



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

GRADO EN FUNDAMENTOS DE LA ARQUITECTURA

EL EXPRESIONISMO EN LADRILLO DEL NORTE DE ALEMANIA:

Un acercamiento a Fritz Schumacher y Fritz Höger



ALUMNA: María José Fernández Serrano

TUTORA: Prof. Carmen Guerra de Hoyos

CURSO ACADÉMICO: 2020 – 2021

GRUPO: E

RESUMEN

Este Trabajo Final de Grado aborda la corriente expresionista de la arquitectura, que, contando con su foco más activo en Alemania, la producción de algunos de los arquitectos no ha tenido demasiada repercusión a nivel bibliográfico fuera de su entorno nacional. Se hace, por tanto, una revisión del discurso histórico del Expresionismo, para entender su grado de marginación, así como se reevalúa su relación con la Nueva Objetividad, reivindicando el papel del mismo como Arquitectura Moderna.

Se intenta revisar esta arquitectura, realizando un pequeño acercamiento global, para, contextualizada, centrarse en la producida en el Norte de Alemania. Se estudian sus influencias principales y se aportan algunos ejemplos significativos, destacando las figuras de Fritz Höger y Fritz Schumacher. Se revisan sus trayectorias para entender su papel en la época de las vanguardias y se analizan algunas de sus obras más significativas, profundizando en la Chilehaus de Höger y el Krematorium en Ohlsdorf de Schumacher, ambas en Hamburgo.

Con esto se pretende completar nuestra propia visión de aquel momento histórico, y rescatar sus posibles valores materiales para la arquitectura contemporánea.

PALABRAS CLAVE

Expresionismo, ladrillo, Norte de Alemania, Fritz Höger, Fritz Schumacher, Chilehaus, Krematorium Ohlsdorf

ABSTRACT

The following paper address the expressionist architectural stream, which main focus is located in Germany. Outside their national borders, the work of some architects remains unknown due to a lack of diffusion. In order to understand this exclusion, a reevaluation of the historical discourse is made, along with a revision of the relation between Expressionism and New Objectivity architecture. Here, a deman of the Expressionism architecture as part of the Modern Architecture is defended.

Then follows a brief global approach to the stream, that onces contextualized, focus on the one created in North Germany. Their main influences are studied as well as some significant examples, paying special consideration to Fritz Höger und Fritz Schumacher. Their professional careers are analysed as a way to understand their role at that time, in particular the Höger's Chilehaus and Schumacher's Krematorium in Ohlsdorf, both located in Hamburg.

With this, a reinterpretation of this architecture is aimed, longing for a wider vision on the toppic and hoping that it may be useful for the contemporary architecture.

KEY WORDS

Expressionism, brick, North Germany, Fritz Höger, Fritz Schumacher, Chilehaus, Krematorium Ohlsdorf

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Antecedentes	4
1.2. Estado de la cuestión.....	4 - 6
1.3. Objetivos.....	6
1.4. Metodología	6

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Contextualización socio/ temporal.....	7 - 9
2.2. La Arquitectura Moderna: El Expresionismo y la Nueva Objetividad.....	9 - 10
2.3. Las diferentes tendencias del laberinto arquitectónico expresionista.....	11 - 17

3. EXPRESIONISMO EN LADRILLO DEL NORTE DE ALEMANIA

3.1. Influencias de la tendencia.....	18 - 25
3.2. El Expresionismo en el Norte de Alemania.....	26 - 30
3.3. El papel de Fritz Höger y Fritz Schumacher en Hamburgo.....	31 - 40

4. CASOS DE ESTUDIO

4.1. Chilehaus (1922-24), Fritz Höger.....	41 - 47
4.2. Krematorium en Ohlsdorf, (1930-33), Fritz Schumacher.....	48 - 54

5. CONCLUSIONES.....

55 - 56

6. ANEXOS

6.1. Bibliografía.....	57 - 58
6.2. Índice de imágenes.....	59 - 64

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Antecedentes

El motivo de escoger este tema es el interés que me despierta la diversidad y complejidad que supone la arquitectura expresionista. Bajo esa calificación se amparan arquitectos y artistas muy distintos en diferentes partes de Europa, con una producción de obras que, en su momento, quedaron en una posición marginal respecto a las vanguardias racionalistas. Así mismo, la razón de querer centrarme en el Norte de Alemania se debe a que desde hace ya casi dos años y medio vivo en Hamburgo y durante este tiempo he podido ver algunas obras representativas de la zona que me han llamado la atención. Desde los edificios de oficinas de las “Kontorhäuser” como son la “Chilehaus” o el “Sprinkenhof” en Hamburgo, al edificio para la sede del periódico, el Anzeiger Hochhaus en Hannover y hasta el conjunto arquitectónico de la Böttcherstraße en Bremen, entre otros.

Como ya se ha mencionado, se restringirá el estudio al Norte de Alemania. Esta zona se conforma por los Estados Federados de Baja Sajonia, Bremen, Hamburgo, Schleswig-Holstein y Mecklemburgo – Pomerania Occidental. Dentro de esta área, en especial en Hamburgo, se destacarán arquitectos como Fritz Höger o Fritz Schumacher.

Todas estas obras hacen un uso del ladrillo sin complejos, llevándolo al extremo y teniendo un especial cuidado en el detalle. Esto da como resultado una arquitectura diferente de formas llamativas.

Unido todo esto, a un interés personal por los temas relacionados con la historia de la arquitectura, motiva la decisión de estudiarla con mayor profundidad y así tener la oportunidad de conocer que hay detrás de esa tendencia.

1.2. Estado de la cuestión

Para abordar el estado de la cuestión se ha procedido a la búsqueda de bibliografía y trabajos académicos que puedan servir de base para la realización de esta tarea y también para conocer el grado de estudio en el que se encuentra el tema para medir su idoneidad y de qué manera podría aportar algo a la investigación del mismo.

En primer lugar, se ha podido identificar trabajos que abordan el expresionismo en general, y en alguno de ellos se hace mención al expresionismo en ladrillo del Norte de Alemania.

Se destacará de ellos el esfuerzo de recopilación que realiza el historiador y crítico alemán de la arquitectura Wolfgang Pehnt en *La arquitectura expresionista* (1973), donde analiza la arquitectura expresionista en su conjunto, contextualizándola en la situación política y cultural de la época. Así mismo la contrasta con otras tendencias como el futurismo o la arquitectura nazi. Tiene aquí especial interés que se incluye en este título el capítulo “El expresionismo del norte de Alemania”.

Solá-Morales Rubió realiza también un acercamiento a la arquitectura expresionista en la conferencia *Expresionismo* (1974), que posteriormente se verá recogido en la monografía *La arquitectura del expresionismo* (1982). Este título en español sirve de introducción de una manera más general.

Además, a raíz de la exposición que tuvo lugar en el Deutschen Architektur Museum en la ciudad de Frankfurt am Main en 1994, surge el libro *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*. (1994) realizado por el editor Vittorio Magnago Lampugnani. Es interesante porque ofrece una nueva visión de la Arquitectura Moderna, dividida en el Expresionismo y la Nueva Objetividad, pero que entiende estrechamente relacionados entre sí, como las dos caras de una misma moneda, y no como tendencias completamente independientes, como históricamente se ha tendido a estudiar. De este título se puede extraer una perspectiva más amplia acerca de la arquitectura expresionista y su relación con el contexto arquitectónico, político y social de la época.

En segundo lugar, para poder entender en mayor profundidad lo que sucedió en el Norte de Alemania, se han localizado títulos que abordan a arquitectos u obras específicas de la tendencia, y de la que se puede extraer información general de la misma. Se ha restringido principalmente a las figuras de Fritz Höger y Fritz Schumacher.

Con motivo de el certamen Hamburger Architektur Sommers 2003 se llevo a cabo la exposición “Fritz Höger – Arquitecto de la Chilehaus. Monumentos Modernos”, de la cual se llevó a cabo una recopilación recogida en el libro editado por Claudia Turtenwald *Fritz Höger (1877-1949) Moderne Monumente* (2003). Se centra en entender al arquitecto como un representante de la Arquitectura Moderna de su tiempo y lo sitúa dentro de su contexto temporal.

Continuando con Höger, hay que destacar la aportación que Piergiacomo Bucciarelli realiza con la recopilación de las obras del arquitecto con su libro *Fritz Höger. Hanseatischer Baumaister (1877-1949)*. (1992). Fue de gran ayuda para poner en valor su figura y entender su arquitectura. Algunos capítulos destacados son “*Höger und der Geist der Gotik.*” (*Höger y el espíritu del Gótico*) o “*Dekorationsspiele und Klikerkult.*” (*Juegos decorativos y culto al ladrillo*).

Por otro lado, Fritz Schumacher, que fue Oberbaudirektor (máximo cargo arquitectónico) de Hamburgo y cofundador de la Deutsche Werkbund, fue también un divulgador de la arquitectura de su tiempo. Entre los muchos textos que escribió, dejó planteados tres tomos que recopilan su arquitectura y textos. En el tercero de ellos publicado en 2006, *Hamburger Staatsbauten von Fritz Schumacher. Band 3 (1920-1933)*, se rescatan escritos suyos como “*Architektonische Regungen der Nachkriegszeit*”. (Impulsos arquitectónicos postbélicos) (1929). En el da su opinión sobre el panorama arquitectónico y ofrece su propia visión.

Recientemente ha publicado Hartmut Frank una nueva bibliografía *Fritz Schumacher*. (2020), en la que se ahonda en su figura. Capítulos como “*Zeitfragen und Strömungen*” (*Preguntas de la época y corrientes*) son útiles en la comprensión de su visión de la arquitectura de su tiempo.

A modo de inciso añadir, que también existe una serie de libros, de los autores Niels Lehman y Christoph Rauhut, que realizan una localización de obras expresionistas por zonas:

- Lehmann N., Rauhut C. (2016). *Fragments of Metropolis Berlin*. (Múnich, Alemania) Hirmer.
- Lehmann N. , Rauhut C. (2016). *Fragments of Metropolis Rhein & Ruhr*. (Múnich, Alemania) Hirmer.
- Lehmann N. (2019). *Fragments of Metropolis East / Osten: Poland, the Czech Republic and Slovakia*. (Múnich, Alemania) Hirmer.

Sin embargo, a diferencia de otros trabajos que abordan en profundidad otras tendencias expresionistas, se observa que existe un vacío y no se ha podido encontrar un trabajo académico que englobe la zona del Norte de Alemania en su conjunto, lo que pone de manifiesto su menor grado de difusión. Es por ello que con la realización del siguiente trabajo se pretende acercar una arquitectura poco conocida debido a su carácter regional, marginal y por su bibliografía de difícil acceso, salvo para los hablantes de alemán.

La recopilación final de la bibliografía empleada se puede encontrar al final de este mismo trabajo.

1.3. Objetivos

Objetivos generales:

- Entender el contexto social y temporal que sirve de caldo de cultivo para la proliferación de la diversidad de la arquitectura expresionista de la época.
- Ponerla en relación con arquitecturas precedentes, coetáneas y posteriores, así como encontrar su posición respecto a otras tendencias arquitectónicas expresionistas.
- Comprender y localizar la arquitectura expresionista en ladrillo, profundizando en la que se sitúa en la zona del Norte de Alemania, que por su carácter regional cuenta con poca difusión en la lengua castellana.
- Realizar un acercamiento global a la tendencia expresionista en ladrillo del Norte de Alemania en su conjunto, contribuyendo así al conocimiento de su riqueza formal y constructiva.

Objetivos específicos:

- Realizar una localización de obras significativas de la zona del Norte de Alemania.
- Analizar el papel de Fritz Höger y Fritz Schumacher.
- Profundizar en, al menos, un caso de estudio de cada uno de ellos.

1.4. Metodología

Se llevará a cabo un estudio bibliográfico, incluyendo la consulta de trabajos en alemán e inglés, con el objetivo de reconstruir el contexto socio-temporal de la época, centrándonos en especial en Alemania, para tener una perspectiva de las diversas tendencias arquitectónicas emergentes. Se conocerá su posición respecto a las mismas y será también importante entender con qué corriente arquitectónica expresionista se relaciona la tendencia, objeto de estudio, en ladrillo del Norte de Alemania, profundizando en las figuras de Fritz Höger y Fritz Schumacher.

Conocido este marco general se procederá al mapeado de obras significativas, que se reflejará en una documentación gráfica aún por definir. Se realizará el caso de estudio de al menos una obra de cada uno de los arquitectos anteriormente mencionados, en principio.

Paralelo al estudio bibliográfico y a la obtención de material gráfico a través de este medio, se completará en la medida de lo posible con un estudio de campo. Gracias al mismo se podrán realizar fotografías u otro material propio. Cuando sea oportuna se realizará la documentación gráfica necesaria para la comprensión y la representación de la obra estudiada.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Contextualización socio / temporal

Para comprender realmente el Expresionismo es necesario conocer su contexto socio/temporal. La época que enmarca, situada en las primeras décadas del s. XX, se puede definir como convulsa, reflejo de un mundo en proceso de cambio, dentro del cual Alemania juega un papel clave en la escena europea. El continente tiene entonces que recuperarse de una guerra, en la que Alemania, hundida en una crisis y sintiéndose humillada por la derrota, había salido especialmente perjudicada. Es en estos años difíciles, en los que el poder establecido se tambalea y surgen nuevos esquemas, que tienen su punto álgido las vanguardias alemanas. Dadaísmo, cubismo y futurismo, entre otras, conviven junto al expresionismo que, a través de un punto de vista subjetivo, busca narrar la voz interna y sus emociones, entre las que se encuentran la desesperanza de la sociedad o el dolor de la guerra, suponiendo un grito de rebeldía. Con tal fin se trabaja sobre la abstracción, lo que permite la deformación y distorsión de las formas, jugar con los colores y la perspectiva. Lo exótico tiene también una gran influencia para el Expresionismo. (Wolf, 2014: 143-149)

Fue un movimiento plasmado en diferentes medios, desde el mundo literario, al pictórico y cinematográfico, así como arquitectónico. Por citar algunos, en pintura destacan los grupos Die Brücke (El puente) y Der Blaue Reiter (El jinete azul) o figuras como Edvard Munch (1863-1944) y Vassily Kandinski (1866-1944). (Wolf, 2014: 143). En cine películas como *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, *El gabinete del doctor Caligari* (1919) de Robert Wiene o *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau son especialmente representativas. (Rittner, 2006: 74)

Otra figura de gran influencia para la época, y objeto de idolatría por parte de los expresionistas, fue el filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900). Su crítica a la moral y el orden establecido, el nihilismo y su concepto sobre lo dionisiaco y apolíneo, tendrá un gran peso para la cultura del s. XX. Entre sus obras destaca en gran medida *Así habló Zaratustra* (1883), libro de cabecera para la tendencia. No en vano, el expresionismo es heredero directo del Romanticismo, movimiento que tuvo en Alemania uno de sus focos artísticos y filosóficos más potentes de toda Europa.

En cuanto a la situación política, tras perder la Primera Guerra Mundial el Kaiser Guillermo II se ve obligado a abdicar y en su lugar se implanta en 1919 la República de Weimar, durante la cual el tablero político sigue siendo complejo. El Gobierno durante este tiempo, plagado de inestabilidades, se mantiene en una coalición que se compone de partidos de centro, cristianos, socialistas y liberales. (Miller Lane, 1994: 225-245). Pero también existen partidos de tendencia comunista, como se refleja en el frustrado intento de República soviética que se dio en Múnich (1918-1919) o en figuras destacadas como Rosa de Luxemburgo o Karl Liebknecht, asesinados durante el intento de revolución en Berlín en 1919. En el otro polo se encuentra la extrema derecha de corte nacionalista, con la que ya Hitler en 1923 intentó dar un frustrado golpe de Estado, tras el que estuvo temporalmente encarcelado. Todo esto se refleja también en cierta medida en la arquitectura expresionista. Como apunta el historiador W. Pehnt "Había un Expresionismo de izquierdas, que apuntaba hacia una catarsis social, pero había también un Expresionismo de centro derecha y de extrema derecha, que quería despertar la fuerza del paisaje, la estirpe, la nación y, también tristemente, la raza." (Pehnt, 1998: 12). Ya veremos como

en el Norte de Alemania encontramos representaciones de este expresionismo de derecha y extrema derecha, como se aprecia en figuras como Fritz Höger (1877-1949) o en casos más extremos como en Bernhard Hoetger (1874-1949) o la pareja formada por Jutta Bossard (1903-1996) y Johann Michael Bossard (1874-1950).

Esa convivencia de ideas estéticas en ideologías políticas contrarias es una de las dificultades que presenta el encuadre historiográfico de esta tendencia. Algo que pasa también con el Romanticismo, en su evolución artística y sobre todo arquitectónica, porque las ideas estéticas se marginan respecto a los posicionamientos políticos y se utiliza para la desacreditación de los planteamientos estéticos. En ambos casos, tanto en el Romanticismo como en el Expresionismo, la fuerza del movimiento hace que, incluso marginalizado, siga influyendo fuertemente en el resto de los movimientos artísticos tanto coetáneos como posteriores.

Por otro lado, el proceso de industrialización iniciado en el s. XIX, una vez asentado, comienza a vislumbrar sus descubrimientos y avances tecnológicos, al mismo tiempo que pone sobre la mesa nuevas cuestiones y problemáticas para la sociedad. Los empresarios de la industria alemana pasarán a ocupar posiciones de poder e influencia, que como se verá, se traduce en encargos arquitectónicos que dan alas a las nuevas tendencias. (Pehnt, 1975: 23-24) Así mismo el papel del trabajador y la nueva sociedad industrializada son también objeto de la dedicación de la actividad de los arquitectos. Dados los grandes problemas de la escasez de vivienda, el Gobierno promueve la creación de barrios con viviendas sociales (Miller Lane, 1994: 225-245), y por otro lado se plantean también la creación de espacios públicos o lugares para la cultura como los teatros. Muchos de los arquitectos ven en la arquitectura la herramienta estética y cultural mediante la cual sustentar a la nueva sociedad. Pero, sobre todo, la arquitectura es la encargada de consolidar el marco espacial del nuevo equilibrio social, tanto a nivel urbano, resolviendo los crecimientos urbanos, como a nivel doméstico, proporcionando viviendas y equipamientos eficientes y saludables para la clase trabajadora en expansión.

Importante será también la asociación de la Deutsche Werkbund, fundada en 1907, la cual intenta reflejar en Alemania el vector de reinterpretación de la relación entre artesanía-industria en ese mundo en proceso de cambio. (Pehnt, 1975: 30-33). Esto impulsará otros movimientos como la Arts and Crafts inglesa, o la Secession Vienesa, así como desencadenará una influencia de unos países hacia otros.

Todo esto llega a su fin cuando en 1933, aupados por la crisis económica de 1929, gana las elecciones el partido nacionalsocialista de Hitler e impone su dictadura bajo el Tercer Reich. Esto supuso para la arquitectura que se estaba desarrollando en ese momento un cambio radical, porque el proceso por el que se estaba intentando integrar las demandas socioproductivas con el marco propositivo de la cultura y la arquitectura se ve abortado por las directrices ideológicas del nuevo régimen. Bajo el escrutinio de la Oficina Rosenberg, ideólogo del nazismo, se llevó a cabo un proceso de censura y de persecución de todo aquello que no entraba en los límites de su visión. La tendencia racionalista del Estilo Internacional, fue etiquetada como poco alemana y bolchevique, y otras experiencias artísticas modernas como el expresionismo, fueron también clasificadas como poco alemanas y arte degenerado, incluso las obras de aquellos en apoyaban el nazismo. Esto se recogió en la exposición nazi de 1937 en Múnich llamada *Entartete Kunst* (Arte degenerado), prohibiendo así todo lo expuesto en ella. Como resultado hubo arquitectos y artistas que tuvieron que huir al exilio, otros fueron juzgados

y condenados. Otros fueron obligados a dejar sus puestos de trabajo siendo sustituidos en sus cargos por fieles al partido, como es el caso de Hans Scharoun y Fritz Schumacher, relegándolos a dejar de ejercer prácticamente la arquitectura, teniendo que centrarse por ejemplo en la escritura o a hacer pequeñas obras, también limitadas por la censura, por un periodo de al menos 12 años.

2.2. La Arquitectura Moderna: El Expresionismo y la Nueva Objetividad

Solo con realizar un acercamiento al laberinto del expresionismo se puede apreciar que todos los autores que lo han abordado con posterioridad tienden a coincidir en un punto: el expresionismo ha sido en general menos estudiado y de manera más tardía, lo que es consecuencia de una falta de interés en su momento, lo que hace que sea una materia difícil de rastrear, comprender y clasificar. Pero ¿por qué ha sido menos estudiado? ¿qué origina este desconocimiento?

