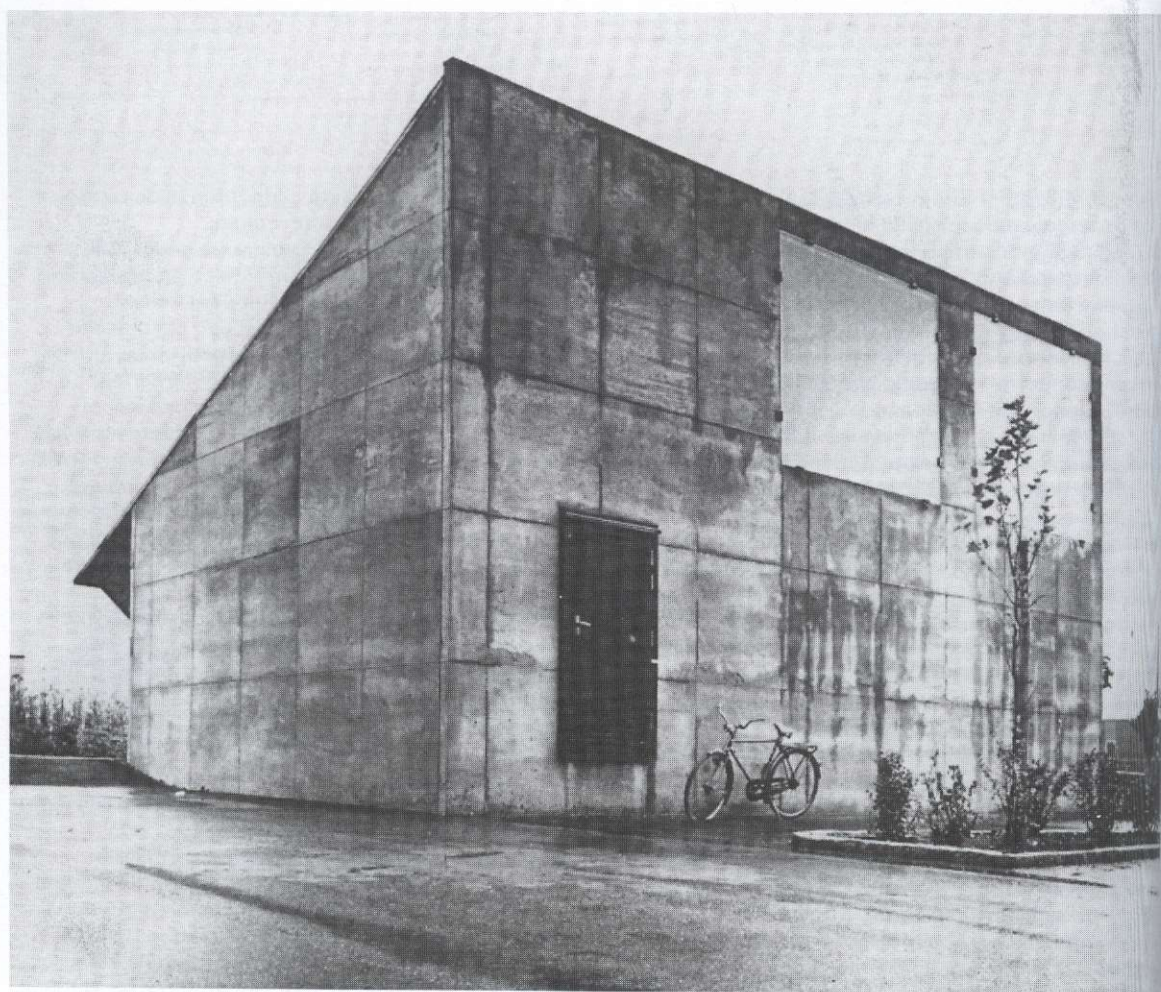




Bloemenkiosk begraafplaats Malmö, 1975

Sigurd Lewerentz

De gewijde gebouwen en de gewijde plaatsen

Sigurd Lewerentz behoort met Gunnar Asplund tot de meest bekende Zweedse architecten van deze eeuw. Samen met Asplund was hij betrokken bij het ontwerp voor de begraafplaats ten zuiden van Stockholm die meestal als Woodland-cemetery in de geschiedenisboeken wordt aangeduid. Door een conflict met de opdrachtgever werd Lewerentz gedwongen zich terug te trekken; het ontwerp werd daarna door Asplund afgemaakt.

Lewerentz, die in 1885 geboren werd en in 1975 overleed, begon zijn studie aan de Koninklijke Academie der Kunsten in Stockholm. Al na een korte periode staakte hij deze studie om samen met een onafhankelijke en radicale groep studenten aan de zogenaamde Klaraschool het gebruik van inheemse materialen en vormen te studeren, een onderzoek dat aan het begin van de moderne architectuur in Zweden stond. Lewerentz was ook de eerste Zweedse architect die contact had met de Deutsche Werkbund en die het werk van Le Corbusier kende. Zijn werk omvat veel sacrale gebouwen, maar ook arbeiderswoningen, grote woonhuizen en openbare gebouwen zoals het theater in Malmö uit 1935.

Een kwestie van paradox

'Het was alsof hij onder een bijzondere hoek naar de wereld keek', schreef E.M. Forster over de Griekse dichter Kavafis. Dat beeld is ook van toepassing op Sigurd Lewerentz. Mensen die hem kenden zeggen

Colin St John Wilson

Sigurd Lewerentz

The sacred buildings and the sacred sites

'It was as if he stood at a slight angle to the world', wrote E.M. Forster of the Greek poet Cavafy; and that image could most aptly be applied to Sigurd Lewerentz. It is said that he could sit for a long time just looking at a common nail and asking himself in how many ways it could be used – for 'out of the question a surprising answer could come'. We read also of his instruction to a despairing metal-worker: 'All I know is that you are not going to do it the way you normally do.'

It is not that we are faced with perversity; what is at issue for Lewerentz is the search beneath conventional appearance for the shock of a renewed truth. Christian Norberg-Schulz once described the convention of modular space as space without secrets: Lewerentz was able to

find secrets wherever he looked because he looked hard. 'If you do not expect the unexpected you will not discover it', said Heraclitus,² and, in so saying, he pointed to much that is enigmatic in Greek architecture. In the architecture of Lewerentz (above all in his sacred architecture) we are confronted as much with a new interpretation of ritual and symbolic form as with the manner of its making.

But also we are confronted with a major paradox. Whereas in his early work Lewerentz was a master of the classical language of architecture, in his later work he totally rejected that language and yet produced buildings of great authority, propriety and emotional impact. Furthermore, whereas in the case of Asplund, his contemporary and sometime collaborator, this transformation was accompanied by some equivocation, for Lewerentz, the 'turn' was extreme, unblinking, absolute. His classicism was more refined, more deeply felt, more original than that of any of his



Sigurd Lewerentz

1

Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz*, Stockholm, 1985; English translation 1987.

2

Heraclitus, *Spreuken*, fragment 18.

dat hij lang achtereen gewoon naar een spijker kon zitten kijken, waarbij hij zich afvroeg op hoeveel manieren deze gebruikt kon worden, want 'een eenvoudige vraag kan een verrassend antwoord opleveren'. En over zijn aanwijzingen aan een wanhopige metaalbewerker lezen we: 'Ik weet alleen dat je dit niet zult doen op de wijze waarop je het normaal doet.'¹

'Als iemand niet hoopt op het onverhoopte, zal hij het niet vinden', zei Heraclitus.² Hij verwees hiermee naar het enigmatische dat zoveel voorkomt in de Griekse architectuur. In de architectuur van Lewerentz (met name in zijn sacrale architectuur) worden we zowel geconfronteerd met een nieuwe interpretatie van het ritueel en de symbolische vorm als met de wijze van maken.

Maar bovenal is er in het geval van Lewerentz sprake van een grote paradox. Hij toonde zich in zijn vroege werk een meester in de klassieke taal van de architectuur, maar verwierp deze in zijn latere werk volledig (met name in de kerken in Björkhagen en Klippan). In alle idiomen realiseerde hij gebouwen van een grote autoriteit, waardigheid en ontroerende uitwerking. Waar deze transformatie bij Asplund, zijn tijdgenoot, gepaard ging met enige weifeling, was de 'wending' bij Lewerentz juist extreem, zonder knipoog en absoluut. Was zijn classicisme verfijnder, intenser en origineler dan dat van elk van zijn tijdgenoten, zijn late werk was soberder dan dat van enig minimalist en volhardender dan dat van enig Brutalist.

De gewijde gebouwen

Lewerentz was een meester in *sacrale* architectuur. Waar anderen hun vaardigheden aanwendden om de dood wat makkelijker onder ogen te zien door onheldere gevoelens te vermengen met een helder en klinisch detail, daar schrok Lewerentz niet terug voor het tragische besef. Middels een intense architectonische alchemie liet hij de afzonderlijke bouwkundige elementen samensmelten tot metaforen van een peinzend mysterie.

Aristoteles kende in *De Poetica* een unieke waarde toe aan het vermogen een metafoor te bedenken: 'Het grootste goed bij uitstek

contemporaries; his late work was more austere than any minimalist, more uncompromising than any Brutalist.

At a time of reassessment of the classical language of architecture, the testimony of this man has unshakeable authority, and the grounds for his rejection of that language must be explored; for his work is the exposition of a profound polemic. Henri Matisse maintained that a painter should have his tongue cut out so that he would be compelled to say all he had to say with his brush. Uniquely among architects, Lewerentz chose that silence.

He was a man of few words; all he had to say was said by the way a brick is laid, a pair of beams straddle a column, a piece of glass is clamped across an aperture in the wall, a path is cut through a forest. What for lesser mortals is called 'detail' was for him a means of heightening and transfiguring the day-to-day, and in that he is of the company of Hawksmoor and Borromini.

The Sacred Buildings

Lewerentz was one of the greatest rarities of our times: a master of sacred architecture. Where others used their skill to make it a little easier to face death, mixing unfocused sentiment with well-focused clinical detail, Lewerentz did not flinch at the tragic sense. By an architectural alchemy of great intensity he fused the simple elements of construction into metaphors of brooding mystery.

Aristotle, in *The Poetics*, assigns unique significance to the ability to invent metaphor: 'The greatest thing by far is to be master of metaphor. It is the one thing that cannot be learnt from others and it is also a sign of genius since a good metaphor implies an intuitive perception of the similarity in dissimilars.'³ Lewerentz possessed this unteachable gift to a marked degree. We will see, for instance, how, in St Peter's, Klippan, a painfully evolved solution to the need for central support – a 'technical' assembly of raw steel sections into a column and

1
Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz*, Stockholm, 1985; Engelse vert. 1987.

2
Heraclitus, *Spreuken*, fragment nr. 18; vertaling Cornelis Verhoeven, Baarn 1993, p. 16.

crossbeam, which thrusts into the centre of the church – irresistibly recalls the central symbols of both the New and the Old Testaments: the tree of knowledge and the cross of redemption. Without any recourse to rhetoric, a way of making has become transmuted into a figure infused with 'terribilità'.

Such a gift is rare; what is equally extraordinary is Lewerentz' ability to exercise that magic irrespective of stylistic terms. I have tried to account for the radical transformation in language between the first neo-classical masterpiece (the Chapel of the Resurrection in the Woodland Cemetery, Stockholm) and the equally powerful last work (St Peter's, Klippan). A Schinkel-esque refinement was abandoned in favour of a poverty of means unique in the history of architecture – an elected 'silence' that is infinitely more moving than the noisy rhetoric that is all the rage today.

His work is fraught with paradox. He was qualified as a structural engineer and

is het beheersen van de metafoor. Het is het enige dat men niet van anderen kan leren en het is tevens een teken van genialiteit omdat een goede metafoor een intuïtieve perceptie van het gelijke in het ongelijke veronderstelt.¹³ Lewerentz bezat deze gave tot op zekere hoogte. We zullen zien hoe bijvoorbeeld in de St.-Peterskerk in Klippan een moeizaam ontwikkelde oplossing voor een noodzakelijke middenondersteuning – een 'technische' samenstelling van ruwe staaldelen tot een kolom en dwarsbalk, die in het centrum van de kerk steekt – onweerstaanbaar doet denken aan de centrale symbolen van zowel het Nieuwe als het Oude Testament: de boom der kennis en het kruis van de verlossing. Zonder toevlucht te nemen tot retoriek is een manier van maken veranderd in een figuur beziel met *terribilità*.

