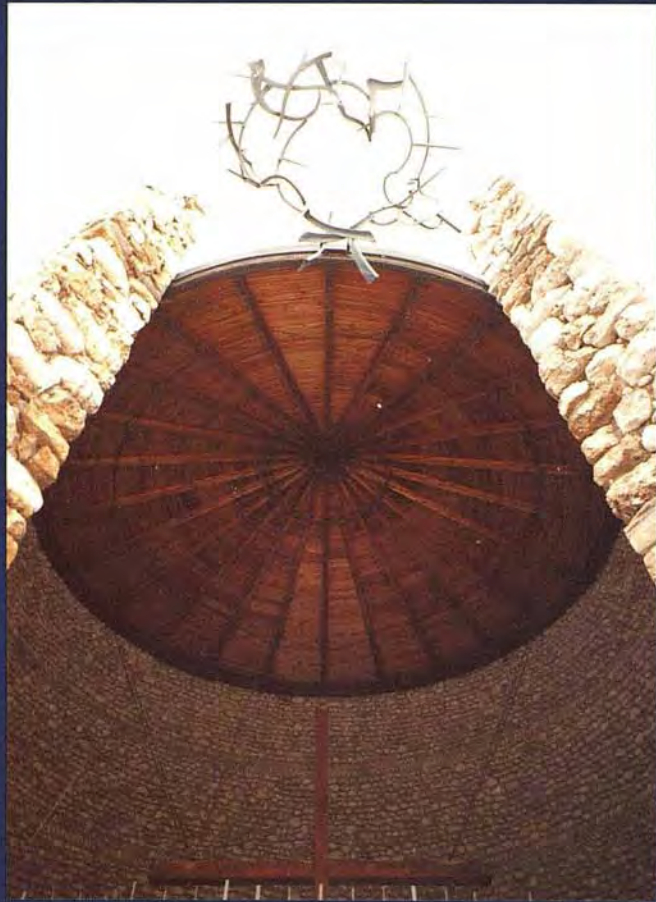
CAPILLA TODESANGST-CHRISTI
W.15

KZ. Dachau, Alte Römerstraße
Dachau, München, 1960

Col. Heinrich Bäumler





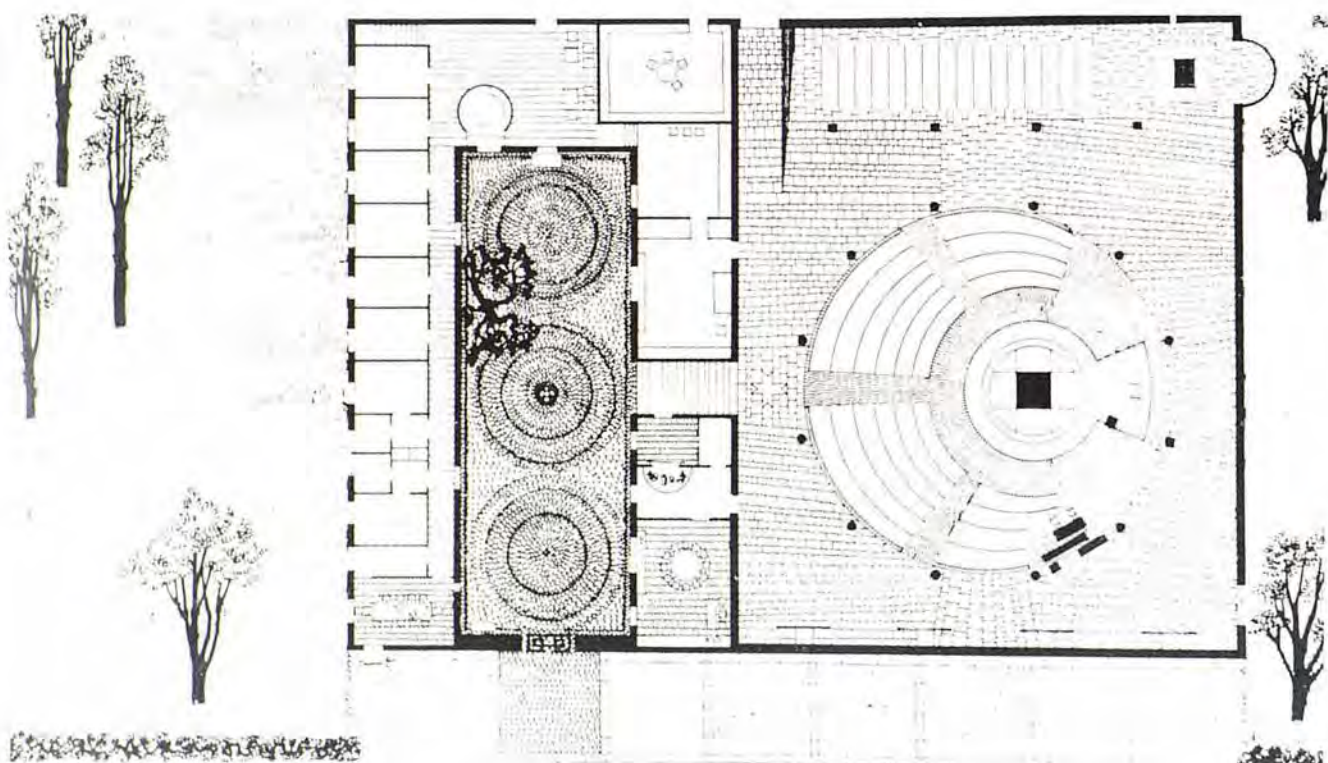




IGLESIA ZUR HEILIGEN DREIFALTIGKEIT
W.21

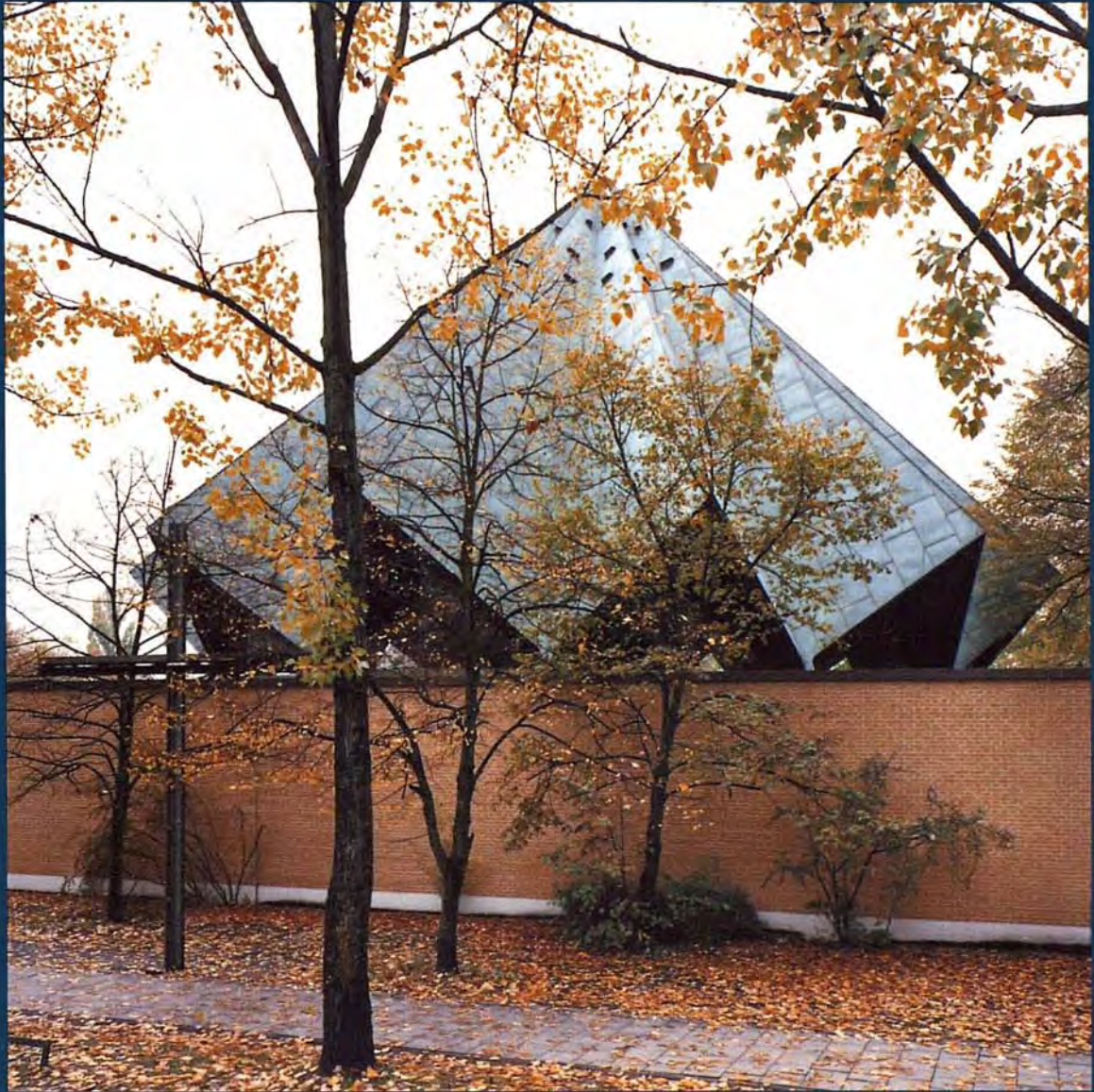
Maria-Ward Straße, 5
München, 1962-64

