





El arte obedece a leyes constructivas fijas, a pesar del artista; pero no inviolables; puesto que no se conforman las obras sobre bases preestablecidas para siempre, sino sobre aquellas que cantan el origen de su propio tiempo. El origen de su propio tiempo no es otro que la libertad que nos otorgamos y esta sí que es invariable e inviolable desde siempre y para siempre. La obra que se coloca en tal horizonte no puede dejar de ser elocuente.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Claudio Girola, escultor, en su libro *Con sin Cálculo*.

Förslag till  
ärende *Gravkapell Enköping*  
LITTERA . . . . . N:O 7. . . . .  
ARKITEKT S. LEWERENTZ  
ritad av *AGH* . . datum, *12/6 30* . .  
skala . . . . . coll. *4* . . . . .

01

ARKITEKT  
SIGURD LEWERENTZ  
CLAES KRUGER  
INGENJÖRSFIRMA AB 4TR

02



03

- 01 Viñeta de un dibujo para la capilla de Enköping, 1930.
- 02 Viñeta para la empresa AB.
- 03 Collage con los nombres de las empresas BLOKK e IDESTA.

## A MODO DE CONCLUSIÓN: EL DESPLAZAMIENTO GRADUAL HACIA EL DOMINIO DE LO TÁCTIL.

... como Prometeo hemos de robar el fuego divino, no copiarlo.<sup>2</sup>

En Lewerentz son reconocibles dos periodos en el ejercicio de la arquitectura: primero, el de formación, aprendizaje, asimilación y renovación del lenguaje; el segundo, de experimentación y aplicación de lo aprendido.

Es en este segundo periodo cuando Lewerentz demuestra haber asimilado los valores de precisión absoluta y constructividad del mundo de la técnica.

Como ya se ha señalado, entre ambos periodos se sitúa aquel largo intervalo de tiempo que destinó a la producción de detalles y elementos estandarizados para la construcción. Primero, en la empresa que él formara junto al ingeniero Claes Kreuger en 1929 (IDESTA, Inc.) y luego en 1930 (A.B. BLOKK, Inc.). Con posterioridad, durante los años de la Guerra y en adelante, Lewerentz dedicó toda su atención a la fabricación de sus propios inventos<sup>3</sup>. De hecho, al revisar su biografía observamos la poca o casi nula producción arquitectónica durante los años 40.

Para hablar de las conclusiones se hace necesaria una mínima estructura planteada desde el reconocimiento de dos grandes vertientes presentes en las obras analizadas.

La primera tiene que ver con los elementos de composición con que trabaja y con una cierta *poética de la gradación*, tanto en lo material como en lo formal, que se decanta y alcanza la plenitud de sus posibilidades en sus últimas obras.

La segunda vertiente consiste en el trabajo de iluminación, y más aún, el desplazamiento desde sus primeras obras de una visibilidad a plena luz, hasta la percepción indirecta y sombría verificable en sus últimas obras. Dicho de un modo general, este aspecto tiene que ver con la *presencia de las cosas*, planteando una dialéctica entre construcción, recorrido y percepción.

---

<sup>2</sup> BERLIN, Isaiah. *The Magus of the North*. En: Isaiah Berlin. *La mirada despierta de la historia*, Tecnos, Madrid, 1999, p.324.

<sup>3</sup> Adquirió una vieja fábrica de Eskilstuna, a donde se había trasladado en 1943.



De modo general y referido a las diferentes escalas que asume su trabajo, la preocupación casi obsesiva de Lewerentz por la perfección, va desde la implantación hasta los detalles. La simplicidad como valor absoluto y el trabajo de iluminación son dos aportes fundamentales que encontramos a lo largo de su obra y decantados con mayor intensidad y refinamiento en sus últimos trabajos.

Los aspectos organizativos en el trabajo de Lewerentz son de una acertada simplicidad, como si transitara un “atajo” para llegar pronto a la definición de elementos, detalles y sistemas constructivos con los que producir el efecto que busca para cada obra.

Lewerentz responde a los límites y restricciones impuestas por cada *programa* con soluciones estrictamente arquitectónicas. Cada proyecto que emprende es una oportunidad para explorar nuevos instrumentos arquitectónicos.

En Lewerentz encontramos una renuncia explícita a cualquier tipo de *síntesis*, evidenciando un claro gusto por lo *analítico*. En sus obras, Lewerentz estudia cómo se comporta cada elemento: exhibe todos los pormenores de la construcción, manifestando una cierta componente Brutalista en su trabajo.

Su trabajo es una invitación a *volver a mirar*, y encontramos en éste un respeto hacia la presencia de las cosas<sup>4</sup>. Según Lewerentz el trabajo en arquitectura consistiría en hacer visible lo que está presente, evitando la *representación* de las cosas para volcarse, constructivamente, en su *presencia* <sup>5</sup>. Y ¿qué es lo que está presente?

De un modo general, el convencimiento de la naturaleza y esencial identidad de los hombres. Su búsqueda se encaminaba a encontrar los medios para “introducir pensamiento” en los diferentes aspectos de la existencia humana<sup>6</sup>. Esto es claramente reconocible en los proyectos de carácter sacro que se han analizado.

De un modo específico en su obra: la irrupción del *sujeto* en el *sistema*.

---

<sup>4</sup> Esta es una actitud manifiesta también en Le Corbusier.

<sup>5</sup> Lewerentz cree en el poder de la medida sobre la realidad. Ver: M. MANSILLA., Luis, (2002), p.53.

La tendencia hacia el clasicismo constituyó un tipo de democratización estética, vistiendo por igual, las casas de asalariados y las de los nuevos ricos. Esta irrupción del sujeto en el sistema liberó la forma de contenidos que le eran ajenos, planteando un acento que tiene su fundamento en el sujeto por sobre lo colectivo que venía a representar el clasicismo. En el clásico, la mirada llega a la obra a través del sistema (ideal). La obra de Palladio está bien en la medida que se adapta al tipo, es decir, en la medida que realiza, materializa un ideal.

En lo moderno, la mirada va directamente a la obra, a descubrir el sistema propio, intransferible. En este caso, el residuo de la percepción es un sistema que existe sólo ante la presencia de un sujeto. La experiencia se inicia en la mirada pero no se agota en ella, abriendo la posibilidad al juicio estético.

<sup>6</sup> “Democratización estética”. En Lewerentz, la *obra* es de algún modo extensión de (la) vida.

CLÁSICO		MODERNO
Sistema	identidad	Programa
simetría	consistencia	Equivalencia
	correspondencia	
	apoyada en la	
jerarquía		Compensación (equilibrio)
Verdad como		Verdad como
adecuación		coherencia
De mimesis		a construcción.
De abstracto figurativo (representación sensitiva de imágenes)		
a abstracto visual (reconocimiento sensitivo de forma).		



Si en la obra clásica la *identidad* reside en el *sistema*, en la obra moderna la encontrará en el *programa*. El recurso de la primera adquiere consistencia en la *simetría*, entendida como una correspondencia apoyada en la *jerarquía*. El recurso de la segunda tiene su consistencia en la *equivalencia*, entendido como una correspondencia apoyada en la *compensación (equilibrio)*.

En su dimensión artística, la *obra clásica* alude a una definición del concepto de *verdad como adecuación*, mientras que la *obra moderna* se apoya en la idea de *verdad como coherencia*.

Es este un salto desde la *abstracción figurativa* a la *abstracción visual*, que en el caso de Lewerentz esta última aparece trascendida por lo que podríamos denominar una *abstracción táctil*.

Dicho de otro modo, en la obra de Lewerentz reconocemos un abandono del *tipo*<sup>7</sup> a favor de un cierto *empirismo*, y encontramos en este hecho un sentido con qué referirnos a la modernidad intrínseca de su trabajo.<sup>8</sup>

## **POÉTICA DE LA GRADACIÓN.**

### **Definición de una *arquitectura suficiente*.**

El recurso de la *gradación* puede ser entendido como técnica precisa para llenar de belleza cada instante, calzando cada instante con el total armónico.

