



El nòrdic solitari: Sigurd Lewerentz

per Claes CALDENBY

The Lonely Northerner:
Sigurd Lewerentz

Sigurd Lewerentz pertanyia a la mateixa generació de molts pioners del Moviment Modern. Al voltant de 1930 va arribar a ser un dels inspiradors del funcionalisme a Suècia, tot i que no va tenir mai el paper directiu d'Asplund. Més que cap altre, va treballar en el camp complet de l'arquitectura, des de l'enginyeria i el disseny de mobles fins al paisatgisme, si bé les seves obres acabades són poques. La fama no li arribà fins a la dècada dels seixanta, quan ja tenia prop de vuitanta anys; va coronar la seva llarga carrera amb algunes obres excel·lents, tan premeditades com ho havia estat ell durant tota la seva vida.

El present article té per objecte oferir una introducció a la vida i obra de Lewerentz, i algunes indicacions sobre les implicacions de la seva obra singular. En bona part està basat en la investigació realitzada per Janne Ahlin, presentada en la primera monografia sobre Lewerentz, publicada a Suècia a finals de 1985.

VIDA

Sigurd Lewerentz va néixer el 1895 a Kramfors (nord de Suècia), on el seu pare era propietari d'una fàbrica de vidre. Després de passar per l'escola, Lewerentz va començar a estudiar enginyeria, però aviat es decidí per l'arquitectura. El seu *grand tour* el va dur, naturalment, a Itàlia, però sobretot a Alemanya, on va exercir amb alguns arquitectes nobles del *Deutsche Werkbund*, un començament significatiu per a la seva obra futura, en la qual acabaria combinant el disseny i la producció industrial. Novament a Suècia va acudir a l'Acadèmia de Belles Arts, que va abandonar aviat per passar a l'escola lliure Klara, on ell, Gunnar Asplund i alguns altres arquitectes joves van rebre d'Östberg, Westman i altres mestres del romanticisme nacional suec, una formació d'estudi modern.

Lewerentz va començar a exercir pel seu compte el 1911. Al començament es dedicà sobretot a habitatges per a indústries i al disseny de llums, vidres, mobles i paper d'empaperar. Aquells anys va prendre part també en el desenvolupament de l'arquitectura de cementiris i crematoris a Suècia. Això el va dur a participar, juntament amb Gunnar Asplund, en el concurs del cementiri Woodland d'Estocolm, el 1913. El seu projecte, que va ser el guanyador, va ser l'inici d'una col·laboració de més de vint anys, al llarg de la qual Lewerentz, principalment, va donar forma al paisatge sublim, per bé que va ser Asplund qui va rebre l'encàrrec de fer la

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.

capella principal, i potser per això va obtenir més mèrit del que li corresponia per la totalitat de l'obra.

Lewerentz va fer diverses aportacions a l'Exposició d'Estocolm de 1930, des del disseny gràfic i les parades d'exposició, fins a un apartament i una caseta a la secció d'habitacions. Més o menys per la mateixa època es va introduir en el disseny industrial de portes i finestres d'acer inoxidable, així com de rètols publicitaris i parades expositores. A la dècada dels anys quaranta va comprar una fàbrica vella a Eskilstuna i va començar la producció de les seves pròpies patents amb uns trenta empleats.

Durant aquests anys Lewerentz va fer alguns edificis, però dos dels seus encàrrecs principals, tots dos aconseguits en concursos que va guanyar, van resultar al capdavall decebedors, exactament igual com el cementiri de Woodland. Va haver de compartir l'encàrrec del Teatre de Malmö amb els guanyadors del segon premi. Lewerentz va fer una cosa molt característica en ell: es «retirà» de les parts més públiques del teatre per concentrar-se en les solucions tècniques de l'escenari i l'acústica. El projecte guanyador per a la restauració de la catedral d'Upsala va ser suspès, ja que el comitè constructor va considerar que hi havia massa canalització i molt poca restauració.

Lewerentz va continuar treballant dia i nit, fins i tot als anys seixanta, quan va arribar a l'edat de la retirada i va deixar la seva fàbrica. Com sempre, treballava tot sol o només amb un o dos auxiliars que l'ajudaven a dibuixar o a construir maquetes. Per fi li va arribar la possibilitat d'acabar algunes obres totalment a la seva manera. La simplicitat sorprendent i la profunda universalitat de les esglésies d'Estocolm i de Klippan van significar el reconeixement general de Lewerentz, que ja tenia vuitanta anys, i fins i tot li van proporcionar seguidors al seu país i a l'estrange. El viatge llarg i solitari havia arribat al seu final.

NOU OBRES

He triat nou exemples per donar una idea de com era l'arquitectura de Lewerentz. S'estenen al llarg d'un període d'uns seixanta anys que ha vist l'ascens i, si no la caiguda, sí almenys la crisi de l'arquitectura moderna. Lewerentz estava influït pels canvis estilístics, però la modernitat del seu cobert per a barques de 1912 i l'arcaisme intemporal de les seves esglésies dels anys seixanta són proves d'una continuïtat notable més enllà de les variacions temporals de la seva obra.

EL COBERT PER A BARQUES de Djurgårdsbrunnsviken va ser construït el 1912 per als Jocs Olímpics d'Estocolm d'aquell any. El volum massís amb la seva teulada de quatre aiguavessos el

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 Uppsala 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



Cobert per a barques a Djurgårdsbrunnsviken (1912).

Foto: Olof Hultin.

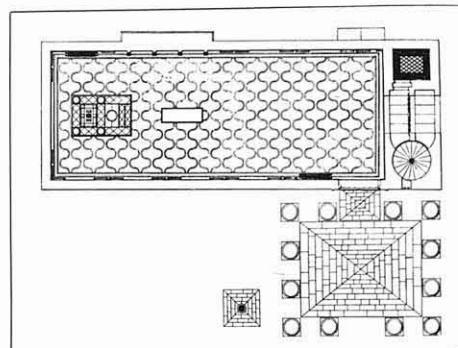
Boat Shelter at Djurgårdsbrunnsviken (1912).



Capella de la Resurrecció al cementiri del Bosc (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, 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.

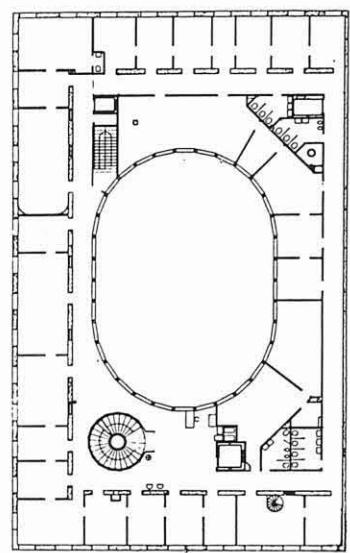
Villa Edstrand, in Falsterbo, was built in 1936 for the owner of a company selling Lewerentz's IDESTA windows. From a more conventionally cubist original design it developed into a very «built» architecture in which the nature and combination of different materials be-

seu segon pis voladís i detalls com les petites finestres enreixades i els plafons de fusta amb taules d'amplada diferent són característics del romanticisme nacional suec impartit pels professors de Lewerentz a l'escola Klara, on havia estudiat l'any anterior. Però la simplificació de Lewerentz, la seva reducció del volum a l'essencial i el seu ús de la finestra corredora conferixen a l'edifici un toc quasi modern, per més que la seva inspiració es pugui trobar en la «tradició funcional» dels coberts de barques i de l'arquitectura naval.

