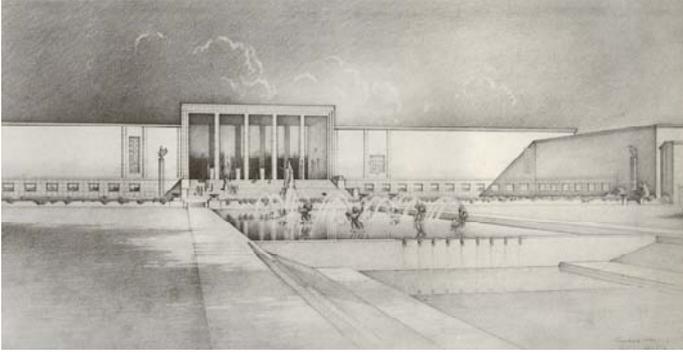




## CONTENIDOS

	Págs.
<b>Antecedentes. Genealogía de este estudio.</b>	9
<b>Introducción:</b>	15
Presentación del tema. De la obra <i>clásica</i> a la obra <i>moderna</i> .	15
Objetivos generales.	17
Metodología.	17
Mirada. De <i>mímesis</i> a <i>construcción</i> .	25
Descripción del tema. De la <i>representación sensitiva de imágenes</i> al <i>reconocimiento sensitivo de forma</i> .	33
<b>Rudimentos para una aproximación a la Modernidad Nórdica.</b>	45
<b>El caso de Sigurd Lewerentz. La arquitectura como arte de ejecución.</b>	55
• Compromiso con la <i>materia</i> . Los años de formación.	55
• Aspectos esenciales de su trabajo.	63
• La <i>producción del objeto arquitectónico</i> . Función y técnica ( <i>acto y construcción</i> ).	67
• Lewerentz y <i>hechos de arquitectura</i> . Trabajar en el <i>plano propio</i> de la realidad arquitectónica.	73
<b>Los casos de estudio:</b>	81
• La <i>arquitectura sacra</i> en el contexto de la Arquitectura Moderna.	81
• Cuatro casos de <i>arquitectura sacra</i> en la obra de S.Lewerentz:	85
A. Capilla de la Resurrección. Cementerio en el Bosque, al sur de Estocolmo (1921-25).	86
B. Capillas de Sta.Gertrud y St.Knut. Capillas Gemelas en el Cementerio Oriental de Malmö (1935-43).	98
C. Iglesia de San Marcos. Conjunto parroquial en Björkhagen, al sur de Estocolmo (1956-60).	114
D. Iglesia de San Pedro. Conjunto parroquial en Klippan (1962-66).	126
<b>Análisis de los casos:</b>	145
<b>Parte I. Situación de las obras:</b>	
<b>Condiciones del encargo y programa.</b>	147
A. Progresivo <i>rito de paso</i> .	149
• Después de la <i>arquitectura blanca</i> de la "Exposición de Estocolmo" (1930).	161
• Capilla para el Cementerio de Enköping (1930-32).	165
• Capilla para el Cementerio de Djursholm (1932-33).	167
• Concurso para la Iglesia de Johanneberg en Göteborg (1933-34).	169

B. El paisaje como <i>objeto</i> .	173
C. <i>Interlude</i> . El <i>intervalo</i> como distancia.	181
D. <i>Arquitectura de lo suficiente</i> .	185
<b>Parte II. La presencia de las cosas:</b>	
<b>Contexto y aproximación a la obra.</b>	195
A. Duración temporal de la experiencia estética.	197
B. El paisaje como unidad perceptiva y estética.	209
C. ¿Muchas tonalidades o riqueza de gradaciones?	217
D. El recorrido son sus efectos.	225
<b>Parte III. Encontrar lo absoluto con lo indispensable:</b>	
<b>Materialidad, forma y construcción.</b>	239
A. Expresión esencial de hechos esenciales.	241
B. Articulación formal: combinación visible de materiales.	251
C. La riqueza de <i>gradaciones</i> .	259
D. La <i>gradación</i> como búsqueda de una <i>belleza densa</i> .	275
<b>A modo de conclusión.</b>	
<b>El desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil.</b>	299
• Poética de la <i>gradación</i> . Definición de una <i>arquitectura suficiente</i> .	303
• Construcción y percepción: calidad material y calidad visual.	317
Colofón	327
<b>Bibliografía</b>	331
Procedencia de las ilustraciones.	350
<b>Anexos:</b>	357
• <i>Currículum Vitae</i> de Sigurd Lewerentz.	359
• <i>Cementerios modernos: apuntes sobre el paisaje (1939)</i> . Sigurd Lewerentz.	369



01

01 Cranbrook, dibujo del pórtico de la biblioteca.

## ANTECEDENTES. GENEALOGÍA DE ESTE ESTUDIO.

### I

Cranbrook Academy en Bloomfield Hills, Michigan, conjunto diseñado por Eliel Saarinen (1873-1950) en Norteamérica. El espacio revelado por la luz no alcanza a quedar equilibrado por las sombras como suele suceder en la arquitectura nórdica. Sin embargo, este cambio de contexto no impide advertir ciertos rasgos de identidad nórdica. Se intuye que hay más cosas que ver en la apariencia desnuda de ese clasicismo que algunos historiadores asocian fácilmente a las formas modernas. Hay ciertas operaciones que la apariencia no hace perceptible y es cuando surge la pregunta acerca de la evolución que ha tenido esta arquitectura hasta llegar a las formas modernas, evolución que en el caso nórdico presenta matices que no dejan fuera de su discurso ciertos rasgos y valores de su identidad, como por ejemplo la naturaleza y unas técnicas y sensibilidad particulares para aproximarse al material (por ejemplo, la madera en el caso de Finlandia).

Esto fue en la época del así llamado *Regionalismo Crítico* (eran los años 80) que no me aclaraba las cosas. Para estudiar tal cuestión en su terreno, hay que concentrar la atención en un periodo particularmente controvertido e intenso y dentro de él definir a las figuras que encarnarían el juego de esta *transición* de los Nórdicos a la Arquitectura Moderna. Esta *transición* no dice de conversiones o adopciones, sino de un modo más profundo de mirar la Historia, la Naturaleza y las Formas desde la arquitectura, además de entender de un modo particular el propio oficio de arquitecto.

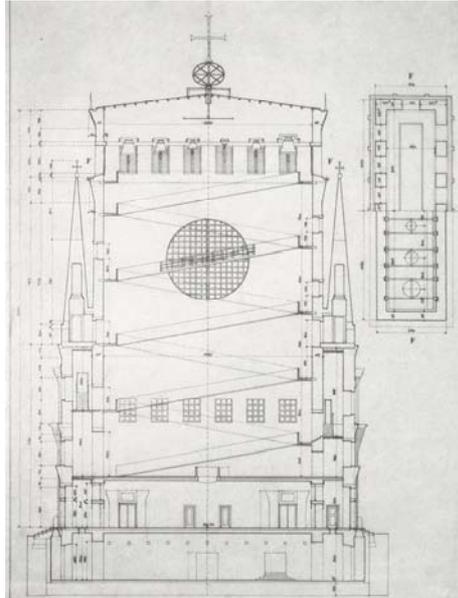
Se trataba pues, de *volver a mirar*. Pero mirar las obras, volver a los *hechos*.