---

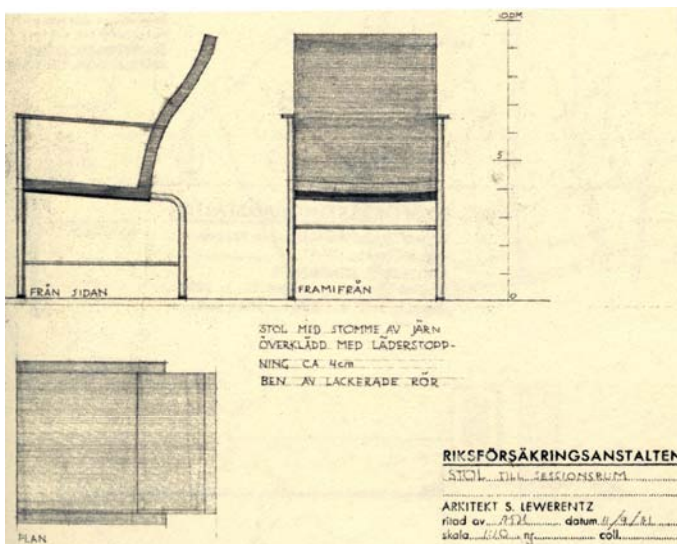
<sup>7</sup> Se pierde el *tipo*, es decir, la *estructura sistemática convencional*. El tipo es colectivo, no se inventa, decanta con la historia y está influido por lo social.

<sup>8</sup> En la obra moderna los criterios de valor se transfieren del exterior al interior de la obra. La regulación de su *objeto* se hace desde su propio interior, desde sus propios mecanismos de *producción de la forma*. Sólo dentro de este contexto es posible pensar la arquitectura en su dimensión artística (ni académica ni estilística). En la *obra* esto es siempre verificable, reconocible, apreciable a través de un *juicio estético*, que reconoce en el *objeto* el juicio que hubo en su gestación (Helio Piñón).

“En *Juicio, posibilidad, ser*, Hölderling interpreta etimológicamente el término ‘*juicio*’ (Urtheil) como ‘*división originaria*’ (Ur-Theilung), en el sentido de que la separación entre el sujeto y el objeto se da en el origen de la autoconciencia, cuando el hombre abandona su ser natural, cuando cesa la inmersión en el confuso momento total, primordial, de la naturaleza”. BODEI, Remo. *Hölderling: la filosofía y lo trágico*. La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1990, pp.21-22. Para pensar la modernidad (ante tal abandono) hay que usar los dos hemisferios (de la cabeza).



05



06

- 05 Composición del cartel de la Expo basada en una cuadrícula según la sección áurea.  
 06 1928-32, Edificio de la Seguridad Social, Estocolmo: estudio de silla.

Esto podría denominarse “belleza densa”<sup>9</sup>, y no sería equivocado afirmar que es un objetivo que se propone Lewerentz en cada ejemplo de arquitectura sacra que emprende.

“Lo bello es como el presentimiento, la aproximación de lo verdadero.”<sup>10</sup>

En cada momento pareciera que Lewerentz, en el despliegue de los motivos que usa, estuviera intentando redefinir la arquitectura.

Este recurso de la *gradación* actúa en diferentes escalas en sus edificios y ha sido recurrente en diferentes periodos de su trabajo. Observamos que la implantación del edificio, las maneras de aproximación y recorrido, las partes que componen el total, los elementos y materiales empleados entre sí, son temas que están tratados con la misma mirada.

### **Gradación en la implantación.**

Hemos visto la preocupación casi obsesiva por parte de Lewerentz de vincular sus edificios en cada contexto en particular. Lewerentz realiza un trabajo intensivo para relacionar paisaje circundante, terreno y vegetación a los volúmenes de los edificios.

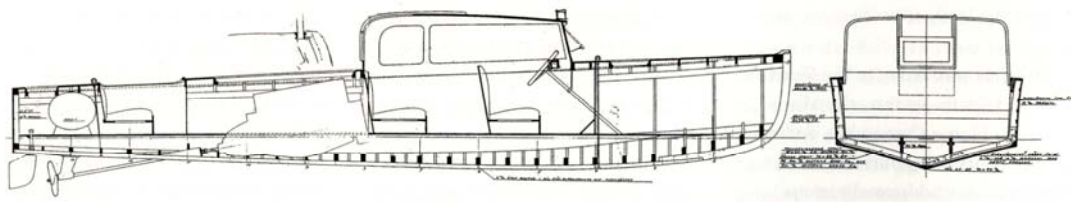
La aproximación a los edificios nunca es directa, ni siquiera en la Capilla de la Resurrección en que tanto como el edificio interesa el recorrido (ritmo incluido) a través del cual es éste alcanzado. Bosque y capilla en este caso forman una unidad, casi no se puede tocar uno sin alterar en algo al otro.

---

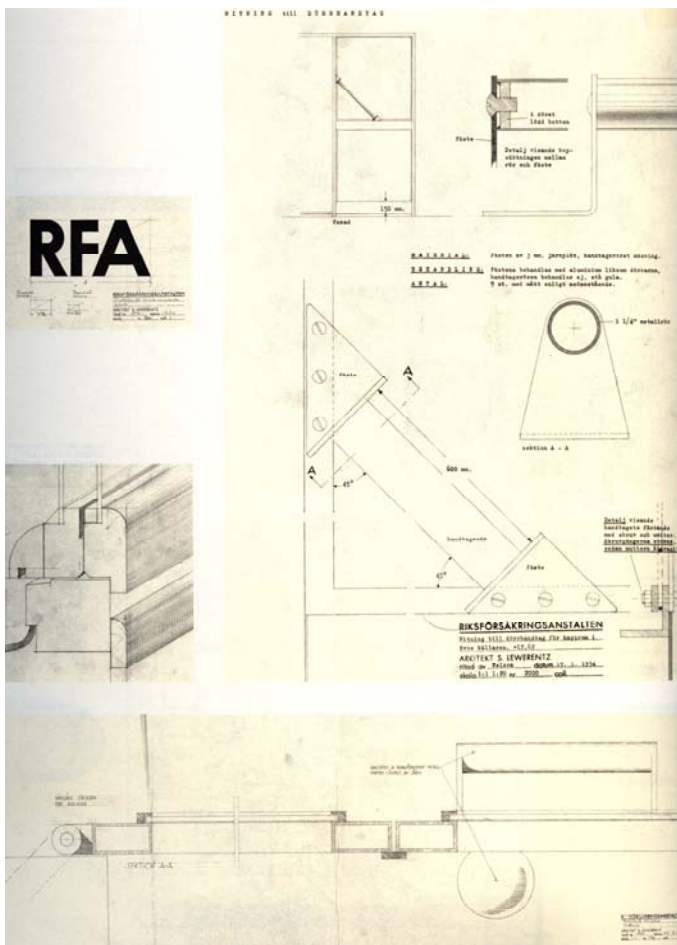
<sup>9</sup> Esto recuerda a Franz Hemsterhuis y su definición de lo bello como *optimum*.

“¿Con qué facultad aprehende el ser humano la belleza, no sólo de una obra artística, sino, en general, la belleza de la naturaleza? La captación de lo bello no pertenece, según Hemsterhuis, al ámbito de la razón, sino del *sentimiento*. Su estética es una estética de las ideas, pero se basa en la multiplicidad de los efectos; por eso define lo bello como *optimum*, es decir, como la captación del *maximum* de ideas en el *minimum* de tiempo, lo que quiere decir que en el juicio del gusto, el sentimiento actúa de un modo análogo a la razón, pues es capaz de aprehender una composición de ideas con una rapidez superior a la del intelecto.” PÉREZ C., M. *La filosofía de Frans Hemsterhuis: del Clasicismo al Romanticismo*. En la introducción del libro de HEMSTERHUIS, *Escritos sobre estética*, Universitat de València, 1996, p.51. y continúa con la nota: “La afinidad con el concepto de ‘idea estética’ en Kant es notable; cfr. *Crítica del Juicio*, II, 49: “[Se entiende] por idea estética la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible. Fácilmente se ve que esto es lo que corresponde (*el pendant*) a una *idea de la razón*, que es, al contrario, un concepto al cual ninguna *intuición* (representación de la imaginación) puede ser adecuada.” (Trad. Manuel García Morente.)

