

METAMORFOSIS EN 3 ACTOS. LA TRANSFORMACIÓN ROMANA DE LOUIS I. KAHN A TRAVES DE SUS DIBUJOS

METAMORPHOSIS IN 3 ACTS. THE ROMAN TRANSFORMATION OF LOUIS I. KAHN THROUGH HIS DRAWINGS

Rubén García Rubio, Eduardo Delgado Orusco

doi: 10.4995/ega.2020.12021

Los apenas tres meses –del 1 de diciembre de 1950 al 5 de marzo de 1951– que Kahn pasó en la capital italiana aparecen como un momento crucial en su trayectoria. Su condición de Arquitecto Residente en la Academia de su país (RAAR) le ofreció un alto grado de libertad, que fue aprovechado para viajar por la península Itálica y por el Mediterráneo. Las impresiones de esta estancia y de los viajes asociados fueron recogidas en una serie memorable de dibujos. Sin embargo, todavía está pendiente una lectura crítica de estos dibujos a la luz de sus objetos de interés y de las técnicas asociadas. El objetivo de este texto es contribuir a ese análisis a través de tres dibujos precisos que ofrecen una aproximación a la mirada del maestro americano sobre la arquitectura clásica mediterránea.

PALABRAS CLAVE: KAHN, ROMA, VIAJE, DIBUJO, TRANSFORMACIÓN, REINTERPRETACIÓN

The three short months – from December 1, 1950, to March 5, 1951 – that Kahn spent in the Italian capital, configured a moment of special intensity. His position as Resident Architect at the Academy of his country (RAAR) offered him great freedom, and he took advantage of it to travel through the Italian peninsula and the Mediterranean Sea. The impressions of these trips were collected in a remarkable series of drawings. Nevertheless, there is not yet a critical study about those drawings that relate the objects and the drawing techniques. This paper aims to contribute to that analysis through the study of three specific drawings that offer an approach to the American Master's view about the Classical Mediterranean Architecture.

KEYWORDS: KAHN, ROME, TRAVEL, DRAWING, TRANSFORMATION, INTERPRETATION

1. Joseph Amisano, su mujer Dorothy, Spero Daltas, Louis I. Kahn y William Sippel en el Hotel Kastalia de Delfos (Grecia) fotografiados por George Patton a finales de enero de 1951

1. Joseph Amisano, his wife Dorothy, Spero Dallas, Louis I. Kahn, and William Sippel were photographed by George Patton in the Hotel Kastalia in Delphi (Greece) at the end of January 1951



1

Con el objetivo de enunciar una explicación plausible de la transformación experimentada en Roma por el maestro americano se analizarán tres de los dibujos realizados durante su estancia romana: un primer apunte elaborado al poco tiempo de su llegada, otro a mediados de su estancia y el último ejecutado poco antes de volver a América (Fig. 1). Los tres ejemplos muestran en efecto una enorme libertad en lo que podríamos llamar la exploración técnica propia del dibujar, pero también un descubrimiento de nuevos conceptos asociados a lo dibujado. La secuencia de estos tres dibujos evidencia la metamorfosis experimentada por el arquitecto, y ofrece posibles claves interpretativas para el devenir de su obra posterior.

La realidad como superposición de planos

Un Kahn maduro —a punto de cumplir el medio siglo de edad cuando desembarcó en Roma— no tuvo ningún problema para una rápida integración en la vida de la Academia romana. No solo empezó a ejercer sus funciones como arquitecto en Residencia desde el primer día —“aconsejar [...], acompañar en viajes ocasionales” (a los Becarios)—¹, sino que también participó activamente en el resto de las actividades de la institución. Así, por ejemplo, se unió inmediatamente junto al resto de Becarios de Arquitectura a las excursiones arqueológicas que Frank Brown realizaba semanalmente². Viajes que se centraron en la arquitectura romana imperial, con recorridos por Roma —Foro, Palatino, Villa Giulia, etcétera— y otras ciudades cercanas como Tívoli u Ostia, donde de hecho realizó los primeros dibujos de su estancia³.

Puede que el más significativo de esos dibujos para el análisis propuesto sea el que representa el “Piazzale delle Corporazioni”⁴ (Fig. 2), un espacio público rodeado en tres de sus lados por una galería cubierta con comercios, y un cuarto que comparte la escena del teatro, formando con él una única entidad. No obstante el dibujo de Kahn muestra una interpretación del espacio de forma libre y moderna a la vez, reduciendo toda la escena a una superposición de tres planos⁵. El más cercano sintetiza los elementos esparcidos por la *piazza* en una estatua clásica; el plano intermedio representa esquemáticamente el pórtico de uno de sus lados, mientras que el más alejado aún todas las ruinas del fondo bajo una mancha

Con esta técnica, basada en la superposición de planos, Kahn representa la profundidad tridimensional, reforzando la fluidez espacial mediante una cierta asimetría (Fig. 3). También la transparencia de la parte inferior de la estatua pa-

In order to state a plausible explanation of the transformation experienced by the American master in Rome, three of the drawings made during his Roman stay will be analyzed: the first one was drawn shortly after his arrival, another one in the middle of his stay and the last executed shortly before returning to America (Fig. 1). The three examples do indeed show enormous freedom in what we might call the technical exploration of drawing, but also a discovery of new concepts associated with the drawn. The sequence of these three drawings demonstrates the metamorphosis experienced by the architect and offers possible interpretative keys for his future work.

Reality as overlapping planes

A mature Kahn — about to turn half a century old when he landed in Rome — had no problem for rapid integration into the life of the Roman Academy. Not only did he start working as a Resident Architect from day one — “to act as an advisor [...], to accompany them on occasional trips” (to the Fellows in Architecture)¹ — but he also actively participated in the rest of the institute’s activities. Thus, for example, Kahn immediately joined the Fellows in the archaeological excursions that Frank Brown made weekly². These trips were focused on



2

the Imperial Roman architecture, with tours to Rome – Forum, Palatine, Villa Giulia, etc. – and other nearby cities such as Tivoli or Ostia, where in fact, he made the first drawings of his stay **3**.