### II

Por la expresividad de su rugosa piel de ladrillo y la intensidad volumétrica frente al río, es decir, frente al paisaje, la *Baker House student dormitory* que Alvar Aalto realizara entre 1947-48 constituyó una experiencia capital en el descubrimiento de lo nórdicos. Construcción y Naturaleza fueron dos conceptos que quedaron registrados de esta experiencia.



02



03



04

**02, 03 y 04** Jože Plečnik (1872-1957): Iglesia del Sagrado Corazón, Praga 1928-32.

### III

En la mayoría de la(s) "Historia(s) de la Arquitectura" que hemos estudiado, lo que hay es Historiografía pero no Historia. No dicen de "encuentros" y los casos que "describen" se presentan catalogados, tipificados, lejos de la pasión de estar revelando "manifestaciones" de verdad arquitectónica, incluso, lejos de aquella pasión que en su momento animó la producción de las obras que se estudian.

Una pregunta parecía conjugar todas estas observaciones: ¿qué quieren decir los "estudiosos" cuando hablan de "clasicismo nórdico"?

A simple vista, con el ojo desnudo, es evidente que si bien algunos arquitectos de principios de siglo tomaban elementos de la arquitectura clásica para sus obras, la idea de "composición" que manifestaban ya no correspondía a operaciones proyectuales clásicas: se entreveía un manejo distinto y una voluntad exploratoria inédita hasta entonces. Casi sería justo afirmar que en sus proyectos los arquitectos nórdicos ya no componían con elementos clásicos, sino que construían.

### IV

Fue durante el desarrollo del proyecto final de carrera cuando descubrí la obra de Lewerentz. Realizaba una investigación referente al Cementerio en cuanto obra de arquitectura<sup>1</sup>. Al hacerme la pregunta por el modo en que un Cementerio se habita, dos fueron las operaciones que valoré de la obra que Lewerentz había desarrollado en este campo: proteger la intimidad del visitante y garantizar la prevaencia visiva del paisaje. Después descubrí que Lewerentz no sólo había realizado cementerios, sino también una obra que avanzó siempre hacia la búsqueda de una absoluta simplicidad.

### V

La observación de la Iglesia del Sagrado Corazón (Praga, 1928-32) de Jože Plečnik (1872-1957) da a pensar dos cosas:

1. El furor constructivo de aquellos que una vez dominado un lenguaje (cálculo), se atreven a transgredirlo con toda la libertad que el oficio reclama y permite.

---

<sup>1</sup> ¿Qué hace que un Cementerio "caiga" en arquitectura y no en otra parte? fue la interrogante que motivó la investigación: *El paisaje de la muerte. Operación de proyecto en el Cementerio Parroquial del Puerto de San Antonio.*



2. Que tal trasgresión es siempre dentro de los marcos que establece una cierta tradición perfectamente identificable.

En rigor, Plečnik no corresponde precisamente al Clasicismo Nórdico (aunque se sitúa al igual que éstos desde la periferia con respecto a la gestación de la Arquitectura Moderna), pero permite ilustrar que los ejes y simetrías clásicas se habían puesto en movimiento al comenzar este siglo, inaugurando la época de “las formas en libertad”.

Fue el fundamento de este “movimiento” lo que quise explorar a través de un trabajo para los cursos de doctorado: *Lewerentz: una aproximación arquitectónica a la cuestión de la construcción*. En el caso de este arquitecto parecía mejor explorar este tema directamente a través de los proyectos (dada la imposibilidad -de momento- de caer directamente ante el sitio de las obras). Elegí aquellas obras que se presentaban con mayor silencio, con el silencio propio a toda obra de arquitectura. Sigurd Lewerentz permitía esto sin distracciones: sólo había escrito (y dicho) a través de lo que había construido. Su alfabeto tenía textura, color... sobretodo *peso*. Pero no se trataba de ver un caso, sino la posibilidad de examinar su Obra.

No son muchos los biógrafos y estudiosos de Lewerentz. Además, al revisar sus estudios y por el afecto que profesan al personaje cuya historia relatan, observamos una sobre valoración en la importancia de sus argumentos (como reclamándole justicia a la Historia por su extravío). De este modo, los argumentos se alejan distraídamente del “objeto arquitectónico” que estudian.

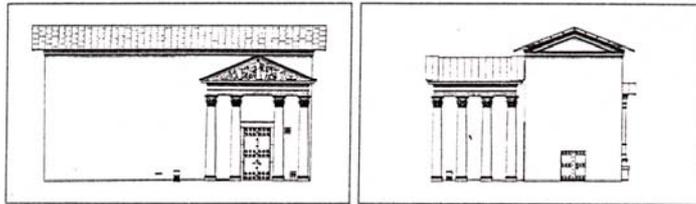
Partimos de un supuesto: “que el modo de ver determina una cierta manera de hacer”. En un período en que el lenguaje (el cálculo en el modo de hacer) adoptaba las formas del dogma, la generación de Lewerentz se abría a una manera más intuitiva de trabajar. Es esta intuición lo que permitía una flexibilidad en el momento de abordar el proceso proyectual como construcción de la forma, teniendo la libertad para tomar y dejar elementos de uno u otro lenguaje, o tomando elementos de uno trabajarlos al modo del otro desde las posibilidades que el contexto y la técnica les permitía.

*¿En qué estaban poniendo el acento tal generación para que los ejes y simetrías clásicas se pusieran en movimiento al comenzar este siglo?<sup>2</sup>.*

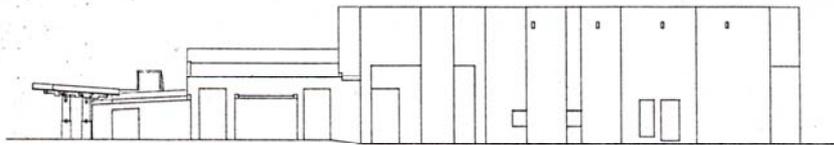
---

<sup>2</sup> “Lewerentz había hecho una contribución de completa autenticidad a un programa que yacía cerrado al sentido del origen clásico -lo sacro y lo funerario- y dentro de un método constructivo que yacía igualmente cerrado a su inspiración original: la albañilería. Pero de ahora en adelante, ambos, *programa y posibilidad técnica* serían completamente cambiados.” WILSON, Colin St. John, (1992), pp. 134-135.