<sup>10</sup> BAILLON, E. Préface a F.Hemsterhuis, *Lettre sur la Sculpture, précédée de la Lettre sur une pierre antique*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París, 1991, p.19, nota 6.



07



08

07 Diseño de Lewerentz para un bote: "Eva", 1930.

08 1932-34: miscelánea de diseños para logo, ventana, tirador y puerta.

### **Gradación en el recorrido.**

En el trabajo de Lewerentz ocurre una dialéctica entre el sujeto, el objeto y el contexto espacial en que se sitúa la obra, introduciendo el concepto de “duración temporal” de la experiencia estética a través del espacio.

Esta aprehensión de la obra a través de un recorrido es un aspecto que encontramos en los trabajos de Land Art.

Pero también podemos plantear que hay en este modo de proceder un cierto paralelismo con la obra de ciertos artistas contemporáneos, como por ejemplo, la del escultor Richard Serra.<sup>11</sup>

Lo primero, no es nada casual y tiene en común con el trabajo de Lewerentz el cuestionamiento que realiza la obra, con su presencia, de un determinado paisaje que actúa como su soporte. Lo segundo, tiene que ver con la voluntad de redefinición de los elementos compositivos con que trabaja y la capacidad de cuestionar el espacio con estos, aspectos constructivos incluidos.

En este sentido, es de notar que Lewerentz considera el *paisaje* más como *objeto* que un contexto del cual comenzar a trabajar. Lo radical en esta afirmación consiste en declarar que tanto el paisaje como el edificio son tratados con idénticos procedimientos, produciéndose una síntesis entre lo visual y lo táctil. Lewerentz trabaja con una idea de realidad como fenomenología del mundo material. En esto confluyen las dos vertientes del análisis.

La incorporación de un tiempo en la aprehensión de la obra a través de un recorrido, como ocurre en los trabajos del Land Art o en muchos trabajos de Serra, determina el carácter excéntrico, es decir, la ausencia de un centro privilegiado, y el policentrismo de la obra, es decir, la existencia de multiplicidad de “centros” o la fragmentación de la escultura. En consecuencia, se materializa la renuncia a un objeto unitario encerrado en una forma claramente delimitada por un contorno (condición *antigestáltica*), y a las leyes tradicionales de simetría, axialidad y jerarquía compositiva, tratándose en ocasiones de objetos de gran extensión no acaparables visualmente. [el paisaje por ejemplo]

Estas dos últimas cuestiones plantean, por un lado, la cualidad *antigestáltica* y, por otro, el énfasis en el desarrollo espacial de la pieza, hasta el punto de que ésta puede resultar inabarcable e inaprensible visualmente por su magnitud o principios compositivos, activando un nuevo tipo de percepción fenomenológica protagonizada por factores como el movimiento corporal y los sentidos, una “visibilidad táctil”.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Algunas correspondencias entre la iglesia de Klippan y ciertas obras pertenecientes al arte contemporáneo han sido sugeridas en: NICOLIN, Pierluigi (1997), pp: 6-19.

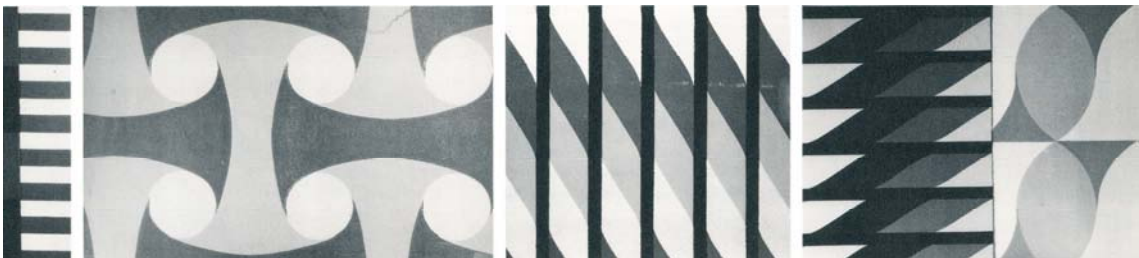
<sup>12</sup> LAYUNO Rosas, Ma Ángeles. *Richard Serra*. Nerea, Guipúzcoa, 2001, p.17.



09



10



11

**09 y 10** Fotografías de Lewerentz de su viaje a Italia: detalle de acera y mosaico en la Villa Adriana.

**11** Diseño de Lewerentz para papeles murales.

### **Gradación en la definición de elementos: los “proyectos elementales”.**

¿Qué busca Lewerentz en sus últimas obras con la decisión cada vez más radical de trabajar sólo con ladrillo, reduciendo los elementos compositivos a un mínimo material y formal? ¿Producir muchas tonalidades o explotar una riqueza armónica de gradaciones?

Materialmente este recurso comienza a percibirse en las Capillas Gemelas y profundizará en él en su obra madura. Como ya se ha señalado es en este periodo cuando aparece en su trabajo una combinación visible de materiales en los que la superficie del ladrillo y el carácter de la junta adquieren gran importancia. Así también, las vigas de acero se dejan a la vista, las soldaduras no se ocultan y se prueban nuevos tipos de puertas y ventanas.

Por tanto, no estamos delante de un recurso que busque la expresividad de unas formas o materiales determinados, si no más bien, como hemos visto a lo largo del análisis, Lewerentz nos presenta unos procedimientos de disección mediante los cuales estudia las posibilidades que un determinado elemento o material ofrece a un programa. Cada elemento, cada material que trabaja es un ofrecimiento que relata las exploraciones formales y técnicas que han sido llevadas a cabo en su producción. En este sentido, los dibujos que realiza son bastante reveladores, nos permiten incluso reconstruir el orden de las decisiones adoptadas.

Ahora bien, el trabajo en ladrillo lleva asociado unas posibilidades constructivas y plásticas que proceden de la agregación de unidades. La construcción en ladrillo no procede por moldeado como sucede con el hormigón, ni por cortes como la piedra o la madera. Tampoco interesa a Lewerentz la condición “modular” que ofrece el ladrillo, esto lo relativiza y trasciende con el modo protagónico en que usa el mortero de junta: no constituye una simple ligadura de ladrillos sino que le confiere el papel de ajustar el material con el espacio. Ahora bien, son las leyes que rigen esta agregación las que se han intentado establecer, precisamente porque en esta arquitectura, a pesar de la atención que se le brinda a cada elemento, a cada centro, nunca entra en crisis la idea de totalidad, de conjunto.

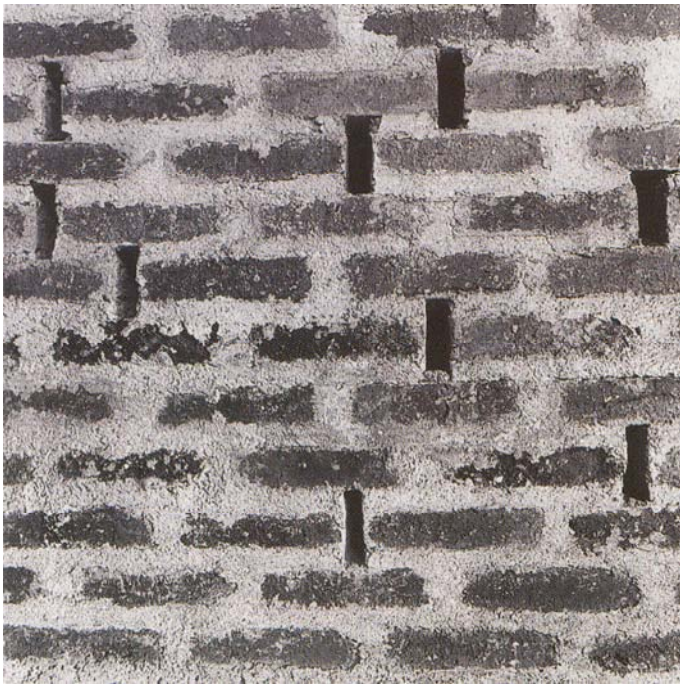
Para esto, encontramos en la música (“una instancia genuina de belleza libre en la que nada natural se mimetiza y nada conceptual se expresa”<sup>13</sup>) ciertas claves para explicar la capacidad de coherencia de la obra a pesar de esta independencia o autonomía particular de cada elemento, de cada detalle.