Según Daniel Schreiber, este fenómeno se podría empezar a comprender señalando al historiador de arquitectura Nikolaus Pevsner, que con sus libros *Pioneers of the Modern Movement* (1936) y *Outline of European Architecture* (1942) establece las bases de la „corriente principal de la Arquitectura Moderna“, entendiendo como tal todo aquello que es „cúbico y sin ornamento“. De esta manera descartaba Pevsners el expresionismo, asegurando que lo que para él „pasó entre 1919 y 1925“ fue un „episodio fugaz“ y „una equivocada vuelta atrás a los estilos decorativos“. (Schreiber, 2003: 43)

A modo de inciso, incluir también en este discurso de la época acerca del Expresionismo, a otros autores clásicos como Sigfried Giedion (1988-1968) o Bruno Zevi (1918-2000), que defienden “[...] la insistencia sobre el carácter incontrolado, crítico y subjetivo del expresionismo [...], así como su posterior desaparición, al reanudar -hacia 1923- la <<línea correcta>> [...]” (Solá-Morales Rubió, 1974: 5).

Schreiber continúa explicando como este discurso se apuntala en 1932 cuando los historiadores Henry-Russel Hitchcock y Philip Johnson publican *The Internacional Style: Architecture since 1922*, dejando así marcado el término Arquitectura Internacional que conocemos hoy en día. (Schreiber, 2003: 43)

En los años posteriores se realizan trabajos monográficos (aquí refiriéndose a Fritz Höger), pero que es con el trabajo del historiador Wolfgang Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus* (1973), cuando se produce un avance y recopilación conjunta de conocimiento sobre el Expresionismo. Aun así, cuestiona el hecho de que se continúa etiquetando a autores, como el caso de Höger, únicamente bajo la etiqueta expresionista, aunque en realidad no sea una distinción tan pura como veremos, lo que al final se puede extrapolar a otros casos. (Schreiber, 2003: 45-47)

Otros autores, como Vittorio Magnano Lampugnani, irán más allá y afirmarán que en realidad el Expresionismo y la Nueva Objetividad son “dos caras de la misma moneda” (p. 9-12). Con esto defenderá su cercanía y los aún diciendo que “lo Moderno no es una decisión estilística, si no un condicionante temporal” que “surge para una nueva sociedad de masas, que razona con la industrialización, y que toma estas innovaciones y logros técnicos y los aplica o que los rechaza conscientemente.” (Magnano Lampugnani, 1994: 9-12)

En este mismo sentido se pronuncia Solá-Morales Rubió “[...]lo que he tratado de demostrar es que expresionismo y <<neue sachilicheit>> son dos momentos de un mismo proceso. [...]” (Solá-Morales Rubió, 1982: 41). Y que además “[...] el expresionismo [es] primeramente un proceso global de descomposición de la forma, en segundo lugar, una recomposición dinámica, existencial y concreta desde el acto de dicción del sujeto, desde la forma como expresión.” (Solá-Morales Rubió, 1982: 33). Es como si en ese trabajo de análisis y abstracción de las formas para conseguir algo nuevo, el Expresionismo representara el momento dionisiaco y la Nueva Objetividad el apolíneo de la creación arquitectónica.

De todo esto se extrae, por tanto, que históricamente se ha separado contundentemente el Expresionismo de la Nueva objetividad, tanto así que la segunda acuño para sí el término de Arquitectura Moderna, y logró el renombre, una vez exportada con los CIAM, con la definición de Estilo Internacional. El expresionismo, sin embargo, quedó recluido a un momento de delirio, como si de un pasado vergonzante se tratara, y se clasificó como un fantasma del pasado, desconectado del espíritu de la época (Zeitgeist), negándole así de cierta manera la pertenencia a su propia época y su papel a la aportación de la construcción de la Arquitectura Moderna.

Se realiza aquí esta puntualización porque se piensa será útil, aparte de para comprender mejor una de las razones de por las que el Expresionismo presenta un mayor grado de desconocimiento, para entender en el posterior desarrollo del trabajo, que los arquitectos que estudiemos no tienen por qué cuadrar exactamente en este encajonamiento estanco, y lo que se produce realmente es un dialogo más fluido. Ya sea debido a que por ejemplo haya arquitectos que presenten unos principios expresionistas y tomen posteriormente la vía racionalista. O bien porque en sus obras se produzca una mezcla, e incluso esta contaminación se dé dentro de una misma obra, y a veces no sea tan sencillo hacer esta distinción, como por ejemplo será el caso de Fritz Höger y Fritz Schumacher, o incluso de Hans Scharoun, que nunca terminó de perder definitivamente el carácter expresionista.

2.3. Las diferentes tendencias del laberinto arquitectónico expresionista

Cuando se sigue pensando en las razones por las que el Expresionismo es una vanguardia difícil de estudiar y clasificar se debe tener en cuenta lo siguiente. El Expresionismo parte de una actitud de abstracción que promueve la creación artística del arquitecto, lo que deja espacio a la subjetividad y a la plasmación en sus obras de sus visiones personales.

Refiriéndose a la arquitectura de su tiempo, Fritz Schumacher dirá “[...] entonces algo fluye hacia la obra arquitectónica a través del medio creativo, algo que no emana de la función y la construcción, si no desde el ritmo espiritual de su creador.” (Schumacher, 1929: 25). O también: “Sigue siendo mejor violentar la finalidad y crear una auténtica obra de arte que permitir que esta finalidad, por ejemplo, la fría razón, llegue a ser lo mejor de ti”. (Poelzig, op cit en Pehnt, 1975: 20)

Posteriormente Wolfgang apuntará también en este sentido: “[...] La función estática -o no función- proporcionaba simplemente el punto de partida para un *capriccio* de formas que después seguían su propio camino hasta llegar a un punto en que se olvidaba el de partida. [...]” (Pehnt, 1975: 20)

Por lo tanto, no es un movimiento cohesionado, que busque cumplir unir unos parámetros objetivos, sino que se basa en la expresión propia. Esto da como resultado la aparición de múltiples tendencias dentro del Expresionismo, con sus propias características, lo que imposibilita entenderlo como un estilo.

Para realizar un primer acercamiento a las diferentes tendencias del Expresionismo, se realiza un esquema genealógico señalando hitos importantes, el cual servirá de apoyo para facilitar su comprensión. (Figura 1)

Con este acercamiento, en el que todavía se quedan en el tintero muchas cuestiones y protagonistas, lo que se pretende es mostrar la gran diversidad que implica el hecho expresionista. Quizás uno de los factores que alimentan esta heterogeneidad sea el hecho de que está presente en diferentes países. Aquí se ha recogido obras del que se considera el foco principal de la tendencia, Alemania, y de la parte norte del país, así como de Holanda y Suiza. Pero también se encuentra presente en lugares como Dinamarca, Polonia, Eslovaquia o La República Checa entre otros.

Comenzando por Alemania, una de las figuras pioneras de la vanguardia será Hans Poelzig (1869 – 1936). En su obra se observan algunos temas que ocuparán a los expresionistas, como la recurrencia a la forma de la torre, materializada en su Oberschlesienturm (una torre de agua) en Posen, en la que además emplea el ladrillo de manera reticulada en combinación con el vidrio. Por otro lado, en la Casa de la Amistad en Turquía, imagina un gran edificio escalonado que se fusiona con la montaña, en una intención de entender la arquitectura como una extensión de la naturaleza, que también emplea para dar un “énfasis dramático a su obra”. Por

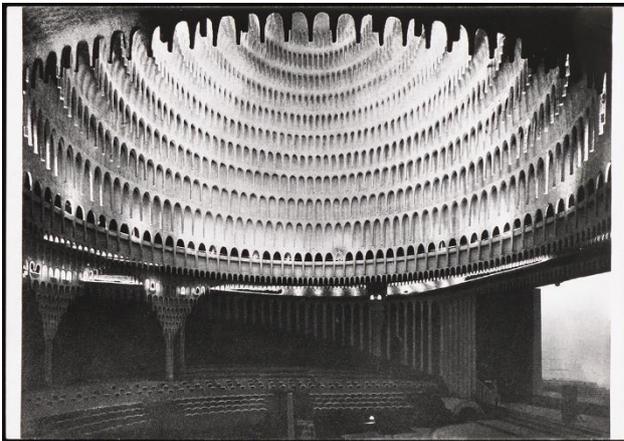


Figura 2: Grosse Schauspielhaus, 1918-19, Berlín, Hans Hoelzig

último, en una de sus obras más icónicas, la Grosse Schauspielhaus de Berlín, se observa, por un lado, una condición formal, paralela a que hacen de la torre, y es la idea del edificio como cueva, como obra esculpida, opuesta a la idea de tectónica. Y, por otro lado, la pretensión de hacer una arquitectura para la nueva sociedad, en este caso acercar el teatro a la gente de a pie “para romper la barrera existente entre el arte y el pueblo”. (Pehnt, 1975: 13-18)

Junto con Poelzig, Peter Behrens (1869–1940) es otro arquitecto veterano fundamental para entender la arquitectura de su tiempo. En su carrera podemos ver una evolución que va de un momento más monumental y clásico, como ocurre en las fábricas que diseño para AEG en Berlín, hasta un romanticismo presente en el edificio de oficinas para Farbwerken Hoechst. En él se manifiesta una libertad formal, tanto en el exterior con su torre, balcones y puente, así como en el impresionante espacio interior. Ese monumentalismo, principio de ruptura de la forma y atención al detalle, será el punto de partida del expresionismo. (Pehnt, 1975: 65-67). Aparte de esto, lo largo de su carrera Behrens se inclinará por diferentes corrientes e influirá también en arquitectos que trabajan para él, como Le Corbusier (1887–1965), Mies van der Rohe (1886-1969) o Walter Gropius (1883-1969). Este último con la propuesta inicial del manifiesto para la Bauhaus también tendrá una clara influencia expresionista.



Figura 3: Farbwerken Hoechst 1920-24, Francfurt, Peter Behrens

Behrens será también uno de los fundadores de la Deutsche Werkbund. En la Exposición que realizan en Colonia en 1914, destaca el pabellón de vidrio de Bruno Taut (1880 – 1938). En él se aplican las ideas sobre el vidrio, teorizadas por el escritor Paul Scheerbarts (1863-1915), cercano a Taut, en *Glassarchitektur*. En este se desarrolla la idea de un mundo utópico construido en vidrio para una nueva sociedad, en el que confieren al cristal unas propiedades casi místicas y morales, gracias al cual se obtendrá una sociedad mejorada. Sobre esto y sus ideas sobre arquitectura y ciudad, entre las que destaca el rechazo a la gran ciudad y la tendencia a apostar por lo rural, continuará indagando Taut en sus textos utópicos *Die Stadkrone*, *Alpine Architektur* o el *Weltbaumeister* entre otros. Un año antes realizará el Pabellón para la Industria del Acero en Leipzig. (Pehnt, 1975: 73-83).



Figura 4: Torre de Einstein, 1917-21, Postdam, Mendelsohn

Otra figura que también aporta una arquitectura reconocible al expresionismo es Erich Mendelsohn (1887 – 1953), con su Torre de Einstein. Vuelve a la idea de torre, combinada en este caso con un basamento, la cual acoge los laboratorios para Einstein y su equipo. Otro proyecto construido es la fábrica de sombreros en Luckenwalde, a la que las cubiertas le confieren un gran carácter expresionista. Cabe destacar también la fuerza de sus bocetos en blanco y negro, gracias a los que plasmaba la volumetría de sus propuestas. (Pehnt, 1975: 117-126)

Continuando con Bruno Taut, es también importante la creación que hace del grupo expresionista *Gläserne Kette*, precedido de la agrupación *Arbeitsrat für Kunst*, y en la se encuentran el propio Bruno Taut, Max Taut, Wilhelm Brückmann, Hermann Finsterlin, Paul Goesch, Jakobus Goettel, Walter Gropius, Wenzel Hablik, Hans Hansen, Alfred Brust, Jacobus Goettel, Hans Hansen, Hans Luckhardt, Wassili Luckhardt y Hans Scharoun. A través de sus intercambios y correspondencia, se centrarán en imaginar una nueva arquitectura que se encuentra liberada de convencionalismos. Esto se puede apreciar en las propuestas de Hermann Finsterlin (1887 – 1973), con sus creaciones de formas que recuerdan organismos de un mundo marino, como por ejemplo ocurre con la propuesta de la Casa Nova. Sin embargo, no llegará a construir ninguna de ellas. (Pehnt, 1975: 89-106)



Figura 5: Pabellón del vidrio, 1914, Colonia, Bruno Taut

Otro de los miembros del Gläserne Kette, Hans Scharoun (1893 – 1972), participará con sus dibujos y acuarelas en la concepción de una arquitectura idealizada, como en Ich Du ich. Siendo uno de los arquitectos más jóvenes del expresionismo, realizará también obras de corte más racionalista, como en los Siedlungen o asentamientos urbanos, aunque siempre se mantendrá fiel a su propia visión. Durante el periodo del nazismo realizará algunas viviendas unifamiliares y ya tras la segunda guerra mundial conseguirá construir alguna de sus obras más icónicas, como la Filarmónica (1960 – 63) y Biblioteca de Berlín (1967 – 78), trabajos con los que será reconocido como un exponente de la arquitectura orgánica.



Figura 6: Granje, 1924-25, Garkau, Häring

Junto a Scharoun en esta arquitectura orgánica se encuentra Hugo Häring. Él también se sitúa en un punto intermedio entre Expresionismo y la Nueva Objetividad, ya que en sus obras es capaz de equilibrar la cuestión formal y funcional, que se basa en los conceptos de movimiento y flujo. Alguno de sus proyectos más destacados, donde se pueden observar estas ideas, son la Granja Garkau y el proyecto para el Edificio de la Sezession en Berlín. Es curiosa también su predilección por los volúmenes que recuerdan al de una plancha. (Pehnt, 1975: 200-202)

Desde lo religioso también se produce en Alemania una experimentación expresionista. Esto se puede ver en las iglesias protestantes de Otto Bartning (1883 – 1959), especialmente en su proyecto Sternkirche, en el que se innova en la distribución tradicional en planta de la iglesia con el objetivo de acercar la liturgia al pueblo. La casa Wylerberg, será también un proyecto conocido del arquitecto. Por otro lado, Dominikus Böhm (1880 – 1955), realizará obras para la iglesia cristiana, como en St. Engelbert, donde también se hace una planta radial para hacerla más cercana a los asistentes, o la Iglesia Frielinsdorf, cuyas formas en el interior consiguen un efecto interesante de luces y sombras. (Pehnt, 1975: 149-154)



Figura 7: Iglesia Frielinsdorf, 1926-27, Colonia, Böhm

Sin embargo, si se mira al Norte de Alemania, tendencia que se entrará a profundizar en el siguiente punto de este trabajo, se encontrará la rectitud y la medida del Oberbaudirektor Fritz Schumacher (1869 – 1947) y la mano del maestro del ladrillo Fritz Höger (1877 – 1949), a los que a veces se nombra como los “modernos moderados”. En Hamburgo, cuentan ambos con una extensa obra. Un ejemplo de ello es el Crematorio en Friedhof Ohlsdorf de Schumacher y la Chilehaus de Höger. Este último se clasifica dentro de las Kontorhäuser (edificios de oficinas) de los que encontramos varios en la ciudad, como el Sprinkenhof de los hermanos Gerson diseñaron junto a Höger, entre otros. Por otro lado, también hallaremos el mundo expresionista de Bernhard Hoetger (1874 – 1949), tanto en la colonia de Worpswede como en el centro de Bremen. Así como la Gesamtkunstwerk (obra de arte completa) de la pareja Jutta Bossard (1903 -1996) y Michael Bossard (1874 – 1950), la Kunststätte Bossard.

Importante para entender lo que sucede en el Norte de Alemania será el empleo recurrente que hacen de un material, el ladrillo: “[...]En 1920 publicó Fritz Schumacher, el otro gran Fritz de Hamburgo, “Das Wesen des neuzeitlichen Backssteibaues” (El carácter de la nueva construcción en ladrillo), que en la historia de la Arquitectura Moderna puede ser observado como una obra complementaria al texto “Glasarchitektur” (Arquitectura de cristal) de Scheerbarts. Bajo puntos de vista técnicos, motivados por el clima húmedo y lluvioso de Hamburgo y por el trasfondo ideológico del retorno a los materiales constructivos tradicionales, emplean Höger y Schumacher el ladrillo con la intención de mostrar la sensatez del pueblo alemán. [...] (Piergiacomo Bucciarelli, 1992, p.10).

En este sentido el uso del ladrillo se asocia con la artesanía y los modos tradicionales de construcción frente a los que emplean nuevas técnicas constructivas, como el hormigón armado y el vidrio. “En cuanto a las técnicas de construcción utilizadas, los expresionistas alemanes y holandeses preferían la tradición artesanal a la tecnología moderna.” (Pehnt, 1975: 22). Como veremos más adelante en las influencias del Norte de Alemania, esta obstinación en emplear el ladrillo por su modo de construcción más artesanal, tendrá su relación con los postulados que toman como inspiración la arquitectura gótica y oriental, así como la tradición de los pensadores reformistas y su rechazo a la gran ciudad y la defensa de modos de producción más artesanales.

Se ha destacado también la aportación holandesa de la Escuela de Ámsterdam, en la que también impera el uso del ladrillo. Al igual que los alemanes, tenían sus esperanzas puestas en desarrollar una arquitectura que acogiera a la nueva sociedad. Esta arquitectura se alimenta de planteamientos tradicionales, como es la naturalidad con la que se acepta el planeamiento urbano debido a la especial morfología de la ciudad, y las aportaciones de arquitectos veteranos como Petrus Berlage (1856-1934) y de la propia arquitectura autóctona de Ámsterdam, que sientan las bases sobre la que se experimenta con la arquitectura expresionista. Esta arquitectura también encontrará su voz en la revista *Wendingen*. Destacan principalmente las creaciones de arquitectos como Johan van der Mey (1878-1949), con su *Scheepvaarhuis* (la Casa de la Navegación), y los edificios de vivienda social de Michel de Klerk (1884-1923) en



Figura 8: Viviendas en Spaarndammerbuurt, 1913-19, Amsterdam, Klerk

Spaarndammerbuurt, o el de Pieter Lodewijk Kramer (1881-1961) en Pieter Loderwijk Takstraat, entre otros. (Pehnt, 1975: 101-193). Fritz Schumacher tras realizar varios viajes a Holanda y ver la arquitectura del momento dirá, que tiene una opinión positiva respecto de la arquitectura de la Escuela de Ámsterdam. (Frank, 2020: 25). Otros, como Bucciarelli, también apuntarán a la similitud de la arquitectura del norte de Alemania con la arquitectura holandesa de Berlage y la Escuela de Ámsterdam. (Bucciarelli, 1992: 25).

Otro arquitecto autodidacta y pensador que si construye sus visiones es Rudolf Steiner (1861 – 1925) en el marco de Sociedad Antroposófica, fundada por él mismo, en Dornach, Suiza. Sus creencias girarán en torno a la existencia de un mundo espiritual más allá del mundo físico, con el que piensan existen modos de comunicación, como por ejemplo, a través de la relación entre determinadas formas con los pensamientos que estas despiertan. Es por esto que defienden que “la arquitectura era la llave que abría la puerta de verdades más altas” (Pehnt,

1975: 137). Bajo estas premisas construyen el Primer Goetheanum (1913-20). Se trata del edificio más importante del conjunto que preside la colina y alrededor del cual se plantea el resto de construcciones, símbolo del centro de la comunidad. En él se representan multitud de simbolismos, que van desde la planta basadas en el pentagrama, la Sección aurea o la compleja unión de las dos cúpulas que quieren mostrar la comunión del mundo físico con el espiritual. Por desgracia en 1923 un incendio destruyó el edificio, lo que les obligó a construir el Segundo Goetheanum (1924-28), ya inaugurado tras la muerte de Steiner y que está vez es concebido como un gran volumen escultórico de hormigón. (Pehnt, 1975: 137-148)

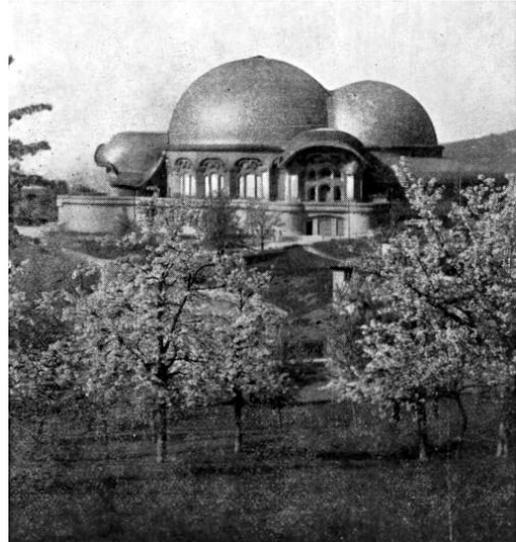


Figura 9: Primer Goetheanum, 1913-20, Dornach, Steiner

A partir de este esquema cronológico y la información que de él se extrae con el objetivo de tener una visión del panorama expresionista, que se basa principalmente en la obra de W.Pehnt., se pueden observar varios aspectos:

- Como se apuntaba al principio, predomina una gran heterogeneidad en las diferentes tendencias, producto de la libertad creativa del arquitecto, en el afán de la expresión propia y en la que se pretende reflejar, en muchos casos, la sociedad. También el hecho de que esté presente en diferentes zonas, cada una con sus propios contextos culturales y arquitectónicos, alimenta este fenómeno.