Een dergelijke gave is zeldzaam. Maar Lewerentz' vermogen om die betovering uit te oefenen, los van stilistische voorwaarden, is even uitzonderlijk. Ik zal in deze tekst een verklaring proberen te geven voor de radicale wijziging van taal die plaatsvindt tussen het eerste neoklassieke meesterwerk (de Kapel van de Wederopstanding op de Woodland-begraafplaats, Stockholm) en het latere werk (St.-Peter, Klippan). Een Schinkeliaanse verfijning werd verlaten voor een economie van middelen die zeldzaam is in de geschiedenis van de architectuur, een gekozen 'stilte'. Lewerentz' werk is beladen met paradoxen. Hij was een gediplomeerd constructeur en verdeelde gedurende vele jaren zijn tijd over zijn dagelijkse praktijk en het ontwerp en de produktie (in zijn eigen fabriek) van standaard metalen ramen, deuren en onderdelen. Toch hebben zijn latere gebouwen helemaal geen ramen. Daarnaast richtte zijn aandacht zich, in een tijd die in toenemende mate onder de bekoring raakte van hoogwaardige technologie, op het metselwerk van het oude Perzië dat hij als uitgangspunt nam voor zijn laatste inventies.

Lewerentz bleef zonder navolger. Zijn voormalige medewerker, die vaak onderschatte Peter Celsing, stierf relatief jong, nog voor Lewerentz zelf overleed. Maar voor het heden is het werk van Lewerentz van grote betekenis voor het actuele debat over de klassieke taal van de architectuur, juist omdat hij zo radicaal afstand van dit idioom nam.

for many years divided his time between conventional practice and the design and production (in his own factory) of standard metal windows, doors and partitions. Yet his later buildings had no windows at all. In addition, in a period increasingly enamoured of high technology he turned towards the masonry of ancient Persia as the point of departure for his last inventions.

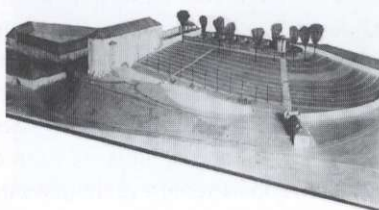
It is a pity that his rightful heir and one-time collaborator, the much underrated Peter Celsing, died comparatively young, pre-deceasing Lewerentz himself. But for the present Lewerentz' work carries great relevance to the current debate about the classical language of architecture; the fact is that its most moving and skilful exponent in our time abandoned that language in its entirety and did so without any loss of power to move us deeply.

In an early project of 1914 in Helsingborg, Lewerentz explored the theme of the cemetery chapel in a profoundly

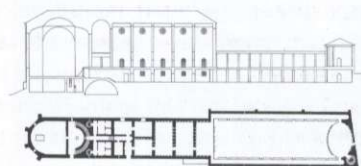
original way. This was in the early days of the practice of cremation, and Maurice Maeterlinck had been drawn in by the town commissioner to help formulate a 'programme'. It was proposed that mourners should not exit through the door by which they had entered, but instead pass through a progressive 'rite of passage', from the chapel where the funeral rites are enacted into a place of memory or celebration and thence out into the graveyard itself.

In the case of the Helsingborg project Lewerentz invented an extended narrative in which building and landscape are drawn together as one continuous theme. The sloping contours and presence of water on the site are developed into a moving and lyrical analogue. The water is channelled (as a metaphor for the River Styx) into a dark vault under the entrance façade of the building. In the ceremony itself the mourners move from the dimly lit Hall of Death up a staircase to the Hall of Life, whose high windows receive the

3
Aristoteles, *De Poetica*, hoofdstuk 22, 1459a.



Begraafplaats Helsingborg, 1914, maquette



Kapel Helsingborg, aanzicht en plattegrond

3
Aristotle, *The Poetics*, chapter 22, 1459a.

In een vroeg project uit 1914 in Helsingborg verkende Lewerentz het thema van de begraafplaatskapel op een originele wijze. Dit was in de begintijd van de praktijk van het cremen. Het hoofd van de stedelijke dienst had Maurice Maeterlinck aangetrokken om te helpen een 'programma' te formuleren. Er werd voorgesteld om de rouwenden niet te laten vertrekken door dezelfde deur als waardoor ze waren binnengekomen, maar dat ze, in plaats daarvan, een 'overgangsrite' zouden doorlopen van de kapel waarin de begrafenisceremonie voltrokken werd, naar een plaats van gedenking of viering en vandaar naar de begraafplaats zelf.

Voor het project in Helsingborg had Lewerentz een uitgebreid verhaal uitgedacht waarin gebouwen en landschap samengetrokken werden tot een ononderbroken thema. De glooiende contouren en de aanwezigheid van water op de locatie vormden de aanleiding voor het ontwerp. Het water wordt onder de entreegevel van het gebouw in een donker gewelf geleid (als een metafoor voor de Styx, de rivier van de onderwereld). Tijdens de ceremonie bewegen de rouwenden zich over een trap van de gedimd verlichte *Hal van de Dood* naar de *Hal van het Leven*, waarvan de hoge ramen het dansende zonlicht opvangen dat gereflecteerd wordt door het water dat beneden voorbij stroomt. Boven hun hoofden zingt een koor dat verborgen is in een galerij. De rouwenden komen vervolgens in een zuilengang die geflankeerd wordt door urnen en die aan de westzijde afgesloten wordt door een gedenkpviljoen, vanwaaruit men door een smalle deur ofwel een Herdenkingsbos in kan lopen ofwel terug kan keren naar de alledaagse werkelijkheid. De beek die als een molenvliet beneden langs de kapel stroomt, mondt, vernieuwd als het *Levenswater*, uiteindelijk uit in een steile kleine waterval die beneden terugkeert naar de door bomen geflankeerde laan die in zuidelijke richting voert.

Deze rite was niet louter bedacht als een *promenade architecturale* (zo geliefd bij Le Corbusier), maar als de omlijsting en ondersteuning van een gemeenschappelijke ervaring: de noodzakelijke acceptatie van de dood, de gepaste rituelen van het rouwen.

Zoals zoveel van Lewerentz' belangrijke ontwerpen is dit project

dance of sunlight reflected from the waterchase passing beneath. Overhead a choir sings, concealed in a gallery. The mourners then pass into an arcaded cloister, lined with urns and closed at its western end by a memorial pavilion from which, by a small door, they may either walk into a Grove of Remembrance or return to the world of the everyday. The brook that passes like a millrace beneath the chapel emerges on the far side, renewed as the Waters of Life, in a steep cascade that returns down towards the tree-lined avenue to the south.

This rite was not merely the contrivance of a *promenade architecturale* (so beloved of Le Corbusier), but the enfolding and sustaining through architecture of a common experience of great poignancy: the necessary acceptance of death, the decent rituals of mourning.

Like so many of Lewerentz' major inventions this project was, alas, never built. Fortunately his design, conceived ten years later (March 1922), for the

Chapel of the Resurrection in the Woodland Cemetery of Stockholm was carried out. Here Lewerentz extended this experience of the confrontation with death to a much larger canvas, beyond the isolated buildings and out into the landscape at its more sublime. The design of the whole Woodland Cemetery itself was won in competition in 1915 in a joint submission with Asplund and went through a number of evolutionary stages, in which, I believe, Lewerentz was always the prime instigator.

The particular sequence in the plan that forms the approach to the chapel commences from the raised Grove of Remembrance, a paved square with fixed seats surrounded by elm trees. From this vantage point of rest there lies straight ahead a long pathway cut through the dense woodland forest of tall pines, a thin shaft of light parting the blackness. This is the Way of the Seven Wells, crossed by pathways into the forest, where groups of gravestones are

sprinkled at the feet of the trees. Here and there a solitary figure tends a grave.

Gradually a white glimmer at the end of the forest path comes into focus, announcing the presence of a tall limestone portico; we are about to arrive at the Chapel of the Resurrection.

The first thing we notice is that the portico closing the view of the forest path is not only disengaged from the megaron form of the chapel but is, ever so slightly, set at an angle to it. It is as if a wedge had been driven between them. This departure from the orthogonal draws with it the plane of the west gable wall of the chapel itself.

This disengagement is enigmatic. It is a condition present elsewhere in the building at the scale of detail. For instance, just as we see daylight between the roof of the portico and the eaves of the chapel, so too at the eaves level of the chapel there is a deep undercut between the roof slate and the stone cornice, as if the plane of slates hovered above the

nooit gebouwd. Zijn ontwerp voor de Wederopstandingskapel op de Woodland-begraafplaats van Stockholm, dat hij tien jaar later (maart 1922) maakte, werd wel uitgevoerd. Hier breidde Lewerentz deze ervaring van de confrontatie met de dood uit tot een veel omvattender onderzoek voorbij het afzonderlijke gebouw tot de meer verheven vorm van het landschap. Het ontwerp voor de gehele Woodland-begraafplaats, dat in 1915 het winnende ontwerp was van een gezamenlijke prijsvraaginzending met Asplund, kende vele ontwikkelingsstadia waar Lewerentz altijd de eerste aanzet toe gaf.

De specifieke ruimtelijke sequentie in het plan die de benadering tot de Kapel vormt, begint bij het verhoogd gelegen *Heilige Bos*, een geplaveid plein met vaste stoelen omringd door iepen. Vanuit dit gunstig gelegen rustpunt ligt rechtvooruit een lang pad dat door het dichte Woodland-bos van grote dennen snijdt en dat zo door een smalle schacht van licht een scheiding aanbrengt in de duisternis. Dit is de *Weg van de Zeven Bronnen*, door bospaden gekruist, waar groepen grafstenen aan de voet van de bomen uitgestrooid zijn. Hier en daar verzorgt een eenzame bezoeker een graf. Geleidelijk aan komt een wit schijnsel aan het eind van het bospad in zicht dat de aanwezigheid aankondigt van een grote kalkstenen portico. We staan op het punt te arriveren bij de *Kapel van de Wederopstanding*.

Het eerste dat opvalt is dat de portico, die het zicht van het bospad afsluit, niet alleen los staat van de megaron-vormige kapel, maar dat hij ook op een uiterste hoek ervan geplaatst is. Het is alsof er een wig tussen hen in is gedreven. Deze wijking van de rechthoek trekt het vlak van de westgevel van de kapel zelf met zich mee.

Deze loskoppeling is raadselachtig. Het is een toestand die elders in het gebouw op de schaal van het detail aanwezig is. Net zoals we bijvoorbeeld daglicht zien tussen het dak van de portico en de dakrand van de kapel, zo is er ook bij de dakrand van de kapel een diepe insnijding tussen het dakleij en de stenen kroonlijst, alsof het leivlak boven het lichaam van de kapel zelf zweeft.

Ik ken geen ander voorbeeld van een dergelijke onafhankelijkheid tussen portico en sanctuarium. Zelfs het Erechtheion kent deze

body of the chapel itself.

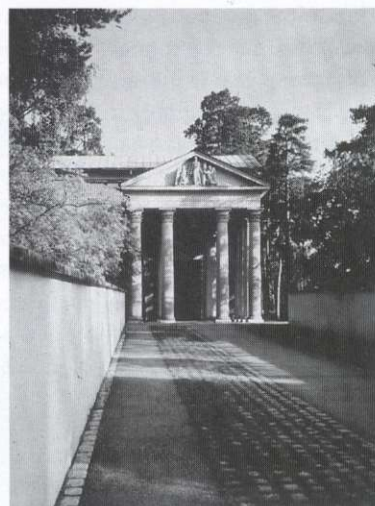
I know of no precedent for such independence between portico and sanctuary; not even the Erechtheion has this freedom. But then, wherever we look in the chapel, things are not quite as we are led to expect; and this ramifying strangeness takes hold of the attention in a way that has a very special consequence – it seems to engage the visitor personally.

The entrance to the chapel stands behind the north-facing portico. The chapel interior is dominated by the presence of a tall aedicular baldachino over the altar, strongly lit from the southern window. The exit is a separate, minor doorway in the west-facing gable. It is clear therefore that Lewerentz is applying the principles of the 'rite of passage'. The exit opens towards a flight of steps that leads down into a sunken graveyard, surrounded by trees but also flanked along its northern edge by a range of cells in which coffins awaiting

burial can be housed. It is in this sunken court that the journey that started at the northern entrance comes to its proper termination.

