

## ARNE JACOBSEN Y LOUIS I. KAHN: DOS FORMAS DE PENSAR A TRAVÉS DE SUS DIBUJOS DE LA ACRÓPOLIS DE ATENAS DESDE EL TEATRO DE DIONISIOS

## ARNE JACOBSEN AND LOUIS I. KAHN: TWO VISIONS THROUGH THEIR SKETCHES OF THE ACROPOLIS OF ATHENS AS SEEN FROM THE THEATRE OF DIONYSUS

*Aurelio Vallespín Muniesa*

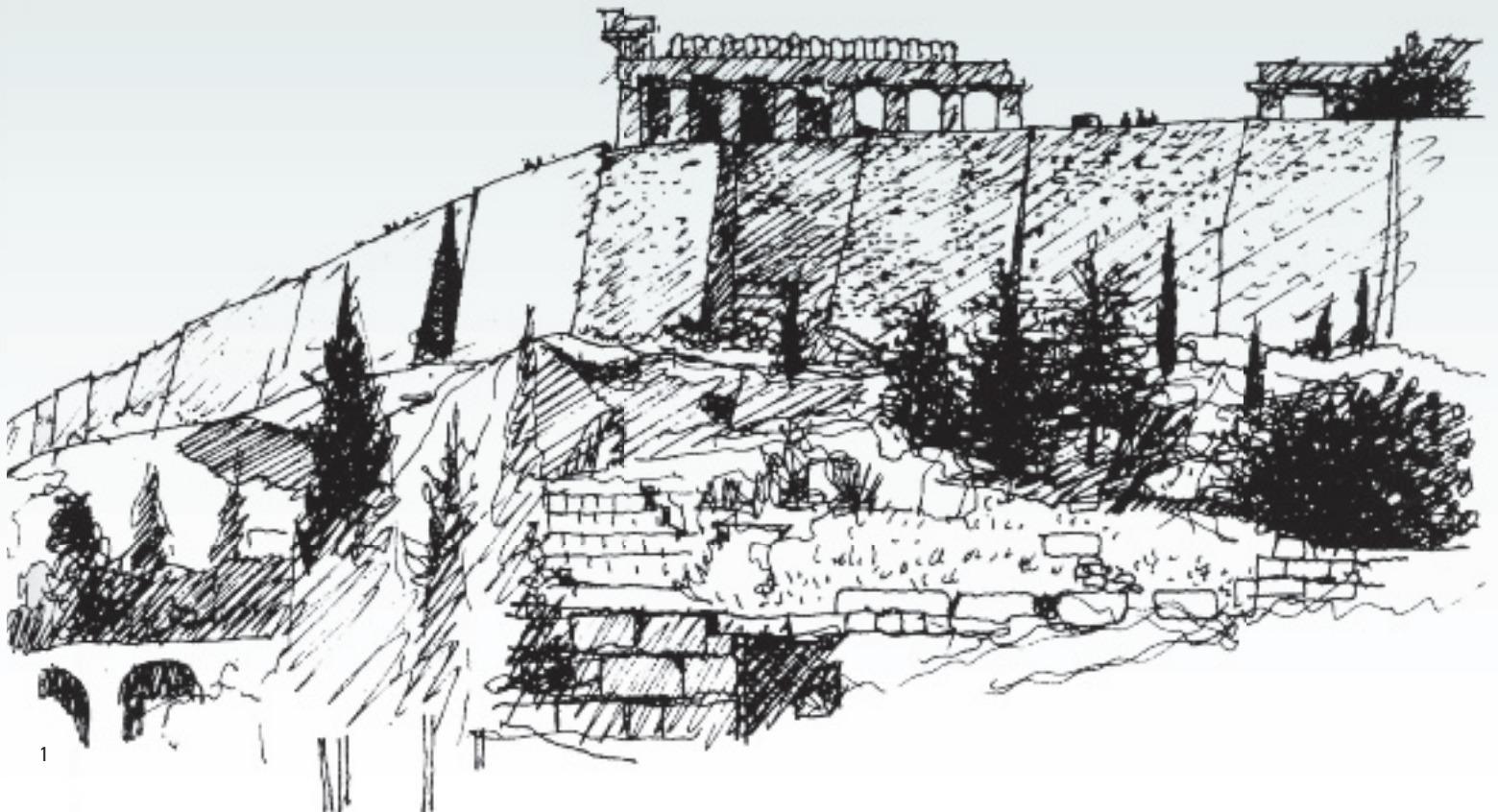
doi: 10.4995/ega.2013.1523

Una reflexión sobre las ideas y la arquitectura de Arne Jacobsen y Louis I. Kahn mediante la comparación entre dos dibujos de la Acrópolis de Atenas, que fueron realizados desde un punto de vista muy similar, el teatro de Dionisios.

**Palabras clave:** Arne Jacobsen, Louis I. Kahn, Dibujo, Cuaderno de viaje.

*A reflection on Arne Jacobsen and Louis I. Kahn's ideas and architecture, by comparing two drawings of the Acropolis of Athens, made from a very similar point of view, the theatre of Dionysus.*

**Keywords:** Arne Jacobsen, Louis I. Kahn, Drawing, Notebook of trip.





# ARNE JACOBSEN LOUIS I. KAHN

1. Arne Jacobsen, 1962.
2. Louis I. Kahn, 1951, *La Acrópolis de Atenas desde el teatro de Dionisios (JH378)*.
1. Arne Jacobsen, 1962.
2. Louis I. Kahn, 1951, *The Acropolis of Athens from the Theatre of Dionysus (JH378)*.