Perhaps the most significant of those drawings, for the analysis of this text, is the one that represents the “*Piazzale delle Corporazioni*” **4** (Fig. 2). This *piazzale* is a public space surrounded on three of its sides by a gallery covered with shops, and a room that shares the theater scene, forming with it a single entity. However, Kahn’s drawing shows an interpretation of the space in a free and modern way at the same time, reducing the entire scene to a three-plane overlay **5**.

The closest one synthesizes the elements scattered around the *piazza* in a classical statue; the intermediate plane schematically represents the portico on one of its sides, while the furthest one combines all the ruins of the background under a color spot. Kahn represents the three-dimensional depth with this technique, based on the superposition of planes, reinforcing the spatial fluidity through a certain asymmetry (Fig. 3). The transparency of the lower part of the statue also seems to reinforce that tension, generating some confusion in the order of the planes while printing an enigmatic lightness to the whole. In this way, based on simple resources associated with drawing, Kahn is able to set a personal

rece reforzar esa tensión, generando cierta confusión en el orden de los planos a la vez que imprime una enigmática ligereza al conjunto. De esta forma, a partir de sencillos recursos asociados al dibujar, Kahn es capaz de fijar una interpretación personal del espacio y de los objetos presentes (Fig. 4).

El dibujo es un modo de representación. No importa si una acuarela es precisa, suelta o anodina; si refleja algún propósito, ya tiene valor; y cuanto mejor entendamos ese propósito, más valiosa llegará a ser. (Kahn 2003, p. 15).

Este apunte es en realidad continuación de una exploración previa al viaje alrededor de ciertos conceptos manejados por los movimientos de vanguardia, como la abstracción, la continuidad, la transparencia y la ligereza, entre otros **6**. Buen ejemplo de esta línea de representación es el dibujo “*Transparencia 1*” (Fig. 5). Una aproximación análoga puede descubrirse en otros dibujos de ideación como los realizados para el *Jefferson National Expansion Memorial* en San Luis (Fig. 6) o la

2. Louis I. Kahn, *Piazzale delle Corporazione* (1950)

3 y 4. Análisis de los autores del dibujo *Piazzale delle Corporazione*; y, vista actual de la *piazzale delle Corporazione* en Ostia (Italia)

2. Louis I. Kahn, *Piazzale delle Corporazione* (1950)
3 and 4. Analysis of the authors of the drawing *Piazzale delle Corporazione*; and, current view of the *Piazzale delle Corporazione* in Ostia (Italy)

tienda para la *Pittsburg Plate Glass Company* en Filadelfia (Fig. 7). En todas estas obras puede apreciarse el entendimiento del espacio como relación entre planos abstractos (transparentes u opacos) y objetos en un espacio infinito ambientado por una luz continua y difusa, lo que se manifiesta en el uso de la masa negra para representar superficies evitando las sombras.

La conquista de la materia

El segundo dibujo que sirve para configurar nuestro análisis es conocido sencillamente como “*Muro romano*” **7** (Fig. 8). Esta representación muestra ya un cambio en la mirada de Kahn y condensa varias lecciones aprendidas durante el viaje. “Son buenos dibujos”, apuntaba Kahn sobre los bocetos preparatorios de Rodin para sus esculturas, “porque encarnan las posibilidades ocultas de su oficio; son las auténticas visiones de un creador (Kahn 2003, p. 16)”. Algo de esta observación está presente en su propio apunte romano.



3



4

Se desconoce tanto la localización como la fecha precisa del dibujo. No obstante, el contenido y la técnica utilizada permiten situar el apunte poco después de los primeros dibujos, pero antes de los del viaje a Egipto y Grecia (6-30 de enero de 1951) 8. Este dibujo es acaso más sencillo que el anterior. Se trata de un apunte frontal –realizado a carboncillo– del tramo de un muro genérico romano, encuadrado con muy pocos trazos. Sin embargo, el arquitecto se detiene en aspectos particulares de su construcción y, especialmente, en sus huecos cuya forma subraya con un trazo grueso y preciso que representa la sombra proyectada por el propio muro en una de sus jambas. En esta observación Kahn parece estar introduciendo uno de los grandes principios de su pensamiento post-romano: la masa.

Una mirada más atenta manifiesta la gran impresión que la materialidad del muro debió causar en Kahn. El arquitecto enuncia y enumera los materiales que lo confor-

man: piedra en el zócalo, elementos ajenos insertados, madera en la parte superior y, principalmente, ladrillo. Todos ellos son representados como componentes de su construcción, resaltando las alteraciones del orden murario regular, como son los arcos de descarga y/o dinteles, aunque estén realizados con el mismo ladrillo que el resto del lienzo.

Este dibujo comparte con el anterior la utilización de una perspectiva frontal, aunque los temas explorados son casi opuestos. Como ya se ha apuntado el primero mostraba la atención de Kahn por conceptos relacionados con la modernidad –como la fluidez espacial, la ligereza o la abstracción– lo que es apoyado con las herramientas gráficas utilizadas, como la secuencia de planos sin grosor –o incluso transparentes–, el cambio de tamaño y color o la simplificación de elementos.

Por el contrario, en este nuevo apunte el arquitecto se siente atraído por la solidez, la gravedad y la

interpretación de the space and the objects present (Fig. 4).

Drawing is a mode of representation. It makes no difference whether a watercolor is tight, loose, or flabby, for if it discloses a purpose, it is of value, and the more value we understand the purpose, the more valuable our watercolor will become. (Kahn 2003, p. 15)

In reality, this drawing is a continuation of a pre-trip exploration around certain concepts handled by avant-garde movements, such as abstraction, continuity, transparency, and lightness, among others 6. An excellent example of this line of representation is the drawing “Transparency 1” (Fig. 5). An analogous approach can be discovered in other ideation drawings such as those made for the Jefferson National Expansion Memorial in St. Louis (Fig. 6) or the store for the Pittsburgh Plate Glass Company in Philadelphia (Fig. 7). In all these works, the understanding of space can be seen as a relationship between abstract planes (transparent or opaque) and objects where both are placed in an infinite space set by a continuous and diffused light, which is manifested in the use of a black mass to represent surfaces avoiding shadows.

