



El nórdico solitario: Sigurd Lewerentz

por Claes CALDENBY

The Lonely Northerner: Sigurd Lewerentz

Sigurd Lewerentz was of the same generation as so many of the pioneers of the Modern Movement. In Sweden he became, around 1930, one of the guiding spirits of functionalism but he never enjoyed an ascendancy anything like that of Asplund. His work, more than anyone else's, covers every aspect of architecture, from engineering and furniture design to landscaping, but his finished works are few and far between. Some outstanding works of the 'sixties, when Lewerentz was nearly 80, finally secured recognition for him after such a long career. These works are as wilful as the architect himself had been throughout his life.

I propose in this article to give an introduction to Lewerentz's life and work and to point out some ways in which the latter reflects his society and times. I have based my conclusions, to a considerable extent, on the research carried out by Janne Ahlin and presented in the first monographic study of Lewerentz, published in Sweden at the end of 1985.

BIOGRAPHICAL OUTLINE

Sigurd Lewerentz was born in 1885 in Kramfors, northern Sweden, where his father owned a glassworks. After leaving school Lewerentz began to study engineering but soon gave it up in favour of architecture. His grand tour took him, of course, to Italy, but above all to Germany, where he practised with some leading architects of the *Deutsche Werkbund*, a significant start for his later work in which he was to combine design and industrial production. Back in Sweden he went to the Academy of Fine Arts but soon left it for the Klara School where he, Gunnar Asplund and other young architects received up-to-date studio training from Östberg, Westman and other masters of Swedish national Romanticism.

In 1911 Lewerentz set up his own practice, at first working mainly in the fields of housing for industries, lamp, glass, furniture and wallpaper design. He also took part in the development of cemetery and crematorial architecture in Sweden during those years. This led him to compete, jointly with Gunnar Asplund, for the Stockholm Woodland Cemetery commission in 1913. Their winning project marked the beginning of a partnership that was to last for over 20 years and in which Lewerentz was mainly responsible for the sublime landscaping, while Asplund was eventually given the commission for the main chapel and therefore, perhaps, deserves most credit for the whole.

Sigurd Lewerentz pertenecía a la misma generación que tantos pioneros del Movimiento Moderno. Alrededor de 1930 llegó a ser uno de los inspiradores del funcionalismo en Suecia, si bien nunca tuvo el papel directivo de Asplund. Su trabajo abarcó todos los aspectos de la arquitectura, desde la ingeniería y el diseño de muebles hasta el paisajismo, aunque sus obras acabadas son pocas. La fama no le llegó hasta la década de los sesenta, cuando ya tenía cerca de ochenta años; coronó su larga carrera con algunas obras sobresalientes, tan premeditadas como lo había sido él durante toda su vida.

El presente artículo tiene por objeto ofrecer una introducción a la vida y obra de Lewerentz y dar algunas indicaciones sobre las implicaciones de su singular obra. Mis conclusiones se basan en gran medida en la investigación realizada por Janne Ahlin en el primer estudio monográfico sobre Lewerentz, publicado en Suecia a finales de 1985.

SU VIDA

Sigurd Lewerentz nació en 1895 en Kramfors, norte de Suecia, donde su padre era propietario de una fábrica de vidrio. Tras pasar por la escuela, Lewerentz empezó a estudiar ingeniería, pero pronto se decidió por la arquitectura. Su *grand tour* le llevó, naturalmente, a Italia, pero sobre todo a Alemania, donde ejerció con algunos arquitectos notables del *Deutsche Werkbund*, un principio significativo para su obra futura, en la que habría de combinar el diseño y la producción industrial. Nuevamente en Suecia, acudió a la Academia de Bellas Artes que dejó pronto para pasar a la Escuela Libre Klara, donde él, Gunnar Asplund y algunos otros arquitectos jóvenes recibieron de Östberg, Westman y otros maestros del romanticismo nacional sueco una formación de estudio moderno.

Lewerentz empezó a ejercer por su cuenta en 1911, dedicándose, al principio, sobre todo a viviendas para industrias y al diseño de lámparas, cristales, muebles y papel pintado. Por aquellos años intervino también en el desarrollo de la arquitectura de cementerios y crematorios en Suecia. Esto le condujo a participar, junto con Gunnar Asplund, en el concurso del Cementerio Woodland de Estocolmo, en 1913. Su proyecto, que triunfó, fue el principio de una colaboración de más de veinte años en el curso de la cual Lewerentz, principalmente, dio forma al sublime paisaje, si bien fue Asplund quien recibió el encargo de realizar la capilla

principal, y quizá por ello obtuvo más mérito del que le correspondía por la totalidad de la obra.

Lewerentz realizó diversas contribuciones en la Exposición de Estocolmo de 1930, desde el diseño gráfico y los puestos expositores, hasta un apartamento y una casita en la sección de viviendas. Más o menos por la misma época se introdujo en el diseño industrial de puertas y ventanas de acero inoxidable, así como de rótulos publicitarios y puestos expositores. En la década de los años cuarenta compró una vieja fábrica en Eskilstuna e inició la producción de sus propias patentes con unos treinta empleados.

Durante estos años Lewerentz hizo algunos edificios, pero dos de sus encargos principales, ambos conseguidos en concursos que ganó, resultaron decepcionantes, al igual que sucedió con el Cementerio de Woodland. Tuvo que compartir el encargo del Teatro de Malmö con los ganadores del segundo premio. Lewerentz hizo algo muy característico en él: se «retiró» de las partes más públicas del teatro y se concentró en las soluciones técnicas del escenario y en la acústica. Su proyecto vencedor para la restauración de la Catedral de Upsala fue suspendido, pues el comité constructor consideraba que había demasiada canalización y muy poca restauración.

Lewerentz siguió trabajando día y noche incluso en los años sesenta, cuando llegó a la edad del retiro y dejó su fábrica. Como siempre, trabajaba a solas o con sólo uno o dos auxiliares que le ayudaban a dibujar o a construir maquetas. Por fin le llegó la posibilidad de terminar algunas obras totalmente a su manera. La simplicidad sorprendente y la profunda universalidad de las iglesias de Estocolmo y de Klippan supusieron el reconocimiento general de Lewerentz, que ya tenía ochenta años, e incluso le proporcionaron seguidores en su país y en el extranjero. El largo y solitario viaje había llegado a su término.

NUEVE OBRAS

He escogido nueve ejemplos para dar una idea de cómo era la arquitectura de Lewerentz. Se extienden a lo largo de un período de unos sesenta años que han visto el ascenso y, si no la caída, sí al menos la crisis de la arquitectura moderna. Lewerentz estaba influido por los cambios estilísticos, pero la modernidad de su cobertizo para botes de 1912 y el arcaísmo intemporal de sus iglesias de los años sesenta son pruebas de una notable continuidad más allá de las variaciones temporales de su obra.

EL COBERTIZO PARA BOTES de Djurgårdsbrunnsviken fue construido en 1912 para los Juegos Olímpicos de Estocolmo de aquel año. El volumen macizo con su tejado a cuatro aguas, su segundo piso voladizo y detalles como las pequeñas ventanas enrejadas y el empanelado de

For the 1930 Stockholm Exhibition Lewerentz made several contributions, ranging from graphic design and exhibition stands to an apartment and a small house. At about the same time he also went into industrial design, concentrating on stainless steel doors and windows as well as advertising signs and exhibition stands. In the 1940s he even bought an old factory in Eskilstuna and started, with some 30 employees, to produce his own patented inventions.

During those years Lewerentz had few buildings constructed but two of his main commissions, both the results of competitions, proved eventually to be disappointments, just as the Woodland Cemetery had been. He was forced to share the Malmö City Theatre commission with the second-prize winners. Typically, Lewerentz «retreated» from the more public parts of the theatre and concentrated on technical solutions connected with the stage and acoustics. His winning project for the restoration of Upsala Cathedral was halted by the building committee, who considered it a case of too much change and too little restoration.

In the 1960s, even when he had reached retirement age and had left the factory, Lewerentz continued to work day and night. As usual, he worked either alone or with one or two assistants only to help him design or assemble models. Finally he was given the opportunity to finish some projects in his own, particular way. The striking simplicity and deep universality of the two churches in Stockholm and Klippan won for the 80-year-old Lewerentz general respect and even found him followers both at home and abroad. After a long, lonely journey he had finally reached his destination.

NINE WORKS

In order to give an idea of the development of Lewerentz's architecture I have chosen nine examples spanning a period of some 60 years which saw the rise and, if not the fall, then at least the crisis of modern architecture. Though Lewerentz was influenced by stylistic changes, the modernism of his 1912 boathouse and the timeless archaicism of his 1960s churches are proof of a remarkable continuity beneath the temporal variations in his work.