---

<sup>13</sup> Francisca Pérez Carreño. *El formalismo y el desarrollo de la historia del arte*, p.193.



12



13

**12** Iglesia de San Marcos, Björkhagen: detalle de la fachada.

**13** Iglesia de San Marcos, Björkhagen: “resonadores” para mejorar las condiciones acústicas de los espacios comunes.



### **La variación desarrollada.**

Especialmente en Klippan, el resultado que se obtiene es un continuo polifónico compacto y ricamente estructurado en el que todas las partes, incluyendo aquellas que no son las principales, están igualmente desarrolladas y motivicamente derivadas: los elementos de composición están espacialmente desarrollados y en equilibrio, produciendo un policentrismo en la obra, una multiplicidad de centros que no hay que confundir con su fragmentación.

En un ensayo de 1997, W.Wang advertía algo similar:

En las restrictivas reglas que Lewerentz se da para el uso de los materiales –tal como la determinación de que los ladrillos no fueran cortados, a modo de conseguir las requeridas variaciones- hay un paralelo a la estructura musical de doce tonos de Arnold Schoenberg, cuya finalidad no pretendió otra cosa que facilitar la representación de las emociones.<sup>14</sup>

En este sentido, en el trabajo de Lewerentz el tema puede ser poca cosa en comparación con la importancia que cobra su tratamiento. En esto vemos una correspondencia con el pensamiento de Schoenberg:

Pienso que la riqueza armónica no es el resultado de pasar por muchas tonalidades, sino de escribir con la máxima riqueza de gradaciones. En este sentido, un coral de Bach es armónicamente más rico que la mayoría de las composiciones modernas.<sup>15</sup>

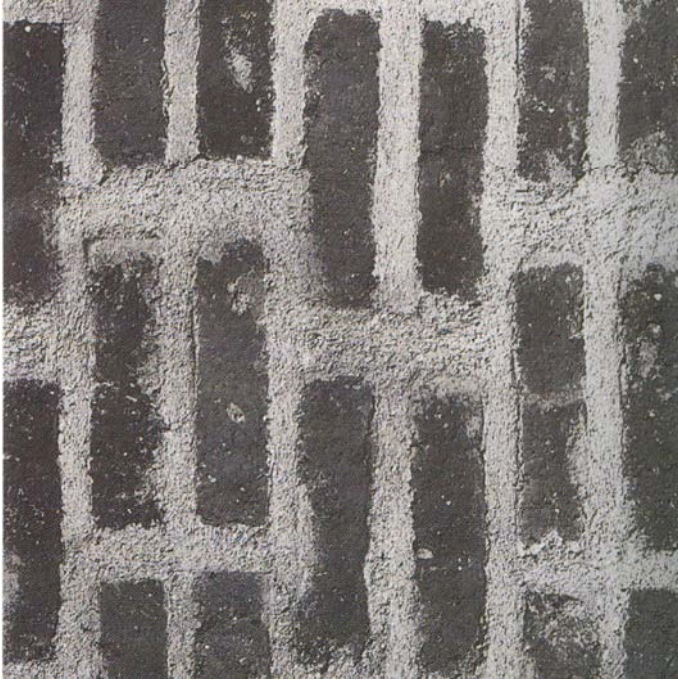
En Schoenberg, la *gradación* nos remite al concepto de “variación desarrollada”, es decir, la *continua evolución y transformación del material temático*, evitando las repeticiones literales. Relacionado a esto aparece el concepto de “prosa musical”, es decir, el despliegue de una forma musical continua que carece del recurso de la simetría producido por las frases o secciones de igual duración y por la existencia de un contenido motivico correspondiente (ejemplificada en la unidad formal clásica conocida como “periodo”).

La ausencia de tema supone la inexistencia de desarrollo, de la música entendida como sucesión temporal. La música dodecafónica se produce mediante el mecanismo de la variación; la serie contiene de forma

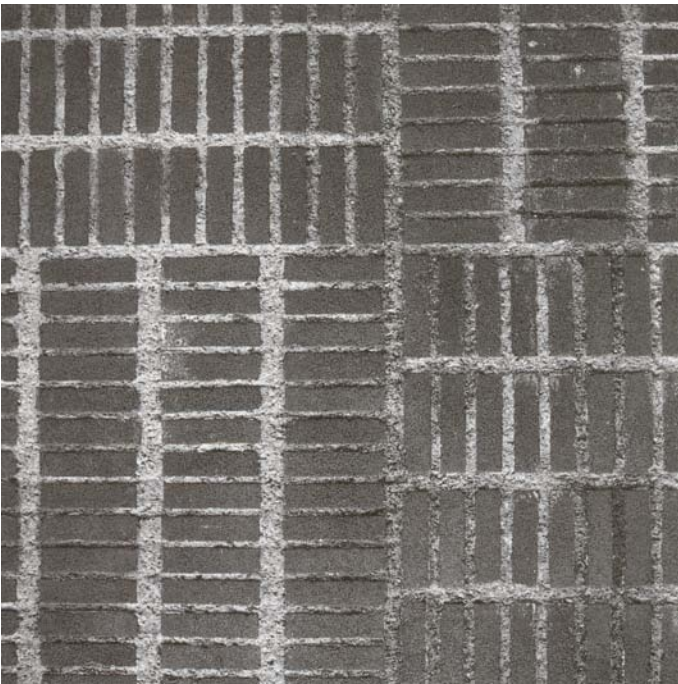
---

<sup>14</sup> WANG, Wilfried (1997), pp:11-12.

<sup>15</sup> Arnold Schoenberg. *Tratado de armonía*. En: METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer. *Johan S. Bach. Las variaciones Goldberg*. Barcelona, Labor, 1992, p.107.



14



15

14 Iglesia de San Marcos, Björkhagen: trabajo de albañilería.  
15 Iglesia de San Pedro, Klippan: detalle de la textura muraria.

implícita todas las variaciones posibles, en ella se valora el intervalo como distancia entre las notas, no como duración.<sup>16</sup>

Desde esta perspectiva, otros son los temas y valores que aparecen en la arquitectura de Lewerentz en tanto que *arte de ejecución*.

La emancipación del color en Schoenberg es tan importante como la de la disonancia. El reconocer que la altura no es el elemento principal de la música, sino que altura y timbre son dos propiedades de igual relevancia, cambió radicalmente la concepción musical.<sup>17</sup>

La arquitectura, sin el recurso de la regla exterior o *sistema*, pasó a ser más inmediatamente comunicativa. En la "interpretación", Lewerentz demuestra una solidez técnica, una sensibilidad fuera de lo común y una sabia administración de sus recursos expresivos.

Este paralelo con la música no es casual. En la necesidad de redefinición de las unidades con que trabaja (las doce notas) y luego una ley (la serie), la música dodecafónica, en esta valoración del intervalo como distancia entre las notas, introduce la idea del espacio.