The conquest of matter

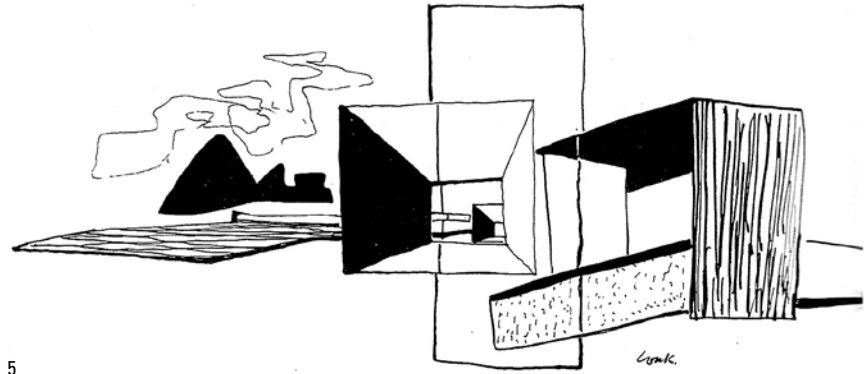
The second drawing used to build our analysis is simply known as “Roman Wall”



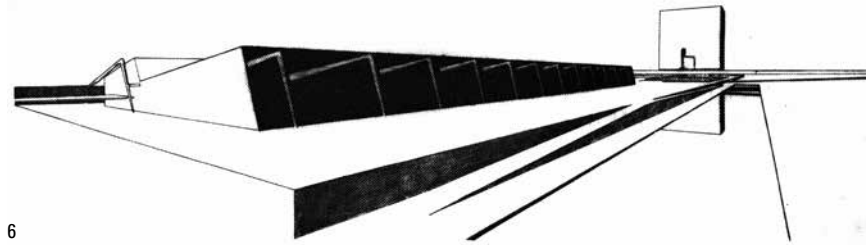
7 (Fig. 8). This representation already shows a change in Kahn's gaze and condenses several lessons learned during the trip. "They are good drawings," Kahn pointed out about Rodin's preparatory sketches for his sculptures, "because they embody the hidden possibilities of his trade; they are the true visions of a creator (Kahn 2003, p. 16)." Part of this remark is present in his Roman sketch. The precise location and date of the drawing are unknown. However, both the content and the technique used placed it shortly after the first drawings, but before those of the trip to Egypt and Greece (January 6-30, 1951) 8. This drawing is perhaps more straightforward than the previous one. It is a frontal scene – made of charcoal – of a section of a generic Roman wall, framed with very few strokes. Nonetheless, the architect stops in particular aspects of its construction and, especially, in the holes whose shapes he underlines with a thick and precise stroke that represents the shadow cast by the wall itself on one of its jambs. In this observation, Kahn seems to be introducing one of the great principles of his post-Roman thought: mass.

A closer look manifests the great impression that the materiality of the wall should have left on Kahn. The architect enunciates and enumerates the materials that make it up: stone in the baseboard, inserted external elements, wood in the upper part, and, mainly, brick. All of them are represented as components of their construction, highlighting the alterations of the regular wall order, such as the arches of discharge and/or lintels, although they are made with the same brick as the rest of the wall.

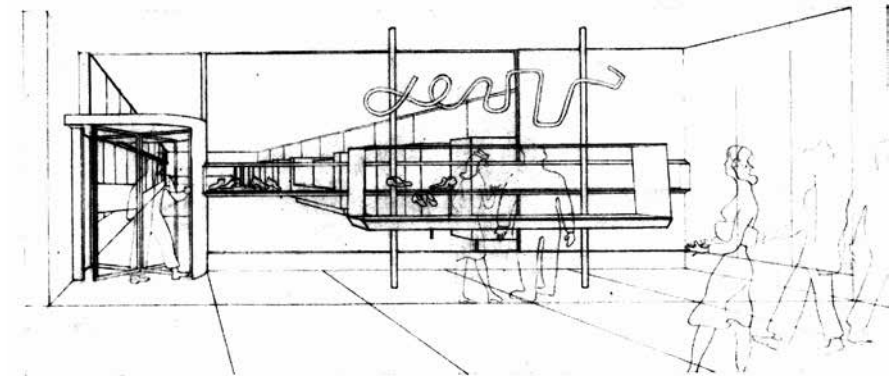
This drawing shares with the previous one the use of a frontal perspective, although the themes explored are almost opposite. As already noted, the first showed Kahn's attention for concepts related to modernity – such as spatial fluidity, lightness or abstraction – which is supported with the graphic tools used, such as the sequence of planes without thickness – or even transparency, the change of size and color or the simplification of elements. On the contrary, in this new drawing, the architect is attracted by the solidity, gravity, and physicality so typical of Roman architecture (Fig. 9). Thus, it concentrates on a single plane endowed with thickness and



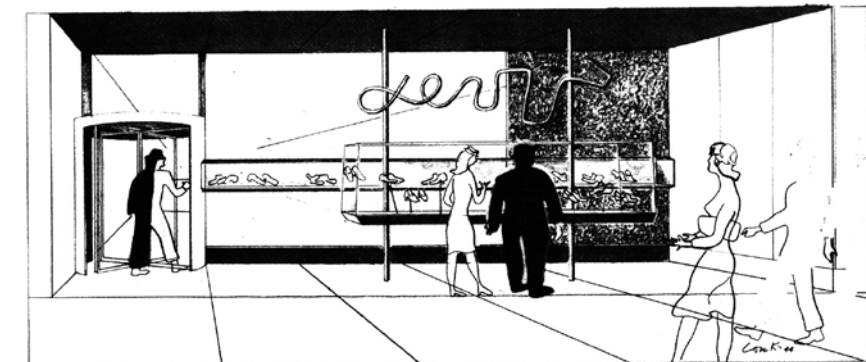
5



6



7



7

fisicidad tan típica de la arquitectura romana (Fig. 9). Y así se concentra en un único plano dotado de grosor y de cualidades materiales (Fig. 10). El objeto ya no es la representación de la continuidad (teóricamente infinita) del espacio, sino el elemento que lo limita y define. Kahn no abandona su preocupa-

ción por el espacio, pero introduce nuevas claves en su jerarquía. Sus espacios se alejan de los cánones de la modernidad para ser limitados y finitos. Y el muro, como elemento que acota el espacio, comienza a adquirir un nuevo valor:

