

01 'Gedächtniskirche' a la carta (postal) Notas sobre la fortuna política de "montón de piedras" Stanislaus von Moos

El ciclo de vida de un edificio común normalmente comienza con un plano y termina con un silencioso proceso de decadencia. No es así, cuando están en juego intereses nacionales, como es el caso de la *Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche* (iglesia en memoria del Kaiser Wilhelm, consagrada en 1895). En tales casos, el colapso de un edificio, especialmente si es causado por una ruina deliberada, tiende a implicar una *damnatio memoriae* radical o una segunda vida en la forma de su reconstrucción física (un proceso ominoso demostrado en la demolición y posterior reconstrucción del Berliner Schloss 1951-2023). En el presente caso lo que ocurrió fue la monumentalización de los restos que documentan su decadencia. El ensayo intenta resaltar algunos momentos de ese proceso. Que la larga historia de la Gedächtniskirche coincida aproximadamente con el crecimiento y declive de la postal ilustrada como medio de comunicación de masas es quizás una coincidencia. Sin embargo, si podemos decir que el simbolismo político de un edificio es el resultado de dinámicas complejas de producción y recepción, entonces la magnitud del archivo visual que dejan las postales, "la primera red social mundial" (Lydia Pyne, 2021), resulta ser un registro visual sorprendentemente vivo de tales procesos. Es especialmente así en el caso de la iglesia Memorial, dada su posición clave en la turbulenta historia de Alemania, de sus ambiciones imperiales y subsecuente despertar como democracia occidental moderna.



Aunque la discontinuidad es inherente a una tradición conformada, ¿Qué es lo que impulsa a un turista a escoger una postal en lugar de otras en el expositor de una tienda de recuerdos? Allí delante, lo representado, muy a menudo un edificio, puede seducir por unas condiciones de luz determinadas, el atractivo del entorno o la presentación gráfica ("moderna" o "nostálgica"), dependiendo de la colección de la que formará parte, o del grado de complicidad con un destinatario ya prefijado. Más allá de todo esto, lo que cuenta es el papel que puede desempeñar en una narrativa que el comprador considera relevante o, al menos, razonablemente entretenida. En este sentido, la elección depende del gusto y de sus vaivenes respecto a recuerdos personales, preferencias estéticas o sentimientos patrióticos. En lo referente al legendario archivo (aunque inevitablemente disperso) de "imágenes cotidianas del poder" del artista On Kawara, no solo nos recuerda la función más básica de la tarjeta postal (traer a la memoria una localidad visitada) y su cualidad propia del objeto *ready made*, es decir, un artefacto industrial producido en masa; al hacer esto, también escribe un punto final, quizá involuntariamente irónico, a una cultura de comunicación de masas que es, sin posible vuelta atrás, cosa del pasado¹ (fig. 01).

Las ruinas de la Gedächtniskirche (Iglesia Memorial del Kaiser Guillermo) de Berlín, junto con la nueva iglesia y el campanario diseñados por Egon Eiermann en la década de 1950, es un claro ejemplo. Nadie sabe a ciencia cierta qué representa la combinación entre lo antiguo y lo moderno: ¿la nostalgia por la gloria imperial perdida, romantizada en términos de la estética de la ruina, el lamento y la introspección respecto a la responsabilidad alemana en la Segunda Guerra Mundial, o el resurgimiento, cual ave fénix, de lo nuevo entre los restos de lo antiguo? Para algunos se ha convertido en sinónimo de la identidad berlinesa en cuanto capital caída del Tercer Reich; para otros, su mera ubicación en Berlín Oeste y el entorno "moderno" planificado a toda prisa del complejo es un recordatorio del papel de la ciudad como principal escenario de la Guerra Fría. Considerada "intencional y conmemorativa" por haber sido concebida y construida en homenaje al Reich, la iglesia es ahora un monumento "involuntario", en la medida en que se ha convertido en testigo de su hundimiento².

Sin embargo, teniendo en cuenta lo complicada que resultó su finalización, quizá deberíamos considerar la "piedra angular de las reflexiones introspectivas de Berlín Oeste"³ el perfecto ejemplo de las dificultades de alcanzar un acuerdo cuando se trata de la representación pública en la democracia⁴. Después de todo, es la naturaleza difusa de sus mensajes, junto con el poder plástico del signo como tal (para Alexander Calder, las ruinas de la iglesia eran "probablemente la mayor escultura abstracta del mundo"), lo que han convertido la Iglesia Memorial en paradigma edificatorio de lo que algunos han llamado la "nueva monumentalidad"⁵.

ARQUITECTOS FRENTE A LA CÁMARA

La arquitectura y la fotografía han formado un frente común al menos desde la década de 1870, cuando la prensa profesional comenzó a adoptar sistemáticamente la fotolitografía. El resultado fue una conspiración tácita entre ambos medios: una reacción en cadena de producción arquitectónica y reproducción fotográfica que funcionaba en ambas direcciones. Mientras que la imagen fotográfica se ha convertido en un formidable vehículo de promoción arquitectónica, la propia arquitectura —más concretamente, la arquitectura del "movimiento moderno"— empezó a asumir los imperativos del medio (se ha dicho que la arquitectura de Le Corbusier fue, en gran medida, "el resultado de su posición detrás de la cámara"⁶). En cuanto a la imagen de postal, la hermana pequeña de la fotografía, su plan de acción estaba vinculado al sector turístico y por tanto tenía, en comparación, una finalidad más inespecífica y abierta. Apenas cuenta la "buena arquitectura", o lo que consideren los arquitectos

como tal. “Las postales revelan no solo una mezcolanza de información topográfica, gusto y sensibilidad [...], sino también un orgullo regional del que no siempre se es consciente, que en ocasiones raya en la autoparodia y que refleja lo que se cree de interés para los visitantes”⁷.

Exprimir el jugo a los antojos del comercio y al valor de entretenimiento de unas postales que reproducen edificios convertidos en escombros (y viceversa)⁸ también sintetiza el espectro completo de los géneros artísticos. Visto a través de la cámara del fotoreportero, lo que sigue en pie de la desfigurada Iglesia Memorial podría recordar a una de las ruinas de Roma tal como las retrató Piranesi (fig. 02), mientras que, en una postal publicitaria de cerveza de los años cincuenta, las ruinas de la iglesia terminan formado parte de un *capriccio* que podría ser tanto de Canaletto como de Aldo Rossi (fig. 03). Como telón de fondo de la ajetreada escena urbana de la avenida de Kurfürstendamm, por último, sobreviven como un sencillo, aunque amenazante, punto de referencia (fig. 04).

CRUZ, CORONA Y ARQUITECTURA

De estilo neorrománico, la Iglesia Memorial del Kaiser Guillermo (o, como bromeaba Siegfried Kracauer en 1928, “este edificio cúpula donde cohabitan la espada y el altar”⁹) había sido planificada y construida por Guillermo II como monumento nacional

en homenaje a su abuelo, Guillermo I, fundador del Reich alemán (1871-1945). Sin duda, las postales que conmemoraban su consagración (1895) supusieron un porcentaje considerable de la producción alemana anual. Solo nos es posible elucubrar sobre qué fascinaba más a los compradores: ¿la magnificencia del boato imperial y la sensación de formar parte de ella?, ¿o quizá la seducción como de cuento de hadas de los preciados símbolos soberanos? En una de ellas, los emblemas del káiser ocupan hasta un tercio del espacio reservado para la propia iglesia: la espada imperial, parcialmente cubierta de armiño, así como la corona, presentada sobre una servilleta, como si fuera una tarta. La sagrada cruz que emerge tras toda la composición es casi tan grande como la torre del crucero a su derecha (fig. 05). No parece que la editorial Langenscheidt y los librerías hayan tenido reparos en adoptar esta combinación de cruz e iglesia como logo para promocionar diccionarios (fig. 06).