I suggest that the freeing of the portico is to compensate for the weakness that would result from locating it at the far corner of the chapel, a location necessary to the proper sequence of the 'rite of passage' procession; for this sequence would clearly require that the entrance door should be located as far away from the east end as possible without actually being in the west wall, which is to be reserved as location for the exit. To have simply attached the portico to the corner of the chapel would have been unexplained and formally banal.

The 'Corinthian' order of the chapel is an original invention in which memories of the Tower of the Winds in Athens are compounded with the Theban bell-capital, which, like the plane of the roof slates, is deeply undercut at the plane of



Woodland, Kapel van de Wederopstanding, toegangspad door het bos, portico

vrijheid niet. Maar, waar we ook in de kapel kijken, hier is niets zoals we zouden verwachten. En deze toenemende vervreemding houdt de aandacht zo vast dat het lijkt alsof ze zich tot de individuele bezoeker wil richten.

De entree van de kapel ligt achter de aan de noordzijde gelegen portico. Het interieur van de kapel wordt gedomineerd door een hoog baldakijn boven het altaar in de vorm van een *aedicula*, die sterk aangelicht wordt door het raam aan de zuidkant. De uitgang is een afzonderlijke, kleine deur in de westgevel. Het is duidelijk dat Lewerentz ook hier de principes van de 'overgangsrite' toepast. De uitgang komt uit op een trap die naar beneden voert, naar een verdiepte begraafplaats die omringd wordt door bomen en aan de noordelijke rand geflankeerd wordt door een rij van cellen waarin doodskisten ondergebracht kunnen worden in afwachting van de begrafenis. In dit verzonken hof komt de reis, die begon aan de noordelijke ingang, tot een gepast einde.

Het losmaken van de portico moet waarschijnlijk de zwakte compenseren die zou ontstaan door hem op de uiterste hoek van de kapel te plaatsen, een positie die noodzakelijk is voor de juiste volgorde in de processie van de 'overgangsrite'. Deze volgorde vereist namelijk dat de entreedeur zo ver mogelijk van de oostzijde vandaan geplaatst moet zijn zonder onderdeel te worden van de westwand. Deze moet gereserveerd blijven als plaats voor de uitgang. Het zou onverklaarbaar en formeel oninteressant geweest zijn om de portico simpelweg vast te maken aan de hoek van de kapel.

De 'Corinthische' orde van de kapel is een originele uitvinding, waarin herinneringen aan de Toren van de Winden in Athene gecombineerd worden met de Thebische doodsklok die, net als het leien dakvlak, diep ingesneden is bij het raakvlak met de vierkante abacus. Door de gegraveerde bewerking van het kalksteen af te zetten tegen het kale oppervlak van de kapel met zijn plintloze wand wordt de emotionele lading van het geheel overgedragen op het detail van het deel.

Hoewel een deel van de vervreemdende werking in dit interieur van een conventionele maniëristische aard is, dat met zijn uitzetting en

connection to the square abacus. Setting this carved elaboration of limestone against the sheer rendered surface of the chapel, with its plinthless wall, transmits the emotional charge from the whole into the detail of the part.

Although some of the strangeness in this interior is of a conventional mannerist nature recalling in its distension and structureless 'wall-paper' of pilasters the stair-hall of Michelangelo's Biblioteca Laurenziana the real strangeness lies in that transposition whereby the powerful aedicule, whose presence outside dominates the chapel, is recalled within by the stiff tall stance of the baldachino. There is something haunting about this insistence, its juxtaposition and transformation that hints at some metaphor we cannot grasp a quality to which De Chirico ascribed the status of the 'metaphysical'.

There presides in both part and whole a Grecian canon of proportion, founded on the square, the golden section and

their compounding in the square-root-of-five relationship. The application here is rigorous and confirms my belief that where this is so, the presence of a building becomes charged with 'gravitas'; constant relationships are perceived simultaneously or in time, in the way that verse is measured out by rhyme, and this insistence builds up to a persuasive authority.

At about the time of the construction of the Chapel of the Resurrection Lewerentz was also engaged in two major competition projects at Malmö, a new theatre and a project for the Eastern Cemetery. They were designs of extraordinary elegance in the manner of Schinkel. In fact the projects are equal to anything that Schinkel himself produced; the theatre is richer in ideas than Schinkel's Schauspielhaus in Berlin and the cemetery project is the most haunting celebration of mortality in our time.

Be that as it may, the drawings, which are now the unchallenged masterpieces

Kapel van de Wederopstanding

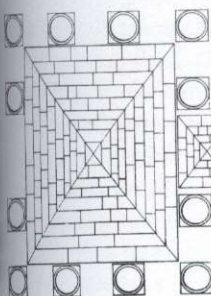


achterzijde

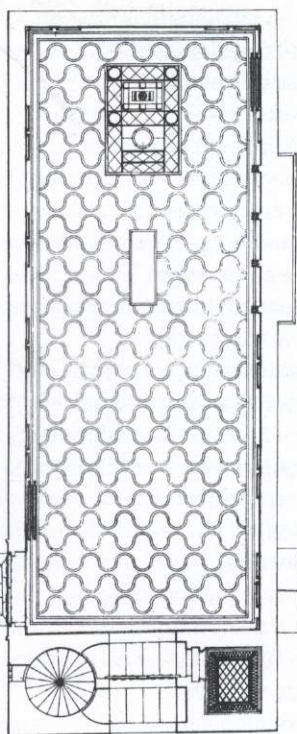
of their kind, demonstrate a finesse in the invention and manipulation of classical themes that is truly remarkable. They establish a position of such perfection that the reasons for subsequent rejection of this language must have an exceptional urgency.

Transition

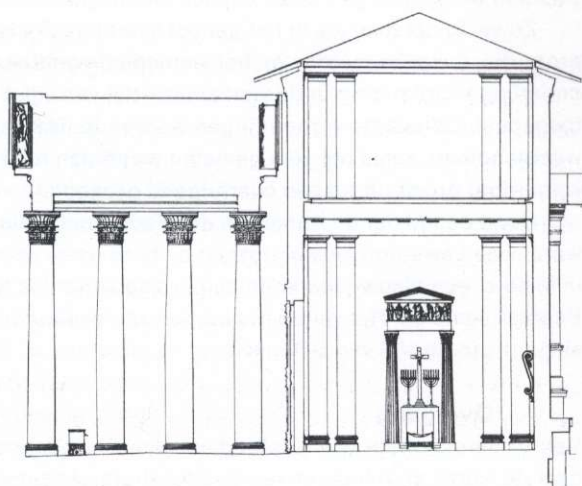
Many others, including Asplund, made the shift shortly afterwards to the 'white' architecture of the 1930 Stockholm Exhibition. The building for the Social Security Administration in Stockholm of 1930 was the major work of this period. However, the austerity of its façade reveals Lewerentz' fundamental kinship to the ethos of Adolf Loos and it is a signal of further austerity to come. The Johanneburg Church project of 1933 for Gothenburg was his most original work during this period and is discussed in the argument below. It is, however, at this time that Lewerentz' final collaboration with Asplund on the last, and most



portico ↓



plattegrond



dwarsdoorsnede



structuurloos 'behang' van pilasters aan het trappenhuis van Michelangelo's Biblioteca Laurenziana doet denken, ligt de werkelijke vervreemding opgesloten in de resulterende transpositie, waarbij de stijve hoge stand van het baldakijn binnen herinnert aan de krachtige aedica buiten, die daar dominant aanwezig is dan de kapel. Er is iets dat je niet loslaat aan deze vasthoudendheid, haar juxtapositie en transformatie die wijst op een metafoor die we niet kunnen vatten, een kwaliteit waaraan De Chirico de status van het 'metafysische' toekende.

Zowel in het deel als in het geheel heerst een Griekse canon van proportie, die gebaseerd is op het vierkant, de gulden snede en hun onderlinge verhouding in de vierkantswortel van vijf. Hij is hier streng toegepast. Constante verhoudingen worden gelijktijdig of in de tijd waargenomen, zoals het vers gemeten wordt aan het rijm. En deze volharding groeit uit tot een overtuigend gezag.

Rond de tijd dat de Kapel van de Wederopstanding gebouwd werd, was Lewerentz ook betrokken bij twee grote prijsvraagprojecten in Malmö: een nieuw theater en een project voor de Oostelijke Begraafplaats en. Het waren ontwerpen van een buitengewone elegantie in de stijl van Schinkel.

Overgang

Vele anderen, onder wie Asplund, maakten kort daarna de wending naar de 'witte' architectuur van de Stockholmse tentoonstelling van 1930. Het gebouw van de Sociale Verzekeringsbank in Stockholm van 1930 is het belangrijkste werk uit deze periode. De soberheid van de gevel onthult Lewerentz' verwantschap met het ethos van Adolf Loos en kondigt nog meer soberheid aan. Het project voor de Johanneburg uit 1933 voor Gothenburg was zijn meest originele werk tijdens deze periode en wordt hieronder besproken. In dezelfde tijd werkten Lewerentz en Asplund voor de laatste keer samen aan het laatste en belangrijkste gebouw voor de Woodland-begraafplaats. Er waren onenigheden en Lewerentz werd ontslagen. Het affront, na bijna twintig jaar van intensieve samenwerking, was krenkend en onthutsend.

important, building for the Woodland Cemetery took place. There were disagreements and Lewerentz was dismissed. The affront, after almost twenty years of profound collaboration, was wounding and perplexing.

Nevertheless the war-time extensions to the Malmö cemetery with the Chapels of St Knut and St Gertrude carried further Lewerentz' 'turn', only this time it is not merely a reaction against the classical mode but also against the 'white architecture' itself. No one carried that 'turn' to the pitch that earned Lewerentz the reputation by the late 1950s of being a godfather to the Brutalists, and which is most dramatically demonstrated in his last building: the Church of St Peter, Klippan, in southern Sweden. 'Swedish grace' was a thing of the past.

In the Church of St Peter, 1962-1965, sited on the outskirts of Klippan near Helsingborg, an unprecedented austerity of means prevails. But this austerity is not an end in itself, it is the means by

which the tragic aura of the mass envelops us with a breathtaking primitiveness. Once again there is the element of strangeness that we found in the Chapel of the Resurrection, though it is of a different order. It does not lie in the reinterpretation or distortion of ancient themes; there are no orders, no portico or pediments or symmetry to be subverted, and therefore the building does not lend itself to description in conventional terms.

The building's mystery lies in the discrepancy between its apparent straightforwardness and its actual obliqueness. The harder you look, the more enigmatic it becomes. In the age of rationalism and 'the new objectivity' Lewerentz had the reputation of being exasperatingly private and disdainful of explanation.

The competition design for the Johanneburg Church of 1933, carried out during Lewerentz' 'white' period in the 1930s, prefigures a major issue in the design of the Klippan Church. As so

often with Lewerentz, the great virtue and subtle originality of his thinking were instantly grasped by the most intelligent of his architectural contemporaries, but were not understood by the members of the jury.

The point at issue is the rethinking of plan-form for the performance of the liturgy. This subject is now well rehearsed and Rudolf Schwarz's *Vom Bau der Kirche*⁴ of 1938 stands as a remarkable document of exploration at that time. The relocation of the altar was a prime consideration. Instead of being sited at the far end of a linear (basilican) space so that the officiating priest stands between the congregation and the altar and performs the office with his back to the celebrants, the altar was now to be moved into the heart of the congregation. The term that Schwarz used, 'the open circle', corresponds closely to the term used by Lewerentz, *circumstantes*. By this conception, the celebrants 'stand round' the performance of the sacraments,

Desondanks zorgden de uitbreidingen van de begraafplaats van Malmö tijdens de oorlogsjaren met de kapellen van Sint Knut en Sint Gertrude voor een verdere ontwikkeling van Lewerentz' 'wending'. Deze keer was er niet enkel sprake van een reactie tegen de klassieke stijl, maar ook tegen de 'witte architectuur' zelf. Lewerentz bracht deze 'wending' tot een hoogte die hem aan het eind van de jaren vijftig de reputatie bezorgde de *godfather* te zijn van de Brutalisten, hetgeen het meest dramatisch verbeeld wordt in zijn laatste gebouw: de St.-Peterskerk in Klippan, zuid-Zweden. De *Swedish Grace*, het terughoudende neoclassicisme van het begin van deze eeuw, behoort nu tot het verleden.