Una vez me dijo [Kahn] que se lamentaba de haber perdido tanto tiempo



5, 6 y 7. Louis I. Kahn, *Transparencia 1* (1948-50); Louis I. Kahn, *Propuesta para el concurso Jefferson National Expansion Memorial* (1946-48); y, Louis I. Kahn y Oscar Stonorov, *Tienda de muebles y zapatos para la Pittsburg Plate Glass Company* (1944)

8. Louis I. Kahn, *Roman Wall* (1950)
9 y 10. Muro del Capitolio romano (Italia); y, análisis de los autores del dibujo *Roman Wall*

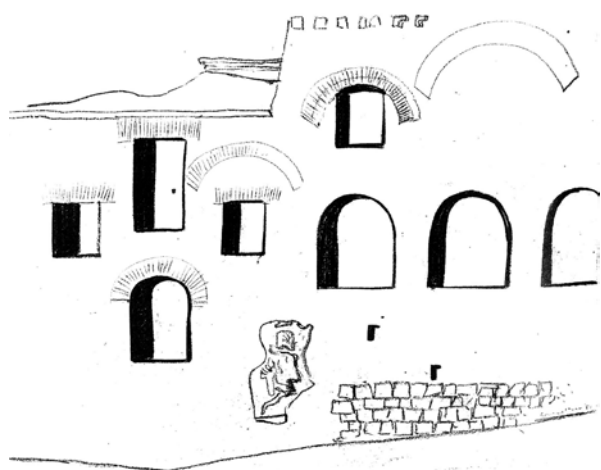
5, 6 and 7. Louis I. Kahn, *Transparency n°1* (1948-50); Louis I. Kahn, the proposal for the Jefferson National Expansion Memorial Competition (1946-48); Louis I. Kahn and Oscar Stonorov, *Furniture Store and Shoe Store for the Pittsburg Plate Glass Company* (1944)
8. Louis I. Kahn, *Roman Wall* (1950)
9 and 10. *Wall of the Roman Capitol* (Italy); analysis of the authors of the drawing "*Roman Wall*"

intentando ser un arquitecto moderno. Me dijo “Michael, durante toda mi vida he intentado una y otra vez hacer el muro cada vez más delgado”. Pero no fue hasta que fue a Roma y vio la *Domus Aurea* y otras villas romanas en el Foro cuando se dio cuenta de la fuerza del muro, del poder del claroscuro, del interés de la luz y todo lo que, según él, la arquitectura tenía que poseer (Graves 1986, pp. 164-65).

Este viraje conceptual tuvo su reflejo en su producción arquitectónica posterior. A partir del viaje, sus dibujos comienzan a reflexionar sobre las cualidades matéricas del muro y su construcción, desde los más técnicos a los más informa-

material qualities (Fig. 10). The object is no longer the representation of the continuity (theoretically infinite) of space, but the element that limits and defines it. Kahn does not abandon his concern for space but introduces new keys in his hierarchy. His spaces move away from the canons of modernity to be limited and finite. Moreover, the wall, as an element that limits the space, begins to acquire a new value:

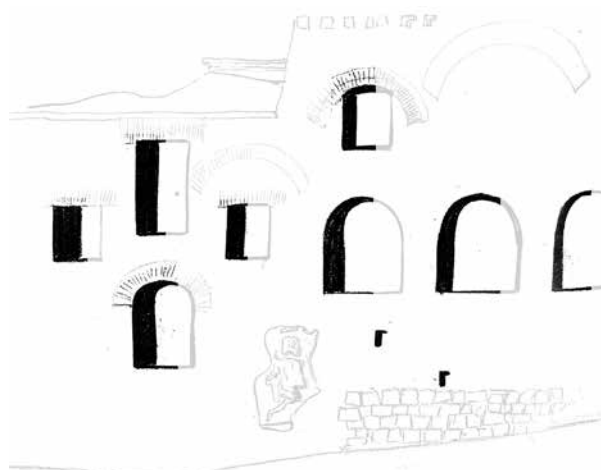
[Kahn] He once said to me [Michael Graves] that he regretted wasting so much of this time trying to be a modern architect—he said, “Michael, I’ve tried and tried and tried all my life to make the wall thinner and thinner and thinner and it wasn’t until I went to Rome.” He saw the substructure to the *Domus Aurea* and other Roman villas and in the Forum, he realized the strength of the wall and the power of Chiaroscuro and the interest in the light and