Desde la variación para producir gradación, podemos advertir otro componente de la poética de Lewerentz que se desprende de lo anterior:

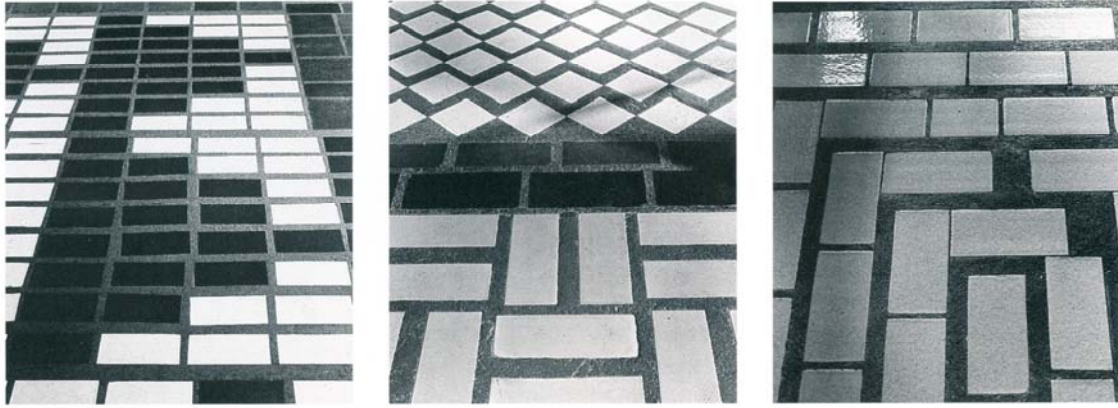
En sus últimas obras, Lewerentz tiene perfecta claridad con qué elementos quiere trabajar y de qué modo. Los elementos y materiales se han reducido a los mínimos. Si usa una ventana, es sólo esa ventana, la manera de disponerla es una sola. Lo mismo pasa con otros elementos como las puertas. Podríamos decir, que la arquitectura de Lewerentz llega a ser una *arquitectura de lo suficiente*, encontrando un paralelismo con la manera en que Schoenberg definió la pintura de Kandinsky<sup>18</sup>: usaba un neologismo, una palabra que el mismo

---

<sup>16</sup> ROVIRA, Teresa. *Problemas de forma. Schoenberg y Le Corbusier*, p.238.

<sup>17</sup> *ibid*, p.188.

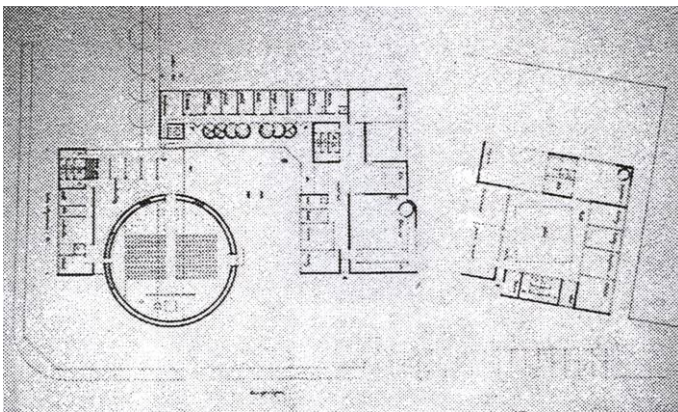
<sup>18</sup> "Schoenberg, pintor amateur de considerable talento, intercambió ideas con Wassily Kandinsky, la figura más importante del movimiento Expresionista durante el periodo crítico, y abandonó los principios de la tonalidad tradicional hacia el mismo momento en el que apareció la primera pintura puramente abstracta de Kandinsky. La atonalidad y la ausencia de un tema, los últimos estados en la evolución de los conceptos de Schoenberg de variación desarrollada y prosa musical, parecieron liberarle de todas las restricciones interiores." MORGAN, Robert. *La música del siglo XX*. Akal, Madrid, 1994, p.91.



16



17



18

- 16** Iglesia de San Pedro, Klippan: detalle de los pavimentos del edificio de servicio.  
**17** Proyecto para una iglesia en Våxjö (1974): vista del interior.  
**18** Proyecto para una iglesia en Våxjö (1974): planta baja.

inventó: “la pintura del no más”. Kandinsky si usa un color es sólo ese color; si aparece un personaje en sus obras será sólo ese personaje, etc.

Esta, no es una definición despectiva, sino más bien restrictiva y acertada. Es suficiente. Lewerentz, demuestra en su última obra que al trabajar con el recurso de la variación es necesario saber detenerse ante lo suficiente (una gran miseria de nuestro tiempo es seguir adelante ahí cuando no es necesario).

Esta actitud hacia la forma la encontraremos radicalizada en el proyecto que presenta para la iglesia de Växjö (1974): un claro deseo de “encontrar lo absoluto con lo indispensable”.

Con respecto a la variación y coherencia del total, podemos también hacer un paralelo desde la poesía: el procedimiento que sigue Lewerentz está más cerca del verso libre que del verso métrico, porque la dinamización del material verbal en el verso métrico se realiza según el principio de separar pequeñas unidades, mientras que la dinamización en el verso libre se basa en que toda la secuencia se reconoce como la medida (duración temporal).

Es verdad que en la secuencia del verso libre se separa, a veces, parcialmente una unidad métrica menor; pero esta separación tropieza con la resistencia en el verso siguiente que no permite la descomposición en una unidad de ese tipo. En el caso del verso libre tenemos normalmente la dinamización de grupos; al mismo tiempo, el grupo puede ser representado incluso por una palabra aislada, como sucede en el caso de la poesía de Maiakovski, cuya referencia aquí no es casual.

Ahora bien, producir la arquitectura de esta manera lleva asociado el percibirla de una determinada manera.

La referencia a Kandinsky nos abre la otra vertiente de exploración: la pintura y lo iluminado, que nos remite a la idea de paisaje, en donde encontraremos un progresivo y gradual avance hacia el dominio de lo táctil.



19



20

**19 Y 20** Iglesia de San Pedro, detalle constructivo de la ventana y ventilación.

## CONSTRUCCIÓN Y PERCEPCIÓN. Calidad material y calidad visual.

Los griegos al alcanzar la cima de su civilización, sustituyen el primitivo sentido de la realidad como evento por el sentido de la realidad como forma, y lo descubren en el arte antes incluso que en la filosofía y la ciencia.

La visibilidad atribuida a la forma resulta más plausible en la escultura que en la poesía. En efecto, en la plástica griega de los siglos VI y V la forma se define mediante una luz “que procede del interior y arde en el límite que clausura... Esta luminosidad es la belleza misma (así pues, ¿se puede hablar de una misma raíz etimológica para, en alemán, *schön*, bello, y *schein*, resplandecer?). Belleza que se manifiesta como estupor que golpea y llena el instante, sacándolo de los límites del tiempo y del espacio físico, para trasladarlo a ese ámbito caracterizado por una extraña no-situabilidad o *atopía* que Platón atribuía al *exaíphness*, al momento imprevisto que se manifiesta en su extra-territorialidad respecto del tiempo (cf. Platón, *Parménides*, 156 c-d). En cuanto visibilidad contemplativa, la forma coincide con la luz: por eso la obra de arte se presenta como si la rodeara un aura resplandeciente, que surge impetuosamente para volver a la obra sin disiparse y, así, sale del centro para volver de nuevo a él.<sup>19</sup>

¿Qué tomó Lewerentz de la arquitectura clásica?

La luz. De la Capilla de la Resurrección se trajo la ventana.

Quizá no sea del todo arriesgado afirmar que el ejercicio de la visualidad a Lewerentz no le vino de la teoría sino de la experiencia del diseño del paisaje. De esto da cuenta uno de los pocos documentos escritos de que disponemos: *Cementerios modernos. Apuntes sobre el paisaje*, que está traducido en este trabajo<sup>20</sup>.

Y ¿qué es el *paisaje*?

En holandés, espacio visual, espacio que hace aparecer, manifestar.

La definición proviene del realismo óptico de los maestros holandeses de la segunda mitad del siglo XVII, ciertamente de raíz protestante.

---

<sup>19</sup> DIANO, Carlo. *Forma y evento* (1952). Prefacio de Remo Bodei, traducción de César Rendueles. Visor, Madrid, 2000, p.24.

<sup>20</sup> Ver el apartado de Anexos.