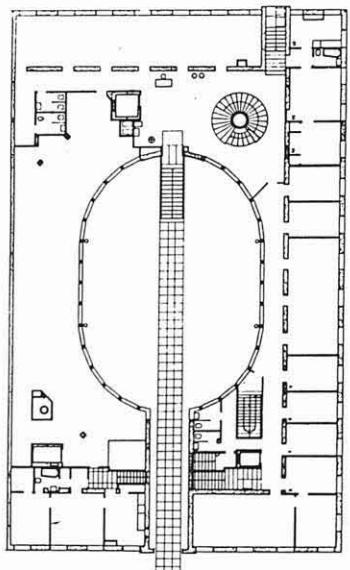
LA CAPELLA DE LA RESURRECCIÓ al cementiri de Woodland, a Estocolm, va obligar Lewerentz a dividir les tasques amb Asplund. El projecte es va iniciar el 1922 i la construcció va acabar el 1927, període en què Suècia estava dominada per un classicisme lliure i fins i tot manierista. El volum principal de la capella és una sala principal alta i reduïda amb murs d'emblanquinat uniforme, mancat d'ornamentació, llevat de la teulada, el pòrtic i la finestra «afegits». Tant l'exterior com l'interior estan meticulosament proporcionats. L'escaire i la secció àurea, que van fascinar Lewerentz durant tota la seva vida, es troben tant en les mides de l'estança com en les dels detalls. Cada una de les parts del conjunt, incloent-hi els espais auxiliars que hi ha al voltant de la capella, són simètricament i geomètricament simples. Però la composició de les parts és molt més lliure, és un equilibri delicat i dinàmic. Per exemple, el pòrtic està situat en un angle lleugerament desviat respecte al volum principal, un tipus de deformació de la geometria que Lewerentz fa servir sovint a les seves obres. La composició del conjunt és seqüencial, més topològica que no pas geomètrica. Aquesta seqüència lliure d'espais era un principi compositiu utilitzat tant pel romanticisme nacional, com pel classicisme suec dels anys vint. També es pot trobar a les obres d'Asplund o, posteriorment, a les d'Aalto. En tot cas, *La Capella de la Resurrecció* de Lewerentz és un dels casos més complexos d'aquest classicisme romàntic.

L'EDIFICI DE LA DIRECCIÓ DE LA SEGURETAT SOCIAL construït a Estocolm el 1930-1932, era un encàrrec fet a Lewerentz després d'haver estat convidat a concursar. És un edifici en què l'abstracció està per damunt del sensualisme d'una manera que pot estar relacionada amb l'entusiasme que va produir l'eclosió del funcionalisme a Suècia (Exposició d'Estocolm de 1930). L'edifici està situat en un context urbà dens i l'exterior repeteix la distribució uniforme de les finestres de les cases properes, tot i que sense cap de les motllures de la seva arquitectura vuitcentista. Fins i tot la façana que dóna a un petit cementiri està mancada de ritme. Més obert, però no pas menys sever, és el pati central arrodonit. La comparació amb un edifici per a la Philips, acabat per Lewerentz a la mateixa època, mostra una diferència significativa entre la simetria solemne de la institució estatal i el funcionalisme, més dinàmic, de l'empresa privada. Tots dos edificis tenien vitralls d'acer inoxidables dissenyats per Lewerentz mateix.

**Edifici de la Direcció General
de la Seguretat Social. Estocolm (1930-32).**
Foto: Källgrens Atewé.
The National Social Insurance
Service Building. Stockholm. (1930-32).



Planta baixa.
Ground Floor.



Planta tercera.
Third Floor.



LA VIL·LA EDSTRAND, situada a Falsterbo, va ser construïda el 1936 per al propietari d'una empresa que venia les finestres IDESTA de Lewerentz. Partint d'un primer disseny cubista més convencional, va desenvolupar una arquitectura molt «construïda» en què el caràcter i la conjunció de materials diferents es convertiren en mitjans principals d'articulació d'una arquitectura de pilots bàsicament corbusieriana. L'ús de bigues d'acer vist i l'enrajolat de l'exterior ben precís confereixen a l'edifici una qualitat quasi a la manera Mies Van der Rohe. L'afegit de pisos del primer disseny és substituït per un entrellaçat complex en el qual la geometria senzilla del pla es trenca en diversos punts. El detallisme ric i l'ús de totxo a l'interior fa pensar en la casolanitat de l'arquitectura sueca dels anys quaranta.

L'APARTAMENT DEL MATEIX LEWERENTZ, a Eskilstuna, va ser instal·lat a l'àtic de la vella nau fabril que havia comprat els anys quaranta. Hi ha en ell una utilització enginyosa de la il·luminació directa i indirecta des de les parets i les lluernes proporcionada per la situació anterior. L'empostissat aspre i senzill de les parets i el sostre contrasta amb el mobiliari acurat que hi va aportar Lewerentz, prop ja dels seixanta anys. Al mateix temps la il·luminació matisada i els càlids materials de fusta contribuïen a fer casolà aquest petit espai interior. Es tracta d'una de les obres de Lewerentz més realistes, per la seva adaptació a una situació local, i al mateix temps n'és una de les més personals.

EL CEMENTIRI DE MÄLMO era un treball que havia seguit a Lewerentz des dels seus anys joves, quan va guanyar el concurs de 1916, fins a un dels seus últims treballs, el quiosc de les flors de finals dels seixanta. L'element central del cementiri, les dues capelles, va ser edificat el 1941-1943. Aquestes capelles, tot i que eren senzilles i severes, com tot el que va fer Lewerentz, no estan mancades de calidesa i de cura en els seus detalls elaborats. El paisatge és obert i pla i el volum elevat de les capelles les converteix en un punt d'enfocament evident. El centre de l'estança és el cadafal; la llum de les finestres està modulada, la qual cosa la fa més suau i difosa. La senzilla estereometria de les estances també està suavitzada pel caràcter quasi tèxtil dels plafons de fusta, les lloses de pedra i les façanes de totxo.