- Sin embargo, el expresionismo no es únicamente una búsqueda formal, si no que también se producen experimentaciones en cuanto a la función, como puede ser por ejemplo el caso de los orgánicos Scharoun y Häring, o en las innovaciones en edificios religiosos de Bartning y Böhm.

- También la búsqueda constructiva, ya sea mediante el deseo de aplicar nuevos materiales como el hormigón armado, como se ve en el Segundo Goetheanum, o el cristal, que despierta el mayor interés para Bruno Taut y el escritor Scheerbarts. Y al mismo tiempo hay otros que emplean ladrillo, como una manera de preservar la tradición y un material que tiene conexiones con el lugar, pero que buscan también experimentar con él. Esto se verá especialmente en el Norte de Alemania y en la Escuela de Ámsterdam.

- Y, por último, más allá de la búsqueda concreta de una arquitectura, pensarán y teorizarán también sobre el efecto de su obra para la sociedad, en la que creían ocupaba un papel clave.

Tras realizar este breve recorrido por la arquitectura expresionista, se espera haber plasmado su complejidad y heterogeneidad, lo que imposibilita una total unidad de ideas o materializaciones arquitectónicas. Dentro de este laberinto nos centraremos a continuación en analizar lo que sucede en el Norte de Alemania.

3. EXPRESIONISMO EN LADRILLO DEL NORTE DE ALEMANIA

3.1. Influencias de la tendencia

La arquitectura expresionista surge en un contexto en el que, después del pluriestilismo vigente desde el último tramo del siglo XIX, el concepto de “estilo” se ve reducido a un lenguaje formal, personalizable y al servicio de la burguesía. Las vanguardias buscan incesantemente una nueva arquitectura, más que un nuevo estilo. Su relación con el pasado no es la de continuarlo “ellos no buscaban en la historia modelos que copiar sino una confirmación de lo que querían hacer” (Pehnt, 1975: 49). Por lo tanto, se considera importante conocer cuales fueron estas influencias, para poder comprender en mayor profundidad las obras arquitectónicas que crearon.

Como veremos a continuación, los expresionistas bucean en una buena parte de las tendencias artísticas del s.XIX, revisándolas y ofreciendo su propia interpretación respecto a sus ideas. Hay que reseñar que es algo que también hacen otras vanguardias, pues el flujo de influencias del siglo XIX también está presente en ellas, en ocasiones no de forma tan explícita. Esa comunidad de ideas explica, en buena medida, la adscripción cambiante de algunos artistas y arquitectos a las distintas vanguardias, concretamente, la asimilación, por parte de los arquitectos expresionistas de los principios de la nueva objetividad.

- El gótico.

La influencia del gótico en la arquitectura expresionista es explícitamente reconocida por algunos autores:

“Gótico era un término que significaba muchas cosas: el triunfo de la expresión sobre la finalidad; el predominio de un arte unificado y único sobre el conjunto de numerosas artes aisladas entre sí; la garantía de una comunidad nueva que se alzaba por encima de la mentalidad tenderil del presente.” (Pehnt, 1975: 52)

La reivindicación del gótico, como otras de las ideas que expondremos, proviene de los siglos XVIII y XIX. Al comienzo se reivindica como alternativa “no racionalista” al Neoclásico, es decir, se reivindica como una alternativa formal que respondiera al ideario romántico (Honour, 1979: 150-151). Se asocian las formas y los espacios con la capacidad de generar emociones y sensaciones en el usuario/espectador, que Peter Collins identifica como influencia de la novela gótica (Collins 1998:33).

Esa vinculación entre gótico y capacidad de transmitir emociones explica el papel tan importante que juega para los arquitectos expresionistas y que se traduce también en la publicación de varios escritos que suponen una reevaluación de este estilo medieval.

Este es el caso del trabajo de Wilhelm Worringer (1881 – 1965), en el que destacan dos obras principalmente. En *Abstraktion und Einfühlung* (Abstracción y Empatía) (1908) relaciona el concepto de empatía con lo orgánico y por ende con el gótico. Esto lo contrapone al concepto de abstracción, que es aquello que es inorgánico y racional, y que rechaza. En *Formprobleme der Gotik* (1911) ahondará en esta interpretación psicológica de lo gótico y lo relacionará con lo oriental. (Pehnt, 1975: 50-51). Por tanto, en la interpretación expresionista, el gótico se reevalúa más desde la forma que desde la capacidad espacial de transmisión de emociones. Es importante este matiz, porque habría que recordar que la capacidad espacial de suscitar sentimientos y experiencias es algo que se reivindica por muchos arquitectos de las vanguardias más declaradamente racionalistas, como Le Corbusier, o Mies van der Rohe. La importancia de la forma frente al espacio es un punto de divergencia que separa al expresionismo de otras vanguardias en su asimilación del gótico.

Destaca también la figura de Karl Scheffler (1869 – 1951) con su *Geist der Gotik* (El espíritu del gótico) (1907). En él hace una reivindicación del estilo y lo pone a la par del estilo de la Grecia clásica. Para demostrar su importancia, hace un gran número de comparaciones entre ellos, e incluso llega a englobar “el arte prehistórico, egipcio, indio, chino y barroco como estilos «góticos»”. (Pehnt, 1975: 51).

En este caso, Scheffler asume el romanticismo histórico del XIX como base (Honour, 1979: 150-151) para reivindicar una reinterpretación personal de la forma que recoja todos los estilos aparentemente “no racionalistas”. Esta asociación entre estilos es muy característica del XIX, que oscila entre la identificación y la reinterpretación de un estilo en concreto (historicismo), con la confección de un estilo personalizado a base de los fragmentos de otros (eclecticismo) a la propuesta de una depuración formal con inspiraciones orgánicas o inorgánicas (modernismos). De hecho, esta dinámica va a perdurar hasta la segunda guerra mundial, ofreciendo desde distintos regionalismos (podemos pensar en el caso cercano de Aníbal González) a tendencias más extendidas como el clasicismo nórdico o el art decó.

No obstante, esa adscripción de determinados estilos históricos a arquitecturas racionalistas o no racionalistas, no deja de ser una reducción de la complejidad de las arquitecturas originales, que, por su propia lógica constructiva, nunca tendrían una base irracional o caprichosa, concretamente nuestra lectura contemporánea incide en que el gótico se configura como estilo fundamentalmente por su lógica estructural y constructiva, mucho más importante ahora para nosotros que su lenguaje formal. Sin embargo, en el momento en el que se producen las vanguardias, el debate formal que ocupa a la arquitectura durante el XIX no se había solucionado en absoluto y las vanguardias van a elegir mayoritariamente la abstracción, frente a la figuratividad, a la que siguen apostando los expresionistas.

Por otro lado, en la disertación *Deutsche Sondergotik* (1913) de Kurt Gerstenberg (1886 – 1968) se extrae la idea del gótico como la representación de un pueblo, en este caso el alemán. Esta interpretación nacionalista será importante para algunos arquitectos del Norte de Alemania como Fritz Höger, en el que la inspiración que toma del estilo para la creación de algunas de sus formas, es para él realmente la representación psicológica del pueblo alemán. (Bucciarelli, 1992: 19)

En este caso, es imposible no asociar esta reinterpretación expresionista al romanticismo que, en su ideario por defender la subjetividad y la identidad individual, está en la base de los nacionalismos del s. XIX (De Paz, 1986: 217-218)



Figura 10: Speicherstadt, 1883-1927, Hamburgo, Meyer

En este sentido, la catedral gótica se convierte en un símbolo, que sirve de inspiración a los nuevos edificios seculares: “lo más revolucionario es siempre lo más gótico” (Scheffler, op cit en Pehnt, 1975: 51). En el Norte de Alemania, el Backsteingotik (gótico en ladrillo) se encuentra en catedrales como las de Wismar, Lübeck, Rostock y Lüneburg. (Bucciarelli, 1992: 24). Y en el caso de Hamburgo, esa conexión nacional a la que apelan se puede encontrar en algunos edificios neogóticos del s.XIX: la Speicherstadt (Figura 10), la alte Post y neue Böse, ambas de Alexis de Chateauneuf (1799 – 1853), o la Haus der Patriotischen Gesellschaft, de Theodor Bülow (1800 – 1861). (Finke, 1985: Introducción).

Por último, otro concepto que extraen del gótico, son sus modos de producción. “Todo el pueblo construía, creaba: ésa era su principal ocupación, con el comercio como actividad secundaria.” (Gropius, op cit en Pehnt, 1975: 50). Esta visión idealizada de una sociedad gremial, creadora, que conecta con la obra que construye y en la que se representa, será fuente de inspiración para muchos, en contraposición de esa sociedad mecánica en la que ven la alienación del hombre, aspecto que desarrollaré más en los puntos siguientes.

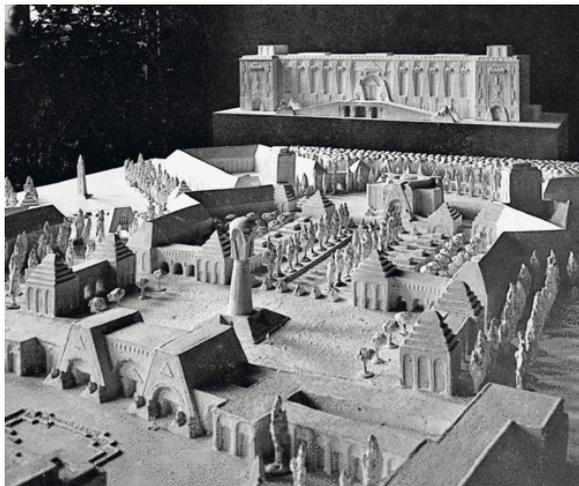
- Lo oriental.

Como reseñábamos antes, en ese contexto de reinterpretación formal hacia estilos arquitectónicos de raíz figurativa, en el expresionismo se hace una búsqueda de formas alternativas que reinterpretar. En ese sentido, “Si hubo un estilo, un contexto cultural, más valorado incluso que el gótico, ése fue Oriente, y por Oriente hay que entender la India y el sudeste de Asia, aunque el término también se aplica en ocasiones a China y al Próximo Oriente.” (Pehnt, 1975: 53)

Como ocurre con el gótico, buscan en otros mundos, en este caso el oriental con sus impresionantes templos y decoraciones, el testigo de una sociedad en la que el hombre se conecta con lo que construye. Idealizan de este modo también otras culturas y alaban en ellas esa espiritualidad, que les inspira y alimenta su imaginación.

Esta predilección por lo oriental será compartida por muchos arquitectos, como por ejemplo Otto Bartning, Hans Poelzig, Hans Scharoun o Fritz Höger. En las obras de este último encontramos elementos que recuerdan a lo oriental, como en las decoraciones de la Chilehaus, o en elementos de la fábrica de perfumes en Berlín, y reminiscencias del mundo islámico en los pilares cerámicos del hospital en Delmenhorster o en la cúpula del Anzeiger Hochhaus en Bremen. (Bucciarelli, 1992: 47-48)

Dentro del mundo oriental, la influencia egipcia ha sido también notoria. “Siempre que ha surgido un deseo de simplificación o de monumentalidad, o de ambas cosas, los ojos de los arquitectos europeos se han vuelto hacia Egipto.” (Pehnt, 1975: 49).



Un ejemplo en el Norte de Alemania lo encontramos en la figura de Bernhard Hoetger y el proyecto de la ciudad TET (Figura 2) que realiza para la firma Hanover de Bahlsen. En ella se plantea un complejo que acoge tanto las fábricas como las viviendas de los trabajadores, combinadas con edificios sociales y culturales, los cuales por su estética, configuración y dimensiones recuerdan a la arquitectura del antiguo Egipto. (Pehnt, 1975: 130-132)

Figura 11: TET Stadt, 1917, Hannover, Hoetger

- La tradición.

Lo vernacular, lo primitivo, por un lado, enlaza con lo originario (recordemos que la mayoría de las vanguardias se plantean como una vuelta al origen de lo arquitectónico) y por otro supone un vector de identificación y subjetividad, frente a la despersonalización de la arquitectura más industrializada y abstracta. Así sucede también en otras partes de Europa, como los países nórdicos, pero hay que reseñar la importancia fundamental del foco del movimiento de Arts and Crafts inglés, y de John Ruskin, como pioneros de este modo de pensamiento en el s. XIX.

En Alemania, esta influencia es especialmente reconocible en el Norte. Por un lado, encontraremos al Heitmatschutzbewegung, que promueve este pensamiento regional. Fue “un movimiento para la protección de las tradiciones de la cultura regional al lado de la Deutschen Werkbundes, una unión de artistas, fabricantes y trabajadores culturales, con la principal meta de mejorar el producto alemán y extenderse con fuerza dentro de Alemania y en el mercado internacional.” Contrarios a la gran ciudad, apostaban por una vuelta a la tradición y artesanía, en la que creían se reflejaba “la gente del Norte”. (Bucciarelli, 1992: 8-9).

Relacionadas con estas teorías, publica Höger con el periodista Paul Bröcker *Die Architektur des hamburgischen Geschäftshauses* (1910) (La arquitectura de las casas comerciales), en la que defiende de que la arquitectura moderna puede armonizar con las formas arquitectónicas tradicionales, como aplica en sus primeros proyectos de Rappolthaus y Klöpperhaus, situados entre la tradición y lo moderno. (Bucciarelli, 1992: 12-14). En ellos lo que se busca es la supervivencia de las artesanías frente a los modos de producción industrial que se consideran como pervertidores del espíritu creador del pueblo. No podemos olvidar que ese mismo problema lo recoge Walter Gropius en el manifiesto fundacional del Bauhaus, pero con un matiz muy distinto y que, a la postre, los va a separar radicalmente: la necesidad de reformular el diseño industrial para revitalizar ese espíritu, desde una base creativa moderna.

Por otro lado, destacará la influencia de ciertos autores cuya ideología está en contra de las grandes ciudades, la Großstadt, y promueve la vuelta a la vida en el campo y una visión del trabajo basada en la artesanía. Para entender esta visión de la ciudad es importante entender dos conceptos, Zivilisation y Kultur (civilización y cultura), acuñados por el filósofo Karl Jöel miembro de la Deutscher Werkbund. Civilización viene de civi, unido entonces a ciudad, que se basa en construir, en protegerse, y que interpreta también con lo mecánico e inorgánico. Cultura viene de agricultura, y por tanto significa plantar y cuidar, es lo orgánico, aquello que tiene capacidad de enraizarse. (Bucciarelli, 1992: 15).

En este sentido se pronunciará Julius Langbehn en *Rembrandt als Erzieher* (1890) (Rembrandt como educador). El este escrito rechaza “las falsas promesas de la Zivilisation”, la gran ciudad mecanizada, su “ciencia e individualismo” y expondrá su “deseo de una unidad orgánica” para una nueva sociedad alemana basada en valores propios como el “irracionalismo, individualismo y la naturaleza”. (Bucciarelli, 1992: 15-16).

A esta crítica a la Großstadt se une Manfredo Tafuri, a la que se refiere como un “acontecimiento sin historia” o “Morbus Metropole” y añora los tiempos en los que el modo de producción permitía la comunión entre la gente y la naturaleza. Algo similar defiende el sociólogo Ferdinand Tönnies en *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887) (Comunidad y sociedad) donde señala las relaciones que se establecían tradicionalmente entre las personas en los pueblos y con la naturaleza, a lo que se unen los modos de producción artesanales, que suponen una aproximación más humana y por tanto una mayor felicidad y motivación. Esta apología de la artesanía se ve en Heinrich Tessenow en *Handwerk und Kleinstadt* (1912) (Artesanía y pequeña ciudad) y en, nuevamente, Karl Scheffler en *Sittliche Diktatur* (1920) (Dictadura moral). Por tanto, a la artesanía se le adjudican valores sociales y económicos. (Bucciarelli, 1992: 15).

Aunque algunos de estos argumentos puedan parecernos un poco ingenuos, hay que recordar que desde mediados del s.XIX hay una serie de propuestas utópicas, aunque algunas efectivamente se construyeron, que intentan paliar esa separación entre el hombre el medio natural, entrando incluso en los modos de producción y vida comunitarios. Ese suelo de pensamiento utópico origina también modelos de urbanismo como el de la Ciudad Jardín de Howard y, de alguna manera, está también en la formulación de la ciudad americana con su sueño de espacios libres y alejados de la aglomeración urbana (recuérdese la Broadacre city de Frank Lloyd Wright). Por lo que se refiere a Europa, merece reseñarse el barrio construido por Tessenov en Neu-Dölau.

Estas teorías, como la de Tönnies del “socialismo romántico” y de Langbehns de un “radical antimodernismo”, de las cuales también hay representación dentro de la Deutsche Werkbund, son caldo de cultivo para las teorías nacionalsocialistas del “Blut und Boden” (Sangre y tierra), que tan horribles consecuencias tendrán posteriormente. (Bucciarelli, 1992: 15).

- El ladrillo.

Por último, y como característico de la arquitectura que vamos a estudiar más pormenorizadamente en el trabajo, reseñaremos los escritos que abordan la necesidad de utilizar el ladrillo como base de esta arquitectura. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que hay otras zonas y autores que optan por materiales muy distintos. Especialmente importante es la defensa del cristal, no solo como material, sino como principio compositivo formal a partir de la cristalografía, o el hormigón, por su plasticidad, que debía permitir una libertad expresiva a la creación arquitectónica.

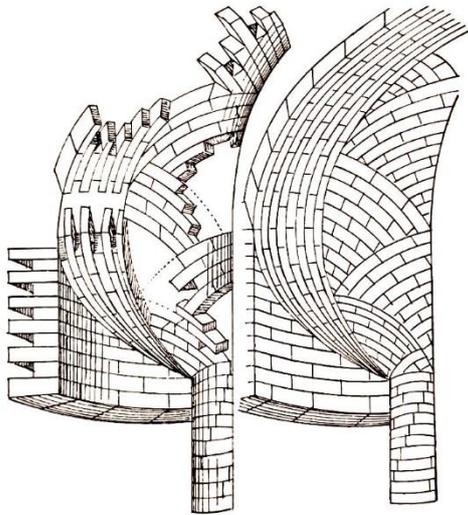


Figura 12: Construcción superficies en espiral, 1920, Schumacher

Pero para entender la arquitectura de este tiempo en el Norte de Alemania es fundamental explicar el papel del ladrillo. Y para ello, el libro que escenifica este fenómeno es *Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues* (1920) (El carácter de la nueva construcción en ladrillo) de Fritz Schumacher. En él expone su visión sobre el material y todo lo que teóricamente puede aportar, así como hace las veces de manual en el que, gracias a su experiencia, se recoge qué hay que tener en cuenta para construir en ladrillo: formatos, fugas, combinaciones de mampostería, formas curvas (Figura 3) como cúpulas, creación de volúmenes, ornamentaciones (de las que incluye referencias tanto clásicas como islámicas), encuentros con ventanas y tejados, su estabilidad, enfermedades o cómo combinarlo con otros materiales.

Sin embargo, este texto no se queda solo en la teoría. Hoy en día Hamburgo es reconocible como una ciudad de ladrillo, no obstante, esto no ha sido siempre así. Como ya se ha visto, en la ciudad existían obras neogóticas del s.XIX que ya lo empleaban, pero no era suficiente para considerarlo un carácter generalizado. No es hasta que Schumacher es nombrado Oberbaudirektor de la ciudad a partir de 1909, que pudo impulsar el empleo de este material. Aunque el gótico tiene como técnica base la cantería en los grandes edificios, y utiliza distintas técnicas constructivas en la edificación menor, en esta zona de Alemania la fábrica de ladrillo identifica la construcción medieval de tejido urbano.