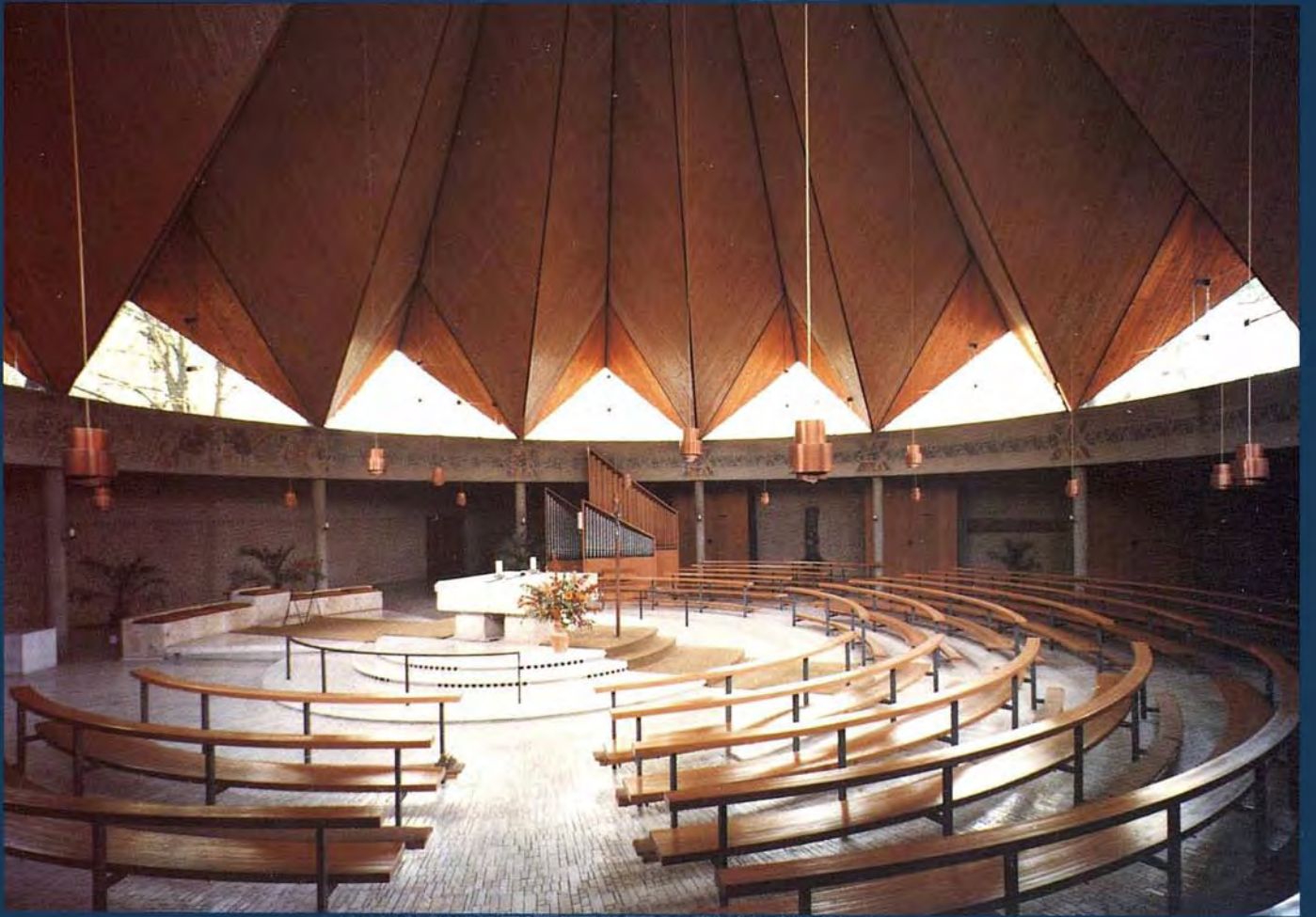
Col. Rudolf Ehrmann



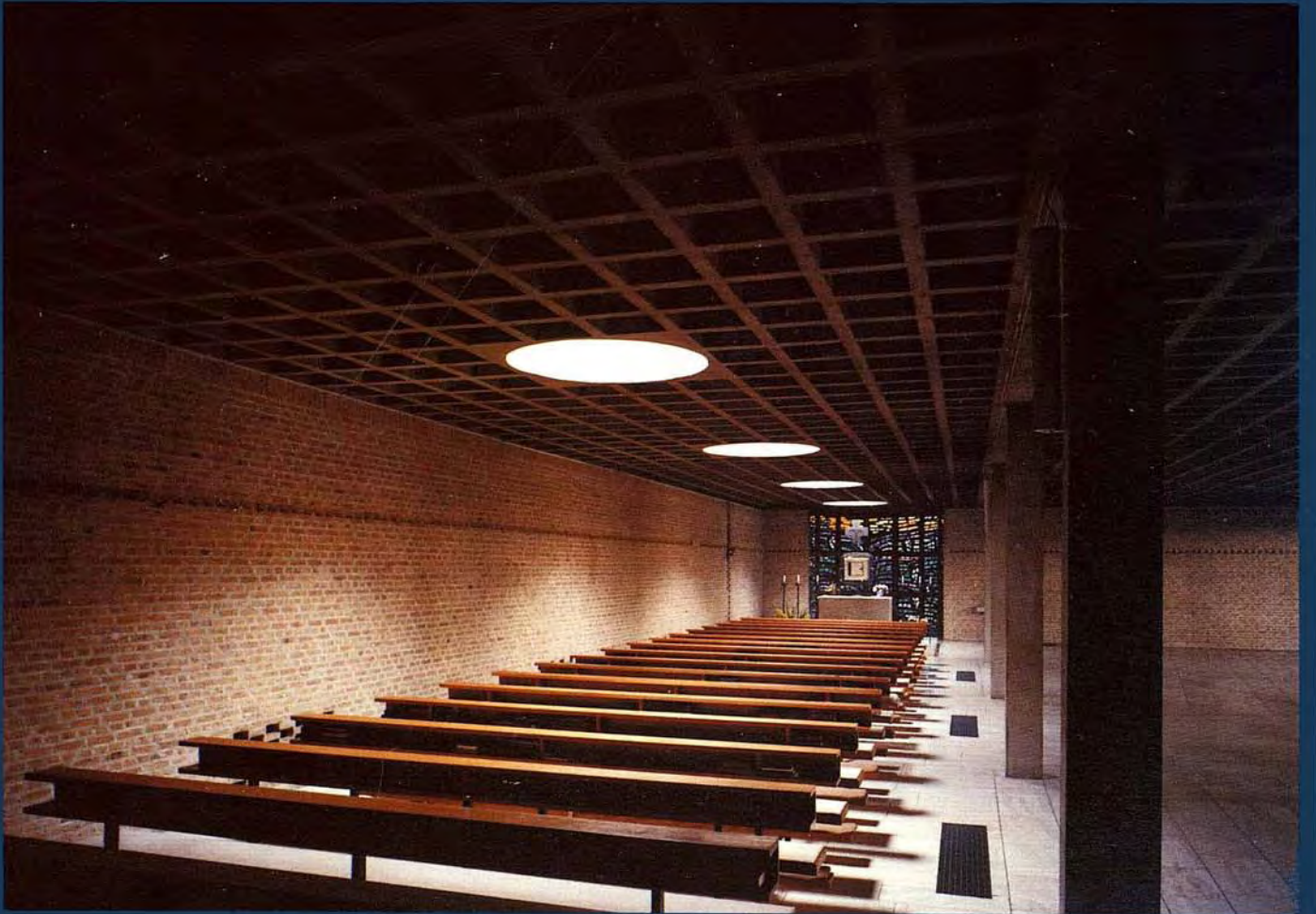
JOSEF WIEDEMANN

Planta general







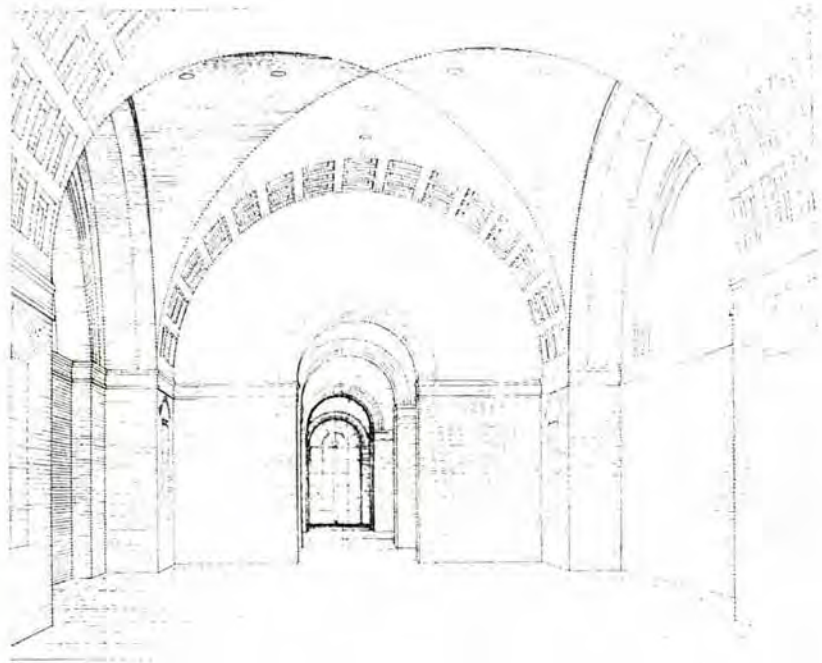




GLYPTOTHEK (R)
W.27

Königsplatz
München, 1967-72

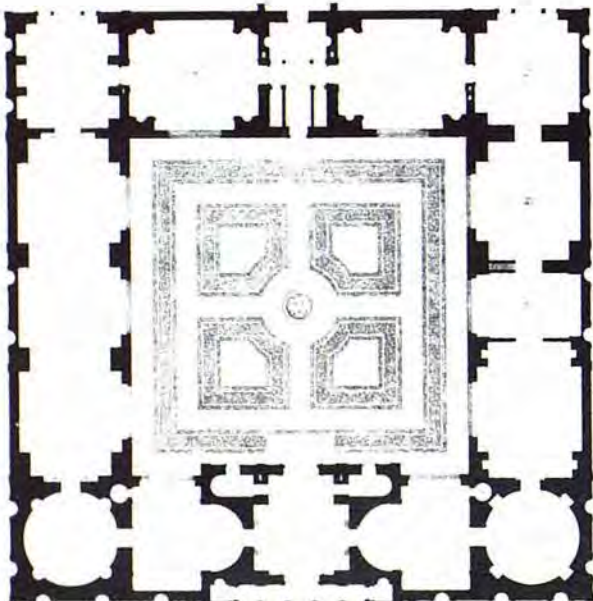
Col. Karlheinz Scherrer, Otto Geisler,
Rudolf Ehrmann y Adolf Schröter