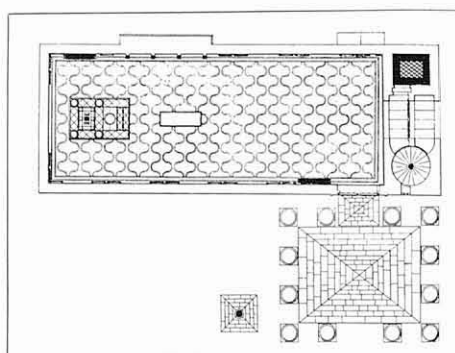
The boathouse at Djurgårdsbrunnsviken was built in 1912 for the Olympic Games held in Stockholm that year. The block-shaped volume with its hipped roof and cantilevered second floor, and details such as the small latticed windows and wooden panelling with boards of different widths, are characteristic of Swedish national Romanticism, the brainchild of Lewerentz's teachers at the Klara School where he had studied the year before. But Lewerentz's simplification and reduction of volume to bare essentials and his use of the strip window both give the building an almost modernistic touch even though his inspiration is rather to be found



Cobertizo para botes en Djurgårdsbrunnsviken (1912).
Foto: Olof Hultin.
Boat Shelter at Djurgårdsbrunnsviken (1912).



Capilla de la Resurrección en el cementerio del Bosque (1922-27).
Foto: Claes Caldenby
Resurrection Chapel at Woodland Cemetery (1922-27).



in the «functional tradition» of boathouses and naval architecture.

The Resurrection Chapel at the Woodland Cemetery in Stockholm fell to Lewerentz when he and Asplund shared out the different tasks between them. The project was begun in 1922 and building was completed in 1927, a period which in Sweden was dominated by a free and almost mannerist Classicism. The main volume of the chapel is a high, slender cella with smoothly plastered walls, unadorned except for the «added» roof, portico and window. Both the exterior and interior are meticulously proportioned. The square and the golden mean, both of which fascinated Lewerentz throughout his life, can be found in the measurements as a whole and in individual details. Each of the parts, including auxiliary spaces around the chapel, is symmetrical and geometrically simple. But the composition of the parts is much freer: a delicate, dynamic balance. The portico, for example, is placed at an angle which is slightly askew with respect to the main volume; a kind of geometrical deformation which Lewerentz often used in his works. The layout of the whole is sequential and topological rather than geometrical, a compositional principle exploited both by national Romanticism and Swedish Classicism of the 1920s. It can also be found in the work of Asplund and, later on, that of Aalto. Lewerentz's Resurrection Chapel is, however, one of the most sophisticated examples of this romantic Classicism.

The Social Insurance Authority Building in Stockholm, built between 1930 and 1932, was a commission given to Lewerentz after he had been invited to participate in a competition. It is a building where abstraction reigns over sensualism in a way that may have something to do with the wave of fresh enthusiasm that came with the advent of Functionalism in Sweden (the Stockholm Exhibition of 1930). It is situated in a densely built-up area and the exterior repeats the uniform window arrangement of the surrounding houses but without their 19th-century mouldings. Even the side, which opens onto a small church yard, lacks any deliberate architectural rhyming. More open, but almost as severe, is the round, central courtyard. Comparison with a building by Philips, completed by Lewerentz at the same time, shows a marked difference between the solemn symmetry of the state institution and the more dynamic functionalism of the private company building. Both have stainless steel window frames of Lewerentz's own design.

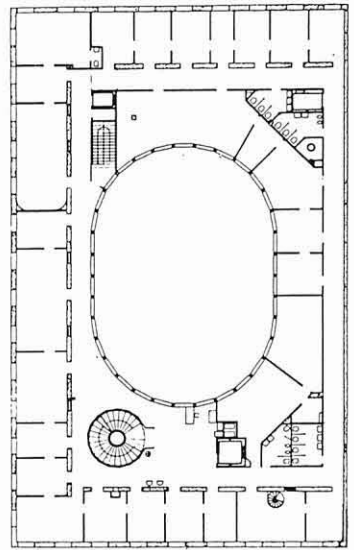
Villa Edstrand, in Falsterbo, was built in 1936 for the owner of a company selling Lewerentz's IDESTA windows. From a more conventionally cubist original design it developed into a very «built» architecture in which the nature and combination of different materials be-

madera con tablas de anchura diferente son característicos del romanticismo nacional sueco impartido por los profesores de Lewerentz en la Escuela Klara, donde había estudiado el año anterior. Pero la simplificación de Lewerentz, su reducción del volumen a lo esencial y su empleo de la ventana corrida confieren al edificio un toque casi moderno, por más que su inspiración pueda encontrarse en la «tradición funcional» de los cobertizos para botes y de la arquitectura naval.

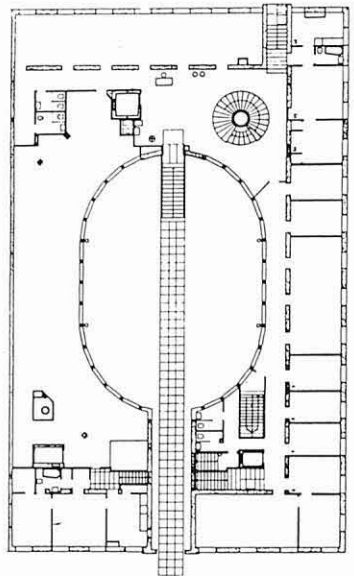
LA CAPILLA DE LA RESURRECCIÓN en el Cementerio de Woodland, de Estocolmo, obligó a Lewerentz a repartir las tareas con Asplund. El proyecto se inició en 1922 y la construcción terminó en 1927, período en que Suecia estaba dominada por un clasicismo libre e, incluso, manierista. El volumen principal de la capilla es una sala principal alta y esbelta con muros de enlucido uniforme, carente de ornamentación, a excepción del tejado, el pórtico y la ventana «añadidos». Tanto el exterior como el interior están meticulosamente proporcionados. La escuadra y la sección áurea, que fascinaron a Lewerentz durante toda su vida, se hallan tanto en las medidas de la estancia como en los detalles. Cada una de las partes del conjunto, incluyendo los espacios auxiliares alrededor de la capilla, son simétrica y geoméricamente simples. Pero la composición de las partes es mucho más libre, es un equilibrio delicado y dinámico. Por ejemplo, el pórtico está situado en un ángulo ligeramente desviado respecto del volumen principal, un modo de deformación de la geometría que Lewerentz utiliza frecuentemente en sus obras. La composición del conjunto es secuencial, más topológica que geométrica. Esta secuencia libre de espacios era un principio compositivo utilizado tanto por el romanticismo nacional como por el clasicismo sueco de los años veinte. Puede hallarse también en las obras de Asplund o, posteriormente, en las de Aalto. En cualquier caso, la Capilla de la Resurrección de Lewerentz es uno de los casos más complejos de este clasicismo romántico.

EL EDIFICIO DE LA DIRECCIÓN DE LA SEGURIDAD SOCIAL, edificado en Estocolmo entre 1930-1932, era un encargo hecho a Lewerentz tras haber sido invitado a concursar. Es un edificio en que la abstracción reina sobre el sensualismo de una manera que puede estar relacionada con el entusiasmo que produjo la irrupción del funcionalismo en Suecia (la Exposición de Estocolmo de 1930). El edificio está situado en un contexto urbano denso y su exterior repite la uniforme distribución de las ventanas de las casas cercanas, aunque sin ninguna de las molduras de su arquitectura decimonónica. Incluso la fachada que da a un pequeño cementerio carece de ritmo alguno. Más abierto, pero casi tan severo, es el patio central circular. La comparación con un edificio para la Philips, terminado por Lewerentz en la misma época, muestra

**Edificio de la Dirección General
de la Seguridad Social. Estocolmo. (1930-32).**
The National Social Insurance
Service Building. Stockholm. (1930-32).



Planta baja.
Ground Floor.



Planta tercera.
Third Floor.



una significativa diferencia entre la simetría solemne de la institución estatal y el funcionalismo, más dinámico, de la empresa privada. Ambos edificios tienen vidrieras de acero inoxidable diseñadas por el mismo Lewerentz.

LA VILLA EDSTRAND, situada en Falsterbo, fue construida en 1936 para el propietario de una empresa que vendía las ventanas IDESTA de Lewerentz. Partiendo de un primer diseño cubista más convencional, Lewerentz desarrolló una arquitectura muy «construida» en la que el carácter y la conjunción de materiales diferentes se convirtieron en los medios principales de articulación de una arquitectura de pilotes básicamente corbuseriana. El empleo de vigas de acero visto y el muy preciso enladrillado del exterior confieren al edificio una calidad casi a lo Mies Van der Rohe. El añadido de pisos del primer diseño es sustituido por un complejo entrelazado en el cual la sencilla geometría del plano se quiebra en varios puntos. El detallismo rico y el empleo de ladrillo en el interior evocan la arquitectura vernacular sueca de los años cuarenta.