La idea de un monumento a la unidad germánica había sido clave en la exacerbada búsqueda nacional de la identidad a lo largo de todo el siglo XIX. Hacía ya más de un siglo de la célebre propuesta de Friedrich Gilly de un monumento a Federico el Grande en forma de templo dórico (1797). Iba a ser erigido en medio de la Potsdamer Platz. Unos diecisiete años después de su concepción, el triunfo militar de las fuerzas alemanas sobre Francia en la batalla de Leipzig (1814) había sido el detonante del resurgimiento de esta idea en toda la nación. Ya por aquel entonces, muchos parecían visualizar la iglesia como aliado natural para tal empresa. Era el caso de Karl Friedrich Schinkel, quien propuso construir una *Denkmalkirche* [iglesia monumental] a modo de catedral gótica ante las puertas de Berlín (efectivamente, en la Leipziger Platz) para conmemorar las guerras de Liberación (1814-1815). Nunca se construyó, y tampoco hubo reconfiguraciones similares del templo dórico que sí fueron planteadas posteriormente por toda Alemania. La idea de instrumentalizar el entusiasmo religioso para rendir homenaje a la unidad nacional (y viceversa, instrumentalizar el orgullo nacional en pro del fortalecimiento del fervor religioso entre la población) había encontrado un nuevo epicentro en lo que estaba llamado a convertirse en una de las obras con más carga emocional de Alemania: la renovación (o, de facto, reinención) de la catedral de Colonia¹⁰.

Guillermo II estaba obsesionado con cerrar filas entre el imperio y la iglesia. Con la catedral Alemana, el gigante neobarroco

próximo al Palacio Real de Berlín, y la Iglesia Memorial lo consiguió al menos en dos ocasiones en esta ciudad. En 1895, Guillermo II celebró la inauguración de la Iglesia Memorial el día del cumpleaños de su querido abuelo (el 1 de septiembre) y, lo que es más importante, en conmemoración de la batalla de Sedán, que, de manera similar a la batalla de las Naciones de Leipzig, de 1814, había consumado la derrota francesa y, por tanto, el triunfo de Alemania en la guerra franco-prusiana un cuarto de siglo antes (1870). Si Gilly se había valido del templo griego como modelo para su santuario y Schinkel de la catedral gótica, Franz Schwechten, el arquitecto de la Iglesia Memorial, había recibido del emperador instrucciones de emplear el románico. Suele decirse que Guillermo II había seguido estudios de arquitectura románica en Renania, en el sur de Italia y en Sicilia, entre otros lugares. Esto debió de ser alrededor de 1889-1890. Entre todas las épocas de la historia alemana, parece que se decantó por la dinastía Hohenstaufen de los siglos X y XI como modelo de su propio tiempo, dado que la expansión de la cristiandad en Europa tenía muchos puntos en común con los rápidos avances del Reich en aquella era¹¹. Por este motivo, al recurrir a las formas de las iglesias de la región de Baja Renania como las de los Santos Apóstoles, San Martín el Grande o San Pantaleón, en Colonia, la iglesia parroquial de Sinzig o la catedral de Bonn (fig. 07), todas ellas construidas en tiempos de los Hohenstaufen, la arquitectura, además de alimentar un repentino florecimiento de la fe religiosa, también reactivaba la sensación de pertenencia al imperio¹².

LA METÁFORA DEL JARDÍN

¿Debemos dar por sentado que Schwechten defendía el urbanismo “pintoresquista” o que, al menos, la Iglesia Memorial es un arquetipo en la historia moderna de presentar los monumentos públicos pictóricamente, con vistas

oblicuas, en la línea de la tradición de Camillo Sitte¹³? El propio arquitecto declaró que quería que la iglesia se apareciera al espectador como la catedral de Bonn “vista desde las Neutörchen”¹⁴ (fig. 07). Dicho esto, quizá no tuviera mucho que decidir sobre el emplazamiento. Dado que la iglesia debía erigirse en la plaza de Augusta Victoria, al sur del parque de Tiergarten, justo donde cinco potentes arterias de tráfico convergen con ángulos irregulares (algunas de ellas en proceso de desarrollo durante la construcción de la iglesia), dar preferencia a un ángulo de aproximación habría desmerecido los otros cuatro (fig. 10).

Nacido en una generación anterior a Schwechten, Napoleón III no habría estado muy de acuerdo con ubicar uno de los grandes monumentos imperiales en un emplazamiento tan poco distinguido, excepto por su condición de nudo circulatorio, si consideramos que en París, como escribe un ferviente admirador de Haussmann, “tradiciones, que luego se academizaron, quieren que toda avenida recta concluya, con apoteosis, muy pronto, sobre una pieza montada: la Ópera, en el extremo de la avenida de ese nombre; la iglesia Saint-Augustin en el extremo del bulevar Malesherbes”¹⁵. En comparación, la plaza de Augusta Victoria era un emplazamiento extraño, incompatible con cualquier noción de *embellissement* estratégico y bastante menos espectacular que la Leipziger Platz y la Potsdamer Platz, donde Gilly y Schinkel habían pretendido que descansaran sus monumentos en 1797 y 1815 para que pudieran ser vistos desde lejos, tanto dentro de la ciudad como desde las vías de acceso. Aun así, esta vista “oblicua” que tan extraña se hacía a los parisinos era muy adecuada para su reproducción masiva en postales (especialmente en su edad dorada, entre 1905 y 1920¹⁶), y es que hay que reconocer que dos de las cinco vistas resultaban privilegiadas respecto del resto; en primer lugar, la vista de la Hardenbergstrasse, desde donde los visitantes que llegaban por la estación de tren de Zoologischer Garten podían ver la portada y el rosetón desde una considerable distancia (figs. 05; 06; 08). En segundo puesto está la vista desde la Wittenbergplatz a lo largo

de la Tauentzienstrasse hacia el coro; en algunas imágenes la calle aparece decorada con guirnaldas (quizá con motivo de alguna fiesta o conmemoración) que resaltan su carácter rural, como si quisiera ser el sendero de un parque (fig. 09). No es de extrañar que las imágenes más "pintorescas" nos lleguen de la Budapest Strasse, que discurre a lo largo de la arboleda del Tiergarten; por supuesto, la inclinación de Schwechten por el pintoresquismo alcanza su máximo efecto cuando se utilizan técnicas "pictóricas" en la representación fotográfica. Algunas de las primeras imágenes de la iglesia recuerdan a Alfred Stieglitz.

Si bien representar la iglesia en medio de los árboles, rodeada por guirnaldas de vegetación, cual *folie* en un parque, parece haber sido el pasatiempo favorito de los fotógrafos y los editores de postales después de 1900, el emperador y su arquitecto tenían otras prioridades: para ellos, la principal necesidad de la implantación era un lecho arquitectónico digno. Esta es la razón de que, mientras avanzaban las obras de la iglesia, el emperador encargara un gran edificio residencial y otro de oficinas (uno próximo a la portada de la iglesia, el otro entre la Budapest Strasse y la Tauentzienstrasse, cruzando la calle desde el coro, y ambos de estilo neorrománico imperial) para configurar el foro románico¹⁷ (figs. 08; 09).