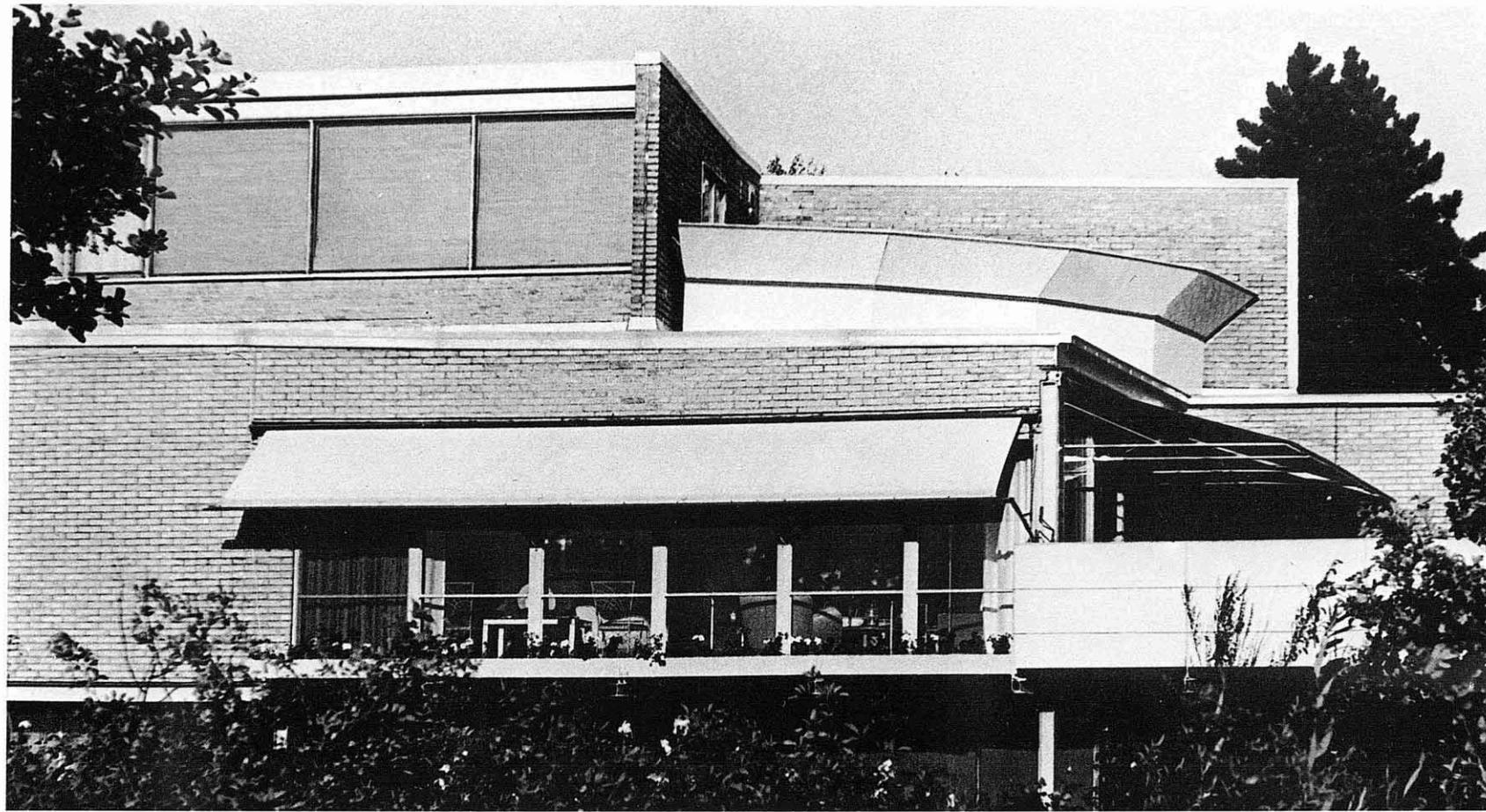
L'ESGLÉSIA DE SANT MARC, al suburbi Björkhagen, d'Estocolm, construïda arran d'un concurs guanyat per Lewerentz, va ser acabada el 1960. Un cop més Lewerentz uneix l'essencialisme abstracte amb un sensualisme molt material. Fa servir un maó bast i fosc col·locat lliurement de per llarg i de través amb morter molt espès, a fi d'obtenir una superfície rugosa i gairebé d'aspecte deteriorat. En un dels seus rars comentaris sobre els models estètics, assenyala que s'han d'aprendre moltes coses de la vella arquitectura persa de maó. Però l'arcaisme va més

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.

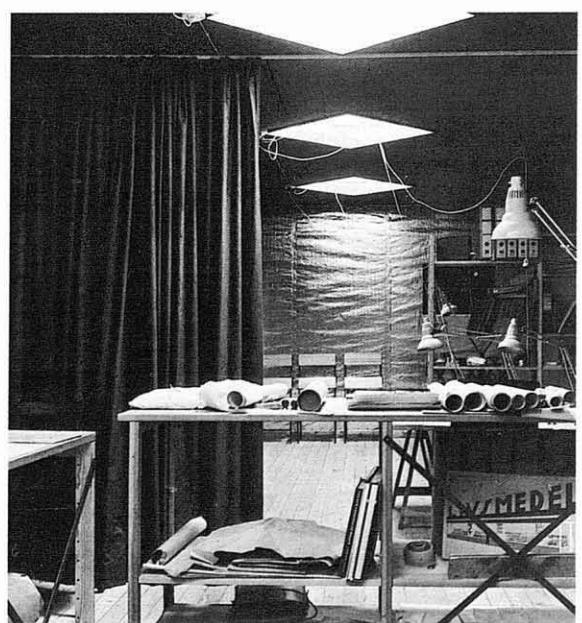
Malmö Cemetery was a project that was begun in Lewerentz's early years, when he won a competition in 1916, and finished while he was building one of his last works, the flower kiosk at the end of the 1960s. The two chapels, the central element of the cemetery, were built between 1941 and 1943. Though 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 facades.

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 facade. 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-