Aunque defiende el ladrillo como un material autóctono, no busca una imitación de estilos, si no analizarlo y mediante principios “prácticos” y “estéticos” dejar que se exprese a sí mismo. Lo piensa entonces como un medio de diseño con múltiples “posibilidades creativas”. Al no implicar un estilo, es usado más bien como un instrumento que da unidad a la ciudad hanseática, durante un tiempo en el que convergen tantas tendencias diferentes. (Finke, 1985: Introducción)

En este sentido se pronuncia diciendo: “Quizás es el deber especial de Hamburgo el demostrar a través de trabajo y de hechos cómo aquello que es vital en los nuevos movimientos puede encontrar su propia expresión en nuestro material del norte.” (Schumacher, 1929: 28)

Estas posibilidades creativas, se aprecian también en las infinitas combinaciones de color posibles. “(El ladrillo) representa el método más monumental de desarrollar color en el paisaje urbano” (Schumacher, 1929: 28)



Figura 13: Primera Exposición Alemana del Ladrillo, 1926, Schumacher Hamburgo, Höger

Algo interesante desde un punto de vista contemporáneo, es la defensa que hace de él como un material que se adecua al clima “áspero” del Norte de Alemania, en contraste con el acabado en yeso, que además necesita mucho más mantenimiento, y por lo tanto el ladrillo a la larga resulta ser más económico. Schumacher da una serie de razones “prácticas y económicas” pero también ligadas a la “tradición y al sentimiento”, con lo que consigue un equilibrio entre lo práctico y lo estético. (Schumacher, 1920: 46-49)

Esta obsesión por el ladrillo también es compartida por otro arquitecto clave para la ciudad, Fritz Höger. Muestra de ello será la exposición dedicada al ladrillo que organiza en 1926 en Hamburgo: Erste Deutsche Ziegelausstellung (Primera Exposición Alemana del Ladrillo) (Figura 4), así como la meticulosidad con la que trata el material en sus obras para lograr efectos extremos.

Volvemos entonces al reconocimiento de un material, no solo (o no tanto) por sus propiedades o potencialidades constructivas sino por su capacidad de fomentar una identidad local y, al mismo tiempo, mantener el tejido comunitario y garantizar los modos de expresión individual de cada obra.

A través del análisis de todos estos factores podemos comprender tanto la diversidad de las obras y autores adscritos al expresionismo, como parte de las ideas que tenían en común con las vanguardias racionalistas, pero que también, en su diferente interpretación, les alejaban de las mismas. Esa complejidad explica por un lado la marginación de las obras de esta tendencia y de algunos de sus autores, y, por otro, el traspaso de arquitectos del expresionismo a la Nueva Objetividad, en sus diferentes tendencias.

3.2. El expresionismo en el Norte de Alemania

Tras la realización de una labor de investigación sobre la tendencia en el Norte de Alemania, se hace aquí una breve recopilación de los autores y obras que se consideran más significativas.

Empezaremos por el concepto de Gesamtkunstwerk:

“La palabra Gesamtkunstwerk u «obra de arte total» tenía un doble significado en el contexto del expresionismo. Cuando se utilizaba normalmente, significaba la unión de todas las artes en la arquitectura, pero también podía referirse al entorno total que incidía simultáneamente sobre varios sentidos del hombre. La arquitectura expresionista apela al ojo, al tacto, al sentido sinestético. Despierta asociaciones heterogéneas tanto en el tiempo como en el espacio.” (Pehnt, 1975: 19). Este concepto está íntimamente ligado al concepto de Einfühlung, por el que se potencia la experiencia del espacio a través de los estímulos sensoriales que genera un determinado espacio. La búsqueda de esa empatía espacial a través de todos los sentidos conforma esas obras de arte total. Morpurgo Tagliabue explica cuál es el origen de ese interés que, como otros rasgos que hemos descrito del Expresionismo, proviene del s.XIX:

“El siglo XIX, con su vitalismo difuso, modificó el concepto de impresión o sentimiento que de pasivo se transformó en activo. Desde entonces, la idea de que nuestro sentimiento anima a las cosas y que solo así ellas expresan nuestros estados anímicos, idea que hasta entonces había sido una mera observación, se convierte en un principio eficaz y sistemático. A partir de ese momento las cualidades de las cosas fueron interpretadas como expresión de nuestra subjetividad...este principio se manifiesta en la manera de vivir los fenómenos del universo, en el hecho de sentirse en ellos y de animar a los seres y a las cosas. Esta adhesión a las cosas es estudiada como una expansión de la personalidad. En realidad, se trata de prestar un alma a las cosas, pero también perderse en ellas”. (Morpurgo-Tagliabue, 1971:45-48)

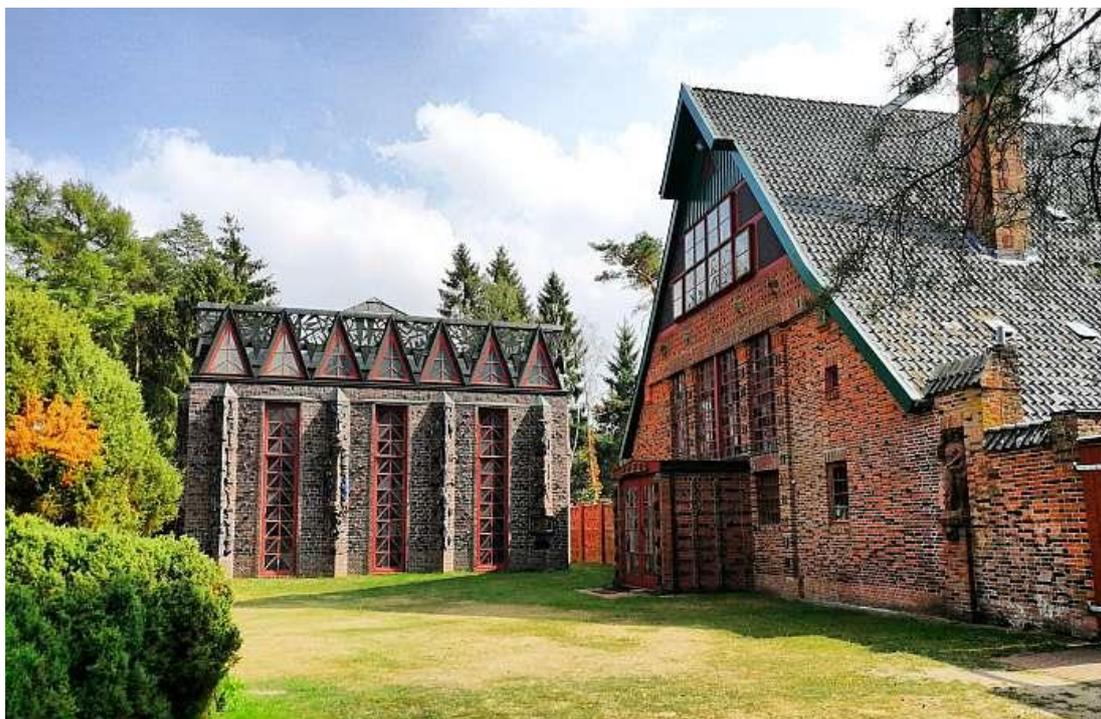


Figura 14: Kunststätte Bossard, 1911-50, Michael y Jutta Bossard

Quizás uno de los ejemplos más claros de Gesamtkunstwerk en la zona lo encontramos en la obra de Johan Michael Bossard (1874-1950) y su esposa Jutta Bossard (1903-96), la Kunststätte Bossard (1911-50) situada en Jesteburg, cerca del área paisajística protegida de la Lüneburger Heide. Profesor de la Universidad de Bellas Artes de Hamburgo, Bossard no era realmente arquitecto, pero eso no le impidió hacerse con los terrenos en 1911 y empezar a imaginar sus ideas. En ellos encontramos su casa, estudio y sala de exposiciones/templo, obras en las que trabajaron hasta su muerte para ser enterrados también en el recinto. Las construcciones tienen un marcado carácter expresionista, que se inspiran en elementos de la mitología nórdica, recogida en la recopilación de relatos de la Edda, así como en la idea filosófica del superhombre de Nietzsche. (Fok, 2003). Pero lo que realmente buscaban es ejemplificar sus visiones utópicas, basadas en la construcción de templos, los cuales serían erigidos por voluntarios y en el proceso aprenderían sobre la sociedad futura, así como los visitantes posteriores podrían a través de ellos conseguir “un entendimiento más profundo de ellos mismos y del mundo con la ayuda del arte que los rodea”. Gracias a este proceso, todos ellos serían los fundadores de la nueva sociedad y se encargarían de extender estas ideas, con el objetivo de promover una “reforma política y social” en la que la relación de la arquitectura con la naturaleza también era importante, lo que se sitúa cercano a las ideas del Lebensreformbewegung. Con la llegada al poder en 1933 del nazismo, debido a sus ideales de exaltación de lo autóctono y mitificación de lo nórdico de corte nacionalista, pensaron en un principio exponerles sus “visiones artísticas y sociopolíticas”, pero finalmente desistieron en hacerlo, ya que probablemente su obra habría sido clasificada de arte degenerado con el riesgo de ser destruida y prohibir sus actividades como artistas. Otras casas de artistas proyectadas como Gesamtkunstwerk son la de Wenzel Hablik (1881-1934) en Itzehoe, a 90km al norte de la de los Bossard, y la Merzbau de Kurt Schwitters (1887-1948) en Hanover, que a día de hoy ya no se mantienen. (Schulz-Ohm, 2016).

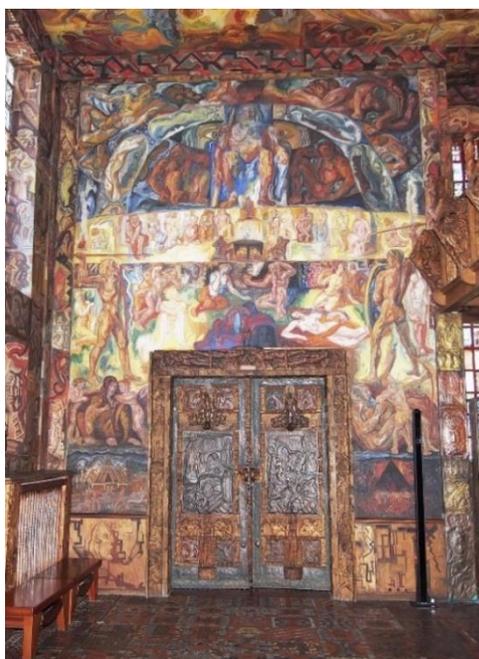


Figura 15: Edda Saal, 1911-50, Michael y Jutta Bossard



Figura 16: Templo Tat, 1911-50, Michael y Jutta Bossard

3. EXPRESIONISMO EN LADRILLO DEL NORTE DE ALEMANIA

También de origen artístico destaca la figura de Bernhard Hoetger(1874-1949), ya que al igual que los Bossard, tampoco era arquitecto, sino escultor, pero ejerció como tal. Sus primeras obras arquitectónicas las encontramos en la colonia artística de Worpswede. Allí realiza su primera casa, la Brunnenhof, tras cuya visita Hermann Bahlsen queda fascinado con el trabajo de Hoetger y le encarga el diseño de la ciudad TET, de la cual ya hemos hablado anteriormente. Su imaginación y creatividad le permiten mezclar lo tradicional y regional con lo ecléctico, así como con influencias de mundos lejanos, como el africano o chino. Además, realiza en Worpswede una segunda casa, el Café Winuwuk, el espacio expositivo del Sommenhof y el Café Worpswede, que en 1927 se amplía con el espacio expositivo del Große Kunstchau. (Pehnt, 1975: 129-132)



Figura 17: Segunda casa, 1920-22 Worpswede, Berhard Hoetger



Figura 18: Kaffeehaus Worpswede, Berhard Hoetger

Por último, quizás su obra más famosa se encuentra en la Böttcherstraße en Bremen. Esta serie de encargos le llegan a través de Ludwig Roselius, “importador de café, industrial y banquero de Bremen” pero que al mismo tiempo era un mecenas artístico y se creía con la obligación de hacer llegar el arte a la sociedad. Todo ello lo realizaba bajo una “ideología racista” y creía en un “nacionalismo agresivo y un culto a la raza”. Roselius veía en Hoetger “la «vigorosa cultura del hombre nórdico»”. (Pehnt, 1975: 132-133)

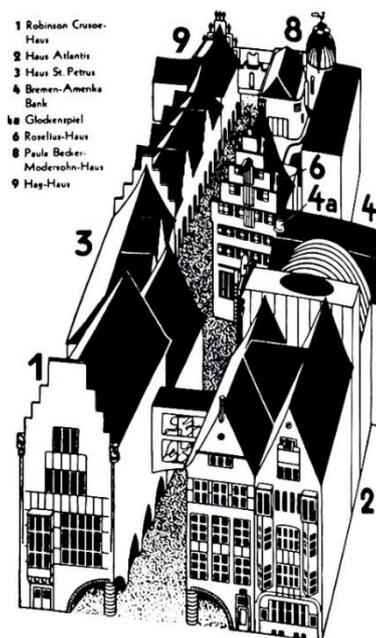


Figura 19: Böttcherstraße, 1923-31, Bremen,



Figura 20: Paula-Modersohn-Beckerhaus, Bremen, Hoetger

Roselius compra la Böttcherstraße, de la cual solo conserva el edificio gótico que se conoce como Roselius Haus, y plantea su reconstrucción con un programa que aúna uso comercial, así como cultural y comunitario. En un primer momento encarga el proyecto al estudio de Runge & Scotland, que hace una propuesta neogótica que le parece “insulsa”, por lo que pide ayuda a Hoetger. Dentro del conjunto destaca, por un lado, su trabajo en la Paula-Modersohn-Beckerhaus, nombrada como la pintora expresionista y destinada para albergar su taller y sala de exposiciones entre otros usos. A través de sus formas y espacios expresionistas, así como el tratamiento escultórico del ladrillo, buscar ejercer una influencia psicológica en el visitante. (Pehnt, 1975: 133-134).



Figura 21: Atlantis Haus, Böttcherstraße, Bremen, Edwald Mataré



Figura 22: Sala del Cielo, Atlantis Haus, Hoetger

Por otro lado, nos encontramos la Atlantis Haus, que al igual que los Bossard, busca explotar la temática de la mitología nórdica, que como ya se ha comentado, se recoge en la Edda y de donde destacan el mito de Odín, cuya iconografía se podía ver representada en la fachada. Mientras que el material de acabado es ladrillo visto, la estructura de la casa se realiza en acero laminado, que al llegar al último piso se curva creando unas parábolas que conforman el espacio de “La Sala del Cielo”, que se combina con vidrio azul y blanco consiguiendo una fuerte impresión. Estos vidrios también están presentes en la escultórica escalera. (Pehnt, 1975: 136). Es importante conocer que el nombre de Atlantis viene de la mítica isla hundida en el fondo del mar, que en este caso creen situar cerca de Suecia, y que para ellos simboliza el origen primigenio de la cultura en los países nórdicos y no en la idea de la civilización clásica griega. (von See, 2003)

A pesar de su cercanía con las posturas del nazismo y su simpatía por el partido (veáse por ejemplo el proyecto del Deutsches Forum), Hitler rechazó en 1936 de pleno la Böttcherstraßekultur (cultura de la Böttcherstraße). La obra de Hoetger se catalogó de arte degenerado, prohibiendo seguir ejerciendo su profesión, e incluso fue interrogado por la Gestapo. (Pehnt, 1975: 206) Finalmente emigró a Suiza donde murió en 1949.



Figura 23: Wasserturm, 1906-07, Hamburgo, Hans Poelzig

Cabe también destacar algunas obras que se encuentran en la zona, como por ejemplo el curioso caso de la réplica de la casa de Bruno Taut, conocida como Käseglocke (1926) en Worpswede, la granja (1924-25) de Hugo Häring cerca de Lübeck y las aportaciones de Hans Poelzig, que construirá la Sede administrativa Firma Gebrüder Mayer (1923-24) en Hannover, y realizará un concurso para el diseño de tres torres de agua en Hamburgo, que llamará “los tres reyes magos”(1906-07), así como el proyecto de la Messehaus (1924-25), o Palacio de Exposiciones, también en Hamburgo, para el que hicieron sus propias propuestas otros arquitectos como Fritz Höger y los hermanos Hans y Oskar Gerson.

3.3. El papel de Fritz Höger y Fritz Schumacher en Hamburgo

Además de los casos expuestos en el apartado anterior es necesario destacar las figuras Fritz Höger y Fritz Schumacher, que, para el norte de Alemania, fueron de gran relevancia y cuentan con una extensa obra construida y proyectada.

- Fritz Schumacher

Fritz Schumacher (1869-1947) fue una figura clave para Alemania, y en concreto para Hamburgo, ciudad en la que ocupa un lugar especial. Sin embargo, a pesar de su papel de peso en su propia época, choca que actualmente, fuera de su contexto, no sea tan conocido. “Junto a Peter Behrens o Hans Poelzig pertenece Fritz Schumacher a los eminentes pioneros de la Arquitectura Moderna, que en sus propias obras como en el discurso sobre la tendencia tradicional o moderna de la arquitectura, ocupa el papel de un mediador.” (Frank, 2020). Además de ser un arquitecto reconocido en su época, ocupando cargos como el de Oberbaudirektor en Hamburgo, y contando con una extensa obra construida y proyectada, la cual abarca muy diversas funciones y escalas, se debe añadir que es un intelectual, de lo que queda constancia en sus múltiples escritos arquitectónicos.

Si hay algo que lo caracteriza, es su tendencia a buscar una posición equilibrada e intermedia. De hecho, no se puede decir que Schumacher fuera un expresionista, pero tampoco un seguidor de la Nueva Objetividad, ya que se siente en “contra (de) cualquier acercamiento a las construcciones cúbico-puristas” y, por otro lado, también rechazaba la copia directa de estilos pasados. Schumacher “se encuentra entre eclecticismo y revolución, entre Romanticismo y rigurosa Racionalidad”, por lo que con “sus obras moderadas” es “poco progresivo para los progresistas” y “poco conservador para los conservadores” (Bruhns, 2013: 69)

Schumacher nace en 1869 en Bremen, pero siendo su padre diplomático, en su juventud vivió también en Bogotá y Nueva York, lo que ya desde pequeño avivó su afición por viajar. A su vuelta a Bremen completa sus estudios básicos y entre 1889 y 1893 estudia arquitectura en la Universidad de Múnich y Berlín. Inmediatamente después realiza prácticas en 1895 en el estudio de Gabriel von Siedl, donde puede participar en la realización del Museo Nacional Bávaro de Múnich así como comenzar a realizar sus propios proyectos.



Figura 24: Krematorium, 1908-11, Dresden, Fritz Schumacher

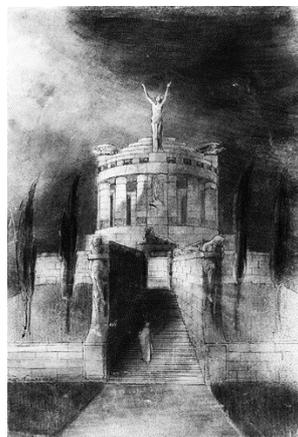


Figura 25: Monumento a Nietzsche, 1907, Studien, Fritz Schumacher

Su primera fase como arquitecto, que comprende de 1895 a 1919, se caracteriza por sus pensamientos relacionados con la Reformkultur, que realmente mantendrá durante toda su carrera. Se relaciona con el pensamiento inglés de Arts and Crafts, donde el trabajo de John Ruskin es especialmente influyente para él, como la idea de aunar el diseño artístico con cuestiones sociales, lo que hace comprensible la importancia que da a la incorporación del arte en la arquitectura. (Bruhns, 2013: 69). O la interpretación de entender el historicismo como una búsqueda de un nuevo lenguaje, que evite su mera imitación, y que sea un reflejo de los tiempos en los que se vive. Al ser Schumacher uno de los miembros fundadores de la Deutsche Werkbund, también influirá en este movimiento. Al mismo tiempo, existían otros movimientos más tradicionales, como el ya mencionado del Heimatschutzbewegung, de los que se distancia al querer buscar una nueva arquitectura que huya de eclecticismos y estilos, pero que al mismo tiempo dialogue con el pasado. En estos años, al ocupar el cargo de Baudirektor de Hamburgo en 1909, se planteará la defensa de una Großstadt moderna para Hamburgo. (Frank, 1994: 12-15).

Esta fase comienza de 1895 a 1901, cuando entra a trabajar en el estudio de Hugo Licht. Al mismo tiempo realiza algunas obras propias, realiza viajes de estudios, hace publicaciones y frecuenta círculos artísticos y literarios. De esta época destaca su publicación *Studien* (1898-1900), en la que recopila una serie de ilustraciones que muestra proyectos imaginarios, entre los que destaca el monumento a Nietzsche. Aquí se hace evidente la influencia que, como para muchos otros, tuvo en él.