21

21 Cuadro de Björn Ahlgrensson (Suecia, 1872-1918): "ascuas al atardecer", 1913.



Por otro lado, *paisaje es geografía de un lugar*. Ahora bien, “*extensión de un país que la naturaleza ofrece al ojo que la mira*. La definición comporta algunas características comunes: el paisaje siempre es percibido por alguien en alguna parte. No sólo se habita, se vive. Es -escribe Maurice Blanchot- *la distancia misma sentida como nuestra intimidad, y la lejanía en nosotros como nuestro centro*. El paisaje se presenta así como una unidad perceptiva y estética, pero también como una unidad de sentido que literalmente nos habla, nos avisa sobre el modo de una proximidad distante”.<sup>21</sup>

Esto nos pone sobre aviso de ciertos rasgos culturales de los nórdicos:

A un forastero le resulta fácil percibir que la naturaleza tiene un significado muy importante para la sensibilidad nórdica. Al margen de las denominaciones religiosas que adopte en la práctica, parece prevalecer una actitud panteísta hacia la naturaleza, derivada de la concepción del mundo del campesino y del pescador. La conexión con la naturaleza parece propiciar el mantenimiento de una relación multisensorial con el entorno. La arquitectura del mundo industrial está dominada por el sentido de la visión. En la arquitectura nórdica sin embargo, el dominio de lo táctil sigue presente y contribuye a crear una atmósfera de calidez e intimidad.<sup>22</sup>

Luminosidad y dominio de lo táctil es una dialéctica que ha ocupado a algunos investigadores en el terreno de la pintura. Por ejemplo, el trabajo de la historiadora Svetlana Alpers (*El taller de Rembrandt* y *El arte de escribir*) donde se hace mención de la contraposición entre el realismo óptico y el realismo táctil (*visibilidad táctil*) de Rembrandt, que considera ideológicamente católico. Una de las cosas que da a pensar este hecho, es que los holandeses no tienen espacio sino sólo paisaje visual.

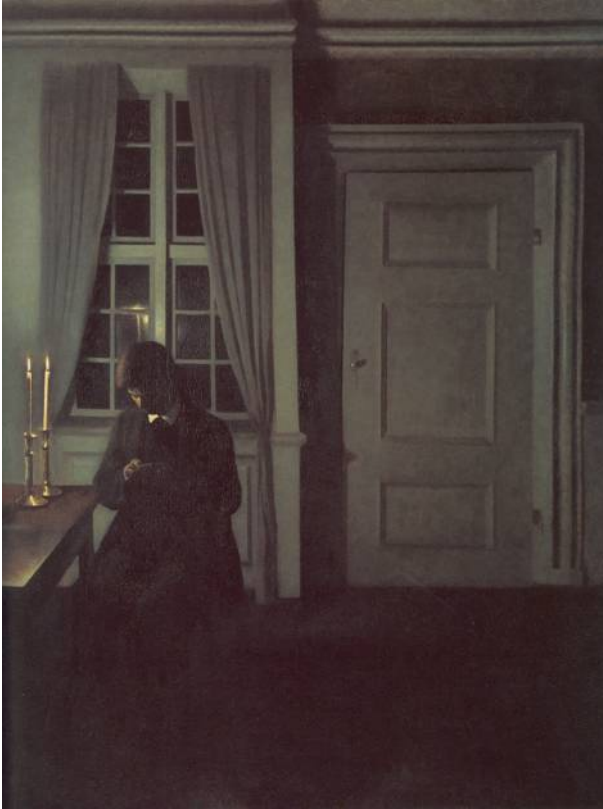
---

<sup>21</sup> Extraída del artículo de Enmanuel Guigon: *El paisaje como territorio del arte*. 13nov99, ABC Cultural, p.40, a propósito de inaugurarse la exposición: *Klee, Tanguy, Miró. Tres visiones del paisaje*, en la Fundación Joan Miró de Barcelona.

<sup>22</sup> PALLASMA, Juhani. *El silencio del norte*. A&V, pp:4-6, Sept-Oct, 1995.

“Equilibrio, una calma adaptada producida por fuerzas y cuerpos equitativamente divididos y pesados (...) Hay algo en esas sociedades que da la impresión de una imperturbabilidad que, en particular en el período de principios de siglo -cuando los extremos meridional y oriental de Europa tenían fama de ser exactamente lo contrario- parecía muy dominante. ¿Qué era lo que daba lugar a esa especie de calma aparente?”

“En primer lugar estaba el paisaje social, el hecho de que las estructuras de la era industrial hubieran surgido del campesinado en una modernización que raramente se manifestó de forma repentina en todo el siglo XIX. Y es que esa modernización se produjo con la elaboración de materias primas de fuentes primarias de sustento, y, por consiguiente, estuvo casi siempre ligada a la aldea, a su forma de vida y sus normas. Ello puso la condición básica para la coexistencia pacífica de distintos grupos sociales” *Luz del norte*, (1995), p.18.



22



23

**22** Cuadro de Vilhelm Hammershøi (Dinamarca, 1864-1916): "coleccionista de monedas", 1904.

**23** Cuadro de Vilhelm Hammershøi (Dinamarca, 1864-1916): "interior con mujer sentada", 1908.

Resumiendo, esta tensión entre la extensión del paisaje y unos elementos “a mano” se ve intensificada con la experiencia de la luz y la actitud de los nórdicos hacia ésta.

Por ejemplo, en el cuadro *ascuas al atardecer*, de Björn Ahlgesson, asistimos a la costumbre sueca de seguir la lenta extinción de la luz del día sin encender la luz, con objeto de acostumbrarse al ritmo de la naturaleza y experimentar la alegría de ver la caída del día en un estado de ensueño.<sup>23</sup>

En esta espesa sombra la visión tiene que abrir al máximo el diafragma anulando toda posibilidad de “profundidad de campo”. El ojo queda entonces “preñado de tacto”.<sup>24</sup>

Esto nos lleva a mirar de cerca, a provocar el “instante decisivo”<sup>25</sup>. Aquel momento en el cual se armonizan, tanto desde un punto de vista formal como narrativo, las coordenadas espacio-temporales con las que opera, por ejemplo, la fotografía.

Finalmente, no se puede dejar de apuntar la importancia que va a tener la pintura europea del XIX entre los nórdicos. En *El espíritu de una era. Pintura del siglo XIX de la Nationalgalerie de Berlín*, exposición que tuvo lugar en Londres (2001), incidía de lleno en la reconsideración de que la pintura europea del siglo XIX, no se puede seguir considerando bajo el exclusivo prisma de la vanguardia parisiense.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Vivencia esta absolutamente romántica. Ibid., p.60.

<sup>24</sup> Otro caso digno de mención: la pintura de Hammershøi, quien “fue conocido en su época sobre todo por sus cuadros de interior: “salas vacías, ascéticas y de una extraña calma, caracterizadas por una atmósfera quieta y tensa y una tenue luz que se introduce por la ventana y se posa suavemente en las paredes”. El aire en estos espacios tiene consistencia física y, al mismo tiempo, parece como si la condición material del cuadro se disipara. Todo adquiere el mismo tono etéreo y vibrante, gracias a la utilización de una gama de tonos grises y blancos, desplegando una increíble riqueza de matices. “Aunque los cuadros de interiores realizados por Hammershøi son deudores de la Edad de Oro danesa de la primera mitad del siglo XIX y de la pintura holandesa del siglo XVII, el pintor se aparta de cualquier prototipo con su atmósfera agobiante, tan especial.” Ibid., p.126

<sup>25</sup> El término pertenece a Cartier-Bresson para referirse al “reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, del significado de un hecho y de una rigurosa organización de las formas.”

<sup>26</sup> “En este sentido, el primer punto de inflexión fue el descubrimiento, fuera de Alemania, de la impresionante personalidad del romántico Caspar David Friedrich, pero, junto a él, quedaban otros grandes maestros, románticos y posteriores, de parecida enjundia. Me refiero a Schinkel, Blechen, Menzel, Corinth o Beckmann, que han sido redescubiertos, sobre todo, durante las últimas décadas del XX. Antes, el arte decimonónico alemán quedaba casi reducido al paisaje romántico y al episodio curioso de la Hermandad de los Nazarenos, lo que nos privaba de conocer la formidable corriente naturalista y el peculiar impresionismo-expresionismo germánico, representada por artistas de un talento excepcional, cuya influencia en las vanguardias alemanas del siglo XX fue decisiva”. *El espíritu del XIX y la pintura Alemana*. Artículo de Francisco Calvo Serraller en *El País*, 7 de abril de 2001, Babelia, p.18.