2

Arne Jacobsen y Louis Kahn fueron buenos amigos; sabemos que incluso compartieron notas en un cuaderno de viajes del primero, seguramente durante un viaje a la India en el que coincidieron tal y como lo comenta Solaguren-Beascoa (2002, p. 22).

Este artículo pretende comparar dos dibujos de ambos, realizados desde puntos de vista muy similares, dos versiones de la Acrópolis de Atenas desde el teatro de Dionisios. El propósito es, a través de una visión atenta, entender su pensamiento y arquitectura, Siguiendo lo propuesto por Amado (2011, p. 84). Uno realizado por Arne Jacobsen en 1962 (fig. 1) y documentado por Solaguren-Beascoa (2002, p. 149), el otro obra de Louis

I. Kahn, en 1951 (fig. 2), catalogado por Hochstim (JH378).

Arne Jacobsen nació en 1902 en Copenhague; desde niño quería ser pintor y aunque ingresó en la Escuela de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de Copenhague (Skriver 1984, p. 13) nunca dejó de pintar. Entre sus influencias arquitectónicas destacan Asplund y Mies van der Rohe; a este último lo consideraba el arquitecto vivo más importante de su tiempo (Jacobsen 1963).

Jacobsen era un arquitecto que además de construir, diseñaba y pintaba, pero que escribió poco y se prodigó aún menos a través de los medios de comunicación, apenas unos artículos (Solaguren-Beascoa 1993,

Arne Jacobsen and Louis Kahn were good friends; we know that they even shared notes in Jacobsen's travel journal, most likely during a trip to India, according to Solaguren-Beascoa (2002, p. 22). This article will compare two of their sketches, drawn from very similar viewpoints, in which both architects offer their own versions of the Acropolis of Athens from the theatre of Dionysus. The idea is to understand their thoughts and architecture through an attentive analysis of their drawings, following Amado's proposal (2011, p. 84). One sketch was drawn by Arne Jacobsen in 1962 (fig. 1), documented by Solaguren-Beascoa (2002, p. 149). The other was made by Louis I. Kahn in 1951 (fig. 2), catalogued by Hochstim (JH378). Arne Jacobsen was born in 1902 in Copenhagen; he dreamed of becoming a painter from an early age and, in spite of going to the Architecture School in the Royal Academy of Arts in Copenhagen (Skriver 1984, p. 13), he never gave up painting. Asplund and Mies van der Rohe stand out among his architectural influences; Jacobsen



considered the latter to be the most important living architect of his age (Jacobsen, 1963). Jacobsen was an architect who not only built, but designed and painted too. In contrast, he wrote very little and scarcely appeared in the communication media, with only a few articles (Solaguren-Beascoa 1993, pp.190-205), a television interview (Thau 1984, pp.23, 24) and some lectures left. In one of these lectures, in Hannover, he expressed his point of view:

Many people think that in order to be a good architect it's also necessary to have a philosophy of one's own. I don't think it's necessary, but I know the ease with which a journalist 'helps' an architect by pushing him to take a philosophical position (Jacobsen 1963).

His architecture can be classified as functional. Architect of an exquisite sensitivity, his work sublimely integrates in nature, its source of inspiration. Solaguren-Beascoa considers that Jacobsen's sketches "may allow him to express, analyse and study similar references; he would manage to insist on the geometrical rigour and spatial study, to materialize a physical reality and to delve into its constructive logic" (2002, p. 9). Louis I. Kahn was born in 1901 in the Latvian island of Osel, although he and his family soon emigrated to the United States. He won his first art prize in 1913 in the city of Wanamaweo (Norberg-Schulz, Digerud 1981, p. 129). His drawing skills were already outstanding in his early childhood, and drawing would be a lifelong activity for him. He wanted to study painting, as was the case with Jacobson, but he ended up studying Architecture and graduated from Pennsylvania University in 1924 (Giurgola, Mehta 1981, p. 233). Unlike Jacobsen, Kahn was a prolific writer, with his own philosophy: "I like to think that the transcendence of thought in a man is philosophy and the transcendence of feelings in a man is either love or religion" (Kahn, 1960, p. 112). As for his philosophical influences, Norberg-Schulz (1981, p. 9) comments that "a valuable source is Martin Heidegger's writings, whose ideas present in some aspects a singular likeness to those of Kahn". For example, when Heidegger wants to refer to the truth in Art, he turns to architecture, to a Greek temple, as an example of a non-representative work of art (Heidegger 1977, p. 178). Kahn did not only use his sketches for analysis, he had further intentions, as he himself expressed when writing about Rodin's drawings:

Although he worked with apparently ungraceful washes and clumsy lines, Rodin was always thinking in terms of his chisel and hammer. These

pp. 190-205), una entrevista televisiva (Thau 1984, pp. 23, 24) y alguna conferencia. En Hannover, en el transcurso de una de ellas expresó su punto de vista:

Muchos piensan que para ser un buen arquitecto hay que tener también una filosofía propia. Creo que no es necesario, pero sé la facilidad con la que un periodista "ayuda" a un arquitecto empujando a tomar un posicionamiento filosófico (Jacobsen 1963).

