

segunda parte



Página anterior:

Sverre Fehn, en primer plano, durante una visita a la obra del Museo de Hamar, Noruega, en el año 1970.

Hedmarksmuseet, Hamar

SEGUNDA PARTE

EL DIBUJO DE VIAJE, EL DIBUJO DE LA IDEA, EL DIBUJO DE LA FORMA

Todo lo que sale de un arquitecto es arquitectura... cualquier explicación literaria o gráfica de un proyecto, cualquier dibujo sintético o cualquier dibujo evocativo es arquitectura.¹

1. ÁBALOS, Iñaki y otros (2007): *Alejandro de la Sota. Seis testimonios*. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona. p.53

Capítulo 3. El dibujo de viaje. Sverre Fehn y Louis Kahn

3.1 Los orígenes del viaje formativo a través de Europa

3.2 El viaje formativo en los arquitectos del siglo XX

3.2.1 Le Corbusier y los maestros nórdicos

3.2.2 La irrupción de la fotografía

3.3 Louis Kahn y el dibujo de viaje

3.3.1 El dibujo de viaje y la ‘perfecta imitación’

3.3.2 La formación de Kahn y el dibujo del natural

3.3.3 El primer viaje de Kahn a Europa

3.3.3.1 De Plymouth a Berlín

3.3.3.2 Italia

3.3.4 El segundo viaje. Italia, Grecia y Egipto

3.3.5 Louis Kahn y Sverre Fehn

3.4 Los viajes de Sverre Fehn

3.4.1 Fehn en Marruecos

3.4.1.1 Los viajes de Fehn a Marruecos

3.4.1.2 Los dibujos de Fehn en Marruecos

3.4.2 Fehn en Hvasser

3.4.2.1 Los viajes de Fehn a Hvasser

3.4.2.2 Los dibujos de la isla de Hvasser

3.5 Nexos entre Fehn y Kahn. Venecia, Grecia y Egipto

3.5.1 Venecia

3.5.1.1 La relación biográfica de Fehn con Venecia

3.5.1.2 Los dibujos de Venecia. Fehn y Kahn

3.5.2 Grecia y Egipto según Fehn y Kahn. Dos formas de mirar

Ningún dibujo me da tanto placer como estos apuntes de viaje. Viajar... es una prueba de fuego. Cada uno de nosotros deja atrás, al partir, un saco lleno de preocupaciones, odios, cansancio, tedio, prejuicios...

Un buen amigo sufre verdaderamente porque el mundo es grande. Jamás podrá permitirse, dice, repetir una visita; se marcha nervioso, crispado, saliéndose los ojos de sus órbitas.

Pero yo prefiero sacrificar muchas cosas, ver apenas lo que me atrae inmediatamente, deambular, sin mapa y con una absurda sensación de descubridor.

¿Habrá algo mejor que sentarse en una explanada, en Roma, al caer la tarde, experimentando el anonimato y una bebida de exquisito color... mientras la pereza te invade dulcemente? De repente el lápiz o el bic comienzan a fijar imágenes, rostros en primer plano, perfiles desenfocados o luminosos pormenores, las manos que dibujan.

Trazos primero tímidos, rígidos, poco precisos, luego obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libres hasta la embriaguez, después fatigados y gradualmente irrelevantes.

En el intervalo de un verdadero viaje, los ojos, y a través de ellos la mente, ganan insospechadas capacidades. Aprendemos desmedidamente y lo que aprendemos reaparece disuelto en las líneas que después trazamos.¹



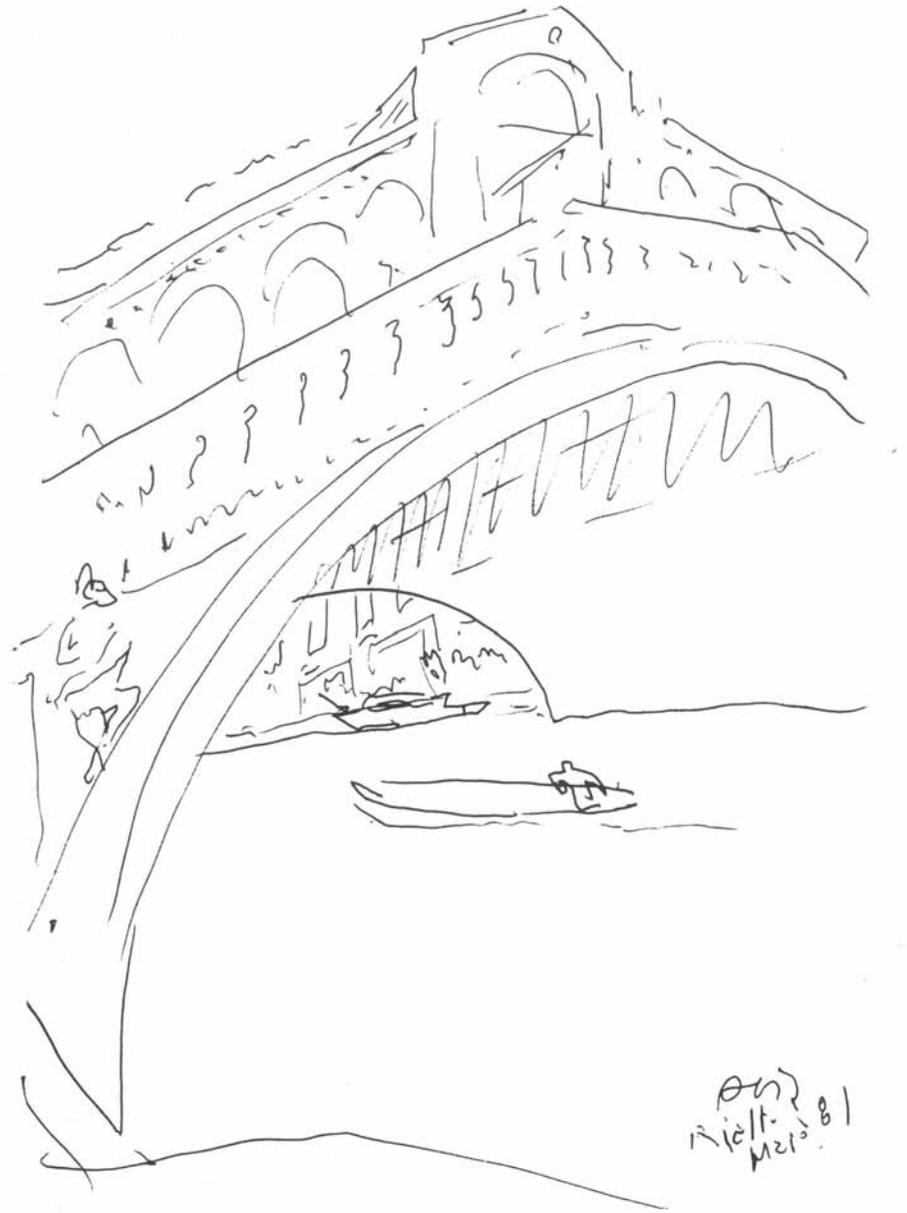
Álvaro Siza, boceto de la Villa Adriana, Roma, 1980.
Tinta sobre papel.
AVIT

Álvaro Siza entiende el viaje como parte esencial de la formación del arquitecto. La tradición ha consolidado esta idea a través de generaciones que recorrieron Europa buscando ese aprendizaje directo, tomando apuntes y realizando bocetos de arquitecturas que reaparecieron en *líneas que después trazaron*. Ése es el sentido del viaje para los arquitectos, y los dibujos que conservan de esas experiencias son un diario que nos permite acercarnos a sus biografías.

Los nórdicos cruzaron Europa buscando la luz del Mediterráneo y la tradición constructiva de las civilizaciones clásicas. Casi sin excepción -desde Asplund o Lewerentz hasta Jacobsen, Aalto o Pauli Blomstedt- visitaron el sur y dibujaron todo aquello que quisieron conservar en su memoria.

Como quienes le precedieron, Sverre Fehn viajó y dibujó. Sus bocetos de Marruecos, Venecia, Egipto o la isla de Hvasser son ilustraciones de sus propias experiencias vitales. En ellos se reconoce una cierta voluntad de aprehender lo visto, pero también una libertad con respecto al modelo que los convierte en una interpretación, en una construcción tan subjetiva como esos otros dibujos que décadas antes había realizado en sus viajes Louis Isadore Kahn.

1. Álvaro Siza en Álvaro Siza. *Esquissos de Viagem*, recogido en MORENO MANSILLA, Luis (2002): *Op. cit.*, p. 187



Álvaro Siza, el Puente Rialto dibujado durante un viaje a Venecia, 1981.
Tinta negra sobre papel.
AVIT

3.1 Los orígenes del viaje formativo a través de Europa

Suelo responder a los que me preguntan por la razón de mis viajes: que sé bien de lo que huyo, mas no lo que busco... que es mejor cambiar un estado malo por otro incierto.²

Cuando Michel de Montaigne³ escribió estas líneas, viajar era casi una extravagancia. En junio de 1580 inició un periplo de más de un año a través de Francia, Alemania, Austria, Suiza e Italia para estudiar culturas ajenas. Pocos eran los que en ese momento llevaban a cabo expediciones similares, pero en poco tiempo todo cambió.

A partir del siglo XVII, el creciente interés hacia la Antigüedad llevó a muchos nobles europeos a querer ver con sus propios ojos las ruinas de Grecia y Roma, así como las obras de los grandes artistas del Renacimiento italiano. El barroco agonizaba, y en esa suerte de vuelta al origen que representaba la visita a la cuenca mediterránea surgió el germen del Neoclasicismo. Este interés arraigó de manera especial entre jóvenes británicos de clase alta, que en los siglos XVII y XVIII consolidaron la tradición de viajar a la Europa meridional como última fase de su etapa formativa. Así surgió el *Grand Tour*. Había en este viaje una voluntad didáctica, pero también un fin social: la aristocracia británica entablaba de este modo relación con los nobles del continente. Por otro lado, ofrecía a los jóvenes la posibilidad de alejarse de las férreas convenciones sociales británicas durante un período más o menos largo según sus posibilidades económicas.

Aquéllos que viajaban solían regresar con un equipaje que incluía reproducciones gráficas de los grandes monumentos italianos: las *vedutte* venecianas y las perspectivas de ruinas romanas suponían una fuente de ingresos para los artistas italianos, desde Tiepolo o Canaletto hasta Piranesi o Pannini. Así, el *Grand Tour* se convirtió en un canal de transmisión de influencias, quizá el más ágil en un tiempo en el que no era fácil acceder a imágenes de aquello que no podía ser visitado. Proliferaron también obras literarias que documentaban los viajes, desde el *Viaje o Travesía Completa por Italia* de Richard Lassels –publicada en 1670– hasta el *Viaje a Italia* de Goethe, quien había viajado a ese país inspirado a su vez por los escritos de Johann Joachim Winckelmann.

Los arquitectos pudieron así conocer las obras clásicas, ya fuese por medio de una visita –como fue el caso de John Soane entre 1778 y 1779– o a través de los dibujos que otros traían consigo a su regreso. El propio Christopher Wren, gran reconstructor de Londres tras el incendio de 1666 y arquitecto de la

2. Ver MORENO MANSILLA, Luis (2002): *Op. cit.*, p. 173

3. Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592), filósofo y humanista francés, describió con detalle las vivencias de su viaje a través de Europa entre 1580 y 1581, aunque el texto no fue publicado hasta 1774, bajo el título *Diario de viaje*.



Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), vista del Mausoleo de Elio Adriano, hoy Castello Sant'Angelo, Roma, realizado entre 1748 y 1774. Grabado calcográfico, 54,4 x 78,9 cm. Esta obra forma parte de sus *Vedute di Roma*

renacentista Catedral de Saint Paul, jamás visitó Roma: su conocimiento del mundo clásico se había basado en el estudio de dibujos que llegaban a Gran Bretaña.

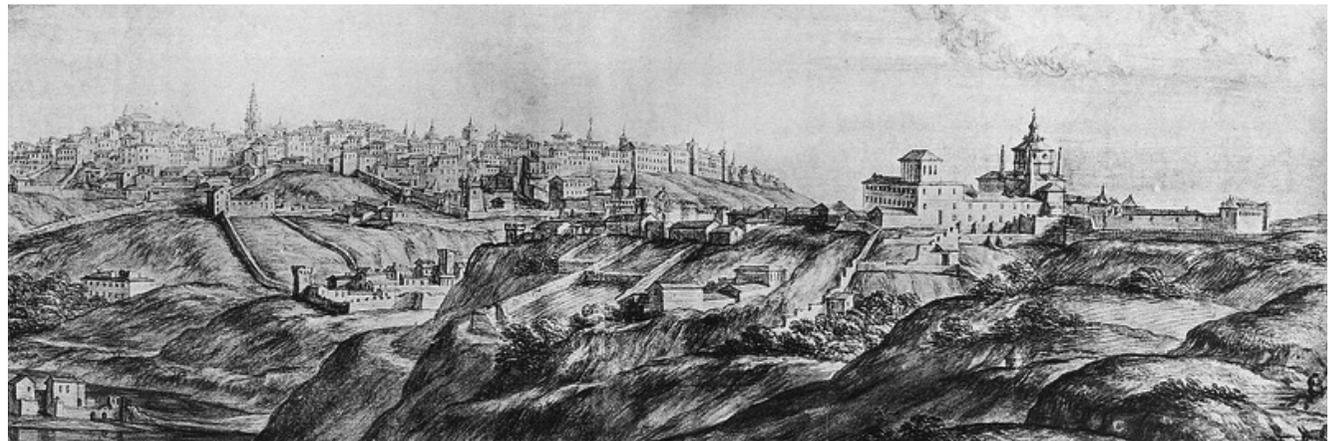
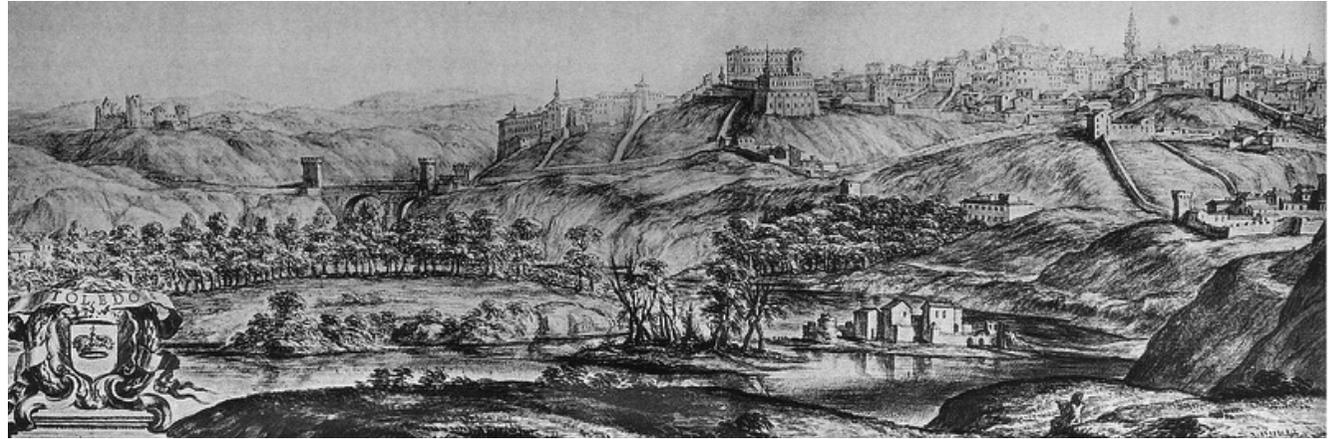
Paulatinamente, la costumbre de viajar se popularizó hasta hacerse habitual también entre nobles del sur de Europa. Muchos aristócratas italianos visitaron otros países, otras grandes ciudades, en ocasiones acompañados de un séquito que incluía artistas. Fue el caso de Cosme III de Médici, heredero del Gran Ducado de Toscana, que en 1667 visitó Alemania y los Países Bajos, y un año más tarde emprendió un largo periplo a través de España, Portugal, Inglaterra y Francia; lo acompañó en calidad de ayuda de cámara el artista Pier Maria Baldi, cuyo cometido consistía en dibujar las ciudades visitadas. Sus esbozos y acuarelas aportaron entonces -como las *vedutte* llevadas a Inglaterra por quienes regresaban del *Grand Tour*- imágenes fieles de lugares lejanos. Y aún hoy constituyen, en algunos casos, el único testimonio gráfico de esas ciudades en la segunda mitad del siglo XVII⁴.

De esta manera, la consolidación de rutas culturales a través de Europa promovió el intercambio de ideas y contribuyó a expandir nuevos movimientos artísticos. Pero durante siglos, sólo los privilegiados pudieron permitirse la visita a los grandes centros del arte y la cultura, hasta que la Revolución Industrial abrió la puerta a un modo de viajar mucho más asequible. Los grandes barcos de vapor que atravesaban los canales navegables de Europa y, sobre todo, la eclosión del ferrocarril como medio de transporte, popularizaron los desplazamientos entre las clases menos pudientes. Así, a partir de la década de 1820, conocer lugares lejanos dejó de ser patrimonio exclusivo de aristócratas y comerciantes. Los arquitectos, incluso aquéllos que habían nacido lejos de Grecia y Roma, dispusieron a partir de entonces de un modo económico de acceder a las fuentes clásicas. Y viajar a conocerlas -verlas, tocarlas, dibujarlas, medirlas- se convirtió en parte fundamental del aprendizaje de su oficio.



Pier Maria Baldi, vista de Linares (Jaén), 1668.
Acuarela sobre papel.
Biblioteca Laurenziana de Florencia

4. Las acuarelas y la relación oficial del viaje de Cosme III de Médici, escrita por Lorenzo Magalotti, están recogidas en un código conservado en la Biblioteca Laurenziana de Florencia. Una descripción detallada de algunas etapas de este viaje se puede consultar en SÁNCHEZ RIVERO, Ángel (1927): *Viaje de Cosme III por España (1668-1669). Madrid y su provincia*. Imprenta Municipal, Madrid.



Pier Maria Baldi, escenas de Toledo, 1668. Las acuarelas que Baldi realizó de las ciudades de España y Portugal ocupan el primer volumen del códice que recoge la crónica de los viajes de Cosme III de Médici. *Biblioteca Laurenziana de Florencia*

3.2 El viaje formativo en los arquitectos del siglo XX

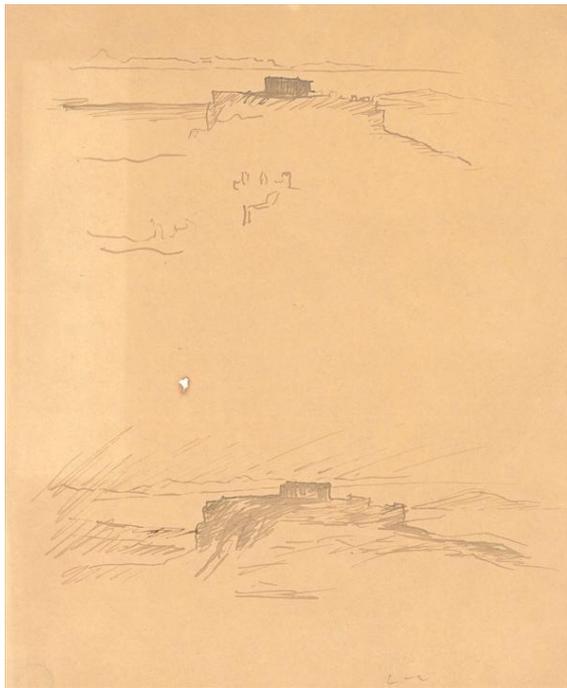
3.2.1 Le Corbusier y los maestros nórdicos

Durante las primeras décadas del siglo XX los arquitectos continuaron visitando los vestigios clásicos como culminación de su etapa formativa. Como John Soane en el siglo XVIII o Viollet-le-Duc en el XIX, muchos de los grandes arquitectos del siglo XX se embarcaron en dilatados viajes al sur de Europa. Le Corbusier llevó a cabo su primer viaje a Italia en 1907 –a la edad de veinte años- y sólo cuatro más tarde amplió su ruta hacia el Este para conocer con detalle la Acrópolis y las arquitecturas de Constantinopla. Durante los meses que duró el viaje –desde marzo hasta diciembre de 1911- acumuló notas y dibujos que publicó en su *Viaje de Oriente*. El reconocimiento que alcanzó Le Corbusier con el paso de las décadas y la importancia que él mismo concedía a ese viaje de juventud, otorgaron a las visitas a la Europa meridional la categoría de ritual de iniciación al conocimiento de la arquitectura:

‘¿Viajando de este modo, largos meses, en países siempre nuevos –preguntaban el otro día en Berlín dos encantadoras compatriotas- no embotará usted sus facultades admirativas, no deslustrará la frescura de sus emociones para no ver ya las cosas sino bajo una mirada un poco desengañada, un poco hastiada?’...