Interior de una sala

• • • •

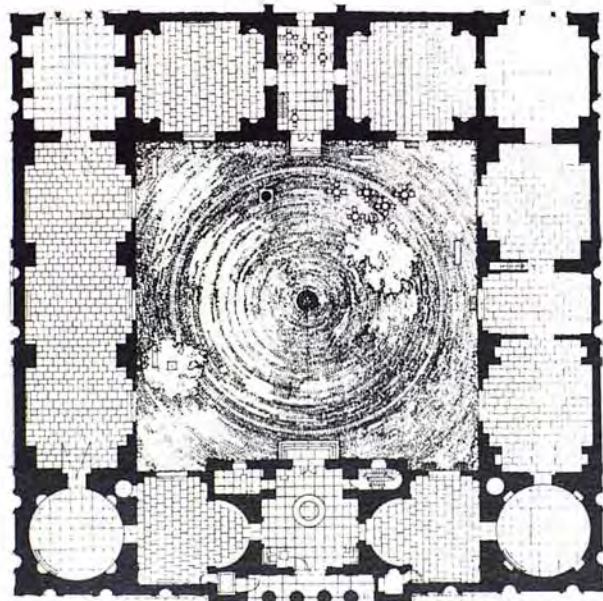
Planta original



• • • • •

• • • • •

Planta proyecto



• • • • •

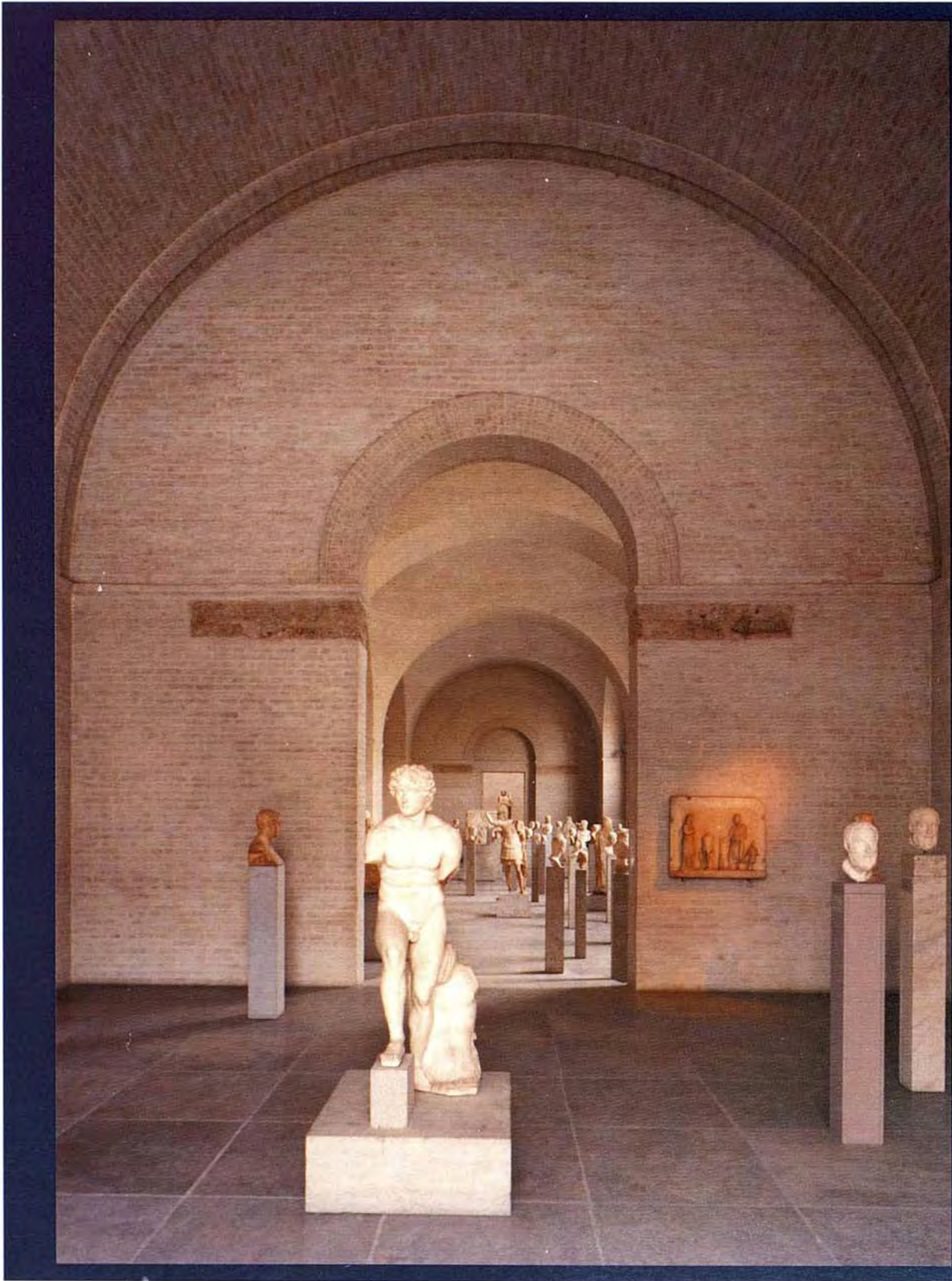








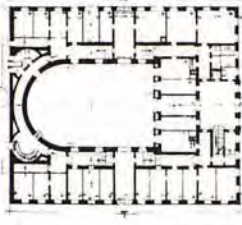






RESEÑA DE OBRAS

EDIFICIO ODEON
W.1
Odeonsplatz
München, 1950-52
Col. Otto Geisler



W.1



W.1

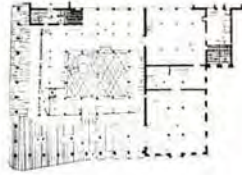


W.2

ALLIANZ GENERALDIREKTION
W.2
Königinstraße
München, 1952-54
Col. Karl Habermann y Josef Volz

REFORMA DE LAS ARCADAS EN EL HOFGARTEN
W.3
Galeriestraße
München, 1953-54
Col. Karl Habermann

RECONSTRUCCION DE LA ALTE AKADEMIE
(como edificio de oficinas y administración)
W.4
Neuhauser Straße, 51
München, 1953-55



W.4



W.5



W.6

BAYERISCHE LANDESBAUSPARKASSE
W.5
Karolinenplatz, 1
München, 1955-56

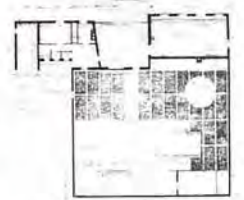
IGLESIA MARIA VOM GUTEN RAT
W.6
Hörwarthstraße
München, 1955-57

ESTUDIO PARA WERNER EGK
W.7
Inning, 1955-57

EDIFICIO DE VIVIENDAS
W.8
Zielandstraße, 14
München, 1956-57
Col. Rudolf Ehrmann



W.7



W.7



W.8

LABORATORIOS DE FISICA TECNICA
EN LA TECHNISCHE UNIVERSITÄT MÜNCHEN
W.9
Luisenstraße/Gabelsbergerstraße
München, 1956-60
Col. Franz Hart

MONUMENTO CONMEMORATIVO
SOBRE LA COLINA DE ESCOMBROS DE SENDLING
W.10
Neuhofen, München, 1958

SIEGESTOR
W.11
Ludwigstraße
München, 1958

EDIFICIO BAYER
W.12
Landshuter-Alee
München, 1958-59
Col. Heinrich Baumler

ESCUELA
W.13
Klenzestraße
München, 1959-61
Col. Karl Habermann

DRESDNER BANK
W.14
Promenadeplatz, 7
München, 1959-63 (actualmente en reforma)
Col. Günter Ewert

CAPILLA TODESANGST-CHRISTI
W.15
KZ, Dachau, Alle Römerstraße
Dachau, München, 1960
Col. Heinrich Baumler

CASA DEL PROFESOR DR. DIEHL
W.16
Randall Neuwittelsbach
München, 1960-61
Col. Otto Geisler

SEDE Y RESIDENCIA DE ESTUDIANTES DE TRANSRHENANIA
W.17
Maria-Theresia-Straße
München, 1961-62

ADMINISTRACION CENTRAL
DE LA FABRICA DE CEMENTOS HEIDELBERG AG
W.18
Berliner Straße, 6
Heidelberg, 1961-63
Col. Karlheinz Scherrer