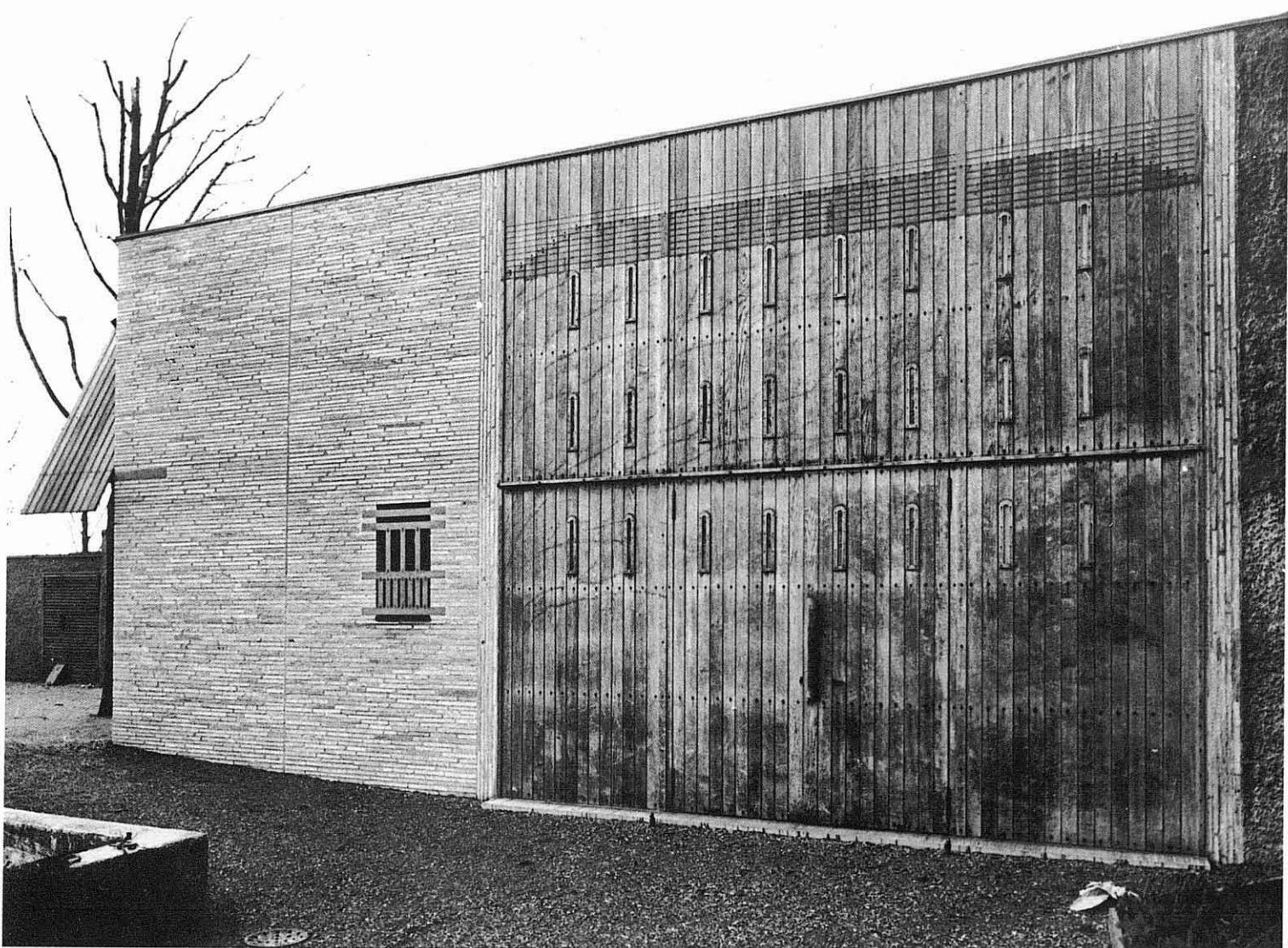
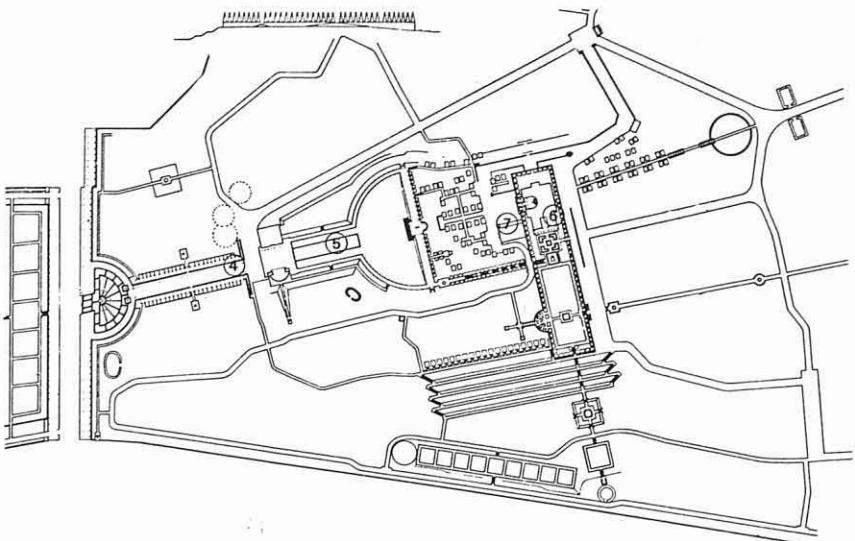


Villa Edstrand (1935).
Edstrand Villa (1935).

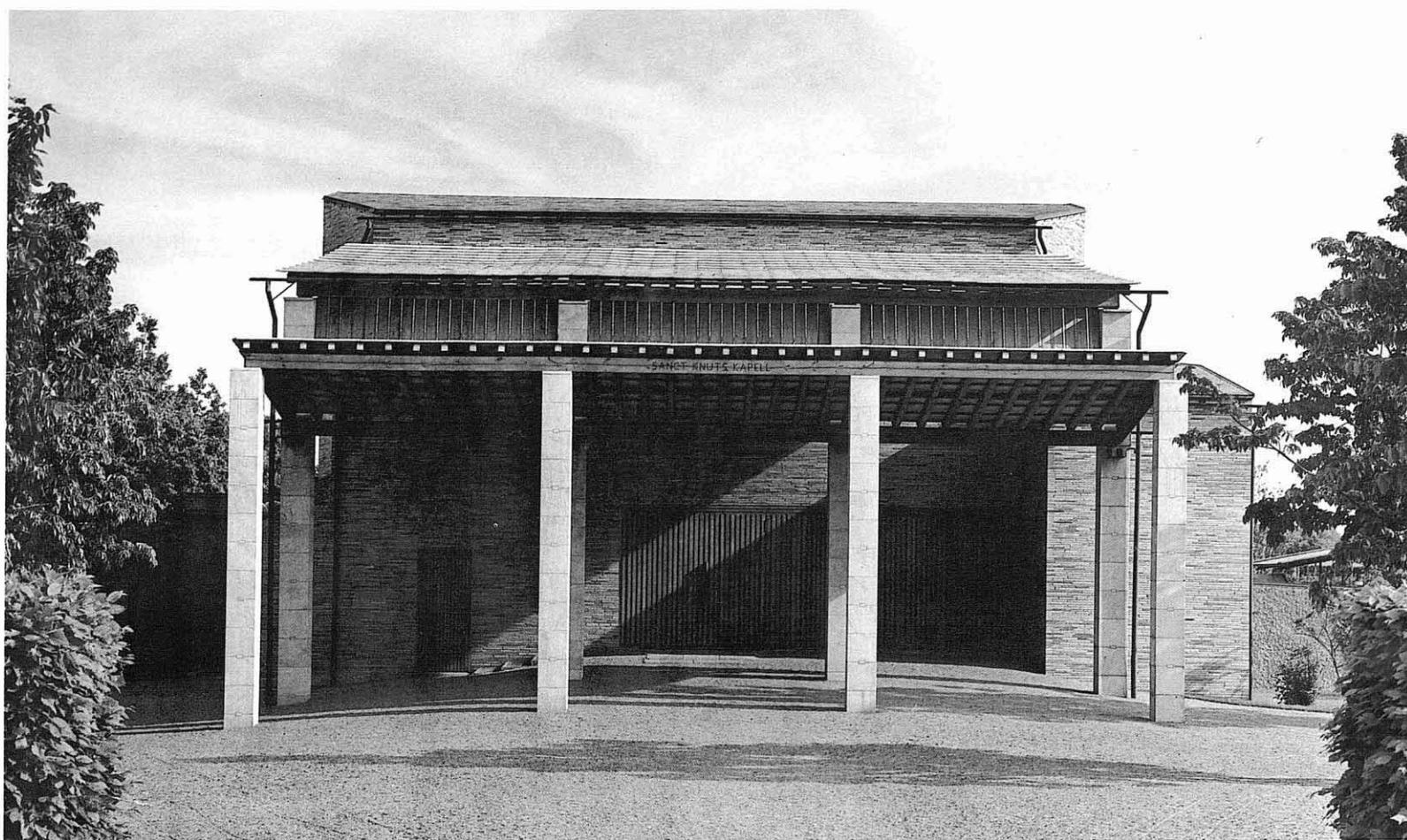
Estudi de l'arquitecte.
Foto: Olsson-Snogeröd.
Architect's Study.