OBSTÁCULO PARA EL TRÁFICO Y RESPLANDOR DE LA VIDA NOCTURNA

Al terminar la Primera Guerra Mundial, el cuento de hadas imperial se había quedado sin público. A los intelectuales de la república de Weimar no les gustaba demasiado el edificio y Franz Schwechten, el arquitecto, prácticamente desapareció de las referen-

cias culturales de la ciudad¹⁸. El hecho de que el neorrománico haya sido en muchos sentidos la puerta de entrada a nuevos conceptos de configuración espacial y de uso en encargos de edificios públicos como iglesias, escuelas, bibliotecas e incluso estaciones ferroviarias, tiendas, bancos y grandes almacenes (como demuestra especialmente bien el poderoso organicismo de las bibliotecas y residencias privadas de Henry Hobson Richardson en Nueva Inglaterra) no fue percibido y analizado hasta mucho más tarde (no debemos olvidar que el empleo del estilo románico por parte de Richardson en la iglesia de la Trinidad de Boston es dos décadas anterior a la Iglesia Memorial). Por tanto, aquellos que mostraban interés por el neorrománico en la arquitectura de finales del siglo XIX y principios del XX dirigían la vista hacia arquitectos americanos como Richardson o Frank Furness y su considerable influencia en los países escandinavos, el sur de Alemania y Suiza. Diferenciar esta tradición "progresista" dentro del neorrománico resultó ser una forma de relegar la Iglesia Memorial, e incluso todo el legado arquitectónico de Schwechten, a un reaccionario "uno más del montón", que dejaba totalmente fuera de los anales obras tan innovadoras como la Anhalter Bahnhof de Berlín¹⁹.

Pero el golpe de gracia a la Iglesia Memorial como parte del circuito cultural de la metrópolis fue su torpe ubicación en el centro de una glorieta de circulación en medio de "Berlín Oeste" que, por otra parte, era uno de los puntos de mayor actividad comercial y nocturna de la ciudad. Conviene recordar que esta iglesia nunca fue muy popular entre los círculos "ilustrados" de Berlín: ya en 1907, Karl Scheffler describía el edificio como el símbolo de una "estricta religión de estado que actúa de policía moral y exhibe el telón de fondo de su iglesia lujosamente decorada frente al abismo social de los tiempos"²⁰. Kracauer consideraba el edificio "una gigantesca obstrucción al tráfico" y se mofaba de la suave luz que emanaba de ella por la noche "como si se creyera el Sanctasanctórum" (en realidad, era "un reflejo de la fachada ligera que convierte la noche en día" desde el Ufa Palace hasta más allá del Capitol). Sobre la Iglesia Memorial del Kaiser Guillermo, escribe: "Cualquiera que la vea al aproximarse desde la estación de tren del Zoo (y el habitante de la ciudad únicamente la ve de noche, puesto que durante el día

no es más que una gigantesca obstrucción al tráfico) es testigo de un espectáculo extraño, casi sobrenatural. La masa del edificio religioso irradia un suave resplandor que resulta al mismo tiempo tranquilizador e inexplicable, un brillo que no tiene nada que ver con el profano fulgor rojizo de las farolas de arco voltaico y cuya singularidad destaca en el ambiente como si brotara de los propios muros de la iglesia del Kaiser Guillermo". De este modo, apunta Kracauer, la iglesia transforma la noche en día "como si quisiera ahuyentar el horror de la noche lejos de la jornada laboral de los visitantes"²¹ (fig. 11).

La vida nocturna y la congestión viaria fueron el caballo de batalla de la Iglesia Memorial durante la república de Weimar. ¿Puede que la ironía del equívoco resplandor nocturno sea en cierto modo una sombría respuesta a la fascinación por el flujo del tráfico y los destellos de sus luces, que en 1930 y muy especialmente en Berlín ya se habían comenzado a infiltrar en el imaginario arquitectónico de las vanguardias? Da la sensación de que, en su propuesta para rediseñar la Alexanderplatz, Hans y Wassili Luckhardt y Alfons Anker hubieran aspirado a sublimar y transfigurar la paradoja de la Breitscheidplatz en una estrategia de diseño urbano como medio de orquestar visualmente el tráfico rodado, una estrategia de "optimización" llamada a reconfigurar las ciudades del mundo germanohablante desde Berlín hasta Zúrich²² (1929) (fig. 13). En cuanto a la pesadilla de la estrangulación por un flujo viario en continuo crecimiento, ha seguido presente en la visión de la Iglesia Memorial, aunque los tubos peatonales propuestos por Kohlmaier y Sartory para facilitar la circulación probablemente nunca hubieran llegado a los expositores de las tarjetas postales (1972) (fig. 14).

LAS RUINAS COMO ESPECTÁCULO

Nadie sabe a ciencia cierta hasta qué punto películas como *Berlín Occidente* (1947), de Billy Wilder, por no mencionar *Alemania, año cero* (también de 1947), de Rossellini, contribuyeron al "turismo de ruinas" que empezó a proliferar poco después de la

Segunda Guerra Mundial. Suele decirse que Wilder, al montar *Berlín Occidente*, principalmente había recuperado grabaciones documentales sobre la destrucción de Berlín que él mismo había rodado para el ejército estadounidense a finales de la Segunda Guerra Mundial²³. Siguiendo los pasos más de cerca que ningún otro medio, los documentales proporcionados por la fotografía y el cine resultaron ser una extraordinaria fuente de entretenimiento. Como escribe el gran poeta inglés Stephen Spender: "El Reichstag y la cancillería del Reich son ya atracciones turísticas y probablemente lo sigan siendo después de quinientos años [...]. Uno mira a las ruinas con el mismo sobrecogimiento que ante el Coliseo romano"²⁴. En lo que respecta a la Iglesia Memorial del Kaiser Guillermo, que hoy es una extraña superviviente en medio de un distrito comercial reconstruido a toda prisa, entonces todavía formaba parte de un paisaje de escombros que se extendía por toda la ciudad (fig. 04). El historiador cultural Wolfgang Schivelbusch ha descrito así los modos tan contradictorios de representar Berlín y sus ruinas después de 1945: "Para la visión histórico-romántica, se asemeja a un gran campo en ruinas de antigua majestuosidad, atemporal como el Foro Romano. El punto de vista alternativo podría calificarse de moderno-surrealista: las viviendas y calles destrozadas no se perciben como testigos atemporales de la transitoriedad, sino más bien como criaturas sintientes caídas en el campo de batalla, una destrucción que sigue su curso en un estadio todavía humeante. 'Masacradas y desventradas' fueron los términos que utilizó Johannes R. Becher para describir estas viviendas, cuyas habitaciones se presentaban ante el espectador como un escenario teatral naturalista"²⁵. A su vuelta a Berlín en 1947, Walter Gropius resumía, de hecho, sus impresiones con estas palabras: "Berlín ha sido. Un cadáver en descomposición"²⁶.