De 1901 a 1909 ejerce Schumacher como profesor de arquitectura impartiendo diferentes asignaturas en la Universidad de Dresden. Entre algunos de sus alumnos se encontrarán miembros del grupo expresionista de Die Brücke. En estos años realizará también diversas exposiciones y empezará a recibir reconocimiento por su trabajo, hasta que en 1907 participa como miembro fundador en la creación de la Deutsche Werkbund, junto a Peter Behrens entre otros. Una de sus obras más reconocidas de esta época será el Crematorio en Dresden (1908-11).



Figura 26: Finanzdeputation, 1914-26, Hamburgo, Fritz Schumacher



Figura 27: Polizeiwache, 1913-14, Hamburgo, Fritz Schumacher

De 1909 a 1920 asume el cargo de Baudirektor de Hamburgo y empieza a hacer ciudad, imaginando una moderna Großstadt. Este puesto le permite tener capacidad de decisión, por lo que realiza varias obras importantes para la ciudad, como sus monumentos dedicados a lo social, cultura y administración, así como los planeamientos urbanos que permiten su crecimiento. Aquí se observa también la importancia que da a la unificación de la arquitectura con el arte, de lo que queda constancia en la colaboración en sus obras con diferentes artistas. Algunos ejemplos destacados de estos años serán el Stadtpark (1911-30), la Polizeiwache en Spielbudenplatz (1913-14), el Museum für Hamburgische Geschichte (1913-22) y la Finanzdeputation (1914-26), y los planeamientos para Alsterdorf-Fuhlsbüttel (1914) o Horn (1917-26). En estos años ya aboga por el uso del ladrillo y es en 1920, tras su experiencia con el mismo, que escribe su manual, *Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues* (1920) (El carácter de la nueva construcción en ladrillo) ya comentado anteriormente. Bajo su punto de vista, en la ciudad falta una imagen de unidad, y pretende conseguirla generalizando el uso del ladrillo. Por ello, en la ciudad se pueden encontrar ejemplos de una arquitectura de tendencias diferentes compartiendo el mismo material, como la obra más expresionista de Höger y otra más racional como la de Karl Schneider. (Bruhns, 2013: 71)



Figura 28: Stadtpark, 1911-30, Hamburgo, Fritz Schumacher

Entre esta primera fase de su carrera y la segunda, en la que se observa un cambio en su arquitectura, se produce un momento de tránsito entre 1920-23. Cuando en 1919 gana el concurso urbano para Colonia, el Generalsiedlungsplan für Köln (1920-23), se toma tres años de vacaciones de su cargo en Hamburgo y se centra en desarrollarlo. Destaca también la propuesta que hace para el concurso del edificio que conecta con uno de los puentes de Colonia, el Brückenkopf Deutzer Brücke (1922).



Figura 29: Grundschule Lämmersieth, 1928-29, Hamburgo, Fritz Schumacher

La segunda fase de su carrera será produce entre 1924-33, cuando vuelve de Colonia y es nombrado Oberbaudirektor de Hamburgo, el máximo cargo arquitectónico de la ciudad. En esta época, debido a la inflación y crisis económica, se hace necesaria una economización en la arquitectura, por lo que toma en gran parte de sus obras una tendencia más racional, que se acerca a la nueva objetividad. Esto se ve sobre todo en la construcción de sus colegios, que, debido al déficit de este tipo de equipamiento, hace que Schumacher desarrolle un plan en el que propone la creación de un gran número de centros. Formalmente se produce una simplificación de los volúmenes y en su construcción se emplean materiales como el acero y vidrio, pero sigue apostando por el ladrillo y buscando la integración del arte en la arquitectura. Hay que tener en cuenta, como ya se ha visto, que el motivo por el que rechaza la Nueva Objetividad es porque no tiene en cuenta las condiciones de cada lugar y que con sus superficies blancas se vuelve algo árido, que según él entiende, no conecta con el lugar y su sociedad. En estos colegios se introduce un nuevo tipo educativo, que se basa en las teorías de los reformadores pedagógicos, en el que se desarrolla un nuevo programa que busca una mayor calidad de la educación, los equipamientos y la eficacia del uso del espacio. Además, se pensaban usarlos como equipamientos para otras actividades de la comunidad, consecuencia de su creencia de la importancia de la cultura para la mejora de la sociedad. (Bruhns, 2013: 65-69). Curioso será también el caso de dos hangares que realiza en estos años, en los que la construcción metálica y de vidrio, se combina con la construcción el ladrillo, así como la propuesta de algunos planes urbanos.



Figura 30: Krematorium Ohlsdorf, 1928-33, Hamburgo, Fritz Schumacher

Al mismo tiempo, mientras realiza estas obras de corte más racionalista, construye una serie de puentes en la ciudad así como, la capilla Friedhofskapelle XIII(1927-28) y el Krematorium(1928-33) en el cementerio de Ohlsdorf. De esta última obra dirá que se trata de “su obra más madura y personal” y además, refiriéndose también a sus comienzos en el crematorio de Dresden, que “su afecto más fuerte yace del lado de lo sacro” (Schumacher, op cit en Bruhns, 2013: 242). No es de extrañar que encuentren características expresionistas en esta obra, como de la de los miembros del Gläsernen Kette o la obra de Michel de Klerks de la Escuela de Amsterdam o las obras religiosas de Fritz Höger, Dominikus Böhm y Otto Linders, así como incluso la obra futurista de Antonio Sant’Elia. (Meyn, op cit en Bruhns, 2013: 244-245). Por esto, pensamos en esta obra como un caso relevante en el que se profundizará posteriormente en este trabajo. En estos años será también reconocido en 1926 como miembro de la Akademie des Bauwesens en Berlín y en 1927 en el Royal Institute of British Architects (RIBA) y el Institute of American Architects.



Figura 31: Kapelle XIII Ohlsdorf, 1927-28, Hamburgo, Fritz Schumacher

En 1933, con la llegada del nazismo, es obligado a dejar su cargo. Se centra en viajar, participar en congresos y en escribir, periodo durante el cual realiza hasta 12 libros de teoría de la arquitectura, cultura y literatura. Además de esto, sigue recibiendo reconocimiento y se le conceden varios premios. Tras los bombardeos a la ciudad durante la Segunda Guerra Mundial, se destruye parte de la misma, lo que incluye una porción de su extensa obra. En uno de sus últimos discursos en 1945, sobre la reconstrucción de la ciudad, anima a hacerlo de una nueva manera, con el objetivo de crear “una Großstadt más bonita y sana, que debe conceder espacio para la vida y para el desarrollo cultural de las generaciones futuras” (Frank, 1994: 11). Aquí se refleja su manera de entender la ciudad como un organismo que crece y evoluciona. Muere en 1947 en Hamburgo a los 78 años. (Frank, 1994: 302-303)

Después de este repaso por su trayectoria creemos justificado el interés de este arquitecto, injustamente reconocido por la historiografía no alemana, y nos parece necesario profundizar sobre su última obra, el Krematorium de Ohlsdorf, por presentar la mezcla entre elementos del racionalismo funcionalista y del expresionismo que se hace visible en su trayectoria.

- Fritz Höger

Si en Schumacher (1869-1947) se reconoce la imagen de un pionero, al igual que Behrens y Poelzig, en Höger (1877-1949), que es algo más joven, se encuentra una obra más libre. También es relevante en la escena arquitectónica de Alemania, en especial del área del Norte y la ciudad de Hamburgo, donde reside y construye un gran número de obras. Sin embargo, también es conocido por tener una personalidad difícil, algo egocéntrica y excéntrica, además de ser un personaje polémico, por acusaciones de plagio y su relación con el nazismo. (Schreiber, 1992: 45)

Fritz Höger nace en 1877 en Bekenreihe, en Schleswig – Holstein, población muy cercana a Hamburgo. Hijo de carpintero y agricultor, sus orígenes fueron humildes, pero eso no le impidió realizar sus estudios y convertirse en arquitecto. (Bucciarelli, 1992: 8). En sus comienzos realizará obras de un corte más tradicional, reflejo de sus pensamientos nacionalistas, cercanas a los postulados del Heitmatschutzbewegung, pero que buscan, representando la tradición, encontrar una nueva arquitectura. Estas ideas se encuentran recogidas, como ya mencionamos, en la publicación junto al periodista Paul Bröcker *Die Architektur des hamburgischen Geschäftshäuses* (1910) (La arquitectura de las casas comerciales). Ejemplo de ello serán los dos edificios comerciales que realiza en la Mönckeberstraße, la Rappolthaus (1911-12) y la Klöpperhaus (1912-13), ya bajo la supervisión de Schumacher que por entonces era Baudirektor de la ciudad. (Bucciarelli, 1992: 12-14)



Figura 32: Klöpperhaus, 1912-13, Hamburgo, Fritz Höger

Tras esta fase, diseña, en los años 20 y primeros del 30, sus obras más emblemáticas, que, aunque no pierden su carácter regional, sí han sido adscritas a la tendencia expresionista:



Figura 33: Chilehaus, 1921-24, Hamburgo, Fritz Höger

“La continuidad de la tradición gótica con el lenguaje formal romántico-patrio del Norte de Alemania, su Expresionismo, el fuerte empeño en una arraigada arquitectura de ambiente regional, el entusiasmo por el arte artesanal, y a la vez, la fascinación por los avances técnicos, el reflejo de teorías de autores conservadores en los edificios de viviendas, crítica de la civilización y una profunda antipatía contra todo lo intelectual – todo eso estaba estampado en la creación de Höger.” (Bucciarelli, 1992: 6).

Por tanto, como apunta Bucciarelli, encontramos en su obra una combinación que va de la inspiración gótica a la arquitectura de culturas exóticas, y que al mismo tiempo dialoga con la arquitectura tradicional de la zona, consecuencia de su pensamiento de tendencia nacionalista, para dar lugar a una nueva arquitectura de predominante carácter expresionista, que, a pesar de tender a abrazar la artesanía también incorpora nuevas técnicas constructivas. Muchos de estos principios creativos se pueden ver en su

obra más emblemática, la Chilehaus (1921-24). Este edificio de oficinas, o Kontorhaus, no sólo es una obra importante para la trayectoria arquitectónica de Höger, si no que para la ciudad de Hamburgo es, en ese tiempo, todo un icono, del mismo modo que hoy en día lo es la Filarmónica de Herzog y de Meuron. Su puntiagudo remate, que recuerda a la proa de un barco, es profusamente reproducido tanto en fotografías, ilustraciones e incluso algún sello y cartel de película. Esto no sería posible si no fuera por su gran imagen monumental, que de hecho hizo que fuera “protegida por una orden de conservación nada más acabadas las obras” (Pehnt, 1975: 20-21) y que hoy en día sea parte de un conjunto que la UNESCO reconoce como patrimonio de la humanidad desde 2015.



Figura 34: Anzeiger Hochhaus, 1927-28, Hanover, Fritz Höger



Figura 35: Ayuntamiento Wilhelmshaven, 1927-29, Fritz Höger

Esta búsqueda de la monumentalidad, que como se ha visto es un tema recurrente en muchos arquitectos de la época, como Schumacher o Behrens, por citar algunos, se encuentra también en multitud de sus creaciones, como en el Kontorhaus del Sprinkenhof (1927-43) junto a la Chilehaus, el Anzeiger Hochhaus (1927-28), que acoge la sede de un diario en Hannover, o el Ayuntamiento en Wilhelmshaven (1927-29), entre otros. Su extensa obra, que según Höger cuenta con más de 3000 obras, a día de hoy está catalogada en unas 434 (Turtenwald, 1992: 7-9). Entre ellas se encuentran edificios destinados a funciones tan diversas como hospitales, como la ampliación que hace del hospital de Delmenhorst (1926-28), fábricas, como la Parfümfabrik Scherk (1926-27) en Berlín o Reemtsma-Fabrick (1926-29) y la fábrica de Leder-Schüler Werke (1927-28) en Hamburgo, iglesias, como su Iglesia evangelista (1930-33) en Berlín, colegios, como el Mädchengymnasium (1926-28) en Hamburgo, o arquitectura residencial, que va de casas unifamiliares a edificios plurifamiliares a urbanizaciones como la de Sasel (1921-22) o la de Fuhlsbüttel (1927-28), ambas en Hamburgo. Para una ampliación de la información se puede consultar la monografía sobre Höger de Piergiacomo Bucciarelli de 1975, donde recopila 213 de sus obras.



Figura 36: Fabrik Leder-Schüler Werke, 1927-28, Fritz Höger

Aunque mayoritariamente se le clasifica como expresionista, la realidad es que también presenta algunas obras con una tendencia más cercana a la Nueva Objetividad, aunque hay que dejar claro que él la rechaza de pleno. (Bucciarelli, 1992: 36). Esto lo podemos ver en algunos de los ejemplos mencionados anteriormente, como en la fábrica de Leder-Schüler Werke. Por tanto, aquí también se ejemplifica esa dualidad que realmente caracteriza a los arquitectos de la época, no siendo del todo adecuado clasificarlos de manera estricta en una sola tendencia.

Al igual que Schumacher, sintió devoción por el ladrillo. Höger, en relación a las teorías de Worringen, usa la ornamentación en ladrillo como una manera de representar el pueblo del Norte de Alemania, inspirándose en la arquitectura del gótico en ladrillo del Norte, a lo que se le unirá la influencia de la arquitectura de otras culturas exóticas. A veces empleará motivos repetitivos con el objetivo de dar una sensación de infinitud y movimiento, como ocurre en las fachadas de la Chilehaus, o en las de la Reemtsma-Fabrik con los elementos en espiral o en las de la Broschekhaus (1925-26) con sus pirámides cerámicas doradas. Otras, la ornamentación creará una fachada “textil”, a modo de tapiz o alfombra, como ocurre en el Sprinkenhof. E incluso se llegará a crear esculturas en ladrillo, como los leones a la entrada del Ayuntamiento de Wilhelmshaven o los osos a la entrada del zoo de Berlín (Bucciarelli, 1992: 20-24 / 32-35). Aunque también encontraremos otros ejemplos como el monumento de Niedersachsenstein en Worpswede de Hoetger o el crucificado de la Iglesia Heilig Kreuz en Gelsenkirchen.



Figura 37: Reemtsma Fabrik, 1926-29, Hamburgo, Fritz Höger



Figura 38: Chilehaus, 1921-24, Hamburgo, Fritz Höger



Figura 39: Ayuntamiento Wilhelmshaven, 1927-29, Fritz Höger

Höger siempre tuvo una justificación nacionalista para su arquitectura y no es de extrañar que con la llegada al poder del nazismo intentara agradarlo. Se pueden encontrar imágenes de él participando en mítines del partido con la intención de acercarle su arquitectura. Sin embargo, lo cierto es que su obra no fue aceptada, incluso como Hoetger, fue llevado a juicio por alguna obra de vivienda social de corte más racionalista que fue clasificada de “bolchevique”, hay que recordar que el fomento a la construcción de vivienda social durante la República de Weimar fue sistemático como dirección de la política social. A pesar de ello, tuvo suerte de que su obra y su actividad no fueran prohibidas, sin embargo, no recibió obras relevantes como las que estaba acostumbrado y su nivel de producción descendió drásticamente, centrándose en realizar algunas casas unifamiliares y obras de menor escala, con un lenguaje más contenido (Turtenwald, 1992: 13-39). Morirá en 1949 en Bad Segeberg, cerca de Hamburgo.

En este caso, la extensa y prolífica trayectoria de Höger avala el interés del rescate de su figura, pero sobre todo interesa la búsqueda simbólica y formal que materializa a través de la construcción con ladrillo, por eso nos centraremos en el estudio de la Chilehaus, para acercarnos un poco más a su figura.

4. CASOS DE ESTUDIO

4.1. Chilehaus (1922-24), Fritz Höger.

La Chilehaus (1922-24) de Höger, es muy probablemente el edificio más célebre del Expresionismo en ladrillo del Norte de Alemania. Se encuentra en el centro histórico de la ciudad, en el área del Altstadt. Justo al sur nos encontramos con el Elba y el complejo de almacenamiento neogótico de la Speicherstadt, reflejo de la actividad comercial portuaria de la ciudad, que es un rasgo característico de Hamburgo, ya que cuenta con uno de los mayores puertos a nivel mundial, siendo el tercero de Europa.



Figura 40: Chilehaus, 1921-24, Hamburgo, Fritz Höger

Sin embargo, puede resultar extraño que la Chilehaus, siendo un edificio de principios de siglo pasado se sitúe en el centro histórico, y es que su construcción fue consecuencia de una serie de factores que se concatenaron en los años previos. Anteriormente la zona era principalmente residencial, predominando la construcción tradicional o Fachwerkbauten.



Figura 41: Propuesta planeamiento, 1914, Distel & Grubitz



Figura 42: Imagen aérea, 1921-22

Esta situación cambia, por un lado, con el gran incendio de 1842, que destruye un tercio del Altstadt, y por otro, con la epidemia de cólera de 1892, que obliga a repensar la zona. Se diseña un nuevo planeamiento, en el que, con criterios de salubridad, se propone su reconstrucción. Este planeamiento es aprobado en 1912, y ya en 1913 la administración de la ciudad comienza con la compra de solares y su demolición, sacándolos a concurso en 1914. La situación idónea de la zona, frente al Elba y la conexión al este con la estación central de trenes, hace que desde la ciudad se busque una mezcla entre el uso comercial, para lo que se propone el sur por su cercanía con la zona portuaria, y residencial en la zona norte. Esta combinación es algo que también defenderá Schumacher, aunque finalmente se impondría el uso comercial. (Fischer, 1999: 13-20). Tanto es así que la zona se conoce como Kontorhausviertel, o algo así como “el barrio de los edificios de oficinas”, por la concentración de Kontorhäuser (edificios de oficinas).

Es entonces cuando Henry Brarens Sloman (1848-1931), empresario de origen inglés considerado en aquel momento el hombre más rico de Hamburgo, y que hizo su fortuna con el comercio de la sal en Chile, (de ahí el nombre del edificio), llega para instalarse en la ciudad hanseática. Tras ver los Kontorhäuser, que se construyen en la ciudad, como la Klöpperhaus y Rappelthaus en la Mönckenbergstrasse también obra de Höger, y la posibilidad de adquisición de los nuevos solares en la Altstadt, decide comprar dos de ellos para realizar su propia Kontorhaus. Tras revisar las propuestas de varios arquitectos decide contratar a Fritz Höger en 1922 para la realización el proyecto. (Fischer, 1999: 22-24). Cabe observar que, en la esquina suroeste del solar, ya existía una comisaría de policía relativamente reciente, que se debe respetar y mantener.