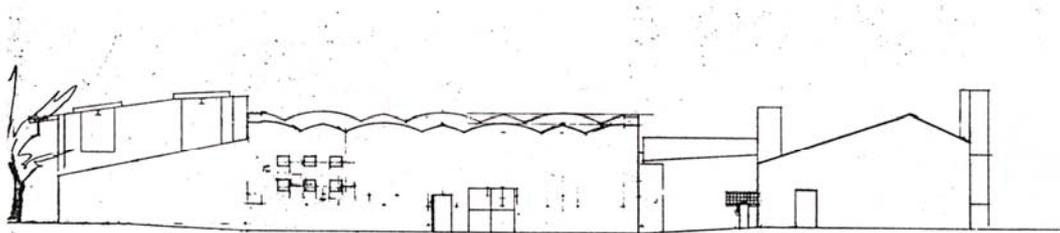
Sigurd Lewerentz



Capilla de la Resurrección. 1922-25  
Estocolmo



Iglesia de San Marcos. 1956-60  
Björkbyngen



Iglesia de San Pedro. 1963-66  
Klippan

1922-66. Tres proyectos de arquitectura sacra desarrollados por Lewerentz.

### PRESENTACIÓN DEL TEMA.

#### De la obra *clásica* a la obra *moderna*.

¿Cómo se explica la trayectoria en las obras de arquitectos como Lewerentz o Aalto, que habiendo cultivado un cierto clasicismo en sus inicios llegaron luego con la claridad de los conversos a desarrollar una Obra de arquitectura Moderna?

Este proceso, dado que no ocurrió de una sola vez, ni con la radicalidad que caracterizó a algunas arquitecturas centroeuropeas de vanguardia, será entendido en este trabajo como una *transición*.

La *transición nórdica* a la Arquitectura Moderna experimentó vaivenes, idas y venidas en las cuales los arquitectos intentaban asumir la modernidad desde sus propias tradiciones. Son muchos los casos y distintos los grados en que desarrollaron su oficio mirando lo que otros estaban haciendo<sup>3</sup>. No fue por una vía intelectual (elaboración de manifiestos, desarrollos teóricos, etc.) como los arquitectos nórdicos asumieron la Arquitectura Moderna, sino más bien, a través de un proceso de experimentación formal: la vía del propio oficio.

Desde el ejercicio de la profesión llegaron a la asunción de unos principios que no les eran propios. La asimilación de éstos incorporó siempre una dimensión propositiva con respecto al modo de entender el proyecto y por tanto la arquitectura. Tenían perfecta conciencia de lo que estaba en juego: no se trataba de “imitar” un modo de hacer arquitectura, sino de volver a plantearla desde las condiciones y posibilidades que tenían a mano. Era éste un esfuerzo de originalidad<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Un ejemplo: el impacto que produjo en Alvar Aalto la visita a la *Ville Savoye* de Le Corbusier. Ver: WESTON, Richard. *Alvar Aalto* [1995]. Phaidon, Londres, 1997, pp.40-41.

<sup>4</sup> Vemos en este hecho lo que se denomina equilibrio cultural, es decir, un equilibrio entre lo nacional y lo extranjero, que se convirtió en una idea, casi en una religión secular, en los países nórdicos durante todo el siglo XIX... “Se consideraba que la gente debía escuchar al mundo, pero ahondando al mismo tiempo en su ser más íntimo. El movimiento romántico (que no llegó a penetrar *tan* profundamente en estas latitudes) preparó el terreno para la búsqueda de rasgos auténticamente nacionales, manifestaciones del alma del pueblo en el arte y la cultura. Ese movimiento llegó a Dinamarca y, en la década de 1820, adoptó en gran parte el ropaje formal del clasicismo tardío. Luego pasó a Suecia, donde aportó fuertes impulsos en poesía y filología, y finalmente, a Finlandia y Noruega, donde el encaprichamiento nacional con la idea de independencia estuvo frecuentemente entrelazada con las formas características del modernismo. No obstante, por el siglo XIX pasó también otra corriente principal: una afinidad general por “lo moderno” de Berlín y París, una entusiasta identificación con los europeos... Ni Ibsen ni Strindberg serían concebibles sin la interpretación de “lo moderno” del extranjero por parte de aquel, y tampoco pueden ser imaginados sin prestar una atención igualmente intensa a la voz interna de sus naciones.” *Luz del norte*, (1995), p.21.



La Arquitectura Moderna, liberando las formas, ofrecía la posibilidad de volver a plantearse las cosas (para algunos significó el intento de volver a cero), de volver a plantear las posibilidades intrínsecas de la arquitectura y de avanzar por tanto, abriendo diversas posibilidades proyectuales. En definitiva, se trataba de *volver a mirar* (Kant). No más sujeción al *canon*.

## **OBJETIVOS GENERALES.**

La investigación propuesta consiste en documentar la transición que el arquitecto sueco Sigurd Lewerentz (1885-1975) realizó a la Arquitectura Moderna, aportando material de análisis para esclarecer su modo de pensar la obra de arquitectura. En ningún caso se trata de reconstruir la estructura de un periodo histórico. Es en pensar y hacer la arquitectura donde se sitúa la reflexión de esta investigación, poniendo en juego un discurso analítico con que aproximarnos a su obra. Para esto, se ha ido desvelando los criterios, la *legalidad*, sobre los cuales se fundamentan las concepciones de cuatro obras ejemplares realizadas por este arquitecto en diferentes periodos de su ejercicio profesional.

Si por forma entendemos aquella “estructura inmanente que soporta su propio contenido” (Helio Piñón), entonces el objetivo consiste en declarar la percepción constructiva en la obra de este arquitecto, y poner de manifiesto los perfiles de un cierto discurso teórico llegando a *declarar la idea de orden* que subyace en cada proyecto.

## **METODOLOGÍA.**

### **I**

En un principio, este trabajo pretendía abordar el período que corresponde a los años 30, reconociendo que es durante éste cuando ocurre un cambio de sensibilidad con respecto a la forma. También es durante este periodo cuando se lleva a cabo la difusión de la Arquitectura Moderna. Eran ciertas obras dentro de este periodo las que interesaba analizar. Durante esta década Lewerentz, al igual que otros arquitectos, experimenta un vuelco en su manera de aproximarse al proyecto. Sin embargo, delimitar el estudio a los años 30 no aportaba riqueza a este trabajo, pues faltaban elementos para el análisis completo de esta *transición*. Finalmente, cuatro son las obras que se han seleccionado, que abarcan desde los años 20 a los 60, lo que permite valorar los diferentes momentos en la producción de este arquitecto. Estas cuatro obras comparten un tema en común.



## II

Los cuatro casos corresponden a la *arquitectura sacra*.

Por un lado, este tema ocupó entre los arquitectos una posición periférica dentro de la tradición de la Arquitectura Moderna. Por otro lado, es un tema que Lewerentz sostendrá insistentemente a lo largo de su producción arquitectónica.

Periférica: porque “enfrentar estos encargos no siempre constituyó para los arquitectos modernos una oportunidad de explorar nuevas fronteras de la arquitectura”<sup>5</sup>. Lewerentz, como otros pocos, fue una excepción.