EL APARTAMENTO DE LEWERENTZ, en Eskilstuna, fue instalado en el ático de la vieja nave fabril que había comprado en los años cuarenta. Hay en él una ingeniosa utilización de la iluminación directa e indirecta desde las paredes y los tragaluces proporcionada por la situación anterior. El entablado áspero y sencillo de las paredes y el techo contrasta con el exquisito mobiliario que Lewerentz, cerca ya de los sesenta años, instaló. Al mismo tiempo la iluminación matizada y los cálidos materiales de madera contribuían a hacer hogareño este pequeño espacio interior. Se trata de una de las obras de Lewerentz más realistas, por su adaptación a una situación local y, también, una de las más personales.

EL CEMENTERIO DE MALMÖ era un trabajo que había seguido a Lewerentz desde su juventud, cuando ganó el concurso en 1916, y que terminó mientras estaba realizando uno de sus últimos trabajos, el quiosco de las flores de finales de los sesenta. El elemento central del cementerio, las dos capillas, fue edificado en 1941-1943. Estas capillas, aun siendo sencillas y severas, como todo lo que hizo Lewerentz, no carecen de calidez y sus muy elaborados detalles están cuidadosamente elegidos. El paisaje es abierto y llano y el elevado volumen de las capillas las convierte en un punto de enfoque evidente. El centro de la estancia es el catafalco; la luz de las ventanas está modulada, lo que la hace más suave y difusa. La sencilla estereometría de las estancias es también suavizada por el carácter casi textil de los paneles de madera, las losas de piedra y las fachadas de ladrillo.

came the main means of articulation of an essentially Corbusian concept. The use of exposed steel beams and the very precise brickwork of the exterior gives the building an almost Miesian quality. The addition of rooms in the original design becomes a complex intertwining where the simple geometry of the plan is broken at several points. The rich detailing and the use of brick in the interior reminds one of Swedish vernacular architecture of the 1940s.

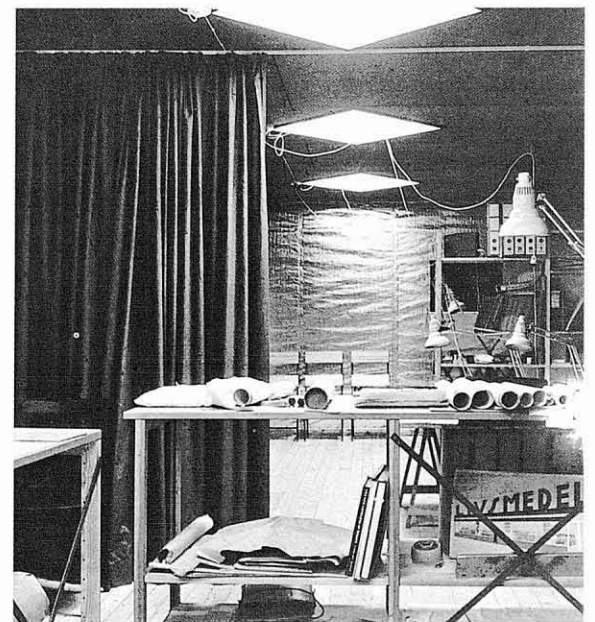
Lewerentz's own apartment in Eskilstuna was constructed in the attic of the old factory building which he bought there in the 1940s. Here he made very ingenious use of direct and indirect lighting from walls and skylights, while the rough, simple wall and ceiling panelling contrasts with the rather formal furniture which Lewerentz, then nearly 60 years old, installed. At the same time the nuanced lighting and the warm wooden materials contributed to make this small interior cozier and more welcoming. It is at the same time one of the most realistic, in its adaptation to its surroundings, and one of the most personal of Lewerentz's works.

Malmö Cemetery was a project that was begun in Lewerentz's early years, when he won a competition in 1916, and finished while he was building one of his last works, the flower kiosk at the end of the 1960s. The two chapels, the central element of the cemetery, were built between 1941 and 1943. Though they are simple and severe, like everything else Lewerentz did, they are nonetheless warm and welcoming and their very elaborate details are carefully chosen. The landscape is open and flat and the high volumes of the chapels make them an obvious focal point. The space centres on the catafalque and the light from the windows is modulated, making it softer and diffused. The simple sectioning of the rooms is also softened by the almost textile nature of the wooden panelling, stone tiles and brick façades.

The Church of St Markus, in the Stockholm suburb of Björkhagen, was begun after Lewerentz had won the competition, and completed in 1960. Once again he found a synthesis between abstract essentialism and very material sensualism. He used a hard, dark brick set in free stretcher bond with very thick mortar to achieve a rough and almost ruin-like surface. In one of his few comments on aesthetic models he indicated that there is a lot to be learned from old Persian brick architecture; here, however, the archaicism goes further than the façade. The closed interior of the church is spanned by a series of flat brick vaults between steel beams. The reduction of everything to the essentials of building, but without any «historical» references, contributes to the timelessness of this architecture. The closed main wall, where even the windows are abstracted to holes in the wall cove-

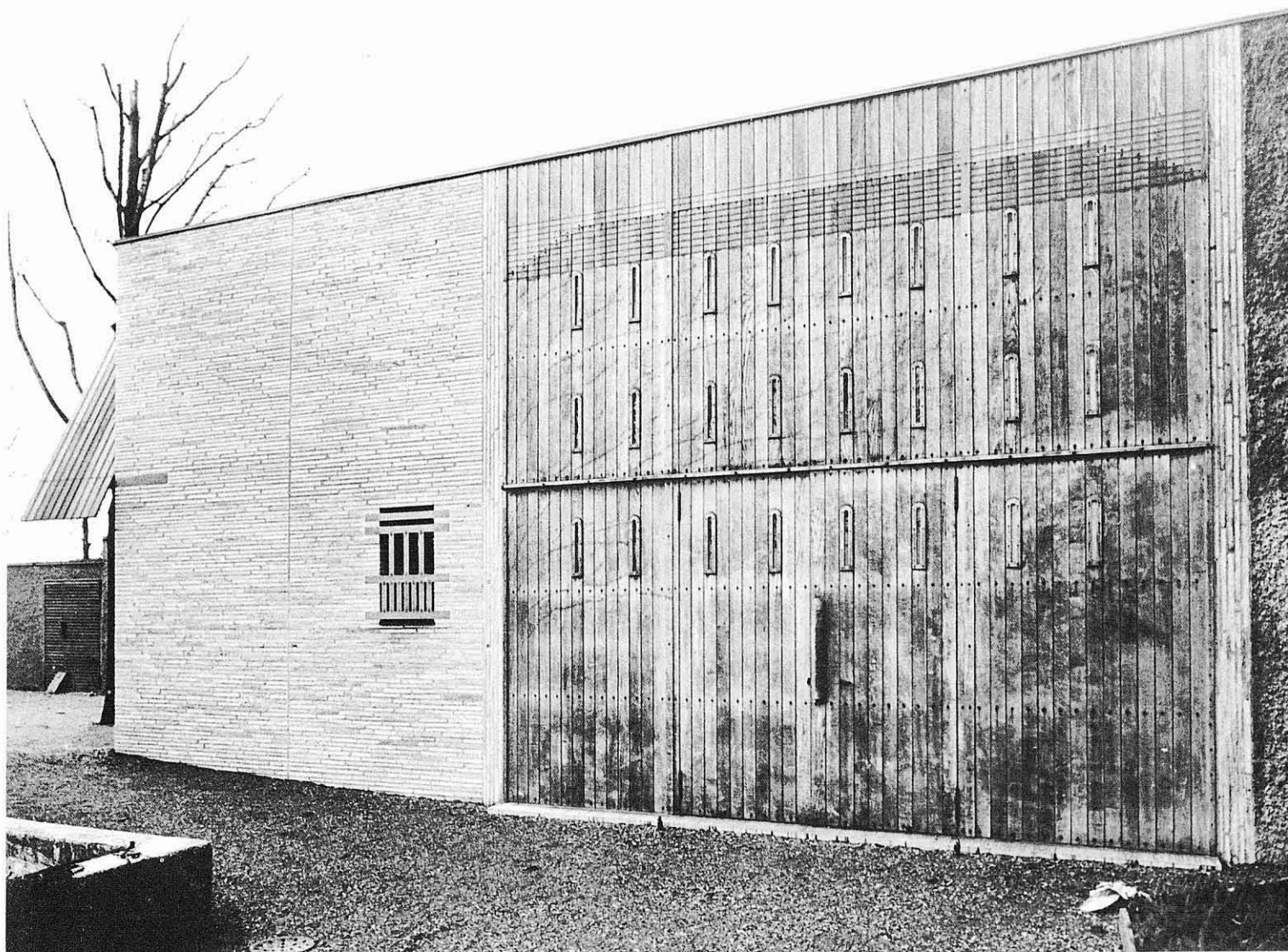
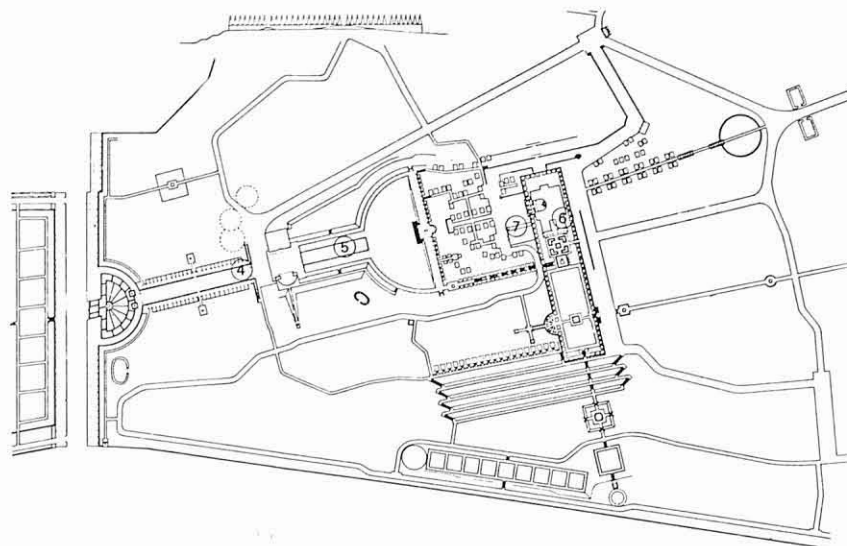


Villa Edstrand (1935).
Edstrand Villa (1935).