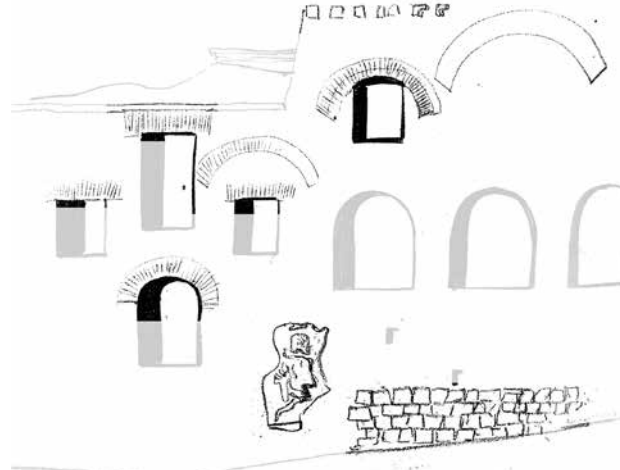
8

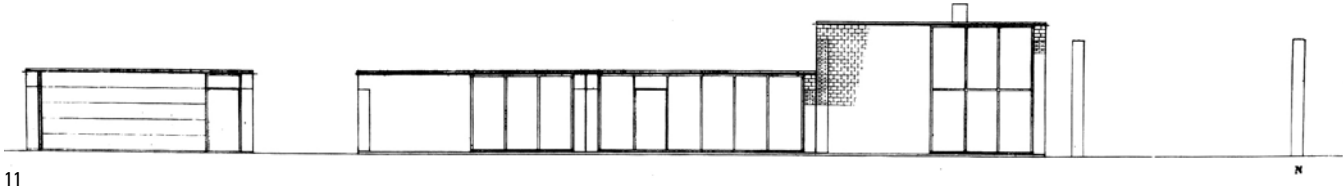


9

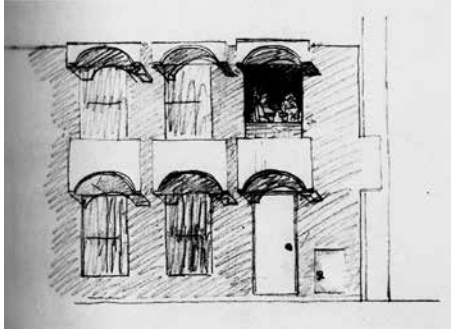


10





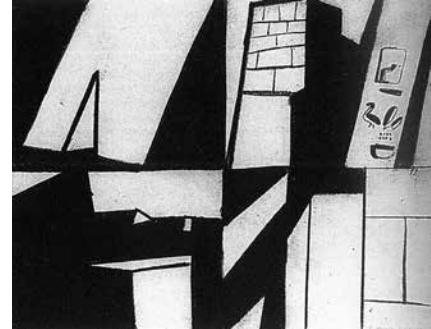
11



12



13



all of what architecture held for him. (Graves 1986, pp. 164-65).

This conceptual turn had its reflection in Kahn's later architectural production. From the trip, his drawings begin to reflect on the material qualities of the wall and its construction, from the most technical to the most informal. Thus, for example, in the unbuilt De Vore house (1954-55), he merely limits its walls and only stops to underline the main constructive alterations (Fig. 11). Likewise, in other quick drawings, such as the facade study for houses in Mill Creek, he represents stains of different intensities that serve to point out the different construction characteristics of its parts (Fig. 12 and 13). In this same drawing, he also includes a new relationship with the shadow as an expression of the materiality discovered in the Roman wall. It is not that Kahn did not use the shadow before, but from the trip, it begins to be increasingly dark and more protagonist, and it serves to him as a manifestation of both the gravity of the mass and to outline the geometry. This new approach is also demonstrated in the graphic studies on Egyptian motifs that he made after the trip 9.

New spatialities

Kahn and other Fellows embarked for Egypt and Greece in January 1951 10. This stage was the most productive in pictorial terms 11, and from it, we will select the drawing of the Temple of Horus in Edfu 12 (Fig. 14). This drawing has as its primary character the pylons that flank the gateway to the Temple. These elements, along with two side walls and some ruins suggested by their shadows, define a previous space 13. Kahn again uses

les. Así por ejemplo en el proyecto de la casa De Vore (1954-55) limita sencillamente sus paramentos y solo se detiene para subrayar las principales alteraciones constructivas (Fig. 11). Igualmente en otros dibujos rápidos como en el estudio de fachada para viviendas en *Mill Creek* representa manchas de diferentes intensidades que sirven para apuntar las diversas características constructivas de sus partes (Figs. 12 y 13). En este mismo apunte incluye también una nueva relación con la sombra como expresión de la materialidad descubierta en el muro romano. No es que Kahn no utilizase la sombra anteriormente, pero a partir del viaje ésta comienza a ser cada vez más oscura y protagonista, manifestación tanto de la gravedad de la masa como perfilando la geometría que el arquitecto persigue y así lo demuestra en los estudios gráficos sobre motivos egipcios que realiza con posterioridad al viaje 9.

Nuevas espacialidades

En enero de 1951 Kahn y otros becarios se embarcaron hacia Egipto y Grecia 10. Esta etapa fue la más productiva en términos pictóricos 11, y de ella extraemos el apunte del Templo de Horus en Edfu 12 (Fig. 14).

Este dibujo tiene como objeto principal los pilonos que flanquean la puerta de acceso al Templo. Estos elementos definen un espacio anterior junto a dos muros laterales y unas ruinas sugeridas por sus sombras 13. Kahn vuelve a utilizar la perspectiva frontal como herramienta de composición y el pastel como técnica de dibujo. Sin embargo, frente al primer dibujo, aquí destaca la enorme cantidad de materia empleada.

También a diferencia de otros dibujos anteriores, donde utilizaba el blanco del papel, aquí colma con pigmento toda la superficie saturando tanto los pilonos como su entorno. Mediante este recurso todo "pesa": se vuelve materia sólida, cielo, luz y sombra son enfatizados por el uso del pastel y transmiten la gravedad que tanto le impresionó en Egipto.

Kahn muestra su entendimiento del poder de la materia en la arquitectura antigua, que acota el espacio en unidades independientes. Su delimitación con elementos sólidos, opacos y reconocibles transforma la condición continua, fluida y ambigua hacia otra nueva, que resulta estanca, estática y definida. Los pilonos, los dos muros laterales y las ruinas que proyectan sombra, encierran un espacio de unas dimensiones



11, 12 y 13. Louis I. Kahn, casa De Vore (1954-55); estudio de la fachada para viviendas en *Mill Creek* (1950-54); y, Estudio para mural basado en motivos egipcios n° 1 y 2 (1951)

14. Louis I. Kahn, Pilonos del Templo de Horus no.1 (1951)

15 y 16. Detalle de los Pilonos del Templo de Horus no.1 (1951); y, fotografía tomada por George Patton durante su vista a dichos Pilonos (1951)

11,12 and 13. Louis I. Kahn, De Vore House (1954-55); facade study for houses in Mill Creek (1950-54); and, "Study for a Mural Based on Egyptian Motifs n°1 and 2" (1951)

14. Louis I. Kahn, Pylons of the Horus Temple no.1 (1951)

15 and 16. Detail of the drawing "Pylons of the Horus Temple no.1" (1951); and photography taken by George Patton during their visit to those pylons. (1951)