No, señoritas escépticas, viajando, uno no se hastía. Uno se vuelve tan sólo un poco aristócrata en sus amores... Este viaje de Oriente, lejos de las enmarañadas arquitecturas del norte, respuesta a una llamada persistente del sol, de las grandes líneas de mares azules y de las grandes paredes blancas de los templos- Constantinopla, Asia Menor, Grecia, Italia Meridional- será como una vasija de gálibo ideal, del cual sabrán esparcirse los más profundos sentimientos del corazón...⁵

Como Le Corbusier, la mayor parte de los maestros nórdicos llevaron a cabo largos viajes al Mediterráneo. Desde Erik Gunnar Asplund o Sigurd Lewerentz - coetáneos de Jeanneret- hasta el danés Arne Jacobsen, los finlandeses Pauli Blomstedt, Erik Bryggman y Alvar Aalto o los noruegos Arnestein Arnberg, Gudolf Blakstad y Herman Munthe-Kaas⁶, todos viajaron al sur para visitar las arquitecturas clásicas. Cada uno parece haber fijado su atención en algún aspecto concreto de los vestigios conservados, como señala Daniel García Escudero⁷:



Le Corbusier, bocetos de la acrópolis de Atenas, 1911.
Lápiz sobre papel.
Fondation Le Corbusier

5. JEANNERET, Charles-Edouard (1984): *El viaje de Oriente*. Artes Gráficas Soler, S.A., Valencia, pp. 23, 25 y 26

6. Ver FLORA, Nicola; P. GIARDIELLO y G. POSTIGLIONE (2001): *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*. Electa, Milán, p. 45

7. Daniel García Escudero es profesor de proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés. Ha realizado estudios de la obra de Alvar Aalto, parcialmente recogidos en el artículo 'El plan director de Säynatsälo. Estrategias en la arquitectura urbana de Alvar Aalto', en *DPA Documents de Projectes d'Arquitectura*, num.26.



Le Corbusier en la acrópolis de Atenas, lugar que visitó durante su viaje a Oriente. Septiembre de 1911.
Fondation Le Corbusier



Ruinas (presumiblemente de la ciudad de Pompeya) fotografiadas por S. Lewerentz durante su viaje a Italia, c.1909.

Arkitekturmuseet, Estocolmo

Ninguno se fija exactamente en las mismas cosas. Aalto estará muy interesado por cómo la arquitectura regresa hacia un estado natural con el paso de los años y con su transformación en ruinas... Lewerentz se fijará mucho más en las texturas y en la masividad de la arquitectura popular, en la construcción con grandes mampuestos. Jacobsen recogerá el color y las proporciones precisas de innumerales espacios y esculturas italianas...⁸

Arturo Frediani i Sarfati⁹, por su parte, subraya que, sin embargo, todos ellos parecen haber reconocido en la Europa meridional ciertas cualidades atemporales de la arquitectura.

En el sur construimos sobre nuestras propias ruinas, sobre un sustrato cultural previo; ellos no. El sustrato en el norte es el paisaje inmaculado... Los griegos, en cierto modo, 'inauguran' el Mediterráneo; los nórdicos estrenan el paisaje veinte siglos más tarde. Por ello reconocen en el sur una antigua labor de domesticación para ellos todavía en curso.¹⁰

Esta reflexión incide en el nexo común a todos esos viajeros nórdicos del inicio del siglo XX: en Grecia y Roma admiraban la confrontación ancestral entre las construcciones del hombre y la naturaleza. Y regresaban a su país con lecturas subjetivas de cómo había sido resuelto ese duelo.

3.2.2 La irrupción de la fotografía

Los viajes de Le Corbusier, de Asplund, Lewerentz o Jacobsen estaban muy lejos de aquéllos emprendidos siglos atrás por aristócratas ingleses. No podían –y tal vez tampoco habrían querido- viajar acompañados de un séquito de artistas, ni comprar aguafuertes de Tiepolo o grabados de Piranesi. Sin embargo, la visita a las fuentes originales seguía exigiendo un testimonio gráfico que permitiese recordar las arquitecturas visitadas. Los arquitectos del siglo XX viajaron con sus lápices y libretas, dibujaron y describieron –en algún caso de manera exhaustiva- cada etapa de su viaje, pero recurrieron también a

8. BARDÍ I MILÁ, Berta y otros (2010): 'Desde el Norte', *DPA Documents de Projectes d'Arquitectura*, num.26, p. 12

9. Arturo Frediani es arquitecto, profesor e investigador en la Universitat Rovira i Virgili, además de editor invitado de la revista *DPA*. Ha llevado a cabo estudios acerca de la obra de S. Lewerentz, publicando artículos sobre este arquitecto –entre otras- en las revistas *DPA*, de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, y *Projecto Progreso Arquitectura*, de la Universidad de Sevilla.

10. BARDÍ I MILÁ, Berta y otros (2010): *Op. cit.*, p. 12



$\frac{1}{2}$

Fig.1 Le Corbusier fotografiado en la Acrópolis en septiembre de 1911, durante el viaje a Oriente que realizó en compañía de Auguste Klipstein.

Fondation Le Corbusier

Fig.2 Erik G. Asplund en Paestum, Italia, 1913.

Arkitekturmuseet, Estocolmo

una nueva herramienta: la cámara fotográfica.

En este sentido, es paradigmático el caso de Sigurd Lewerentz. El arquitecto sueco visitó Italia, pero poco se conoce de su itinerario y de la fecha exacta de su viaje. Se estima que partió de Múnich en los primeros meses de 1909 y regresó en el verano de ese mismo año¹¹. De ese viaje sólo se conservan fotografías: ni un solo dibujo, ni una línea escrita. Se trata de imágenes parciales, siempre próximas al objeto fotografiado, en ocasiones hasta hacerlo irreconocible. Esos fragmentos que 'se disponen como huellas de un hipotético mapa de la memoria, en el interior de una especie de contenedor de experiencias susceptibles de ser más tarde reutilizadas en lugares e historias diferentes'¹² son la manera escogida por Lewerentz para documentar su periplo por Italia; constituyen un modo de aprehensión de la realidad en abierto contraste con la tradición y con las costumbres imperantes entre sus contemporáneos.

Frente a este uso intensivo de las nuevas posibilidades tecnológicas, Asplund optó por combinar dibujo, escritura y fotografía. Visitó Italia entre diciembre de 1913 y mayo de 1914, y regresó a Suecia con 'más de trescientas hojas con dibujos, bocetos, anotaciones, retratos y temas de lo más variado'¹³, además de ochocientas postales que complementaron las fotografías sacadas. En sus diarios se evidencia la profunda impresión que las ciudades italianas habían causado a Asplund:

Se han agrupado para defenderse y calentarse mutuamente y para hacer sus vidas tan buenas como sea posible. Han hecho leyes, construido sus ciudades con ansia y alegría, y las han hecho ricas y agradables, con iglesias reluciendo en honor de la Madonna, con bellos palacios, bulliciosas fuentes y huertos en las pendientes, hermosos con flores en primavera y tan buenos de poseer cuando llega el otoño.¹⁴

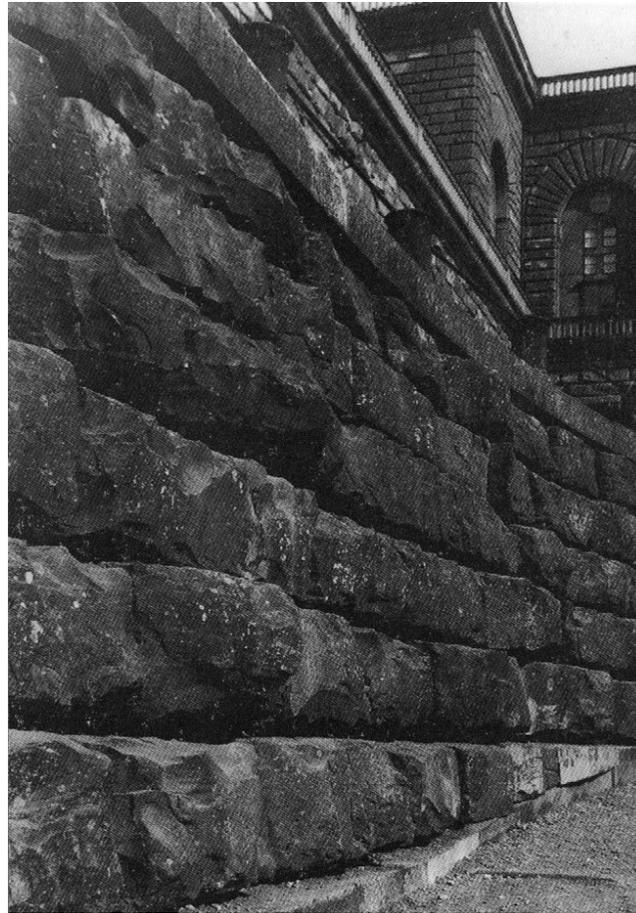
De un modo u otro, tanto Asplund como Lewerentz dejaron constancia de sus vivencias en la Europa mediterránea, lo que estimuló la curiosidad de los arquitectos posteriores. Así, Alvar Aalto -nacido catorce años más tarde que los maestros suecos- aseguraba en una entrevista concedida en 1954:

11. FLORA, Nicola; P. GIARDIELLO y G. POSTIGLIONE (2001): *Op. cit.*, p. 45

12. *Ibid.*, p. 39

13. *Ibid.*

14. Ver MORENO MANSILLA, Luis (2002): *Op. cit.*, p.19



1|2

Fig.1 Sigurd Lewerentz, sillares del Palazzo Pitti, Florencia, c.1909
Arkitekturmuseet, Estocolmo

Fig.2 Sigurd Lewerentz, fotografía de su viaje a Italia, c.1909
Arkitekturmuseet, Estocolmo

Para muchos de mis colegas, el viajar al sur constituye la base misma de su formación... en el norte hemos forjado durante mucho tiempo la singular tradición de cultivar relaciones con los países latinos... Me atrae Italia, y no por sus críticos sentimentales ni por la necesidad de aprender refinadas proporciones... Italia representa para mí cierto primitivismo, caracterizado hasta un grado sorprendente por formas atractivas pensadas a escala humana.¹⁵

Aalto visitó por primera vez Italia en 1924, restringiendo su trayecto a la Toscana. A lo largo de su vida volvió sobre sus pasos y amplió el recorrido. En 1951 viajó a Italia y España, y –como Asplund- dibujó y describió todo aquello que llamó su atención: en ocasiones, una ciudad en los cerros toscanos – ‘la ciudad de las colinas... es belleza natural por ser la máxima hermosura que el hombre puede percibir a ras de suelo’¹⁶, escribió el finlandés- y en otras ocasiones las formas orgánicas que prefiguran su propia obra.

Algunos arquitectos posteriores mantuvieron viva la tradición del viaje formativo. Sverre Fehn y Jørn Utzon se cuentan entre ellos. Conocían las experiencias de aquéllos que les habían precedido y buscaron abrir nuevas rutas. Disponían –como Asplund, Lewerentz o Aalto- de cámaras fotográficas pero, a pesar de ello, no renunciaron a viajar con sus cuadernos de dibujo.

15. Alvar Aalto en SCHILDT, Göran (2000): *Op. cit.*, p. 57. El extracto pertenece al artículo ‘Viaje a Italia’, publicado originalmente en el número 200 de la revista italiana *Casabella Continuità*, en 1954.

16. Alvar Aalto en *Ibid.*, p. 68. La frase ha sido extraída del texto ‘Kukkulakaupunki’ (‘Una ciudad en la colina’), de 1924 y conservado actualmente en el Archivo Aalto.



Alvar Aalto, boceto de un árbol en flor realizado durante su viaje a España de 1951.
Lápiz sobre papel.
Alvar Aalto Foundation

3.3 Louis Kahn y el dibujo de viaje

3.3.1 El dibujo de viaje y la ‘perfecta imitación’

La fotografía parece haber animado a los dibujantes –arquitectos, pintores, escultores- a trascender la mimesis para buscar más allá de lo que la cámara fotográfica era capaz de captar. La copia del natural, habitual en siglos anteriores, hubo de ser revisada. El arquitecto Louis Isadore Kahn, nacido en 1901, ilustra este cambio de tendencia; cuando comenzó a viajar, sus dibujos no quisieron ser una reproducción fiel de lo que había visto. Sus trazos expresivos y personales, en cierto modo ajenos al modelo, traen a la mente la reflexión de John Berger: ‘Los contornos que uno ha dibujado ya no marcan el límite que ha visto, sino el límite de aquello en lo que se ha convertido’¹⁷. Kahn afirmaba:

No tiene ningún valor preocuparse de la perfecta imitación. Si éste es el objetivo, ahí están las fotografías para servirte. Si la intención es crear, improvisar, no se debería imitar. Si al dibujar uno se preocupa demasiado por la manera en la que otros lo habrían hecho o en qué diría tal profesor, el dibujo perderá su valor y fracasará en sus objetivos. Se convertirá, simplemente, en un boceto más...

Para adquirir un lenguaje propio que nos permita expresarnos, debemos aprender a ver por nosotros mismos... cuanto más se observe, más se verá.¹⁸

El extracto pertenece a un texto que Kahn tituló *The value and aim in sketching* –‘El valor y objetivo del boceto’-, publicado por primera vez en el sexto número del *T-Square Club Journal*, en mayo de 1931. El arquitecto tenía entonces 29 años y acababa de regresar de un largo viaje por Europa. Subyace en ese artículo un absoluto convencimiento de que el sentido de la fotografía es la mimesis y de que, frente a ella, el dibujo nos ofrece la posibilidad de expresarnos, tras haber afinado nuestra capacidad analítica: ‘cuanto más se observe, más se verá’.

Cada vez que dibujo, trato de no ser esclavo del tema, aunque lo respeto y lo considero algo tangible, vivo, del cual puedo extraer mis sensaciones. Para satisfacer mi gusto, he aprendido a mirarlo prescindiendo de todo impedimento físico, como si fuese posible mover montañas y árboles, cúpulas y torres.¹⁹

El artículo es la síntesis del modo en que Kahn entendía el dibujo. El arquitecto sostenía que un boceto

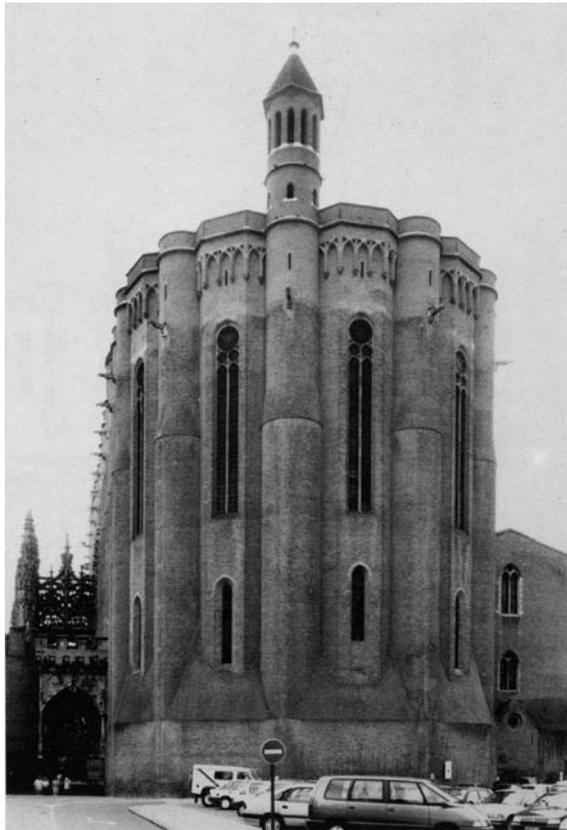
17. BERGER, John (2011): *John Berger. Sobre el dibujo*. Gustavo Gili, Barcelona, p. 7

18. Louis I. Kahn en BONAITI, Maria (2002): *Architettura é. Louis I. Kahn gli scritti*. Mondadori Electa, Milán, p. 54

19. *Ibid.*, p. 55



Louis I. Kahn, 'Chiesa in rovina', dibujo de la Iglesia dell' Annunziata de Ravello, 1929.
Grafito sobre papel marrón, 22,5 x 30,5 cm.
Colección de Sue Ann Kahn



Catedral de Santa Cecilia en Albi, Francia, que fue visitada por Kahn durante el viaje a Europa que realizó en 1959 para participar en el CIAM celebrado en Otterloo, Holanda.

es una construcción subjetiva y abstracta, hasta tal punto que para él cada dibujo tenía 'el mismo valor que un problema proyectual'²⁰. Louis Kahn *construía* sus dibujos. La realidad que debía copiar no era más que el punto de partida de un proceso interpretativo y creativo. Como tal, a veces era necesario -antes de alcanzar un resultado definitivo- 'tomar impresiones y notas acerca del trabajo a realizar'²¹. Eran dibujos para llegar a un dibujo.

Esto supone que, tal vez, algunos de los 'apuntes de viaje' que se han conservado del arquitecto no hayan sido realizados en el lugar representado²². Quizá sean revisiones, composiciones fabricadas a partir de notas tomadas del natural.

En la conclusión de su ensayo, Kahn -como Le Corbusier en su diario del viaje de 1911-, constató la ineludible distancia entre realidad y representación; sus dibujos eran objetos en sí mismos, alternativas a una realidad inaprensible:

El dibujo de una catedral (y poco importa la fidelidad a las reglas que gobiernan el modo en que las cosas son representadas en tres dimensiones) no ofrecerá más que una impresión de su profundidad y de su altura, de su aliento, y si no alcanza el espíritu de su configuración, el ritmo lírico y equilibrado de sus masas sólo será una inútil perspectiva'.²³

No importa demasiado, por tanto, la factura de un dibujo o el respeto a las reglas de la geometría. No es eso lo que le otorga trascendencia. Al contrario, podría alejarlo de su verdadero objetivo, 'alcanzar el espíritu de su configuración'. En un momento de paroxismo, el arquitecto escribía: 'Es un pecado afligir nuestras impresiones con el modo enyesado de la representación arquitectónica'²⁴. Así, el valor del dibujo en ningún caso reside en su fidelidad al modelo, sino en la idea que revela. La percepción, en palabras del arquitecto Luis Moreno Mansilla, 'debe ser tamizada por el intelecto', con lo que la realidad no es más que 'un velo que hay que atravesar para llegar a un concepto'.²⁵

La razón de ser del dibujo radica en su capacidad para descubrir y transmitir aquello que existe tras ese velo²⁶.