Su arquitectura la podemos considerar funcional. Arquitecto con una sensibilidad exquisita, su obra se integra de forma sublime en la naturaleza, fuente de su inspiración.

El dibujo para Jacobsen "permitiría expresar, analizar y estudiar referencias afines; conseguiría insistir en el rigor geométrico y en el estudio espacial, materializar su realidad física y ahondar en su lógica constructiva..." comenta Solaguren-Beascoa (2002, p. 9).

Louis I. Kahn nació en 1901 en la isla letona de Osel, aunque muy pronto emigró con su familia a Estados Unidos. Su primer premio artístico lo ganó en 1913 en la ciudad de Wanamaweo (Norberg-Schulz, Digerud 1981, p. 129). Desde la infancia destacó en el dibujo, actividad que no abandonaría durante toda su vida y al igual que Jacobsen quiso estudiar pintura, pero finalmente cursó arquitectura y se graduó en la Universidad de Pennsylvania en 1924 (Giurgola, Mehta 1981, p. 233).

A diferencia de Jacobsen, Kahn sí que fue un prolijo escritor, con una filosofía propia "Me gusta pensar que la trascendencia del pensamiento en el individuo es filosofía y que la trascendencia del sentimiento de un individuo es amor o religión." (Kahn 1960, p. 112). Referente a sus influencias filosóficas comenta Norberg-Schulz

(1981, p. 9) "un valioso apoyo son los escritos de Martin Heidegger, cuyas ideas presentan en algunos aspectos una singular semejanza con las de Kahn". Heidegger para referirse a la verdad en el arte, como ejemplo de obra no representativa, lo encuentra en la arquitectura, en un templo griego (Heidegger 1952, p. 70).

Kahn en sus dibujos no se limitaba a analizar, concebía el dibujo con otros fines, como el mismo expresó refiriéndose a los dibujos de Rodin:

Aunque trabajaba con aguadas aparentemente desgarbadas y líneas poco cuidadosas, Rodin lo hacía siempre pensando en el cincel y el martillo. Son buenos dibujos porque encarnan las posibilidades ocultas de su oficio; son auténticas visiones de un creador (Kahn 1931, pp. 15, 16).

Mientras que en Jacobsen el dibujo es utilizado de una forma analítica, siendo fiel a la realidad, en Kahn el dibujo va más allá, sin dejar de ser fiel a ella, supedita la expresión, el sentimiento y la emoción generados al modelo, siendo éste en un momento dado, susceptible de modificaciones. Incluso aunque sea un apunte de viaje, no tiene porqué estar realizado en el lugar, como demuestra Moreno Mansilla sobre sus dibujos de Siena (2002, p. 23).

## Descripción de los dibujos

El fotógrafo Ralf Lieberman realizó una instantánea con un encuadre similar, para la exposición sobre los dibujos de Kahn en el *Williams College Museum of Art* (Johnson, Lewis 1996, p. 79). Gracias a esta fotografía (fig. 3) se puede apreciar la fidelidad de ambos dibujos.

El esbozo de Jacobsen está hecho a tinta, con sombras, utilizando diferentes tipos de trazos según los elementos que representa. Así, los contornos arquitectónicos se representan con una





3. Ralf Lieberman, fotografía desde un encuadre similar. La Acrópolis de Atenas desde el teatro de Dionisios.

3. Ralf Lieberman, photograph with a similar framing. The Acropolis of Athens from the Theatre of Dionysus.



3

línea concisa y clara, mientras que la vegetación con un trazo más ambiguo, las texturas se representan con trazo repetitivo y de tendencia geométrica, y por último las sombras con líneas diagonales siempre en la misma dirección. También se observa que el dibujo no llega al límite de la lámina, destaca la zona inferior derecha, donde el límite se indica con una línea diagonal, paralela a la línea de fuga de la muralla situada en la parte superior izquierda, generando una sensación de movimiento ascendente en el dibujo.

Kahn realizó su bosquejo con carbocillo y lápiz de crayón negro, también con sombras. En este caso, el dibujo ocupa toda la lamina, llegando hasta el límite de la misma. Asimismo, los restos del Partenón se sitúan en el centro del eje horizontal, por lo que el dibujo transmite una sensación más estática.

### Perspectiva cónica

El apunte de Jacobsen está realizado con perspectiva cónica, se aprecia en la muralla de la Acrópolis y genera sensación de profundidad en el dibujo, con el Partenón desplazado en la zona derecha. Por su parte, Kahn no la utiliza, por lo que la profundidad en su dibujo se genera a través de la relación figura fondo, mediante la superposición de cuatro planos hasta llegar al fondo, que se pueden distinguir por la mayor definición de las texturas en los primeros.

La ausencia de la perspectiva cónica es un aspecto importante. Pavel Florenski explica que la no utilización de la perspectiva cónica en algunas culturas como la china o la egipcia, no se debe a una falta de madurez o a un desconocimiento técnico, sino que al contrario, respondería a criterios metafísicos o religiosos; el autor ha-

are great drawings because they embody the hidden potentialities of his medium. They are the true visions of a creator (Kahn 1931, pp. 10, 11).