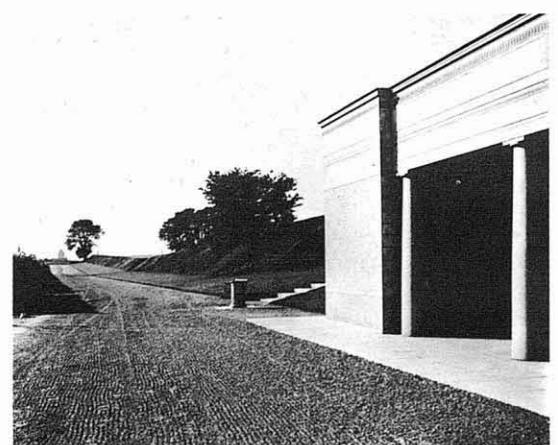
Cementiri de Malmö: 1923-1943.
Malmö Cemetery: 1923-1943.



Crematori (1943).
Crematorium (1973).



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



Vista d'un dels pavellons i de l'avinguda.
View of one of the Pavilions and the Avenue.

enllà de la façana. L'interior recollit de l'església està creuat per una sèrie de voltes planes de maó entre bigues d'acer. La reducció general als elements essencials de la construcció, però sense cap forma «històrica», contribueix a la intemporalitat d'aquesta arquitectura. La tanca del mur principal, en el qual fins i tot les finestres pateixen una abstracció que les converteix en forats del mur tapats amb vidres, estableix una relació notable entre el seu massís arcaisme «del sud» i els primers bedolls «del nord» de l'arbreda propera, associats als antics camps de sepultures paganes. És difícil de dir si els bedolls blanc-i-negres són un reflex del model de maó i morter o a la inversa. La planta de l'edificació principal en forma de L, amb les dues ales formades per l'església, la parròquia i el club locals, s'inscriu en un quadrat. En aquest quadrat gran se'n retalla un altre de més petit i la relació entre els costats de tots dos quadrats és la secció àurea. Això vol dir, a més, que l'estança de l'església té una planta de les mateixes proporcions i una secció formada pels dos quadrats de la nau i la nau lateral. Però la fascinació de Lewerentz per la geometria mai no és dogmàtica. La senzillesa bàsica sempre és distorsionada i enriquida.

L'ESGLÉSIA DE SANT PERE, a la petita ciutat de Klippan, a Skane, construïda a mitjan anys seixanta, és una variació dels temes de Sant Marc, per bé que la reducció potser encara ha anat més lluny. Un cop més la planta es basa en el quadrat, tot i que amb una configuració de les parts força diferent. La parròquia i el club locals formen una L que inclou l'estança de l'església, quadrada. La fosca estança de l'església, que només té uns forats petits efectuats en el mur gruixut, està coberta per voltes de maó suportades per dues bigues d'acer, que al seu torn descarreguen en un muntant en forma de T, lleugerament desviat del centre de l'estança. El maó fosc és el mateix que a Sant Marc, disposat amb la mateixa llibertat però amb variacions de profunditat. L'edifici està ple de solucions no convencionals, com el vidre col·locat sobre el forat del mur, sense marc i fixat amb un màstic especial. Però per Lewerentz les solucions tècniques mai no es converteixen en fetitxes tècnics. Resten controlades i ajustades en el procés constructiu. El resultat és una arquitectura al mateix temps condensada i lliure en la forma, una mena de poema en prosa aforístic.

EL QUIOSC DE LES FLORS del cementiri de Malmö és una obra molt petita acabada per Lewerentz el 1969, quan tenia 84 anys. És una estança amb una teulada de pendent fort, murs de ciment encofrats amb fusta contraxapada i sostre voladís amb bigues fines per la part de dalt, cobertes, com la resta del sostre, de coure. Una porta d'ús infreqüent, situada a la part del darrere, està mancada d'esglaons a fi de no alterar els voltants. Els cables i llums elèctrics de l'interior, de ciment sense polir, estan disposats seguint un model quasi floral que podria sem-

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

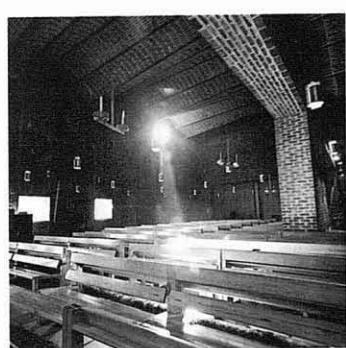
«His fragmentary work is a testimony of the hard conditions for an architect of



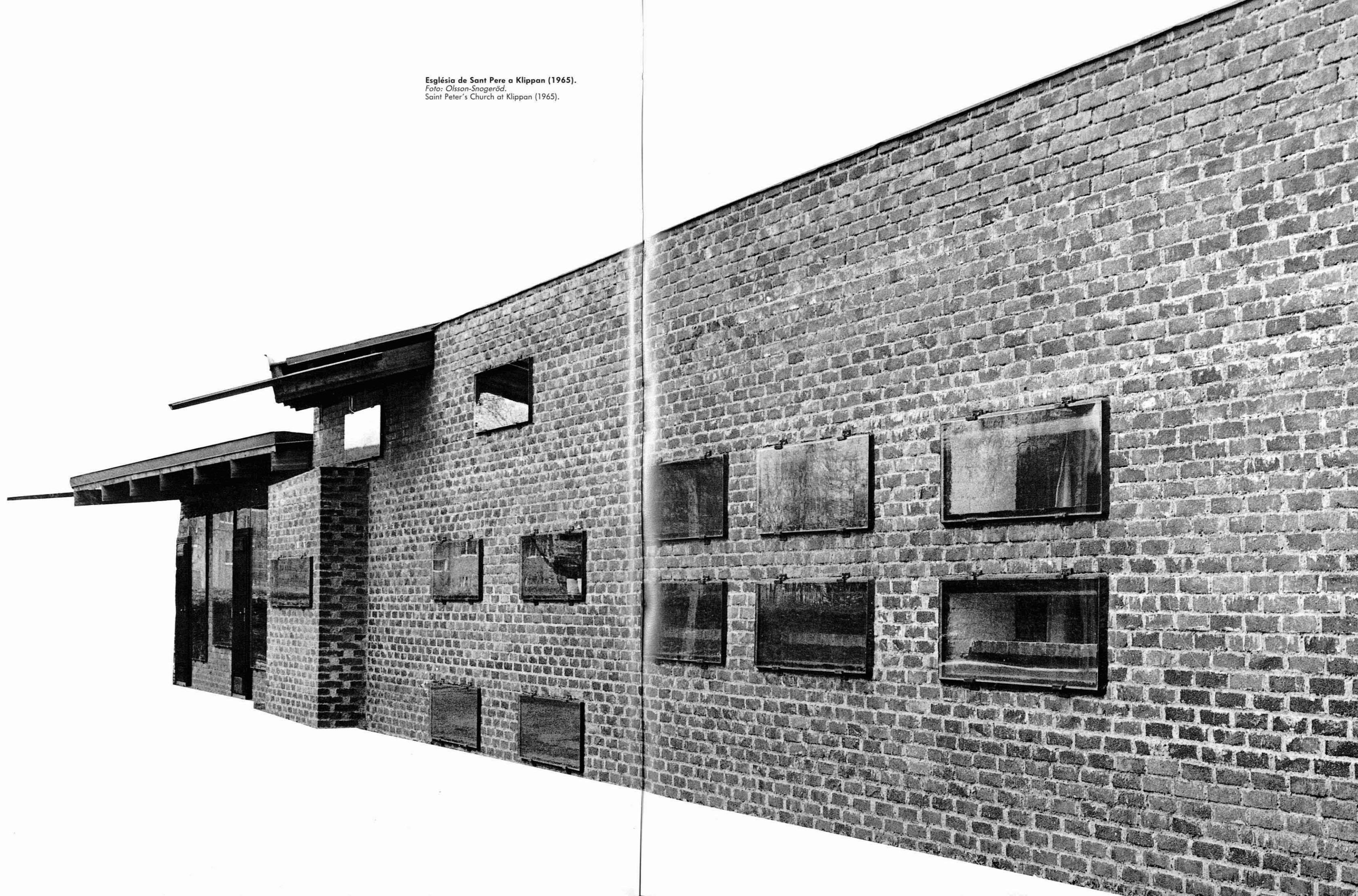
Església de Sant Marc a Björkhagen. Estocolm (1960).