20. Louis I. Kahn en BONAITI, Maria (2002): *Op. cit.*, p. 55

21. *Ibid.*

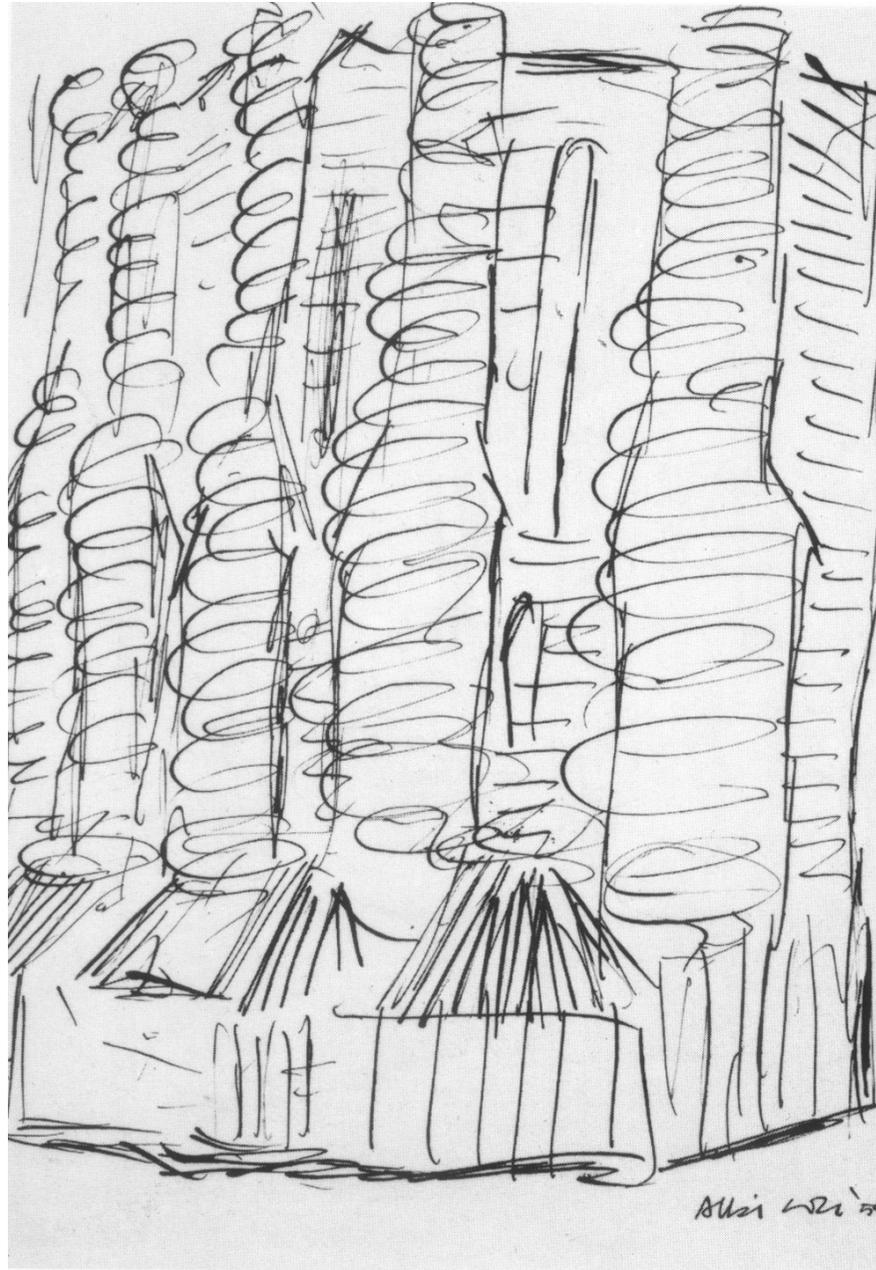
22. Esta idea es defendida por MORENO MANSILLA, Luis (2002): *Op. cit.*, p. 23

23. Louis I. Kahn en BONAITI, Maria (2002): *Op. cit.*, p. 55

24. *Ibid.*

25. MORENO MANSILLA, Luis (2002): *Op. cit.*, p. 25

26. También J. Berger reflexionó sobre el tema, llegando a aseverar: 'Cuando uno se acerca tanto que toca continuamente el modelo, no puede haber arte'. Ver BERGER, John (2011): *Op. cit.*, p. 43



Louis I. Kahn, dibujo del ábside de la Catedral de Santa Cecilia en Albi, Francia, 1959.
Tinta negra sobre papel, 28 x 24 cm.
Colección de Robert Venturi

3.3.2 La formación de Louis Kahn y el dibujo del natural

Antes de consolidar sus ideas acerca del dibujo, Kahn había cultivado una estrecha relación con esta actividad. Desde su infancia había recibido clases en la Public Industrial Art School de Filadelfia y en el Graphic Sketch Club, institución cuyo principal objetivo era estimular las cualidades artísticas de sus alumnos²⁷.

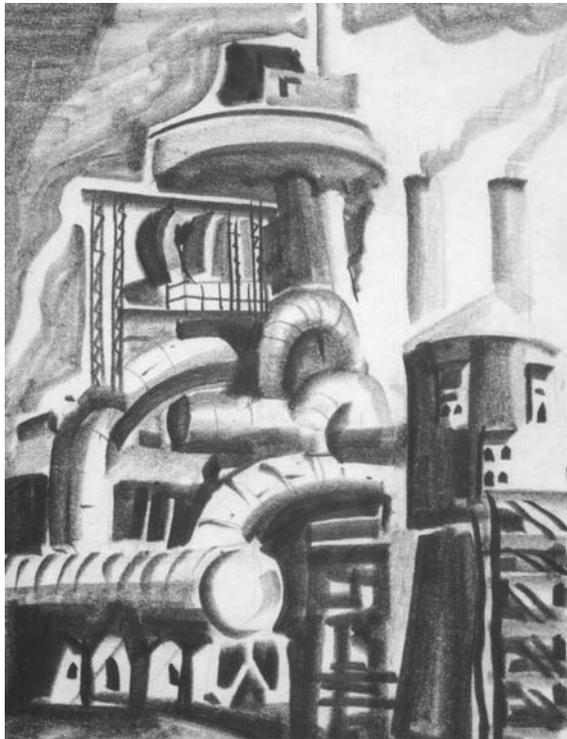
Louis Kahn provenía de una familia humilde de inmigrantes originarios de la isla báltica de Saaremaa²⁸, y el dibujo había sido durante sus primeros años de vida un potencial medio de vida para el futuro. Más tarde, cursó estudios de arquitectura en la School of Fine Arts de la Universidad de Pensilvania, donde conoció nuevos modos de dibujar. Prestó atención a la pintura, disciplina sobre la que reflexionó y que practicó durante toda su vida. Años después, en una conversación mantenida con estudiantes de la Universidad de Rice, Kahn insistía en algunas de las ideas expuestas en *The value and aim in sketching*, refiriéndose en esa ocasión a la pintura antes que al dibujo:

La naturaleza de la pintura es tal que se pueden pintar cielos negros durante el día. Puedes pintar de azul un vestido rojo. Puedes hacer puertas más pequeñas que las personas. Como pintor, tienes esa prerrogativa. Si lo que quieres es una fotografía, contratas a un fotógrafo.²⁹

El arquitecto se reafirmaba en su convencimiento de que la representación debía liberarse del modelo. De nuevo utilizaba como coartada la fotografía.

Así, cuando dibujaba, Kahn se acercaba más a las vanguardias pictóricas que a la formación propia de una escuela de Bellas Artes del inicio del siglo XX. Ya en su juventud había desarrollado un estilo cuya base expresiva era un trazo vigoroso con fuertes contrastes entre luz y sombra que llevaba al predominio de la forma general del objeto sobre los detalles³⁰.

A este respecto, el arquitecto Carlos Montes Serrano –catedrático de Expresión Gráfica Arquitectónica en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid³¹– ha señalado la decisiva influencia del di-



Louis I. Kahn, 'Fábrica', Filadelfia, c.1930-35.
Grafito sobre papel, 22,3 x 17,2 cm.
Colección de Theodore T. Newbold y Helen Cunningham

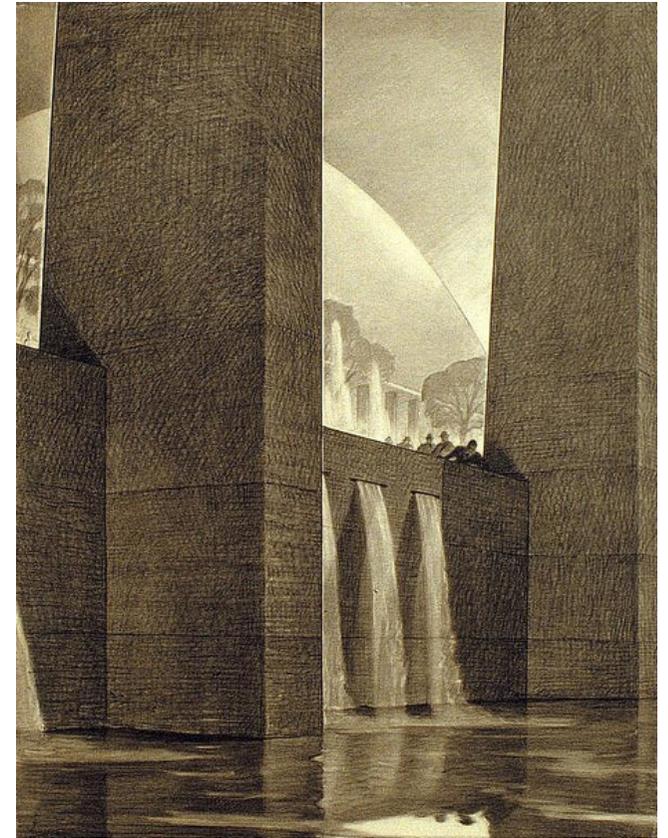
27. MONTES SERRANO, Carlos (2005): 'Louis Kahn en la costa de Amalfi'. *RA, Revista de arquitectura*, num.7, p. 20

28. El propio Louis Kahn desconocía la fecha exacta de su nacimiento, como reconoce su hijo Nathaniel Kahn en el documental 'My architect. A son's journey' (2003), pero sí sabía que había nacido en 1901 o 1902. La fecha comúnmente aceptada es el 20 de febrero de 1901.

29. Louis I. Kahn en BELL, Michael; L. LERUP y P. PAPADEMETRIOU (2002): *Louis I. Kahn. Conversaciones con estudiantes*. Gustavo Gili, Barcelona, p. 45

30. MONTES SERRANO, Carlos (2005): *Op. cit.*, p. 21

31. Montes Serrano ha analizado una parte de la producción gráfica de Kahn, en concreto los dibujos realizados durante su



1|2

Fig.1 'Aucassin and Nicolette', 1921. Obra del pintor precisionista nacido en Pensilvania Charles Demuth (1883-1935).
Óleo sobre lienzo, 61,3 x 50,8 cm.
Columbus Museum of Art, Ohio

Fig.2 Hugh Ferriss (1889-1962), propuesta para la sede de la ONU, Flushing Meadows, Queens, New York.
Avery Library Hugh Ferriss Collection of Drawings

bujante estadounidense Hugh Ferriss en ese modo de representar la realidad. Al mismo tiempo, recuerda que –también en el contexto americano- surgió en la segunda mitad de los años veinte un movimiento pictórico denominado *Precisionism*, cuyos vínculos con el cubismo y el futurismo se manifestaron en cuadros compuestos en base a dinámicos juegos de líneas, planos fragmentados y una cierta abstracción del motivo. Tanto Ferriss como el *Precisionism* parecen estar presentes en el dibujo de Kahn.

Luis Moreno Mansilla apunta otra influencia decisiva en la producción gráfica del arquitecto americano, las ‘gammas de colores estrictas’³² de Georgia O’Keeffe³³.

Todas esas tendencias fueron sintetizadas por Kahn en un dibujo con ‘una preferencia muy marcada por la esencialización de las formas, por la búsqueda de planos, de estructuras cristaliformes, geometrías acentuadas, ritmos y armonías de color’³⁴.

Por tanto, las ideas que Kahn defendía con vehemencia en su juventud acerca del dibujo revelaban un momento de catarsis en el arte americano. A pesar de no haber cumplido aún treinta años, el arquitecto había vivido lo suficiente como para saber que algo estaba cambiando, que el dibujo ya no era aquél que le habían enseñado en la School of Fine Arts de Pensilvania.

3.3.3 El primer viaje a Europa de Louis Kahn

3.3.3.1 De Plymouth a Berlín

Con su viaje a través de Europa, Louis Kahn buscó satisfacer inquietudes diversas. Si bien la visita a Italia era habitual entre los estudiantes de arte americanos como culminación de su período formativo, la peculiar biografía de Kahn le llevó a realizar un recorrido atípico. El arquitecto quiso conocer sus raíces –había abandonado Estonia a la edad de cuatro años-, y para ello tuvo que visitar los países bálticos antes de detenerse en la Europa que conservaba los vestigios clásicos. Kahn desembarcó en la ciudad inglesa de Plymouth el 3 de mayo de 1928, y desde allí partió para recorrer Inglaterra, los Países Bajos,



Louis I. Kahn, dibujo del Ponte Vecchio, Florencia, 1928.

Grafito sobre papel, 40 x 58,7 cm.

Colección de Sue Ann Kahn

estancia en Italia meridional, basándose en estudios previos de Jan Hochstim.

32. MORENO MANSILLA, Luis (2002): *Op. cit.*, p. 23

33. Georgia O’Keeffe (1887-1986) fue una artista estadounidense que desarrolló su trabajo durante décadas en Nuevo México. Entre su producción artística se encuentran unas series dedicadas a las flores del desierto, cuadros de intenso cromatismo y gran tamaño que se acercan a composiciones abstractas.

34. MONTES SERRANO, Carlos (2005): *Op. cit.*, p. 21



Louis I. Kahn, dibujo de la Catedral de San Rufino,
Asís, 1928.
Grafito sobre papel, 27,9 x 22,2 cm.
*Museum of American Art of the Pennsylvania Academy
of the Fine Arts, Filadelfia*

Alemania, Dinamarca, Suecia, Finlandia y Estonia, antes de alcanzar Riga –el 19 de julio de ese mismo año- donde pasó un mes junto a su abuela materna. El 17 de agosto reanudó la marcha hacia el Sur. Recorrió Lituania y Polonia para llegar a Berlín, donde visitó las *Siedlungen*. Desde allí partió a Italia, en un trayecto que lo llevó a través de Chequia y Austria³⁵.

Tal vez existía algún motivo -más allá de sus inquietudes artísticas y sus circunstancias personales- que había empujado a Kahn a emprender un viaje tan largo, como sugiere Montes Serrano:

Es posible que su viaje tuviera algo de esnobismo, de intento de emular a los grandes arquitectos americanos que podían permitirse, gracias a sus recursos familiares, disfrutar de una larga estancia en Europa. Kahn... realizaría este viaje como paso previo a para abrir su propio estudio y aparecer ante su clientela como un arquitecto cultivado, con clase, buen conocedor del gran patrimonio arquitectónico del viejo continente.³⁶

En cualquier caso, resultan llamativas algunas decisiones tomadas por Kahn en este viaje. Es curioso dónde se detuvo y dónde no. El arquitecto visitó las *Siedlungen* de Berlín, pero no prestó atención a la arquitectura de las vanguardias, algo extraño si atendemos al clima cultural de Europa entre los años 1928 y 1929. En ese lapso, Mies van der Rohe proyectó el Pabellón Barcelona, Le Corbusier comenzó a construir la Villa Saboya, Alvar Aalto ganó el concurso del sanatorio en Paimio y la ciudad de Frankfurt acogió el segundo CIAM.

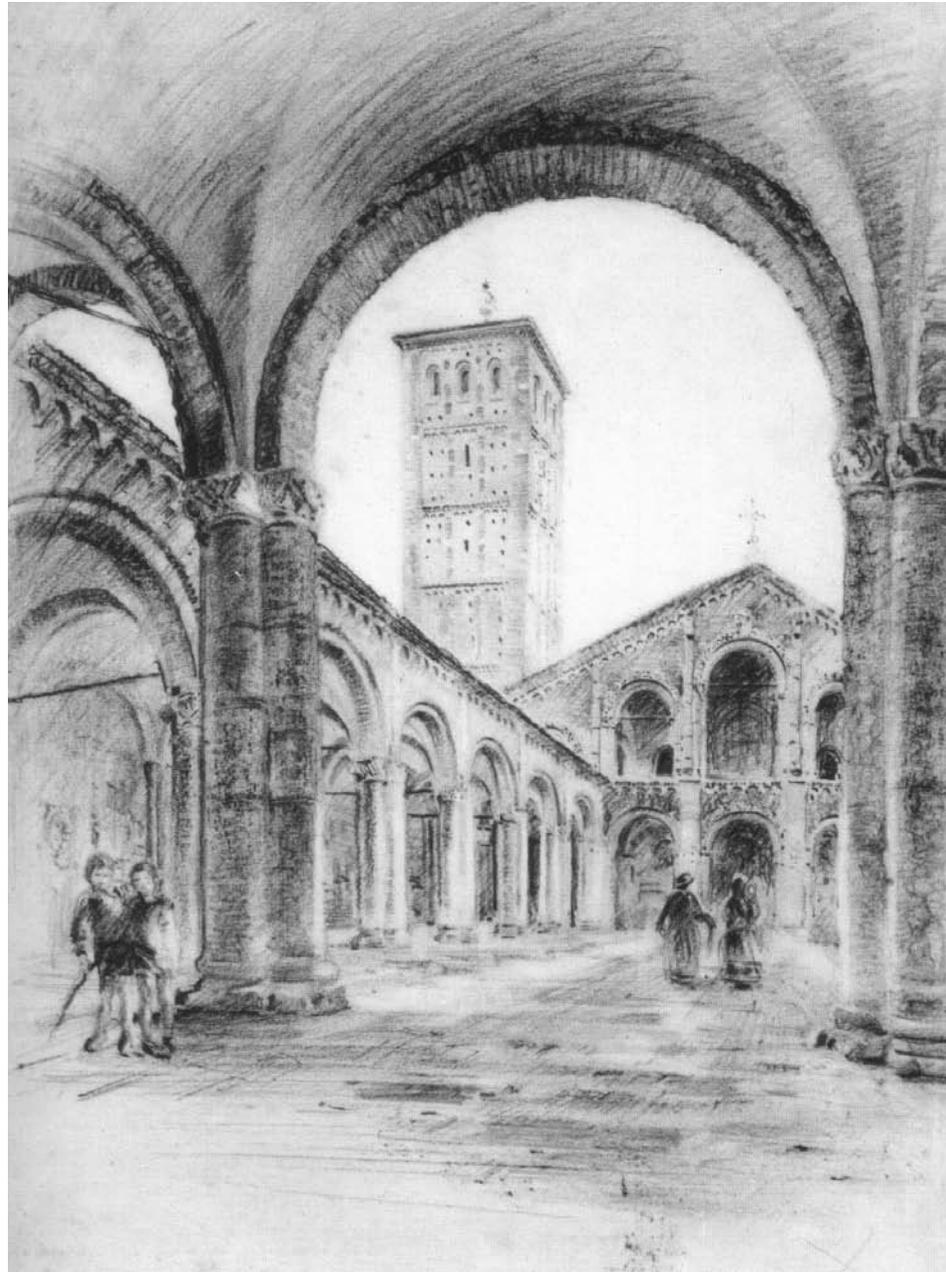
El interés de Kahn hacia las *Siedlungen* parece estar relacionado con su trabajo como dibujante de John Molitor -arquitecto municipal de Filadelfia-, que había desarrollado hasta 1927. Su vínculo con la vivienda social continuó durante casi treinta años, período en el que este tipo de encargos constituyeron el centro de su actividad profesional. Michael Bell³⁷ recuerda en su ensayo *Las dos carreras de Louis Kahn*:

Sus primeros clientes fueron una sucesión de agencias burocráticas y, a veces junto a su socio Oscar Stonorov, se veían enredados en contenciosos y disputas entre las organizaciones sindicales y la industria privada. Kahn trabajó para el Departamento de Arquitectura de Filadelfia; agencias federales como la Corporación Financiera para la Reconstrucción; la Administración de Obras Públicas, el De-

35. El itinerario ha sido extraído del citado artículo de Montes Serrano y verificado con la obra de Luis Moreno Mansilla *Apuntes de viaje al interior del tiempo*.

36. MONTES SERRANO, Carlos (2005): *Op. Cit.*, p. 21

37. Michael Bell es arquitecto y editor de la *Princeton Architectural Press*. Ha llevado a cabo estudios sobre la obra y biografía de Louis I. Kahn y ha colaborado con publicaciones monográficas sobre su figura.



Louis I. Kahn, boceto del atrio de San Ambrosio,
Milán, 1928.
Lápiz sobre papel, 53,3 x 38,4 cm.
Colección de Sue Ann Kahn

partamento de Hogares de Subsistencia y la Administración para el Realajo... Entre su graduación en 1924 y su despegue como arquitecto influyente en Estados Unidos en 1951, Louis I. Kahn trabajó casi exclusivamente en la esfera de las construcciones públicas de vivienda.³⁸

Se comprende así su parada en Berlín, pero no su falta de atención a las vanguardias. Tras su visita a Alemania, Kahn invirtió cinco meses en conocer Italia, donde permaneció desde octubre de 1928 hasta marzo del año siguiente³⁹. Allí escribió y dibujó con asiduidad, y en esta etapa parece haber consolidado sus ideas en torno al dibujo expuestas en el *T-Square Club Journal* a su regreso. Pero antes de embarcar de nuevo rumbo a Filadelfia, Louis Kahn pasó un mes con su amigo Norman Rice en París. Durante este período, no mostró interés por conocer el estudio donde trabajaba Rice, en el número 35 de la Rue de Sèvres.

3.3.3.2 Italia

Italia sí atrajo la atención de Kahn en ese primer viaje a Europa. Allí pasó los meses de invierno y realizó una importante cantidad de dibujos⁴⁰.

Kahn llegó a Italia el 4 de octubre de 1928. Visitó primero el norte del país -Milán, Verona, Vicenza y Venecia- para desplazarse más tarde a Florencia, San Gimignano y Asís, antes de pasar las Navidades en Roma. En febrero, Kahn había llegado a la Italia meridional. Aunque no existen muchos datos de su recorrido por el sur, parece que se alojó en Amalfi⁴¹, desde donde realizó expediciones a Pompeya, Positano, Ravello y Capri. En abril de 1929 regresó a Filadelfia.