Whereas Jacobsen's use of drawing is always analytical and faithful to reality, Kahn takes his drawings a step further and subordinates reality to the expressions, feelings and emotions generated by the model, which can be modified at any time if necessary. Even if it is a travel sketch, it does not need to have been drawn on the spot, as Moreno Mansilla demonstrates on Kahn's Sienna's sketches (2002, p. 23).

### Sketches' description

On the occasion of an exhibition of Kahn's sketches at the *Williams College Museum of Art*, the photographer Ralf Lieberman took a photo of the place with a similar framing (Johnson, Lewis 1996, p. 79). Thanks to this photograph (fig. 3) we can appreciate the fidelity of both sketches.

Jacobsen's sketch is made of ink, with shades, and he uses different traits depending on the elements represented. Thus, the architectural outlines are reproduced with a clear concise line, whereas the vegetation appears in a more ambiguous trait, textures are drawn with a repetitive geometrical trait, and shadow areas are made of diagonal lines, always in the same direction. The full sketch does not reach the edge of the sheet, and it is noticeable that at the right bottom the limit is marked by a diagonal line that runs parallel to the vanishing line in the wall at the top left, thus creating an impression of ascending movement in the sketch.

Kahn's sketch was made of charcoal and black crayon, with shades too. In this case the sketch covers the whole sheet, reaching the edges. In this case, the ruins of the Parthenon occupy the center of the horizontal axis, so the drawing transmits a more static sensation.

### Conical perspective

Jacobsen's sketch makes use of the conical perspective, as can be perceived in the wall of the Acropolis, which generates a feeling of depth, with the Parthenon placed at its right side. For his part, Kahn does not use it, so depth is created in his sketch by the relation between figures and background, by means of four layers superimposed from top to bottom and differentiated by the higher definition in the textures of the former.









bla de una contemplación unitaria del mundo frente a la perspectiva cónica como característica de la conciencia aislada. Florenski (2005, pp. 30, 31)

Kahn se refiere a la perspectiva diciendo: “En realidad no hace falta seguir las reglas de la perspectiva al tomar apuntes que luego serán valiosos para nosotros.” Kahn (1931, p. 17). Los motivos por los que él prescindiera de la perspectiva son más bien de carácter estético, refiriéndose a la expresividad y a la emoción, aunque no cabe duda de que su ausencia le confiere cierta trascendencia al dibujo.

Moreno Mansilla (2002, p. 21), en referencia a Hochstim, relaciona las sombras que aparecen en los dibujos de Siena de Kahn con las de la obra de Chirico. Si comparamos *El Baptisterio de Siena* (JH340) (fig.4), con *Musas inquietantes* de Chirico (fig. 5), se aprecia que en ambos el punto de vista es totalmente irreal, muy alto y que las sombras se exageran, cobrando un protagonismo inusual y generando un ambiente trascendente. Resulta interesante cómo la ausencia de la perspectiva, en el dibujo del Partenón, o su utilización deformada, en el dibujo de Siena, generan la misma sensación metafísica de espacio en Kahn.

### Encuadre

El encuadre en ambos dibujos es muy similar, en el realizado por Kahn, como se ha comentado, el Partenón se sitúa en el centro del eje horizontal, enfatizando su visión estática mientras que en el de Jacobsen se encuentra desplazado a la derecha, provocando una sensación más dinámica.

Desde el punto de vista compositivo este desplazamiento en Jacobsen es muy relevante. En un principio, puede parecer que el dibujo se encuentra

4. Louis I. Kahn, 1951, *El Baptisterio de Siena* (JH340).

4. Louis I. Kahn, 1951, *The Siena Baptistery* (JH340).

The absence of conical perspective is an important aspect. Pavel Florenski explains that the non-utilization of conical perspective in some cultures, such as Chinese or Egyptian, is not due to lack of maturity or technical knowledge. On the contrary, it arises from certain metaphysical and religious criteria; the author refers to a unified view of the world as opposed to the conical perspective, characteristic of an isolated conscience (Florenski 2005, pp. 30, 31). With regards to perspective, Kahn stated that “in fact it is not necessary to follow the rules of perspective in order to draw sketches that will be valuable for us” (Kahn 1931, p. 17). He ignores perspective mainly for aesthetic reasons, to gain expressivity and emotion, although there is no doubt that its absence adds a certain transcendence to his sketches.

Moreno Mansilla (2002, p. 21), in reference to Hochstim, connects the shades drawn by Kahn in his Siena’s sketches with the work of Chirico. If we compare *The Siena Baptistery* (JH340) with Chirico’s *Disquieting Muses* (fig. 5), we can see that both share a completely unreal, too high point of view, with exaggerate shadows attaining an unusual protagonism and generating a transcendent atmosphere. It is interesting the way in which the absence of perspective in the case of the Parthenon’s sketch, or its distorted use in Siena’s sketch, generate in Kahn the same metaphysical impression of space.

