

Louis I. Kahn y Arne Jacobsen a través de sus cuadernos de viaje

Aurelio Vallespín Muniesa, Ignacio Cabodevilla Artieda, Taciana Laredo Torres
Escuela de Ingeniería y Arquitectura. Universidad de Zaragoza

Abstract

Arne Jacobsen and Louis I. Kahn were friends, they even shared notes in one of Jacobsen's journey notebooks. This paper aims to compare two drawings, one of each architect, made from a very similar point of view of the Athenian Acropolis from the Dionysus' theater. The first one is of Arne Jacobsen, 1962 and the second one is made by Louis I. Kahn, 1951. Drawings so similar and so different at the same time as it happens with their architecture, so different and so similar.

Jacobsen, Kahn, Drawings

Este estudio tiene como origen un dibujo realizado por Louis I. Kahn, en el 1952 con número de catálogo JH 378 (Hochstim, 1991, p. 275) (figura 1), y otro Arne Jacobsen, en 1962 documentado por Solaguren-Beascoa (2002, p. 149) (figura 2). Ambos con un punto de vista muy similar, la Acrópolis de Atenas desde el teatro de Dionisos. A través de sus dibujos se pretende mostrar cómo éstos son un reflejo evidente de su forma de pensar y de enfrentarse a la arquitectura. Por supuesto, formas tan distintas entre ambos, aunque no hay que olvidar que eran amigos, compartieron viajes y también cuadernos de viaje¹.

Descripción de los dibujos

El esbozo de Jacobsen está hecho a tinta, utilizando diferentes tipos de trazos según los elementos que representa. Así los contornos arquitectónicos se representan con una línea concisa y clara, mientras que la vegetación con un trazo más ambiguo, las texturas se representan con trazo repetitivo y de tendencia geométrica. En el croquis aparecen sombras, realizadas con líneas paralelas diagonales, pero se otorga más

importancia al tratamiento de las texturas, en algunos elementos como el pódium ambas se confunden, mientras que la representación de la vegetación es más evidente que se priman las texturas frente a las sombras.

Kahn realizó su bosquejo con carboncillo y lápiz de crayón negro, generando sombras a mancha, que en este caso sí que tienen mucha presencia. Por lo que en este sentido ambos dibujos se enfrentan.

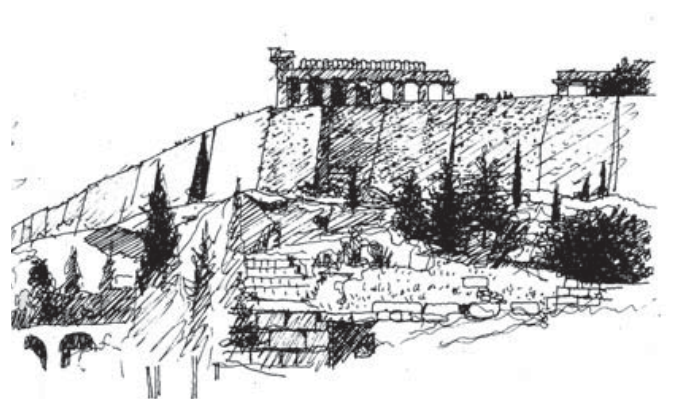


Figura 1



Figura 2

Desde el punto de vista de la composición, también aparece esta oposición, en el de Jacobsen se observa una sensación de movimiento ascendente en el dibujo, generada por una línea diagonal que aparece en la parte inferior derecha, como límite del dibujo, que se repite en la perspectiva de la parte superior izquierda del mismo. A diferencia del anterior, el dibujo de Kahn provoca una sensación estática, producida porque el dibujo se entiende como una visión frontal, con los restos del Partenón situados en el centro del eje horizontal.

Por último, aunque los dos dibujos sean muy diferentes desde el punto de vista de la idea y su materialización, ambos son una representación fiel de la realidad, en el caso Kahn omitiendo la vegetación. El fotógrafo Ralf Lieberman realizó una instantánea de un encuadre similar (figura 3), para la exposición sobre los dibujos de Kahn en el *Williams College Museum of Art* (Johnson, Lewis 1996, p. 79), donde podemos apreciar la veracidad de ambos con la realidad.