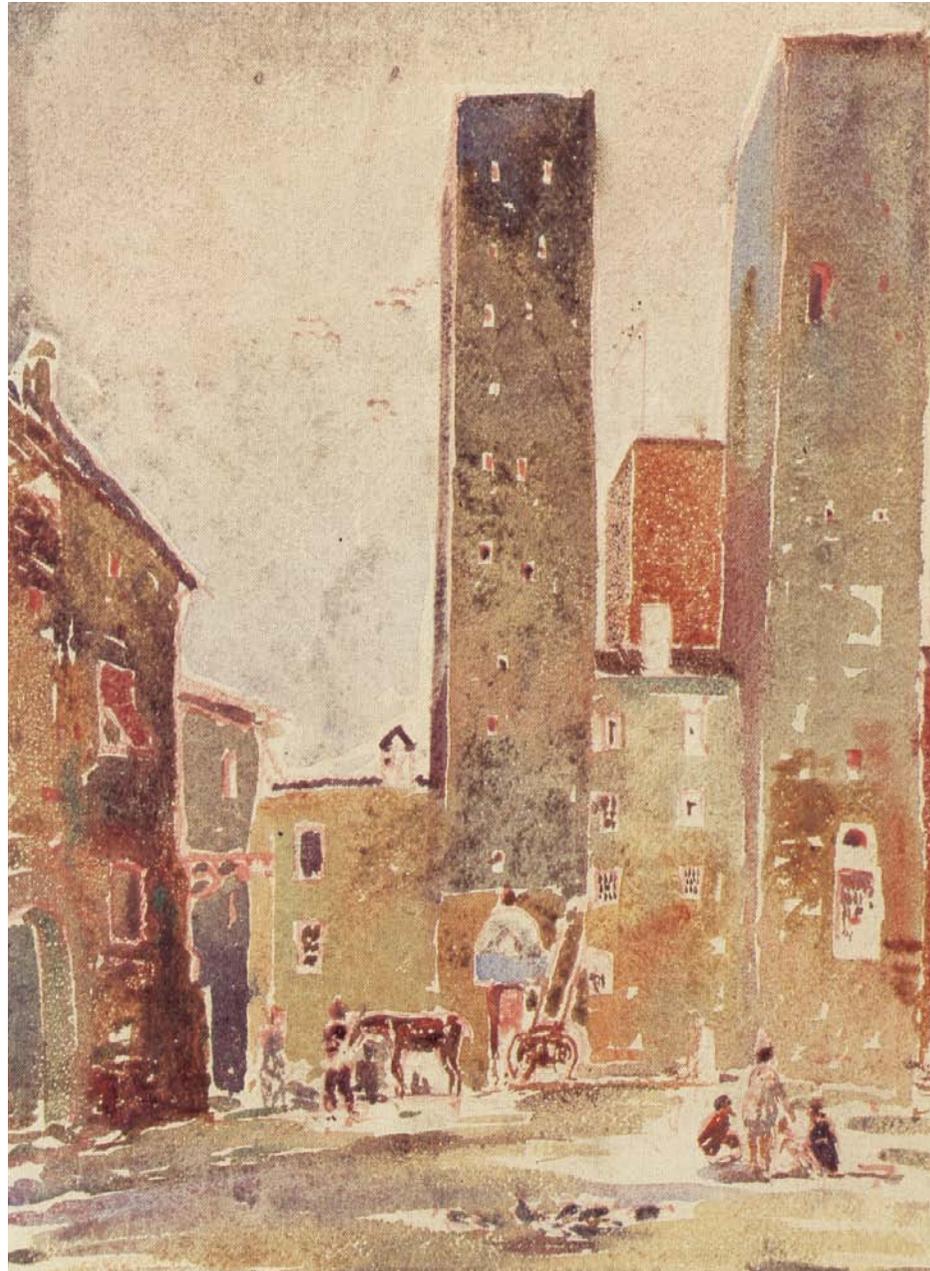
Los dibujos que se conservan de este primer viaje de Kahn ilustran su dominio de técnicas diversas. Algunos apuntes a lápiz y acuarelas, en su mayoría de la primera etapa del recorrido por Italia, muestran un tipo de representación ortodoxo en el que el arquitecto exhibe su dominio de la línea y el color. Este grupo lo forman las acuarelas de Venecia y San Gimignano, en las que Kahn se centró en captar los

38. Michael Bell en 'Las dos carreras de Louis Kahn'. Ver BELL, Michael; L. LERUP y P. PAPADEMETRIOU (2002): *Op. cit.*, pp. 94-95

39. Las fechas del viaje de Kahn a través de Europa han sido extraídas de Eugene J. Johnson: 'Sketching abroad'. Ver JOHNSON, Eugene.J. y M. J. LEWIS (1996): *Drawn from the source. The travel sketches of Louis I. Kahn*. The MIT Press, Cambridge, MA, pp. 36 y 37

40. Se conservan cuarenta apuntes a lápiz, dieciocho acuarelas, un óleo y dos litografías.

41. MONTES SERRANO, Carlos (2005): *Op. cit.*, p. 23



Louis I. Kahn, San Gimignano, Italia, 1928.
Acuarela sobre papel, 30,8 x 23,5 cm.
Colección de Sue Ann Kahn

matices de color presentes en los materiales y la atmósfera⁴², y un apunte a lápiz de la abadía de San Ambrosio en Milán.

Frente a éstos, otro grupo de bocetos realizados con grafito muestran una mayor voluntad de abstracción. En ellos, el arquitecto descompuso la realidad en planos sirviéndose sólo del bisel del grafito aplicado con diferentes intensidades. De este modo realizó una vista del Ponte Vecchio de Florencia y varias perspectivas de los conjuntos urbanos de Asís y San Gimignano. Cuando, hacia el final de su viaje, Kahn se instaló en el sur de Italia, se centró en captar su luz y sus geometrías con esta misma técnica. Destacan en este grupo de imágenes las vistas de Positano, sobre las que Montes Serrano ha señalado:

La abstracción gráfica... llega al máximo, logrando captar el espacio interior de esas calles con unos pocos trazos gruesos del lápiz grafito, empleado con distintas intensidades, reduciendo la arquitectura a un conjunto de líneas y volúmenes en un caso, o a un juego de curvas en el otro⁴³.

También en sus acuarelas de la Villa Rufolo, en Ravello, se reconoce la misma intención: las formas son reducidas a intensos trazos que obvian los detalles para reducir la composición a un juego de volúmenes, de luces y sombras. Se diferencian así de las acuarelas realizadas meses antes en el norte de Italia. Kahn mostró en este primer viaje su intención de experimentar con los recursos técnicos y la elección del punto de vista, al tiempo que evidenció su desprecio por la fidelidad absoluta al motivo original. Por otro lado, las ausencias resultan tan elocuentes como las presencias: Kahn no dibujó plantas, secciones o alzados, lo que lleva a Montes Serrano a asegurar que -en este primer viaje- 'visita Italia con los ojos de un arquitecto que pretende ser pintor'⁴⁴.

3.3.4 El segundo viaje. Italia, Grecia y Egipto

Más de veinte años después de su primer viaje a Europa, Kahn decidió regresar. En 1950, tras haber entrado a formar parte del cuerpo docente de Yale, el arquitecto recibió una beca de la Academia de América en Roma.

42. Como destaca Eugene J. Johnson en 'Sketching abroad'. Ver JOHNSON, Eugene.J. y M. J. LEWIS (1996): *Op. cit.*, pp. 51 y 52

43. MONTES SERRANO, Carlos (2005): *Op. cit.*, p. 24

44. *Ibid.*, p. 29



Louis I. Kahn. Dibujo de la Villa Rufolo, Ravello, Italia, 1929.
Grafito sobre papel, 30,5 x 22,6 cm.
Colección de Sue Ann Kahn

Kahn llegó a la capital de Italia en el otoño de 1950 y durante tres meses esperó un visado del gobierno egipcio⁴⁵ que le permitiese visitar ese país. El documento no llegó hasta enero de 1951. Entonces, Kahn voló a El Cairo acompañado de William H. Sippel⁴⁶ para visitar Egipto y, posteriormente, la Grecia continental.

Durante su estancia en Italia retornó a algunas ciudades ya conocidas del primer viaje- Venecia y Florencia- y visitó otras como Pisa o Siena. En todas ellas -así como en su trayecto por el Mediterráneo oriental- dibujó con asiduidad. La experiencia fue un punto de inflexión en la vida y arquitectura de Louis Kahn.

Aunque Kahn había viajado por Europa antes de cumplir los treinta años, le produjo un impacto mucho más inmediato la arquitectura antigua egipcia, griega y romana que vio veinte años más tarde en Saqqara, Micenas, Tívoli y otros hitos arqueológicos...

El cambio es evidente en los dibujos llenos de concentración que realizó durante sus viajes de 1950 y 1951.⁴⁷

La trascendencia de este segundo viaje se refleja -atendiendo a las palabras del crítico Martin Filler- en los dibujos que el arquitecto realizó durante sus tres meses de estancia:

Hasta que Kahn no se enfrentó con la arquitectura monumental de Luxor y Karnak, Atenas y Delfos, Ostia y Pompeya, sus dibujos no comenzaron a reflejar la profunda vida interior que latía desde muchos años antes dentro de él. Las representaciones de lo que Kahn veía cobraron una nueva urgencia, especialmente en los enérgicos apuntes al carboncillo y en los vívidos pasteles. Al dibujar los templos de los antiguos, era como si estuviera tratando de acumular su energía mágica para luego volcarla en sus proyectos.⁴⁸

Pero también Italia –una vez más- impresionó al americano. Tras su visita a la ciudad de Pisa, Kahn describió la excitación que había experimentado en la Piazza dei Miracoli:

45. Ver MORENO MANSILLA, Luis (2002): *Op. cit.*, p. 21

46. William Sippel, miembro de la Academia de América en Roma, acompañó a Kahn en su visita a Egipto junto con otros compañeros de dicha institución. Tras el regreso a Europa, Kahn y Sippel permanecieron tres semanas viajando por la Grecia continental mientras el resto de la expedición visitaba las islas. Ver JOHNSON, Eugene.J. y M. J. LEWIS (1996): *Op. cit.*, p. 78

47. Martin Filler en VV.AA. (1993): 'El Emperador de la Luz. La obra de Luis Kahn, veinte años después'. *AV Monografías de Arquitectura y Vivienda*, num. 44, p. 24

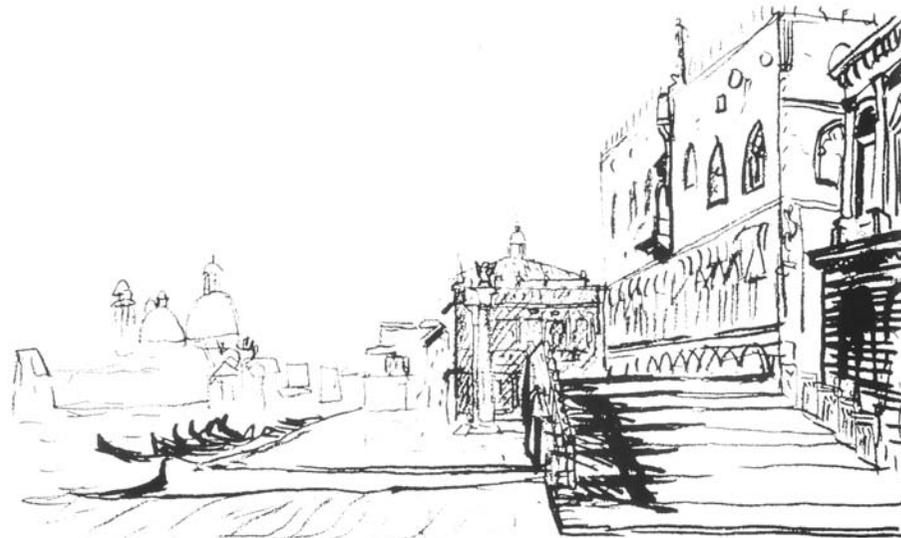
48. *Ibid.*, p. 25



$\frac{1}{2}$

Fig.1 Louis I. Kahn, apunte de la *piazzetta* de San Marco, Venecia, 1950.
Grafito sobre papel.
Jan Hochstim

Fig.2 Louis I. Kahn, apunte del Palacio de los Dux y la Riva degli Schiavoni, Venecia, 1950.
Grafito sobre papel.
Rick Echelmeyer



La primera vez que estuve en Pisa, me dirigía hacia la Plaza. Al acercarme, viendo en la distancia un escorzo del campanario, me sentí tan satisfecho que paré de golpe y entré en una tienda a comprar una fea chaqueta inglesa. No atreviéndome a entrar en la plaza, me desvié por otras calles dándole vueltas, pero sin llegar nunca a ella. Al día siguiente fui derecho al campanario, toqué su mármol, y el de la catedral y el del baptisterio. A la mañana siguiente entré valerosamente en los edificios.⁴⁹

Se conservan dibujos de todas las etapas de este segundo viaje, y en ellos se reconocen las pautas que guiarían sus proyectos en los años sucesivos. Como Siza, lo que Kahn dibuja en su trayecto por Europa y Egipto, 'reaparece disuelto en las líneas' que después trazó. En Siena, el arquitecto americano dibujó la Piazza del Campo desde diferentes ángulos. Kahn otorgó importancia al punto de vista y enfatizó las cualidades volumétricas de las arquitecturas que configuran ese espacio urbano. Esto le llevó –de nuevo- a obviar detalles, a prescindir deliberadamente de aquello que consideraba secundario. A pesar de lo escrito en *The Value and aim in sketching*, Kahn no movió montañas, cúpulas ni torres, pero sí alteró el número de almenas de alguno de los edificios⁵⁰. Los dibujos fueron realizados con pastel –técnica que favorece ese tipo de representación poco precisa- y, en su tratamiento dramático de la sombra, recuerdan a las composiciones de Giorgio De Chirico; asimismo, la gama de colores escogida lo acerca al pintor italiano⁵¹.

Kahn dibujó también el baptisterio de la Catedral de Siena, el mismo que había dibujado Le Corbusier cuarenta y cuatro años antes. Al contrario que éste, el americano condensó en un apunte todo lo que le interesaba del edificio al dibujar un 'alzado roturado por el relieve'⁵², una fachada rodeada de un cielo de intensos tonos oscuros que parecen anticipar aquellas palabras que años más tarde⁵³ pronunciaría el propio Kahn: 'La naturaleza de la pintura es tal que se pueden pintar cielos negros durante el día'. Se conservan también un buen número de dibujos de su estancia en Egipto y en Grecia⁵⁴, donde -una



Louis I. Kahn, el baptisterio de la Catedral de Siena, Italia, 1951.
Pastel sobre papel, 29 x 38,5 cm.
Colección de Sue Ann Kahn

49. DÍGERUD Jan Georg y Ch. NORBERG-SCHULZ [1981]1990: *Louis I. Kahn, idea e imagen*. Xarait, Madrid, p. 62

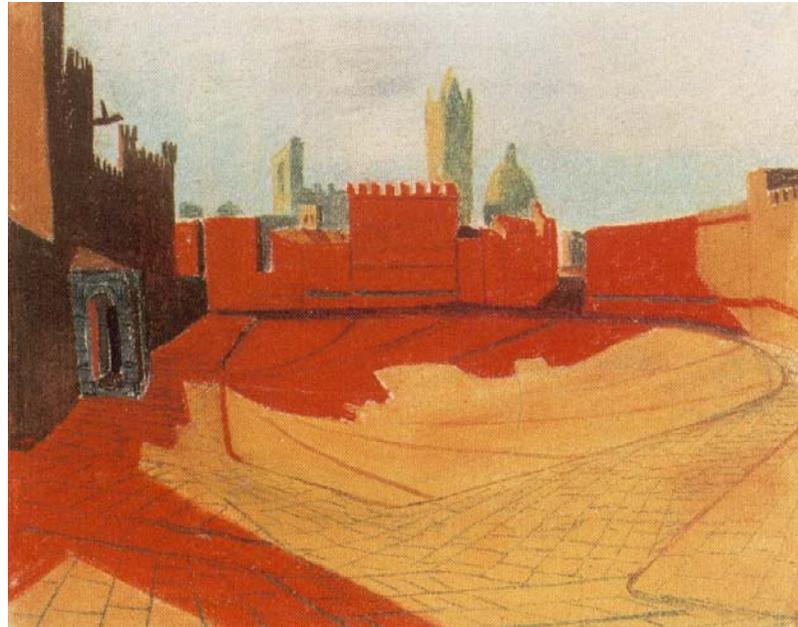
50. Ver MORENO MANSILLA, Luis (2002): *Op. cit.*, p. 21. Además de destacar esta particularidad, sugiere que tal vez el dibujo no haya sido realizado en Siena, sino *a posteriori*.

51. Esto ha sido apuntado por Jan Hochstim en su obra: *The paintings and sketches of Louis I. Kahn*, y recogido por Luis Moreno Mansilla en *Ibid.*, p. 21

52. *Ibid.* p. 25

53. En 1968, en una conversación con los estudiantes de Rice. Ver nota 29 del presente capítulo.

54. Los dibujos de Kahn han sido conservados por diferentes instituciones, como el Architectural Archive of the University of Pennsylvania o el Museum of American Art de la Pennsylvania Academy of Fine Arts, así como por particulares como su hija Sue Ann Kahn o su colaborador, el arquitecto Robert Venturi. Ver JOHNSON, Eugene.J. y M. J. LEWIS (1996): *Op. cit.*, p. VIII



$\frac{1}{2}$

Fig.1 Louis I. Kahn, 'Vista de la Plaza del Campo nº 1',
Siena, Italia, 1951.
Pastel sobre papel, 29,6 x 37,5 cm.
Colección de Sue Ann Kahn

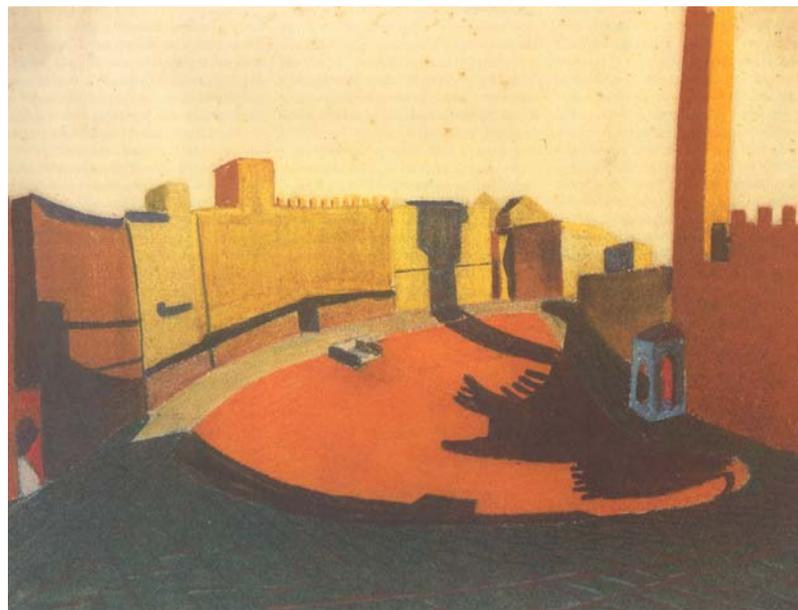


Fig.2 Louis I. Kahn, 'Vista de la Plaza del Campo nº 2',
Siena, Italia, 1951.
Pastel sobre papel, 29,6 x 37,5 cm.
Colección privada

vez más- Kahn redujo los vestigios de la arquitectura clásica a un juego volumétrico, a intensos contrastes de luz entre sus caras. Recurrió de nuevo al carboncillo y al pastel para describir la Acrópolis, los Propileos, Delfos y Corinto.

En este segundo viaje⁵⁵, como en aquél de juventud, la mirada de Kahn se aproxima en muchos de sus dibujos a la de un pintor. Prescinde del detalle y de los medios de representación propios del arquitecto para centrarse en el efecto de la luz sobre los cuerpos y las emociones que esto transmite al espectador. Esa mirada no es más que el preludio de su arquitectura de madurez⁵⁶.

3.3.5 Louis Kahn y Sverre Fehn

A Sverre Fehn y Louis Kahn los separaban más de veinte años y una insalvable distancia física. El arquitecto noruego sólo estableció vínculos profesionales con Estados Unidos a partir de 1980 –cuando participó como docente en la Universidad de Yale, New Haven, y en la Cooper Union de Nueva York⁵⁷-, pero desde su juventud había prestado atención a la obra del americano.