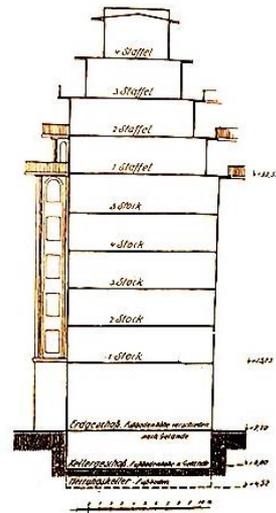


Figura 43: Sección

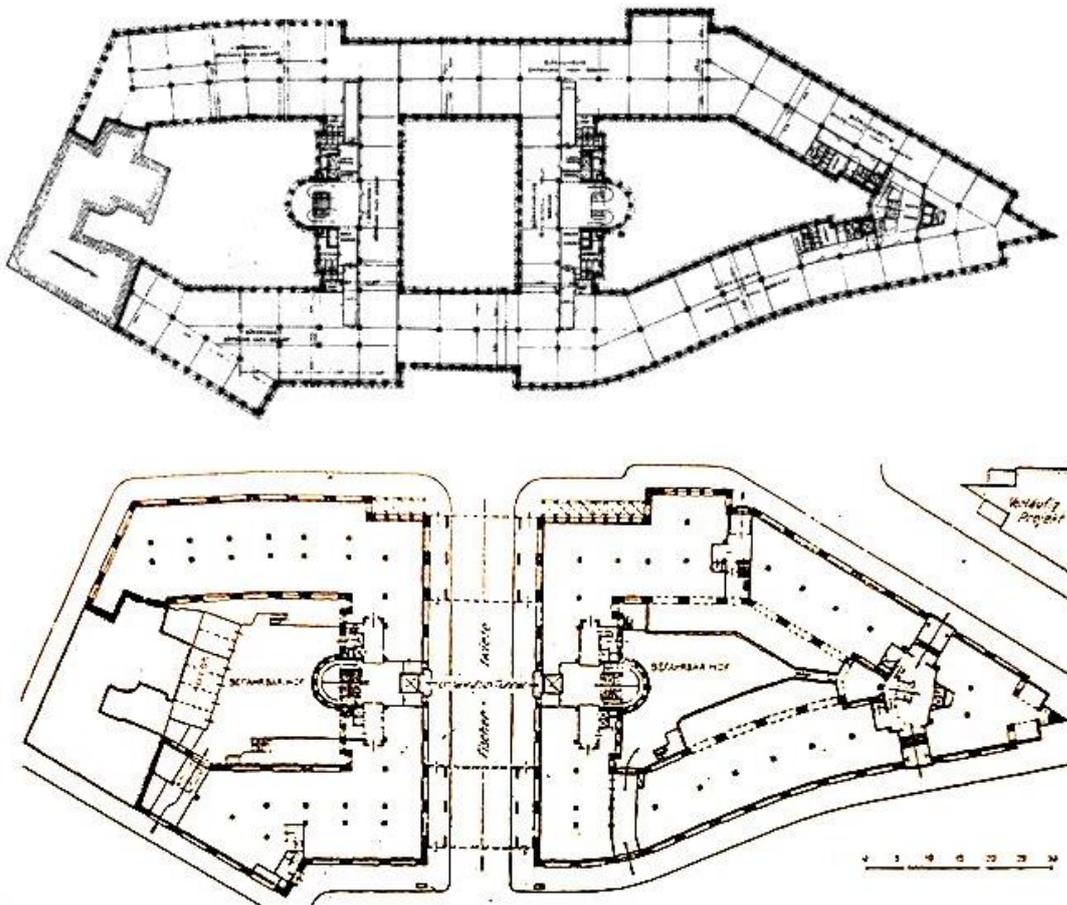


Figura 44: Planta tipo y planta baja

En un breve periodo de tiempo, se idea el proyecto, que sufre varias revisiones y modificaciones, hasta que inmediatamente comienza a construirse el gran volumen, que cuenta con unos 480 m de fachadas y unos 36000 m² de superficie útil (Bucciarelli, 1992: 94). El edificio es tratado como un ente único. Destaca el tratamiento de las plantas superiores con sus retranqueos, que se leen como una reinterpretación del tejado a dos aguas tradicional, así como la resolución de la calle que atraviesa los dos solares originales con un gran arco y sus pasos peatonales aledaños. (Fischer, 1999: 25-30). De este modo se genera, junto a otros dos

secundarios, un patio principal interior a través del cual se accede a dos núcleos de comunicación, mientras que desde el exterior se accede a otras tres escaleras. Estas conducen a las plantas superiores de oficinas, con un total de diez pisos, en las que los núcleos de comunicación concentran los usos de aseos y espacios de almacenaje, dejando libre el resto del espacio susceptible de ser administrado libremente.

En la planta baja, siguiendo una secuencia de arcadas, se desarrollan principalmente usos comerciales. En la fachada sur desde el arco principal a la zona este, el edificio describe su característica curva, que conduce a la esquina, que representa su punto más icónico, siendo comparado a menudo con la proa de un barco, consecuencia de la forma de la parcela original. En el conjunto predominan una serie de líneas horizontales, como la que marca la parte baja con sus arcos y las líneas de las cornisas de los pisos superiores con su retranqueo, lo que se contrapone a las líneas verticales acentuadas por las pilastras, que siguen el ritmo homogéneo de las repetitivas ventanas blancas.



Figura 45: Fachada sur, efecto ladrillo

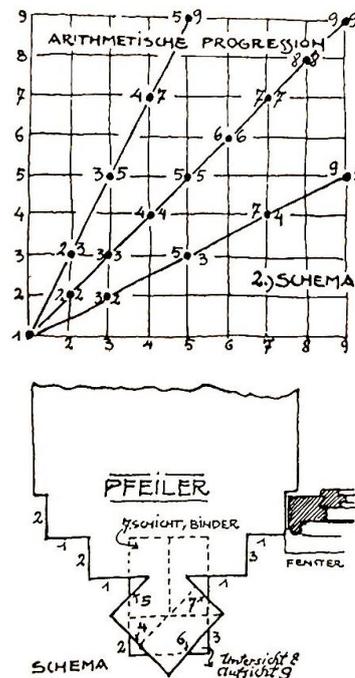


Figura 46: Esquemas de colocación del ladrillo

Estas ventanas blancas contrastan con del ladrillo oscuro que se emplea como material de acabado. Pero esto no es una elección banal, como ya se vio el ladrillo es un material que se impone en la zona del Norte de Alemania, y en especial en Hamburgo bajo la influencia de Schumacher. Para Höger tiene también connotaciones nacionalistas, que asocia por ejemplo al carácter alemán, a la herencia del gótico autóctono y, por su puesto, a la artesanía. Y es con la Chilehaus que Höger empieza a llevar el uso del ladrillo a otro nivel, ganándose el sobrenombre de “el tejedor de ladrillo”. Se puede apreciar este trabajo, en las pilastras que hay entre cada ventana, que se encuentran giradas 45° con respecto al plano de la pared y cada 7 piezas gira, consiguiendo con la suma de todas ellas en perspectiva un efecto dinámico y de infinitud. También destacan los juegos de la mampostería para generar elementos casi textiles, como la creación de cruces y otras geometrías. Además, según la luz y el punto de vista del observador se pueden conseguir diferentes efectos (Hipp, 1988: 120).



Figura 47: Cónдор terracota, 1924, Kuöhl



Figura 48: Elementos en terracota, 1924, Kuöhl



Figura 49: Elementos en terracota, 1924, Kuöhl

Por otro lado, colabora con el artista Richard Kuöhl (1880-1961), el cual llega a Hamburgo siguiendo a Schumacher, para quien también trabajaba en sus edificios, consiguiendo además otros encargos independientes, sobre todo para las Kontorhäuser como la Chilehaus. En sus obras se aprecian principalmente corrientes tradicionales y expresionistas. En este caso particular, consigue acentuar el carácter expresionista del conjunto con sus elementos escultóricos en terracota en los que se aprecia la influencia del gótico. Es característica la figura del cóndor que a modo de mascarón de proa adorna la famosa esquina del edificio. También trabaja en la planta baja con los elementos porticados, así como en la ornamentación exterior de los portales de entrada. (Fischer, 1999: 34-35) Para el interior de estos, Höger emplea diferentes decoraciones cerámicas para así diferenciarlos. Por ejemplo, en uno de estos núcleos de comunicación, selecciona unas piezas cerámicas de tonos anaranjados, que combinan en el entresuelo de las escaleras con otras piezas de colores morados azulados. Como se puede observar, en el interior se cuida también el detalle, que va de la iluminación a la integración de los elementos de calefacción, así como a la creación de asientos de madera en el entresuelo donde se encuentran las ventanas al patio interior.



Figura 50: Chilehaus, fachada sur, 1921-24, Hamburgo, Fritz Höger



Figura 51: Vestíbulo entrada, 1921-24, Hamburgo, Fritz Höger



Figura 52: Espacio de espera, 1921-24, Hamburgo, Fritz Höger

Sin embargo, su acabado en ladrillo visto esconde una estructura principal en hormigón armado, como se aprecia en los pilares, el arco principal acceso y los dos pasos peatonales laterales, lo que supone una innovación, siendo en realidad una “obra de hormigón armado altamente moderna” (Fischer, 1999: 86). Al mismo tiempo hay que añadir que por la complejidad del terreno, cercano a la zona fluvial, y las dimensiones del edificio, fueron necesarias unas cimentaciones de hormigón. (Fischer, 1999: 35). También se encuentra presente en los grandes pilares y el arco principal de entrada y en la decoración de los techos de los pasajes peatonales.

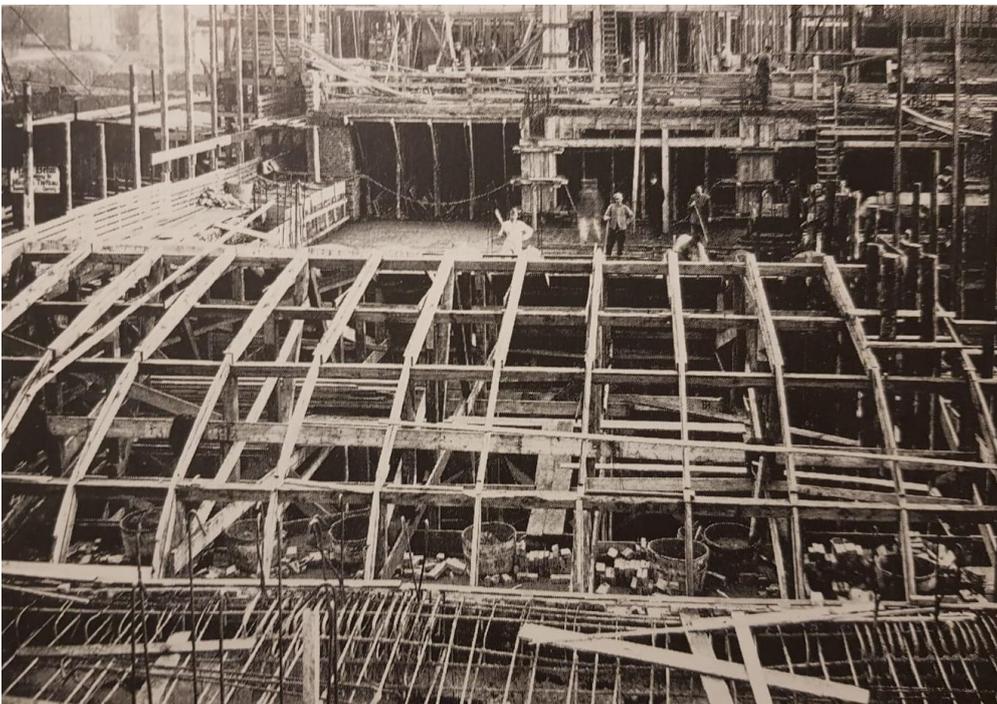


Figura 53: Proceso de hormigonado arco principal, 1923



Figura 54: Chilehaus, fachada sur, 1921-24, Hamburgo, Fritz Höger

Como consecuencia de su carácter monumental la Chilehaus, se convierte en todo un icono de la ciudad, y su famosa esquina, que se relaciona con la proa de un barco tiene muchas connotaciones simbólicas para la ciudad y es profusamente fotografiada e ilustrada, apareciendo incluso en sellos y carteles publicitarios. Recibe el reconocimiento de la época, como un símbolo nacional del Norte de Alemania, mientras que otros críticos como Nikolaus Pevser o Henry-Russel Hitchcock reniegan de ella por su expresionismo (Fischer, 1999: 63), a lo que contribuye que se oculta la esencia estructural del edificio de hormigón. Tras sobrevivir los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, el edificio sigue manteniendo su prestigio hasta que en 2015 la zona de la Speicherstadt y el Kontorviertel con la Chilehaus, son catalogados por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad.



Figura 55: Chilehaus, fachada sur, 1921-24, Hamburgo, Fritz Höger

4.2. Krematorium en Ohlsdorf, (1930-33), Fritz Schumacher



Figura 56: Krematorium Ohlsdorf, 1930-33, Hamburgo, Fritz Schumacher

Según el propio Schumacher, el Krematorium (1930-33), en el cementerio de Ohlsdorf se trata de “su obra más madura y personal” (Schumacher, op cit en Bruhns, 2013: 242). Quizás lo que la haga difícil de clasificar sea el hecho de que, como se ha visto en su trayectoria, cuenta con una obra muy extensa, que cambia a lo largo del tiempo, pero que siempre tiende a buscar una posición equilibrada y justificada. Durante los años 20, cuando la arquitectura expresionista en el Norte de Alemania está en su máximo apogeo, (véase la Chilehaus), Schumacher buscará distanciarse de estos postulados, sin embargo, también lo hará de la corriente más racionalista, que considera demasiado fría y que no termina de adecuarse a todas las necesidades que la arquitectura debe suplir. Y al mismo tiempo, mira a la tradición y a las condiciones del lugar, pero su arquitectura es completamente moderna. El hecho que Schumacher considerara la existencia de “tres poderes” que influyen el proceso de creación, sirve para aclarar su trayectoria:

“[...] Primero, la naturaleza del propósito de trabajo a servir, segundo, la naturaleza del material con el que este propósito debe ser completado, tercero, la naturaleza de la persona que completa el propósito con la ayuda del material. Si se habla de los poderes que deciden el carácter de la creación arquitectónica de una época, uno no puede dejar fuera este tercer poder. Nada de realmente valor puede emerger sin la cooperación de los tres y ejerciendo sus influencias. Por lo tanto, algo no explicable mecánicamente, como la funcionalidad y el efecto material, está involucrado en la actividad arquitectónica. Aquello que es característico de los seres humanos que viven una época es algo inexplicable, enraizado no en lo racional, pero en lo espiritual. Cada época tiene sus propias vibraciones, resultado de las tensiones entre sus destinos internos y externos. Ellos son visibles en el arte. [...]” (Schumacher, 1929: 25)

Es por ello, que en esta su última obra, se buscará ver como se persigue el equilibrio entre esa tendencia racional (funcional y constructiva) y la expresiva.

El proyecto se sitúa en el cementerio de Ohlsdorf, al norte de la ciudad, cercana al actual aeropuerto. El área, de unas 400 Ha, funciona también como parque y es uno de los más grandes del mundo en zona urbana. Sin embargo, no es el primer crematorio que se construye en la

ciudad. Ya en la segunda mitad del s.XVIII, se había empezado a cuestionar el funcionamiento de los cementerios tradicionales, que, debido a su saturación y condiciones, presentan problemas de salubridad. Por ello, en la segunda mitad del s.XIX se comienza a promover la cremación como sustituto, aunque es usada en pequeños círculos, principalmente entre ateos o librepensadores, a lo que se añaden sus altos costes. Sin embargo, con la bendición de la iglesia, se popularizan, y con el aumento de la demanda, se hacen accesibles a un mayor público. Esto se refleja en el alza de crematorios en Alemania, de 43 en 1914 a más de 100 en 1930. El primero de ellos data de 1878 y se sitúa en Gotha, al que le siguen en 1892 los de Hamburgo y Heiderberg. Otro crematorio famoso será el realizado por Peter Behrens en Hagen-Delstern (1906-1908). Por su parte, Schumacher, que ya está familiarizado con este tipo de construcciones, pues proyecta uno en 1902 para un concurso en Bremen y construye entre 1908 y 1911 otro en Dresden. (Figura 23) (Schilling, 2017: 4-12)

Debido a que el crematorio existente en Ohlsdorf ya no tenía la capacidad suficiente de hacer frente a todo el volumen de cremaciones necesarias, se encarga la realización de uno nuevo a Schumacher, que por aquel entonces era Oberbaudirektor de la ciudad. Las primeras ideas de proyecto ya las empezó a realizar en 1924, pero debido a cambios de localización y la economía en crisis del país, se realizan varias modificaciones en el proyecto hasta llegar a la versión definitiva de 1930. (Schilling, 2017: 27-33) En ella, se mantienen sus características principales, pero se pierde una tercera sala de ceremonias, un quinto horno, así como el espacio de depósito de cadáveres y una vivienda del administrador. (Schumacher, 1933: 150)

Como característica definitoria, hay que señalar la doble funcionalidad entre el procedimiento técnico de la cremación y el uso ceremonial, que deben estar comunicados y funcionar correctamente, como si de una máquina se tratara, y al mismo tiempo, hacia el exterior solo ha de ser reconocible la parte ceremonial. Esto se consigue por ejemplo con la incorporación de lo técnico en una planta baja, creando un basamento en el que se camufla, y sobre el que se sitúa el uso ceremonial. O en la integración de las chimeneas en la volumetría del proyecto, lo que se aprovecha para acentuar su monumentalidad y carácter simbólico).

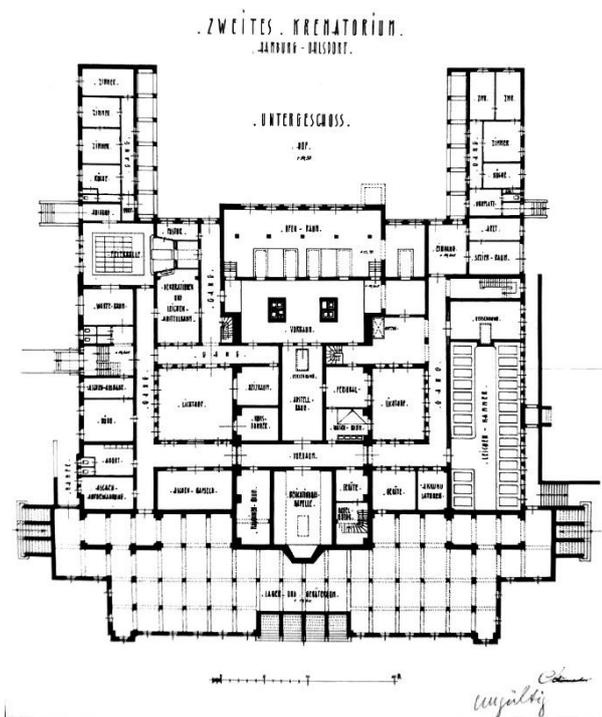


Figura 57: Entresótano

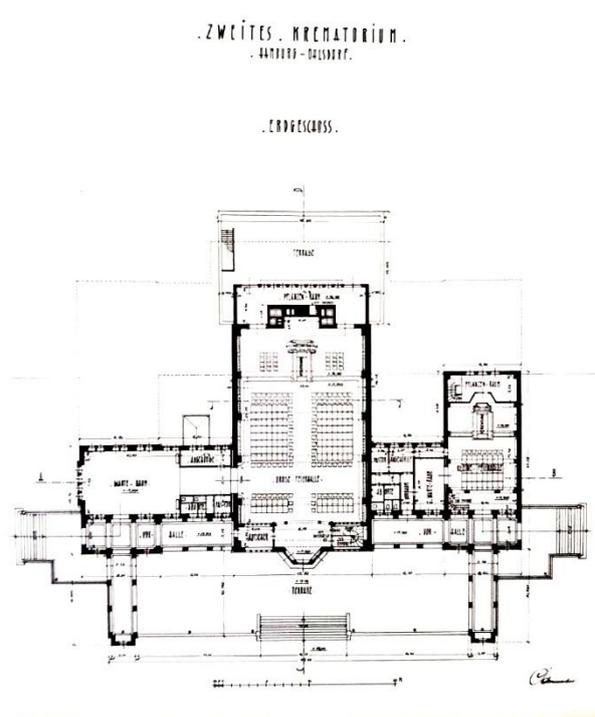


Figura 58: Planta baja

Un segundo aspecto clave del diseño, es que es un edificio aconfesional, como se había vuelto norma para esta nueva tipología, lo que fuerza a un mismo tiempo tener que conseguir un efecto equivalente a lo sacro, pero sin hacer referencia a ningún estilo religioso concreto, ni en la arquitectura ni en sus representaciones artísticas.