La Iglesia Memorial del Káiser Guillermo fue gravemente dañada en un bombardeo aliado en noviembre de 1943. Pero, mientras que con la reforma monetaria de 1949 los hoteles, las tiendas y las empresas de negocios y seguros del vecindario comenzaron a sacudirse los ya polvorientos restos, las autoridades eclesiásticas no podían decidirse sobre cómo abordar la reconstrucción. El mero amasijo de ruinas y la falta de recursos económicos y de capacidad de decisión de los encargados de la iglesia la convirtieron en un símbolo que ocuparía el imaginario de los ciudadanos durante décadas. Por su parte, en 1950 el típico encuadre de postal hacia la iglesia se había desplazado poco a poco desde la Hardenbergstrasse hasta la Tauentzienstrasse y de ahí a Kurfürstendamm (figs. 02; 15; 16). En esta zona, más que en ninguna otra de los sectores occidentales de la ciudad, los signos de la vitalidad comercial y de la vida nocturna habían comenzado a reelectrificar la vida en la calle y a devolverle parte de su antiguo y terrenal glamur. En muchas de las nuevas postales, la amputada torre del crucero aparece retroiluminada y, por lo tanto, en una oscuridad que acentúa el contraste con la resplandeciente vida nocturna del fondo (figs. 02, 15), algo que tiene muy poco que ver con 1930, cuando los muros de la iglesia todavía funcionaban como perverso reflector de las luces de los cines próximos (fig. 11). A medida que Kurfürstendamm, que poco a poco iba asumiendo su papel de "Campos Elíseos" de Berlín occidental, es recogida en miles de postales en blanco y negro o en color a partir de los primeros años cincuenta (un precioso archivo de las diversas iconografías comerciales y de la historia de los edificios de esta calle), la Hardenbergstrasse parece no despertar ya mucho interés. A comienzos de los sesenta, el Palast am Zoo, un edificio en forma de pastilla de dieciséis plantas de altura de los arquitectos Paul Schwebes y Hans Schoszberger²⁷ que coquetea tímidamente con los *pilotis* de la Unidad de Habitación de Le Corbusier y con la solo ligeramente posterior Schimmelpenning-Haus (1957-1959) al otro lado de la calle, había transformado toda la zona en una obra de "urbanismo moderno". Sus exentos "volúmenes en el espacio", en clarísimo contraste con las manzanas cerradas anteriores a la guerra y el modelo de "calle-corredor", atrajeron el interés de los inversores, ingenieros y arquitectos, por mucho que ya no encajaran en el canon de la imagen de postal convencional de una calle o avenida urbana. De hecho, los edificios en altura de la "Neues Zoo-viertel" quizá sean el origen de una nueva técnica para plasmar las ciudades en una postal, al menos en lo referente a Berlín. A partir de entonces, el paisaje urbano de esta ciudad, incluidas la Breitscheidplatz y su Iglesia Memorial, se reproduce, la mayoría de las veces, a vista de pájaro. Conforme el punto de visión, por tanto, se acerca más y más a la altitud que mantiene el arquitecto urbanista o el legislador cuando examina una maqueta de yeso en una reunión, el ojo distraído del *flâneur* que observa desde la acera se va sustituyendo por el del águila de la autoridad, o al menos por el del cliente de un hotel que disfruta de las vistas desde su habitación en el Europa Center. O, mejor aún, en el más reciente Zoofenster (fig. 17)²⁸.

¿RUINA ACUSATORIA?

Imbuida del aura de su emplazamiento en el corazón de Berlín Oeste, la ruina de la Iglesia Memorial atrajo inevitablemente atribuciones semánticas que iban más allá de las intenciones de sus promotores. Verla como un ejemplo de lo que Albert Speer describía como "el valor de la ruina" destinado a todos aquellos que se dedicaban a construir para el Tercer Reich es tan obvio como, a la postre, inútil: "A Hitler le encantaba explicar que él construía para legar su tiempo y su espíritu a la posteridad. En última instancia, las grandes épocas de la historia solo se recuerdan por sus edificios monumentales [...]. Pero entonces, tras un largo período de declive, se reaviva el sentido de grandeza nacional y aquellos monumentos de nuestros ancestros constituyen el más impresionante de los recordatorios"²⁹. Si

realmente la intención del káiser Guillermo era que sus edificios hablaran algún día en estos términos a la consciencia de sus paisanos, las ruinas de la Iglesia Memorial conseguían, más bien, el efecto contrario. Al menos a corto plazo.

En cuanto productos de una demolición intencionada, las ruinas no pueden evitar que surjan en torno a ellas cuestiones sobre culpa y vergüenza. En 1944, tras la destrucción aliada del centro de Fráncfort, el periódico del partido nacionalsocialista, el *Völkischer Beobachter*, proponía que los hitos calcinados de la ciudad no debían restaurarse, sino que había que preservarlos "como ruinas eternamente acusatorias" ("als ewige Anklage erhebende Ruine"). Se crearía, por tanto, un "foro romano cuyos monumentos podrían ser vistos en medio de espacios verdes [...]. En su estado ruinoso, los monumentos seguirían ofreciendo un testimonio que sería nostálgico para nosotros y vergonzoso para nuestros enemigos". Estamos hablando, como digo, de 1944³⁰. ¿Pero quién era responsable del ruinoso estado de la Iglesia Memorial unos años después, en 1952, cuando finalmente se decidió preservar la ruina (una ruina ubicada, dicho sea de paso, en el sector británico de Berlín)? ¿La Real Fuerza Aérea del Reino Unido, que había lanzado las destructivas bombas, o la Wehrmacht, que había iniciado la guerra unos años antes?

En una historia, todavía por escribir, de los monumentos reducidos a ruinas durante la Segunda Guerra Mundial, la Iglesia Memorial del Káiser Guillermo en su estado actual es un elemento tardío. No sabemos si en el Berlín de mayo de 1945, durante los últimos días de la contienda, hubiera sido posible (o si alguien le hubiera hecho caso) que un historiador del arte proclamara que "en sí mismos, los daños de la guerra son pintorescos", como había manifestado abierta e impunemente el director de la National Gallery, Kenneth Clark, un año antes en Londres. Es interesante recordar que en julio de 1941, unos meses después del Blitz, *The Architectural Review* había insistido a sus subscriptores en que apreciar las ruinas de la guerra como un "fenómeno arquitectónico de pleno derecho" era algo obvio para los arquitectos³¹. Algo más tarde, en uno de sus artículos para la misma publicación, el pintor John Piper profetizaba que la Christ Church de la Newgate Street, St. Albans en la Wood Street y St. Mary Aldermanbury podrían beneficiarse de un inesperado efecto por su proximidad a grandes y nuevos edificios de oficinas. De hecho, la Iglesia Memorial y sus adyacencias actuales son, con toda probabilidad, la demostración más certera del tipo de *collages* urbanísticos que podía tener en mente (figs. 01; 25).

EL OCTÓGONO Y EL "MONTÓN DE PIEDRAS"

Sin lugar a duda, la conquista de la Breitscheidplatz por parte del movimiento moderno alcanzó su punto álgido con la misteriosamente "sencilla" caja octogonal de vidrio de la nueva Iglesia Memorial de Egon Eiermann (1959-1963) (fig. 18).

Setenta años después de su finalización, el oscuro resplandor azul del interior de la iglesia sigue haciendo de ella uno de los espacios más logrados de la arquitectura moderna de Berlín. Con una estereotomía elemental que recuerda a los bloques de construcción de Froebel, la iglesia habla en un lenguaje universal mientras parece presentar cortésmente sus respetos a una elegante sombrerera. Por su parte, la elección del octógono recuerda la capilla Palatina de Aquisgrán del siglo IX, arquetipo de la arquitectura carolingia, y resuena después de todo con el programa original de la Iglesia Memorial. En términos de diseño urbano, igualmente, la expresividad del proyecto radica en su contención. Tan discreto que en un primer momento apenas se deja ver en la vorágine de carteles comerciales, el mudo campanario hexagonal señala el punto de fuga hacia el este de Kurfürstendamm³² (fig. 21). Su implantación pasaba por eliminar los afectados restos del transepto y el coro, lo que a su vez potenció la singular potencia visual de la ruina.

La composición dialéctica de Eiermann entre lo viejo y lo nuevo fue el resultado de complejas negociaciones. Antes de 1952, en Berlín a nadie se le pasaba por la cabeza una iniciativa distinta a la reconstrucción integral de la arruinada iglesia con sus formas románicas. La comunidad eclesial había designado inicialmente para los trabajos a Werner March, el proyectista del Estadio Olímpico de Hitler, aunque no llegó a ejecutarse nada. Cuando las cosas empezaron a moverse de nuevo tras 1950, la arquitectura moderna ya había ganado una relativa soberanía en el discurso cultural de Alemania, que vino acompañada de un creciente escepticismo respecto a la idea de reconstruir integralmente los edificios dañados o destruidos durante la guerra. En Colonia, Rudolf Schwarz acababa de incorporar la ruina de la iglesia de San Albano en el nuevo complejo de Gürzenich, la casa consistorial de la ciudad, mientras que Gottfried Boehm estaba a punto de acondicionar los restos de la capilla de Santa María como "iglesia de emergencia", sobre la que Peter Zumthor construiría tiempo después el museo diocesano de Kolumba. Entre tanto, Berlín parecía haberse estancado en una empecinada cultura de exorcizar las ruinas. En las bases del concurso para la nueva iglesia memorial la ruina ni siquiera se mencionaba, por mucho que para entonces miles de postales la hubieran convertido en el emblema oficioso de la ciudad (figs. 03, 04 y 12). Considerada por Eiermann una "trivialidad arquitectónica", el arquitecto defendía en los primeros momentos de su trabajo para la parroquia (había ganado el concurso en 1957) que aquel "montón de piedras" solo significaba algo para aquellos que habían vivido la guerra en primera persona (fig. 15), y accedió a que permanecieran en su sitio solo durante un breve tiempo³³. Tan solo después de meses de agrios enfrentamientos con la prensa, y cuando ya estaba claro que la iglesia solo se levantaría si la ruina formaba parte de ella, Eiermann se mostró dispuesto a integrar una parte sustancial de los restos en su proyecto edificatorio (hubo de sacrificarse el coro para el nuevo campanario) (figs. 01; 02; 03; 15; 16; 18; 21; 25). Tiempo después reconoció que, al fin y al cabo, la iglesia que había proyectado podía erigirse en cualquier lugar, y que era la combinación con los restos lo que hacía de ella algo excepcional, únicamente concebible como un conjunto en Berlín.