De St.-Peterskerk (1962-1965), gelegen aan de rand van Klippan in de buurt van Helsingborg, is van een grote soberheid van middelen. Maar deze soberheid is geen doel op zichzelf. Ze is het middel waardoor de tragische aura van de mis ons met een adembenemende primitiviteit omhult. Ook hier is weer het element van vervreemding aanwezig dat we aantreffen in de Kapel van de Wederopstanding, maar het is nu van een andere orde. Het wordt niet veroorzaakt door de herinterpretatie of verdraaiing van antieke thema's. Er zijn geen ordes, geen portico, frontons of symmetrie, die ontwricht moeten worden. Daarom leent het gebouw zich niet voor een beschrijving in gebruikelijke termen.

Het geheim van het gebouw zit in de discrepantie tussen de ogenschijnlijke helderheid en de feitelijke dubbelzinnigheid ervan. Hoe beter je kijkt, hoe raadselachtiger het wordt. In het tijdperk van het rationalisme en de 'nieuwe objectiviteit' had Lewerentz de reputatie om tergend terughoudend en minachtend te zijn ten aanzien van uitleg.

Het prijsvraagontwerp voor de Johanneburg-kerk van 1933, uitgevoerd tijdens Lewerentz' 'witte' periode in de jaren dertig, was een vooraankondiging van een belangrijk probleem in het ontwerp voor de kerk in Klippan. Het gaat hier om het opnieuw doordenken van de vorm van de plattegrond voor de uitvoering van de liturgie. Dit onderwerp is inmiddels uitvoerig beschreven en Rudolf Schwarz' *Vom Bau*

which are therefore carried out in full view of the congregation. This re-interpretation of the Lutheran mass recalls the practices of the primitive church before the time of Constantine, when the sacraments were performed secretly in the catacombs of the family dwellings in a state of utter simplicity.

Just as the Chapel of the Resurrection grew from a reinterpretation of the ceremony of the committal of the dead, so here the new principle of *circumstantes* lies at the heart of a new plan-form.

It shows the altar surrounded (counter-clockwise) by the bishop's throne, pulpit, organ, choir, font, congregation and lay-clergy. The priest's point of entry is immediately from the sacristy to the north; the congregation has two points of entry (from west and south) directly from outside, and one (from the north), through a protected entry porch to which is attached a small wedding chapel. There is a bell-tower over the

sacristy. The other elements of the church centre meeting rooms, communicants' classrooms, parish council, children's club and pastor's office take the form of an enclosing L-shape lying to the east and south protectively against the prevailing wind and forming a communal 'street-court' as an extension of the meeting rooms and the children's club. The children's club, in turn, has its own sunken courtyard in the corner angle of the 'street'.

In proposing the square plan-form required by the principle of *circumstantes*, Lewerentz was confronted by the need to reduce the span of his roof members by some form of intermediate support. In this case, as at Skarpnack the roof elements take the form of vaults. Whereas at Skarpnack the vaults invariably ran laterally to the nave axis, in St Peter's he ran them along the main axis towards the altar though they required some form of intermediate support to reduce the length of the span

4
Published in translation as *The church incarnate* in 1958, with an introduction by Mies van der Rohe.

der Kirche uit 1938⁴ geldt als een opmerkelijk onderzoeksdocument uit die tijd. De verplaatsing van het altaar was een belangrijk discussiepunt. In plaats van het te situeren aan het uiteinde van een lineaire (basilicale) ruimte, zodat de celebrerende priester tussen de gemeente en het altaar in staat en de mis uitvoert met zijn rug naar de kerkgangers toe, moest het altaar nu verplaatst worden naar het hart van de gemeente. De term die Schwarz gebruikte, 'de open cirkel', komt nauw overeen met de term die door Lewerentz werd gebruikt, *circumstantes*. In deze opvatting staan de kerkgangers 'rondom' de uitvoering van de eucharistie, zodat de gemeente er een volledig zicht op heeft. Deze herinterpretatie van de lutherse mis doet denken aan de gebruiken van de primitieve kerk voor de tijd van Constantijn, toen de sacramenten, in een uiterst eenvoudige vorm, in het geheim werden uitgevoerd in de catacomben of de familiewoning.

Net zoals de Kapel van de Wederopstanding voortkwam uit de herinterpretatie van de begrafenisceremonie, zo ligt hier het nieuwe principe van de *circumstantes* ten grondslag aan een nieuwe planvorm. Het altaar wordt omringd door de zetel van de bisschop, de kansel, het orgel, het koor, het vout, de gemeente en de lekenpriester. De priester komt binnen direct vanuit de sacristie aan de noordzijde. De congregatie komt op twee punten (aan de west- en de zuidkant) direct van buiten binnen en op één punt (aan de noordkant) via een beschermd entreeportaal, waaraan een kleine trouwkapel verbonden is. Boven de sacristie bevindt zich een klokketoren. De andere elementen van het kerkcentrum, de vergaderzaal, de leslokalen voor de communicanten, de parochieraad, de kinderclub en het kantoor van de pastoor, nemen de vorm aan van een omsluitende L-vorm die ter bescherming tegen de overheersende wind gelegen is aan de oost- en zuidzijde en die een gemeenschappelijke 'straathof' vormt als uitbreiding van de vergaderruimten en de kinderclub. De kinderclub heeft op haar beurt een eigen verdiept binnenhof in de uiterste hoek van de 'straat'.

Door een vierkante plattegrondvorm als uitgangspunt te nemen, hetgeen noodzakelijk is voor het principe van de *circumstantes*, zag

across the entire church (18 m). This could not be achieved in the masonry structure used elsewhere without massive invasion of the central zone of the church. Lewerentz was thus led to adopt some form of communal support. At first he divided his space by a pair of columns. Later he proposed a solution that not only reduces the degree of interruption to a minimum but also (as we shall see shortly) imparts a symbolic gesture which is as profoundly apt as it is original. A single column supports a short cross beam that in turn supports at each extremity a pair of lateral beams, whose outer support lies in the east and west side walls.

At this point we have to note that strange instinct by which Lewerentz, apparently concerned only with a dogged working out of an issue in terms of building construction, in the end arrives at a figure pregnant with symbolic meaning its form irresistibly evoking the form of the cross with a harshness for

which we are quite unprepared. It is almost as if the ancient legend of the Discovery of the True Cross had happened here, and these rough walls had been erected to protect the discovered object. I know of no precedent in the architecture of our time for the sheer impact of a way of building transformed into symbolic statement.

It seems worth while therefore to look closer at the building rules that Lewerentz set himself. In the first place we find that the use of brick is subject to three propositions stringently applied in the teeth of commonsense compromise. First, Lewerentz proposes to use it for all purposes: wall, floor, vault, rooflight, altar, pulpit, throne and seat. Second, he will use only the standard, full-size brick; there will be no specially shaped bricks. Third, no brick is to be cut. The only way these conditions can be met is by a very free proportioning in the ratio of mortar to brick; to achieve such jointing (often very large) a very dry mortar mix including

4
Engelse vertaling: *The church incarnate* (1958), met een introductie van Mies van der Rohe.

ground slate was employed.⁵

The effect is of a surface in which bricks appear to be embedded in a matrix of mortar rather than laid up in bonded course work of conventional joints. It brings with it memories of ancient brickwork, Byzantine and Persian, as well as the indigenous vernacular of farm buildings.

Heating and ventilation are incorporated in the brickwork such that the cavity walls of the church serve as a plenum, acting through a pattern of open perpendicular joints or through open channels at window sills. The refusal to cut brick produces some startling results; for instance, in the window openings to offices in which the cavity between inner and outer leaf is kept open as just such a channel for warm air, the toothwork of the outer leaf stands exposed. A similar serration occurs at the springing of each vault and at each end of the fissure in the floor created by the fond.

Similarly, floor tiles are never cut,

Lewerentz zich genooddaakt om de overspanning van zijn dakdelen te verkleinen middels een tussenondersteuning. In dit geval nemen de dakelementen de vorm aan van gewelven. Hij laat ze in de St.-Peters-kerk langs de hoofdas in de richting van het altaar lopen, ondanks het feit dat ze hierdoor een vorm van tussenondersteuning nodig hadden om de lengte van de overspanning (18 m) over de gehele kerk te verkleinen. Dit kon niet tot stand worden gebracht in constructief metselwerk, zoals op andere plaatsen, want dan zou de centrale zone van de kerk compleet instorten. Lewerentz was dus genooddaakt een of andere kolomondersteuning toe te passen. In eerste instantie verdeelde hij de ruimte door middel van twee kolommen. Later stelde hij een oplossing voor die niet alleen de mate van onderbreking tot een minimum beperkt, maar die ook een toepasselijke, symbolische betekenis heeft die zowel diepzinnig als origineel is. Een enkele kolom ondersteunt een korte dwarsbalk die op zijn beurt op beide uiteinden een paar zijbalken ondersteunt, welke aan beide uiteinden zijn opgelegd in de zijwanden aan de oost- en westzijde.

Op dit punt moeten we het vreemde instinct opmerken waarmee Lewerentz, die blijkbaar alleen geïnteresseerd is in een hardnekkig bouwkundig uitwerken van een probleem, uiteindelijk uitkomt bij een figuur die beladen is met symbolische betekenis: de vorm roept ontegenzegglijk de vorm van het kruis op met een directheid, waar we geheel niet op zijn voorbereid. Het is bijna alsof de oude legende van de Ontdekking van het Ware Kruis hier heeft plaatsgevonden, en alsof deze ruwe wanden opgericht zijn om het ontdekte object te beschermen.

Het lijkt de moeite waard eens nauwkeuriger te kijken naar de regels van het bouwen die Lewerentz zichzelf oplegde. In de eerste plaats zien we dat het gebruik van baksteen onderworpen is aan drie streng toegepaste stellingen, tot aan het irrationele toe. Ten eerste stelt Lewerentz voor het voor alle doeleinden te gebruiken: muur, vloer, gewelf, daklicht, altaar, kansel, zetel en zitplaats. Ten tweede zal hij alleen de standaard, hele steen gebruiken. Er zullen geen speciaal gevormde stenen zijn. Ten derde mag geen enkele steen ingekort

whether they be brick or the wider range of Hoganas tiles of different colour and size. Their pattern is frequently eccentric, and width of joint random, but all such work was carried out to the on-the-spot instruction of Lewerentz who apparently spent three entire days a week on the site.

Openings, be they for door or window, are never framed into. Closure is effected by applying an element across the opening to the face of the wall. Thus, both door and doorframe, or glazing element, sit on the face of the wall, not in it. The surfaces of the wall and its openings are massively complete, irrespective of all trim or services.

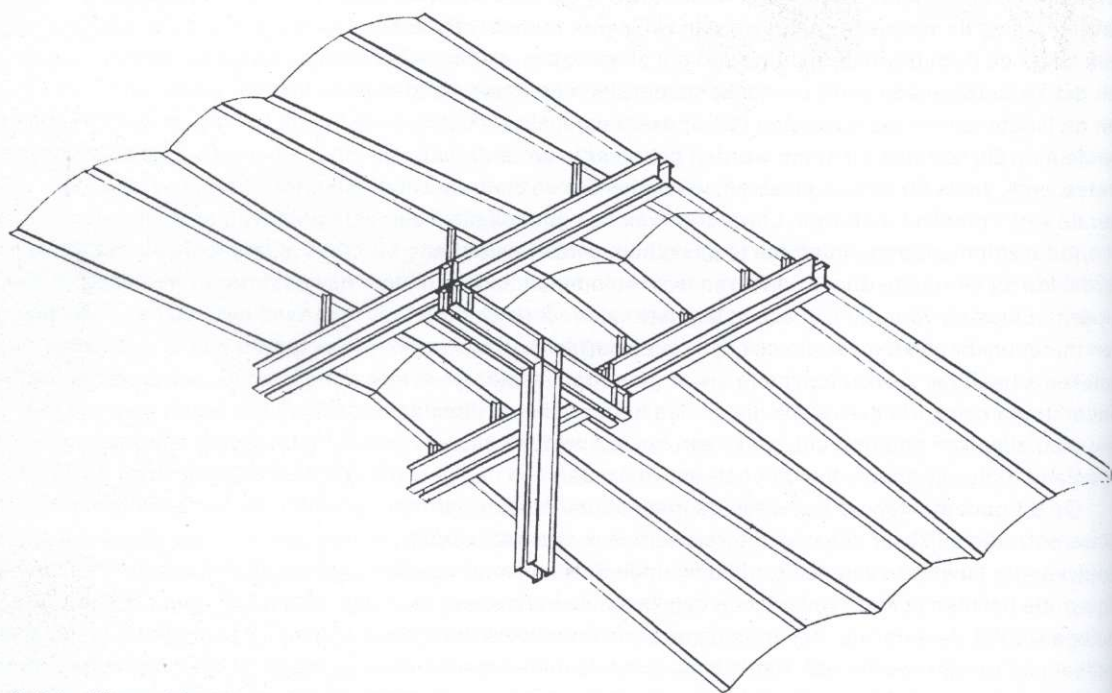
As with the Chapel of the Resurrection, we are once again confronted with the unexpected. It were better that nothing be taken for granted, whether it be the detail of window, vault and door or the layout of the whole. A square plan seems simple enough; but let the floor as it slopes down to the altar swell into a shallow mound and burst open to reveal a

well for the baptismal shell, and let a raw steel column crowned with a crossbeam stand like a crucifix off-centre of that space to vie with pulpit and altar as a centre of focus, and a certain drama enters in.