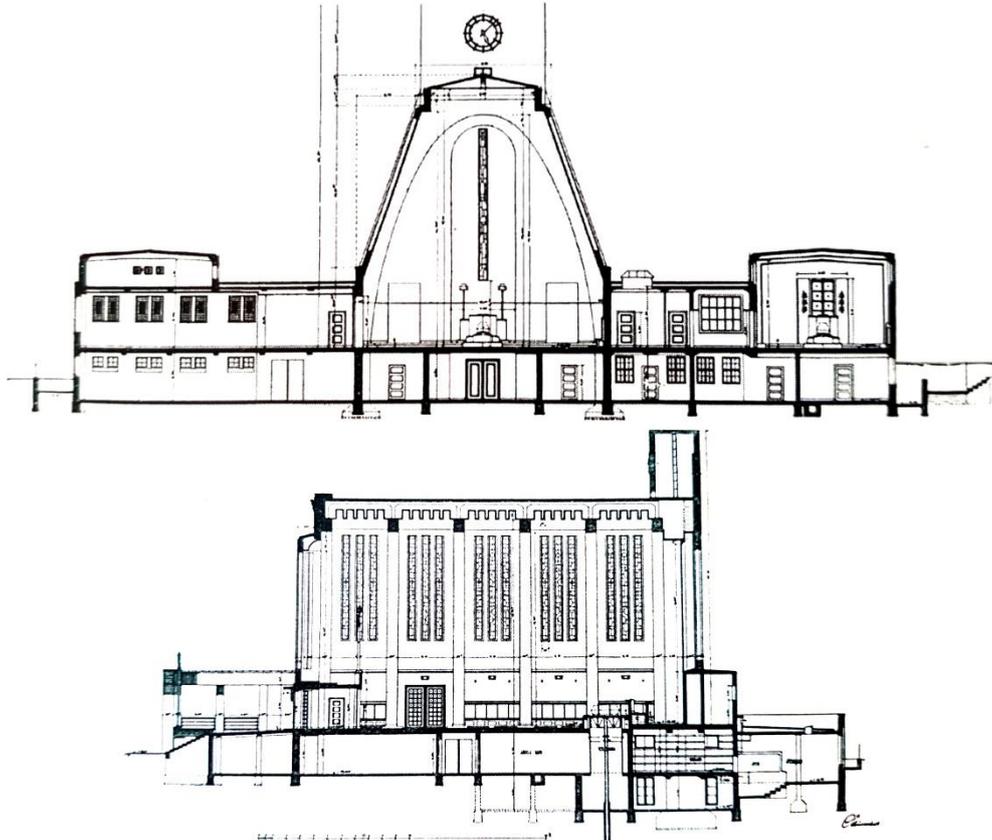


Figura 59: Secciones transversal y longitudinal

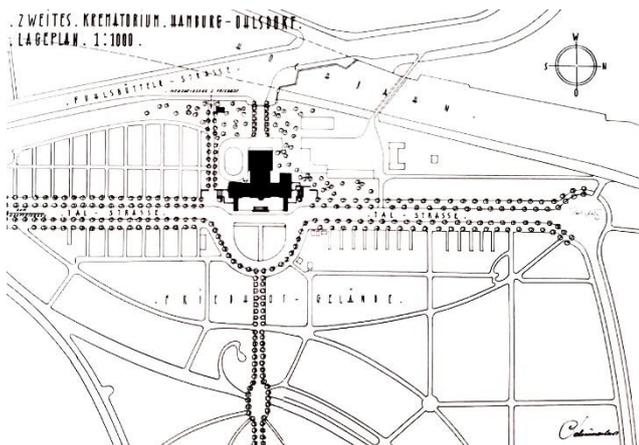


Figura 60: Plano de situación

Si miramos el plano de localización del proyecto veremos cómo al este, donde se encuentra el acceso principal, se antepone una plaza delantera con trazado semielíptico que subraya la importancia del edificio. Como se ha dicho, la zona ceremonial se encuentra elevada sobre un basamento al que se accede por sendas escaleras tanto por el norte, sur y este. Una vez sobre la plataforma, con la que se logra un efecto casi escénico, se llega a unas zonas porticadas que sirven de espacio de tránsito al interior y de protección, en las que además se cuida el detalle

al integrar la iluminación, zonas de asientos y la

ornamentación. Por el lado sur, se accede a través de estos pórticos a una sala de espera, que cuenta con otros servicios básicos, y que conduce a la gran sala principal. Se trata del espacio más espectacular del conjunto, que, con sus arcos de 16,42 m de altura, con lo que se consigue la volumetría trapezoidal exterior, y una superficie total de 350 m² que cuenta con una capacidad para unas 500 personas. (Schumacher, 1933: 150). Al final de la sala se encuentra un nicho que focaliza la visión al foso que recoge los ataúdes, y que, mediante un sistema con

pistones, los baja a la planta inferior. Tras el nicho se esconde una zona de almacenamiento y se camuflan a la vez los conductos de las chimeneas. Una vez finalizada la ceremonia, los asistentes abandonan la sala por la salida este, sobre la que se encuentra un coro, y se vuelve a la plataforma de acceso exterior.

Al igual que sucede en la Chilehaus, a pesar de que su acabado en ladrillo visto, la estructura principal es de hormigón armado, lo que se aprecia claramente en las secciones parabólicas de los arcos de la sala principal. Por el pórtico norte se accede a otra sala ceremonial menos pretenciosa y que no cuenta con una volumetría tan espectacular, pero tiene la posibilidad de funcionar independientemente de la principal, y se articula de una manera similar. A través de los fosos llegan los ataúdes a la planta técnica inferior, que cuenta con cuatro hornos, espacios de morgue, así como de almacenamiento, administración y mantenimiento. Al oeste del edificio, donde se expresa exteriormente el volumen integrado que conforman las chimeneas, encontramos el acceso secundario que sirve de zona administrativa y de recepción de los cuerpos, en el que la planta técnica ya se hace visible.

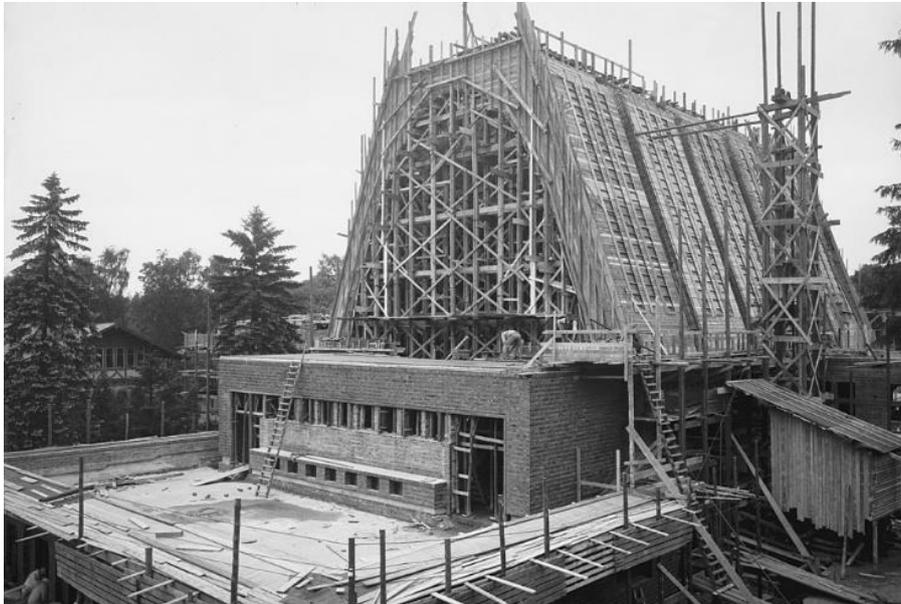


Figura 61: Proceso de construcción de la sala principal con hormigón armado.



Figura 62: Krematorium Ohlsdorf, 1930-33, Hamburgo, Fritz Schumacher



Figura 63: Sala principal, vista oeste hacia el nicho



Figura 64 : Fénix, 1933, Kuöhl

Para potenciar esa búsqueda de lo simbólico, Schumacher se apoyará en el arte, que siempre intenta integrar en su arquitectura. Al igual que vimos en Höger, realiza en sus obras colaboraciones con artistas que él mismo coordina, y que en este caso particular comparte con la Chilehaus la participación de Richard Kuöhl. Suya será la escultura del ave fénix sobre la entrada principal, símbolo del resurgir tras las cenizas, y los relieves en ladrillo, como el ángel sobre la zona porticada y las decoraciones en sus pilares. (Bruhns, 2013: 244) Por otro lado, destacan las esculturas de bronce en los escalones de entrada principal de Ludwig Kunstmann (1877-1961) y las que están sobre el coro de entrada de Karl Opfermann (1891-1960), en el que también se encuentra el órgano de Hans Henny Jahnn (1894-1959) (Schilling, 2017: 37).

En cuanto a la sala principal, es obra de Heinrich Jungbloedt (1894-1976) el mosaico que se encuentra en el nicho, el cual representa el árbol de la vida con tonos azules y plateados, a lo que añade figuras simbólicas, como el alfa y omega, que representan el principio y el fin. En la parte central del mosaico encontramos una alargada y estrecha vidriera, que como el resto de las de la sala son obra de Ervin Bossanyi (1891-1975). Opuesta a esta encontraremos otra en la salida este, así como tres en cada espacio entre los arcos, dando un total de 37. La idea general es realizar un gradiente y juego de tonos que va de una gama de colores más cálida, con marrones y amarillos al este, que se va transformando en tonos más fríos como violetas azules y verdes conforme se acerca al nicho y por tanto a la muerte. En ellas se realizan representaciones de formas geométricas y abstracciones de elementos como llamas, soles o aves. (Bruhns, 2013: 153-155). Como se ve, lo simbólico se consigue también a través del color y del tono (Schumacher, 1933: 151). Como en la definición que se daba anteriormente de

Gesamtkunstwerk, aquí se ve como se busca crear una obra de arte total en la que no solo se aspira a una integración de diversas artes, sino que también juega con tener un cierto impacto emocional a través de la experiencia del espacio en aquel que la visita, que en ese caso consiste en hacer más llevadera la experiencia del funeral, y ser casi un consuelo para los participantes, como por ejemplo se intuye del gradiente de colores que se va iluminando conforme abandonan el espacio ceremonial invitando a la vida. Además, esto crea una sensación de sacralización y monumentalidad, que dignifica el acto de la cremación (Bruhns, 2013: 244).

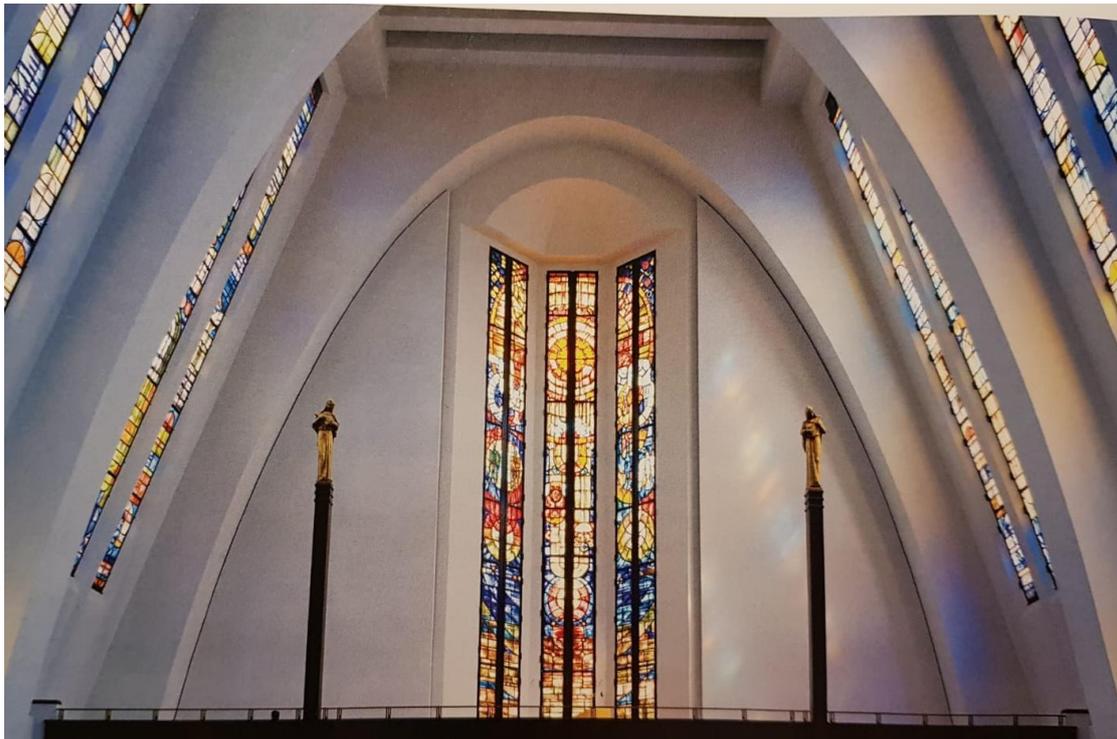


Figura 65: Sala principal, vista este hacia la salida

Meses después de la inauguración del proyecto, llega al poder el nazismo. Consideran el crematorio una arquitectura “bolchevique”, y la revista *Deutsche Bauhütte*, al ser un edificio aconfesional, lo califica de “obra comunista en dirección a una mezquita” y critica la mecanización de la muerte, hecho irónico teniendo en cuenta lo que ocurrirá después. En ese mismo año apartan a Schumacher de su cargo y, tristemente, la Gestapo usa el edificio para incinerar los cuerpos de las víctimas del campo de concentración de Neuengamme, a las afueras de la ciudad. De 1940 a 1942 incinerarán a 1019 prisioneros y hasta el final de la guerra a 110 más, ya que posteriormente construyeron un crematorio directamente en el campo. Terminada la guerra, para honrar a las víctimas, se inaugura en 1948 un monumento conmemorativo al final del espacio abierto frente la entrada del edificio, y que se basa en las proporciones del crematorio. Hoy en día en el edificio ya no se realizan cremaciones, por motivos ambientales, pero se sigue usando para realizar ceremonias fúnebres. De 2010 a 2012 se realizan ampliaciones en el ala sur del edificio, que acogen el Café Fritz así como el Forum Ohlsdorf (Schilling, 2017: 38-51).



Figura 66: Krematorium Ohlsdorf, 1930-33, Hamburgo, Fritz Schumacher

5. CONCLUSIONES

Aunque la temática del trabajo es muy extensa, compleja y heterogénea, lo que se ha intentado, teniendo en cuenta la limitación de tiempo, es poder realizar un acercamiento global, y, sin establecer prejuicios sobre esta arquitectura, realizar una interpretación sobre este movimiento arquitectónico para poder obtener nuevas conclusiones. Estas no pretenden ser tomadas como algo inamovible, sino un punto de partida para arrojar luz acerca de la arquitectura expresionista.

En gran medida, creo que se han cumplido los objetivos que se marcaban al principio, pues en este trabajo se ha conseguido contextualizar a grandes rasgos el Expresionismo y tener una idea de su gran diversidad, y con ello se centra en comprender lo que sucede en el Norte de Alemania, estudiando más concretamente a Fritz Schumacher y Fritz Höger, así como un caso de cada uno de ellos. Sin embargo, por la limitación temporal y de extensión, hay muchas obras y autores que se han quedado fuera, y otras que quizás se han expuesto aquí de manera demasiado superficial, lo que probablemente con una revisión más profunda condujera a nuevas conclusiones. Se podría, a partir de este punto en el que se ha conseguido una visión general, seguir explorando algunos autores y sus obras, e incluso poder visitarlas, para así, de primera mano, apreciar nuevos matices, y comprenderlas de una manera más directa, y quizás buscar un sistema para poder representarlas claramente.

En cuanto a las conclusiones vemos, por un lado, la parcialidad con la que se ha abordado históricamente esta vanguardia. Cuando se tiende a querer clasificar algo de una manera estricta, lo que puede provocar una falta de correspondencia con la realidad, se termina ensalzando aquello que cumple el patrón y se margina las excepciones e híbridos, lo que crea una visión distorsionada de ellos, o directamente no se los tiene en cuenta, como en mayor medida ha pasado con la vanguardia expresionista. En este sentido se aprecia, primeramente, como entre el Expresionismo y la Nueva Objetividad, se produce una relación y transfusión de influencias, lo que se aprecia en las trayectorias arquitectónicas de algunos autores, así como en obras concretas, donde más bien se produce una mezcla de ambas tendencias. Teniendo en cuenta esta dualidad, sería quizás más acertado conjugar ambas bajo el término de Arquitectura Moderna, como se ha visto algunos autores apuntan, aunque en realidad lo que quizás deberíamos es empezar a desdibujar los límites que se le ponen a la Arquitectura Moderna desde el punto de vista historiográfico y entender que, detrás de obras del expresionismo, pero también del art decó, de los modernismos o incluso del historicismo del s.XIX, hay mucha más relación con las ideas modernas de las que se les habían reconocido.

Por otro lado, también sirve para romper ciertas preconcepciones acerca de Expresionismo. Por ejemplo, que la tendencia se centraba solo planteamientos de izquierdas o liberales, cuando en realidad abarca toda la amplitud del arco político. A esto hay que añadir que tampoco es cierto que solo buscara la forma de una manera superficial, sino que lo hacía como una justificación casi espiritual, en una manera de representarse y de significarse en un mundo cambiante. Esto, bajo mi punto de vista, es también una manera de suplir una función emocional.

Por otro lado, también se ve como hace una búsqueda funcional y constructiva. En el caso particular del Norte de Alemania, el uso que hacen del ladrillo llevándolo a su límite, también en combinación con otros materiales, me ha enseñado las infinitas posibilidades del material. Esto contrasta con la realidad actual, en la que se tiene a buscar la opción más económica y eficaz de construcción, a lo que habría que añadir la tarea de encontrar una mano de obra cualificada para realizar trabajos más artesanales a una gran escala, y los costes que supondría. Es cierto

que esa experimentación constructiva se hace a despecho de la estructura del edificio que, como hemos visto en los dos casos de estudio, se construye con hormigón armado. Esta dualidad es algo que influye en el menosprecio de este modo de construir, por más que su relación e integración en el contexto urbano sea de lo más pertinente y eficaz.

También llama la atención la relación del nazismo con la Arquitectura Moderna. Todo aquello de tendencia racionalista en la línea de la Nueva Objetividad y el Estilo Internacional era directamente catalogado como “bolchevique”, y el Expresionismo, incluso aquella parte del mismo que defendía postulados ideológicos cercanos, era clasificado como “degenerado”. Al fin y al cabo, la creatividad y originalidad intrínseca que conllevan no tiene cabida en un sistema radicalmente homogéneo y brutal. Realmente esta clasificación solo es una excusa para emitir un juicio, y con ello, poder sentenciar el destino de los creadores y sus obras. No es algo distinto de lo que sucede con la “arquitectura de régimen” de otras dictaduras como el fascismo italiano o la dictadura española, que escogen aquellas formas o modos constructivos que entienden que reflejan mejor una ideología, marginando el resto, aunque la postura ideológica del arquitecto coincida con el régimen, como era el caso tanto de Höger como de Hoetger.

Para finalizar, lo que se materializa en la Arquitectura Moderna es algo que Nietzsche defendía, y es la ruptura de los dogmas establecidos. Ya no se busca recrear estilos que representan ideales de un mundo que ya no existe, si no que estos se reinventan y reinterpretan, o no, para encontrar nuevas maneras de hacer arquitectura, con la pretensión de representarse a ellos mismos, y servir de punto de partida para una sociedad futura.

En la actualidad también nos debemos enfrentar a un mundo que cambia, desde el punto de vista social, económico, cultural y tecnológico, así como los desafíos que plantean las crisis climática y sanitaria. Es por ello por lo que no se debe menospreciar la aportación del Expresionismo, y cómo, una reevaluación de este, puede ser útil a la hora de comprender como afecta a las obras de los años posteriores, así como que puede servir de inspiración a la arquitectura de un futuro cercano.