SEÑALES DE HUMO DE LA GUERRA FRÍA

Aunque el Europa Center, un edificio de oficinas y complejo hotelero en forma de pastilla que ahora domina la Breitscheidplatz desde su extremo oriental, no era ya ninguna novedad cuando On Kawara visitó Berlín en 1976 (se había

terminado en 1963), las postales siguieron ensalzándolo como emblema de la integración de Berlín en el universo de la modernidad, en ocasiones incluso exagerándolo de manera surrealista (fig. 01). Se entendía que este universo recibía su impulso desde Estados Unidos, incuestionable líder entre las fuerzas aliadas que habían liberado y ocupado lo que para muchos era el auténtico corazón de Berlín: Kurfürstendamm y su gran faro, la Iglesia Memorial. A ambos lados de la división política, la pastilla de oficinas representaba una insignia de progreso infalible en 1963. Cuando el arquitecto polaco Edmund Goldzamt decía del recién inaugurado edificio de la Secretaría de las Naciones Unidas en Nueva York que "se estira hacia el cielo como una enorme caja de cerillas sobre unas bases más anchas" (1956), y su colega suizo Hans Schmidt insistía en que "un edificio en altura debería ser algo más que una caja de cerillas puesta de pie con *n* plantas de oficinas", tales comentarios suponían en cierto modo un rechazo al imperialismo estadounidense³⁴.

Las cajas de cerillas pueden enviar señales de humo, pero también pueden ocasionar un peligroso incendio. Cuando el editor Axel Springer decidió trasladar la sede general de su empresa de Hamburgo a Berlín y construir una torre de oficinas en el antiguo distrito periodístico de Kochstrasse, justo en el límite entre los sectores Este y Oeste, todo el mundo comprendió desde el primer instante su intención de utilizar la arquitectura

como una declaración política³⁵. Según afirma Springer, no merece la pena construir "altos edificios para periódicos sin una idea que sea más grande que nosotros mismos. Una idea que quiere decir: libertad para todos los alemanes en una única patria con capital oficial en Berlín, como parte de una Europa en paz"³⁶. El edificio Springer, de setenta y ocho metros de altura, construido entre 1959 y 1962 perpendicularmente a la Kochstrasse y cubierto por una piel resplandeciente de aluminio dorado, debía entenderse como un "grito contra el viento", un "poderoso signo de admiración arquitectónica [...] por el convencimiento de que Berlín y Alemania volverían pronto [...] a estar unidas"³⁷. Su ubicación sobre el límite entre los dos sectores le confería la visibilidad necesaria para este objetivo e incluso la arquitectura de Müller y Sobotka añadía una impúdica apariencia de lujo. Tan solo dos años después de la construcción se levantó el Muro entre los dos sectores. Entre las innumerables fotografías que recogen este momento, se encuentra una que tomó Rem Koolhaas en 1971 y que muestra el edificio Springer por encima del muro al caer la noche³⁸ (figs. 22; 23).

La decisión de edificar el Europa Center se tomó "unos días después de levantar el Muro"³⁹, por lo que el proyecto, ejecutado en un plazo extraordinariamente corto entre 1961 y 1963, se vio inmerso en connotaciones políticas desde sus primeros momentos. Con sus ochenta metros de altura, que lo convertían en el edificio de oficinas más alto de Berlín (dos metros más alto que la ligeramente anterior torre Springer), el complejo reclamaba sin lugar a duda la centralidad dentro de la ciudad, en claro contraste con los edificios de posguerra más antiguos de la Breitscheidplatz. De hecho, el día de la inauguración, el *Tagesspiegel* informó de la "fantástica conclusión urbana" que proporcionaba el edificio en Kurfürstendamm. No era solo un "signo de admiración de la libre empresa" en Berlín, sino también "el proyecto comercial más importante del periodo de posguerra en nuestro continente". De hecho, era la "primera respuesta al famoso Rockefeller Center de Nueva York"⁴⁰.

No hay duda de que el edificio de la Secretaría de las Naciones Unidas era uno de los proyectos que Helmut Hentrich, el arquitecto director del Europa Center, estudió detenidamente durante su viaje de 1954 a Nueva York, por mucho que sea otro edificio el que se lleva todo el protagonismo en sus memorias: la Lever House, situada en Park Avenue en diagonal con el edificio Seagram (que aún no existía)⁴¹. La Lever House había sido construida entre 1949 y 1952 por SOM (Skidmore, Owings y Merrill). La vertical pastilla de oficinas se combina con una pastilla horizontal a sus pies, una combinación de gran expresividad de la que se hizo eco el Europa Center, aunque con unas proporciones algo más toscas⁴² (figs. 24; 25; 26). Desde el punto de vista del inversor, el complejo del centro comercial, con todas sus tiendas, bares, casinos y demás atractivos en la base de la torre constituían el corazón del edificio. No es extraño que la pista de hielo cubierta del segundo patio se presentara como la versión europea de la pista de patinaje del Rockefeller Center, aunque finalmente fue el *Tagesspiegel* quien acertadamente la describió como un mero apéndice del climatizado "paraíso comercial de las damas"⁴³. En un intento por subrayar la autonomía del carácter genérico de la oferta arquitectónica de locales respecto a otros edificios existentes, el centro comercial llegó a comercializarse como una adaptación de las galerías comerciales de Berna (en realidad, el único modelo comparable eran los centros comerciales que Victor Gruen comenzó a levantar por todo Estados Unidos alrededor de 1950)⁴⁴.

SIGNIFICACIÓN ARQUITECTÓNICA Y COMUNICACIÓN DE MASAS

Dejando de lado sus cuestionables iniciativas comerciales, lo cierto es que Karl H. Pepper, promotor y constructor del Europa Center, tiene toda la razón cuando escribe que la iglesia y el monumento solo se convirtieron en el centro de la plaza una

vez estuvo completo el rascacielos (fig. 25). Si la exquisitamente proporcionada nueva iglesia de Eiermann añade una sensación de espiritualidad al complejo, el Europa Center consigue otorgar unidad a la zona dentro del conjunto del paisaje urbano de la ciudad y de su lógica económica. A modo de tesis y antítesis, la ruina y la pastilla consiguen caracterizar la fisionomía del lugar a la vez que, de hecho, definen los dos extremos del rango de posibilidades de la significación arquitectónica disponibles en las primeras décadas tras la Segunda Guerra Mundial. Cada uno parece dirigirse dialécticamente al otro, y sobre ambos recae la presión ideológica: más elevado que la ruina y estableciendo un diálogo con ella, el edificio de oficinas se convierte en un paradójico *alter ego* de la Iglesia Memorial, e incluso recrea la desaparecida cruz de la torre en forma de una colosal estrella de Mercedes⁴⁵.