The column itself is not what it at first appears to be: split in two from top to bottom, its twin cross-trees (which are not symmetrical) carry at their extremities yet further beams, which are also split into pairs.

On these beams stand steel struts to support the metal ribs that support the brick vaults at both springing and ridge lines alternatively. Then again, these ribs to the vaults are neither horizontal (they pitch up gently to the 'centre' of the church) nor do they run parallel but expand and contract as they run from wall to wall. Lewerentz speaks of the vaults as a recall of the ancient symbol of the heavens, but here his treatment of them is strangely moving and insinuates into the mind a closer analogy to the rhythm

5
Lewerentz drew the setting out of every brick at a scale of 1:20 and then demanded that the bricklayers should use neither plumb-line nor spirit level.



St.-Peter, Klippan, dakconstructie | interieur



worden. De enige manier waarop aan deze voorwaarden voldaan kan worden is door een zeer vrije verhouding tussen voeg en steen te hanteren. Om deze, vaak zeer grote, voeg te verkrijgen werd een zeer droge mortelmix gebruikt die grondlei bevatte.⁵

Dit levert een oppervlak op waarin de bakstenen ingebed lijken in een gietvorm van mortel in plaats van opgemetseld te zijn in lagen met gebruikelijke voegen. Het doet denken aan antiek Byzantijns en Perzisch metselwerk en aan de inheemse, klare streektal van boerderijen.

De verwarming en de ventilatie zijn opgenomen in het metselwerk. De spouwmuren van de kerk dienen als plenum die werkt middels een patroon van open stootvoegen of open gleuven bij de raamdorpels. De weigering om bakstenen in te korten levert enkele verrassende resultaten op. Zo wordt bijvoorbeeld in de raamopeningen naar de kantoren, waar de spouw tussen het binnen- en buitenblad opgehouden wordt als kanaal voor warme lucht, de getande vorm van het buitenblad zichtbaar. Een vergelijkbare tanding is zichtbaar bij de overgangen tussen de gewelven en aan beide uiteinden van de kloof in de vloer die door het vont gecreëerd wordt.

Ook de vloerstenen worden nooit gesneden, of ze nu van baksteen zijn of van de uitgebreidere sortering van Hoganas-tegels die verschillend van kleur en afmeting zijn. Het patroon is vaak afwijkend en de breedte van de voeg willekeurig. Al dit werk werd uitgevoerd volgens ter plekke gegeven instructies van Lewerentz die, naar het schijnt, drie dagen per week doorbracht op de bouwplaats.

Kozijsen worden nooit in de deur- of raamopeningen geplaatst. De afdichting wordt bereikt door een element om de opening heen op het vlak van de muur te plaatsen. Zowel de deur als het deur- of raamkozijn liggen op het vlak van de muur, en niet er *in*. De oppervlakken van de muur en zijn openingen zijn volledig af, ongeacht afwerking en leidingen.

Net als bij de Kapel van de Wederopstanding worden we ook hier geconfronteerd met het onverwachte. Het zou beter zijn om niets als vanzelfsprekend te beschouwen, of het nu het detail van het raam, het

of breathing the rise and fall, the interlocking of expansion and contraction. Lewerentz worked closely with the project engineer and proposed the use of smaller steel sections, paired, rather than large single sections, so that light could shine through the middle of the structural assembly.

To what extent these shifts and discontinuities are brought about for visual reasons or to compensate for the difference in physical performance between steel section and brick vault I do not know. The fact is that a technical requirement is transformed into a haunting metaphor and how this is brought about is unfathomable.

Lewerentz' handling of light deepens this quality. Instead of the coloured radiance of the Gothic or the dazzling luminous white of the contemporary tradition from Bryggman to Leiviska, we are invited into the dark. Enveloped in that heart of darkness that calls on all the senses to measure its limits, we are

compelled to pause. In a rare moment of explanation, Lewerentz stated that subdued light was enriching precisely in the degree to which the nature of the space has to be reached for, emerging only in response to exploration. This slow taking possession of space (the way in which it gradually becomes yours) promotes that fusion of privacy in the sharing of a common ritual that is the essence of the numinous. And it is only in such darkness that light begins to take on a figurative quality, the living light of the candle flame or, as at Klippan, the row of roof lights that forms a Way of Light between sacristy and altar.

This invitation to explore is further induced by the way the floor (which is not level) seems to move beneath your feet; at one point as we have seen the brick surface swells up into a mound and then breaks into a fissure to form the baptismal font, an astonishing metaphor, which hints at the idea of the water of life bursting from the living rock. Then there

5

Lewerentz tekende de plaatsing van iedere baksteen uit op een schaal van 1:20 en verlangde vervolgens dat de metselaars geen schietlood of waterpas zouden gebruiken.



St.-Peter, raamopening kantoorruimte met de zichtbaar gelaten spouwmuur

Detail deurkozijn

gewelf en de deur is of het plan in zijn geheel. Een vierkante plattegrond lijkt eenvoudig genoeg, maar wanneer je de vloer, die naar het altaar toe schuin afloopt, laat opbollen tot een lage wal en laat openbarsten om een bron voor het doopvont te vormen, en wanneer je een ruw stalen kolom, waarvan de top wordt gevormd door een dwarsbalk, als een kruisbeeld buiten het centrum van deze ruimte plaatst om met de kansel en het altaar te wedijveren om de aandacht, dan zal er een zeker drama deel van gaan uitmaken.

De kolom zelf is niet wat hij op het eerste gezicht lijkt te zijn: hij is van boven naar beneden in tweeën gedeeld en zijn twee dwarsbalken (die niet symmetrisch zijn) dragen op hun uiteinden weer andere balken, die ook in tweeën gedeeld zijn.

Op deze balken staan stalen steunen die de metalen ribben ondersteunen die, om en om, op de overgangen en in de nok de bakstenen gewelven dragen. Deze ribben van de gewelven zijn noch horizontaal (ze lopen licht omhoog naar het 'midden' van de kerk) noch lopen ze evenwijdig maar wijken van elkaar en komen weer samen over hun traject van muur naar muur. Lewerentz spreekt over de gewelven als een herinnering aan het antieke symbool van de hemel, maar de manier waarop hij ze hier behandelt, suggereert een nauwere overeenkomst met het ritme van de ademhaling, het op en neer gaan, het in elkaar grijpen van uitzetting en samentrekking. Lewerentz werkte nauw samen met de projectingenieur en stelde het gebruik van kleinere, gekoppelde stalen delen voor in plaats van grote enkelvoudige delen, zodat er licht kon schijnen door het midden van de constructie.

Ik weet niet in welke mate deze veranderingen en discontinuïteiten aangebracht zijn om visuele redenen ofwel om het verschil te compenseren tussen de fysieke eigenschappen van het stalen constructiedeel en het bakstenen gewelf. Wat vaststaat, is dat een technische noodzakelijkheid omgevormd is tot een metafoor die je overal achtervolgt, maar de manier waarop dit teweeggebracht wordt is ondoorgrondelijk.

Lewerentz' behandeling van het licht versterkt deze eigenschap.

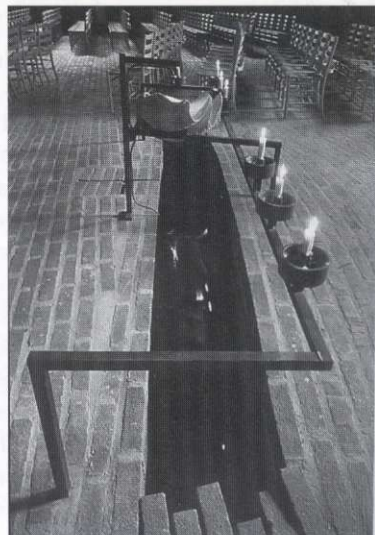
is the gentle inclination of the floor from the entrance towards the altar, inducing the experience in the visitor of being drawn into a presence. This 'movement' in the floor combines with the action of the vaults above, which seems to expand and contract with a 'breathing' rhythm to create a certain charge in the air that recalls the interior of St Mark's in Venice. Such space can be activated by the disposition of lights into the focused spaces of church ritual or can recede into isolated centres of solitary inward focus.

Finally we notice that in his handling of the façades Lewerentz is cryptic to a fault. The only rhetoric left is the peal of the bells. But this too recalls Byzantine practice: just as the rough brick shed gives way to a dark interior shimmering with oriental blue and gold in the tomb of Galla Placidia, so, at Klippan, it is within that the building comes to life. Here we have not only a recollection of Adolf Loos but, more aptly, of Le Corbusier, who said of the monastery at La Tourette,

the one building that most closely approximates Klippan in its concentration, its passion and its austerity – '(...) it does not talk. It is on the inside that it lives (...) that the essential lies.'

So to what end did Lewerentz, the most poetic master of the classical language of architecture in this century, abandon that language? As a student of Schinkel, Lewerentz would have been aware of that master's own conviction that the means of architecture would have to be 'created anew. It would be a wretched business for architecture (...) if all necessary elements (...) had been established once and for all in antiquity',⁶ but Lewerentz' concern lay at a much deeper level than the pursuit of novelty.

In a remarkable chapter on Greek architecture in Lisle March Phillip's book *The works of man* we read: 'Every shrewd builder who lays a stick on two uprights has mastered the structural principles of a Doric temple; but the Greeks alone have comprehended the inward significance of



St.-Peter, de vloer van de kerk vouwt zich open en vormt een doopbassin

the act.⁷ In Phillip's appraisal of the unprecedented ends to which the pursuit of optical corrections were carried, he advances the notion that what started out as an optical rigour became transformed somehow into an ethical obsession:

Visual perception passes into ethical conception. The two are fused together. We think with the eye and see with the mind... A Doric temple is saturated with ideas that were not put into it as ideas at all but by another faculty (that is, sight).

It is, indeed, difficult to speak for a moment of Doric construction without being led insensibly into the language of ethics, for the suggestions of the eye, which that construction everywhere obeys, turn of their own accord into ethical ideas directly as they take shape in stone... We find the Doric temple penetrated and, so to speak, suffused with slight imperceptible inflections of line and contour, involving incalculable extra trouble and expense in the building, and we find that the object and

In plaats van de gekleurde straling van de gotiek of het verblindende lichtgevende wit van de hedendaagse traditie van Bryggman tot Leiviska, worden we hier uitgenodigd de duisternis binnen te gaan. Omgeven door duisternis, die alle zintuigen aanspoort zich tot het uiterste in te spannen, worden we gedwongen te pauzeren. In een zeldzaam moment van uitleg verklaarde Lewerentz dat het gedempte licht precies dat toevoegt waar het karakter van de ruimte om vraagt, en dat dit alleen zal verschijnen als een antwoord op een onderzoekend tasten. Dit langzaam in bezit nemen van de ruimte (de manier waarop zij langzaam van jou wordt) bevordert het opgaan van de individuele afzondering in de deelname aan een gemeenschappelijk ritueel dat de essentie is van het goddelijke. En enkel in een dergelijke duisternis krijgt het licht een beeldende kwaliteit, als het levende licht van de kaarsvlam of, zoals in Klippan, als de rij van daklichten die een Weg van het Licht vormen tussen de sacristie en het altaar.