24



24 Villa Ericsson: fotografía de la cocina. Lewerentz y Stubelius, 1912.

Paisaje como unidad perceptiva y estética; proximidad distante y dominio de lo táctil; actitud de los nórdicos hacia la luz; la luz como definición de una cierta interioridad rica en matices, y el contacto con las vanguardias alemanas, son las características que se han querido subrayar aquí.

Pues bien, las interacciones producidas en este campo no son pocas. Al revisar la biografía de Lewerentz anotábamos su paso por Alemania, primero con el arquitecto Bruno Mohring en Berlín (1908) y luego Munich, ciudad considerada después de París, como el centro artístico más importante de Europa. Como señala Ahlin<sup>27</sup>, Lewerentz consiguió trabajo con Theodor Fisher (del 1º de julio hasta el 15 de septiembre 1909) y después con Richard Riemerschmid (1909-10), ambos importantes personajes en la recién creada *Deutscher Werkbund*. No ha sido objeto de este trabajo investigar este periodo Alemán de Lewerentz, sin embargo no se puede dejar de mencionar que constituye, al igual que el largo viaje que emprende a Italia en 1909, un buen punto de partida para conocer las posibles interferencias que recibió en su formación. En este sentido, también sería interesante profundizar en su paso por la Klara Skola (1910), donde se ofrecía una formación más moderna caracterizada por la introducción en los estudios de un mayor realismo cotidiano; o también, las posibles influencias del trabajo de Tessenow. Este comienzo fue significativo para su obra futura, en la cual acabaría combinando arquitectura, diseño y producción industrial.

El corolario que se extrae de todo lo anterior es que el recurso de la gradación como ley que dota de coherencia a la obra (riqueza armónica) gracias al mecanismo de la variación, lleva a la definición de una arquitectura suficiente en cuanto a materialidad y recursos formales (autonomía de los elementos), y se manifiesta, existe, en función de un cierto control de la iluminación que caracteriza los interiores (tanto sacros como domésticos), un hecho que gana en intensidad en las últimas obras de Lewerentz. Esto pone en evidencia un cierto equilibrio entre una visualidad táctil (con que define los elementos y el paisaje en tanto que objeto) y una proximidad distante (con que está cargado el espacio interior), una empresa narrativa tan exigente en el manejo del hilo discursivo como minuciosa en el registro de sus acordes e interferencias propios.

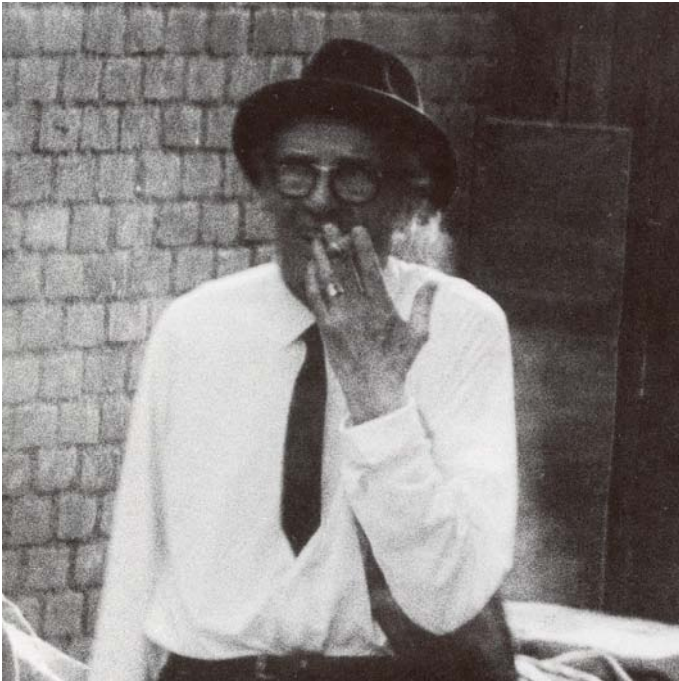
Los capítulos de esta historia no son así los pasos que está dando la arquitectura, sino propiamente, muy benjaminianamente, sus “pasajes”, los pasadizos, los recovecos en los que se despliega el laberinto moderno.

---

<sup>27</sup> AHLIN, Janne (1987), p.19.



25



26

**25 y 26** Lewerentz en visita de obra durante la construcción de la iglesia de San Pedro, Klippan.

Ahora bien, ¿en qué consiste “alcanzar lo absoluto con los mínimos recursos formales”?

Como se ha argumentado, Lewerentz a través de su obra hizo avanzar unos mecanismos que intentan “cada vez” *hacer más sensible el sentido*. En este recorrido por su obra descubrimos que la mayor carga de sentido se encuentra en lo inmediato, en lo que está más a mano.

En este sentido, en Lewerentz *la forma es estructura de visibilidad del mundo al mismo tiempo que procedimiento de donación de sentido*.

En el recorrido que hemos realizado, descubrimos que Lewerentz es más intenso en la medida en que es más directo. Así lo demuestra su método de expresión: directo, austero, sin sentimentalismos; según algunos críticos<sup>28</sup> desarrolla una sobria prosa que tiene los efectos de la poesía.

Y ¿qué quiere decir esto?

Que con su trabajo hace que las cosas parezcan recién hechas, recién creadas. Que “siendo exacto con lo inexacto sin convertirlo en exacto”<sup>29</sup>, transmite un fervor y una claridad.

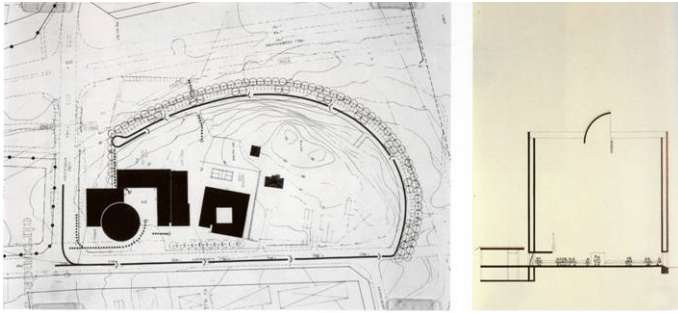
En Lewerentz, “no hay detalles en la ejecución”.<sup>30</sup>

---

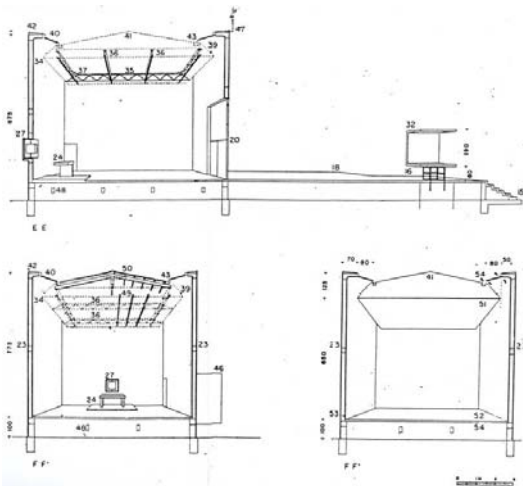
<sup>28</sup> Por ejemplo Sven Ivar Lind. Ver: CALDENBY, Claes; CARUSO, Adam; LIND, Sven Ivar (1997), pp: 49-52 (breve e intenso artículo sobre la iglesia de Klippan).

<sup>29</sup> Ángel Crespo, poeta.