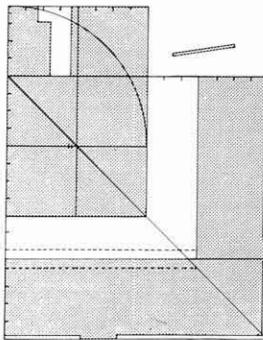
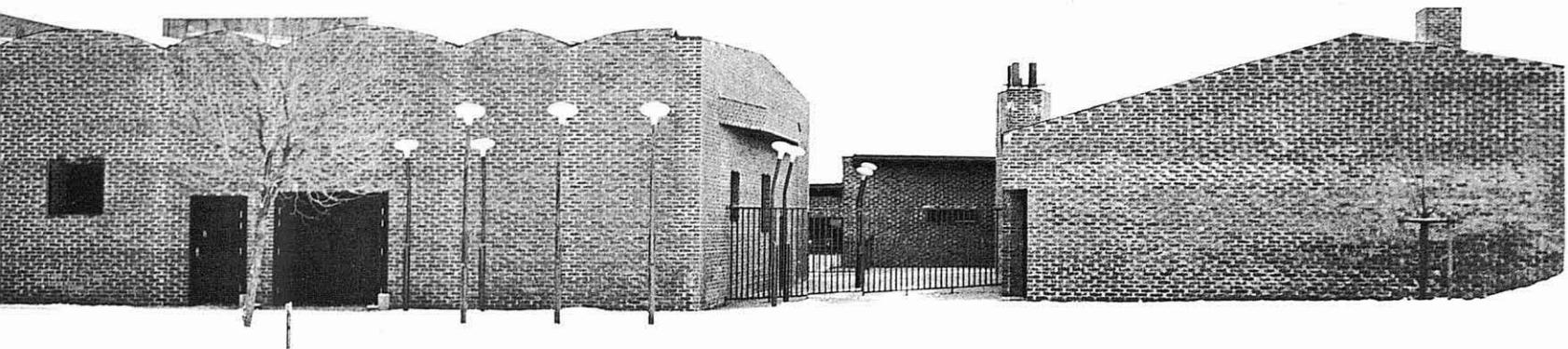
Foto: Claes Caldenby.

Saint Markus Church at Björkhagen. Stockholm (1960).

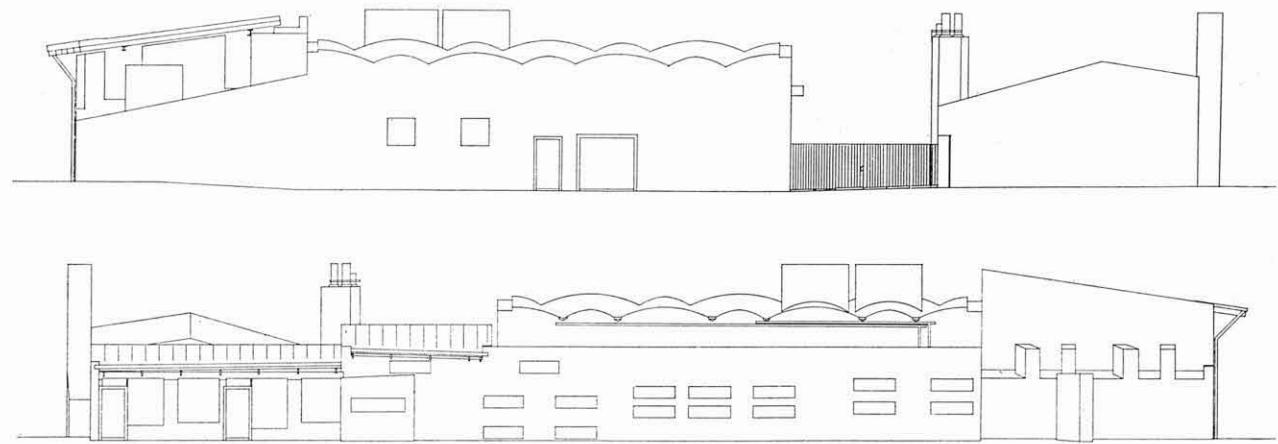


Església de Sant Pere a Klippan (1965).
Foto: Olsson-Snogeröd.
Saint Peter's Church at Klippan (1965).

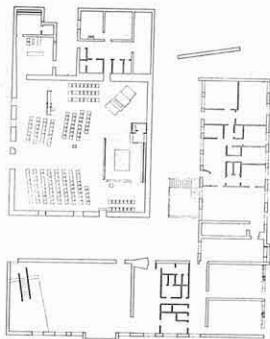




Esquematització geomètrica de l'actuació.
Geometrical Scheme of the Intervention.