### Framing

The framing is very similar in both sketches. As commented before, Kahn’s sketch places the Parthenon in the centre of the horizontal axis, thus emphasizing its static vision, whereas Jacobsen’s sketch places the Parthenon in the right side, which provokes a dynamic sensation. From the point of view of composition, Jacobsen’s choice is very relevant. It may initially look like the sketch is unbalanced, since the most significant element, the Parthenon, is on the right side. But in truth the sketch is perfectly balanced; the weight in the right side is compensated in the left side by the vanishing line of the wall and the spatial depth it generates: “the greater the depth an area of the visual field reaches, the greater the weight it carries” (Arnheim 2004 [1954], p. 24). There are two areas in the sketch that carry weight, one of them by filling the space – the Parthenon –, and the other by emptying it – the spatial depth of the wall’s vanishing point. One compensates for the other and they generate balance. This



kind of pictorial balance, which arises naturally in Jacobsen's sketch, is a recurring element in his architecture and in the history of painting. These visual perceptions are more common in two dimensions, and therefore no so noticeable in architecture, but Jacobsen adopts it in the *Danish National Bank*, where he places a block on the far end of the wainscot, thus generating a balance between full and empty spaces.

We can see this in painting in *The Lavatory*, painted by Tintoretto in 1547. This painting in a horizontal format recreates its central subject in its far right side: a kneeling Jesus Christ washing Saint Peter's feet. The displaced position of the painting's central motif obeys to its location in the church of *San Marcuola*, and it is balanced within the painting itself by the depth of the visual field in its left area, where Tintoretto placed an imaginary architectural construction.

Up to this point the analysis of the framing has focused on the horizontal axis. It is worth noting that on the vertical axis both sketches place the Parthenon in the top part, as if to show that the sketch has been drawn from below. This type of framing was usual in Romanticism, as for example in the painting from 1808 *The Cross in the Mountains*, by Caspar Friedrich. In this painting, the point of view from below transmits the idea of the vulnerability of the individual when confronted with nature. The ascending look is emphasised through the verticality of the cross and the fir trees. In Jacobsen's sketch the fir trees are replaced by even more vertical cypresses, which occupy a very relevant position in the composition, standing as a good example of the importance of vegetation in his work. This can be observed in his architecture too: his constructions in Herrenhausen park in Hannover show a rectangular glass volume surrounded by abundant vegetation, where "the reflection of the surroundings creates an illusory vegetable facade" (Solaguren-Beascoa 2001, p. 22).

While Jacobsen uses the verticality of the cypresses to achieve an ascending effect, Kahn, whose sketch does not show vegetation, manages a similar effect through the representation of the sky. From the point of view of composition, he depicts a black compressed sky that forces the viewer to look upwards. He admired that pictorial freedom: "Giotto was a wonderful painter. But why was he wonderful? Because he painted the skies black in the daytime, and painted dogs that

desequilibrado, ya que el elemento más significativo, el Partenón, se encuentra en la zona derecha. Pero en realidad el dibujo se encuentra en perfecto equilibrio; el peso en la zona derecha es compensado en la zona izquierda, con la profundidad espacial generada por la fuga de la muralla: "cuanto mayor sea la profundidad a la que llegue una zona del campo visual, mayor será su peso." (Arnheim 2008 [1954], p. 38). En el dibujo aparecen dos zonas con peso, una a través de llenos, el Partenón y otra mediante vacíos, la profundidad espacial de la fuga de la muralla, y ambas se compensan generando equilibrio. Este tipo de equilibrio compositivo, que en el dibujo de Jacobsen surge de una forma tan natural, es un recurso recurrente en su arquitectura y en la historia de la pintura. En la arquitectura no es tan evidente por tratarse de percepciones visuales más propias de las dos dimensiones, pero se asimila al *Banco Nacional de Dinamarca*, donde sobre un zócalo aparece un bloque desplazado en un extremo, generando el equilibrio entre vacíos y llenos.

En pintura se aprecia en *El Lavatorio* pintado por Tintoretto en 1547. Este cuadro, de formato muy horizontal, recrea en el extremo derecho el asunto central del cuadro:

Cristo arrodillado lavando los pies a San Pedro. Esta posición tan desplazada del motivo principal del cuadro, es debida a su emplazamiento previsto en la iglesia de *San Marcuola*, y es compensada en el propio cuadro mediante la profundidad del campo visual de la zona izquierda, donde aparece una construcción arquitectónica imaginada.

Hasta ahora las reflexiones han sido referentes al encuadre en el eje horizontal. En el eje vertical destaca

que en ambos dibujos el Partenón se sitúa en la parte superior, mostrando que el dibujo se ha realizado desde abajo. Este tipo de encuadres es propio del romanticismo, como en *La Cruz en la montaña*, 1808, obra de Friedrich.

En esta pintura el punto de vista desde abajo transmite la idea de que el hombre no es nada frente a la naturaleza, la mirada ascendente es enfatizada a través de la verticalidad de la cruz y los abetos. En Jacobsen los abetos son sustituidos por cipreses todavía más verticales, que ocupan un lugar relevante en el dibujo, mostrando la importancia de la vegetación en su obra. En su arquitectura se puede apreciar en las construcciones del parque *Herrenhausen* de Hannover, un volumen rectangular de vidrio en un entorno donde domina la vegetación. "El reflejo del entorno induce a una fachada vegetal ilusoria" (Solaguren-Beascoa 2001, p. 22).

Kahn, como no representa la vegetación, logra ese efecto ascendente provocado por la verticalidad de los cipreses de Jacobsen, a través de la representación del cielo. Desde el punto de vista compositivo, presenta un cielo negro comprimido que obliga a mirar hacia arriba. Admiraba esa libertad pictórica: "Giotto era un pintor maravilloso. Pero ¿por qué era maravilloso? Porque pintaba los cielos negros cuando era de día y pintaba perros que no podían correr..." (Kahn 1959, p. 101). El cielo negro en Kahn es una licencia, supedita la emoción generada por esa composición a lo que ve. Lo mismo sucede en su arquitectura, en el *Museo de Bellas Artes Kimbell*, los porches son necesarios desde la idea arquitectónica del museo, pero no protegen el acceso y se orientan al Oeste.