Deze uitnodiging tot exploreren wordt verder versterkt door de wijze waarop de vloer (die niet waterpas is) onder je voeten lijkt te bewegen. Zoals gezegd bolt het bakstenen oppervlak op een bepaald punt op tot een wal en breekt vervolgens open tot een kloof om het doopvont te vormen. Deze verbazingwekkende metafoor verwijst naar het levenswater dat uit de levende rots spuit. Vervolgens is er de lichte helling van de vloer vanaf de entree naar het altaar, die bij de bezoeker de ervaring teweegbrengt alsof hij wordt opgenomen in een aanwezigheid. Deze 'beweging' in de vloer gaat samen met de beweging van de gewelven erboven, die met een ritme van 'ademhaling' lijken uit te zetten en samen te trekken om een zekere lading in de lucht te creëren die doet denken aan het interieur van de San Marco in Venetië. Een dergelijke ruimte kan geactiveerd worden door de plaatsing van lichten in de voor het kerkritueel bestemde ruimten of zij kan zich terugtrekken in de afgezonderde centra voor eenzame introspectie.

Tenslotte valt op dat Lewerentz in de behandeling van de gevels buitengewoon cryptisch is. De enige retoriek die overgebleven is, is het gelui van de klokken. Maar ook dit herinnert aan een Byzantijns

aim of all these expedients is to adapt the outlines of the temple more perfectly and accurately to the laws of sight...

Equal columns which appeared unequal would be made unequal to appear equal. A level floor which looked unlevel would be made unlevel to appear level. Vertical lines which appeared to slant would be made to slant that they might appear vertical...

Nothing in this strange art is what it seems to be. The most obvious facts turn out not to be facts at all. And the closer we carry our examination the more the mystery spreads and deepens. It infects the whole temple.⁸

What we are offered in this description is a search for the truth of a certain kind: 'to see with the mind and to think with the eye'. In that moment, aesthetics and ethics become one. What was required of the Greek temple was that it would stand as the utterly self-sufficient and visually inviolate sculpture to house and to celebrate a god or goddess. Propriety

would ordain which of the prescribed and unchangeable orders should be adopted. Within that symbolism, cosmic order was to be transcribed and embodied as visual order. A building language for the sacred was born.

This insight into a paradox matches very closely the quality of experience provoked by the buildings of Lewerentz. At a time of 'isms', of *l'architecture à thèse*, of buildings required to be no more than demonstrations of some narrow issue, here was an architecture of extraordinary directness, utterly transparent to the functions it was created to serve, uniquely concrete in setting forth the substance and the manner of its making.

In developing the design of St Peter's, Lewerentz spoke of two things only: the interpretation of the brief (there was a consultant on liturgical matters, Lars Ridderstedt) and questions of building construction (he and foreman Sjöholm, are said to have worked very closely together often far into the evening

6

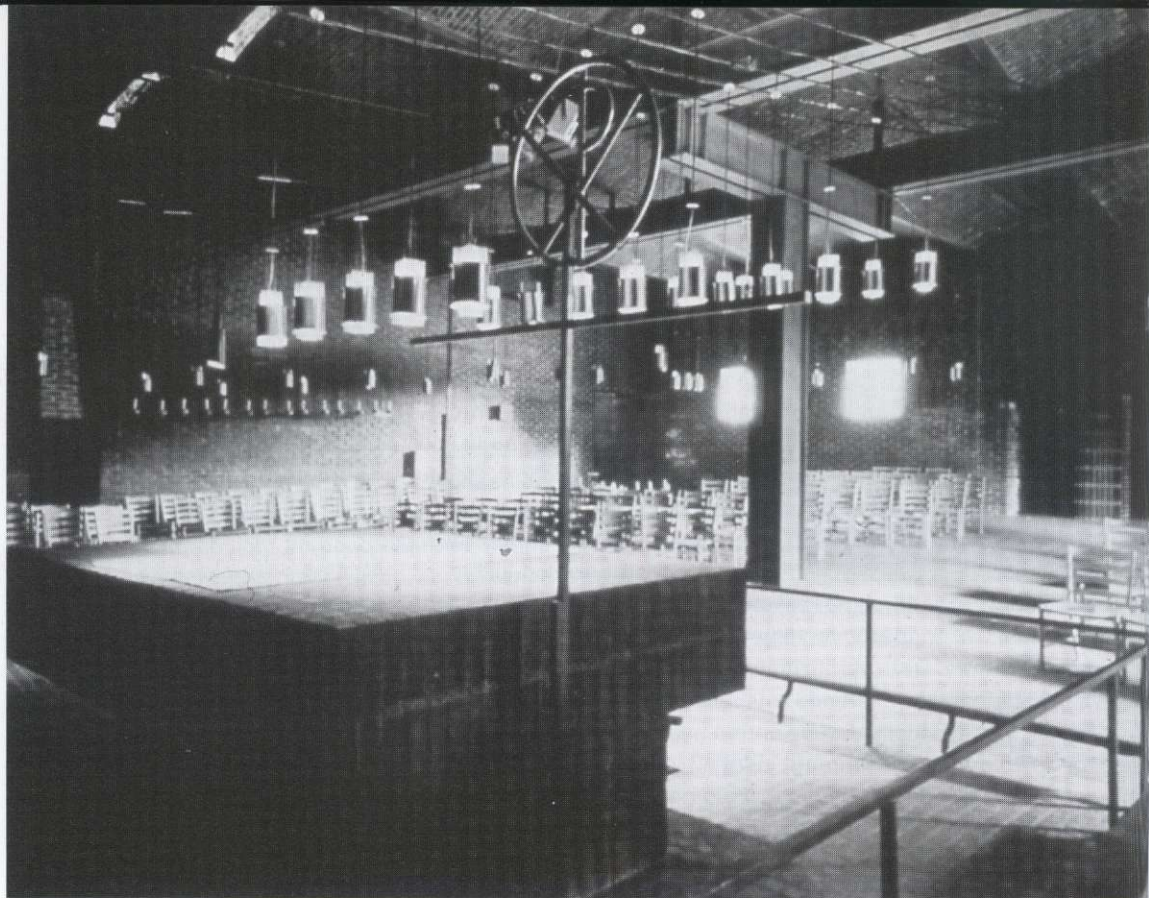
Karl Friedrich Schinkel, *Briefe, Tagebücher, Gedanken*, H. Mackowsky (ed.), Berlin, 1922.

7

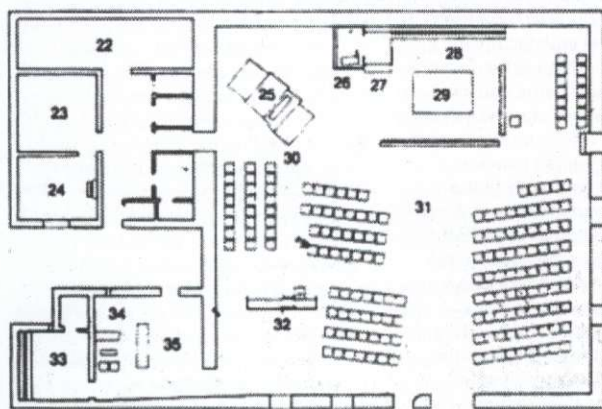
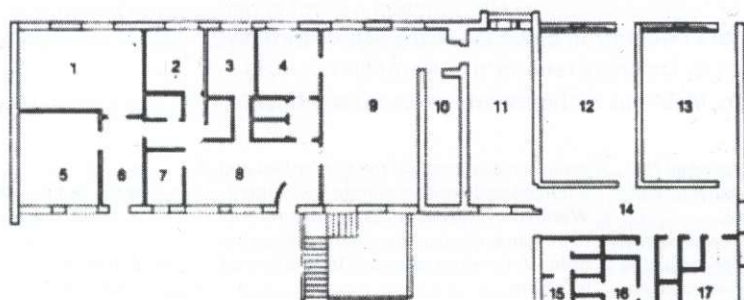
Lisle March Phillips, *The works of man*, Londen, 1911, p. 113.

8

Ibid., pp. 117-118.



St.-Peter, interieur en plattegrond



- 1 kleuterzaal
- 2 gespreksruimte
- 3 gespreksruimte
- 4 domineeskamer
- 5 speelruimte
- 6 wachtruimte
- 7 keuken
- 8 wachtruimte
- 9 administratiekantoor
- 10 archief
- 11 raadszaal
- 12 vergaderruimte
- 13 zondagsschool
- 14 wachtruimte
- 15 toiletten
- 16 toiletten
- 17 keuken
- 18 wachtruimte
- 19 vergaderruimte
- 20 open haard
- 21 toneel
- 22 koor
- 23 kleedruimte
- 24 sacristie
- 25 orgel
- 26 preekstoel
- 27 bisschopszetel
- 28 bank van de dominee
- 29 altaar
- 30 koor
- 31 sanctuarium
- 32 doopvont
- 33 wachtruimte
- 34 trouwkapel
- 35 portico

gebruik: net zoals de schuur van ruwe baksteen een donker interieur oplevert dat glinstert met oriëntaals blauw en goud in de graftombe van Galla Placidia, zo komt ook in Klippan het gebouw van binnen tot leven.

In welke mate nam Lewerentz afstand van deze taal van de klassieke architectuur? Als leerling van Schinkel moet Lewerentz zich bewust zijn geweest van de overtuiging van deze architect dat de middelen van de architectuur 'opnieuw uitgevonden moeten worden. Het zou een droevige zaak zijn voor de architectuur (...) als alle noodzakelijke elementen (...) voor eens en voor altijd in de oudheid vastgelegd zouden zijn.'⁶ Maar Lewerentz' interesse ging dieper dan het nastreven van het nieuwe.

In een opmerkelijk hoofdstuk over Griekse architectuur in het boek *The works of man* van Lisle March Phillips lezen we: 'Iedereen die een schuur bouwt en die een stok legt op twee standers, heeft zich de bouwkundige principes van de Dorische tempel meester gemaakt: maar alleen de Grieken hebben de innerlijke betekenis van deze handeling begrepen.'⁷ In zijn waardering voor het tot ongekende hoogte nastreven van optische correcties komt Phillips tot de onderkenning dat wat begon als een optische nauwkeurigheid op een of andere manier omgezet werd in een ethische obsessie:

De visuele perceptie gaat over in een ethische conceptie. De twee raken versmolten. We denken met het oog en zien met de geest (...). Een Dorische tempel is doordrenkt met ideeën die er helemaal niet als ideeën ingebracht zijn maar door een ander zintuig (dat wil zeggen, het gezicht).

Het is inderdaad moeilijk om ook maar even over een Dorisch bouwwerk te spreken zonder onmerkbaar te belanden in de taal van de ethiek, want de indrukken van het oog, waaraan dat bouwwerk overal gehoorzaamt, gaan uit eigen beweging over in ethische ideeën zodra ze de vorm van steen aannemen (...). Wij ontdekken dat de Dorische tempel doortrokken en, om zo te spreken, doordrenkt is met haast onwaarneembare krommingen van lijn en contour, hetgeen onnoemelijk meer inspanning en moeite met zich meebrengt voor de bouw, en we ontdekken dat

planning the next day's work). But throughout the evolution of the design there were endless alterations and on-site revisions. This arduous search reminds me of a statement by the painter Michael Andrews: 'Painting is the most marvellous, elaborate and complete way of making up my mind.'⁹ At Klippan we become witnesses of the extraordinary process by which Lewerentz, at the age of 30, slowly made up his mind.

An eloquent passage in Heidegger's *The origin of the work of art* describes how a Greek temple 'does not cause the material to disappear but rather causes it to come forth for the very first time'.⁹ Just so in Klippan: brick was never more brick, steel more steel, glass more glass, wood more wood. In that attention to the essential nature of materials there lies a quality of respect that has its own morality. Ethics and technique become one. It is not surprising therefore that the language of classical forms was no longer viable for Lewerentz. For that

language was born out of an order of construction, transposed from timber and finding its final and essential refinement intrinsic to stone.

When Lewerentz built the Chapel of the Resurrection, the stonework of the portico was cut from the solid Ignaberga limestone. At that time in Sweden such technology was in no way abnormal; it was not so in 1960. The sort of equivocation that satisfied a Luytens rolled steel columns encased in masonry 'orders' was beneath contempt for a man for whom the spirit of Greek architecture was far closer to his heart than the law. It is perhaps both chastening and reassuring to recall that the very foundation of Western culture is grounded on something that is as simple and austere as it is difficult: the spirit that created the original and imperative ethos of the Doric out of the technology of its day.