Puede que el mucho más reciente compañero del Europa Center en el extremo oeste de la Breitscheidplatz, el complejo Zoofenster (Christoph Mäckler, 2008-2012), se yerga todavía con más altura que su predecesor del otro lado de la plaza, pero no le es posible atribuirse ningún papel en un conflicto que divide el mundo en dos. Tampoco ha dejado una impronta destacable en la historia de las postales, ya que en los tiempos de su finalización el negocio de las ilustraciones arquitectónicas para turistas había sido definitivamente superado por la vorágine digital de las páginas web de los hoteles. Así que la Breitscheidplatz, junto con su Iglesia Memorial y el Europa Center, sobrevive al menos como máximo exponente de los lejanos días de gloria de las imágenes de postal y de su posterior declive y final extinción como medios de comunicación de masas.

La serie de cuatro postales en color que On Kawara envió a Ellie Siegel, en Nueva York, entre el 17 y el 20 de septiembre de 1976, dan cuenta de todo esto. Parece seguir un guion cinematográfico: tras aproximarse al Europa Center desde la Hardenbergstrasse, el visitante recula paso a paso por la Tauentzeinstrasse hasta sobrepasar la Wittenbergplatz. Después, la cuarta postal muestra la vista “canónica” del complejo desde Kurfürstendamm, con un imposible primer plano de un avión de pasajeros dominando la escena⁴⁶ (fig. 01). Con un carácter cinético, la serie rinde un homenaje, y al tiempo un lamento, al ocaso de una era en la que objetos físicos y palpables como aquellos rectángulos de cartulina servían como uno de los principales medios de comunicación, junto con las ruinas de las iglesias y las pastillas de oficinas.

svm, 5 de agosto de 2023

Stanislaus von Moos

Historiador del arte suizo, crítico de arquitectura y comisario. Profesor emérito de Arte Moderno en la Universidad de Zurich (1983-2005), profesor invitado Vincent Scully en la Universidad de Yale (2010-2014) y profesor visitante de la Escuela Politécnica Federal, Lausana (2016). Sus publicaciones incluyen monografías sobre Le Corbusier (1968), sobre la arquitectura renacentista italiana (1976), sobre Venturi, Scott Brown & Associates (1987; 1999) así como sobre la historia del diseño industrial en Suiza (1992). Sus libros más recientes son *Erste Hilfe. Architekturdiskurs desde 1940* (gta Publishers, Zúrich, 2021) y *Twentyfive x Herzog & de Meuron* (con Arthur Rüegg, Steidl, Gotinga, 2023).
Afilación actual: Universidad de Zurich
E-Mail: svm@khist.uzh.ch

Notas

01. Para más información sobre las "Berlin series" de las postales de On Kawara, véase ERDMANN, Larkin, *On Kawara*, Larkin Edmann Gallery, Zürich, 2018. La expresión "imágenes cotidianas del poder" está extraída de DENIZOT, René, "Les images quotidiennes du pouvoir. On Kawara au jour le jour", en DOUROUX, Xavier, y GAUTHEROT, Franck, *On Kawara. Whole and Parts 1964-1995*, Les Presses du Réel, Paris, 1996, pp. 375-395.

Las presentes notas han sido recopiladas sin perder de vista el memorable ensayo de BOYARSKY, Alvin, "Chicago à la carte. The City as an Energy System", *Architectural Design*, diciembre de 1970, n.º. 7/8, pp. 595-622. Si bien Boyarsky ha conseguido que sus postales sirvan para reconstruir la historia de la urbanización de un continente completo, yo me doy por satisfecho con utilizar las mías de trampolín para comentar un único complejo edificatorio.

02. Los términos están tomados de RIEGL, Alois, „Der moderne Denkmalkultus“, ahora fácilmente accesible en CONRADS, Ulrich (dir.), *Georg Dehio und Alois Riegl - Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*, en la colección Bauwelt Fundamente, vol. 80, Vieweg, Braunschweig, 1988, pp. 43-87. Acerca de Riegl y de la modernidad, véase el fundamental ensayo de FORSTER, Kurt W., „Monument/Memory and the Mortality of Architecture“, *Oppositions*, 1982, n.º. 25, pp. 2-19.

03. ZILL, Rüdiger, "A true witness of transience: Berlin's Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche and the symbolic use of architectural fragments in modernity", *European Review of History*, 2011, vol. 18, n.º 5-6, pp. 811-827 (820).

04. Véase FROWEIN-ZIROFF, Vera, *Die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche. Entstehung und Bedeutung*, Gebrüder Mann, Berlín, 1982 (sobre la polémica acerca de si mantener o derribar el edificio —que se remonta a la década de 1920— véanse, especialmente, las páginas 333-340); y WARNKE, Stephanie, *Stein gegen Stein:*

Architektur und Medien im geteilten Berlin 1950-1970, Campus Verlag, Fráncfort, 2009, pp. 220-231.

05. FROWEIN-ZIROFF, V., *op. cit.*, p. 340; la cita se menciona en una carta de LUCKHARDT, Wassily, a *Der Tagesspiegel*, 14 de marzo de 1957 ("Demokratisches Forum"). La expresión "nueva monumentalidad" se refiere a GIEDION, Sigfried, "The Need for a New Monumentality", en ZUCKER, Paul (ed.), *New Architecture and City Planning*, Philosophical Library, Nueva York, 1944, pp. 549-568.

06. COLOMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1994, p. 134 (traducción de Isabel Hortal, *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, CENDEAC, Murcia, 2010, p. 103).

07. BOYARSKY, A., *op. cit.*, p. 600.

08. Para algunas notas acerca de la obra de construcción como tema fotográfico, véase mi anterior ensayo "Ruins in Reverse", Notes on Photography and the Architectural 'Non Finito', en VON MOOS, Stanislaus (ed.), *Chandigarh 1956*, Scheidegger & Spiess, Zürich, 2009, pp. 45-66. Sobre la ruina como objeto de la arquitectura moderna en una perspectiva más amplia, véase FORSTER, Kurt W., „Die Ruine Als Nachklang, Vorbild oder Zukunftsbotin“, en BLÜMLE, Claudia, y LAZARDZIG, Jan (eds.), *Ruinierte Öffentlichkeit. Zur Politik von Theater, Architektur und Kunst in den 1950er Jahren*, Diaphanes, Zürich-Berlín, pp. 182-206.

09. „Kuppelbau, der Schwert und Altar miteinander verknüpft“, KRACAUER, Siegfried, „Ansichtspostkarte“, *Frankfurter Zeitung*, 26 de mayo de 1930. Citado en FROWEIN-ZIROFF, V., *op. cit.*, pp. 335-336.

10. Para un análisis riguroso de estos temas en los años siguientes a 1800, véase NIPPERDEY, Thomas, „Kirchen Als Nationaldenkmal. Die Pläne Von 1815“, en GRISEBACH, Lucius, y RENGER, Konrad (eds.), *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Propyläen Verlag, Berlín, pp. 412-431.

11. FROWEIN-ZIROFF, V., *op. cit.*, p. 40.

12. *Ibid.*, pp. 99, 169-170 y *passim*. La primera aplicación de las formas románicas, es decir, del "estilo nacional de los mejores tiempos del imperio" a las campañas de construcción de iglesias de Guillermo II tuvo lugar en la "Gnadenkirche zum Andenken an Kaiserin Augusta" (+1890), en la Invalidenstrasse de Berlín Mitte, poco antes de comenzar las obras de la Iglesia Memorial (*ibid.*, pp. 91-108).

13. SITTE, Camillo, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundlagen betrachtet*, Graeser, Viena, 1889 (traducción de Emilio Canosa, *Construcción de ciudades según principios artísticos*, Canosa, Barcelona, 1926).