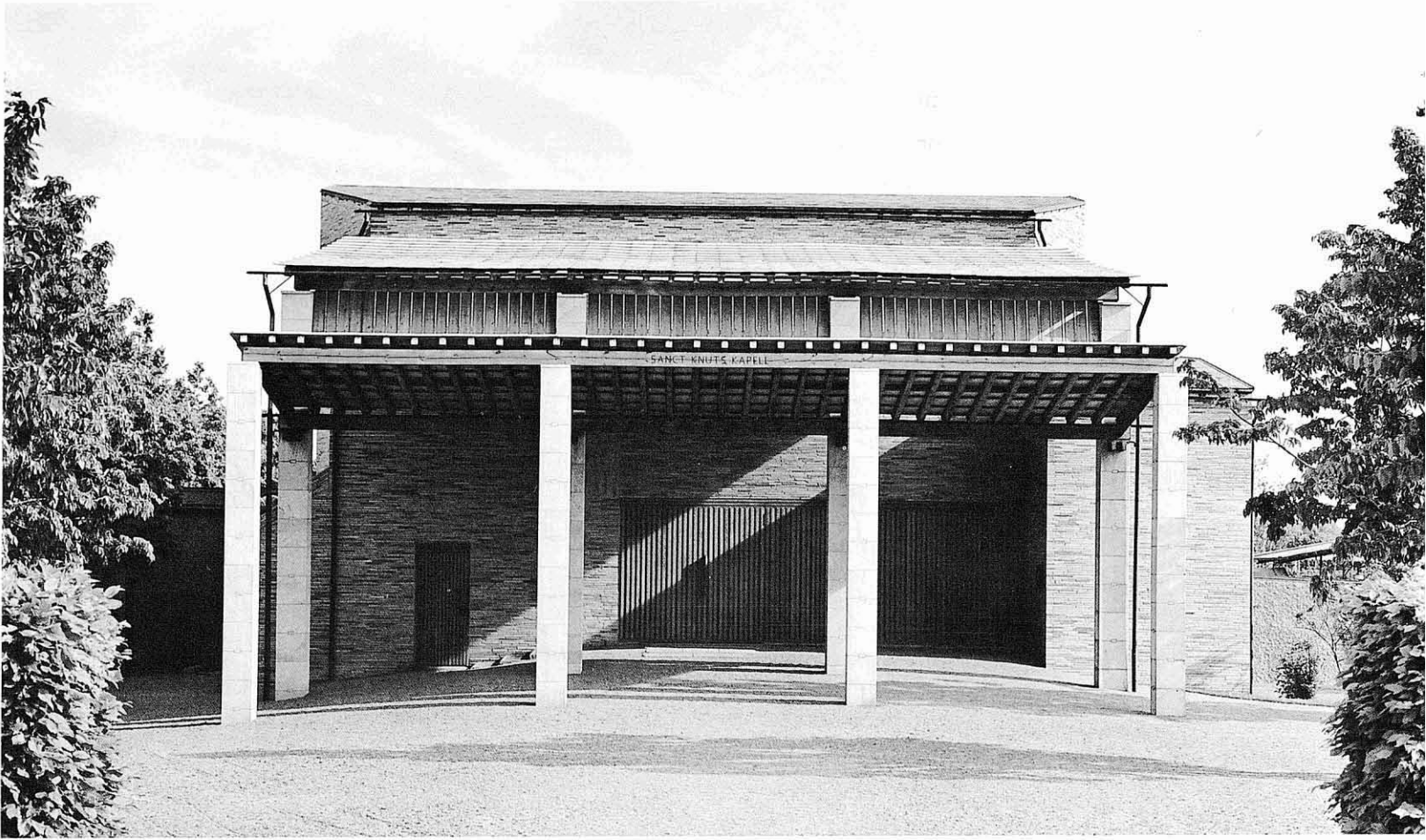


Estudio del arquitecto.
Foto: Olsson-Snogeröd.
Architect's Study.

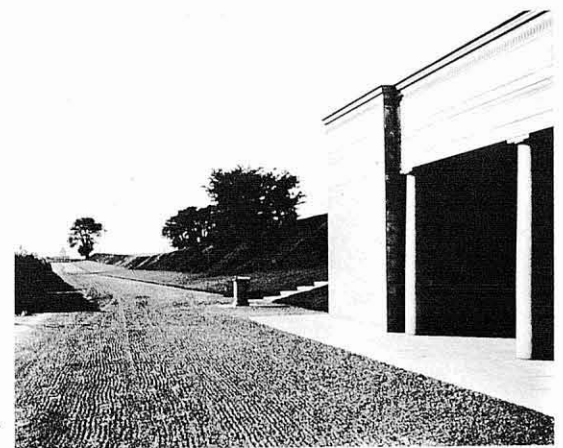
Cementerio de Malmö: 1923-1943.
Malmö cemetery: 1923-1943.



Cementerio de Malmö. Crematorio (1943).
Malmö Cemetery. Crematorium (1943).



Capilla de Sant Knuts (1941-43).
Foto: Kidder-Smith.
Saint Knuts Chapel (1941-43).



Vista de uno de los pabellones y de la avenida.
View of one of the Pavilions and the Avenue.

LA IGLESIA DE SAN MARCOS, en el suburbio Björkhagen de Estocolmo, fue construida tras un concurso ganado por Lewerentz y terminada en 1960. Una vez más Lewerentz une el esencialismo abstracto con un sensualismo muy material. Utiliza un ladrillo basto y oscuro libremente colocado a soga y a tizón con mortero muy espeso a fin de obtener una superficie rugosa y casi de aspecto deteriorado. En uno de sus raros comentarios sobre los modelos estéticos, señala que hay mucho que aprender de la vieja arquitectura persa de ladrillo. Aquí, sin embargo, el arcaísmo va más allá de la fachada. El recoleto interior de la iglesia está cruzado por una serie de bóvedas planas de ladrillo entre vigas de acero. La reducción general a los elementos esenciales de la construcción, pero sin ninguna referencia «histórica», contribuye a la intemporalidad de esta arquitectura. El cierre del muro principal, en el que incluso las ventanas sufren una abstracción que las convierte en agujeros del muro tapados con cristales, establece una notable relación entre su macizo arcaísmo «sureño» y los delgados abedules «norteños» de la arboleda cercana, evocando los antiguos campos de sepulturas paganas. Es difícil decir si los abedules blanquinegros son un reflejo del modelo de ladrillo y mortero o a la inversa. La planta de la edificación principal en forma de L, con las dos alas formadas por la iglesia, la parroquia y el club locales, se inscribe en un cuadrado del que se recorta otro más pequeño. La relación entre los lados de ambos cuadrados es la sección áurea. Esto supone, además, que el interior de la iglesia tiene una planta de las mismas proporciones y una sección formada por los dos cuadrados de la nave y la nave lateral. Pero la fascinación de Lewerentz por la geometría nunca es dogmática. La sencillez básica siempre es distorsionada y enriquecida.