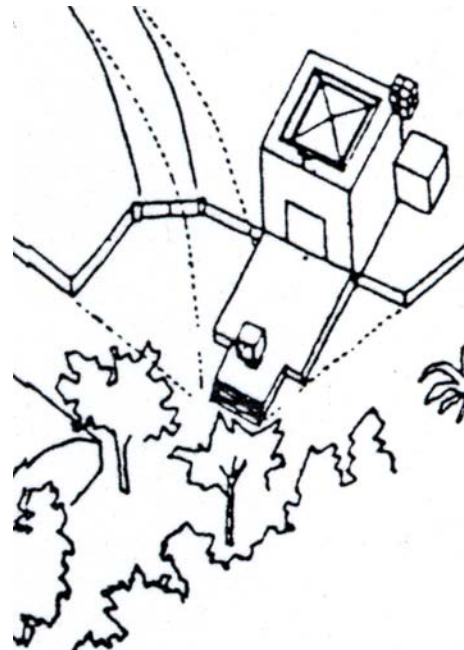
<sup>30</sup> Valéry, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*. COAATM, 1982, p.20. No hay minucias, cosas de segunda. Importa tanto lo que somos capaces de mirar en el ladrillo como lo que podemos producir con él. En Lewerentz, la poesía es expresión esencial de hechos esenciales (Cesare Pavese).



27



28



**24** Proyecto para una iglesia en Växjö (1974): planta de emplazamiento, sección y maqueta.  
**25** "La Capilla de los Pajaritos". Proyecto de Alberto Cruz Covarrubias para una capilla en el fundo "Los Pajaritos", Maipú, Chile, 1952-53.



## COLOFÓN:

*El hombre, en la noche silenciosa, enciende la luz para sí mismo.*  
(Heráclito)

La capilla de la Resurrección culmina un recorrido y está sumergida en el bosque. Las capillas gemelas son las únicas expuestas al paisaje abierto y son las únicas en que el volumen pierde regularidad. Aparece una torre campanario, un referente del cementerio pero también de las capillas. San Marcos: mientras más espeso es el bosque mayor es el rigor de los elementos y su regularidad. La iglesia es una estancia más, la más grande. San Pedro: hacia el exterior sólo hay muros. El gran tema es la interioridad, incluso apreciable en la zona del acceso. El exterior es muro y unas ventanas que actúan de espejo, repeliendo la mirada hacia el interior. Ventanas situadas con regularidad en el muro.

Es como si en todo momento se nos quisiera impedir ver, reconocer lo regular, lo estable desde el exterior. En San Pedro se reconoce la planta cuadrada estando en el interior. El suelo y el techo se mueven con lo cual el único pilar interior adquiere una rigidez extrema.

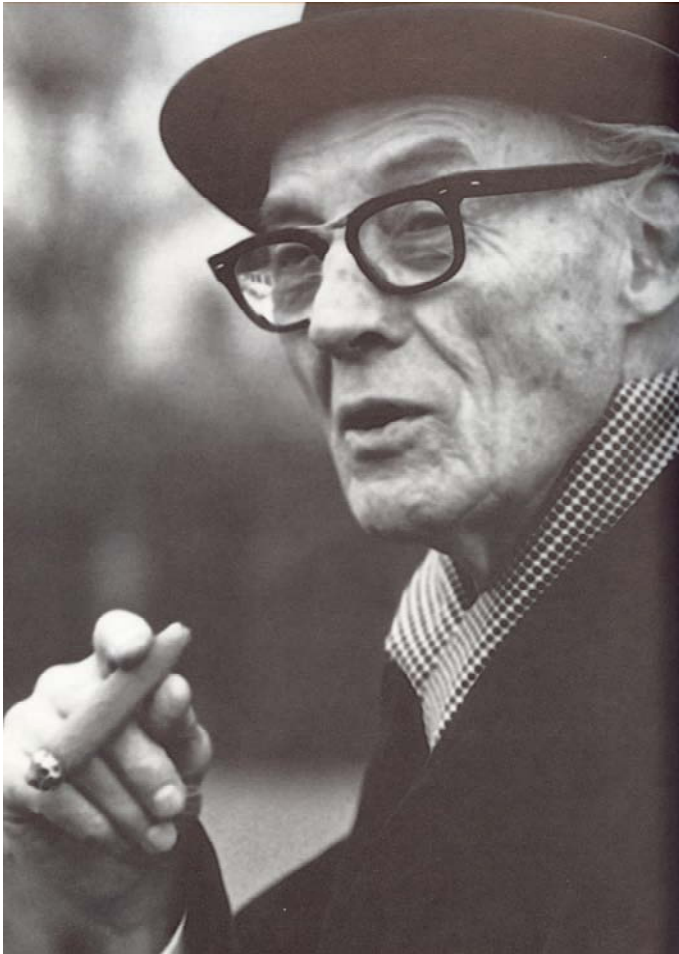
En Klippan, Lewerentz parece buscar una “delicadísima penumbra luminosa. Luz al ojo, no paredes, no cielos, no piso... ningún motivo arquitectónico... luz inmovilizada que arrojará por reflejos una envolvente homogeneidad. Luz sin color.”<sup>31</sup>

En Klippan conquista un equilibrio no jerárquico a través de la materia y la superficie.

El paso siguiente a Klippan era naturalmente conquistar esta regularidad en el volumen. Cuando parecía que Lewerentz renunciaba a la forma en favor de la experiencia de lo construido, en su último proyecto para la iglesia de Växjö (1974, no construido), produce una sublimación de los elementos: cubierta y ventana se fusionan. Desaparecen las aristas y el abandono de toda gradación, y la iluminación, finalmente, viene de lo alto. Una explícita alusión a Boullée, con quien Lewerentz comparte el cultivo de la arquitectura como arte.

---

<sup>31</sup> Este fragmento pertenece a la memoria de proyecto con que el arquitecto chileno Alberto Cruz explica la capilla que proyectara en 1952-53 para el fundo de “pajaritos”, Santiago de Chile.



29



30

**29** Sigurd Lewerentz.

**30** Lewerentz en visita de obras, Iglesia de San Pedro, Klippan.

En el fondo, lo iluminado está en el paisaje, como advirtiéndonos que ahí, en el exterior, está lo sagrado, el verdadero espacio sagrado; y que la arquitectura conquistaría este espacio a fin de preservar la intimidad visual del sujeto. En la Plaza circular del Recuerdo en el Cementerio de Malmö y en su referencia al laberinto de Trojeborg ya habíamos encontrado un anuncio de esto. El sujeto se retira al interior del paisaje. Un modo particular de habitar la naturaleza.

En San Pedro, el muro es la sombra. Según las categorías de Van der Laan, *muro y espacio aislado* convergen en *sombra*. ¿Hacia donde convergen *cuerpo y espacio natural*?

La *realidad construida* se transforma en sombra. En esta búsqueda de criterios objetivos en los que basar los principios inmutables de la construcción ¿en qué se transforma la *realidad vivida*?...

En la arquitectura sacra de Lewerentz “se lanzan juntos” lo sagrado y su presencia. “Esta irradia ante un testigo [sujeto] que debe dar cuenta de ella, acogiéndola, reconociéndola. Tal testimonio constituye la intervención y la instalación de la cual puede derivar un mundo transfigurado. En tiempos de ocultación, tiempos modernos, esa forma de dar testimonio es la que debe entenderse por arte.”<sup>32</sup>

En este sentido, el arte es sólo arte como una *afirmación* plena de un mundo a la vez *presente y transfigurado*, y constituye la máxima afirmación de la vida que puede realizarse dentro del mundo de la modernidad.

¿Y las realizaciones del pasado? ¿Cómo pueden ser incluidas en el presente sin renunciar a la modernidad de nuestra época?

Lewerentz nos muestra un camino, y en esto consiste el momento de lo moderno: el de su autenticidad, una secreta relación con lo antiguo, con lo clásico o simplemente con la tradición vivida... a través (de la *artisticidad*) del arte.

---

<sup>32</sup> “(...) el arte, cuando es arte, logra que el instante se bañe de la aureola de lo eterno. En este sentido y frente a toda dogmática moderna acerca de las “dialécticas negativas”, debe decirse que el arte es afirmación. O que es, como Nietzsche adivinaba, la máxima afirmación de la vida que puede realizarse dentro del mundo (secularizado, hostil a lo sagrado) de la modernidad. GRAHAM, Dan. *El arte y lo sagrado*. En: *Gordon Matta-Clark*, Catálogo de la exposición, IVAM Centre Julio González, Valencia, 3 de diciembre de 1992 - 31 de enero de 1993, pp: 218-219.