At a time when the fashionable madmen seek to revive the notion of 'ritual' to give 'meaning' to the pursuit of

6

Karl Friedrich Schinkel, *Briefe, Tagebücher, Gedanken*, H. Mackowsky (ed.), Berlin, 1922.

7

Lisle March Phillips, *The works of man*, Londen, 1911, p. 113.

9

Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, Londen, 1971, p. 46.

het oogmerk en het doel van al deze hulpmiddelen het nog nauwkeuriger aanpassen van de omtrek van de tempel aan de wetten van de waarneming is (...).

Gelijke kolommen die ongelijk lijken werden ongelijk gemaakt om ze gelijk te laten lijken. Een vlakke vloer die er krom uitzag werd krom uitgevoerd zodat hij vlak zou lijken. Verticale lijnen die schuin lijken te staan werden schuin uitgevoerd zodat ze verticaal zouden lijken (...).

Niets in deze vreemde kunst is zoals het zich voordoet. De meest voor de hand liggende feiten blijken helemaal geen feiten te zijn. En hoe nauwkeuriger we ons onderzoek uitvoeren hoe verder het mysterie zich uitbreidt en hoe sterker het wordt. Het besmet de hele tempel.⁸

In deze beschrijving wordt ons een bepaalde vorm van zoeken naar de waarheid getoond: 'zien met de geest en denken met het oog'. Op dat moment worden esthetiek en ethiek een. De Griekse tempel moest voor de meest onafhankelijke en visueel ongeschonden sculptuur doorgaan om een god of godin te huisvesten en te vieren. Het decorum zou bepalen welke van de voorgeschreven en onveranderlijke ordes overgenomen zou worden. Binnen deze symboliek moest een kosmische orde in vorm omgezet worden tot een visuele orde. Een bouwtaal voor het heilige was geboren.

Dit begrip van een paradox komt nauw overeen met de kwaliteit van de ervaring die door de gebouwen van Lewerentz veroorzaakt wordt. In een tijd van 'ismen', van *l'architecture à thèse*, waarin van gebouwen niets meer verwacht wordt dan dat ze een of ander beperkt idee uitdrukken, was dit een architectuur van een buitengewone directheid, van een volledige helderheid ten aanzien van de functies waar het toe dient en van een opmerkelijke concreetheid in het tonen van de wijze van maken.

Bij de ontwikkeling van het ontwerp van de St.-Peter waren voor Lewerentz slechts twee dingen van belang: de interpretatie van de breve (er was een deskundige op het gebied van liturgische zaken, Lars Ridderstedt) en het oplossen van bouwkundige vraagstukken (hij en de voorman, Sjöholm, zouden zeer nauw hebben samen-

aesthetics, and seek to reinstate the classical language to indulge in the shifts of rhetoric, it is salutary to do honour to the opposite mode, the true and humble process by which a new poetry was hammered out of the endless wrestle with worn-out forms. In doing so it won back a long-lost authenticity and a profound reinterpretation of the place of sacrament.

Until the chapels of St Knut and St Gertrude at the Malmö cemetery, Lewerentz' invention had gone into the manipulation of a received language, be it neo-classical or, from the time of the 1930 Stockholm Exhibition, Rationalist. But at this point we can speak of a 'turn' or fundamental shift in his work. One of the perspective studies seems to be his swansong to the forms of classicism carried to a fine level of abstraction. Then, quite suddenly, forms are invented and materials put together in ways that had never been tried before. And yet (and this is the most extraordinary character-

istic of his late work), this newness reverberates with remote affinities to Persian antiquity and to the early Byzantine. The spirit of that which is most ancient hovers over structures of perplexing novelty. Lewerentz never spelt out the ethos that bound these themes together, but clearly there is an affinity with just such values as were spelt out by Adolf Loos.

As to that new programme to which his friends in Sweden responded with the manifesto *Acceptera* to the broad social and technological revolution of our time, Lewerentz made little direct contribution. His building programme was still in the realm of the sacred. What is remarkable, however, is that even there he found the classical language no longer able to carry meaning as before. So what is at issue in his late buildings is not the inadequacy of the classical language to deal with functionalism, but rather the exhaustion of its powers to deal even with its original province, that realm of building that Loos

defined in terms of 'the tomb and the monument'. In that exhaustion, it had become a language that can only tell a lie. Another truth had to be explored: a secular truth, to exist in parallel to the sacred and to be evolved through the same rigorous search. The fin-de-siècle had made many efforts to obscure the issue by compounding secular needs in a fancy dress borrowed from the language of the sacred, and to that form of aestheticizing pretension a growing disgust began to be voiced: 'We have had enough of the extraordinary: what we need is the self-evident' was a typical cry. So the classical sense of truth as a reality to be dug out from the world of appearance a stripping bare, an absence of rhetoric, an illumination was revived.

It is an idea that is both very old and also very new, in the true tradition of Modernism. One of its clearest expressions lies in James Joyce's use of the words *entelechy* and *epiphany* in forming his own working method. The word

gewerkt en waren vaak tot laat in de avond bezig het werk voor de komende dagen te plannen). Gedurende de ontwikkeling van het ontwerp werden er ontelbare wijzigingen aangebracht die vaak ter plaatse werden bedacht.

Een veelzeggende passage in Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes* beschrijft hoe een Griekse tempel 'het materiaal niet laat verdwijnen maar juist voor de allereerste keer tot verschijning brengt'.⁹ Dit gaat ook op voor Klippan: baksteen was nog nooit méér baksteen, staal meer staal, glas meer glas en hout meer hout.

Toen Lewerentz de Kapel van de Wederopstanding bouwde, werd het steenwerk voor de portico gehouwen uit het massieve Ignabergakalksteen. In de jaren twintig was een dergelijke techniek in Zweden niet uitzonderlijk, maar wel in 1960. De vorm van dubbelzinnigheid, die een Lutyens genoegzaam schonk (gewaltsde stalen kolommen omkleed met 'orders' van metselwerk), was ondenkbaar voor een man, wie de geest van de Griekse architectuur veel dichter aan het hart lag dan de wet.

Tot aan de kapellen van Sint Knut en Sint Gertrude op de begraafplaats in Malmö hadden de ontwerpen van Lewerentz de vorm aangenomen van een manipulatie van een gevestigde taal, of die nu neoklassiek was of, vanaf de tijd van de Stockholmse tentoonstelling in 1930, rationalistisch. Maar op dit punt kunnen we spreken van een 'wending' of fundamentele verandering in zijn werk. Een van de perspectiefstudies lijkt zijn zwanezang te zijn op de vormen van het classicisme, ontwikkeld tot een verfijnd niveau van abstractie. Dan worden zeer plotseling vormen bedacht en worden materialen gecombineerd als nooit tevoren. En toch waart ook in de latere gebouwen een geest van het antieke rond. Lewerentz heeft het ethos dat deze thema's samenbindt nooit uitgelegd.

Lewerentz heeft weinig of geen bijdrage geleverd aan het manifest *Acceptera* waarmee zijn Zweedse vrienden reageerden op het nieuwe programma, de brede sociale en technologische revolutie van onze tijd. Zijn bouwopdrachten lagen meestal in het domein van het sacrale. Wat echter opvalt, is dat hij de klassieke taal zelfs voor dit

entelecy in Aristotle's usage relates to the condition in which a potentiality has become an actuality by achieving a perfection of form. And Joyce uses the word *epiphany* to denote those moments of *showing forth*, in which a remark or gesture becomes a sudden revelation in depth of a state of affairs hitherto concealed or unacknowledged. A reality that lies beneath the veil of conventional discourse, the small talk of *partly living*, suddenly acquires a shape and therefore an identity. The same terms are used by Heidegger, again with insistence on the roots in Greek thinking, in explaining the meaning of truth as revelation (*aletheia*), the laborious uncovering of that which lies concealed: light and attention are directed upon a problematic area until a form of language permits at last the recognition of a true state of affairs and the possible terms of its embodiment. It is in its failure to respond to this test that the capacity and propriety of the old language came into question.

Lewerentz both in his buildings and in his mastery of place, of that *Topos* in which building and nature and symbolic narrative are locked together in one inscrutable gesture, has conjured up a world that is as ancient as it is modern and in whose spell we enjoy at last the conviction that 'the really new' had been presented to our view.

The crisis of Classicism

It has become apparent in recent exhibitions and publications that the one original contribution during this century to the classical language of architecture lays not in the last rites proposed by the Ecole des Beaux Arts on behalf of spokesmen of the 'master-race', but in certain austere monuments of the Nordic Classicists; and in that achievement, Lewerentz was an undisputed leader. It could even be claimed that some of his work enlarged our understanding of the original Greek. This is a large claim, but at a time when so much work is signally

9

Martin Heidegger, 'Der Ursprung des Kunstwerkes', in: Idem, *Holzwege*, Frankfurt a.M., 1950 (herdruk 1980), p. 35.

sacrale niet langer betekenisvol achtte zoals hij voorheen deed. Wat speelt in de late gebouwen van Lewerentz is niet de ontoereikendheid van de klassieke taal om om te gaan met het *functionalisme*, maar juist de uitputting van haar krachten om zelfs nog met haar oorspronkelijke domein om te gaan, dat rijk van het bouwen dat Loos omschreef met 'de graftombe en het monument'. Er moest een andere waarheid gezocht worden: een wereldlijke waarheid die naast de heilige moet bestaan en die via een zelfde zorgvuldig onderzoek ontvouwen moest worden. Het *fin-de-siècle* had veel pogingen ondernomen om het probleem onbegrijpelijk te maken door wereldlijke behoeften te combineren met een aan de taal van het heilige ontleend elegant kostuum. Tegen deze vorm van esthetiserende opzichtigheid werd een toenemende weerzin geuit: 'We hebben genoeg van het bijzondere: wat wij nodig hebben is het vanzelfsprekende', was een veel gehoorde kreet. Zo werd de klassieke opvatting van waarheid die, verlicht en ontdaan van alle versiering en retoriek, als een realiteit uit de wereld van de verschijnselen opgegraven moet worden, weer tot leven gebracht.

Het is een idee dat zowel heel oud als heel nieuw is, in de ware traditie van het modernisme. Een van de helderste uitdrukkingen hiervan vinden we in James Joyce's gebruik van de woorden *entelechie* en *epifanie* voor het ontwikkelen van zijn eigen werkwijze. Bij Aristoteles verwijst het woord *entelechie* naar een toestand waarin een potentialiteit een actualiteit is geworden door een vervolmaking van de vorm te bereiken. Joyce gebruikte het woord *epifanie* om die momenten van het *tevoorschijn komen* aan te duiden, waarin een waarneming of een gebaar tot een plotselinge diepgaande openbaring van een stand van zaken wordt, die tot dan toe verborgen of niet erkend was. Een realiteit die achter de sluier van de alledaagse conversatie, het gebabbel van het *gedeeltelijke leven* ligt, krijgt plotse-ling een vorm en daarom een identiteit. Dezelfde woorden worden gebruikt door Heidegger bij zijn uitleg van de betekenis van waarheid als een ontberging (*aletheia*), het moeizame onthullen van iets dat verborgen ligt, waarbij hij weer benadrukt dat de wortels hiervan in

failing in the professed attempt to extend that tradition, a claim that justifies further explication. It is based on T.S. Eliot's celebrated formulation in *Tradition and the Individual Talent* of the relationship between novelty and tradition as a reciprocal exchange, a two-way relationship in which not only is the new influenced by the past, but the past is 'ever so slightly altered' by the introduction of the 'really new'. It follows from this formula that a simple test can be devised. On the one hand, it is axiomatic that the new, in so far as it derives from the past, gains in status. But what is difficult is to repay that debt, and I suggest that the failure to do so, the failure, that is, to deepen our understanding of the past by a contribution in the present is the mark of kitsch. For it is the mark of kitsch that it borrows indiscriminately, but never repays. Has the ATT building deepened our understanding of Chippendale cupboards or the Pater-noster 'Development' led us to think anew about the Rome of Pope Julius?

Lewerentz, by his neo-classical work, has 'if ever so slightly' altered our perception of both classical and Byzantine Greek architecture: both the Erechtheion and Hosias Lukas take on an extra depth in that historical perspective. How, then, could such a master come utterly to reject that language, and then go on to make equally powerful and equally mysterious buildings out of that rejection?