5. Giorgio de Chirico, 1916, *Musas inquietantes*.

5. Giorgio de Chirico, 1916, *Disquieting Muses*.

## Pintura visual y manual

Gilles Deleuze en su libro *Pintura El concepto de diagrama*, basado en sus clases en la Universidad de Vincennes en el año 1981, explica:

En efecto diría que existen dos maneras de definir la pintura. Parecen equivalentes pero no lo son en absoluto. Pueden decir que la pintura es el sistema línea/color, o pueden decir que la pintura es el sistema trazo/mancha (Deleuze 2008 [1981], pp. 93,94).

A partir de esta afirmación explica que la línea/color está ligada a lo visual, mientras que el trazo/mancha está ligado a lo manual. Lo visual se materializa con el pincel; lo manual se materializa a través de las manos o cualquier otro instrumento que deje huella.

Se podría decir que los dibujos de Jacobsen tienen cabida en el concepto de la pintura línea/color por la técnica empleada, el uso de la perspectiva y la visión lejana, mientras que los de Kahn

couldn't run" (Kahn 1959, p. 101). Kahn's black sky is just a license, and the emotion generated in his composition is subordinated to what he actually sees. Something similar occurs in his architecture, the arches in the *Kimbell Art Museum* are necessary from an architectural point of view, but they do not protect the entrance and are oriented to the West.

## Visual and manual painting

In his book *Painting, the concept of diagram*, based on his lectures at the university of Vincennes in 1981, Gilles Deleuze explains that:

In effect I would say that there exist two possible definitions of painting, that may seem equivalent but are by no means the same. It can be said that painting is a system of line and colour, or it can be said that painting is a system of trait and colour-patch (Deleuze 2008 [1981], pp. 93, 94).

Thereupon, he explains that line and colour are linked to the visual, whereas trait and colour-patch are linked to the manual. The visual materializes with the paintbrush; the manual materializes through the hands or any other tool that leaves a mark.

It could be said that Jacobsen's sketches, due to his technique, the use of perspective and distant vision, may belong to the concept of painting as line and colour; whereas Kahn's sketches and his use of charcoal would be closer to the trait and colour-patch painting. In his writings, Kahn describes how he avoided the distant vision in his first visit to Pisa, and how he understands architecture through the sense of touch:

Not daring to enter the Piazza, I diverted to other streets toward it but never allowed myself to arrive. The next day I went straight for the tower and touched its marble, and that of the Duomo and Baptistery (Kahn 1957, p. 87).

His work manages to transmit these same emotions in others:

When entering the magnificent outdoor space of Louis Kahn's Salk Institute in La Jolla, California, I felt an irresistible temptation to walk directly to the concrete wall and touch the velvety smoothness and temperature of its skin (Pallasmaa 2012 [2005], p. 62).

In this tactile realm, Kahn's sketches remind of *Ta Matete* by Paul Gauguin; a composition of hieratic figures on a surface of white sand, over which some of them do not project their shadows. This painting is clearly influenced by Egyptian art. According to Deleuze the Egyptian eye implies a haptic vision, it is based on the





sense of touch (Deleuze 2008 [1981], pp.204, 205). Egyptian paintings do not make use of perspective, offering instead a unifying view of the world that emanates from its religious character. They depict the world of essences, what remains changeless. Kahn's sketch, too, offers the noumenal separated from the phenomenal, without vegetal or human traces, under a black sky.

### Spatial and temporal silence

Finally, the sculptor Jorge Oteiza explains his conception of art as a quest for silence, for emptiness.

From my experimental situation, we can distinguish two silences, two different styles of silence: the one that pertains to style in the line of time, in the zone of gesture, and the other that pertains to style in the line of space, in the zone of the act. (Oteiza 2003 [1963], p. 308).

It may be far-fetched to interpret the framing in Jacobsen's sketch as a quest for spatial silence, where the emptiness is shown in the vanishing line of the wall. But it is not unreasonable to interpret Kahn's sketch with regards to silence in the line of time. Oteiza explains this concept later:

In the informal style of time we see silence with a figured, indirect image, with an empty space already used and disoccupied by time. In this style, the emptiness, the nothingness, is always a poetics of absence, representing traces of someone or something that has vanished, leaving behind a few marks or disembodied the substance of a wall in order to tell us that that space has been abandoned and that we can use that solitude or silence as we wish (Oteiza 2003 [1963], p. 312).