W.9



W.10



W.11



W.13



W.14



W.15



W.16



W.16



W.18



W.20



W.20



W.21



W.22



W.22



W.23



W.25



W.25



W.27



W.28



W.28



W.29



W.31



W.32



W.33



W.34



W.36

CRIPTA EN LA CATEDRAL DE ST. ULRICH UND AFRA

W.19
Augsburg, 1962-63

CONVENTO CARMELITA HEILIG BLUT DACHAU

W.20
KZ. Dachau, Alte Romestraße
Dachau, München, 1962-64
Col. Rudolf Ehrmann y Oswald Peithner

IGLESIA ZUR HEILIGEN DREIFALTIGKEIT

W.21
Maria-Ward Straße, 5
München, 1962-64
Col. Rudolf Ehrmann

IGLESIA ST. JOHAN IM GEBIRG

W.22
Reit im Winkl, 1963-66
Col. Karl Schmid

CENTRO SOCIAL CON IGLESIA ZU DEN HEILIGEN ENGELN

W.23
Landsberg am Lech, 1964-67
Col. Rudolf Ehrmann

EDIFICIO DE OFICINAS Y COMERCIOS

W.24
Von der Tann Straße, 12 y 13
München, 1965-66

CENTRO SOCIAL ST. BRUDER KLAUS

W.25
München-Waldperlach, 1966-69
Col. Karl Schmid

CASA SPAETT

W.26
Burg bei Winhöring, 1967-69
Col. Fridolin Christen

GLYPTOTHEK (R)

W.27
Königsplatz
München, 1967-72
Col. Karlheinz Scherrer, Otto Geisler,
Rudolf Ehrmann y Adolf Schröter

CENTRO SOCIAL Y PARROQUIAL MARIA AM WEGE

W.28
Autopista B-12
Windach, 1968-71
Col. Rudolf Ehrmann, Karl Heinz Scherrer

CENTRO COMERCIAL KAUFHOF

W.29
Marienplatz
München, 1969-72
Col. Rudolf Ehrmann

EDIFICIOS DE VIVIENDAS

W.30
Osterwaldstraße
München, 1970-73 (alterado en su ejecución)
Col. Werner Marschall, Karl Heinz Scherrer

CAPILLA TABOR

W.31
Hochfelln, Chiemgauer Bergen, 1970-71
Col. Volker Westermayer

CENTRO SOCIAL ST. JACOB

W.32
Dachau, 1971-73
Col. Rudolf Ehrmann

CENTRO SOCIAL ST. IGNATIUS

W.33
Guardinstraße, 53
München, Kleinhadern, 1974-79
Col. Fridolin Christen y Volker Westermayer

SPARKASSE COBURG

(ampliación)
W.34
Coburg, 1975-76
Col. Adolf Schröter

CENTRO COMERCIAL MOHREN

W.35
Spitalgasse
Coburg, 1975-76
Col. Fridolin Christen

CENTRO SOCIAL ST. RADEGUNDIS

W.36
Wulfershausen-Friedberg, 1976-81
Col. Rudolf Ehrmann y Volker Westermayer

ESTACION DE U-BAHN KÖNIGSPLATZ

W.37
Königsplatz
München, 1980
Col. Johannes Segieff

Esta relación no recoge la producción completa de Josef Wiedemann, correspondiendo a una selección realizada para la exposición München, 5 ARCHITECTEN

JOSEF WIEDEMANN



UWE KIESSLER



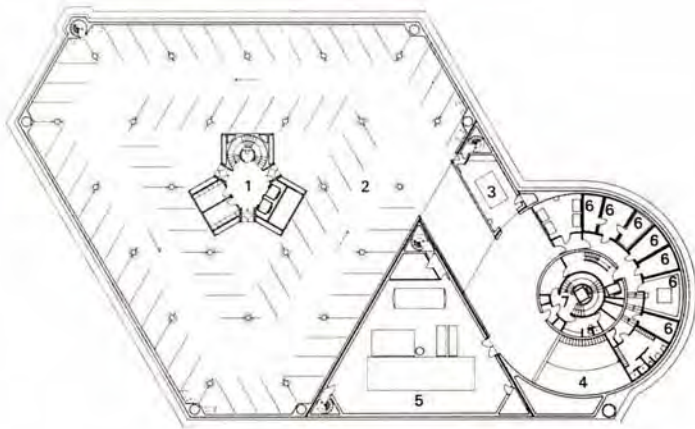
- 17.2.1937 Nace en Krefeld.
Hijo de un Ingeniero Siderúrgico.
- 1956-1961 Estudios de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Munich (*T.H. München*).
Entre sus profesores figura H. Döllgast.
- 1958-1961 Realiza practicas en los estudios *Schulze-Fielitz* (Essen) y *von Seidlein* (Munich).
- desde 1962 Estudio de Arquitectura en Munich, asociado a *Manes Schultz*.
- 1967 Becado en la *Villa Massimo* (Roma).
- 1968 Contrae matrimonio con la arquitecta Heidi Kiessler.
Hijos: Johannes y Lena.
- desde 1974 Miembro del Grupo para la Defensa del Medio Ambiente (*Kuratorium Landschaftsschutz*).
- 1981-1990 Profesor en la Escuela Superior de Especialización de Munich (*Fachhochschule München*).
- desde 1990 Catedrático de *Proyectos y Construcción Arquitectónica* en la Universidad Técnica de Munich (*Technische Universität München*).
- desde 1990 Miembro de la Academia de las Artes de Berlin (*Akademie der Künste*).



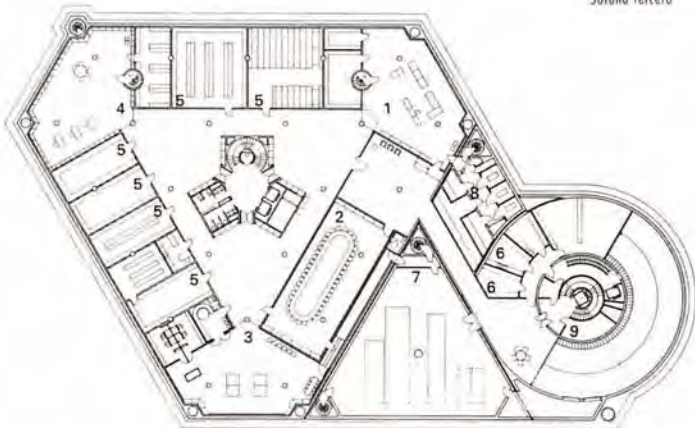
BAYERISCHE RÜCKVERSICHERUNG
K.5

Tucherpark
München, 1972-76, (ampliación 1991)

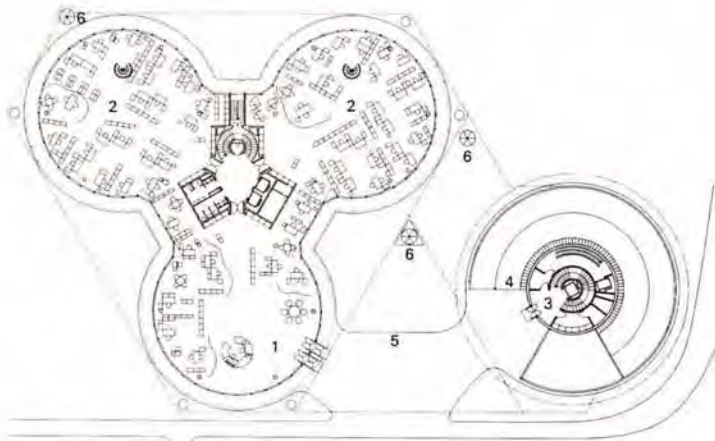
Col. Hermann Schultz, Vera Ilic y
Michael Frenz