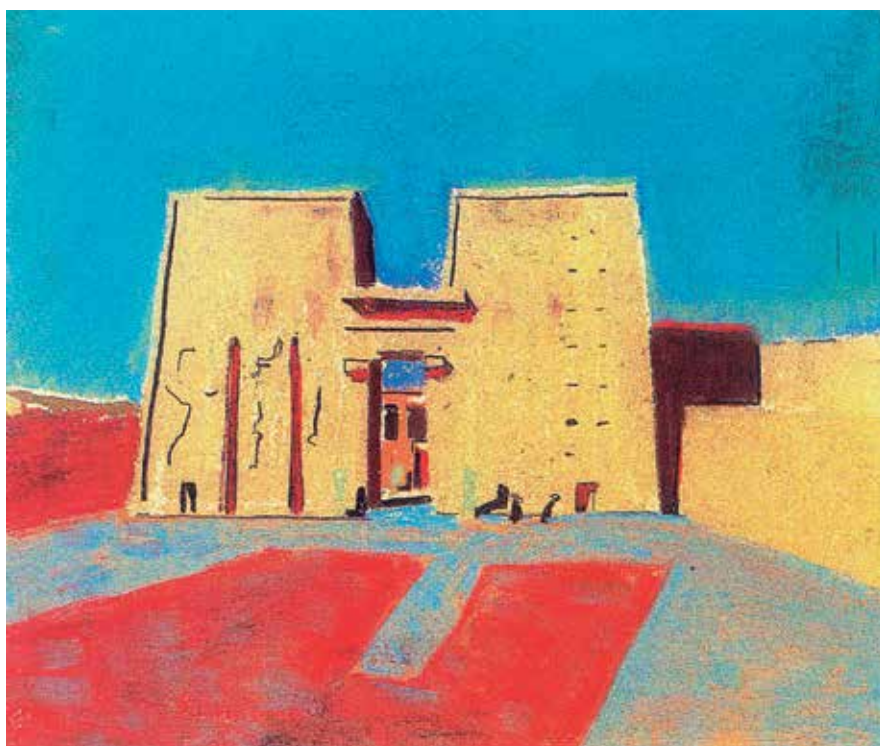
concretas y mensurables. Un espacio cuya única "fuga" –única ocasión de continuidad con el espacio posterior– es la puerta situada entre ambos pilonos. Esta nueva condición del espacio –percibido como un recinto delimitado– serviría para ilustrar el nuevo paradigma que Kahn perseguirá en su obra posterior.

the frontal perspective as a composition tool and the pastel as a drawing technique. However, compared to the first drawing, the enormous amount of material used must be distinguished here.

Unlike other previous drawings, where the architect used the white of the paper, Kahn fills the entire surface with pigment here, saturating both the pylons and their environment. Through this resource, everything "weighs." Everything becomes solid matter, the sky, the light, and the shadow are emphasized by the use of the pastel and convey the gravity that so impressed him in Egypt.

Kahn shows his understanding of the power of matter in ancient architecture, which limits space in independent units. Its delimitation with solid, opaque, and recognizable elements transforms the continuous, fluid, and ambiguous condition towards a new one, which is sealed, static, and defined. The pylons, the two side walls, and the ruins that cast shadow, enclose a space of concrete and measurable dimensions: a space, whose only "escape" – the single occasion of continuity with the rear space – is the door between both pylons. This new condition of space – perceived as a delimited enclosure – would serve to illustrate the new paradigm that Kahn will pursue in his later work.

Besides, this way of perceiving the construction from its mass will also imply the appearance of a new space inside. Indeed, the thickness of these walls allowed them to hollow out, causing new spaces to appear. Now the construction not only envelops the



14



15



16



space but also generates other spaces inside. A new space that Kahn could recognize in countless buildings during the trip: “The columns of yesterday, which were solid, could be made hollow and contain something. But even the old columns (pillars) sometimes contained something too” (Kahn, Cook and Klotz 1973), as happens in the pylons of Edfu’s drawing that are pierced by small corridors and chambers 14. (Fig. 15 and 16)

A good sample of this new spatiality conquered by Kahn from the observation and apprehension of Mediterranean models can be guessed in the concept drawings of, for example, the tetrahedral floor of the Yale Art Gallery – even in the perspectives of the first phases– or in the hollow structure of the City Hall proposal for Philadelphia (Fig. 17, 18 and 19). All these drawings indicate not only a change in terms of the architectural concepts pursued if compared with those before the trip but also the exploration of new graphic techniques to represent them.

Conclusion

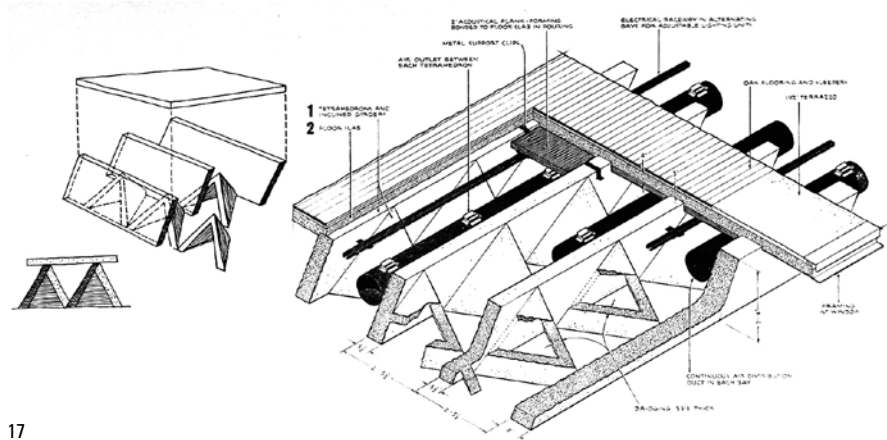
Kahn frequently remembered that:

“Giotto was a great painter because he painted the skies black for the daytime, and he painted birds that couldn’t fly and dogs that couldn’t run [...] A painter has this prerogative. He doesn’t have to answer to the problems of gravity [...] Architecture has limits.” (Kahn 2003)