Kahn's sketch seeks for silence in the line of time, like Giacometti, Bacon, Millares... He seeks for it in an empty space, a space already used, with a few marks and traces left. It can be perceived in the remains of sculptures that appear in the forefront and closely resemble Bacon's portraits. It can be seen, too, in the circular holes of the *National Assembly* in Dacca, which evoke other uses. This silence calls for seclusion and meditation. To use the words of Giurgola and Mehta, "his language, very precise and spiritual, called for a special attention" (1981, p. 11). That is why he does not use perspective and does not represent the vegetation, that is why the sky is black even under a blazing sun and that is why the sculptures are shown as traces. ■

estarían más cerca de la pintura trazo/mancha, entre otros motivos por la técnica utilizada, el carboncillo. Kahn explica cómo evita la visión lejana y cómo entiende la arquitectura a través del tacto, refiriéndose a su primera visita a Pisa:

Sin atreverme a entrar en la Piazza, me desvié por calles que desembocaban en ella, pero sin permitirme llegar. Al día siguiente fui derecho a la torre y toque el mármol, y el de la catedral y el del baptisterio (Kahn 1957, p. 87).

Esta misma sensación fue capaz de transmitirla en su obra:

Al entrar en el magnífico espacio exterior del *Salk Institute* en *La Jolla*, California, de Louis I. Kahn, sentí una irresistible tentación de dirigirme directamente hacia el muro de hormigón y tocar la suavidad aterciopelada y la temperatura de su piel (Pallasmaa 2010 [2005], p. 59).

En este orden táctil, el dibujo de Kahn recuerda la obra de Paul Gauguin *Ta Matete*, 1892; es una composición de figuras hieráticas, con un suelo de arena blanca donde algunas figuras no proyectan sombras, en una clara influencia egipcia. Según Deleuze el ojo en Egipto tiene una visión háptica, se comporta como el tacto (Deleuze 2008 [1981], pp. 204, 205). La pintura egipcia no usa la perspectiva, mostrando así una contemplación unitaria del mundo de carácter religioso, donde se muestra el mundo de las esencias, lo que permanece inmutable. El dibujo de Kahn también muestra las esencias despojadas de lo fenoménico, sin referencias vegetales o humanas, bajo un cielo negro.

### Silencio temporal y espacial

Por último, el escultor Jorge Oteiza explica su concepción del arte en busca del silencio, del vacío:

Desde mi situación experimental, distinguimos dos silencios, dos estilos diferentes de silencio: el uno que pertenece al estilo en la línea del tiempo, en la zona del gesto y el otro al estilo en la línea del espacio, en la zona del acto (Oteiza 1993 [1963], p. 84).

Sería aventurado interpretar el encuadre en el dibujo de Jacobsen como la búsqueda del silencio espacial, mostrándonos el vacío en la fuga de la muralla. Pero sí que se podría interpretar el dibujo de Kahn desde el silencio en la línea del tiempo. Oteiza, más adelante lo explica:

En el estilo informal del tiempo, se da el silencio con una imagen figurada, indirecta, de un espacio vacío ya usado y ya desocupado por el tiempo. Siempre el vacío, la nada, en este estilo, es una poética de la ausencia. Ya sea representando unas huellas de alguien o de algo que se ha ido, olvidando unas manchas o descarnando la materia de una pared, para decirnos que ese espacio ha sido abandonado y de cuya soledad, de cuyo silencio, ya podemos disponer (Oteiza 1993 [1963], p. 85)

El dibujo de Kahn busca el silencio a través de la línea del tiempo, como Giacometti, Bacon, Millares... Lo busca a través de un espacio vacío, ya usado, en el cual quedan despojos y huellas, se aprecia en los restos de estatuas que se distinguen en los primeros planos del dibujo, muy cercanos a los retratos de Bacon. También los podemos ver en los huecos circulares de *la Residencia de Secretarios* en Dacca que evocan restos de otros usos. Un silencio que invita al recogimiento y a la contemplación. Como expresan Giurgola y Mehta "Su lenguaje, muy preciso y espiritual, exigía una atención particular." (1981, p. 11). Por eso no utiliza la perspectiva, por eso no representa la vegetación, por eso el cielo es negro aunque haya un sol de justicia, por eso las esculturas se muestran como huellas. ■