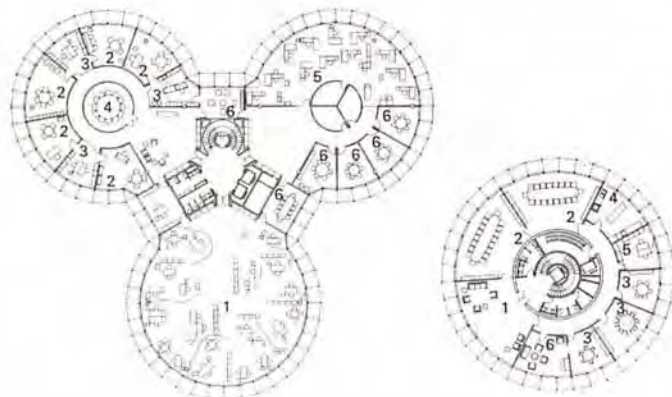
Sotano tercero



Sotano primero

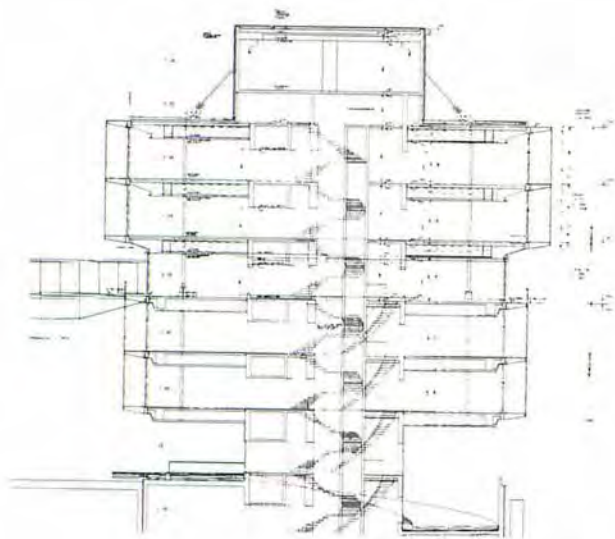


Planta baja

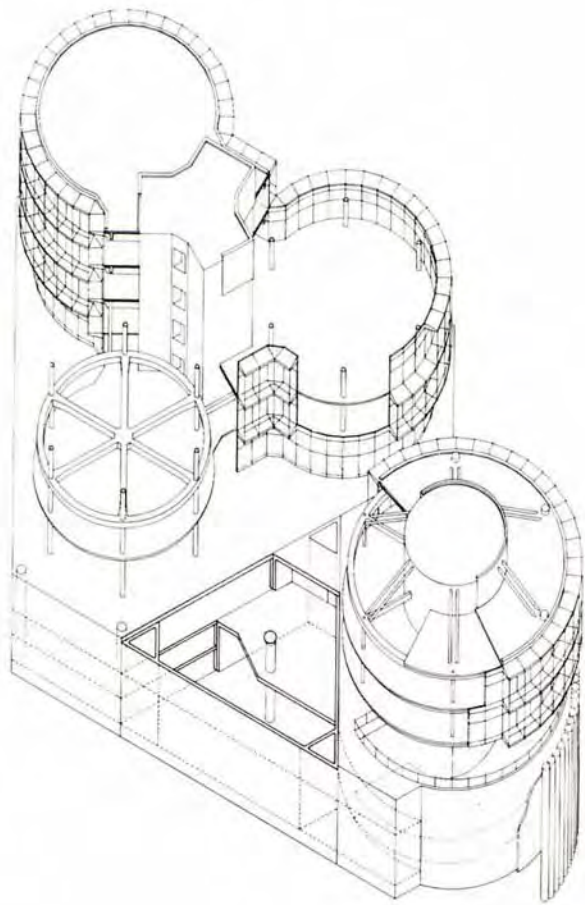


Planta tercera

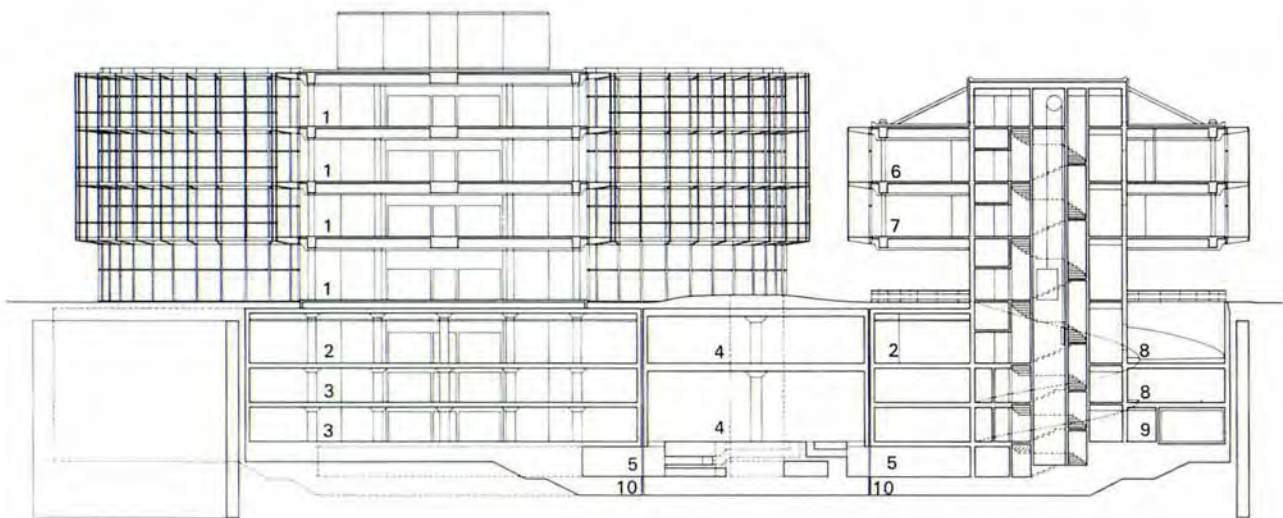




Sección del edificio del casino (con la ampliación)



Axonometría general



Sección (con la ampliación)



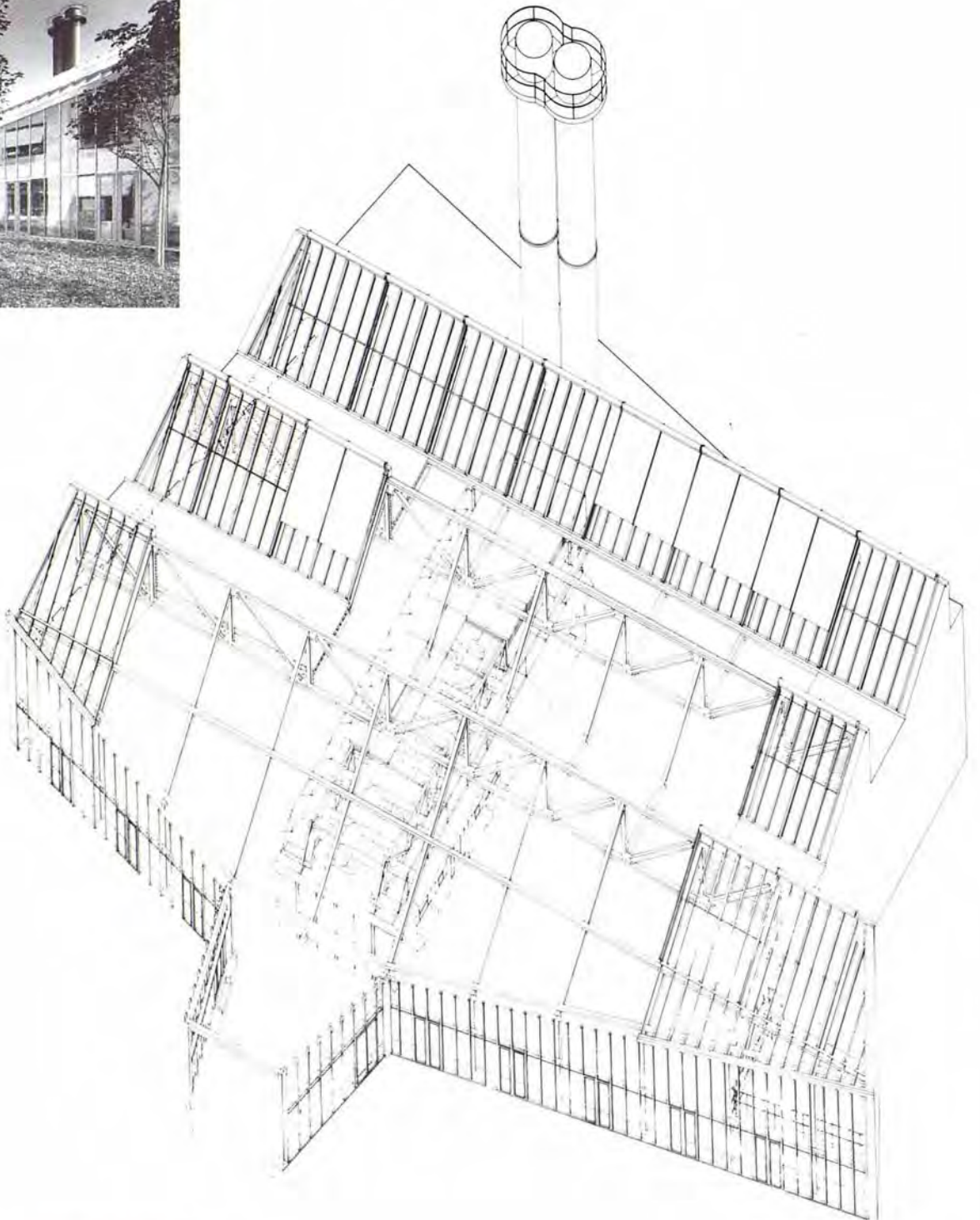




PANIFICADORA RICHART'S
K.10

Buttermelcherstraße
München, 1981, (ampliación 1993-94)

Col. Hermann Schultz, Axel Lehmann,
Vera Ilic, Martin Rappmannsberger y
Winfried Glasmann