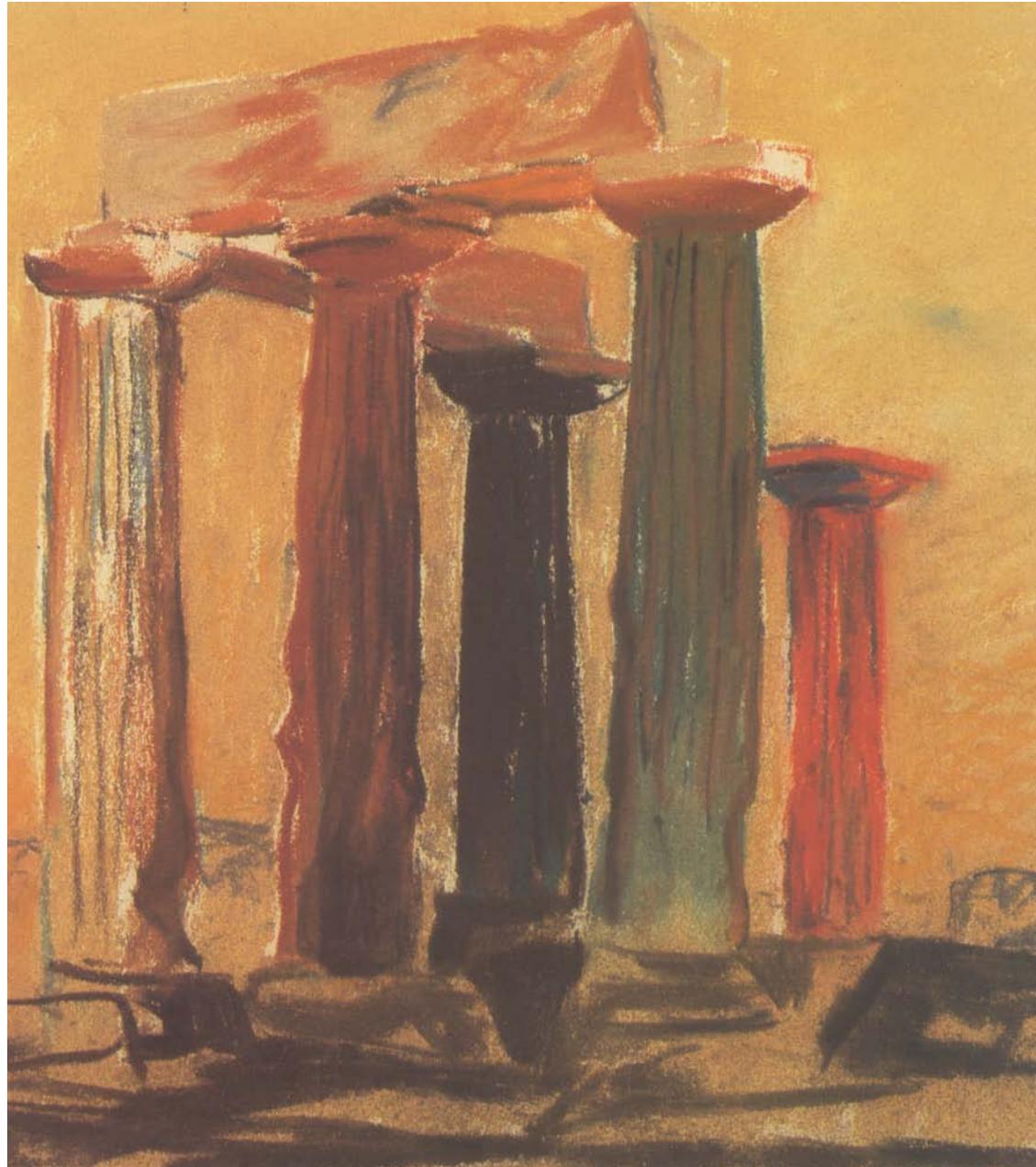
Fehn se licenció en 1949, año previo a la eclosión de Kahn como arquitecto reconocido en su país y fuera de él, por lo que no vivió el largo período que éste pasó alejado del debate sobre los nuevos horizontes de la arquitectura tras la Primera Guerra Mundial. El interés inicial de Sverre Fehn hacia Louis Kahn puede tener su raíz en el modo en que ambos entendían la arquitectura⁵⁸. El enfoque lírico, filosófico y trascendental fue común a la obra de uno y otro, lo que les hizo converger en un mismo referente, el filósofo alemán Martin Heidegger. Así lo subrayaba Kenneth Frampton en su ensayo *The Architecture of Sverre Fehn*, escrito en 1983:

55. Kahn realizó a lo largo de su vida más viajes, como aquél que en 1959 le llevó a conocer Albi, Carcasona y Ronchamp durante su visita a Europa para participar en el CIAM X de Otterlo. De este periplo también se conservan bocetos. Ver página 107 de la presente tesis doctoral.

56. A este respecto, Montes Serrano analiza la influencia del primer viaje a Italia en la arquitectura de Kahn (MONTES SERRANO, Carlos (2005): *Op.cit.*, pp. 29-30), mientras que Luis Moreno Mansilla destaca la extraordinaria similitud entre sus dibujos del segundo viaje y sus obras de madurez (MORENO MANSILLA (2002): *Op. cit.*, p. 25)

57. Per Olaf Fjeld relata este vínculo tardío con las universidades americanas y destaca que: 'Desde ese momento [1986] Fehn y Hejduk mantuvieron una larga y próxima relación a pesar de la distancia', en FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 208

58. El interés hacia Kahn puede haber sido también estimulado por el profesor Korsmo, quien había mantenido contacto con el arquitecto americano según indica Per Olaf Fjeld en 'Sverre Fehn and the Architectural Refinement of a Spatial Instinct'. Ver MADSHUS, Eva y M. YVENES (2008): *Op. cit.*, p. 20



Louis I. Kahn, Templo de Apolo, Corinto, 1951.
Pastel y carboncillo sobre papel, 27,5 x 26 cm.
Colección de Sue Ann Kahn

Fehn entiende que la palabra estancia (*room*), como oposición a la moderna abstracción espacio (*space*), implica un sentido de recinto táctil. En esto, las sensibilidades de Fehn y Kahn parecen igualmente próximas al pensamiento de Martin Heidegger.⁵⁹

Sverre Fehn pudo conocer de cerca el modo en que Kahn se aproximaba a la arquitectura gracias a su colaborador Per Olaf Fjeld, quien había cursado sus estudios en las universidades americanas de Washington State y Pensilvania. En esta última, había sido alumno de Louis I. Kahn. Fjeld hace hincapié en las similitudes entre la forma de trabajar de Sverre Fehn y la del arquitecto americano; ambos partían de un acercamiento lateral, paulatino, al problema planteado.

En su acercamiento [Fehn] me recordaba, una vez más, a Kahn. A Louis Kahn nunca le interesaba abordar el problema directamente, sino que prefería analizarlo a distancia, buscando un ángulo que nadie más parecía haber visto.⁶⁰

Al noruego le interesaba además una característica específica de la obra de Kahn. En una entrevista concedida a la revista *Byggekunst* en 1994, Fehn reflexionaba: 'Pensemos en los grandes arquitectos, como por ejemplo Louis Kahn: sus mejores resultados eran arquitecturas casi completamente carentes de detalles'⁶¹. Se trataba de la misma ausencia de detalle que se observa en los dibujos realizados por Kahn durante sus viajes a Italia, Grecia y Egipto. En esas arquitecturas monumentales, de masas rotundas y sombras nítidas, el americano había encontrado el germen de aquello que Fehn admiraba en su obra. Y, como Kahn, el noruego también viajó para buscar las pautas de su propia arquitectura.

59. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 10

60. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 176

61. NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 284



Louis I. Kahn, la acrópolis de Atenas desde el Teatro de Dionisos, 1951.
Carboncillo y lápiz negro sobre papel, 29 x 36,3 cm.
Colección de Sue Ann Kahn

3.4 Los viajes de Sverre Fehn

Aunque en ciertas épocas el trabajo en el estudio de Fehn fue escaso, el arquitecto mantuvo su residencia en Oslo hasta el final de su vida; incluso cuando para ello se vio obligado a declinar invitaciones de universidades extranjeras⁶².

No obstante, Fehn realizó viajes que condicionaron su modo de entender la arquitectura. En su juventud, llevó a cabo un decisivo periplo por Marruecos, y pasó varios meses en la ciudad de Venecia mientras dirigía las obras del Pabellón Nórdico. Décadas más tarde, Fehn volvió a visitar el norte de África acompañado de sus alumnos de la Escuela de Oslo, conoció Egipto, y aceptó instalarse durante meses en Nueva York para impartir clases en la Cooper Union⁶³.

Pero también resultaron determinantes sus viajes a un lugar próximo a Oslo. Fehn pasó numerosos veranos en la isla de Hvasser, y los dibujos de estas jornadas estivales fueron el embrión de ideas que más tarde aparecieron en sus obras y escritos.



Automóvil de Sverre Fehn, tras haber sido sorprendido por una tormenta de nieve en las montañas del Atlas, c.1951.

Archivo de Sverre Fehn

3.4.1 Fehn en Marruecos

3.4.1.1 Los viajes de Fehn a Marruecos

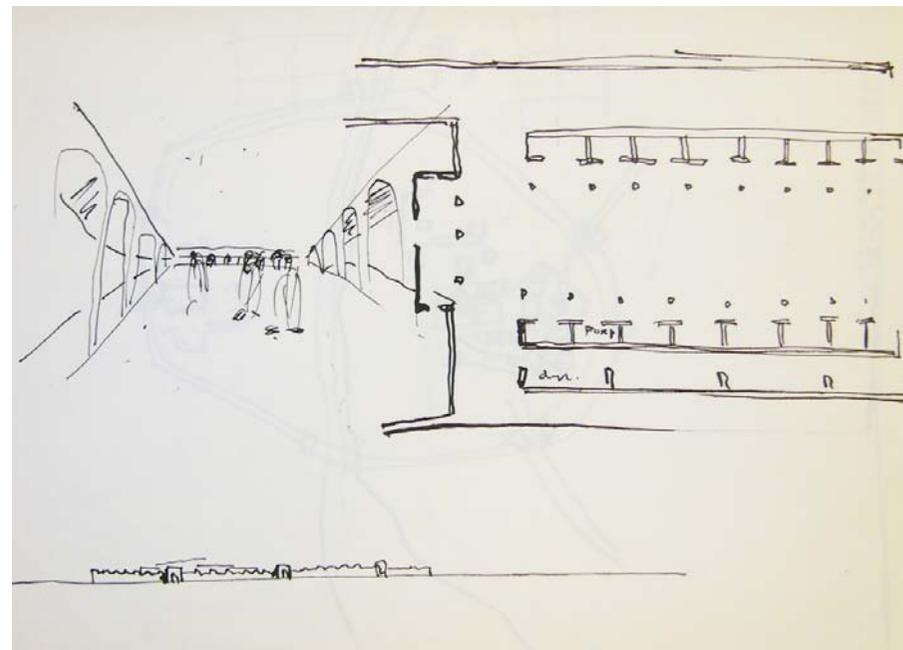
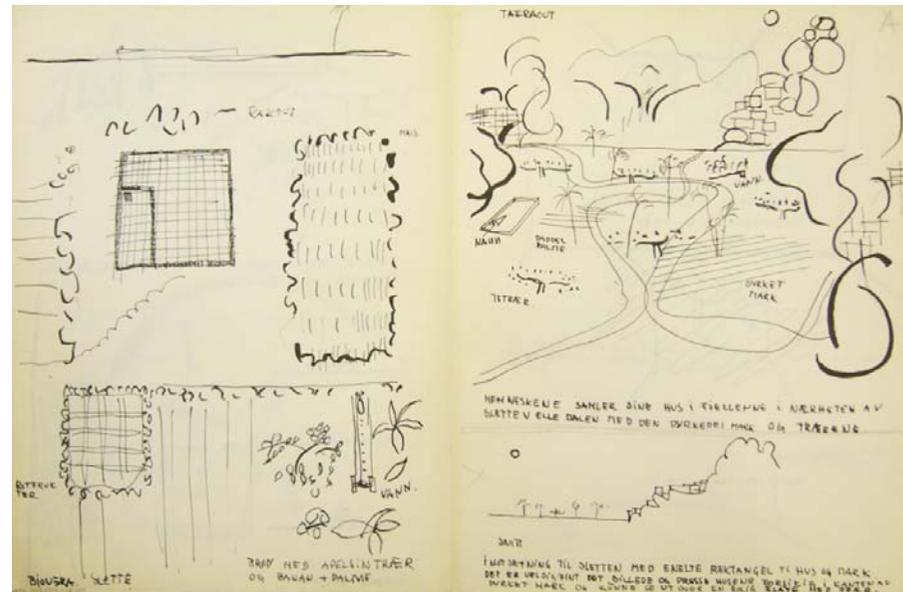
En el año 1951, Sverre Fehn recibió una beca para estudiar la arquitectura popular de Marruecos. Espoleado por la búsqueda de 'las cosas más primitivas'⁶⁴, el arquitecto decidió mirar más allá de los recorridos tradicionales y cruzar el Mediterráneo. Lo mismo hicieron contemporáneos suyos como Jørn Utzon o Aldo Van Eyck.

Pero no fue esta generación la primera en ampliar la búsqueda más allá de Grecia e Italia. Décadas

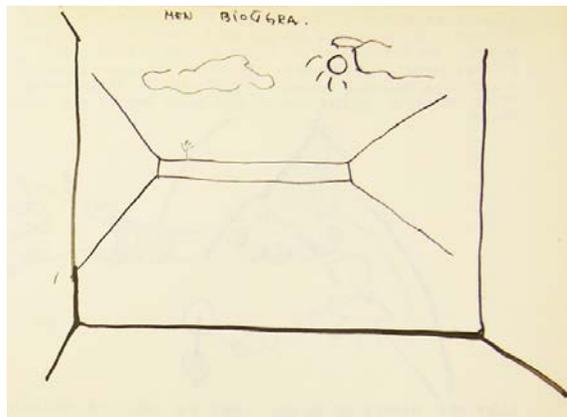
62. A este respecto, Fjeld señala que desde su retorno de París -a mediados de la década de 1950- hasta 1986, Fehn no pasó largos períodos fuera de Noruega: '[En 1986] Estaba entusiasmado con la oferta de dar clase en la Cooper Union, y por primera vez en muchos años, planeó una larga estancia en el extranjero. De hecho, fue la única vez que prestó plena atención a otra institución [que no fuera la Escuela de Arquitectura de Oslo] por un tiempo significativo'. Ver FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 208

63. Fehn aprovechó además su estancia en el continente americano para visitar México, cuyas culturas precolombinas habían llamado su atención.

64. Sigfried Giedion defendió el retorno a 'las cosas más primitivas' en su obra *Architektur und Gemeinschaft* (1956), como señala Christian Norberg-Schultz. Éste último fue alumno de Giedion en Zúrich y contribuyó a amplificar el mensaje, especialmente en su país natal, Noruega. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, pp. 37 y 51



Sverre Fehn, bocetos de viaje, Marruecos, 1951.
Tinta negra sobre papel, 17 x 21 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo



Sverre Fehn, boceto de viaje a Marruecos, 1951.
Tinta negra sobre papel, 17 x 21 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

antes, Le Corbusier había visitado Marruecos y Argelia, donde había descubierto las ciudades del M'Zab. En el contexto nórdico, Erik Gunnar Asplund –referencia común a los maestros de las generaciones subsiguientes- había partido de Palermo en marzo de 1913 para conocer las ruinas de Cartago, en Túnez. Su camino estuvo a punto de cruzarse con el de Paul Klee, August Macke y Louis Moilliet, que pocos meses más tarde visitaron Kairuán, Túnez, Cartago y Sidi Bou Said. Klee había vuelto de ese viaje con un puñado de dibujos y acuarelas que consolidaron su vocación pictórica⁶⁵. Tanto estos precedentes como aquellos postulados convencieron a Sverre Fehn de que en el norte de África podría encontrar arquitecturas y formas de vida que alimentasen su imaginación⁶⁶.

Así, al inicio de la década de 1950, Fehn atravesó la cordillera del Atlas en su Citroën 2CV. Visitó grandes ciudades y remotas villas del Sahara realizando dibujos y tomando apuntes. En una nota de su cuaderno, datada el 2 de noviembre de 1951, el arquitecto describió sus impresiones de Marrakech:

Realmente no sé qué debería escribir. Es la ciudad del infierno. Hay muchísimo ruido y los humanos somos la causa. El único sitio donde hay calma es la torre de la mezquita, en la gran plaza... Uno puede caminar por la calle a la sombra de los naranjos y alzar la vista hacia las cumbres nevadas. Esto es lo que la ciudad nos ofrece y -¡oh, sí!- los encantadores de serpientes. Bueno, para ser honesto, tiene toda clase de juglares y bufones... Estoy empezando a ver la totalidad de nuestra cultura a través de la plaza del mercado de Marrakech, ¡y no es un naranjo! Si me lo tomase suficientemente en serio, habría vuelto a casa y me habría hecho granjero.⁶⁷

El joven Sverre Fehn comenzó a entender la complejidad de una cultura en la plaza de Jemaa el-Fna. Sus ojos diseccionaron esa sociedad *primitiva* que había ido a conocer, en la que los encantadores de serpientes, los juglares y los bufones aún poblaban las plazas. Lo hizo en 1951, el mismo año que Kahn encontró en los monumentos –también *primitivos*- de Luxor y Karnak la sustancia de la arquitectura⁶⁸. Un año más tarde, tras regresar a Noruega, Sverre Fehn publicó en la revista *Byggekunst* un artículo sobre su experiencia en Marruecos. En palabras de Per Olaf Fjeld, ese texto es –con sus cuatro páginas- el ‘más extenso y comprensible que Sverre Fehn escribió en su vida’⁶⁹.

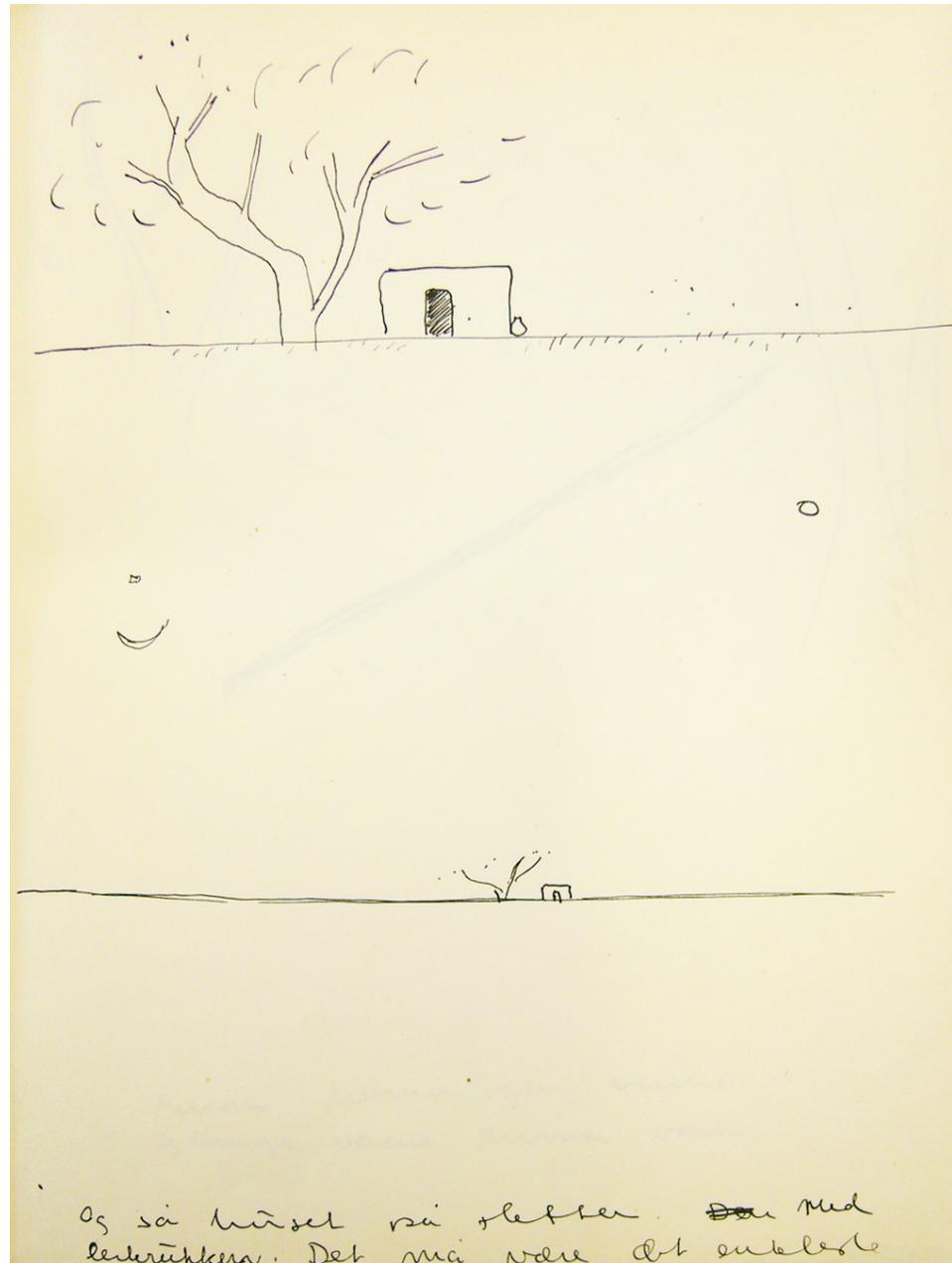
65. En uno de sus diarios de 1914, Klee escribe: ‘El color me posee, no tengo necesidad de perseguirlo, sé que me posee para siempre... el color y yo somos una sola cosa. Yo soy pintor’.