Figura 3

El espacio generado en estos dibujos

El dibujo es una representación sobre un soporte plano, bidimensional e intenta funcionar como un sustitutivo de la realidad tridimensional², por tanto intenta generar una ilusión espacial. El concepto de espacio arquitectónico fue enunciado por Hegel³, y abrió la puerta al posterior desarrollo de la estética del espacio, durante los años finales del siglo XIX, por parte de teóricos alemanes⁴, pero esta estética del espacio fue degenerando y también tiene detractores⁵.

Resulta interesante para este trabajo relacionar la manera de generar la ilusión espacial en el dibujo con el espacio generado por sus obras arquitectónicas.

En este apartado vamos a centrarnos en este primer aspecto aunque lo trataremos como haríamos en el segundo. El apunte de Jacobsen consigue el espacio a través de la perspectiva cónica, se aprecia en la muralla de la Acrópolis y genera sensación de profundidad en el dibujo. El dibujo se comporta como una ventana⁶, lo que nos indica que a través de la perspectiva, la superficie desaparece y se transforma en espacio.

Kahn no utiliza la perspectiva, por lo que la profundidad, en este caso, se genera a través de la relación figura fondo, mediante diferentes planos⁷. La duda que nos planteamos respecto a este dibujo es la siguiente: ¿Estamos hablando realmente de espacio o estamos utilizando el término de forma simplista, como critica Scruton⁸?

Ya que procediendo de igual forma que éste, llama la atención el detalle y el cuidado con el que se representan elementos no arquitectónicos o que a priori entendemos que no condicionan su espacio, nos referimos por ejemplo, a las figuras en ruinas, de manera que la arquitectura no se enfatiza, o por el contrario, podemos pensar que se resalta por su ausencia. Sucede lo mismo que en los dibujos de De la Sota para el proyecto de Alcudia realizados en 1984, destaca como se recrea en la alfombra con sus flecos y sus dibujos florales, al jarrón o las revistas sobre la mesa (figura 4). En un principio esto nos puede llevar a pensar que efectivamente De la Sota, como Kahn, no se preocupaba del espacio. Pero Navarro Baldeweg al referirse a los dibujos de Alcudia, si bien reconoce que la arquitectura es tratada como un elemento residual (Navarro Baldeweg, 1997, p.101), expresa que los dibujos “no hacen separación entre contenedor



Figura 4

y contenido” (Navarro Baldeweg, 1997, p.103), y se lamenta de que “a causa de la diferenciación entre forma y contenido la atención de los arquitectos se dirige en gran medida exclusivamente a la forma” (Navarro Baldeweg, 2006, p.122), dando a entender que en el caso de De la Sota al no separarlo, por tanto prima el espacio. En Kahn podemos entender que sucede de igual forma, no es que se enfatice los elementos no arquitectónicos, sino lo que se hace es no separar entre el contenido y el continente, por tanto, está potenciando el espacio.

Arne Jacobsen: el detalle y el paisaje

La inmensa capacidad que mostró Jacobsen para la observación y su asombrosa facilidad para interpretar y transformar la realidad se plasma en sus cuadernos de viaje, que son un ejemplo de cómo la referencia –lo observado– se suma al proceso. La mirada se convierte en base del nuevo pensamiento, se aprende –inventando– transpirando, para ir más allá de la mera *reproducción*. El dibujo es una herramienta de trabajo, “la vista resbala por superficies y penetra en realidades” (Solaguren-Beascoa 2002, p. 19) que se asumen e interpretan por medio de lápiz y papel.

La recopilación y disposición de los dibujos que hace Solaren-Beascoa queda, conscientemente, de manera aleatoria para que consigan que el observador se deje “llevar por las sensaciones que despiertan e intentar reconstruir los intereses que un día suscitaron” (Solaguren-Beascoa 2002, p. 8).