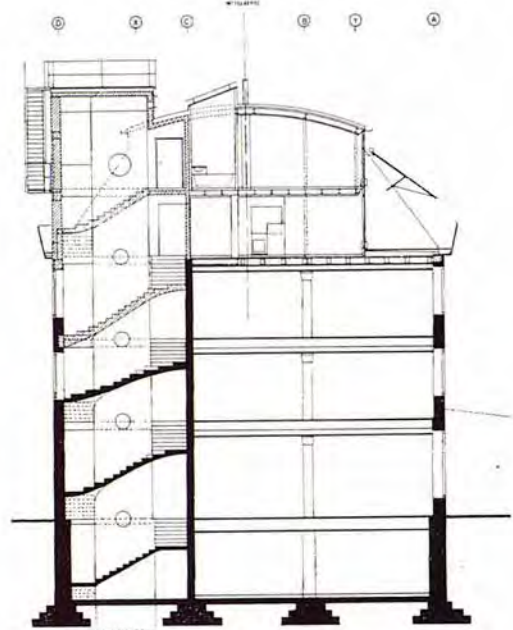
Axonometria sala de hornos



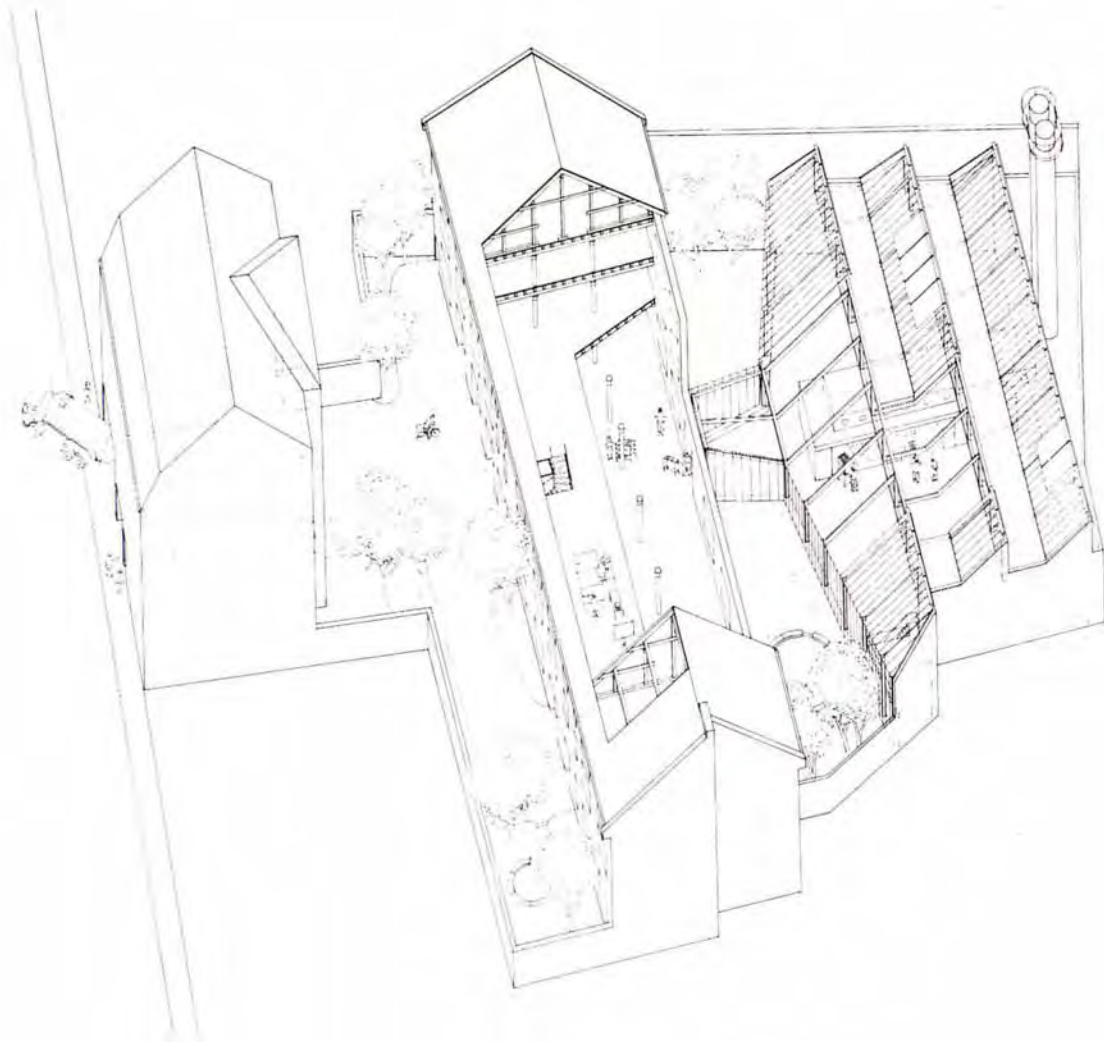




Plantas de la ampliación



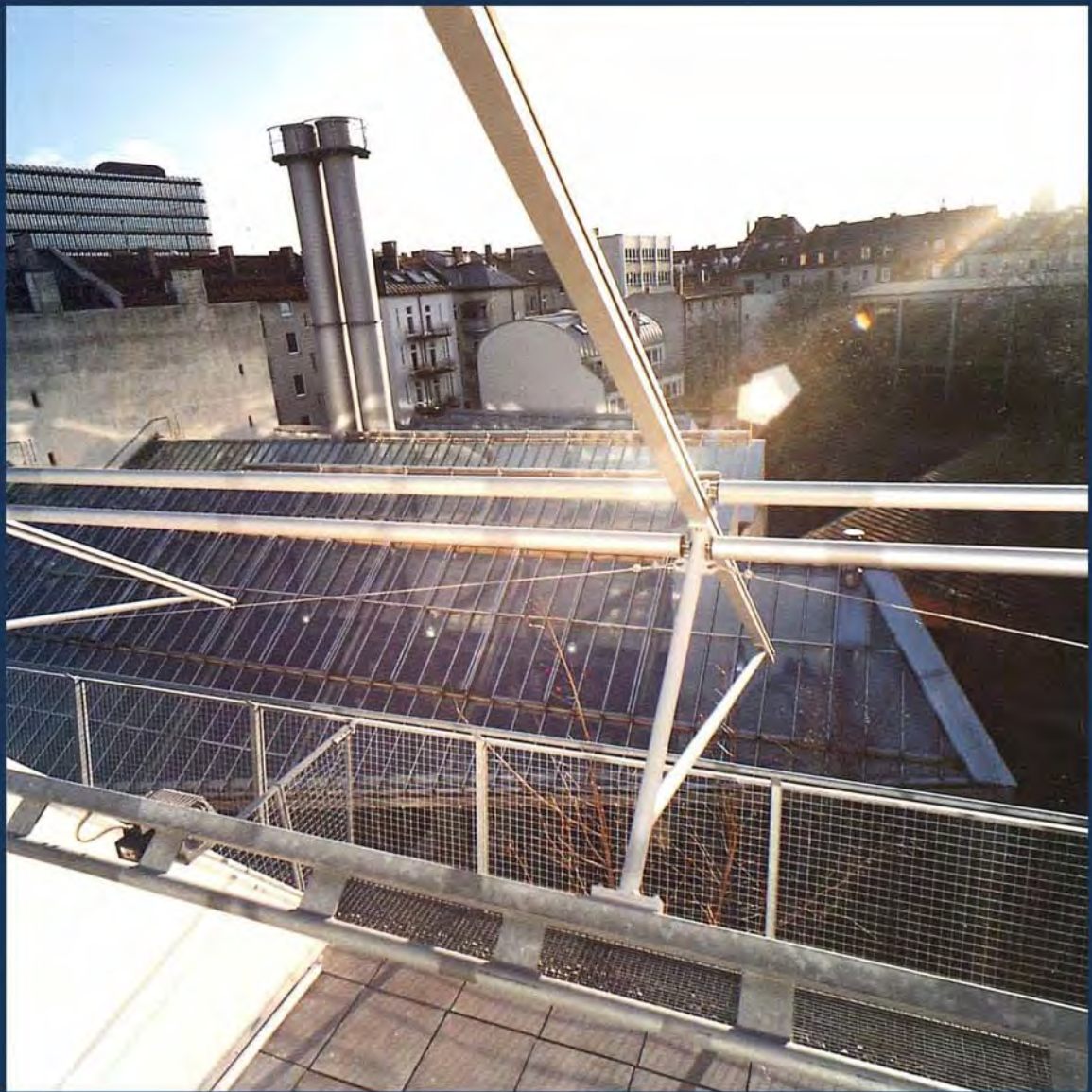
Sección de la ampliación



Axonometría general (después de la ampliación)