66. Fjeld recalca que ‘La idea de una estricta precisión arquitectónica envuelta en una nebulosa de atemporalidad e infinitud [encontrada en las arquitecturas vernáculas de Marruecos] continuó inspirando su imaginación’.

67. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 39

68. Y el mismo año en el que Aalto realizó su viaje a través de Italia y España.

69. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 39



Sverre Fehn, boceto de viaje, Marruecos, 1951.
En él se puede leer: 'La casa en el desierto con una olla
de barro. Esto debe de ser la simplicidad'.
Tinta negra sobre papel, 17 x 21 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

Visitar Marruecos para estudiar la arquitectura primitiva no es como viajar para conocer cosas nuevas. En realidad, no se hace más que reconocer. La casa de Frank Lloyd Wright en Taliesin debe de ser similar, fragmentada y con esa misma tosquedad material. Y también deben de ser así los muros de Mies van der Rohe. El mismo carácter de infinito. Lo mismo ocurre con el poema de Le Corbusier sobre el jardín y la cubierta en el urbanismo moderno... Lo primitivo se muestra simple y lógico en su manera de construir, como la propia naturaleza.⁷⁰

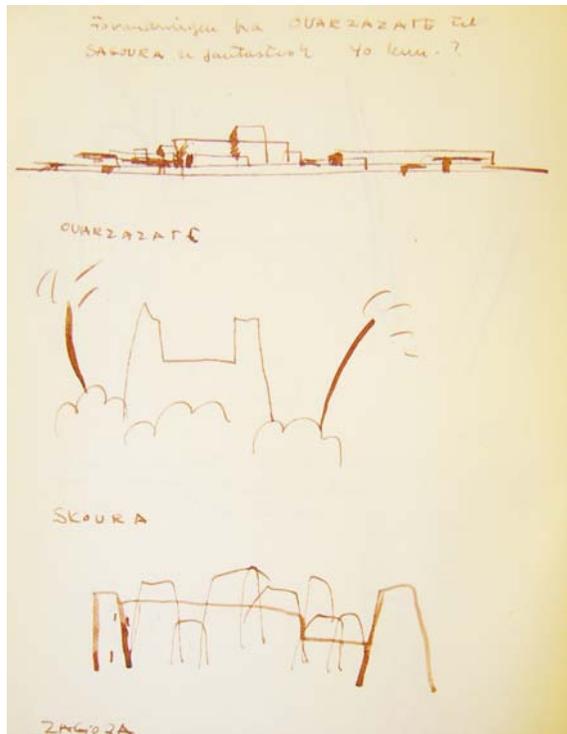
Fehn identifica lo visto en esas arquitecturas vernáculas con las grandes obras de la modernidad. Reconoce por tanto principios universales y atemporales, extrae conclusiones aplicables a su obra futura. En el artículo –publicado en 1952 bajo el título *La Arquitectura Primitiva de Marruecos*- estructura su análisis de lo visto en el norte de África partiendo de la escala territorial:

La llanura del desierto comunica las aldeas como el mar une las islas. La gente parte de los oasis o las villas sirviéndose de camellos y asnos, guiada por las estrellas y el sol. Las villas adquieren su peculiar configuración en relación al ritmo de los desplazamientos, surgen con absoluta libertad, sin relación alguna con las carreteras... Teóricamente podrían llegar a ocupar todo el desierto.⁷¹

Sin embargo, es en el material y en el efecto de la luz sobre él donde el arquitecto encuentra la esencia de ese modo de construir ancestral:

Ya que el material es sólo uno [el adobe] la arquitectura no tiene otra cosa con qué trabajar más que con la eterna variación de luz y sombra. Los colores de las villas son los mismos que los de la tierra. Lo único que nos permite advertir las casas es que reflejan la luz del sol con un ángulo diferente al de la superficie de la que surgen.⁷²

Enfatiza también la relación entre las tradiciones constructivas y el contexto inmediato. Explica que en las montañas del Atlas, donde las piedras sustituyen al adobe, los muros se construyen ‘colocando piedra sobre piedra, y su ritmo debe adecuarse necesariamente al de la montaña’⁷³. Al final del texto, ofrece una reflexión que trasciende la arquitectura, al considerar que ésta es siempre consecuencia de



Sverre Fehn, bocetos de Ouarzazate, Skoura y Zagora (Marruecos), 1951.
Tinta marrón sobre papel, 17 x 21 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

70. Extracto del texto ‘La Arquitectura primitiva de Marruecos’. NORBERG-SCHULZ, Christian y G.POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 276

71. *Ibid.*

72. *Ibid.*

73. *Ibid.*, pp. 276-277



Sverre Fehn, boceto de viaje, Marruecos, 1951. Presumiblemente, representa una construcción del Valle del Draa.

Tinta negra sobre papel, 17 x 21 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

una cultura y está subordinada a ella.

La única explicación a la simplicidad y claridad de la arquitectura es su existencia en una cultura que a nosotros nos parece atemporal. La arquitectura funciona a la perfección porque trabaja en un espacio atemporal. Está firmada por el Anónimo, es decir, por la naturaleza.⁷⁴

Durante toda su vida, Fehn recordó esta visita a Marruecos. Dedicó sus primeros años de actividad profesional a satisfacer su voluntad de exploración, lo que le obligó a ir del norte de África a París, núcleo del debate arquitectónico europeo⁷⁵. Así, antes de cumplir treinta años, el noruego había conocido ambos extremos.

Su regreso a Oslo supuso el inicio de su alejamiento de las vanguardias. Aunque nunca perdió el contacto con aquellos compañeros de generación que había conocido en París –Aldo Van Eyck, Peter Smithson, Jaap Bakema– siempre mantuvo una cierta distancia, física e intelectual, con respecto a ellos⁷⁶. La arquitectura primitiva, por el contrario, siempre estuvo presente en su manera de entender el mundo. Por eso, en 1987 emprendió un nuevo viaje a Marruecos acompañado por estudiantes y profesores de la Escuela de Arquitectura de Oslo. Per Olaf Fjeld recuerda esa experiencia:

El pasado había cautivado su atención. En el autobús, con vistas al poderoso paisaje desértico y las grandes dunas de arena con sus pequeños espejismos brillando a lo lejos, los recuerdos del primer viaje volvieron a cobrar vida. Se sentó solo, con su cuaderno al lado. Todo lo que deseaba era silencio y un último boceto. Su ojo, asociado con su mano, trazó el retrato de edificios creados a partir de la masa de la tierra.⁷⁷



Sverre Fehn, boceto del viaje a Marruecos, 1987.
Tinta y lápices de cera sobre papel, 21 x 29,5 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

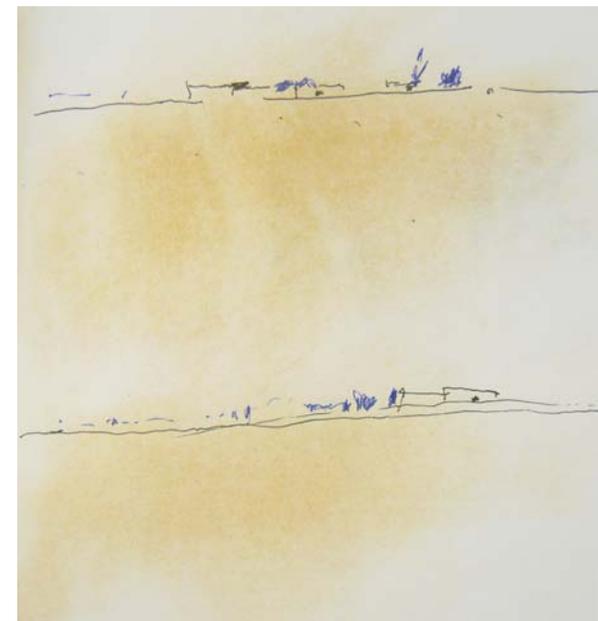
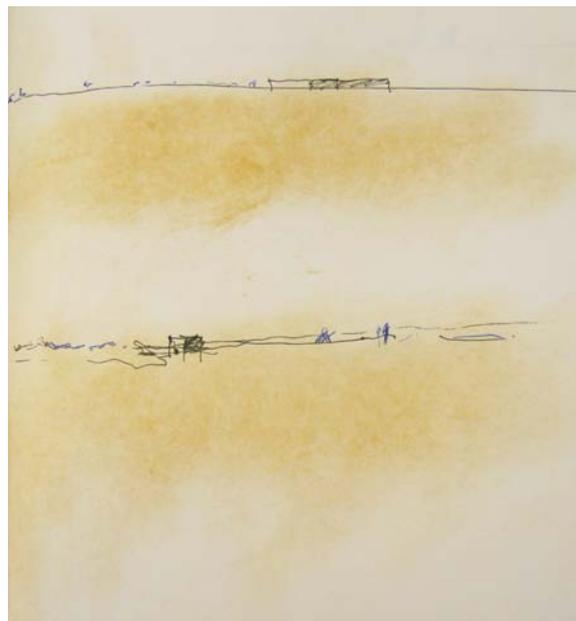
Años más tarde, el arquitecto resumió lo que había descubierto en esos peregrinajes: ‘En África encontré un modo de construir muy sencillo: allí, en el desierto, un cubo con una puertecita y a veces una ven-

74. Sverre Fehn en ‘La Arquitectura primitiva de Marruecos’. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 277

75. Este hecho fue subrayado por Fehn en una entrevista concedida en 1992. Ver KÄRKKÄINEN Maija y M.-R. NORRI (1992): *Sverre Fehn. The poetry of the straight line*. Museum of Finnish Architecture, Helsinki, p. 45

76. Fjeld explica: ‘Su retorno a Noruega desde París, marca el punto en el que empezaron a tomar forma las primeras señales de aislamiento creativo’. Según el autor, no se debió sólo al aspecto económico, sino también al hecho de que sus coetáneos disfrutasen de medios que él no tenía (vínculos con universidades y publicaciones, proximidad geográfica...). Ver FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 39

77. Per Olaf Fjeld en ‘Sverre Fehn and the Architectural Refinement of a Spatial Instinct’. Ver MADSHUS, Eva y M. YVENES (2008): *Op. cit.*, p. 21



Sverre Fehn, páginas de sus cuadernos de viaje,
Marruecos, 1987.
Tinta y pastel sobre papel, 16,7 x 20,8 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

tana, tal vez una palmera al lado, y ya está. Me pareció una historia fantástica sobre la vida humana⁷⁸.

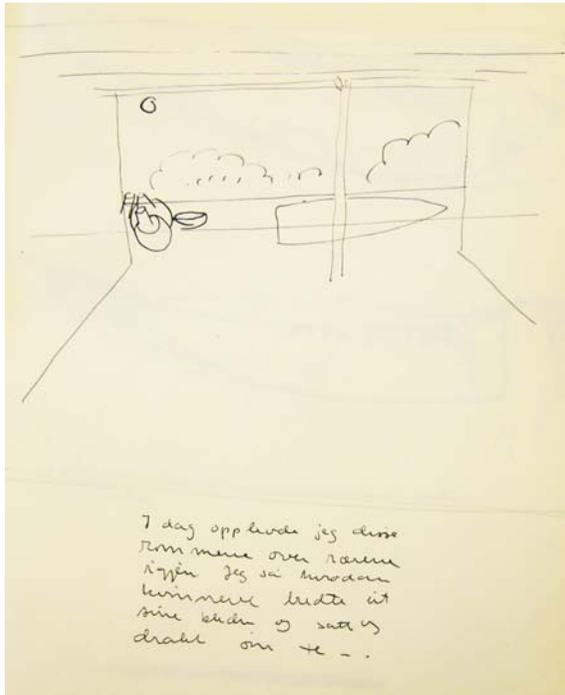
3.4.1.2 Los dibujos de Fehn en Marruecos

Fehn plasmó la desnudez de Marruecos en sus dibujos de viaje. Esbozos de línea, huesudos, que desprecian el color, reducidos a su expresión mínima. Imágenes que parecen reproducir la anhelada sencillez de la arquitectura y el modo de vida africano.

En sus bocetos se reconoce una voluntad analítica. Son dibujos rápidos, a menudo acompañados de textos que aclaran la trascendencia del momento: 'Hoy he experimentado estas habitaciones sobre los árboles. He visto cómo las mujeres desenrollaban sus alfombras, se sentaban y bebían su té⁷⁹'. Anotaciones como ésta –que complementa un dibujo de 1951- hacen que sus dibujos de viaje sean más un diario, en el que las imágenes ayudan a recordar lo vivido, que un producto gráfico concebido para ser admirado.

Como los bocetos de viaje de Louis Kahn, evitan una reproducción mimética de la realidad, pero en el caso de Fehn parecen, además, libres de cualquier complejo estilístico: son una caligrafía personal, una poligrafía con la que el autor codificaba lo vivido.

Si Kahn evitó recurrir en sus dibujos de viaje a plantas, secciones y alzados, Fehn –por el contrario- recurrió a ellos para el estudio de ciertos lugares y construcciones: las perspectivas conviven en ocasiones con esquemáticas representaciones diédricas. El noruego guardaba así en su memoria aquello que consideraba útil, de modo que algunos trazos de esos bocetos de juventud volverían a aparecer más tarde en proyectos como el restaurante Spiraltoppen en Drammen o la plaza de Tullinløkka en Oslo⁸⁰. Fehn –a diferencia de Kahn- había visitado Marruecos con los ojos de un arquitecto que pretendía ser arquitecto⁸¹.



Sverre Fehn, boceto de Marruecos, 1951.

En él se puede leer: 'Hoy he experimentado estas habitaciones sobre los árboles. He visto cómo las mujeres desenrollaban sus alfombras, se sentaban y bebían su té'.

Tinta negra sobre papel, 17 x 21 cm.

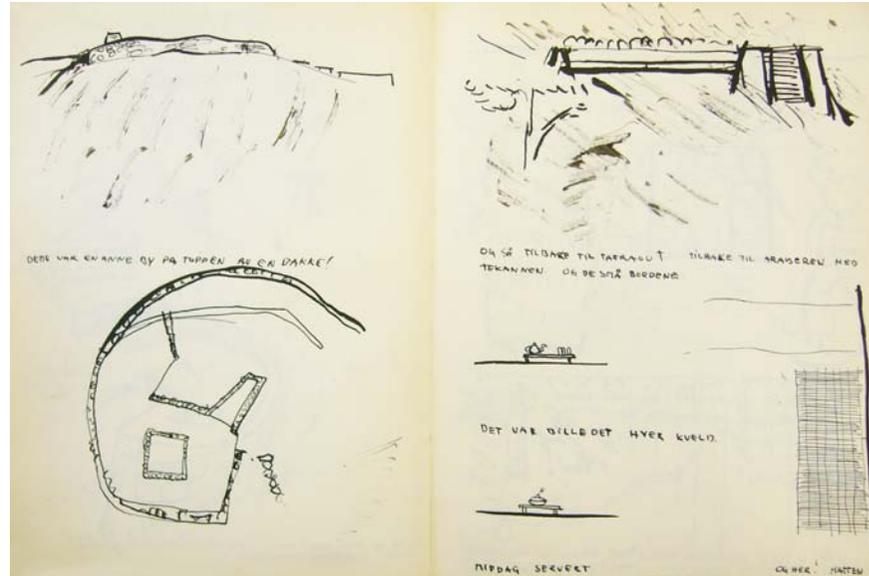
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

78. NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 281

79. Ver FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 42

80. Proyectos de 1961 y 1972 respectivamente.

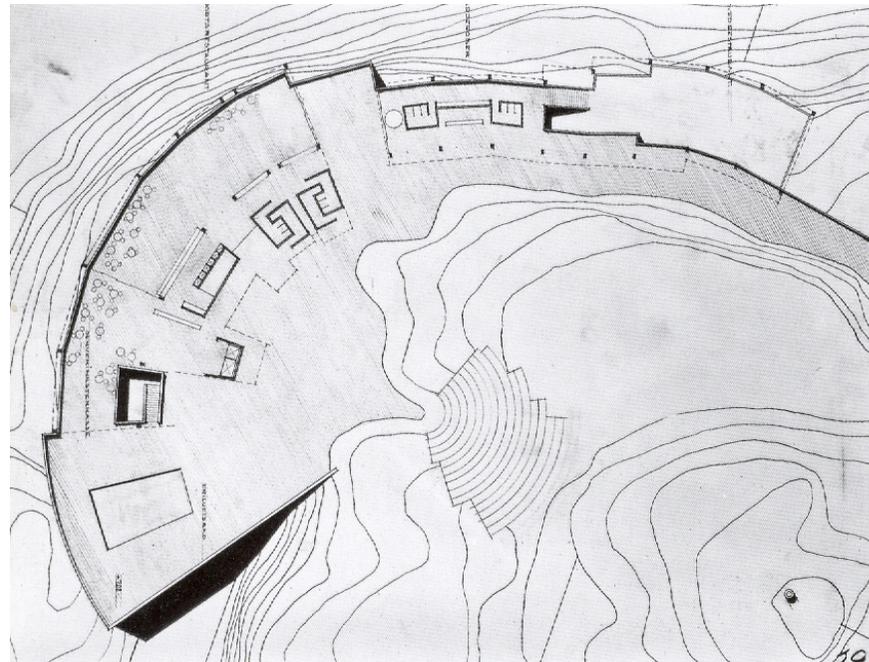
81. Ver nota 44 del presente capítulo.



$\frac{1}{2}$

Fig.1 Sverre Fehn, página de uno de sus cuadernos de viaje, Marruecos, 1951.
Tinta negra sobre papel, 17 x 21 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

Fig.2 Planta de su proyecto para el restaurante Spiral-
toppen, Drammen, 1961.



3.4.2 Fehn en Hvasser

3.4.2.1 Los viajes de Fehn a Hvasser

Sverre Fehn encontró en la isla de Hvasser un estímulo diferente al que había descubierto en Marruecos. Ubicada en el fiordo de Oslo, a menos de cien kilómetros de la ciudad, el arquitecto nunca buscó en ella un lugar capaz de alimentar su imaginación, sino el aislamiento necesario para alejarse de las demandas profesionales de su estudio.

Hvasser, en su total simplicidad, era para Fehn un mecanismo que le permitía reflexionar sobre su trabajo. Las formaciones rocosas que se encuentran con el mar, las extensiones de hierba y arena, y la gruesa banda azul del mar eran su día a día... Los pensamientos de Fehn penetraron en la abstracción de ese paisaje.⁸²

Sverre Fehn compró una vivienda en la isla tras casarse con Ingrid Pettersen. Pero su vínculo con la región había comenzado décadas antes.

Nacido en la ciudad minera de Kongsberg en agosto de 1924, Sverre Fehn se trasladó con su familia a Tønsberg ocho años más tarde⁸³. En esta villa pesquera próxima a la isla de Hvasser pasó el arquitecto la mayor parte de su infancia. La familia Fehn poseía una granja en las cercanías, y la relación de Sverre con la explotación familiar fue tan estrecha⁸⁴ que llegó a asistir a la Escuela Agraria de Aas tras finalizar sus estudios de secundaria. De este modo, cuando en 1952 –habiéndose finalizado ya sus estudios de arquitectura y tras haber viajado para conocer culturas lejanas– adquirió un refugio de pescadores en Hvasser, Fehn estaba en cierto modo retornando a sus orígenes.