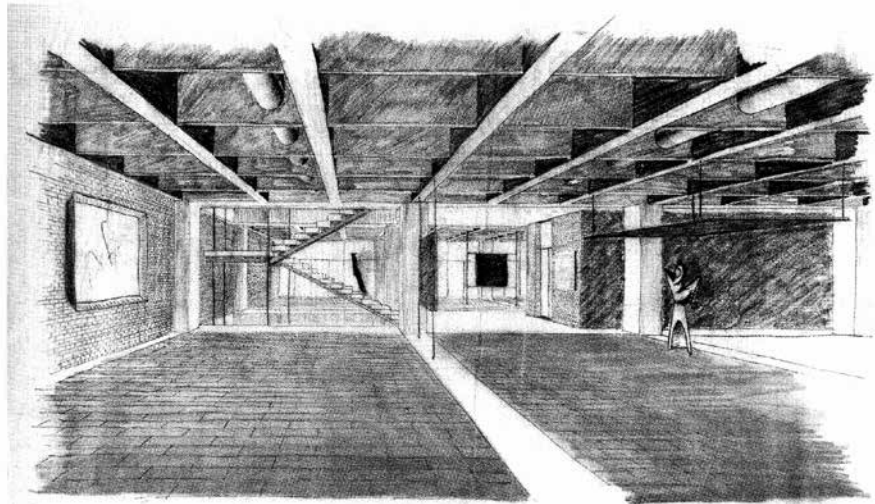
This last statement would be a kind of nostalgic mantra that the painter Kahn would surely repeat to the architect Kahn. However, this account also hides the reason for scrutinizing the transformation and the change of interests of the architect in the painter. It is simpler – as well as fast, economical, or free – to paint than to build a building. Precisely for this reason, the drawing is revealed as an instrument of high sensitivity to detect the paradigm shift in the later architectural work of the American master. Therefore, in the proposed sequence of drawings, we can appreciate the rapid transition from lightness and transparency, to mass and construction. ■

Notes

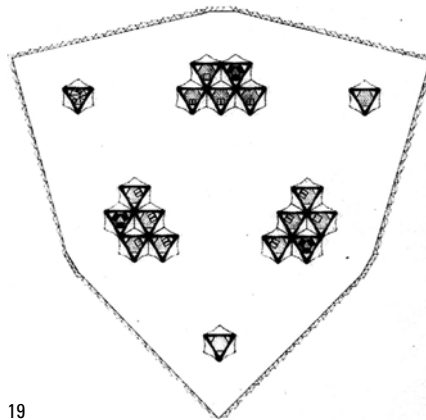
1 / Letter from Laurance P. Roberts to Louis I. Kahn on February 17th, American Academy in Rome 1947 to 1961, LK 030. II.A.61.1, Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania



17



18



19

Además, esta forma de percibir la construcción a partir de su masa también supondrá la aparición de un nuevo espacio en su interior. En efecto, el grosor de estos muros permitía ahuecarlos apareciendo nuevos espacios. Ahora la construcción no solo envuelve al espacio, sino que también genera otros espacios en su interior. Un nuevo espacio que Kahn pudo reconocer en innumera-

bles edificios durante el viaje: “Las columnas de ayer, que eran sólidas, pueden hacerse huecas y contener algo. Incluso, las columnas antiguas (pilares) a veces también contenían algo (Kahn, Cook y Klotz 1973)”, como sucede en los pilonos del dibujo de Edfu que están horadados por pequeños pasillos y cámaras 14 (Figs. 15 y 16).

Buena muestra de esta nueva espacialidad conquistada por Kahn a partir de la observación y la aprehensión de los modelos mediterráneos puede adivinarse en los dibujos de ideación de, por ejemplo, el forjado tetraédrico de la Galería de Arte de Yale – incluso en perspectivas de las primeras fases– o en la estructura hueca de la propuesta del City Hall para Filadelfia (Figs. 17, 18 y 19). Dibujos todos ellos que denotan no solo un cambio en cuanto a los conceptos arquitectónicos perse-



17, 18 y 19. Axonometría recortada del forjado tetraédrico de la Galería de Arte de la Universidad de Yale (1951-53); estudio inicial del interior de la Galería de Arte de Yale (1951-53); y primera propuesta del City Hall (1951-53)

17, 18 and 19. Axonometry of the tetrahedral slab ceiling of the Yale University Art Gallery (1951-53); early study of an interior space of the Yale University Art Gallery (1951-53); y first proposal for the City Hall (1951-53)

guidos, si se comparan con aquellos anteriores al viaje, sino también la exploración de nuevas técnicas gráficas para representarlos.

Conclusión

Kahn recordaba con frecuencia que:

Giotto era un gran pintor porque pintaba el cielo negro cuando era de día y pintaba pájaros que no podían volar y perros que no podían correr. [...] Un pintor tiene esta prerrogativa: no tiene que responder a los problemas de la gravedad [...] La arquitectura tiene límites. (Kahn 2003)

Esta última afirmación resultaría una suerte de mantra nostálgico que el Kahn pintor seguramente repetiría al Kahn arquitecto. Sin embargo en esta afirmación se esconde también la razón para escudriñar la transformación, el cambio de intereses del arquitecto en el pintor. Es más sencillo –además de rápido, económico o libre– pintar que construir un edificio.

Precisamente por esta razón el dibujo se revela como un instrumento de enorme sensibilidad para detectar el cambio de paradigma en la obra arquitectónica posterior del maestro americano. Así, en la secuencia de dibujos propuesta podemos apreciar la rápida transición desde la ligereza y la transparencia, a la masa y la construcción. ■

Notas

- 1 / Carta de Laurance P. Roberts a Louis I. Kahn del 17 de febrero, American Academy in Rome 1947 to 1961, LIK 030.IIA.61.1, Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and Pennsylvania Historical and Museum Commission (a partir de aquí LIK Collection, AAUP).
- 2 / Frank Brown (1908-1988) era el Arqueólogo en Residencia y *Professor-in-Charge* de la Escuela de Estudios Clásicos de la Academia durante la estancia de Kahn en la misma.
- 3 / Kahn visitó Ostia el 18 de diciembre de 1950.
- 4 / Durante la excursión a Ostia, el arquitecto realizó un segundo dibujo titulado como “Vista interior” de lo que parece ser un termopolio típico de la antigua Roma. El libro de Jan Hochstim sigue

siendo el documento más completo acerca de los dibujos de la estancia en Roma de Kahn y por ello, el texto siempre se referirá al mismo utilizando el código JH junto al número del dibujo en el mismo. “Piazzale delle Corporazioni” –JH333– y “Vista interior” –JH409– (Hochstim 1991).