## III

Una vez consultadas las fuentes (ver bibliografía) y recogida la información sobre los casos de estudio, se ha procedido al análisis de éstos poniendo de relieve *las decisiones de proyecto* determinantes para su forma y los posibles *desplazamientos* (cambio de sensibilidad con respecto a la forma) presentes en las mismas.

Tres son los temas, inherentes al proyecto, que han ayudado a llevar a cabo este análisis:

1. Condiciones del encargo y programa.
2. Contexto y recorrido.
3. Materialidad, forma y construcción.

Entender las condiciones del encargo y la definición de un cierto programa ayuda a situar con autoridad las decisiones llevadas a cabo en el terreno del proyecto, reconociendo una tensión constante en la arquitectura entre aspectos concretos y abstractos, y las respuestas que de ello se derivan y la potencialidad de las decisiones asumidas. Un proyecto no es un simple gesto descomprometido e instintivo, es antes que nada una respuesta a unos requerimientos y una función precisa. Son los perfiles del discurso teórico lo que se intenta poner de manifiesto. También interesa en este capítulo aquellos referentes formales o culturales con los que el arquitecto se ha aproximado a la definición del proyecto. Este conjunto de consideraciones crea una situación particular que envuelve la obra en el momento de abordarla.

---

<sup>5</sup> El reconocimiento de esta posición periférica constituye uno de los puntos de partida fundamentales para comprender el modo en que la Arquitectura Moderna aborda el problema de la *arquitectura religiosa*. PÉREZ, F.; RIESCO, H.; BANNEN, P.; URREJOLA, P., (1997), p.14.



El segundo aspecto, interesa para explorar las relaciones de tipo dialéctico que establece la obra de arquitectura con su contexto. El edificio no es un ente autónomo, altera un entorno y es afectado por éste. Por otro lado, los problemas de recorrido nos permiten acercarnos a la idea de orden que subyace en la obra, describiendo los descubrimientos y sentidos originales propuestos por el arquitecto para la forma en que se realiza la aproximación a la obra. Interesa saber cómo se construye en cada caso esta aproximación y los recorridos que permite. De alguna manera, es a través del recorrido como en arquitectura se manifiesta la obra.

En tercer lugar, se pretende analizar de qué manera la dimensión material de la arquitectura define una cierta aproximación a los problemas de la forma. Las notas que se intentan extraer aquí son la capacidad para plantear la solución de aspectos técnicos así como la sensibilidad con que se trabaja determinado material. Encontramos en la obra de Lewerentz una preocupación constante por *encontrar lo absoluto con lo indispensable*, una preocupación que va desde los recursos geométricos que emplea hasta la manera de usar los materiales. Esta pregunta nos permite definir mejor la *materia* de cada proyecto con que Lewerentz trabaja.

Por tanto, declarar la percepción constructiva de la obra por parte de su autor ha sido posible determinando los elementos de composición con que trabaja en cada caso y las *operaciones* o procedimientos compositivos que realiza con éstos. Como ya se ha dicho, lo fundamental de este análisis es llegar a declarar la idea de *orden* que subyace en cada proyecto. Para articular este análisis ha sido conveniente centrar la mirada en las *afirmaciones* (a través de los *hechos de arquitectura* que aparecen como *presencia de orden*) y los *planteamientos* (a través de los *temas de arquitectura*) implícitos en el proyecto.

*Programa, hechos de arquitectura, procedimientos de composición*, son algunos de los conceptos que han permitido ir desmontando los casos de análisis remontando luego el estudio hasta la comprensión de su forma, comprensión que va más allá de entender aspectos a veces dispersos como pueden ser la función, el material o la técnica por separado. El acento aquí es radicalmente formal, y más preciso aún: siendo que es el cambio de sensibilidad con respecto a la forma lo que inaugura la Arquitectura Moderna, el estudio está dirigido a desvelar este cambio en el momento de concebir y desarrollar las obras.

La forma es por tanto, el lugar donde verificar esta *transición*.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> La claridad y contundencia en el planteamiento del arte de los años veinte, cuando se inauguran *las formas en libertad*, libertad de cualquier tipo de Academicismo o situación que normara la obra desde fuera de ella, es la que invita a centrar el problema de la arquitectura como problema de la forma, no en el sentido formalista del término sino en lo que de estructurador, de organizador tiene.



Este camino -articulado por los *hechos* y *temas* de arquitectura- pasa inevitablemente por el terreno del proyecto. Entendiendo proyecto como teoría general de la forma, se ha realizado una revisión y lectura activa de los *elementos* y *operaciones* (procedimientos de composición) con que este se construye.

#### IV

La aproximación a los casos ha estado acompañada por dos textos: *Sigurd Lewerentz. The Sacred Buildings and Sacred Sites*, de Colin St. John Wilson; y *La Capilla de la Resurrección*, de Luis M. Mansilla.

Como se señala en la bibliografía, el interés por la obra de Lewerentz es relativamente reciente. Además, muchos ensayos y artículos que se le han dedicado constituyen variaciones sobre los mismos temas. Por esto resultaba conveniente determinar aquellos textos, por decirlo de algún modo, fundacionales con respecto a la aproximación a su obra.

El primero, es un ensayo publicado en 1992 en donde el autor realiza un recorrido en profundidad de la obra completa de Lewerentz, aportando valiosos puntos de vista para su análisis e interpretación. El segundo ensayo, publicado en 1987, ha interesado por el rigor con que Luis M. Mansilla describe la Capilla de la Resurrección que Lewerentz realiza para el Cementerio del Bosque al sur de Estocolmo. Es el equilibrio entre los aspectos formales y simbólicos en la descripción lo que se ha valorado.

#### V

Ha interesado también revisar la divulgación y gravitación que la obra de Lewerentz ha tenido en la historiografía de la Arquitectura Moderna y en la escena de la arquitectura internacional del siglo XX. Para esto se ha revisado gran parte de *las historias de la Historia de la Arquitectura Moderna* comprobando que a la obra de este arquitecto se le ha prestado escasa atención. Los textos consultados han quedado recogidos en la bibliografía, ordenados cronológicamente.

En muchos casos, la sombra de Asplund no ha dejado a Lewerentz brillar con luz propia y no es prácticamente hasta los años 80 cuando su obra comienza a despertar cierto interés fuera de Suecia.

Este trabajo intenta ser una pequeña contribución a la divulgación de su obra.



## **MIRADA.**

### **De *mímesis* a *construcción*.**

I

El carácter de esta investigación es radicalmente formal: ni histórico, ni cronológico, ni sociológico.

La historia interesará en este trabajo no como un elenco de hechos sino como una reconstrucción del tiempo, en este caso, la “reconstrucción del tiempo del proyecto”.<sup>7</sup>

Es propio en el análisis del arte moderno (ya que éste se centra en los parámetros formales de la experiencia visual) nutrirse (como el clasicismo) de unos valores antropológicos que son atemporales porque pertenecen al orden de lo material y no al de lo histórico.<sup>8</sup>

Decir formal, objeto central de este estudio, es plantear el acento en el proyecto y el análisis llevado a cabo en su formulación y desarrollo. Es el doble momento implícito en un proyecto, concepción-desarrollo, lo que interesa abordar, poniendo de relieve los cambios en las leyes de construcción de la forma y de la concepción de orden (definición de los elementos y el establecimiento de sus leyes de organización).