## Referencias

- AMADO, Antonio, 2011. El interior de Ronchamp en un dibujo de Louis I. Kahn. *Revista EGA*. 2011. nº 17. pp.80-89.
- ARNHEIM, Rudolf, 2008 (1954). *Arte y percepción visual*. Madrid. Alianza editorial.
- DELEUZE, Gilles, 2008 (1981). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires. Cactus.
- FLORENSKI, Pavel, 2005. *La perspectiva invertida*. Madrid. Siruela.
- GIURGOLA, Ronaldo, Jaimini MEHTA, 1981. *Louis I. Kahn*. Barcelona. Gustavo Gili.
- HEIDEGGER, Martin, 1952. *El origen de la obra de arte en Arte y poesía*, 1995. Madrid. Fondo de cultura económica.
- JACOBSEN, Arne, 1963. *Sobre forma y diseño en la actualidad*. Conferencia con motivo de la concesión del premio Fritz Schumacher, de la fundación F.V.S. de Hamburgo, en la Escuela Técnica Superior de Hannover el 6 de Diciembre de 1963.
- JOHNSON, Eugene J., Michel J. LEWIS, 1996. *Drawn from the source. The travel Sketches of Louis I. Kahn*. Williamstown. Williams College Museum of Art.
- KAHN, Louis I., 1931. *El valor y el propósito del dibujo*, en Alessandra Latour. *Louis I. Kahn* escritos conferencias y entrevistas. Madrid. Croquis, pp. 15-17.
- KAHN, Louis I., 1957. *El orden de los espacios y la arquitectura*, en Alessandra Latour. *Louis I. Kahn* escritos conferencias y entrevistas. Madrid. Croquis, pp. 85-90.
- KAHN, Louis I., 1959. *Las nuevas fronteras de la arquitectura: CIAM Otterlo*, en Alessandra Latour. *Louis I. Kahn* escritos conferencias y entrevistas. Madrid. Croquis, pp. 91-110.
- KAHN, Louis I., 1960. *Sobre los horizontes filosóficos*, en Alessandra Latour. *Louis I. Kahn* escritos conferencias y entrevistas. Madrid. Croquis, pp. 112-114.
- MORENO MANSILLA, Luis, 2002. *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos.
- NORBERG-SCHULZ, Christian y J.G. DIGERUD, colaborador, 1981. *Louis I. Kahn, idea e imagen*. Madrid. Xarait.
- OTEIZA, Jorge, 1993 (1963). *Quousque tandem...!* Pamplona. Pamiela
- PALLASMAA, Juhani, 2010 (2005). *Los ojos de la piel*. Barcelona. Gustavo Gili.
- SKRIVER, Poul Erik, 1984. *Arne Jacobsen* en Ditte Heath (Catálogo) *Arne Jacobsen*, 1984. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda de la Junta de Andalucía.
- SOLAGUREN-BEASCOA, Felix, 2001. *Arne Jacobsen Aproximación a la obra completa 1950-1971*. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos.
- SOLAGUREN-BEASCOA, Felix, 2002. *Arne Jacobsen Dibujos 1958-1965*. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos.
- SOLAGUREN-BEASCOA, Felix, 1993. *Jacobsen*. Barcelona. Centro d' Estudis de Disseny y Santa Cole Ediciones de Diseño
- THAU, Carsten, 1984 Citas de *Arne Jacobsen* en Ditte Heath (Catálogo) *Arne Jacobsen*, 1984. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda de la Junta de Andalucía.

## References

- AMADO, Antonio, 2011. Inside Ronchamp through a drawing by Louis I. Kahn, EGA magazine. 2011. nº 17. pp.80-89.
- ARNHEIM, Rudolf, 2004 (1954). *Art and Visual Perception*. Los Angeles. University of California Press.
- DELEUZE, Gilles, 2008 (1981). *Painting. The Concept of Diagram*. Buenos Aires. Cactus.
- FLORENSKI, Pavel, 2005. *The Inverted Perspective*. Madrid. Siruela.
- GIURGOLA, Ronaldo, Jaimini MEHTA, 1981. *Louis I. Kahn*. Barcelona. Gustavo Gili.
- HEIDEGGER, Martin, 1977 (1952). *The Origin of the Work of Art*, pp. 143-188, London, Routledge & Kegan Paul Ltd.
- HOCHSTIM, Jan, 1991. *The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn*. New York. Rizzoli.
- JACOBSEN, Arne, 1963. "About form and design at present times". Lecture on the occasion of the awarding of the 1963 Fritz Schumacher prize by the foundation F.V.S., Hamburg, in Hannover's Technical College, on December 6th, 1963.
- JOHNSON, Eugene J., Michel J. LEWIS, 1996. *Drawn from the source. The travel Sketches of Louis I. Kahn*. Williamstown. Williams College Museum of Art.
- KAHN, Louis I., 1931. "The value and aim of sketching", Alessandra Latour (ed.), in *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*. New York. Rizzoli, 1991, pp. 10-11.
- KAHN, Louis I., 1957. "Spaces, order and architecture" Alessandra Latour (ed.), in *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*. New York. Rizzoli, 1991, pp 85-90.
- KAHN, Louis I., 1959. "New frontiers in architecture: CIAM in Otterlo", Alessandra Latour (ed.), in *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*. New York. Rizzoli, 1991, pp. 91-110.
- KAHN, Louis I., 1960. "Philosophical horizons", Alessandra Latour (ed.), in *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*. New York. Rizzoli, 1991, pp. 112-114.
- MORENO MANSILLA, Luis, 2002. *Travel Notes to the inside of Time*. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos.
- NORBERG-SCHULZ, Christian and J.G. DIGERUD, 1981. *Louis I. Kahn, idea e imagen*. Madrid. Xarait.
- OTEIZA, Jorge, 2003 (1963). *Selected Writings*, Joseba Zulaika (ed.) Reno. University of Nevada.
- PALLASMAA, Juhani, 2012 (2005). *The Eyes of the Skin*. Chichester. John Wiley & Son.
- SKRIVER, Poul Erik, 1984. *Arne Jacobsen* en Ditte Heath (Catalogue) *Arne Jacobsen*, 1984. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda de la Junta de Andalucía.
- SOLAGUREN-BEASCOA, Felix, 2001. *Arne Jacobsen Aproximación a la obra completa 1950-1971*. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos.
- SOLAGUREN-BEASCOA, Felix, 2002. *Arne Jacobsen Dibujos 1958-1965*. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos.
- SOLAGUREN-BEASCOA, Felix, 1993. *Jacobsen*. Barcelona. Centro d' Estudis de Disseny y Santa Cole Ediciones de Diseño
- THAU, Carsten, 1984. Quotes from *Arne Jacobsen* in Ditte Heath (Catalogue) *Arne Jacobsen*, 1984. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda de la Junta de Andalucía.

ARNE JACOBSEN  
LOUIS I. KAHN