14. FROWEIN-ZIROFF, V., *op. cit.*, pp. 168, 170.

15. LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Plon, París, 1935 (traducción de Julio E. Payró, *Cuando las catedrales eran blancas*, Poseidón, Buenos Aires, 1948, pp. 79-80).

16. PYNE, Lydia, *Postcards. The Rise and Fall of the World's First Social Network*, Rektion Books, Londres, 2021, p. 14.

17. FROWEIN-ZIROFF, V., *op. cit.*, pp. 18, 174-175.

18. Todavía en 1979 la voluminosa obra de POSENER, Julius, *Berlin auf Dem Wege zu einer Neuen Architektur (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, vol. 40), Prestel Verlag, Múnich, (una obra incuestionable sobre la arquitectura guillermina de la ciudad) menciona la iglesia solo marginalmente, en las notas biográficas sobre Schweghten, p. 631.

19. Véase EATON, Leonard K., "Karl Moser and the German Richardsonian", en *American Architecture Comes of Age. European Reaction to H. H. Richardson and Louis Sullivan*, MIT Press, Cambridge-Londres, 1972, pp. 56-108, donde se menciona tan solo de pasada a Schweghten como un exponente del "Reichsstil" románico (pp. 94-97). El libro que dio a conocer entre los arquitectos alemanes y escandinavos las obras estadounidenses fue HINCKELDEYN, Karl, y

GRAEF, Paul, *Neubauten in Nordamerika*, Becker, Berlín, 1897. Para un intento de restituir la figura de Schweghten en la historia de la primera arquitectura moderna en Europa véase ZIETZ, Peer, *Franz Heinrich Schweghten: Ein Architekt zwischen Historismus und Moderne*, E. Menges, Stuttgart, 1999.

20. FROWEIN-ZIROFF, V., *op. cit.*, p. 333.

21. KRACAUER, S., *op. cit.*

22. Véase KIL, Wolfgang, y KÜNDIGER, Barbara, „Alexanderplatz - drei Wettbewerbe, drei Weltstadtvisionen“, en PYSALL, Hans-Joachim (ed.), *Das Alexanderhaus. Der Alexanderplatz*, Jovis, Berlín, 1998, pp. 77-95.

23. Véanse VON MOLTKE, Johannes, „Ruin Cinema“, en HELL, Julia, y SCHÖNLE, Andreas (eds.), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Durham, 2010, pp. 395-417; y VON MOOS, Stanislaus, *Erste Hilfe. Architekturdiskurs nach 1940. Eine Schweizer Spurensuche*, gta Verlag, Zürich, 2021, pp. 56-58.

24. Cita extraída de SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *Vor Dem Vorhang. Das Geistige Berlin 1945-1948*, Carl Hanser Verlag, Múnich-Viena, 1995, p. 13.

25. *Ibid.*, p. 35.

26. *Ibid.*, p. 29, citado en ISAACS, Reginald, *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, vol. 2, Ullstein, Fráncfort, 1987, p. 935.

27. Como escribió el *New York Times* en 1957, "es uno de los primeros edificios modernos del 'Berlín libre'"; véanse VON BUTTLAR, Adrian, "New Urban Spaces in West Berlin: Breitscheidplatz and Kulturforum", en KÖHLER, Thomas, y MÜLLER, Ursula (eds.), *Radically Modern. Urban Planning and Architecture in 1960s Berlin*, Wasmuth, Tübingen, 2015, pp. 62-71; y HOH-SLODCZYK, Christine, en VON BUTTLAR, Adrian, WITTMANN-ENGLERT, Kerstin, y DOLFF-BONEKÄMPER, Gabi (eds.), *Baukunst der Nachkriegsmoderne: Architekturführer Berlin 1949-1979*, Reimer, Berlín, 2013, pp. 182-183.

28. Sobre la fascinación del movimiento moderno con la "vista desde arriba", véase LUGON, Olivier, "Vue aérienne, vue en plongée, Nouvelle Vision", en LAMPE, Angela, y BONNEVIE, Claire (eds.), *Vue d'en haut*, Éditions du Centre Pompidou - Metz, Metz, 2013, pp. 208-227.
29. SPEER, Albert, *Erinnerungen*, Propyläen Verlag, Berlín, 1969, p. 68.
30. VOIGT, Wolfgang, "Ruf Der Ruinen' Oder Rekonstruktion - Altstadt, Paulskirche und Goethehaus nach den Luftangriffen des Zweiten Weltkriegs", en STURM, Philipp, y CACHOLA SCHMAL, Peter (eds.), *Die Immer Neue Altstadt. Bauen zwischen Dom und Römer seit 1900. Forever New: Frankfurt's Old Town. Building between Dom and Römer since 1900*, D. A. M. - Jovis Verlag, Fráncfort - Berlín, 2018, pp. 64-73 (71).
31. Nota de la redacción en *The Architectural Review*, julio de 1941, vol. 90, nº 535, p. 20. La cita de Clark proviene de WOODWARD, Christopher, *In Ruins*, Vintage, Londres, 2002, p. 212. Para más referencias, véase VON MOOS, Stanislaus, *Erste Hilfe...*, op. cit., pp. 30-36, 47-53 y *passim*.
32. Cumple la misma función como punto de fuga hacia el oeste de la Tauentzienstrasse. Acerca de la iglesia de Eiermann, su aceptación popular y su explotación comercial se podría hablar largo y tendido. Sobre la arquitectura de Egon Eiermann, véase HILDEBRAND, Sonja, *Egon Eiermann. Die Berliner Zeit. Das architektonische Gesamtwerk bis 1945*, Vieweg, Braunschweig-Wiesbaden, 1999; y PEHNT, Wolfgang, "Sechs Gründe, Eiermanns Werk zu lieben und einen, es nicht zu tun. Notizen zu einer grossen deutschen Architekten", en JAEGGI, Annemarie (ed.), *Egon Eiermann (1904-1970). Die Kontinuität der Moderne*, Hatje-Cantz, Ostfildern-Ruit, 2004, pp. 17-29.
33. KAPPEL, Kai, "Raster Versus Ruine", en JAEGGI, A., op. cit., p. 55. Todavía en 1962 Ulrich CONRADS atacaba a Eiermann por haber accedido a preservar la ruina; véase CONRADS, Ulrich, "Die Neue Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin", *Bauwelt*, 1962, nº 53, vol. 4, pp. 95-98.
34. Algunas partes de las siguientes notas se basan en VON MOOS, Stanislaus, "The Monumentality of the Matchbox", en KÖHLER, T., y MÜLLER, U. (eds.), op. cit., pp. 28-43.
35. SCHWARZ, Hans-Peter, "Politisierung in der Frontstadt Berlin", en Axel Springer: *Die Biografie*, Propyläen Verlag, Berlín, 2008, pp. 271-424. Véase también SPRINGER, Axel, *Von Berlin aus gesehen: Zeugnisse eines engagierten Deutschen*, Seewald Verlag, Stuttgart, 1972.
36. HENSELEIT, Felix, ... und doch ist dies der alte Schauplatz noch. *Das Berliner Zeitungsviertel damals und heute*, Ullstein, Berlín, 1965.
37. SCHWARZ, H. op. cit., p. 296 (he abreviado ligeramente la cita). La propia inauguración del edificio fue todo un acontecimiento político, como muestra la lista de invitados: acudió Heinrich Lübke, presidente de la Confederación Germánica; también estaba el ministro de Defensa, Franz Josef Strauss, junto a Herbert von Karajan y Günter Grass. El alcalde de Berlín Oeste, Willy Brandt, y el vicecanciller Erich Mende alabaron el edificio en sus discursos; véase SCHWARZ, H. op. cit., p. 383.
38. La fotografía fue tomada como parte del "trabajo de campo" de 1971 de Koolhaas en Berlín. Véase KOOLHAAS, Rem, *Field Trip: [A] A Memoir: The Berlin Wall as Architecture* (1971), publicado más tarde en KOOLHAAS, Rem, y MAU, Bruce, *S, M, L, XL*, Monacelli, Nueva York, 1995, pp. 212-233.
39. (Anónimo), "Mensch, Pepper", *Der Spiegel*, 1963, nº 39, pp. 97-100. Según *Der Tagesspiegel*, "la ejecución de este proyecto [...] quiere demostrar la fe en el futuro de la ciudad y las hazañas de la libre empresa, especialmente en oposición al sistema comunista" (extraído de "Mensch, Pepper"). Para más información sobre su arquitectura, véase WEGENER, Charis, en VON BUTTLAR, A., WITTMANN-ENGLERT, K., y DOLFF-BONEKÄMPER, G. (eds.), op. cit., pp. 187-189.
40. SACK, Maria, "Erster Spatenstich im Juni 1963. Zwischen dem ersten Projekt und dem letzten Hammerschlag", *Der Tagesspiegel*, 2 de abril de 1965. Felix-Erik Laue incluso lo define como uno de "los mayores volúmenes construidos en el continente"; véase "Anatomie eines Giganten. Summe konstruktiver Möglichkeiten und Umfang einer Stadt", *Der Tagesspiegel*, 2 de abril de 1965.
41. HENTRICH, Helmut, *Bauzeit. Aufzeichnungen aus dem Leben eines Architekten*, Droste, Düsseldorf, 1995, p. 222.
42. Conviene recordar que Gordon Bunshaft, que había sido responsable del proyecto de la Lever House, tuvo después un papel crucial como asesor del edificio Thyssen de Dusseldorf (diseñado por Hentrich, Petschnigg & Partner, HPP). Está claro, por otra parte, que el espectacular edificio de tres pastillas de Dusseldorf tuvo que ver con el que Karl-Heinz Pepper los eligiera como arquitectos para su prestigioso proyecto berlinés; véase HENTRICH, H., op. cit., p. 224.
43. SACK, Maria, "Ein Shopping-Paradies der Damen. Kleiner Einkaufsbummel im großen 'Center': Zwischen Eisbahn und Blumen", *Der Tagesspiegel*, 2 de abril de 1965.
44. *Ibid.* Respecto a Gruen, véase especialmente su proyecto para renovar el centro de Fort Worth (Texas) en GRUEN, Victor, "Urban Designs of Today: Fort Worth", *Progressive Architecture*, agosto de 1956, nº 8, pp. 110-111; y GRUEN, Victor, y SMITH, Larry, *Shopping Towns USA: The Planning of Shopping Centers*, Reinhold, Nueva York, 1960.
45. PEPPER, Karl H., "Erfüllter Traum", *Der Tagesspiegel*, 2 de abril de 1965.
46. Véase la nota 1 de este artículo. El envío de una serie de postales a un amigo en orden cronológico, de modo que formen una secuencia "cinética" en el tiempo fue, aparentemente, una práctica iniciada por On Kawara con las "UN Headquarters series" (cuyo destinatario era Roger Mazarguil). Véase DOUROUX, Xavier, y GAUTHEROT, Franck, op. cit., pp. 218-232.