Ahora bien, alejándonos de la *mímesis* y permaneciendo en el análisis de la arquitectura desde el nivel perceptivo se propone centrar la mirada en las *afirmaciones* (a través de los hechos de arquitectura) y *planteamientos* (a través de los temas de arquitectura) implícitos en el proyecto.

---

<sup>7</sup> Ver: MURATORI, Saverio. *Da Schinkel ad Asplund*, (1990), p.24

<sup>8</sup> Herbert Read, en el artículo de Tomás Llorens “El Movimiento Moderno en la época de síntesis”, en *La Balsa de la Medusa* nº43, 1997, pp: 3-10.



## II

Un análisis formal puede desarrollarse por varios caminos, dependiendo en algún grado de la idea de *forma* con que se trabaje<sup>9</sup>:

Uno sería el que pone atención a la idea de orden que subyace en la obra de arquitectura. Arquitectura y construcción son los factores que entran en juego. Este análisis corresponde al nivel sintáctico. Aquí interesa determinar la definición de los elementos con que trabaja el arquitecto y las operaciones que se realizan con éstos. Esta es su sintaxis y la idea de forma que hay detrás de esta aproximación la podemos entender como “disposición de las partes”, relación de elementos.

Como ya se ha indicado, este es un camino -articulado por los *hechos* y *temas* de arquitectura- que pasa inevitablemente por el terreno del proyecto planteado como teoría general de la forma. Esto exige una revisión y lectura activa de los *elementos* y *operaciones* con que se construye formalmente el proyecto. Esta es la vía que se ha seguido en este trabajo.

El *planteamiento* hace referencia a un *plan* definido desde unos *temas de arquitectura*. Las *afirmaciones*, están referidas a unas *observaciones* que definen unos *hechos de arquitectura*. Esta definición tiene un carácter fundamentalmente *propositivo* (un hecho puede provocar un fenómeno) por la naturaleza propia del hecho: aparecer como la presencia de un orden. Si “el orden es”, en la proposición de L.Kahn, los hechos, ocurren.

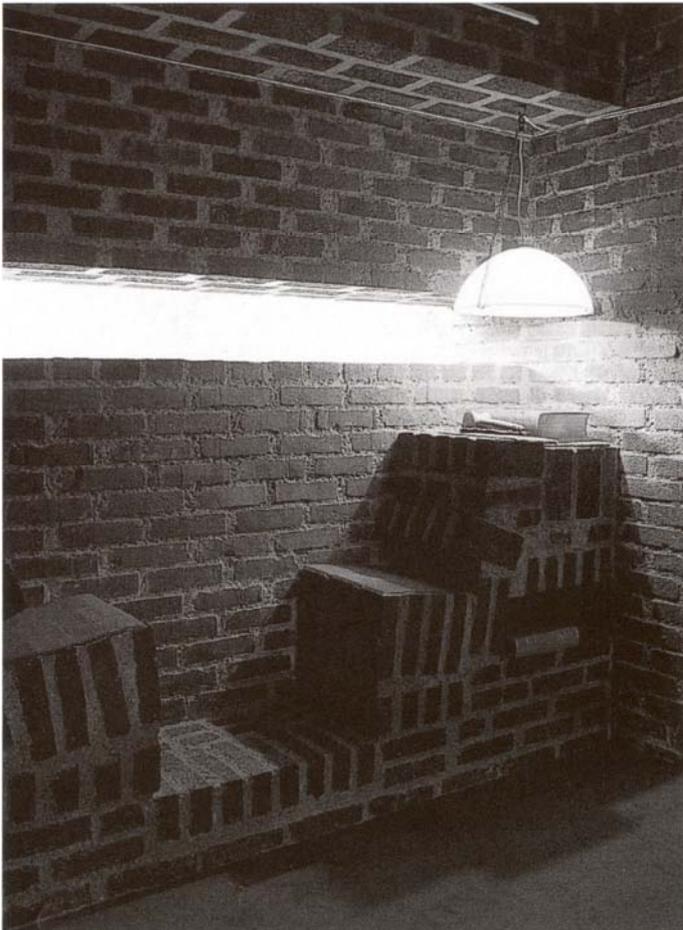
---

<sup>9</sup> Tatkiewicz plantea que la historia de la estética revela al menos cinco significados diferentes de forma, importantes todos ellos para una apropiada comprensión del arte:

1. La forma es la *disposición de las partes*. En este caso, lo opuesto o correlativo de la forma son los elementos, los componentes o partes que la forma une o incluye en un todo. La forma de un pórtico es la disposición de sus columnas; la forma de una melodía es el orden de sus sonidos.
2. Como lo que se da directamente a los sentidos. Lo opuesto y correlativo es el contenido. En este sentido, el sonido que tienen las palabras en poesía es la forma, y su significado, el contenido. Por supuesto, se pueden combinar las dos anteriores para referirnos a la disposición de lo que se percibe directamente.
3. Puede significar el límite o *contorno* de un objeto. Lo opuesto y correlativo es la materia o lo material.

Estos tres conceptos de forma podría decirse que son creaciones de la misma estética. Por otra parte, los dos conceptos de forma restantes surgieron a partir de la filosofía general y pasaron después a la estética.

4. Inventado por Aristóteles, forma significaba la *esencia conceptual* de un objeto; otro término aristotélico que se entiende así es “entelequia”. Los opuestos y correlatos son los rasgos accidentales de los objetos.
5. Para Kant y sus seguidores, forma significaba la *contribución de la mente* al objeto percibido. El opuesto y correlato de la forma kantiana es aquello que no es producido e introducido por la mente, sino que se le da desde fuera a través de la experiencia. Ver: TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.* (1996), p.254.



05

**05** "Ventana de la reflexión". Iglesia de San Pedro, Klippan 1963-66.

O si recurrimos a la cuaterna con que Van der Laan explica el fenómeno arquitectural<sup>10</sup> nos damos cuenta de que los hechos arquitectónicos ocurren entre la *realidad vivida* y la *realidad construida*, comprometiendo al *cuerpo*, en su *medida y posibilidades actuantes*.

La *forma* (al igual que el lenguaje) es invención del pensamiento. Pero esta invención presupone la existencia de unos elementos que percibimos y a los cuales dota de sentido. Existe por tanto en este proceso una contribución de la mente al *objeto* percibido, y no es del todo inoportuno dado el componente *subjetivo* en su definición, pensar la forma (según ya se ha indicado) como “estructura inmanente que soporta su propio contenido” confiriéndole totalidad.

Situados en un primer momento que corresponde a la *intuición*, los *hechos* coinciden con el comienzo de la *representación artística*, es decir, una actividad al mismo tiempo *observadora* y *configuradora*.<sup>11</sup>

El *hecho* es el efecto de lo real y como tal constituyen en arquitectura la *traza humana en la realidad natural*, estableciendo siempre una *relación entre la realidad vivida y la realidad construida*.