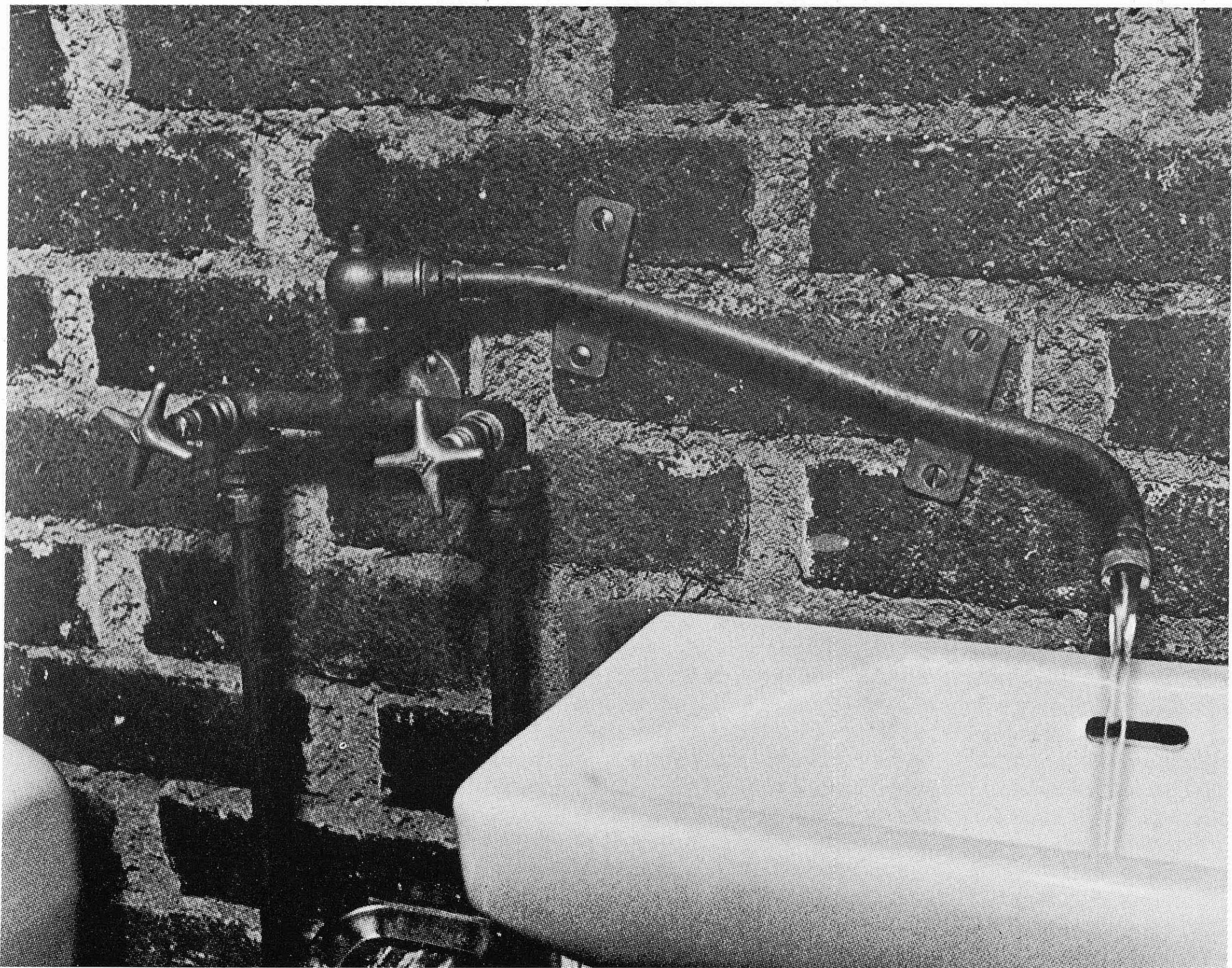


Alçats anterior i posterior.
Main and Rear Elevations.

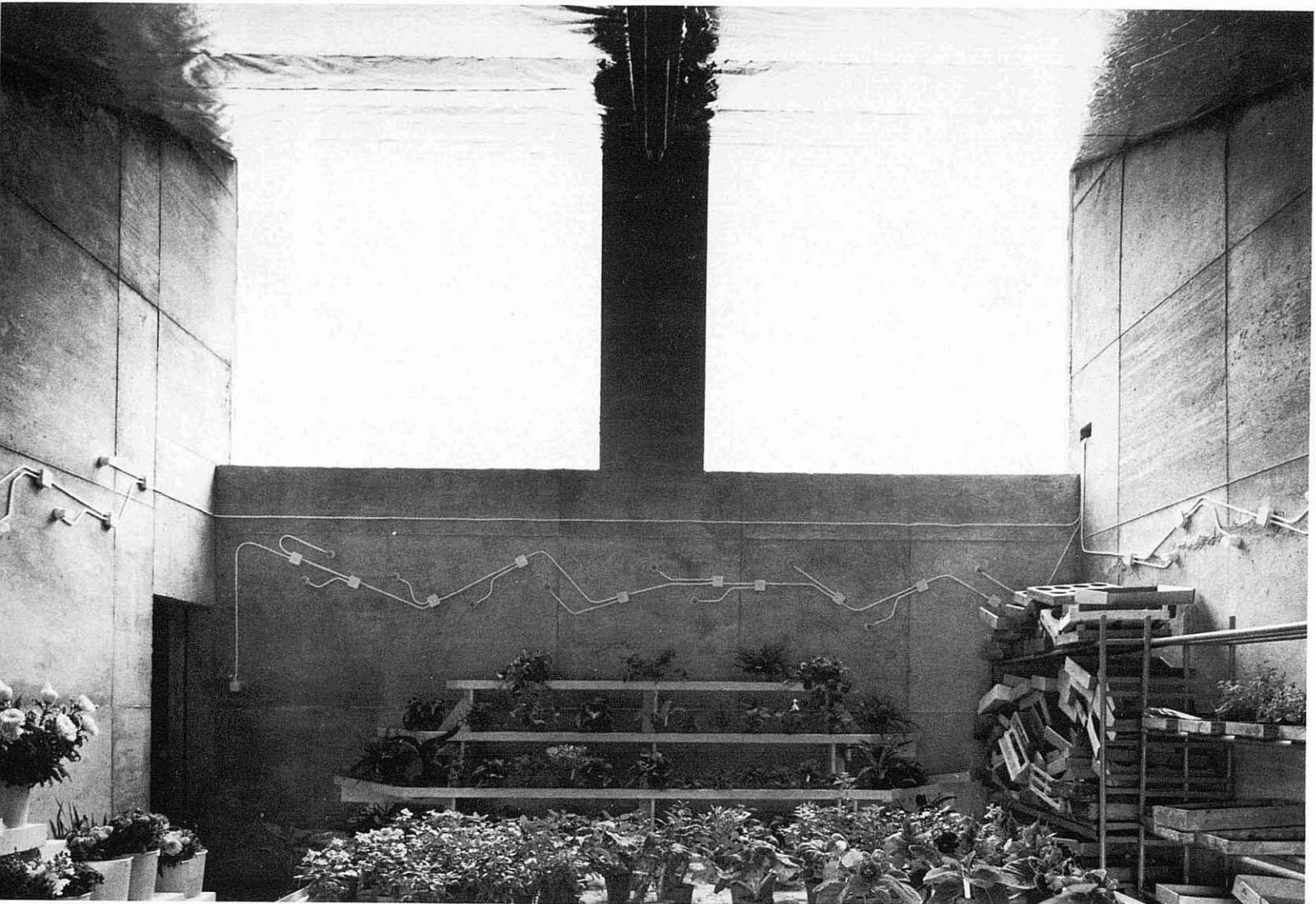


Planta.
Plan.