LA IGLESIA DE SAN PEDRO, en la pequeña ciudad de Klippan, en Skane, construida a mediados de los años sesenta, es una variación de los temas de San Marcos, si bien en la reducción quizá haya llegado todavía más lejos. Una vez más la planta se basa en el cuadrado, aunque con una configuración de las partes bastante diferente. La parroquia y el club locales forman una L que encierra la nave, cuadrada, de la iglesia. Ésta es oscura, ya que sólo tiene unos pequeños agujeros efectuados en el grueso muro y está cubierta por bóvedas de ladrillo soportadas por dos vigas de acero, que a su vez descargan en un montante en forma de T, ligeramente desviado del centro de la estancia. El ladrillo oscuro es el mismo que en San Marcos, dispuesto con la misma libertad pero con variaciones de profundidad. El edificio está lleno de soluciones no convencionales, como el vidrio colocado sobre el agujero del muro, sin marco, y fijado con una masilla especial. Pero para Lewerentz las soluciones técnicas nunca se convierten en fetiches técnicos. Quedan controladas y ajustadas en el proceso constructivo. El resultado es una arquitectura al mismo tiempo condensada y libre en su forma, una especie de poema aforístico en prosa.

red with glass, establishes a remarkable relationship between its massive «southern» archaicism and the slender «northern» birch trees of the surrounding grove, reminiscent of ancient pagan burial-grounds. It is difficult to say whether the black and silver birches echo the pattern of brick and mortar, or vice versa. The L-shaped main building, with its two wings of church and parish and club premises, is inscribed in a square from which a smaller square has been cut out. The relation between the sides of the two squares is that of the golden section, so that the church interior has a plan of the same proportions and a section formed by the two squares of nave and aisle. However, Lewerentz's fascination for geometry was never dogmatic: the basic simplicity is always distorted and enriched.

The Church of St Petri, in the small town of Klippan in Skane and built in the mid 1960s, is a variation on the theme of St Markus, but with the reduction taken perhaps still further. The plan is once again based on the square but with quite a different arrangement of the parts. Parish and club premises form an L enclosing the square church interior which is dark, being illuminated only by small openings set into the thick wall. Structurally it is composed of brick vaults resting on two steel girders, in turn supported by a slightly off-centre, T-shaped stanchion. The dark brick is the same as that in St Markus, laid mainly in the same free pattern but with variations in the bonding. The building is full of unconventional solutions, such as the glass laid in the frameless holes in the wall and sealed with a special glue.

For Lewerentz, technical solutions never became technical fetishes: rather they were controlled and fitted into the building process. The result is an architecture at once condensed and free in its form; a sort of aphoristic prose poem.

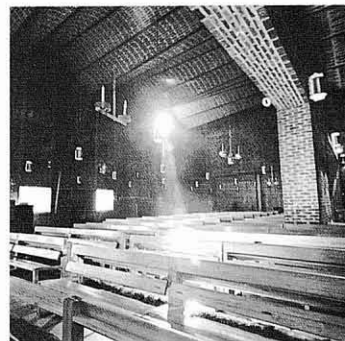
The flower kiosk at Malmö Cemetery, a tiny work completed by the 84-year-old Lewerentz in 1969, has concrete walls featuring plywood shutters and a steep roof cantilevered over the pavement with thin beams on the overside covered, like the rest of the roof, with copper. A door at the rear, seldom used, has been left without any steps so as not to disturb the surroundings. The electric wiring and lamps on the untreated concrete inside are arranged in an almost flower-like pattern that might seem affected had it not been done in such a straightforward way. Here Lewerentz broke all conventions, sceptical yet open at the same time and willing to reconsider everything. His reduction of vocabulary to bare essentials recalls Beckett's phrase, «The less there is to say, the better it is said.»

A PASSIONATE REALISM

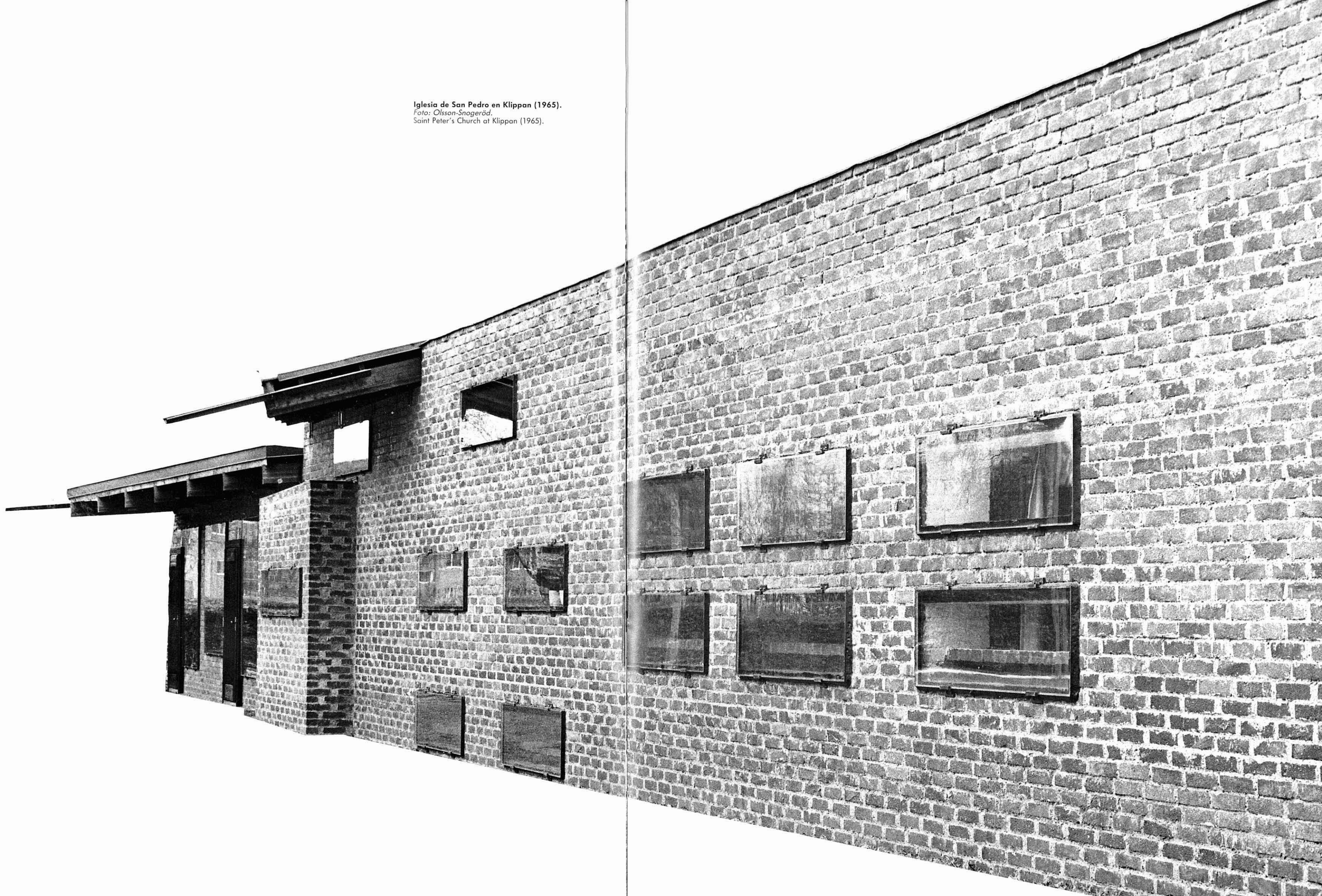
«His fragmentary work is a testimony of the hard conditions for an architect of