Imágenes

01. On Kawara. "I got up at 10 a. m.". Series de cuatro postales de 1976 mostrando la iglesia memorial Kaiser Guillermo y el Europa Center de Berlín (anverso) y las indicaciones y señas del remitente (reverso). Cortesía de Larkin Erdmann Fine Art, Zurich.

02. Berlin. Postal mostrando Kurfürstendamm y las ruinas de la iglesia memorial (fotografía de los primeros años 1960).

03. „Ein Pilsner - aber Engelhardt!". Postal publicitaria de mitad de la década de 1950 mostrando la ruina cerca del Funkturm (construido entre 1925-26) y la cercana Messegebäude en Berlín Charlottenburg (1935-37).

04. Berlin. Iglesia memorial Kaiser Guillermo como ruina, c. 1948. (Foto archive Landesbildstelle Berlin)

05. „Gruss aus Berlin". Postal mostrando la iglesia memorial desde Hardenbergstrasse junto con la insignia imperial. (litografía a color, producida por Kunstanstalt Kettner & Co.; c. 1895)

06. „Lerne Sprachen...". Postal publicitaria de Langenscheidt'sche Verlagsbuchhandlung mostrando la iglesia memorial desde Hardenbergstrasse. (litografía a color producida por Kunstanstalt Kettner & Co.; c. 1898)

07. Bonn. Münster, s. XII. Vista noroeste desde Neutörchen. (Frowein-Ziroff, Die Gedächtniskirche..., Fig. 145)

08. Berlin. Postal mostrando la iglesia memorial desde Hardenbergstrasse remarcando „Romanische Häuser". (fotografía coloreada; c. 1914)

09. Berlin. Postal de la iglesia memorial desde Tauentzienstrasse. (fotografía; c. 1914?)

10. Franz Schwechten. Plano de situación. Iglesia Memorial (1891). (Frowein-Ziroff, Die Gedächtniskirche..., Fig. 126)

11. Berlin. Postal mostrando una visión idealizada de la iglesia memorial rodeada de tráfico y una galería comercial diseñada por Poelzig al fondo. Reproducida de un poster de Reichsbahn-zentrale für den

Deutschen Reiseverkehr (c. 1936).

12. Berlin. Postal de la iglesia memorial desde Tauentzienstrasse, con luces de tráfico. (fotografía, c. 1935?)

13. Hans y Wassily Luckhardt con Alfons Anker. Proyecto de reorganización de Alexanderplatz en Berlín (1929). (Luckhardt-Anker-Archiv, Akademie der Künste, Berlín)

14. Kohlmaier & Sartory. „Rolling Sidewalks on Breitscheidplatz". Foto-collage, 1969. (Berlinische Galerie, Berlín)

15. Berlin. Postal de la iglesia memorial desde Kurfürstendamm con el Café Kranzler (izqda). (fotografía, c. 1958?)

16. Berlin. Postal mostrando la iglesia memorial desde Kurfürstendamm con el Café Kranzler (izqda). (litografía de color, ligeramente difuminada c. 1958?)

17. Berlin, Neues Zooviertel. Postal del edificio Zoo-Palast (arriba derecha) con Schimmelpfenghaus y los complejos de oficinas adyacentes a lo largo de Hardenbergstrasse, Kant-Strasse y Kurfürstendamm. (fotografía, c. 1960)

18. Berlin. Postal. Kaiser Wilhelm- Gedächtniskirche, Egon Eiermann, con el "edificio Bikini" de Schwebes & Schoszberger (izquierda). (Fotografía aérea, c. 1960)

19. Egon Eiermann. La nueva iglesia memorial (proyecto de concurso, 1957). (fotografía de maqueta mostrando el campanario a eje con Kurfürstendamm)

20. "Tormenta de protestas contra la nueva Gedächtniskirche". Proyecto revisado de Eiermann preservando la ruina. Tomado de Bild-Zeitung, Feb.10, 1958.

21. „Viele Grüsse aus Berlin". Postal mostrando la iglesia memorial con el campanario de Eiermann (centro), el Café Kranzler (izquierda) y la columna de la Vistoria(derecha). (Fotomontaje de color, c. 1965)

22. Berlin, Kochstrasse con las oficinas de Axel Springer (1959-1962). (Portada; Ullstein Verlag)

23. Berlin, vista del muro hacia las oficinas de Axel Springer. Fotografía de Rem Koolhaas (1971).

24. New York. Lever House (Gordon Bunshaft). (Halsey Taylor Fountains, página de publicidad de Architectural Forum, 1953)

25. Berlin, Breitscheidplatz por la noche con el edificio Bikini (abajo izquierda), el Europa Center y Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche. Fotografía aérea, c. 1970.

26. Berlin Spielbank. Postal del Europa Center y una planta del hotel (centro) con interiores del casino. (Foto-collage a color, c. 1965)