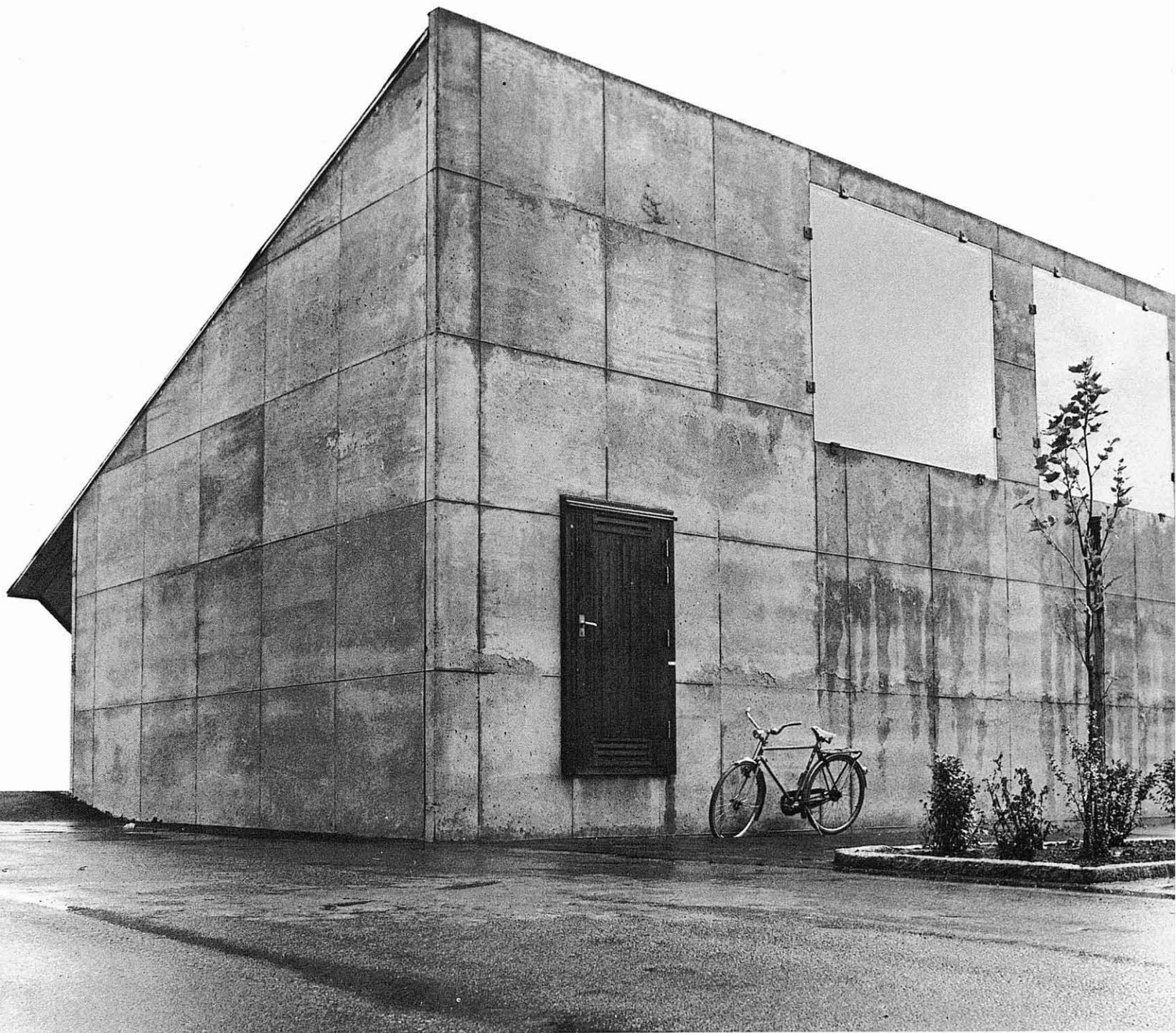
Lavabos: disseny d'aixetes.
Toilets: Tap design.







Quiosc de flors. Cementiri de Malmö (1969).
Foto: Karl Erik Olsson, Olsson-Snageröd.
Flower Kiosk. Malmö Cemetery (1969).



blar afectat si no hagués estat fet de manera tan franca. En aquesta obra, Lewerentz està més enllà de tota convenció, escèptic i obert al mateix temps, desitjós de reconsiderar-ho tot. La seva reducció del llenguatge a allò més essencial és quasi beckettiana: «com menys coses cal dir, millor les diem».

UN REALISME APASSIONAT.

«La seva obra fragmentària és un testimoni de les dures circumstàncies que, per a un arquitecte de l'ambició i la personalitat de Lewerentz, ofereix un país i una època amb tan poc interès i comprensió de la qualitat arquitectònica». Aquestes són les paraules finals de Hakon Ahlberg en un llarg assaig sobre Lewerentz publicat dins «Arkitektur», la revista sueca d'arquitectura, el 1963.

L'època a la qual Ahlberg retreu manca de sensibilitat és l'època en què dominava el Moviment Modern; el país és Suècia, on el Moviment Modern, o el funcionalisme, es va convertir, potser més que en cap altre país, en la ideologia oficial. Un país en què l'eficient sentit utilitari i funcional produeix, entre altres coses, uns habitatges socials generalment d'alta qualitat, tot i que interessassin més les qualitats socials que les arquitectòniques.

Però, fins i tot parlar de manca de comprensió de l'arquitectura exigeix qualificació. Per a qualsevol explicació dels infortunis i de l'aïllament de Lewerentz serà convenient una comparació entre Lewerentz i Asplund. El punt de comparació no el trobarem pas en les seves personalitats diferents (Asplund, l'artista encantador, i Lewerentz, l'obstinat solitari, aquest és el mite). Tot i que es pugui dir que Asplund no ha estat encara prou entès o degudament apreciat, la qualitat del seu treball va ser generalment reconeguda i la seva influència als anys vint i trenta, i fins i tot després de la seva mort, va ser molt gran. El seu estil és d'un modern suau barrejat amb motius tradicionals que va dominar l'arquitectura sueca els anys quaranta i es pot dir que, a través d'arquitectes com els germans Ahlsén, encara la domina. I en aquest aspecte allò que és interessant no és l'excepcional qualitat de l'arquitectura d'Asplund, sinó el seu talent per resumir i donar forma al contingut cultural de la seva època i del seu país.

És clar que són moltes les coses en comú entre dos arquitectes d'un historial tan semblant. Tots dos van créixer amb el classicisme romàtic nòrdic i en tots dos hi és present la combinació d'essencialisme abstracte i sensualisme material que he assenyalat en l'obra de Lewerentz. Però crec que la diferència del seu accent és prou gran per explicar per què Asplund es trobava en el corrent principal de la cultura sueca, en tant que Lewerentz lluitava en el corrent subterrani.

Una manera d'expressar aquesta diferència és observar-la en la seva relació amb el problema cultural més profund del Moviment Modern, el del buit existent entre l'obra d'art i la realitat, que és un tema de l'art occidental des del romanticisme. La solució romàntica o sim-

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 Ahlsén 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.»

bolista consistia en un intent d'estendre un pont sobre aquest buit. I això és, en bona part, el que fa Asplund amb la seva arquitectura representativa i tradicionalista. L'alternativa és accentuar l'autonomia de l'obra d'art. I això és el que fa Lewerentz, tot jugant inventivament amb els elements constructius.

S'han contat anècdotes que presenten Lewerentz assegut amb un simple clau a la mà i intentant esbrinar com podia ser utilitzat. En els anys seixanta va sorprendre els seus col·legues més efiçacos per la seva aparent ignorància de les rutines de la moderna construcció industrialitzada.

Per Lewerentz les coses no van ser fàcils, però, al cap i a la fi, tot té el seu temps. Sven Ivar Lind ha escrit sobre el realisme apassionat de Lewerentz, caracterització que sembla recollir força bé la seva tasca volenterosa: «Mirava les coses més a fons que la majoria i veia allò que abans no havia estat vist i que alguns consideraven que no calia veure». Allò que es troba en el fons ha estat formulat per Birgitta Trotzig, autora sueca que, com Lewerentz, és una figura marginal en una cultura dominada per una mena de pragmatisme romàntic:

«Els escriptors —o qualsevol altre artista— no saben ben bé per què treballen, com ho fan o amb les formes amb què ho fan. És, simplement, un fet vital, una necessitat primitiva... Però el que importa és que la poesia —com les altres arts— és una cosa infantil. I, com totes les coses infantils, és al mateix temps una cosa molt seria. Representa la rebeldia de l'home elemental contra el quasi-civilitzat, contra el llenguatge mort i asfixiant del quasi-racionalisme. La poesia i l'art són un dels ritus essencials que romanen en nosaltres per fer viva la vida.»

Sigurd Lewerentz
Foto: Olsson Snogeröd.