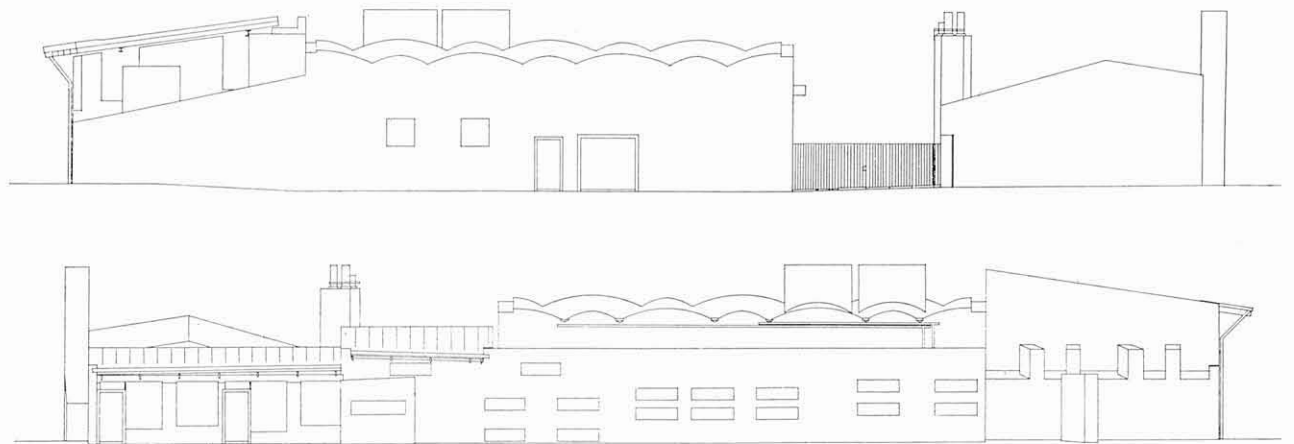
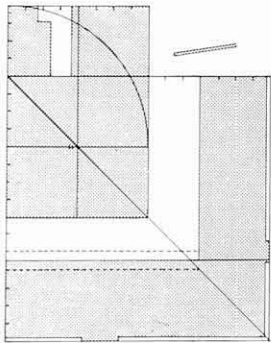
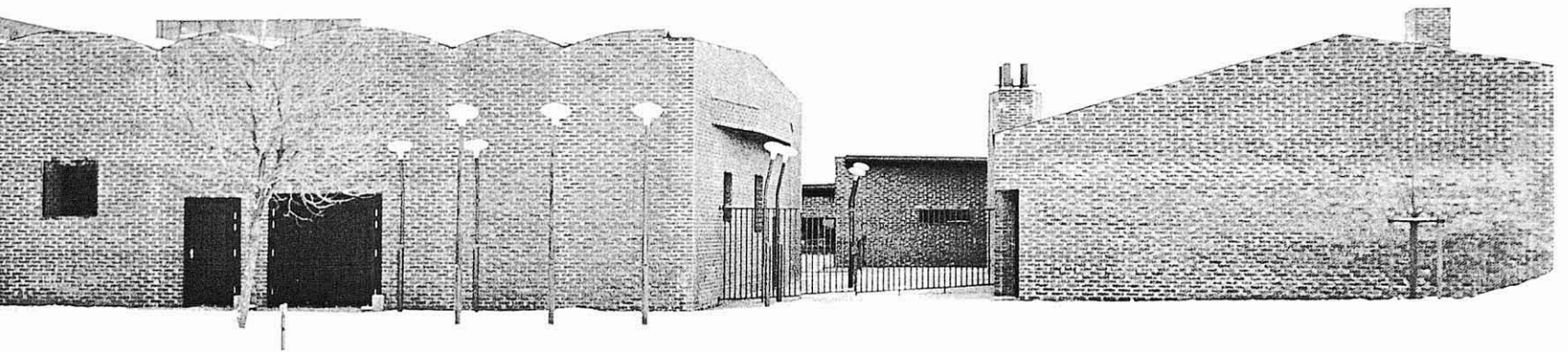


Iglesia de San Marcos en Björkhagen. Estocolmo (1960).
Foto: Claes Caldenby.
Saint Markus Church at Björkhagen. Stockholm (1960).



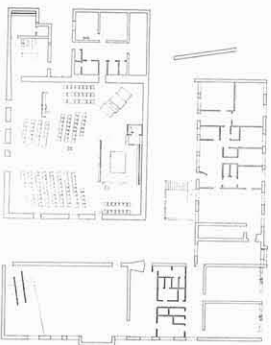
Iglesia de San Pedro en Klippan (1965).
Foto: Olsson-Snogeröd.
Saint Peter's Church at Klippan (1965).





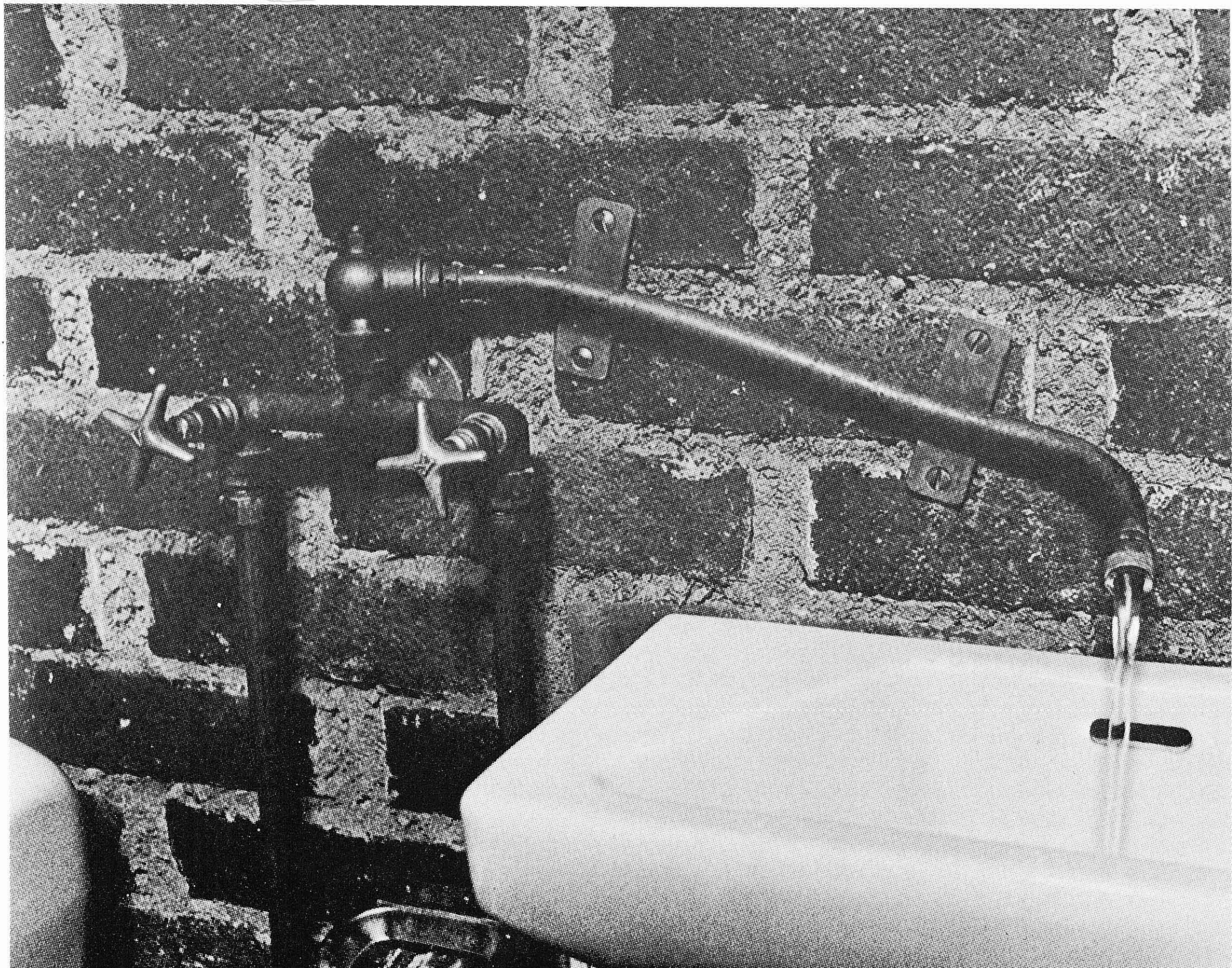
Esquematación geométrica de la actuación.
Geometrical Scheme of the Intervention.

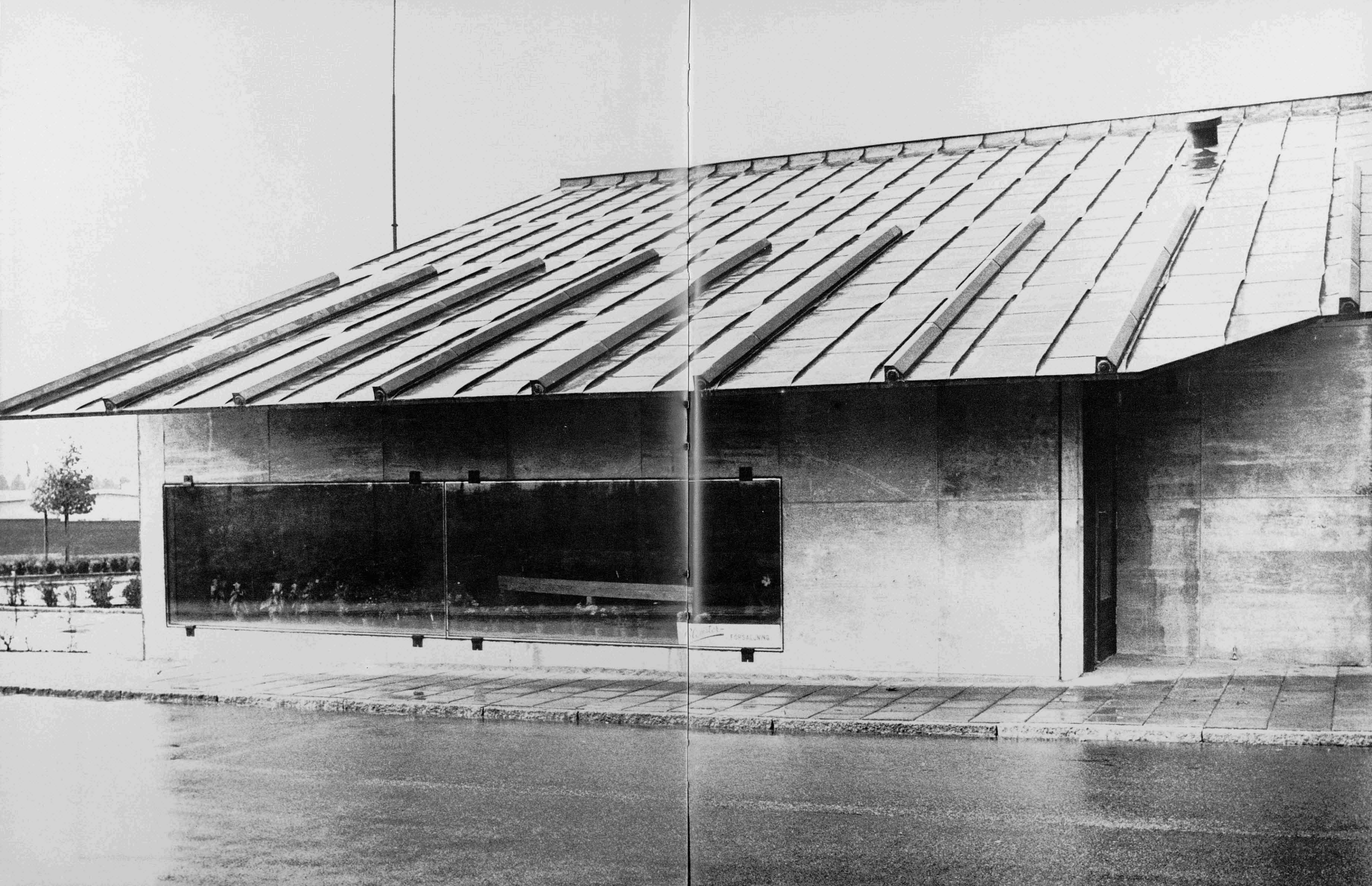
Alzados anterior y posterior.
Main and Rear Elevations.