Más allá de esta circunstancia biográfica, es probable que otros factores hubieran fomentado el interés de Fehn por poseer un refugio. En los países nórdicos, donde el severo clima condiciona el modo de vida en las diferentes estaciones del año, fue habitual durante siglos disponer de una vivienda estival. Arquitectos como Alvar Aalto o Erik Gunnar Asplund consolidaron esta tradición, con la migración estacional que implicaba. También Utzon había construido una casa para sí mismo en Hellebæk, en la costa



Casa y cobertizo de Sverre Fehn en la isla de Hvasser, Noruega.
Per Olaf Fjeld

82. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 22

83. En Tønsberg, el padre de Sverre Fehn desempeñó el cargo de jefe de policía.

84. Fjeld señala que la granja había pertenecido a varias generaciones de la familia Fehn, y que habiendo sido Sverre el único hijo del matrimonio, se daba por hecho que seguiría vinculado a la explotación. Per Olaf Fjeld en 'Sverre Fehn and the Architectural Refinement of a Spatial Instinct'. Ver MADSHUS, Eva y M. YVENES (2008): *Op. cit.*, p. 19



$\frac{1}{2}$

Fig.1 Sverre Fehn, boceto de Hvasser, 1967.
Acuarela sobre papel, 33 x 23,8 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo



Fig.2 Sverre Fehn, boceto de Hvasser, 1977.
Acuarela sobre papel, 40 x 30 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

norte de la isla de Sjøælland. Fehn pasó allí una temporada con el arquitecto danés⁸⁵ antes de adquirir su propia casa en Hvasser. Tal vez Fehn conociese incluso ese pequeño refugio que su admirado Le Corbusier se había construido en Roquebrune-Cap-Martin, frente al mar, para pasar allí largas temporadas consagrado a una vida casi ascética.

También para el noruego las semanas en la isla servían para entrar en contacto con un modo de vida sencillo, diferente al que encontraba en la ciudad de Oslo. Se desplazaba en bicicleta, paseaba y leía. Tomaba distancia –física e intelectual- con las tendencias dominantes y ordenaba sus pensamientos:

Las anotaciones escritas [durante sus estancias en la isla de Hvasser] eran apoyadas por bocetos que constituían el núcleo de su investigación. Éste era el método que utilizaba para comenzar a dar forma a los proyectos de concurso de su estudio... Las semanas en Hvasser le ayudaban a reducir un proyecto o semestre a su esencia, y en cierto sentido le otorgaban un control sobre la influencia externa.⁸⁶

Era también en la isla donde el arquitecto disfrutaba de tiempo para la literatura que, de un modo u otro, inspiraba tanto sus proyectos como las narraciones que estaban en el origen de muchos de ellos. Per Olaf Fjeld señala que ‘cada verano tenía su novela’, aunque puntualiza que Fehn establecía con cada obra literaria una relación particular:

Nunca he estado completamente seguro de si leía o le gustaban todas, pero en cada una encontraba una frase o un pasaje que le perseguiría todo el verano. Los mencionaba una y otra vez, con ligeros cambios a lo largo del tiempo, pero [Fehn] continuaba explorando ese pasaje seleccionado apasionadamente y con un gran sentido del humor... Era un método de aproximación, un abordaje, no un análisis del libro.⁸⁷

La precaria situación económica del estudio⁸⁸ obligó a Sverre Fehn a vender su vivienda de Hvasser a finales de la década de 1980. Desde entonces, y hasta sus últimos años de vida⁸⁹, conservó un cobertizo rojo situado frente a ella. En ese exiguo refugio, la vida era todavía más sencilla:



Sverre Fehn, boceto de Hvasser, 1980.
Acuarela y lápiz sobre papel, 26 x 18 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

85. Fehn recuerda en diferentes entrevistas sus visitas a esta vivienda: ‘Recuerdo que durante un paseo desde la playa hasta su casa en Hellebæk, pasamos al lado de una casa de vacaciones proyectada por Kay Fisker.’ Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 286

86. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, pp. 23-26

87. *Ibid.*, p. 22

88. Fjeld recuerda que ‘Entre 1973 y 1992 tuvo lugar un parón de casi veinte años en los que el estudio sobrevivió con un mínimo trabajo, mucho del cual consistía en exposiciones, viviendas unifamiliares y proyectos jamás realizados’. *Ibid.*, p. 171

89. El cobertizo fue vendido finalmente en 2007, dos años antes de la muerte de Fehn.



Sverre Fehn, boceto de Hvasser, 1984.
Acuarela sobre papel, 18 x 12,5 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

En el cobertizo rojo no existía la vista hacia el exterior, ya que la casa estaba confinada y formaba su propio universo... La amplia estancia central tenía una chimenea, y pronto todo giró en torno a ese punto: el foco era el interior... El período de Fehn en el cobertizo llevó al extremo sus ideas de los aspectos físicos básicos del habitar.⁹⁰

Fehn mantuvo ese cobertizo hasta la muerte de su mujer, Ingrid. Durante casi tres décadas, habían pasado en Hvasser las primeras semanas de cada verano, experimentando esa vida sencilla y enraizada en la tradición nórdica que siempre había condicionado su enfoque de la arquitectura doméstica. Las casas de la isla fueron 'una caja fuerte de sus recuerdos'⁹¹.

3.4.2.2 Los dibujos de la isla de Hvasser

Los dibujos que Fehn realizó en la isla revelan su interés hacia el color. Tal vez por eso, el arquitecto recurrió a la acuarela como principal medio de expresión y, a menudo, redujo a manchas cromáticas un paisaje que observaba día tras día.

Muchos viejos amigos y estudiantes guardan el recuerdo de Sverre Fehn por la mañana temprano, con su bañador, su toalla, y su cuaderno de notas amarrado a la parte trasera de su bicicleta, pedaleando por la carretera de grava hacia la playa, las rocas y el agua fría... Cuando regresaba de pintar acuarelas en la playa, si un barco con las velas rojas había cruzado el horizonte, Fehn casi siempre lo comentaba. Ése había sido un buen día para pintar el horizonte.⁹²

Fehn encontraba en Hvasser el lugar adecuado para llevar un ritmo de vida pausado. Sus días en la isla se estructuraban a partir rituales cotidianos, que repetía sin alteración.

Cada mañana durante casi treinta años, Fehn pintó acuarelas al lado del mar, y llegó a identificar los lugares que ofrecían paz y protección frente al viento. Era una rutina.⁹³



Sverre Fehn, boceto de Hvasser, 1977.
Acuarela sobre papel, 32 x 24 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

90. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 23

91. Per Olaf Fjeld en 'Sverre Fehn and the Architectural Refinement of a Spatial Instinct'. Ver MADSHUS, Eva y M. YVENES (2008): *Op. cit.*, p. 27

92. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, pp. 21-22



Sverre Fehn, dos bocetos de Hwasser, 1972.
Acuarela y lápiz sobre papel, 24 x 16,5 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

Pero esta rutina no respondía a un fin meramente contemplativo. Per Olaf Fjeld recuerda que 'algunos de los temas más importantes en el trabajo de Fehn tienen su origen en sus observaciones del paisaje de Hvasser, particularmente su abstracción del horizonte'⁹⁴. Cuando escrutaba la costa de Hvasser y dibujaba la línea horizontal o los barcos que se desplazaban a lo largo de ella, Fehn no sólo ilustraba el borde de la isla, sino también su pensamiento. Lo contemplado en Hvasser –el horizonte, el barco, el color rojo recortándose contra el azul del mar- permanecía en la memoria del arquitecto, para emerger de nuevo en bocetos realizados a muchos kilómetros de la isla.



Sverre Fehn, boceto de Hvasser, 1980.
Acuarela sobre papel, 26 x 16,5 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

93. Per Olaf Fjeld en 'Sverre Fehn and the Architectural Refinement of a Spatial Instinct'. Ver MADSHUS, Eva y M. YVENES (2008): *Op. cit.*, p. 27

94. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 22



$\frac{1}{2}$

Fig.1 Sverre Fehn, boceto de Hvasser, 1979.
Acuarela sobre papel, 24 x 16,5 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

Fig.2 Sverre Fehn, boceto de Hvasser, 1978.
Acuarela y lápiz sobre papel, 40 x 30 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

3.5 Nexos entre Fehn y Kahn. Venecia, Grecia y Egipto

3.5.1 Venecia

Tanto Sverre Fehn como Louis Kahn visitaron Venecia en más de una ocasión. Fehn construyó allí el Pabellón de los Países Nórdicos, una de sus obras más celebradas, antes de cumplir cuarenta años. Regresó décadas más tarde y participó en el concurso del Palazzo del Cinema de la ciudad. El noruego no sólo dibujó Venecia, sino que también reflexionó sobre ella en sus conferencias y escritos. Louis Kahn se detuvo en la ciudad tanto en su primer viaje a Europa en 1928 como en el segundo, veintidós años más tarde. En ambas ocasiones intentó plasmar en papel su interpretación de Venecia. Pero el modo en que Fehn y Kahn retrataron la ciudad italiana fue radicalmente distinto.

3.5.1.1 La relación biográfica de Fehn con Venecia

Si en Marruecos Fehn encontró un modo de vida primitivo y en Hvasser entró en contacto con la tradición doméstica de su propio país, en Venecia descubrió un enorme vivero para su imaginación⁹⁵.

[Hvasser] no era un lugar que estimulase su imaginación; había otros lugares que servían a ese propósito. Sus historias de y sobre Venecia son un buen ejemplo de ese tipo de inspiración.⁹⁶

La relación de Fehn con Venecia comenzó cuando el arquitecto ganó el concurso para construir un pabellón de exposiciones que representaría a los países nórdicos en los jardines de la *Biennale*. Era el año 1958, y Fehn había concluido ya la construcción del Pabellón Noruego de la Exposición Universal de Bruselas. Pero el reto de Venecia, más allá del edificio, residía en la lectura de la ciudad. Fjeld recuerda que 'Fehn solía comentar que en Venecia cada árbol es precioso, y la parcela tenía unos cuantos'⁹⁷. Y allí no sólo era precioso lo tangible. Las reflexiones de Fehn sobre Venecia jugaban con el tiempo, con el pasado, con la historia de una república que, en tiempos, había llegado a dominar el Mediterráneo:



Sverre Fehn, apuntes de Venecia, 1982.
Tinta negra sobre papel, 16,8 x 20,7 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

95. Venecia también ofreció a Fehn la oportunidad de conocer a un arquitecto que admiraba profundamente, Carlo Scarpa. El encuentro, sin embargo, fue breve y decepcionante: 'Le hablé de Oslo, pero para Scarpa Oslo era un lugar más allá de los Alpes, y subrayó: 'Para mí no existe cultura al norte de los Alpes''. Ver FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 64

96. *Ibid.*, p. 22

97. *Ibid.*, p. 54



Sverre Fehn, apuntes de la Plaza de San Marco, Venecia, 1982.
Tinta negra sobre papel, 16,8 x 20,7 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

Venecia es una ciudad que ha robado su expresión. Ofrece una forma de coexistencia gracias a su posición entre Asia y Europa. Deja crecer tierra, agua y lujo. Venecia es la ciudad de los ladrones, la ciudad de los comerciantes. Cualquier posible mercancía pasa a través de esta ciudad, que es un encuentro entre la tierra, el mar y el paisaje... Las alfombras llegaron a la plaza de San Marcos de un modo especial, como ornamentos nacidos en el desierto, en el infinito, y están posadas en el suelo de la plaza de San Marcos. Es una historia potente. Y el puente... en él descansa el deseo de un mar tormentoso.⁹⁸

El noruego estaba haciendo un análisis personal de una ciudad que apenas conocía, pero que era capaz de estimular su interpretación lírica de la realidad. La lectura que Fehn hacía de Venecia no se apoyaba en un conocimiento exhaustivo de su historia, no aspiraba a la erudición, sino que –por el contrario- nacía de abandonarse a su capacidad de evocación de la ciudad. Era -como sus dibujos- consecuencia de una percepción subjetiva.

En 1983, Fjeld transcribía unas palabras de Fehn: 'Venecia es una invención. Existe como un contenedor de sueños buscando lo inexplicable'⁹⁹. En ese 'contenedor de sueños', Sverre Fehn encontró algo que no existía en Noruega y que tampoco había descubierto en su viaje a Marruecos: la tradición urbana¹⁰⁰. En Venecia, el arquitecto parece haber intuido los sedimentos que formaban su historia, y que –en su interpretación- constituirían el embrión de la ciudad contemporánea:

Venecia tiene unas dimensiones que te siguen, y siempre te da la bienvenida... Pertenece a una revolución fuera de lo normal; dio a luz a los tipos de interés y a las villas. El inicio de nuestras ciudades suburbanas son en realidad las villas de Palladio; la base de una idea del mundo se rompe en pedazos y todo es mensurable... Venecia tiene una dimensión que te sigue, y siempre está deseando aceptarte en su espacio.¹⁰¹

Su interés hacia la ciudad trascendía el mero encargo de un proyecto. No todas las sugerencias podían ser traducidas en arquitectura, pero ese lugar había disparado la inventiva de Fehn. Por eso mezclaba los tipos de interés con la capacidad de medir el mundo. Venecia había sido el motor económico del Mediterráneo Oriental durante siglos, y el arquitecto lo intuía en sus palacios y canales, del mismo modo



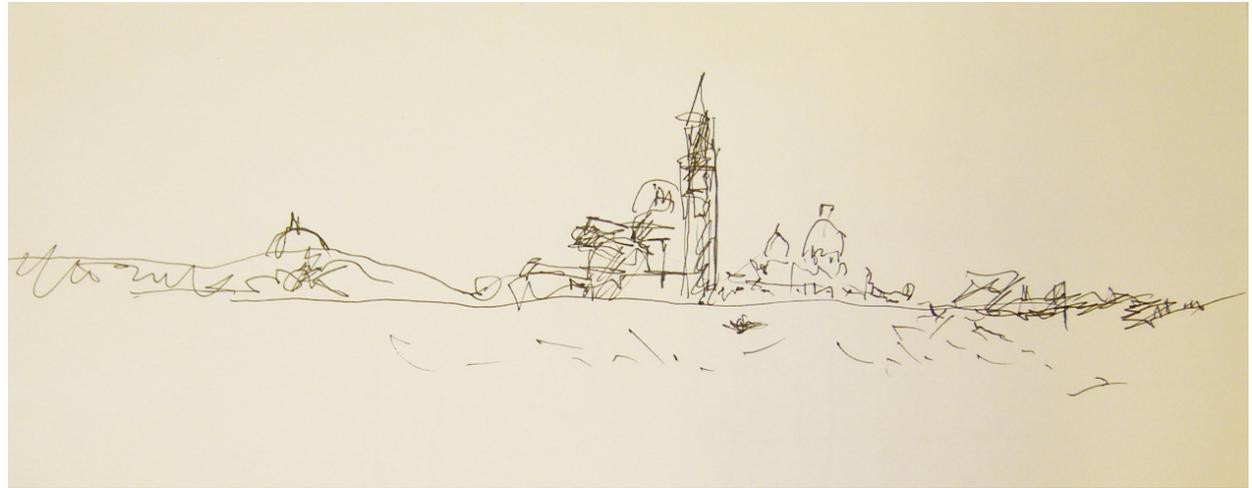
Sverre Fehn, apunte de Venecia, 1993.
Tinta negra sobre papel, 20,5 x 27 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

98. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 54

99. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 112

100. La ausencia de tradición urbana es subrayada por FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 11

101. *Ibid.*, p. 54



Sverre Fehn, dos apuntes de Venecia, 1993.
Tinta negra sobre papel, 20,5 x 27 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

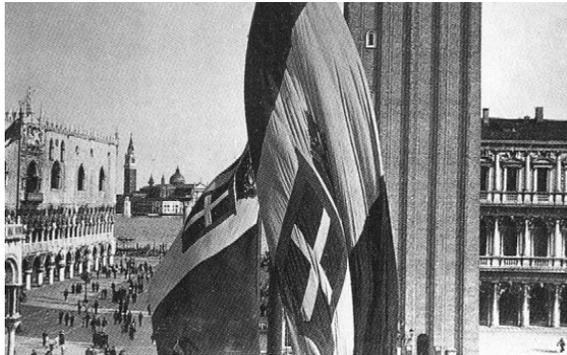
que las villas paladianas aparecían asociadas -en su mente- a un nuevo concepto del mundo nacido tras la constatación de la esfericidad de la tierra. Fue en ese momento cuando todo comenzó a ser *mensurable*, y cuando el horizonte dejó de ser un misterio¹⁰². En sus conjeturas, Fehn atisbó el pasado de la ciudad y el de Europa, y la convirtió en símbolo universal: 'Venecia es un objeto que nadie se puede permitir perder. Pertenece a todos. Su símbolo es políticamente independiente y vive en la mente'¹⁰³.

Venecia permaneció en la mente de Fehn durante toda su vida¹⁰⁴. La ciudad había conseguido estimular su imaginación como antes había hecho con muchos otros artistas: desde escritores como Shakespeare y Thomas Mann o pintores como Canaletto y William Turner –quizá la figura decisiva en el modo contemporáneo de interpretar la ciudad-, hasta un arquitecto que está en el origen de la modernidad nórdica y, por extensión, de la obra de Fehn: Erik Gunnar Asplund. Luis Moreno Mansilla, en *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, señala:

Asplund es una persona con un enorme talento visual; sus fotografías de Venecia, hechas desde la Torre [el campanario de San Marcos] y con la ciudad entrevista tras las grandes banderas ondeando al viento, son excepcionales, hermosas, dulces. Si bien sus anotaciones de campo y dibujos reflejan un interés por medir la arquitectura del pasado, las fotografías son cristalizaciones de instantes visuales, de impresiones, escoradas hacia el valor plástico del momento.¹⁰⁵

Asplund, como más tarde Fehn, había encontrado en Venecia esa capacidad evocativa que le hizo olvidarse de 'medir la arquitectura' para captar el instante.

Sverre Fehn siempre admiró al arquitecto sueco, pero Asplund no fue el único referente del noruego que visitó Venecia y dejó constancia la capacidad evocativa de la ciudad. También Louis Kahn se detuvo allí durante sus dos viajes a Italia, en 1928 y 1950. Su forma de mirar la ciudad fue diferente a la de Asplund y a la de Fehn, y también lo fue su manera de dibujarla.



Erik G. Asplund, fotografías de la plaza de San Marcos, Venecia, mayo de 1914.
Arkitekturmuseet, Estocolmo

102. En su imaginaria conversación con Palladio, éste recordaba a Fehn que 'en ese momento estábamos a punto de perder el horizonte...'. Ver nota 58 del capítulo 2 de la presente tesis doctoral.

103. *Ibid.*, p. 97

104. En 1989, fue invitado a participar en el concurso del nuevo Palazzo del Cinema en el Lido. Fehn realizó un proyecto basado en la interpretación del vocabulario arquitectónico de la ciudad, pero no resultó vencedor. Ver FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 163

105. Ver MORENO MANSILLA, Luis (2002): *Op. cit.*, p. 23



Joseph Mallord William Turner, 'Vista de San Pietro di Castello, al amanecer', de su cuaderno de bocetos de Venecia y Como, 1819.
Acuarela sobre papel, 22,3 x 28,7 cm.
Tate Britain, Londres

3.5.1.2 Los dibujos de Venecia. Fehn y Kahn

Cuando Asplund fotografió Venecia tuvo que hacerlo en blanco y negro; no tenía alternativa. Pero Fehn apreciaba en la ciudad mediterránea una cualidad imposible de retratar con esa técnica:

Venecia descubrió la luz y el color... Cuando miro los cuadros de Carpaccio me puedo imaginar a mí mismo a través de toda la vida veneciana. Él siempre está a la búsqueda de dimensiones que pertenezcan al cuerpo humano...

[Joseph Mallord William] Turner también amó esta ciudad, y la trató como un concepto.¹⁰⁶

Resulta paradójica esta reflexión. Fehn admira la 'luz y el color' de Venecia, y se refiere a dos pintores que se enfrentaron a ella. De Turner dice que 'la trató como un concepto', tal vez aludiendo a las acuarelas que, despreciando en ocasiones el detalle, aspiraban a reflejar la evanescencia de un paisaje anfibio. La visión y la técnica del pintor inglés condicionaron el modo de interpretar Venecia desde entonces. Pero nada tienen que ver sus acuarelas –que sí reducen la ciudad a luz y color– con los dibujos de Sverre Fehn.

El noruego, al contrario que Turner, recurrió a técnicas de dibujo más propias de un arquitecto: líneas que centran su atención en la escala y configuración del espacio urbano. Sorprendentemente, sus esbozos de Venecia están más próximos a los de Marruecos que a los de Hvasser. Así, cuando -durante un viaje realizado a la ciudad en 1993- dibujó la plaza de San Marco, lo hizo desde un punto que enfatizaba la posición y dimensión del campanario y las cúpulas de la catedral como telón de fondo de un vacío urbano casi teatral. Completó el dibujo con un rápido apunte del alzado lateral, que incidía en la altura de la torre frente a la fachada continua de la plaza. Sólo a la izquierda, una tenue línea sugería la presencia del horizonte –o, con más probabilidad, de la isla de San Giorgio Maggiore cerrando el canal de la Giudecca- única alusión a la laguna que confina la ciudad.