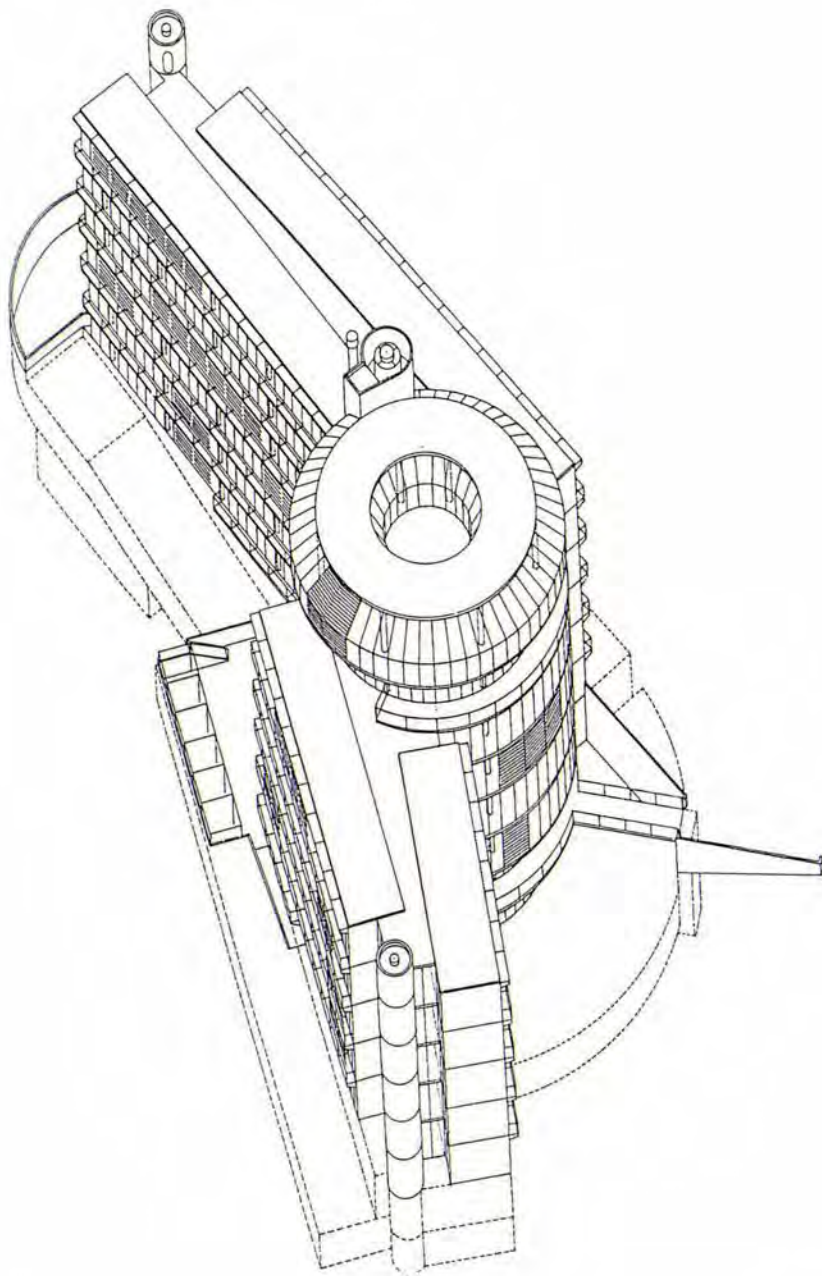




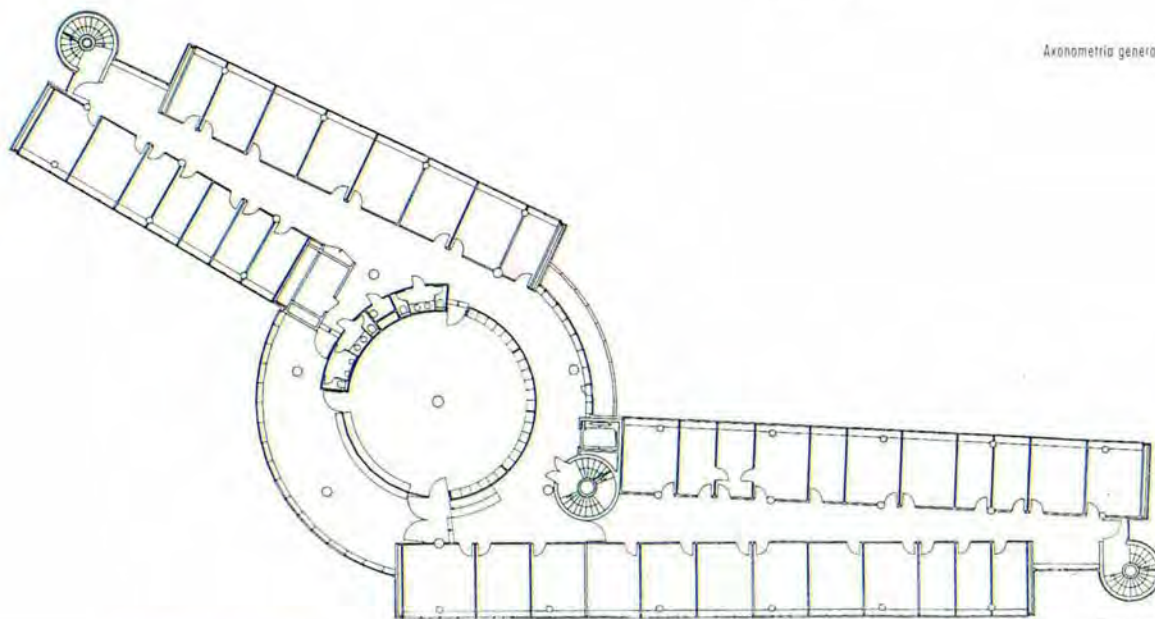
CENTRO TECNOLOGICO SOFTLAB
K.11

Zamdorferstraße
München, 1982-84

Col. Hermann Schultz, Wolfgang
Müller-Werther y Vera Ilic



Axonometria general



Planta tipo



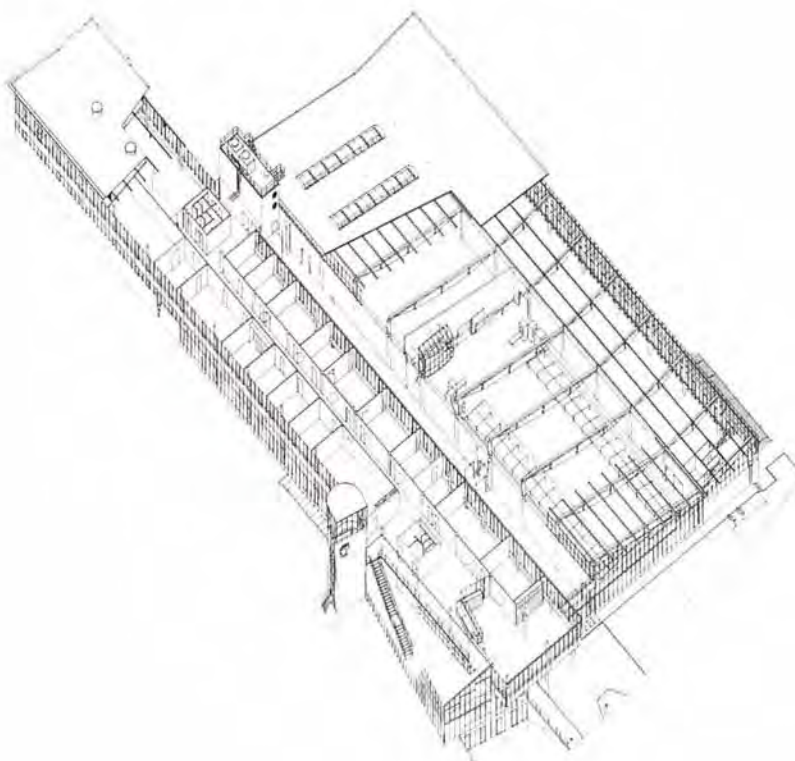
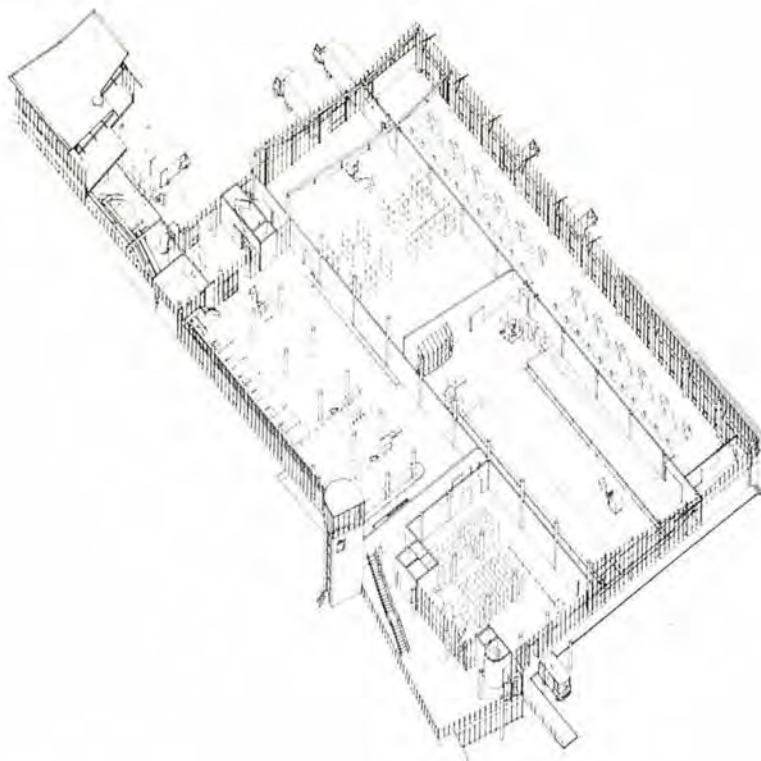