### III

Un ejemplo en la arquitectura de Lewerentz:

Su Iglesia de San Pedro en Klippan, obedece a un plan trazado según el principio de *circumstantes*, por el cual los celebrantes se sitúan alrededor de la representación de los sacramentos, que son por lo tanto llevados a cabo en plena visión de la asamblea. La disposición de los elementos de la iglesia están subordinados a este centro: asiento del obispo, púlpito, órgano, coro, pila, asamblea y clero secular. Este es su plan, que es reinterpretación, en este caso, de la iglesia de planta centralizada.

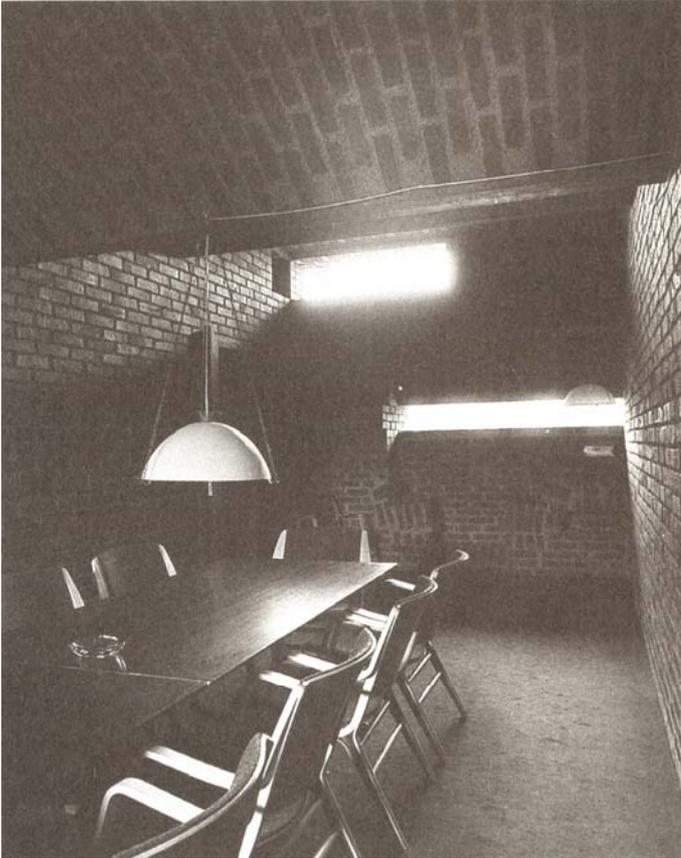
No en vano, la que Lewerentz llama en la *iglesia de Klippan* “ventana de la reflexión” se construye en el interior del muro. Dentro de su grosor, el ladrillo va conformando con sus quiebros un austero asiento con una ventana baja desde la que sólo podemos ver la luz sentados, reflexionando, dentro del muro.”<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Cuerpo / muro = espacio natural / espacio aislado.

<sup>11</sup> Ver: JAUSS, H.R. *Pequeña apología de la experiencia estética*, p.65. De alguna manera, los hechos corresponden a otro modo de preguntar por la dimensión artística de la arquitectura, y de forma más general, por el valor de la experiencia artística en la vida.

<sup>12</sup> M. MANSILLA, Luis (1991), p.73.



06

**06** "Ventana de la reflexión" en la Sala del Consejo. Iglesia de San Pedro, Klippan 1963-66.

Una forma, recogiendo un específico *acto*. El cuerpo, íntimamente implicado en la obra, modelando la arquitectura.

“El edificio aloja al cuerpo y es al mismo tiempo una prolongación del cuerpo que condiciona sus posibilidades perceptivas”<sup>13</sup>, como en aquel acceso construido con la variación de la luz, pasando del exterior iluminado al interior sombrío, con el cual afirma que el paso entre el exterior y el interior de la iglesia ha de ser alterado mediante el *material* lumínico, planteando un *orden gradual* entre las partes que componen el total del edificio. Dicho de otro modo: es a través del recorrido como se recompone la obra como totalidad.

Entiéndase como *hecho de arquitectura* esta *vinculación entre realidad vivida y realidad construida*.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> PÉREZ, Fernando, (1981).

<sup>14</sup> “Un hecho no puede ser cambiado por nuestra voluntad pero puede provocar un fenómeno.” BORCHERS, Juan, (1968), p.32.



## DESCRIPCIÓN DEL TEMA.

### **De representación sensitiva de imágenes a reconocimiento sensitivo de forma.**

I

El periodo que se analiza interesa de modo particular porque durante el cual ocurre un cambio de sensibilidad con respecto a la *forma*<sup>15</sup>, o dicho de un modo más preciso: *un cambio en las leyes de su construcción y en la concepción de orden: problema sintáctico, de definición de los elementos y de establecimiento de sus leyes de organización.*<sup>16</sup>

Por un cambio de sensibilidad las propias obras ponen en cuestión la legalidad dentro de la cual se enmarcan.<sup>17</sup>

No son muy variados en verdad, los autores que han abordado este tema y el periodo, y muchas veces lo hacen desde una vertiente más bien historiográfica, lo cual hace de los estudios existentes variaciones sobre un mismo tema en que el cambio de clave no alcanza a arrojar nuevos motivos de estudio. La historia entonces se vuelve recopilación, lo que produce un debilitamiento del interés en el estudio desde un punto de vista que a la arquitectura le implique (y complique) verdaderamente en algo: antes que la historia a este trabajo le interesan los *hechos*, y por estos, las *obras*.

(...) la historia del arte es la única entre todas las historias especiales que se hace en presencia de los hechos y, por lo tanto, no tiene que evocarlos reconstruirlos ni narrarlos, sino sólo interpretarlos. Esta es la característica y, al mismo tiempo, la mayor aporía de la historiografía del arte. El historiador político no está en presencia de los hechos; más bien sostiene que ni puede hacer historia con los hechos a los que asiste, en los que participa (...) Pero la obra de arte que el historiador del arte tiene ante sus ojos no cambia; es como ha sido siempre o, si el paso del tiempo la ha estropeado, el historiador se reserva muy bien de aceptar las diferencias y más bien se esfuerza por reconducirla a su condición original, al momento de su flagrante acaecer (...) Sea cual sea su antigüedad la obra de arte se da siempre como algo que sucede en el presente. Los que llamamos juicios, sean positivos o negativos, en realidad son opciones, tomas de postura. (ARGAN 1969 en Argan 1984; tr.cast.: p.26)<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Ya que el clásico es también un arte formal.

<sup>16</sup> ver: Ignacio de Solà Morales en la presentación del libro de Linzasoro: *El proyecto clásico en arquitectura*, G.Gili, Barcelona, 1981, p.XII-XIII.

<sup>17</sup> ver: BURGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*, p.17 en la Introducción que hace Helio Piñón.