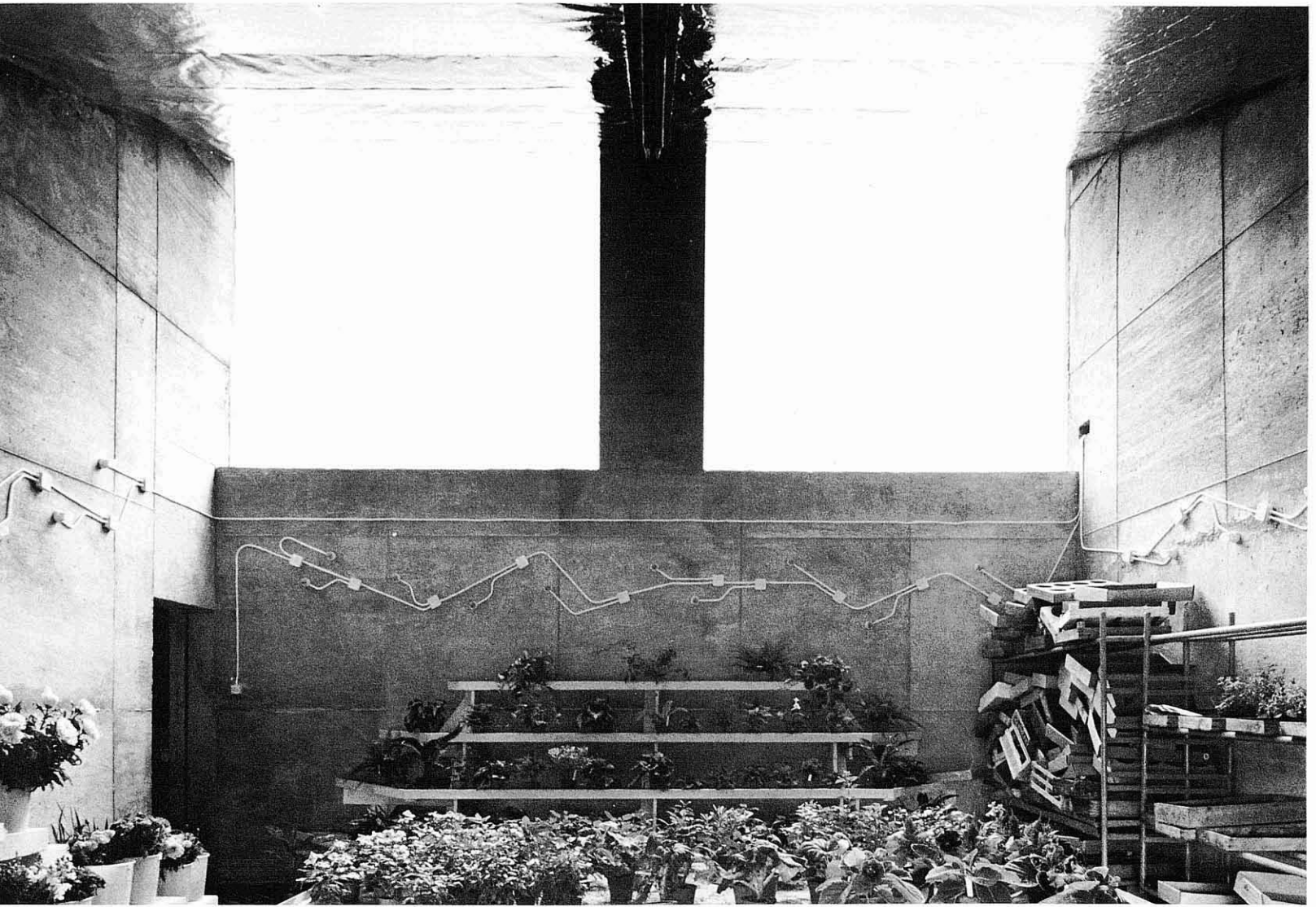


Planta.
Plan.

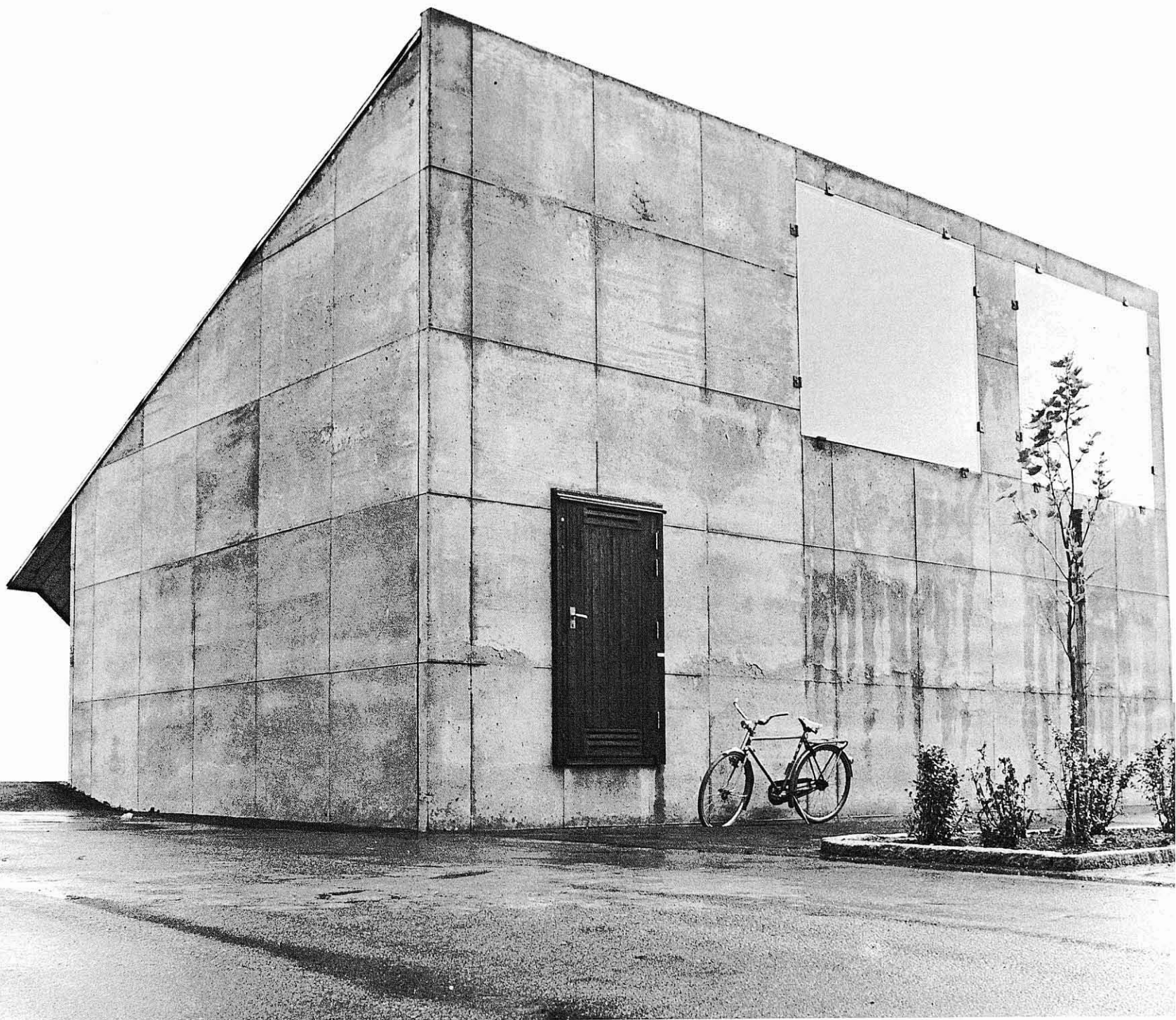
Lavabos: diseño de grifería.
Toilets: Tap design.