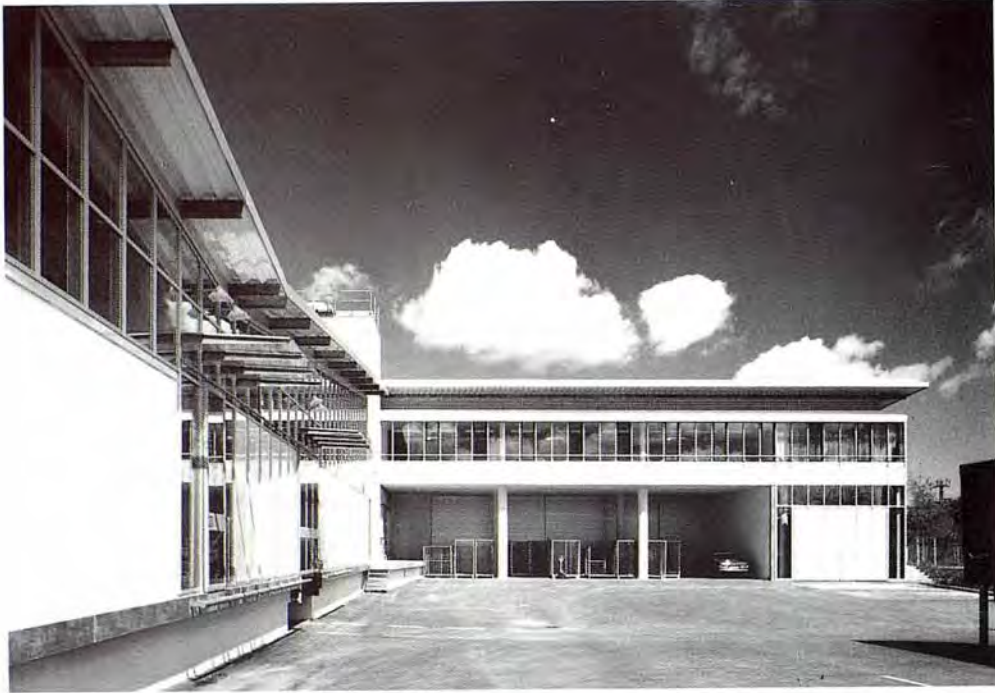
EDITORA JOST + CO.
K.14

München, 1986-88

Col. Hermann Schultz, Klaus Von
Bleichert y Vera Ilic





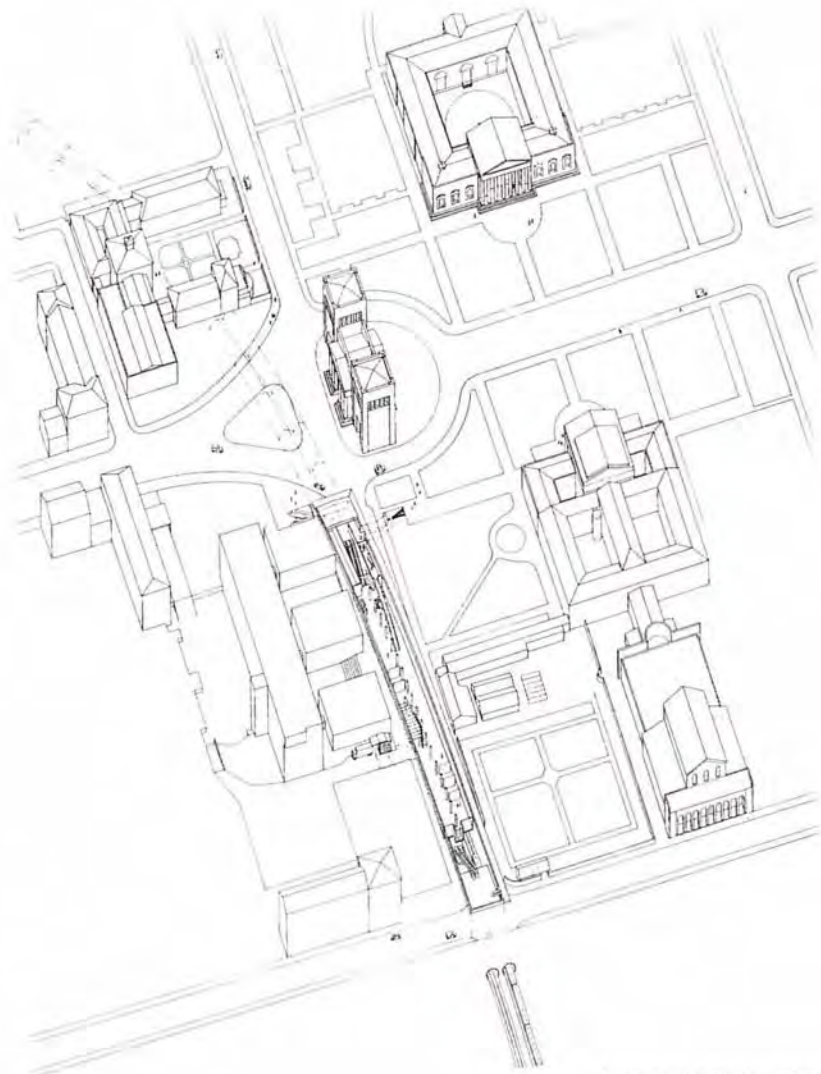




GALERIA DE ARTE *LENBACHHAUS*
K.21

Luisenstraße
München, 1994

Col. Hermann Schultz



Cuando se tomaron estas fotografías, se exhibía en la galería un montaje de Don Flavin

Axonometría de la galería y su entorno







RESEÑA DE OBRAS

NAVE INDUSTRIAL (TECHNISCHE HOCHSCHULE MÜNCHEN)
(Concurso, 4º premio)
K.1
München, 1961
Col. Hermann Schultz

EDIFICACION SUPERPUESTA A UN AREA FERROVIARIA
(Proyecto como becario en la Villa Massimo, Roma), No ejecutado
K.2
München, 1963
Col. Hermann Schultz

CASA WESTPHAL
K.3
Akilindastraße 7
Grafelfing, 1967-68
Col. Hermann Schultz

BAYERISCHE STAATSKANZLEI
(Concurso, 1º Premio), No ejecutado
K.4
Am Hofgarten
München, 1968
Col. Hermann Schultz y
Frieder Harr

BAYERISCHE RÜCKVERSICHERUNG
K.5
Tucherpark
München, 1972-76, (ampliación 1991)
Col. Hermann Schultz, Vera Illic y
Michael Frenz

BAYERISCHE LANDESBANK
(Propuesta concurso), No ejecutado
K.6
Oskar von Miller Ring
München, 1976
Col. Hermann Schultz

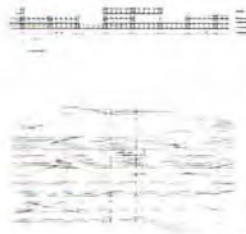
HEIDELBERGER DRUCKMASCHINEN
K.7
Heidelberg, 1978 (no ejecutado)
Col. Hermann Schultz

PLANTA DE CALEFACCION CENTRALIZADA
No ejecutado
K.8
Cuartel Coleman (ejercita E E U U)
Geinhausen, 1980
Col. Hermann Schultz y Wolfgang Müller-Werther

CASAS-PATIO EN HILERA
No ejecutado
K.9
Giesseigastengstraße
München, 1981
Col. Hermann Schultz

PANIFICADORA RICHART'S
K.10
Buttermelcherstraße
München, 1981, (ampliación 1993-94)
Col. Hermann Schultz, Axel Lehmann, Vera Illic,
Martin Rappmannsberger y Winfried Glasmann

CENTRO TECNOLÓGICO SOFTLAB
K.11
Zandorferstraße
München, 1982-84
Col. Hermann Schultz, Wolfgang Müller-Werther y
Vera Illic



K.2



K.2



K.3



K.3



K.3



K.3



K.4

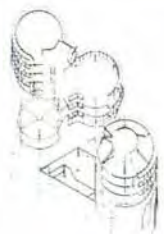


K.4



K.4

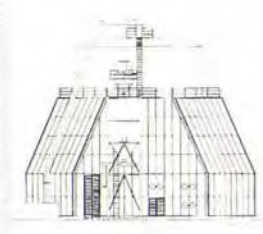
K.4



K.5



K.6



K.8



K.9



K.10



K.11



K.12



K.12



K.12

EDITORIA GRUNER+JAHR

K.12
Hamburg, 1984-90
Col. Hermann Schultz, Otto Steidler + Partner

REESTRUCTURACION ESPACIAL BERTELSMANN
(Propuesta concurso). No ejecutado

K.13
Gutersloh, 1985
Col. Hermann Schultz

EDITORIA JOST + CO.

K.14
München, 1986-88
Col. Hermann Schultz, Klaus Van Blochwitz y Vera Ilie

CENTRO TECNICO ERCO

K.15
Lüdenscheid, 1985-88
Col. Hermann Schultz, Herbert Hamann, Gunda Dworschak, Matthias Garbe, Vera Ilie y Alice Van Wedemeyer

GALERIA

K.16
Königsplatz
München, 1988
Col. Hermann Schultz, Matthias Garbe, Martin Höcherl, Vera Ilie, Markus Link y Christian Weeg

VIVIENDA

K.17
Puchheim, 1988

HELIOWATT (ESTRUCTURA ESPACIAL PARA LA VIDA URBANA)
(Propuesta concurso). No ejecutado

K.18
Berlin, 1988
Col. Hermann Schultz, Gunda Dworschak y Klaus Loehnert

EDIFICACION SUPERPUENTA A LOS ALMACENES CENTRALES DEL U-BAHN

K.19
Fratmaning, 1990
Col. Hermann Schultz y Martin Höcherl

PABELLON DE ALEMANIA EN LA EXPO '92
(Propuesta concurso). No ejecutado

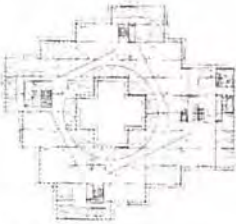
K.20
Sevilla, 1990
Col. Hermann Schultz

GALERIA DE ARTE LENBACHHAUS

K.21
Luisenstraße
München, 1994
Col. Hermann Schultz

PARQUE CIENTIFICO

(Propuesta concurso, 1º Premio)
K.22
Gelsenkirchen, 1994 (1ª Fase)
Col. Hermann Schultz y Thomas Brilling, Konstanze Elbel, Andreas Gierer, Vera Ilie, Achim Jurke, Klaus Loehnert, Christoph Mayer y Stefanie Reithwiesner



K.13



K.14



K.14



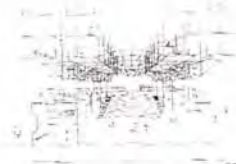
K.15



K.15



K.15



K.18



K.20



K.20



K.21



K.21



K.21



K.22



K.22



K.22

Esta relacion no recoge la producción completa de Uwe Kiessler, correspondiendo a una selección realizada para la exposición München, 5 ARCHITECTEN.



ROBERT VORHOELZER



HANS DÖLLGAST



SEP RUF



JOSEF WIEDMANN



UWE KIESSLER