<sup>18</sup> PIZZA, Antonio, (2000), p.120.



Por otro lado, existe gran volumen de exposiciones y publicaciones sobre el tema ya sean monografías de la obra de un mismo arquitecto, de un mismo país o simplemente colectivas. En ellas, se ofrece abundante información gráfica, acompañada siempre más de opiniones que de reflexiones. Un halo de silencio reviste aún numerosas obras que después de ser tipificadas pasan a ser archivadas. El caso de la obra de Lewerentz es ejemplar en este sentido.

Como ya se ha enunciado, en ningún caso se trata en esta investigación de describir un periodo histórico<sup>19</sup>. Sin embargo, como un *bajo continuo* siempre está presente el proceso que tuvo lugar en el *tránsito* del clasicismo a la modernidad, un tema al que autores como Ignasi de Solà-Morales dedicaron gran parte de su magisterio.

Recaer por tanto en el proyecto ahí donde éste permanece en silencio ha sido el acento, la preocupación de este trabajo. En este sentido, conviene poner de relieve que *el interés de este trabajo consiste en abordar las obras desde su legalidad evidenciando el modo de aproximación a la forma que cada una realiza*. Develar sus razones.

Es en pensar y hacer la arquitectura donde se sitúa la reflexión de esta investigación, poniendo en juego un discurso analítico en la obra de Lewerentz.

## II

¿Por qué interesa todo esto?

Por un lado, los modos en que la Arquitectura Moderna va a ser *recibida* y producida por los diferentes países, plantean dos cosas:

Primero: pone de manifiesto un interés generalizado por este nuevo hecho caracterizado por la aspiración a una cierta *universalidad*. Por otro lado, ocurre un *fenómeno de resonancia*, en que una técnica nueva se conjuga con una nueva concepción de totalidad del mundo.

---

<sup>19</sup> Ciertamente existe un conflicto entre modernidad e historia, conflicto que tiene su propia historia, que no es el caso de entrar a describir en este trabajo. Ver: CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad*, (1991), pp: 61 y siguientes.



Segundo: es un proceso que manifiesta los instrumentos que cada cultura tenía para interpretar, desde sus propias tradiciones, el fenómeno de la Modernidad.<sup>20</sup>

Por otro lado, en el caso nórdico interesa destacar:

Primero: la recepción de estos principios desde unas posibilidades técnicas muy concretas, casi sin necesidad de desprenderse de métodos artesanales de producción (por ejemplo, la cultura de la madera en Finlandia).

Segundo: la asunción de nuevas maneras de concebir se verificó siempre en la continuidad y cotidianeidad del ejercicio profesional. No elaboraron grandes manifiestos, sino simplemente buenos ejemplos de Arquitectura Moderna<sup>21</sup>. Se podría afirmar, que el camino hacia la definición de la Arquitectura Moderna en los nórdicos es más bien experimental antes que rupturista, donde se aprecia una tranquila observación del fenómeno de las vanguardias<sup>22</sup> y una particular decantación formal influida por el paisaje y una técnica tradicional.

---

<sup>20</sup> Cada cultura va a poner un acento en su manera de entenderla y asumirla. En este sentido, la arquitectura moderna que desarrollaron los países periféricos, con respecto a los focos de generación de los principios de esta arquitectura, no tendría que entenderse como “otra” arquitectura moderna, sino como un desarrollo de ésta con sus evidentes influjos, asunciones, interpretaciones y proposiciones en razón de su aspiración de *universalidad*. En este estado de “estar haciéndose”, quizás, radica una componente clásica de la arquitectura moderna. Ver: CALINESCU, M., (1991), *La idea de modernidad*. En su: *Cinco caras de la modernidad*, especialmente el capítulo *Baudelaire y las paradojas de la modernidad estética*, pp: 55-67.

<sup>21</sup> En este sentido, una pregunta interesante es ¿cómo fue la recepción que tuvo entre los arquitectos nórdicos la Exposición de *El Estilo Internacional*?

<sup>22</sup> Hay una reflexión de Ignacio de Solà-Morales con respecto a lo que caracteriza a la obra de Loos, Tessenow y Asplund que puede ser extrapolada al caso que esta investigación estudia: “No sólo no son vanguardistas sino que, cada uno a su manera, son reactivos a la vanguardia (...) Su desconfianza hacia los dogmas de la vanguardia y su confianza, en cambio, todavía, en su aprendizaje académico vuelve a ser otro rasgo, periférico, tal vez, pero también común. Frente al radicalismo y la negación he aquí a unos arquitectos que tal vez no encontrarán, tan incompatibles los instrumentos recibidos en su formación académica con los problemas concretos que en su tiempo y su ciudad les planteaban. Y en esta capacidad de transacción, tal vez de ecléctico pactismo entre viejos y nuevas competencias, sería un nuevo rasgo común. Finalmente no son dogmáticos. Son rigurosos en sus palabras a veces tanto como los vanguardistas y para ello basta pensar en los textos de Loos o de Tessenow. Pero no contemplan el pasado como un peso muerto ni creen que la tradición sea una voz apagada de la que ninguna enseñanza parece ya escucharse. Por el contrario, aristocráticos y lúcidos, están al corriente de la polémica de la vanguardia y en el fondo los problemas que aquélla suscita les concierne. Pero tienen respuestas más matizadas, tal vez más maduras, más sabias” (SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Las razones de un proyecto clásico*. En: LINAZASORO, José Ignacio. *El proyecto clásico en arquitectura*. G.Gili, Barcelona, 1981, p. XVII)



### III

¿De qué modo interesa la *historia* en este trabajo?:

Muchos son los argumentos que nos quieren poner en la base de un *arte que no tenía comenzados sus comienzos* en lo formal, aunque intelectualmente era este un tema que pertenecía ya a la historia<sup>23</sup>.

Si es cierto que “el modo de ver determina la manera de hacer”, también lo es que la manera de hacer despierta la visión ante nuevos horizontes. Si entendemos *idea* como “límite que permite definir su contenido” entonces apreciamos que antes de la Primera Guerra, la arquitectura por su propio oficio había llegado a plantear la necesidad de este límite.

---

<sup>23</sup> Las vanguardias tenían un precedente ya en los postulados de Kant.

El “cambio histórico” de los siglos XVII-XVIII, lleva asociado el paso de un mundo referido a la “tradición clásica” a uno en que las “nuevas ideas” de ciencia, historia y estética producen un vuelco en el modo y capacidad de leer la realidad. Esto funda la “tradición moderna”. La *poética* (*poiesis*) y el *mito* (palabra) dan paso a la ciencia que crea un método, a la historia que produce una secuencia y a la estética que es el “modo científico” de ver la Historia del Arte.