Modern architecture is a critical movement; that is, it is founded upon a criticism of life, and therefore by definition contains a large component of self-criticism and polemic. The present debate is fuelled as much by this internal criticism as by external criticism. The possibility of a revival of classical forms exists only as an episode within that debate; it does not exist as an alternative source of authority. It is to be entertained as one influence among many, within a debate whose terms are forever in movement. It is in this sense that Nordic Classicism (whose formal roots lie in the

works of Boullée and Ledoux) has differed from the Beaux Arts or revivalist nature of classicism elsewhere. For in Scandinavia, Classicism was not merely an escape from National Romanticism, but a step towards Modernism. There was not a shred of nostalgia about it, it was for the most part forward-looking, not a style but an escape from 'the Styles'. Far from wishing to turn the clock back, there was a feeling that through a return to the true origins (not the Beaux Arts but the purgative spirit of the Doric Greek), a new start might be made. The aim was not revival, but renewal.

Lewerentz had made a contribution of complete authenticity to a programme that lay close to the meaning of the Classical origin (the sacred and the funerary), and within a building method that lay equally close to its original inspiration (masonry). But from now on, both programme and technical possibility were to be utterly changed. The old language could no longer take the strain.

het Griekse denken liggen: licht en aandacht worden net zolang op een probleemveld gericht totdat een vorm van taal uiteindelijk een ware stand van zaken en de voorwaarden voor zijn verwezenlijking mogelijk maakt. Doordat de oude taal deze beproeving niet doorstond werden haar vermogen en geschiktheid in twijfel getrokken.

Lewerentz heeft zowel in zijn gebouwen als in de beheersing van de locatie, die *topos* waarin gebouw en natuur en het symbolische verhaal samen gesloten zijn in een ondoorgrondelijk gebaar, een wereld opgeroepen die zowel antiek als modern is en door wiens betovering we er uiteindelijk van overtuigd zijn dat het 'werkelijk nieuwe' aan onze blik getoond wordt.

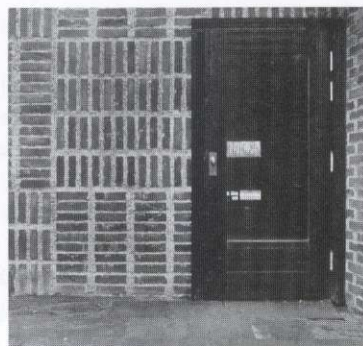
Nadere overwegingen bij Klippan

Baksteen

Lewerentz trok elk aspect van het maken van een gebouw in twijfel: en daarom worden wij op onze beurt uitgelokt om hem in twijfel te trekken. We weten dat hij in Klippan baksteen toepaste voor de muur, de vloer, het gewelf, het altaar en de zetel en dat hij voorschreef dat er niets anders dan gewone baksteen mocht worden toegepast; bovendien verbood hij het inkorten van een baksteen. Hij ging zelfs zover voor te schrijven *alles* uit de oven te accepteren, zelfs die bakstenen die vervormd waren tijdens het bakken.

Het is alsof hij beweerde dat een gebouw ons pas tevreden kan stellen, als niet alleen de wijze waarop het gebouwd wordt zichtbaar is, maar ook het vervaardigingsproces van de elementen waaruit het is samengesteld. Ik denk dat dit zijn gedachte was omdat het ons door deze overtuiging duidelijk wordt dat het geweld in de vervorming van de baksteen getuigt van de wijze waarop hij gemaakt is – met het element vuur als zijn middelpunt.

Het bouwen werd voor hem zo tot een ritueel waarin de eenvoudige baksteen een status verleend werd die grenst aan het gewijde – een verering die we soms toekennen aan objecten van de natuur maar



St.-Peter, detail bakstenen metselwerk

Afterthoughts about Klippan: Brick

Lewerentz questioned every aspect of the making of a building: and so in turn we are provoked to question him. We know that in Klippan he employed brick for wall, floor, vault, altar and throne and that he made a rule that nothing but the common brick was to be used; furthermore he forbade even the cutting of a brick. He went even further by insisting upon accepting everything from the kiln, even those bricks which had become distorted in the firing.

It is as if he argued that, to account for itself to our satisfaction, a building should reflect not only the way in which it was constructed but also the process by which the very elements of its composition were themselves made. I believe that this was his thought for in this belief we are made to understand that the violence in the distortion of the brick is witness to the manner of its making, to the element of fire at its centre.

And so the act of building became for him a ritual in which the simple brick was accorded a status verging on the sacramental, a reverence that we may sometimes accord to the objects of Nature but rarely to the elements of building: the essential qualities of brick are made, in the words of the philosopher Heidegger, 'to come forth into the Open', to participate in an act of revelation in which those essential properties, shape, texture and bond 'shine forth' as never before.

What then are the elements of brick? Brick is compounded of earth, air, fire and water. Nothing could be more elementary. Nothing could be humbler in substance, modest in manufacture, simpler in shape.

In 'the Age of High Tech' this may sound like a list of limitations. But is it?

Is not the simplicity in the manner of its making the very token of its universality? And the rudimentary nature of its shape the key to powers of infinite combination?

zelden aan de elementen van het bouwen: de essentiële eigenschappen van de baksteen worden, in de woorden van de filosoof Heidegger, 'tot verschijning gebracht in het Open', om deel te nemen in een handeling van onthulling waarin de essentiële eigenschappen – vorm, textuur en verbinding – 'naar voren komen' als nooit tevoren.

Wat zijn nu de elementen van de baksteen?

Baksteen is samengesteld uit aarde, lucht, vuur en water. Niets kan méér elementair zijn. Niets kan nederiger zijn van substantie, eenvoudiger van vorm en wijze van maken.

In het *Tijdperk van de High Tech* mag dit een opsomming van beperkingen lijken. Maar is dat ook zo?

Is niet de eenvoud van de wijze van vervaardiging juist het teken van zijn universaliteit? En het rudimentaire karakter van zijn vorm de sleutel tot de mogelijkheid oneindige combinaties te maken?

En gaat er ook geen grote kracht uit van de orde die de methode van verbinding vereist van diegene die het uitvoeren? (Baksteen staat niet open voor de verleidelijke vrijheid die geboden wordt door het gieten van beton.)

Bovendien ligt deze goede eigenschap niet alleen in de vorm van de steen zelf. Meer dan enig ander bouwelement kan baksteen met elk ander materiaal gecombineerd worden, of dit nu puur of samengesteld is: hout, steen, pleisterwerk, staal, beton, glas, lood...

En tenslotte, omdat het uit natuurlijke elementen is samengesteld, zal het organisch reageren op de natuurprocessen. Er is geen ander wandmateriaal waarvan gezegd kan worden dat het mooier wordt door de verwerking in de tijd. (Dit gaat vooral op voor het noordelijke klimaat waar de luchtvochtigheid een ongewenste verkleuring teweegbrengt niet alleen van betonnen oppervlakken, maar ook van veel stenen.)

Het lijkt alsof er niets eenvoudigers bestaat dan een baksteen – maar er is ook niets dat mysterieuzer is. Want van alle door de mens gemaakte dingen behouden bakstenen, zelfs vandaag, iets van het aura van het mythische. Want aarde, vuur en water werden door de oude Griekse filosofen gezien als de basiselementen van de Kosmos.

And is there not also great strength in the order that the discipline of bond requires of those who practice it? (Brick is not open to the seductive freedom that is offered by the liquid moulding of concrete.)

Furthermore it is not only in its shape (whose geometry promotes the combinations and intercombinations of bond) that this virtue lies. More than any other building element brick can be married to every other material whether natural or manufactured: wood, stone, plaster, steel, concrete, glass, lead...

Finally since it is compounded of natural elements it will respond organically to the processes of nature. There is no other wall material of which it can be said that its appearance improves with the weathering of time. (This is particularly true in the Northern climate where the proportion of moisture in the air creates a condition that leads to the unpleasant discolouration not only of concrete surfaces but also of many stones.)

It would seem that there is nothing simpler than a brick, but then one has to add that there is nothing more mysterious. For of all things made by man, brick retains, even today, some aura of the mythical. For earth, air, fire and water were seen by the ancient philosophers of Greece to be the basic elements of the Cosmos. There is a shadowy connection to those stories of Creation in which the first man was likewise formed from clay.

Maximum, not minimal

At no point in Klippan is there a moment of neutrality, of allowing the eye to pass over any passage as if it had been casually based upon received wisdom. 'Mistakes' perhaps, but if so more in the spirit that pushed Cézanne into the distortion of a profile in the cause of a greater truth to the occasion. And, like Cézanne, Lewerentz would suffer no amendment 'for the sake of appearances'.

And all this fierceness (and tenderness!) is focused upon the act of

building: but notice also that the subject of the building was never trivial but for the most part, sacred. (He worked on 28 projects for cemeteries.) The act of building, which for him was never an end in itself but always served an end other than itself, was directed to themes and to patterns of use that were, in themselves, loaded with analogy and metaphor.

It is not possible to disengage any of his motifs from the purposes that they were called upon to serve. In this sense there were no 'details': every part acts with equal impact upon the mind and sensibilities of the participant.

Wittgenstein, pointing to the limitations of language which made it impossible for certain important things to be 'said' claimed nevertheless that they could be 'shown'. I know of no comparable instance of a building that so transparently 'shows' the method of its making. What is even more remarkable is that this making so miraculously embodies both in performance and in

Ook is er een vaag verband met de verhalen van de schepping waarin de eerste mens gemaakt was van klei.

Maximaal, niet minimaal

Nergens in Klippan is er een moment van neutraliteit, waarin het oog een passage mag overslaan alsof deze toevallig gebaseerd was op standaardwijsheid. En al deze hevigheid (en tederheid!) is gericht op de daad van het bouwen: maar merk ook op dat het onderwerp van het gebouw nooit alledaags was maar meestal heilig. (Hij werkte aan 28 projecten voor begraafplaatsen.) De daad van het bouwen, die voor hem nooit een doel op zichzelf was maar altijd een doel buiten zichzelf diende, was bestemd voor thema's en patronen van gebruik die, van zichzelf, geladen waren met analogie en metafoor.

Het is niet mogelijk zijn redenen los te maken van de doelen die deze moesten dienen. In die zin waren er geen 'details': elk deel heeft dezelfde uitwerking op het verstand en het gevoel van de toeschouwer.

Wijzend op de beperkingen van de taal beweerde Wittgenstein dat sommige belangrijke dingen niet 'gezegd' maar wel 'getoond' konden worden. Ik ken geen vergelijkbaar voorbeeld van een gebouw dat op zo'n heldere wijze de methode van de vervaardiging ervan 'toont'. Nog opmerkelijker is dat de betekenissen en de rituelen waarvoor het gebouwd was op zo'n wonderbaarlijke wijze belichaamd worden door de verschijning en de metafoor van zijn vervaardiging.

Vertaling: François Claessens

metaphor the meanings and the rituals
that it was built to serve.

Brick for Today

But then we must be careful: for these virtues, which are virtues of the primitive and the elemental, derive directly from a use that is equally elemental. Louis Kahn expressed the matter clearly in a question typical of his own concern for the 'primitive' and for what he called the 'beginnings'. 'What does a brick want to be? An arch...' And an arch wants to spring from a load-bearing wall or a buttress. Of course it is possible that even today that very primitiveness may be the inspiration of a mysterious poetry. Sigurd Lewerentz employed brick for wall, floor and vault with unparalleled rigour. He made a rule that nothing but the common brick was to be used and forbade even the cutting of a brick. Kahn himself brought new life to brickwork in a number of ways. For his monumental buildings in India and Pakistan he invented combinations of

brick and reinforced concrete that preserved and used the elemental qualities of each. Brick laid for wall, arch and vault with a grandeur that is equal to that of the Romans, is stitched with reinforced concrete tie-beams that are the thin, taut witness of modern calculation. In his library at Exeter (1972) he wrapped a series of nine-storey loadbearing brick 'loggias' round a core-building of reinforced concrete. Thus in two very different ways both concrete and brick are brought to a new realization of their own powers. These are rare cases in which the essential qualities of brick are freed from the common place usage which reduces then to the neutrality of wallpaper: instead they are made, in the words of the philosopher Heidegger, 'to come forth into the Open', to participate in an act of revelation in which their essential properties, shape, texture and bond 'shine forth' as never before. And to realize that this can be done in the age of High-tech is a fitting reproof.