6. ANEXOS

6.1. Bibliografía

- Bruhns, M. (2013). *Bauschmuck bei Fritz Schumacher. Ein Keleidoskop der Künste*. Munich / Hamburgo, Alemania: Dölling und Galitz Verlag.
- Bucciarelli, P. (1992). *Fritz Höger. Hanseatischer Baumaister (1877-1949)*. Berlín, Alemania: Viceversa Verlag.
- Collins, P. (1998). *Los ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- De Paz, A. (1986). *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid, España: Tecnos
- Finke, W. (1985). Fritz Schumacher und die Backsteinarchitektur. En Schumacher F. (original 1920) (1985). *Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues von Fritz Schumacher*. Múnich, Alemania: Verlag von Georg D. W. Callwey.
- Fischer F., M. (1999). *Das Chilehaus in Hamburg. Architektur und Vision*. Berlín, Alemania: Viceversa Gebr. Mann Verlag.
- Fok, O. (2003). Die Kunststätte Bossard. En Stamm R. y Schreiber D. (Ed.). *Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus*. (pp. 86-91). Colonia, Alemania: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Frank, H. (Ed.). (1994). *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne*. Stuttgart, Alemania: Verlag Gerd Hatje
- Frank, H. (2020). *Fritz Schumacher*. Hamburgo, Alemania: Ellert& Richter Verlag
- Hipp, H., Venden-Meyer, H. (1988). *Hamburger Kontorhäuser*. Berlín, Alemania: Wilhelm Erndt & Sohn Verlag
- Honour, H. (1979) *El Romanticismo*. Madrid, España: Alianza.
- Magnago Lampugnani, V., Schneider, R. (Ed.). (1994). *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*. Stuttgart, Alemania: Verlag Gerd Hatje (ver que partes)
- Miller Lane, B. (1994). Die Moderne und die Politik in Deutschland zwischen 1919 und 1945. En Magnago Lampugnani, V., Schneider, R. (Ed.). (1994). *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*. (pp. 225-245). Stuttgart, Alemania: Verlag Gerd Hatje
- Morpurgo-Tagliabue, G. (1971) *La Estética Contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Pehnt, W. (1998). *Die Architektur des Expressionismus*. Ostfildern, Alemania: Hatje Cantz Verlag
- Pehnt, W. (1975). *La arquitectura expresionista*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- Rittner, W. (2006). Ciudades en el Expresionismo Alemán. En Pagani E. (Ed.). (2006). *Creación y Producción en Diseño y Comunicación. Trabajo de estudiantes y egresados*. (pp. 73-76) Buenos Aires, Argentina: Imprenta Kurz. Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=23

- Schädel, D. (Fritz Schumacher Institut) (Ed.). (2006). *Hamburger Staatsbauten von Fritz Schumacher. Band 3 (1920-1933)*. Munich / Hamburgo, Alemania: Dölling und Galitz Verlag.
- Schilling, J. (2017). *Die Ohlsdorfer Krematorien von Ernst Paul Dorn und Fritz Schumacher*. Hamburgo, Alemania: Schaff-Verlag.
- Schreiber, D. (2003). Höger als Erzieher. Höger, der Expressionismus und die Moderne. En Turtenwald, C. (Ed.). (2003). *Fritz Höger (1877-1949) Moderne Monumente*. Munich / Hamburgo, Alemania: Dölling und Galitz Verlag.
- Schumacher, F. (original 1920) (1985). *Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues von Fritz Schumacher*. München, Alemania: Verlag von Georg D. W. Callwey.
- Schumacher F. (original 1920) (1985). *Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues von Fritz Schumacher*. München, Alemania: Verlag von Georg D. W. Callwey.
- Schumacher, F. (1929) Post-War Architectonic Impulses .En Schädel, D. (Fritz Schumacher Institut) (Ed.). (2006). *Hamburger Staatsbauten von Fritz Schumacher. Band 3 (1920-1933)*. Munich / Hamburgo, Alemania: Dölling und Galitz Verlag.
- Schumacher, F. (1933) Krematorium Friedhof Ohlsdorf 1930-1933 .En Schädel, D. (Fritz Schumacher Institut) (Ed.). (2006). *Hamburger Staatsbauten von Fritz Schumacher. Band 3 (1920-1933)*. Munich / Hamburgo, Alemania: Dölling und Galitz Verlag.
- Schulz-Ohm, M. (2016). *Living a utopia. The artist's house as a total work of art. Kunststätte Johann und Jutta Bossard Germany*. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, Vol. 4, Núm. 1, 316-339. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/regac2016.1.14>
- Solà-Morales Rubió, I. (1982). *La arquitectura del expresionismo*. Barcelona, España: Escola Tècnica Superior D'Arquitectura de Barcelona. Col. Monografía nº 7. 27.
- Turtenwald, C. (Ed.). (2003). *Fritz Höger (1877-1949) Moderne Monumente*. Munich / Hamburgo, Alemania: Dölling und Galitz Verlag.
- Von See, K. (2003). Nord-Mythos und Atlantis. Ludwig Roselius und die Böttcherstraßenkultur. En Stamm, R. y Schreiber, D. (Ed.). *Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus*. (pp. 80-85). Colonia, Alemania: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Wolf N. (2014). *Un filete metafísico alemán*. En Wener Holzwarth, H. (Ed.) *Arte Moderno. Volumen 1. 1870-1944. Del impresionismo al surrealismo*. (pp. 143-154). España: TASCHEN.

6.2. Índice de imágenes

- Figura 0 (Portada):
Imagen propia
- Figura 1:
Bernhard Hoetger. (1917). *Model of the TET-City* [Fotografía]. The Bahlsen Family.
<https://www.thebahlsenfamily.com/int/company/about-us/history/>
- Figura 2:
Ilustración propia compuesta por las siguientes imágenes que han sido modificadas:

A las figuras 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9 se le añade:

¿?. (¿?). *FÁBRICA DE TURBINAS AEG: HITO DE LA INDUSTRIALIZACIÓN*. Recuperado de:
<https://www.metalocus.es/es/noticias/fabrica-de-turbinas-aeg-hito-de-la-industrializacion>

Esther Westerveld. (2013). *This is a photograph of an architectural monument. It is on the list of cultural monuments of Hamburg, no. 29133*. (CC BY 2.0) [Fotografía]. Recuperado de:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chilehaus_-_Hamburg.jpg#/media/File:Chilehaus_-_Hamburg.jpg

M. Chmella. (¿?). *Kunststätte Bossard*. [Fotografía]. Recuperado de:
<https://www.lueneburger-heide.de/service/attraktion/4566/jesteburg-kunststaette-bossard.html>

Steve Cadman. (2009). *The Scheepvaarthuis* (CC BY-NC-SA 2.0) [Fotografía]. Recuperado de:
<https://www.flickr.com/photos/stevecadman/3442112649>

Poelzig, H. (1911). *Wasserturm Posen*. [Fotografía]. Recuperado de:
https://4.bp.blogspot.com/_jZcj__4yviA/S4Oh0Z35WDI/AAAAAAAAFLA/THmqjfZhiWI/s1600-h/1_alte_ak_3.jpg

Poelzig, H. (1916). *proyecto para la Casa de la Amistad Turco-Alemana en Estambul*. [Fotografía]. Recuperado de:
<https://www.arquine.com/poelzig-y-la-disciplina/>

Jan Derwig. (2006). *HOUSING DE DAGERAAD*. [Fotografía]. Recuperado de:
http://www.architectureguide.nl/project/list_projects_of_tag/tag_id/15/prj_id/375

Bruno Taut. (1913). *'Monument to Iron'*. [Fotografía]. Recuperado de:
<https://polychroniadis.tumblr.com/post/134718040481/monument-to-iron-by-bruno-taut-leipzig-1913>

Otto-Bartning-Archiv TU Darmstadt. ¿? (1922). *Otto Bartning Sternkirche, Modell, Innenansich*. [Fotografía]. Recuperado de:
http://derarchitektbda.de/der-bekannte-unbekannte/adk17_bartning_sternkirche_modell_web/

Niels Lehmann & Christoph Rauhut (¿?). *Luckenwalde Herrmann & Co Hat Factory Dye and Spinning Works, (1922–23), Erich Mendelsohn*. [Fotografía]. Recuperado de:
<https://www.archdaily.com/582017/fragments-of-metropolis-an-exploration-of-berlin-s-expressionist-history/5499084de58ece50c8000088-luckenwalde-herrmann>

Matthias Grass. (1922). *Haus Wylerberg*. [Fotografía]. Recuperado de:
https://rp-online.de/nrw/staedte/kleve/kleve-kranz-fuer-marie-schuster-auf-geschaendetem-grabmal_aid-39248121

Jürgen Howaldt (2006). *Böttcherstraße Bremen* (CC BY-SA 2.0 de)[Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boettcherstrasse04.jpg#/media/File:Boettcherstrasse04.jpg>

Wladyslaw (2008). *Goetheanum in Dornach*. (CC BY-SA 3.0)[Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goetheanum_Dornach.jpg#/media/File:Goetheanum_Dornach.jpg

- Hugo Häring. (1926). *Gebäude der Berliner Sezession*. [Fotografía]. Recuperado de: (Pehnt, 1998: 304)
- kpw-architekten. (¿?). Sprinkenhof. [Fotografía]. Recuperado de:
http://kpw-architekten.de/_index.php?id=2&subid=0&projid=20&sortorder=sortorder&PHPSESSID=013b37ea90985254691142950cac6b37
- Raimund Spekking (¿?). *St. Engelbert Cologne*. (CC BY-SA 3.0)[Fotografía]. Recuperado de:
http://architectuul.com/architecture/view_image/st-engelbert-cologne/987
- Wmeinhardt (2012). *"neues" Krematorium Hamburg Ohlsdorf* (CC BY-SA 2.0)[Fotografía]. Recuperado de:
<https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Hamburg.Ohlsdorf.Krematorium.wmt.jpg>
- Hermann Finsterlin. (1919). *Casa Nova, series 5 sheet 7, Design 1919*. [Fotografía]. Recuperado de: (Pehnt, 1998: 304)
- Hans Scharoun. (1920). *Ich Du ich. Federzeichnung für den Briefwechsel der Gläsernen Kette*. [Fotografía]. Recuperado de: (Pehnt, 1998: 147)
- Bruno Taut. (1919). *Die Stadtkrono. Jena*. [Fotografía]. Recuperado de: (Pehnt, 1998: 107)
- Bruno Taut. (1920). *Die Auflösung der Städte*. [Fotografía]. Recuperado de: (Pehnt, 1998: 109)
- Bruno Taut. (1919). *Alpine Architektur. Hagen*. [Fotografía]. Recuperado de: (Pehnt, 1998: 112)
- Figura 3:
 Eva K. (2011). *Industriepark Höchst Behrensbaus Eingangshalle* (GFDL 1.2)[Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons.
https://en.wikipedia.org/wiki/File:IPH_Behrensbaus_Eingangshalle_DSC_7854.jpg#/media/File:IPH_Behrensbaus_Eingangshalle_DSC_7854.jpg
 - Figura 4:
 Jean-Pierre Dalbéra. (2013). *La tour Einstein (Potsdam, Allemagne)* (CC BY 2.0) [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/dalbera/9616566364>
 - Figura 5:
 ¿?. (1914). *Das Glashaus von Bruno Taut. Berlin* [Fotografía]. Recuperado de:
<https://www.museumderdinge.de/ausstellungen/wanderausstellungen/wanderausstellung-das-glashaus-von-bruno-taut>
 - Figura 6:
 seier+seier. (2008). *hugo häring, gut garkau, germany, 1923-1926*. (CC BY 2.0) [Fotografía]. Recuperado de:
<https://www.flickr.com/photos/seier/2523013113>
 - Figura 7:
 ¿?. (1927-28). *Böhm, Dominikus - Pfarrkirche St. Apollinaris, Frielingsdorf (Parish Church of St. Apollinaris, Frielingsdorf)* [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.fostinum.org/german-expressionist-architecture.html>
 - Figura 8:
 turismoamsterdam. (2013). *Museum_Het_Schip_amsterdam* [Fotografía]. Recuperado de:
<https://www.turismoamsterdam.net/het-schip-un-singular-edificio-de-amsterdam/>
 - Figura 9:
 Steiner, R. (¿?). *THE FIRST GOETHEANUM* [Fotografía]. Recuperado de:
https://wn.rsarchive.org/Lectures/AF3261_index.html
 - Figura 10:
 Imagen propia
 - Figura 11:
 Bernhard Hoetger. (1917). *Model of the TET-City* [Fotografía]. The Bahlsen Family.
<https://www.thebahlsenfamily.com/int/company/about-us/history/>

- Figura 12:
Fritz Schumacher. (1920). *Konstruktion spiralförmig gekrümmter Flächen* [Fotografía]. Recuperado de: (Schumacher, 1920: 106)
- Figura 13:
Fritz Dibbert. (1926). Plakat zur ersten Deutschen Ziegelausstellung. [Fotografía]. Recuperado de: (Bucciarelli, 1992: 34)
- Figura 14:
¿?. (¿?). *Kunststätte Bossard Jesteburg* [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.atzenews.de/kunststaette-bossard-jesteburg/>
- Figura 15:
Kunststätte Bossard (¿?). *Mit einem speziellen Programm über den Nationalsozialismus wendet sich die Kunststätte Bossard - hier ein Blick in den Edda-Saal - speziell an Schüler* [Fotografía]. Recuperado de: https://www.kreiszeitung-wochenblatt.de/jesteburg/c-panorama/anpassung-und-distanzierung_a135959#gallery=null
- Figura 16:
Jürgen Müller Photography & Concepts (2018). *Innenansicht* [Fotografía]. Recuperado de: Twitter <https://twitter.com/bossardkunst/status/1022075008720482305?lang=ca>
- Figura 17:
Jens Meier, Deutsche Stiftung Denkmalschutz. (¿?). *Worpswede, Hoetger-Hof* [Fotografía]. Recuperado de: MONUMENTE <https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2021/1/Denkmalgattung-Kuenstlerhaeuser.php>
- Figura 18:
Kathrin Widhalm. (2018). *Bernhard Hoetger* [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.worpswede-fuehrung.de/project/bernhard-hoetger-1874-1949/>
- Figura 19:
Hoetger, B., Runge&Scotland. (1923-31). *Perspektiva* [Fotografía]. Recuperado de: (Penht, 1975: 132)
- Figura 20:
freiraumfotografie. (¿?). *Blick aus der Böttcherstraße auf das Paula Modersohn-Becker Museum, Außenansicht.* [Fotografía]. Recuperado de: Museen Böttcherstrasse. <https://www.museen-boettcherstrasse.de/kunst-erleben/audioguide/>
- Figura 21:
Xocolatl. (2006). *Wandgestaltung in der Böttcherstraße, Bremen* [Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Atlantis_House#/media/File:B%C3%B6ttcherstra%C3%9Fe1.jpg
- Figura 22:
Maik. (2013). *Atlantis House Bremen DYK square cut image.* (CC BY 3.0) [Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Atlantis_House#/media/File:Atlantis_House_Bremen_DYK.jpg
- Figura 23:
Poelzig, H. (1906-07). *Wasserturm Sternschanze, Hamburg* [Fotografía]. Recuperado de: Technische Universität Berlin. Architekturmuseum. <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=3>
- Figura 24:
Z thomas. (2008). *Krematorium des Urnenhains Tolkewitz von Fritz Schumacher.* (CC BY 3.0) [Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons. https://de.wikipedia.org/wiki/Urnenhain_Tolkewitz#/media/Datei:Dresden_krematorium1.JPG

- Figura 25:
Schumacher, F. (1907). *Tusche/Kohlezeichnung Nietzsche Denkmal 1907* [Fotografía]. Recuperado de: Fritz-Schumacher-Gesellschaft e.V.
<https://fritzschumacher.de/gesellschaft/werkkatalog/023-studien-nietzsche-denkmal/>
- Figura 26:
Uwe Rohwedder. (2021). Finanzbehörde Hamburg am Gänsemarkt, erbaut von Fritz Schumacher (CC BY-SA 4.0) [Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons.
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Finanzbeh%C3%B6rde_Hamburg?uselang=de#/media/File:Finanzbeh%C3%B6rde_G%C3%A4nsemarkt.jpg
- Figura 27:
Friedrich Haag. (2020). *Dieses Bild zeigt ein Baudenkmal. Es ist Teil der Denkmalliste von Hamburg-St. Pauli, Nr. 13538.* (CC BY-SA 4.0) [Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons.
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Davidwache?uselang=de#/media/File:Hamburg_Spielbudenplatz_31_001_2020_01_23.jpg
- Figura 28:
Michael Zapf. (¿?). Die Wasserturmachse im Stadtpark. [Fotografía]. Recuperado de: hamburg.de
<https://www.hamburg.de/karte-stadtpark/4293096/wasserturmachse/>
- Figura 29:
Ajepbah. (2016). *Schule Lämmersieth in Hamburg-Barmbek-Nord, Klassenflügel mit Treppenturm.* (CC BY-SA 3.0 DE) [Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schule_L%C3%A4mmersieth_\(Hamburg-Barmbek-Nord\).Klassenfl%C3%BCgel.22937.ajb.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schule_L%C3%A4mmersieth_(Hamburg-Barmbek-Nord).Klassenfl%C3%BCgel.22937.ajb.jpg)
- Figura 30:
Imagen propia
- Figura 31:
Ajepbah. (2017). *Kapelle 13 auf dem Friedhof Ohlsdorf in Hamburg.* (CC BY-SA 3.0 DE) [Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons.
[https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Kapelle_13_\(Friedhof_Hamburg-Ohlsdorf\).01.43954.ajb.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Kapelle_13_(Friedhof_Hamburg-Ohlsdorf).01.43954.ajb.jpg)
- Figura 32:
Wmeinhart. (2005). *Klöpperhaus.* (CC BY-SA 3.0) [Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons.
<https://de.wikipedia.org/wiki/M%C3%B6nckebergstra%C3%9Fe#/media/Datei:Hamburg.Kl%C3%B6pperhaus.wmt.jpg>
- Figura 33:
Imagen propia
- Figura 34:
ChristianSchd. (2014). *"Anzeiger" high-rise in Hanover, Germany.* (CC BY-SA 3.0) [Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons.
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Anzeiger-Hochhaus?uselang=de#/media/File:Anzeiger_high_rise_Hanover_Germany.jpg
- Figura 35:
Christian A. Schröder (2015). *Wilhelmshaven townhall front facing north Wilhelmshaven Germany 01.* (CC BY-SA 4.0) [Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons.
https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Wilhelmshaven_townhall_front_facing_north_Wilhelmshaven_Germany_01.jpg
- Figura 36:
Staro1 (2006). *Aktuelle Ansicht zum Heidenkampsweg. Der Schriftzug an der Dachfassade lautete ursprünglich LEDER-SCHÜLER-WERKE.* (CC BY-SA 3.0) [Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons.
https://de.wikipedia.org/wiki/Kontorhaus_Leder-Sch%C3%BCler#/media/Datei:Hh-lederschuler.jpg
- Figura 37:

Michael Clemens. (2016). *Reemtsma Giebel Detail*. (CC BY-SA 4.0) [Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reemtsma_Giebel_Detail.jpg

- Figura 38:
Imagen propia
- Figura 39:
Christian A. Schröder (2015). *Rathaus Wilhelmshaven in Wilhemshaven, Niedersachsen: Schrägansicht des Löwen-Reliefs*. (CC BY-SA 4.0) [Fotografía]. Recuperado de: https://www.wikiwand.com/de/Rathaus_Wilhelmshaven
- Figura 40:
Imagen propia
- Figura 41:
Distel & Grubitz. (1914). *Bebauungsvorschlag für die südliche Altstadt*. [Fotografía]. Recuperado de: (Fischer, 1999: 20)
- Figura 42:
¿?. (1921-22). *Luftbild. In der Mitte rechts das freigeräumte Sanierungsgebiet mit der späteren Baustelle des Chilehauses*. [Fotografía]. Recuperado de: (Fischer, 1999: 21)
- Figura 43:
Höger, F. (1921-24). Schematischer Querschnitt. [Fotografía]. Recuperado de: (Bucciarelli, 1992: 94)
- Figura 44:
Höger, F. (1921-24). *Regelgeschoss*. [Fotografía]. Recuperado de: <https://deu.archinform.net/projekte/1109.htm>
Höger, F. (1921-24). *Grundriß des Erdgeschoßes*. [Fotografía]. Recuperado de: (Bucciarelli, 1992: 94)
- Figura 45:
Imagen propia
- Figura 46:
Höger, F. (1921-24). *Diagramm zum Verhältnis von Licht und Schatten an den Oberflächen der Fassadenpfeiler + Horizontaler Schnitt durch einen Fassadenpfeiler*. [Fotografía]. Recuperado de: (Bucciarelli, 1992: 22)
- Figura 47:
Imagen propia
- Figura 48:
Imagen propia
- Figura 49:
Imagen propia
- Figura 50:
Imagen propia
- Figura 51:
Imagen propia
- Figura 52:
Imagen propia
- Figura 53:
¿?. (1923). *Erstellen der Schalung für den Betonbogen über die Fischertwiete, historische Photographie*. [Fotografía]. Recuperado de: (Fischer, 1999: 87)
- Figura 54:

Imagen propia

- Figura 55:
Imagen propia
- Figura 56:
Imagen propia
- Figura 57:
Schumacher, F. (1933). *Grundrisse Neues Krematorium, unverwirklichtes Projekt, ungültig signiert Schumacher*. [Fotografía]. Recuperado de: (Schilling, 2017: 31)
- Figura 58:
Schumacher, F. (1933). *Grundriss Neues Krematorium, verwirklichtes Projekt, signiert Schumacher*. [Fotografía]. Recuperado de: (Schilling, 2017: 33)
- Figura 59:
Schumacher, F. (1933). *Querschnitt Neues Krematorium + Längsschnitt durch Neues Krematorium*. [Fotografía]. Recuperado de: (Schilling, 2017: 33 + 7)
- Figura 60:
Schumacher, F. (1933). *Lageplan Standort Neues Krematorium* [Fotografía]. Recuperado de: (Schilling, 2017: 29)
- Figura 61:
Dransfeld, Adolf. (1928). *Krematorium Ohlsdorf (Hamburg-Ohlsdorf): Aufnahme während des Baues Schumacher WV Nr.280* [Fotografía]. Recuperado de: Wikipedia Commons.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Neues_Krematorium_\(Hamburg-Ohlsdorf\)?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Neues_Krematorium_(Hamburg-Ohlsdorf)?uselang=de)
- Figura 62:
Imagen propia
- Figura 63:
Bruhns, M. (2013). *Krematorium. Große Feierhalle in ihrer heutigen Gestalt*. [Fotografía]. Recuperado de: (Bruhns, 2013: 244)
- Figura 64:
Bruhns, M. (2013). *Krematorium. Richard Kuöhl*. [Fotografía]. Recuperado de: (Bruhns, 2013: 244)
- Figura 65:
Bruhns, M. (2013). *Krematorium. Ervin Bossanyi*. [Fotografía]. Recuperado de: (Bruhns, 2013: 154)
- Figura 66:
Imagen propia