“La *Querelle [des Anciens et de Modernes]*, a finales del siglo XVII] comenzó propiamente cuando algunos autores franceses de mentalidad moderna, conducidos por Charles Perrault, pensaron que era apropiado aplicar el concepto *científico* de progreso a la literatura y al arte.” CALINESCU, M., Op.cit., p.37 (...) “en sus aspectos estéticos estaba basada en gran parte de las discusiones filosóficas y científicas de los siglos XVI y XVII, y tuvo como consecuencia la liberación de la razón, no sólo de la tiranía de la escolástica medieval, sino también de las trabas igualmente restrictivas impuestas por la idolatría renacentista a la antigüedad clásica.” Ibid., p.33.

“(…) Ocuparse del pasado es, en tal caso, ocuparse del presente. El pasado no sobrevive en el presente bajo forma de recuerdo, sino bajo forma de realidad”. [el pasado se “muestra”].

“Es un hecho más o menos aceptado que un quiebre de la relación tradicional entre historia y proyecto se produce a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, al enfrentarse, por una parte el ejercicio confiado de una tradición que se prolongaba desde el Renacimiento y se nutría de las fuentes clásicas, y por otra, un naciente sentido crítico, que privilegiaba el planteamiento del problema en términos racionales como método de acción, no sólo frente al proyecto, sino también frente a toda forma de conocimiento y a toda empresa humana. La querrela de antiguos y modernos en un ámbito cultural más general, o la polémica de Perrault y Blondel en el más específico de la arquitectura, serán algunas de las más visibles manifestaciones de esta crisis.

“(…) Libertad frente al pasado, afirmada precisamente en un punto de vista crítico y racional, y sujeción a la historia, en un sentido más o menos hegeliano, son las dos posturas que de un modo complementario pueden resumir el punto de vista de la arquitectura moderna frente al problema que examinamos.” PÉREZ O., Fernando. *Historia y proyecto en una condición post-moderna*. Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la P. Universidad Católica de Chile, Santiago, 1988. Cuadernos de Extensión, 13. Marzo 1988, pp: 5-9.

Después de este cambio de tradición -y Rimbaud desde la poesía lo intuyó claro y radicalmente- *palabra* y *acción* (*mito* y *poiesis*) nunca más volvieron a rimar: “la tragedia del mundo moderno deriva de la imposibilidad de reconciliar el plano de la vida y el plano de la forma dentro de una necesidad o certeza única” (Nietzsche). No hay caso, la *realidad* (hoy por hoy) permanece cerrada, velada, siendo la *interpretación* la única posibilidad de acceder a ella. El arte-hermenéutico (*arte* en el sentido de *bien hecho*) es cosa de pocos, pocos incluso dentro de los mismos historiadores.



Quizás, plantearlo así abriría la posibilidad de acercarse a la historia de la arquitectura desde la propia arquitectura. Cada vez que la arquitectura realiza un esfuerzo originario, vuelve a comenzar. Y dado que este esfuerzo se realiza desde su última raíz, en la arquitectura queda contenida también la historia de la arquitectura<sup>24</sup>.

(...) la historia y el conocimiento histórico (...) es aquel que se percibe por el arquitecto desde la perspectiva del proyecto. Este exige precisamente entender la historia desde esta perspectiva, la que supone el justo grado de codificación que entendiendo la forma como respuesta a una precisa articulación de problemas y medios disponibles, admite que ésta en definitiva aparece como un "hecho", que nunca puede ser comprendida por completo desde sucesiones causales externas y que precisa ser estudiado y comprendido en sí mismo.

Las formas históricas dejan de aparecer entonces como puro resultado codificado o como pura disponibilidad a la manera de un medio de comunicación. Se perfila así de qué modo ellas representan una determinada opción, o punto de vista y se encuentran insertas dentro de un esfuerzo humano coherente.

La historia enseña entonces más porque aclara la posición problemática en que un arquitecto se encuentra que por proporcionar un repertorio hecho de soluciones para situaciones repetidas. Cuan genérico o cuan único sea un hecho o problema de arquitectura, es cuestión que sólo se aclara desde la historia.

---

<sup>24</sup> Este postulado es una extrapolación de lo que el filósofo español Xavier Zubiri piensa acerca de la historia de la filosofía:

"La ocupación con la historia de la filosofía no es, pues, una simple curiosidad; es el movimiento mismo a que se ve sometida la inteligencia cuando intenta precisamente la ingente tarea de ponerse en marcha a sí misma desde su última raíz. Por esto la historia de la filosofía no es extrínseca a la filosofía misma, como pudiera serlo la historia de la mecánica a la mecánica. La filosofía no es su historia; pero la historia de la filosofía es filosofía; porque la entrada de la inteligencia en sí misma en la situación concreta y radical en que se encuentra instalada, es el origen y la puesta en marcha de la filosofía". (ZUBIRI, Xavier. Prólogo a la *Historia de la Filosofía* de Julián Marías. 18ª edición, Madrid, Manuales de la Revista de Occidente, 1965. Páginas: XXV-XXVI).

"Parafraseando a Zubiri y trasponiendo imaginativamente a la historia de la arquitectura su planteamiento respecto a la historia de la filosofía, podemos decir que la historia de la arquitectura no es extrínseca a la arquitectura misma, como pudiera serlo la historia de la mecánica a la mecánica. La arquitectura no es su historia; pero la historia de la arquitectura es arquitectura.

"Más que descubrir la historia, como lo ha declarado en alguna oportunidad Rafael Moneo, la novedad de nuestro momento consiste en el descubrimiento del pasado y en el de su sentido para el presente." PÉREZ, Fernando, Op.cit., p.7.



(...) En verdad resulta verdaderamente muy difícil acceder a textos de historia en que los problemas mensurales y constructivos de las obras sean tocados y éstas no sean simplemente tratadas como una colección de imágenes.

En definitiva es enfrentar los problemas de la historia desde el punto de vista de los problemas de generación y construcción de la forma; desde sus invariantes más fundamentales lo que más claramente interesa a un arquitecto. En este sentido, uno nunca agradecerá suficientemente el rigor concreto de algunos antiguos textos de arqueología que por la precisión extrema con que examinan los problemas de la forma han prestado un involuntario pero invaluable servicio a los arquitectos. Otro tanto puede decirse de algunos textos de historia del siglo pasado o comienzos de éste (el de Choisy por ejemplo) donde efectivamente el problema de la construcción de la forma comparece, al margen de la adopción de puntos de vista más o menos académicos o aún, más o menos ingenieriles.

Lo que en definitiva quisiera plantear aquí, es que sólo situándonos frente a la historia desde el punto de vista del problema del proyecto, llegará la historia a constituir materia de proyecto.

(...) Enfrentados desde esta perspectiva que atiende cuidadosamente a los problemas de la forma y su lógica, en cuanto problema de generación del proyecto, los hechos arquitectónicos vuelven a adquirir vida, dejando de constituir puramente materiales utilizables.

Una historia enfrentada y enseñada desde ese punto de vista, de seguro, resultará útil para un ejercicio de la profesión que no esté desvinculado de problemas culturales vigentes. Ello cobra una importancia todavía mayor hoy en día, si se tiene en cuenta lo abigarrado del panorama conceptual y figurativo de la arquitectura.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Ibid., pp: 19-23.