Jacobsen hace hincapié en que para crear impresión de belleza en arquitectura hacen falta tres conceptos fundamentales en un orden determinado: proporción, textura y color. Estos tres conceptos y sus mecanismos concretos aparecen combinados en sus dibujos: elementos que referencian el análisis proporcional, el tratamiento de texturas y colores supera a la mera valoración de luces y sombras.

Dentro de la producción gráfica como cuadernos de viaje, podemos entender que los dibujos de Jacobsen nos llevan de *viaje a su mente*. Analizando las texturas, la naturaleza o la limpieza de la línea podemos establecer dos grandes categorías:

Las sensaciones íntimas del viajero permiten, a través del paseo visual por una realidad, apropiarse de detalles y texturas obviando otros y reelaborando esos *relatos* de forma que cada uno es diferente y

nuevo a la vez. La línea precisa. En los objetos y en los detalles. Ni falta, ni sobra nada, es simplemente lo necesario.

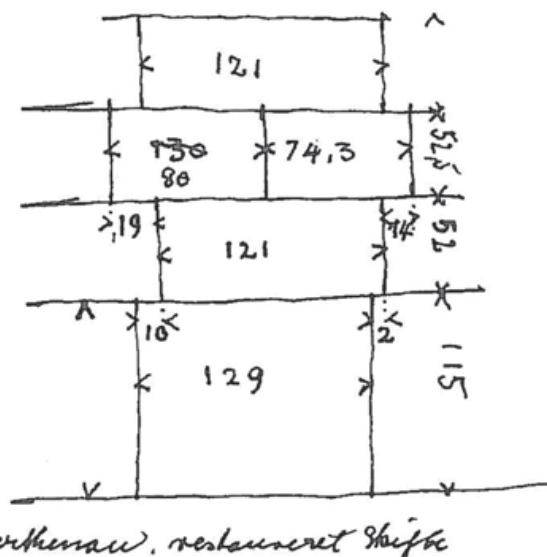


Figura 5

En el detalle observado, analiza las proporciones, aprende a través del dibujo lo que sus ojos primero, su intelecto después, piden a su mano que represente. Son dibujos de trabajo que le permiten estudiar y diseccionar los detalles, quizá los más arquitectónicos porque permiten acercarse al sentido de las cosas. (figura 5). Su maestro, Kay Fisker, enseñó a los alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de Copenhague a “encontrar la idea que hay detrás del hacha de guerra” (Gil, 2002, p. 82). Una creación humana eminentemente útil sin nada superfluo, lo que orientó su producción arquitectónica.

No podemos encontrar en sus cuadernos de viaje ningún dibujo de arquitectura que prescindiera de la naturaleza circundante. Siempre el entorno es necesario para describir el hecho construido. Como frente a la Acrópolis, Jacobsen es atraído por la naturaleza y plenamente consciente que la arquitectura, como creación humana, no tiene sentido como copia de lo natural. Pero sí lo tiene en lo natural, por lo que busca en ello proporciones, órdenes, texturas que inspiren sus proyectos, siempre valorando el entorno de los mismos (figuras 6 y 7). De esa forma, los elementos naturales adquieren más protagonismo en sus dibujos que los antrópicos, su humildad le hace mostrar

ese entorno como una verdad amable e inexcusable que envuelve y arrulla al hombre y su obra.

En los jardines y paisajes dibujados por Jacobsen, a la vez ilusorios y fieles, la realidad se entremezcla con una habilidosa explicación de los intereses más personales del arquitecto que mira. En la observación se desencadenan todos los mecanismos propios de la imaginación.

Sus dibujos plasman lo que sería luego su arquitectura, unidades globales en las que se atisba la idea estructural. "Jacobsen transformó sus fuentes en recursos modernos y abstractos" (Curtis, 1995, p. 56).