Quiosco de flores. Cementerio de Malmö (1969).
Foto: Karl Erik Olsson.
Flower Kiosk. Malmö Cemetery (1969). Main Façade.



EL QUIOSCO DE LAS FLORES del Cementerio de Malmö es una obra muy pequeña terminada por Lewerentz en 1969, cuando tenía 85 años. Tiene un tejado de fuerte pendiente, muros de cemento encofrados con madera contrachapada y techo voladizo con vigas finas, cubiertas por la parte de arriba, como el resto del techo, de cobre. Una puerta de uso poco frecuente, situada en la parte de atrás, carece de escalones con el fin de no alterar los alrededores. Los cables y luces eléctricas del interior, de cemento sin pulir, están dispuestos siguiendo un modelo casi floral que podría parecer afectado si no hubiera sido hecho de modo tan franco. En esta obra, Lewerentz está más allá de cualquier convención, escéptico y abierto al mismo tiempo, deseoso de reconsiderarlo todo. Su reducción del lenguaje a lo más esencial es casi beckettiana: «cuanto menos cosas hay que decir, mejor se dicen».

UN REALISMO APASIONADO

«Su obra fragmentaria es un testimonio de las duras circunstancias que, para un arquitecto de la ambición y personalidad de Lewerentz, ofrece un país y una época con tan poco interés y comprensión por la calidad arquitectónica». Estas son las palabras finales de Hakon Ahlberg en un largo ensayo sobre Lewerentz publicado en la revista sueca de arquitectura «Arkitektur», en 1963.

La época a la que Ahlberg reprocha falta de sensibilidad es la época en que el Movimiento Moderno dominaba; el país es Suecia, donde el Movimiento Moderno o el funcionalismo se convirtieron, quizá más que en ningún otro país, en la ideología oficial. Un país en que el eficiente sentido utilitario y funcional produce, entre otras cosas, unas viviendas sociales por lo general de alta calidad, aunque interesen más las calidades sociales que las arquitectónicas.

Pero, incluso para hablar de falta de comprensión de la arquitectura se exige cualificación. Para cualquier explicación de los infortunios y del aislamiento de Lewerentz será conveniente una comparación entre Lewerentz y Asplund. El punto de comparación no se hallará en sus diferentes personalidades (Asplund, el artista encantador, y Lewerentz, el porfiado solitario, tal es el mito). Aunque pueda decirse que Asplund no ha sido todavía enteramente comprendido o debidamente apreciado, la calidad de su trabajo fue generalmente reconocida y su influencia en los años veinte y treinta e, incluso, después de su muerte, fue enorme. Su estilo es de una modernidad suave mezclada con motivos tradicionales que dominó la arquitectura sueca en los años cuarenta y puede decirse que, a través de arquitectos como los hermanos Ahlsen, todavía la domina. En este aspecto lo interesante no es la excepcional calidad de la arquitectura de Asplund, sino su talento para resumir y dar forma al contenido cultural de su época y de su país.

Lewerentz's ambition and character in a country and a time with so little general interest in and understanding of architectural quality.» Such are Hakon Ahlberg's concluding words in his long essay on Lewerentz published in the Swedish architectural journal «Arkitektur», in 1963.

The time Ahlberg blames for its insensitivity is the time of established Modernism and the country is Sweden where, more perhaps than in any other, Modernism, or Functionalism, became the official ideology; where the utilitarian efficiency of Functionalism produced, among other things, housing of high general quality even if the interest was more in social than architectural qualities.

However, mention of a lack of understanding of architecture is something that needs qualification. A comparison between Lewerentz and Asplund goes a long way towards highlighting the isolation and misfortune of the former, and it is not merely a question of differing personalities: Asplund, the charmer and Lewerentz, the stubborn loner. Although it could be said that Asplund has not yet been fully understood or duly appreciated, the quality of his work was generally acknowledged and his influence in the 1920s and 30s and even after his death was enormous. His own version of gentle Modernism blended with traditional motifs dominated Swedish architecture during the 1940s and could be said to dominate it still, through the mediation of architects such as the Ahl-sén brothers. It is not only that Asplund's architecture is of outstanding quality but also that he had a talent for summarising and giving form to the cultural preoccupations of his time and country.

There is, of course, much in common between two architects whose backgrounds were so similar. They had both grown up with Nordic romantic Classicism and both showed that combination of abstract essentialism and material sensualism which I have pointed out in Lewerentz's work. But I think the difference in emphasis is great enough to explain why Asplund let himself be carried along by the mainstream of Swedish culture while Lewerentz fought against its undercurrent.

One way of phrasing the difference is to see it in relation to the deeper cultural problem of modernism, that of the gap between the work of art and reality, which has dominated western art since the days of Romanticism. The romantic or symbolist solution was used to try to bridge the gap, and this is mainly what Asplund did with his representative and traditionalist architecture. The alternative was to stress the autonomy of the work of art itself, which is what Lewerentz did in his inventive play with the elements of building.

Stories have been told about how Lewerentz could sit down with a simple nail in his hand, trying to find out how it could be used. He astonished his more efficient colleagues in the 1960s with his apparent ignorance of the most routine procedures of modern industrialised building.

Things did not come easily for Lewerentz but, after all, they do take time. Sven Ivar Lindh has written about the passionate realism of Lewerentz, a term that admirably describes the wilfulness of his work. «He looked much more deeply into things than most, and saw what some had not seen before and what others had considered it unnecessary to see.» What is to be found at the heart of the matter has been revealed by Birgitta Trotzig, a Swedish author who, like Lewerentz, is an outsider in a culture dominated by a kind of romantic pragmatism:

«Authors —or any other artists— know very little about why they work in a particular way or use particular forms. It is simply a fact of life, a primitive need. But the important thing is that poetry, or any other art form, is a childish thing. And, like all childish things, it is at the same time very serious. It represents the rebellion of primitive man against quasi-rationalism. Poetry and art are among the few remaining essential rites with which we can inject new life into life itself.

Desde luego, son muchas las cosas que tienen en común estos dos arquitectos de historial tan similar. Ambos crecieron con el clasicismo romántico nórdico y en ambos está presente la combinación de esencialismo abstracto y sensualismo material que he señalado en la obra de Lewerentz. Pero creo que la diferencia de su acento es lo suficientemente grande para explicar por qué Asplund flotaba en la corriente principal de la cultura sueca mientras Lewerentz luchaba en la corriente subterránea.

Un modo de expresar esta diferencia es observarla en su relación con el problema cultural más profundo del Movimiento Moderno: el del vacío existente entre la obra de arte y la realidad, tema presente en el arte occidental desde el romanticismo. La solución romántica o simbolista consistía en un intento de tender un puente sobre ese vacío. Y esto es, en gran medida, lo que hace Asplund con su arquitectura representativa y tradicionalista. La alternativa es acentuar la autonomía de la obra de arte. Y esto es lo que hace Lewerentz jugando con imaginación e inventiva con los elementos constructivos.

Se han contado anécdotas que presentan a Lewerentz sentado con un simple clavo en la mano e intentando averiguar cómo podía ser utilizado. En los años sesenta sorprendió a sus más eficaces colegas por su aparente ignorancia de las rutinas de la moderna construcción industrializada.

Para Lewerentz las cosas no fueron fáciles pero, al fin y al cabo, todo lleva su tiempo. Sven Ivar Lindh ha escrito sobre el realismo apasionado de Lewerentz, caracterización que parece recoger bastante bien su voluntariosa labor: «Miraba las cosas más a fondo que la mayoría y veía lo que antes no había sido visto y que algunos consideraban que no había necesidad de ver.» Lo que se encuentra en el fondo ha sido formulado por Birgitta Trotzig, autora sueca que, como Lewerentz, es una figura marginal en una cultura dominada por una especie de pragmatismo romántico:

«Los escritores —o cualquier otro artista— no saben muy bien por qué trabajan, cómo lo hacen o con las formas con que lo hacen. Es, simplemente, un hecho vital, una necesidad primitiva... Pero lo que importa es que la poesía —como las demás artes— es una cosa infantil. Y, como todas las cosas infantiles, es al mismo tiempo una cosa muy seria. Representa la rebelión del hombre elemental contra el cuasi-civilizado, contra el lenguaje muerto y asfixiante del cuasi-racionalismo. La poesía y el arte son uno de los ritos esenciales que permanecen en nosotros para hacer viva la vida.»

Sigurd Lewerentz
Foto: Olsson Snogeröd.