No obstante, sus palabras sí desvelaban un interés hacia el agua y su relación con la particular luz de Venecia: 'La riqueza arquitectónica de Venecia habla de una ciudad sin fronteras y esta imagen cosmopolita vive en el reflejo mágico de la luz entre los canales de la laguna'¹⁰⁷, explicaba Fehn en 1989.

En su elección de la línea como único medio expresivo, sus dibujos de Venecia se aproximan a los realizados por Álvaro Siza. El arquitecto portugués incluso dibujó la plaza de San Marco desde un punto de



Álvaro Siza dibujando la plaza de San Marco, Venecia.
Dibujo sin fechar.
Tinta sobre papel.
AVIT

106. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 54

107. NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 204



Sverre Fehn, dos apuntes de la Plaza de San Marco,
Venecia, 1993.
Tinta negra sobre papel, 20,5 x 27 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

vista muy similar al de Sverre Fehn. Si bien Siza desprecia la presencia de la torre -que parece impresionar a Fehn- para centrarse en las cúpulas de la catedral, las similitudes entre los dibujos son evidentes. Fehn, como el portugués, parece haberse sentado en la plaza veneciana a 'disfrutar del anonimato' y permitir que de su pluma surgiesen 'trazos primero tímidos, rígidos, poco precisos, luego obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libres hasta la embriaguez, después fatigados y gradualmente irrelevantes'.

La visión de Louis Kahn era muy distinta a la de Fehn o Álvaro Siza. Si bien su interés por los espacios urbanos condicionó hasta sus dibujos de Italia -que a menudo giraron en torno a este tema-, Venecia y su peculiar arquitectura despertaron en el arquitecto la necesidad de captar también la luz y el color que Sverre Fehn había descrito.

En Florencia, Siena, Pisa y Venecia Kahn se centró en los núcleos cívicos de la ciudad... Unos dibujos tan enfocados hacia un tema, difícilmente pueden haber sido casuales; sin duda, los principales espacios urbanos preocupaban a Kahn...

Sin embargo... uno de los bocetos más imaginativos de Kahn es una fantasía sobre el tema de los trazos góticos de Venecia.¹⁰⁸

El boceto al que hace referencia Eugene J. Johnson corresponde al segundo viaje que Kahn realizó a Italia, y reduce a enérgicos trazos de color una de las fachadas laterales de la Catedral de San Marco. Se trata, en efecto, de un croquis que nace de la imaginación de quien mira, no de una voluntad de mimesis -algo habitual en Kahn-, pero el arquitecto también realizó durante esa visita apuntes con lápiz blando que se centraban en las cualidades urbanas de la plaza y sus alrededores.

Esta misma convivencia de técnicas al retratar Venecia aparece en sus dibujos del primer viaje, tal vez de manera aún más acusada. En 1928, Kahn realizó una de sus acuarelas más elaboradas, prueba de su dominio de esta técnica y de su pericia en el empleo del color. En ella, la Iglesia de Santa Maria della Salute parece surgir de las aguas y su difusa silueta se recorta contra un cielo evanescente. Los rojos y amarillos de las construcciones menores compensan los intensos azules de las cúpulas, y el resultado es una imagen lírica -y, hasta cierto punto, ambigua- de Venecia. Aquí, Kahn parece querer aproximarse a Turner.

Pero en ese mismo viaje, recurrió al carboncillo para dibujar -de nuevo- un espacio urbano. Así, esbozó la *piazzetta* de San Marco y el perfil de San Giorgio Maggiore, sintetizados en unos trazos que erosiona-



Louis I. Kahn, Basílica de San Marcos, Venecia, 1951.
Pastel sobre papel, 31,7 x 39,4 cm.
Colección de Sue Ann Kahn

108. JOHNSON, Eugene.J. y M. J. LEWIS (1996): *Op. cit.*, p. 75



Louis I. Kahn, Santa Maria della Salute, Venecia, 1928.
Acuarela sobre papel, 28,8 x 37,7 cm.
Colección de Sue Ann Kahn

ban los detalles para centrarse en la escala –abajo se distinguen figuras humanas que nos recuerdan que eso es una plaza- y en la relación entre el vacío y las arquitecturas que lo definen.

Cuando viajó a Venecia, Fehn lo hizo sin duda con la mirada de un arquitecto. Louis Kahn, sin embargo, la visitó con una mirada híbrida: en ocasiones próxima a la pintura, en otras prestando atención al urbanismo. Cuando Fehn y Kahn observaron otros lugares -cuando dibujaron otras arquitecturas- volvieron a evidenciar la distancia que separaba sus dos formas de mirar.

3.5.2 Grecia y Egipto según Fehn y Kahn. Dos formas de mirar

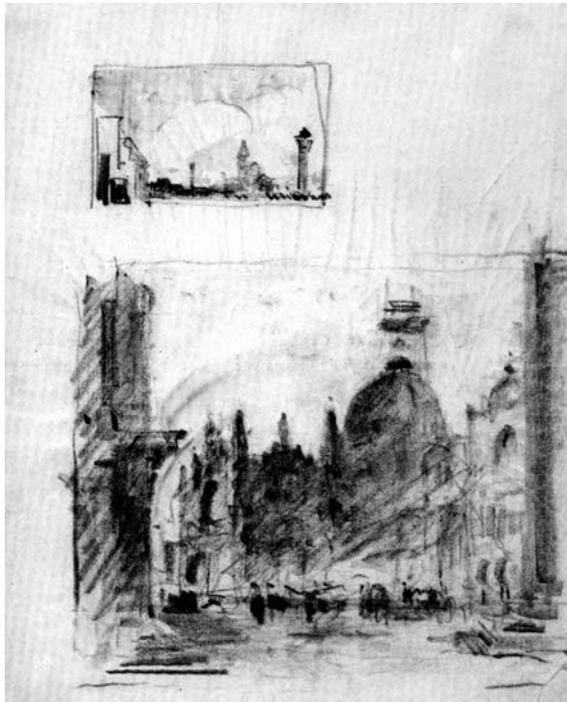
Sverre Fehn y Louis Kahn contrapusieron también sus interpretaciones de otros lugares esenciales en la historia de la arquitectura occidental; visitaron Grecia y Egipto, pero la experiencia no supuso lo mismo para ambos.

Sus visiones divergieron no sólo en la manera de interpretar lo que habían visto, sino también en el peso que cada uno otorgó a esas culturas como inspiración para su propia obra.

Kahn visitó Grecia en 1951. Allí conoció Atenas, Corinto, Micenas, Epidauró y Delfos. En todos estos lugares, el americano se detuvo a dibujar. Al referirse a uno de los bocetos realizados por Kahn en la Acrópolis, Eugene J. Johnson señala el contagio entre lo dibujado en el viaje y los proyectos posteriores:

Quizá uno de los mejores dibujos de este grupo es el pastel hecho por la tarde de la Acrópolis vista desde el Areópago... Simplemente sugiriendo el Areópago [la colina sobre la que él mismo se encontraba] Kahn fue capaz de concentrar sus energías en una banda horizontal en la que se comprimen la mole rocosa de la Acrópolis, sus edificios y el cielo. Los edificios del acceso oeste se adelantan, señalándonos agresivamente. Aquí reconocemos otro recurso compositivo apreciado por Kahn... una prefiguración del efecto visual de la Unitarian Church, realizada una década más tarde.¹⁰⁹

De su estancia en Grecia se conserva una importante cantidad de dibujos, realizados con lápiz, carbocillo y pastel. Kahn quiso fijar en el papel –y en su mente- las ruinas de la arquitectura clásica, pero también su relación con el paisaje y el efecto de la particular luz del Mediterráneo sobre ellas. En uno de sus esbozos del templo de Apolo en Corinto, ‘el globo solar aparece en el ángulo superior derecho, y

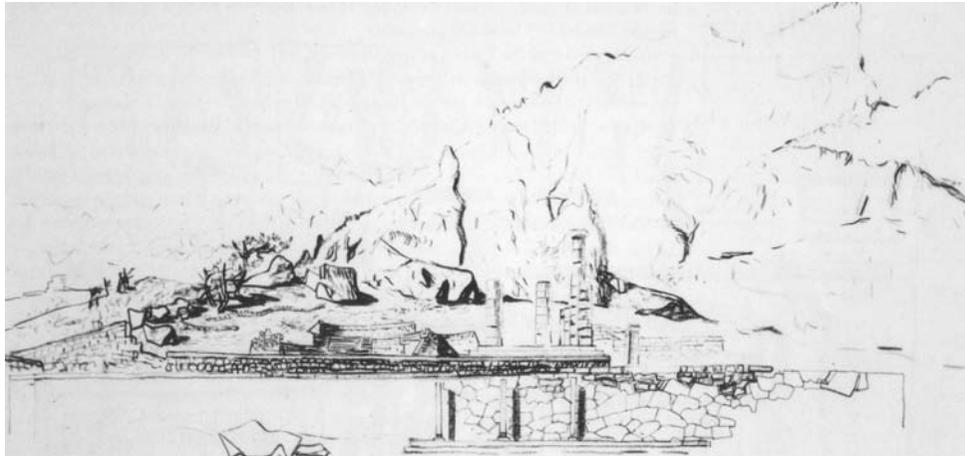


Louis I. Kahn, apuntes de San Giorgio Maggiore (arriba) y la Basílica de San Marco desde la *piazzetta* (abajo), Venecia, 1928.

Acuarela y grafito sobre papel de seda,
26,8 x 20,9 cm.

Colección de Sue Ann Kahn

109. JOHNSON, Eugene.J. y M. J. LEWIS (1996): *Op. cit.*, p. 80



$\frac{1}{2}$

Fig.1 Louis I. Kahn, vista del Pórtico de los Atenienses y del Templo de Apolo, Delfos, 1951.
Carboncillo sobre papel, 28,9 x 36,2 cm.
Louis I. Kahn Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania

Fig.2 Louis I. Kahn, vista de la acrópolis de Atenas desde el Areópago, 1951.
Pastel y carboncillo sobre papel, 28,3 x 37,5 cm.
Colección de Sue Ann Kahn

las oscuras columnas, vistas contra el sol, arrojan largas sombras sobre el suelo'¹¹⁰, según apunta E. J. Johnson. Este viaje llevó a Kahn a una revisión crítica de su propia obra.

También Sverre Fehn viajó a Grecia, pero a lo largo de su vida no se prodigó en referencias a su estancia en ese país. El noruego recordaba un episodio puntual de su viaje, que –paradójicamente- no guarda relación con las arquitecturas clásicas que habían estimulado la imaginación de tantos arquitectos:

Una vez visité Grecia, y durante el día me senté bajo un árbol y fumé Golden Flake. Estudié a un pastor y su rebaño. Pensé: 'He aquí una persona que camina en el paisaje con su sonido'. Encuentra sus construcciones sonoras en su silbato. El hombre con su instrumento mantiene un diálogo sonoro con el paisaje. El pastor encontró su propio teatro en el paisaje.¹¹¹

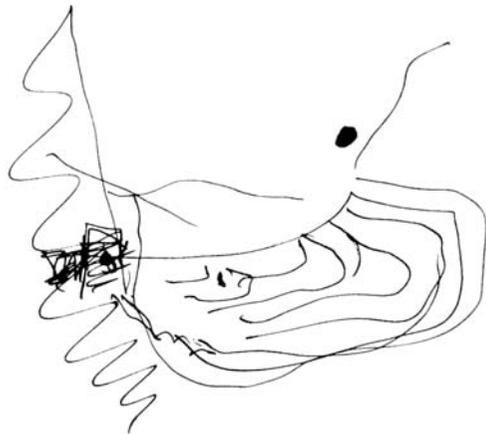
Acompañó estas reflexiones con un dibujo lúdico de la escena. Él mismo bajo el árbol y, a lo lejos, el pastor, el rebaño y el paisaje. El exiguo texto es, ante todo, una narración autobiográfica y totalmente ajena a la arquitectura -entendida de un modo convencional-. Pero sin embargo, otras referencias a Grecia atestiguan que la luz del Mediterráneo sí le impresionó profundamente. Lo hizo hasta tal punto que Fehn entendía que esa arquitectura era indisociable de esa luz:

Podemos importar un pilar creado bajo el sol, lo podemos situar aquí [en Noruega]... Un pilar que es una *gestalt*, que ha sido pensado a fondo antes de llegar aquí. Pero no podemos crear una columna dórica, o tal vez sólo erigirla por el gusto de hacerlo.¹¹²

Esta reflexión de Fehn, expuesta en una digresión sobre el clasicismo, revela su interés por el vínculo entre la arquitectura y el lugar en el que ésta se inserta; la luz es una característica inherente a cada lugar, de ahí que no se pueda erigir en Noruega una columna dórica que ha sido 'creada bajo el sol' mediterráneo.

La geometría desarrollada en la Grecia clásica también atrajo a Fehn. En ella encontró un estímulo para su imaginación. La arquitectura como consecuencia de una cultura que quiso dimensionar el mundo inspiró al noruego:

En las hileras de columnas de antigua Grecia se levantó la distancia, una distancia comprensible, y esto era necesario porque el infinito aún estaba allí... Un punto en la superficie de la Tierra tiene una



Det gamle teater som
punkt natur som met

Sverre Fehn, teatro de Delfos, 1982.
Tinta negra sobre papel, 17 x 20,5 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

110. JOHNSON, Eugene.J. y M. J. LEWIS (1996): *Op. cit.*, p. 83. El dibujo se ha perdido.

111. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 154

112. NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 204



Hyden og tommeret saiegytteren
i Ciudadalhiivi.

Sverre Fehn, boceto de viaje a Grecia, 1982.
Tinta negra sobre papel, 17 x 20,5 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

ubicación precisa... La columna nació de esta expresión. La humanidad iba camino de aceptar el punto.¹¹³

Pero, en cualquier caso, la lectura que Fehn hizo de Grecia no es tan intensa como la que había hecho Louis Kahn. Si el americano había dibujado sus arquitecturas hasta la extenuación, el noruego apenas tomó unos apuntes muy subjetivos como recordatorio de su estancia. Egipto, por el contrario, volvió a aproximar las lecturas de ambos arquitectos. Kahn encontró allí el ejemplo de monumentalidad y atemporalidad que perseguiría en sus obras sucesivas. Su fascinación por este país se reconoce en una escueta postal remitida a su estudio en Estados Unidos:

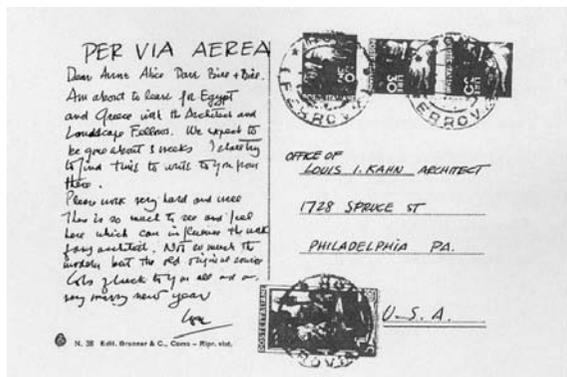
Luxor y los templos y monumentos... son realmente estupendos. La belleza escénica del país tropical iguala con facilidad la magnificencia de los monumentos. Debo esperar a mi vuelta para entrar en detalles, pero creedme, esto es maravilloso e instructivo.¹¹⁴

Egipto supuso para Kahn la culminación de un viaje que estaba resultando decisivo en su formación tardía, como muestra su última postal remitida desde Italia: 'Hay tanto que ver y sentir aquí, decisivo para el trabajo de cualquier arquitecto. No tanto lo moderno, sino las fuentes antiguas...'¹¹⁵. Pero el viaje a Italia, Egipto y Grecia fue además un punto de inflexión en la técnica empleada por el arquitecto americano: abandonó la acuarela de manera casi definitiva para centrarse en el pastel. Para explicar este cambio, Eugene J. Johnson recuerda:

En los 40, Kahn parece haber abandonado completamente la acuarela... Nada explica realmente esta decisión de utilizar pastel en lugar de la previamente amada acuarela tras su llegada a Roma [en el otoño de 1950].

Vincent Scully ha sugerido que el impacto de la modernidad europea tras la Segunda Guerra Mundial había 'liquidado totalmente su deseo de hacer acuarelas. Estaban indudablemente asociadas al modo de hacer pintoresco de las *Beaux-Arts*'. Esta explicación es, al mismo tiempo, atractiva y problemática...

Una de las razones clave para que [Kahn] adoptase el pastel puede residir en su admiración por los cuadros de Giorgio De Chirico. Los planos opacos y los colores saturados de De Chirico difícilmente podían ser imitados con acuarela...¹¹⁶



Louis I. Kahn, postal enviada a su estudio en 1951. *Louis I. Kahn Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania*

113. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 154

114. JOHNSON, Eugene.J. y M. J. LEWIS (1996): *Op. cit.*, p. 76

115. BONAITI, Maria (2009): *Op. cit.*, p. 174

116. JOHNSON, Eugene.J. y M. J. LEWIS (1996): *Op. cit.*, p. 90



Louis I. Kahn, patio del templo de Ramsés III en Medinet-Habu, Egipto, 1951.
Pastel y carboncillo sobre papel, 18,5 x 31 cm.
Colección de Sue Ann Kahn

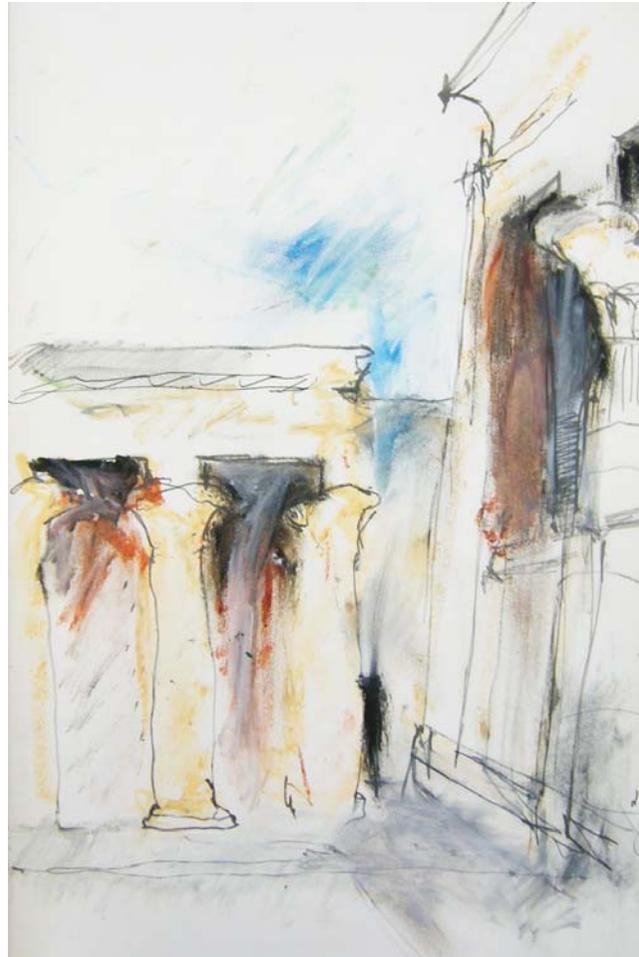
Por una u otra razón, Kahn grabó sus impresiones de Egipto en pastel. Los fuertes contrastes tonales y las volumetrías vagas se convirtieron en el modo habitual de reproducir las arquitecturas visitadas. A lo largo de su vida, Fehn no utilizó habitualmente esta técnica -sus dibujos de línea sólo fueron en ocasiones sustituidos por acuarelas-, pero cuando visitó Luxor, sí recurrió a ella¹¹⁷. Las imágenes no imitan a los dibujos realizados por Kahn durante su estancia en Egipto –su factura es más desmañada y la sombra arrojada apenas se intuye- pero, como en los pasteles del americano, la arquitectura es reducida a color, textura y sombra. Sin detalle alguno que entorpezca la composición. Como si en sus últimos viajes, Fehn hubiese comenzado a mirar con los ojos de un pintor...¹¹⁸



Sverre Fehn, boceto de viaje, Egipto, 1992.
Pastel sobre papel, 20,5 x 29 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

117. De la visita a Egipto de 1992, Fehn conservó un conjunto de dibujos realizados con pastel, así como algunos esbozos de línea y una fotografía. En algún otro viaje, como el realizado a Dubrovnik la década anterior, también recurrió al pastel, aunque estos dibujos son una rareza dentro del inmenso legado gráfico del noruego.

118. Parece oportuno recordar que, mucho antes de iniciar su contacto con la arquitectura, Fehn había asistido a clases de pintura. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 278



1|2

Fig.1 Sverre Fehn, boceto de viaje, Egipto, 1992.
Pastel sobre papel, 20,5 x 29 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

Fig.2 Sverre Fehn, boceto de viaje, Egipto, 1992.
Pastel sobre papel, 20,5 x 29 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