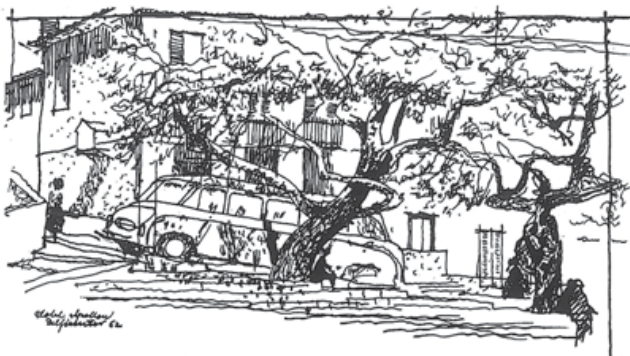


Figura 6



Figura 7

Louis I Kahn: la habitación, la calle, la ciudad... el espacio

El espacio creado en los dibujos de Kahn a través de la sucesión de distintos planos busca el silencio, el recogimiento y la contemplación, generar un lugar para la reflexión. Sus dibujos no pretenden una representación fiel de la realidad, sino que parten de ésta para generar sus propias emociones. La realidad es un punto de partida que se puede adaptar a los propios gustos y preferencias, un material básico, modificable, del que es necesario realizar múltiples apuntes y bosquejos a partir de los cuales desarrollar poste-



Figura 8

riormente su propia concepción del espacio. En estos apuntes no considera necesario seguir fielmente las normas de la perspectiva, ya que lo importante en ellos es la representación del espacio de forma inteligible y valiosa por parte del autor. Él mismo incluía a menudo reflexiones y textos explicativos en sus dibujos, como un método de articular su pensamiento, ya que "para Louis Kahn, las palabras tenían el mismo poder de transmitir imágenes que sus dibujos, sus planos y su propia obra" (Latour, 2003 [1991], p.9).

Un claro ejemplo de esta característica de su pensamiento lo aporta una serie de dibujos de gran formato (86,4 x 86,4 cm) realizados con carboncillo sobre papel para la exposición *City/2 (city over two)* que tuvo lugar en el Museo de Arte de Filadelfia en 1971. En tres de estos dibujos representa la habitación (figura 8), la calle (figura 9) y la ciudad (figura 10) aprovechando los mismos recursos gráficos del dibujo de la Acrópolis, apoyados por unos textos en los que describe los aspectos fundamentales que definen estos tres ambientes. En todos ellos se mantiene una concepción estática del espacio y una visión frontal del mismo.

En su discurso de aceptación de la Medalla de Oro del American Institute of Architects, Louis I. Kahn definió la habitación como

"... el comienzo de la arquitectura; es el lugar de la mente". Esta concepción de la habitación se



Figura 9

expresa claramente en el primero de estos dibujos, titulado “La arquitectura proviene de la creación de una habitación”; en él se muestran dos personas manteniendo una conversación sentados a la mesa, junto al hogar e iluminados por un gran ventanal⁹. Las anotaciones inciden en la idea de la reflexión, y a través de ella del acuerdo, y en la propiedad catalizadora de la misma que tiene una habitación pequeña, entendida como un espacio abarcable íntimamente¹⁰, frente a una grande, en la que la reunión “se convierte en una actuación en vez de ser un acontecimiento”.

“La calle es una habitación comunitaria”. Entiende el espacio público como una sucesión de habitaciones para el consenso interrumpidas por las calles transversales, teniendo por techo el cielo. Se observa en el dibujo su deseo de devolver a las calles su espíritu comunitario inicial, anulado según su opinión por la primacía del automóvil. Así mismo, insiste en la importancia de la luz, enfatizada por la sucesión de ventanas, y en lo estático de su composición, definida por los planos de las fachadas en una perspectiva frontal.

“Una ciudad se mide por el carácter de sus Instituciones”. La ciudad aparece representada como un conjunto que se separa de la naturaleza y se eleva sobre la misma. Se edifica sobre los

consensos y la creación de las instituciones, a través de los talentos de cada cual. En el dibujo observamos la idealización de la ciudad clásica (la muralla que protege y delimita la ciudad tiene una clara similitud con el dibujo de la Acrópolis) y una referencia romántica a una ciudad de desarrollo orgánico no programado, generada por acuerdos espontáneos entre las personas y deseosa de aprender.



The City from a simple settlement became the place of the assembled Institutions. Before the Institution was natural agreement - The sense of commonality. The constant play of circumstances, from moment to moment unpredictable distort Inspiring beginnings of natural agreement. The measure of the greatness of a place to live must come from the character of its Institutions sanctioned thru how sensitive they are to reward and Desire for new Agreement.

Figura 10

A través de todos estos dibujos se descubre una manera de pensar y expresarse muy característica de Louis I. Kahn; una economía de recursos que no es pobreza artística ni intelectual, sino una deliberada búsqueda de la reflexión y el consenso entre las personas.

Referencias

- CURTIS, William. 1995. *Los primeros maestros. Arne Jacobsen. Elegancia minimalista*. AV Monografías 1995. N°55
- FRANKL, Paul. 1981 (1914) *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea 1420-1900*. Barcelona. Gustavo Gili.
- GIL, Paloma. 2002. *Cotidiana coherencia. Arne Jacobsen, la armonía escandinava*. Arquitectura Viva. 2002. N°82
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 2001 (1981). *La Arquitectura*. Barcelona, Kairos.
- HOCHSTIM, Jan 1991. *The Paintings and sketches of Louis I. Kahn*. New York. Rizzoli.

JOHNSON, Eugene J., LEWIS, Michel J. 1996. *Drawn from the source. The travel Sketches of Louis I. Kahn*. Williamstown. Williams College Museum of Art.

JORGENSEN, Lisbet Balslev. 1997. *Arne Jacobsen 1902-1971*. 2G Revista Internacional de Arquitectura, 1997. N° 4.

KAHN, Louis I., 1971 *La habitación, la calle y el consenso humano*, en LATOUR, Alessandra (dir), 2003 (1991). *Louis I. Kahn. Escritos, Conferencias y Entrevistas*. El Croquis Editorial, El Escorial.

LATOUR, Alessandra (dir), 2003 (1991). *Louis I. Kahn. Escritos, Conferencias y Entrevistas*. El Croquis Editorial, El Escorial.

MONTES, Carlo. 1989. *F. Iñiguez Almech Apuntes de Arquitectura*. Valladolid. Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. 1997. *Construir, habitar: los dibujos de Alejandro de la Sota para la urbanización de Alcudia*, en Juan Navarro Baldeweg, 1999. *La habitación vacante*. Gerona. Pre-textos, pp. 101-104.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. 1999. *Alejandro de la Sota construir, habitar*. Revista Minerva del Círculo de Bellas Artes, 2006. N°3.

SCRUTON, Roger. 1985 (1979). *La estética de la arquitectura*. Madrid. Alianza.

SOLAGUREN-BEASCOA, Felix. 2002. *Arne Jacobsen Dibujos 1958-1965*. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos.

VAN DE VEN, Cornelis. 1981 (1977). *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Madrid. Ctedra.

Notas

1 Solaguren-Beascoa (2002, p. 23) documenta un dibujo que seguramente realizaron en la India.

2 “Una representación o un dibujo, en este sentido, no es una réplica de la realidad, sino un sustitutivo que por diversas razones –tradición, convencionalismos, significación basada en rasgos muy distintivos, equivalencias en entornos de formas o gradaciones tonales, etc.– nos permite una identificación del mismo con el objeto al que se refiere”. (Montes, 1989, p. 16).

3 Distinguió según el desarrollo histórico tres tipos de arquitectura, la simbólica, la clásica y la romántica (Hegel, 2001 [1981], p. 37). En esta última es donde habla del concepto de espacio interior, explicando que en el edificio, al estar totalmente cerrado, este concepto tiene mayor importancia que en la época clásica, donde al no estar cerrado la preponderancia recae en el exterior (Hegel, 2001 [1981], pp. 124-125).

4 Entre los que se encuentran, en la primera generación: Wolfflin, Riegl, Schmarsow, Hildebrand; en la segunda generación: Frankl y Sorgel; y en la tercera: Giedion (van de Ven, 1981 [1977], p. 167).

5 Scruton (1985 [1979], p. 51) sostiene que “la teoría de que la experiencia de la arquitectura es una experiencia de espacio resulta insostenible a todas luces”. Asevera que en toda doctrina crítica, el método se puede usar con sensatez o sin ella, e insiste en la torpeza que procede del determinismo simplista asociado en algunas ocasiones a la doctrina hegeliana (Scruton, 1985 [1979], p. 62).

6 “Primero dibujo en la superficie a pintar un rectángulo, ..., que es para mí una ventana abierta desde la cual se verá la historia” (Alberti, 1999, p. 84).

7 El primero sería el plano de ruinas con la basa de la columna, el segundo sería el plano con los restos de las estatuas, el tercero sería la zona de la montaña más horizontal, después la zona vertical, el pódium y por último el Partenón.

8 A este respecto podemos resolver la duda haciendo uso del método que él utiliza. Sustituyendo espacio por forma en la obra de Paul Frank, concretamente en un texto sobre la iglesia de los jesuitas de Posen, la de Breselau y la capilla del palacio de Fredrichshafen (Frankl, 1981 [1914], pp. 84-85), Scruton demuestra que el significado no pierde el sentido (Scruton, 1985 [1979], p. 58) Con ello prueba que llegó un momento en que se abusó de este concepto, llegando a utilizarse de forma simplista. Resulta obvio que toda arquitectura por ser habitada se refiere al espacio, por tanto al hablar de arquitectura siempre nos podemos referir a éste.

9 “De los elementos de una habitación, la ventana es el más maravilloso” (Kahn, 1971, p.274)

10 “En una habitación pequeña uno no dice lo que diría en una habitación grande” (Texto figura 8)

Aurelio Vallespín Muniesa. Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM) en 1997. Doctor Arquitecto desde 2003 por la ETSAM con la Tesis Doctoral titulada “El espacio arquitectónico aprehendido desde la obra de Mark Rothko” dirigida por D. Jesús Aparicio Guisado. Con estudio desde el año 2000, ha desarrollado su labor profesional como arquitecto en el campo de la vivienda unifamiliar y colectiva, y en los sectores bancario y sanitario. Destacan las intervenciones realizadas para la Obra Social y Cultural de Ibercaja como por ejemplo el centro cultural “Ibercaja Zentrum” y el hogar del jubilado “Club 60+ Antonio Lasierra”,

así como una residencia para la tercera edad en Jaca. Compagina su trabajo de arquitecto con la pintura, destacando en este sentido la exposición itinerante 'Habitando el color' (2007) en Zaragoza, Guadalajara y Logroño, donde se reflejaban ideas sobre la pintura y el tiempo de contemplación de la misma. aureliov@unizar.es

Ignacio Cabodevilla Artieda. Arquitecto por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV) y actualmente completando el Máster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico de la UPV. Becado por el Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV y la Universidade Lusíada de Lisboa, ha participado en proyectos de investigación internacionales sobre el color y la ciudad histórica. Profesor del "Diploma de Especialización en Expresión Gráfica Avanzada en Arquitectura y Diseño" de la UPV, siendo responsable de la asignatura "Maquetas con Técnicas Avanzadas". Desde 2009 es responsable de la coordinación de la edición de la revista "EGA Expresión Gráfica Arquitectónica". Ha colaborado en los estudios R&Q Gestores de Proyectos y del alemán Wolfgang Hartmann Rath, y es cofundador del estudio NCAM Arquitectos. nca@unizar.es

Taciana Laredo Torres. Arquitecta por la Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM) en 2005, Máster en Vivienda Colectiva (2006), Diploma de Estudios Avanzados (2011) y Máster en Profesorado de Educación Secundaria (2013). Actualmente, desarrolla la Tesis Doctoral "Escenografías docentes" bajo la tutela de D. Raúl Fraga Isasa y D. Ricardo Santonja Jimenez en el Departamento de Ideación Gráfica de la ETSAM. Becada por la Fundación Caja de Arquitectos en 2003 para realizar prácticas en el estudio de Dominique Perrault en París, colaboró también con diversos arquitectos (Federico Soriano, Pedro Urzaiz, Beatriz Matos y Alberto Martínez del Castillo). Cofundadora del Estudio Laredo Torres Arquitectura (2007), y de 3dmolus.com (2008). Profesora Asociada de la Universidad de Zaragoza desde el curso 2011-2012. tlaredo@unizar.es