5 / División en tres elementos subrayado por el uso de distintos colores primarios (azul, rojo y amarillo) para cada plano.

6 / “Trasparencia 1” –JH318– y “Trasparencia 2” –JH319–, pero también los dibujos JH320, 327, 328 y 329 (Hochstim 1991).

7 / “Muro romano” –JH335– (Hochstim 1991).

8 / Durante ese periodo solo existe constancia de un viaje a Nápoles, aunque lo más probable es que pertenezca a algún muro anónimo de la ciudad de Roma.

9 / “Estudio para mural basado en motivos egipcios 1” –JH425– y “Estudio para mural basado en motivos egipcios 2” –JH426– ambos fechados en el libro de Hochstim en 1951. (Hochstim 1991).

10 / Kahn realizó este viaje del 6 al 30 de enero de 1951 junto a los becarios Joseph Amisano –y su mujer Dorothy–, Spero Daltas, George Patton y William Sippel –*Paris Price*–.

11 / De los 96 dibujos conservados de su estancia, Kahn realizó un tercio en Egipto, otro en Grecia y el resto durante las diferentes excursiones italianas.

12 / Kahn visitó Edfu el 17 de enero de 1951 y realizó tres dibujos. Aunque el texto solo utilizará el siguiente: “Pylonos del Templo Horus no.1” –JH400– (Hochstim 1991).

13 / Una sombra muy forzada puesto y extraña puesto que no representa lo realidad física que la proyecta. Parece más bien que haya trasladado la sombra de los pilonos que proyectarían sobre el patio interior a este espacio exterior.

14 / Es cierto que la cantidad de vacío en los pilonos o las pirámides es mínimo comparado con la masa que lo rodea. Además, esa escasez y semejanza de los espacios provoca que sea difícil jerarquizarlos. Aun así, no dejan de ser ejemplos de “estructuras huecas”, muy precarias y simples pero ajustadas al concepto, como el arquitecto sugería al dibujar las puertas o ventanas que los conectan con el exterior.

Referencias

- BRAUDY, S., 1970. *The Architectural Metaphysic of Louis Kahn* New York Times, 15 de Noviembre de 1970: 72-102.
- FRAMPTON, K., 2005. *Louis Kahn: modernizzazione e nuova monumentalità, 1944-1972*. En Frampton, K. 2005. *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*. Milán: Skira, pp. 245-46.
- GRAVES, M., 1986. *Entrevista con Kazumi Kawasaki*. En Latour, A., 1986. *Louis I. Kahn. L'Uomo, il maestro*. Roma: Edizioni Kappa, pp. 164-65.
- HOCHSTIM, J., 1991. *The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn*. Nueva York: Rizzoli International Publications.
- KAHN, L. I., COOK, J. W. y KLOTZ, H., 1973. *Louis I. Kahn*. En Cook, J. W., y Klotz, H., 1973. *Conversation with Architects*. Nueva York: Praeger Publishers, pp. 215-16.
- KAHN, L. I., 2003. *Escritos, conferencias y entrevistas*. El Escorial: El Croquis Editorial, p. 130.

and Pennsylvania Historical and Museum Commission (henceforth LIK Collection, AAUP).

2 / Frank Brown (1908-1988) was the Resident Archeologist and the Professor-in-Charge of the Classical School in the American Academy during Kahn’s stay in Rome.

3 / Kahn visited Ostia on November 18th, 1950.

4 / During the excursion to Ostia, the architect made a second drawing entitled “Interior view” of what appears to be a typical *thermopolium* of ancient Rome. Jan Hochstim’s book is still the most complete document about the drawings of Kahn’s stay in Rome, and therefore, the text will always refer to it using the code “JH” next to the number of the drawing. “Piazzale delle Corporazioni” –JH333– and “Interior view” –JH409– (Hochstim 1991).

5 / The division into three elements underlined by the use of different primary colors (blue, red and yellow) for each plane.

6 / “Transparency 1” –JH318– y “Transparency 2” –JH319–, but also the drawings JH320, 327, 328 y 329 (Hochstim 1991).

7 / “Roman Wall” –JH335– (Hochstim 1991).

8 / There is only evidence of a trip to Naples during that period, although most likely it belongs to an anonymous wall in the city of Rome.

9 / “Study for a Mural Based on Egyptian Motifs n°1” –JH425– y “Study for a Mural Based on Egyptian Motifs n°2” –JH426– both dated by Hochstim’s book in 1951. (Hochstim 1991).

10 / Kahn made this trip from January 6th to 30th, 1951, with the Fellows Joseph Amisano –and his wife Dorothy–, Spero Daltas, George Patton and William Sippel –*Paris Prize*–.

11 / Kahn made a third of the 96 preserved drawings of his stay in Egypt, another in Greece, and the rest during the different Italian excursions.

12 / Kahn visited Edfu on January 17th, 1951, and made three drawings. Although the text will only use the following: “Pylons of the Horus Temple no.1” –JH400– (Hochstim 1991).

13 / A very forced shadow set and strange since it does not represent the physical reality that casts it. It seems instead that he has moved the shadow of the pylons that would cast over the inner courtyard to this outer space.

14 / The amount of vacuum in the pylons or pyramids is indeed minimal compared to the surrounding mass. In addition, this scarcity and similarity of the spaces make it difficult to rank them. Even so, they are still examples of “hollow structures,” very precarious and simple but adjusted to the concept, as the architect suggested when drawing the doors or windows that connect them to the outside.

Referencias

- BRAUDY, S., 1970. *The Architectural Metaphysic of Louis Kahn* New York Times, 15 de Noviembre de 1970: 72-102.
- FRAMPTON, K., 2005. *Louis Kahn: modernizzazione e nuova monumentalità, 1944-1972*. En Frampton, K. 2005. *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*. Milán: Skira, pp. 245-46.
- GRAVES, M., 1986. *Entrevista con Kazumi Kawasaki*. En Latour, A., 1986. *Louis I. Kahn. L'Uomo, il maestro*. Roma: Edizioni Kappa, pp. 164-65.
- HOCHSTIM, J., 1991. *The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn*. Nueva York: Rizzoli International Publications.
- KAHN, L. I., COOK, J. W. y KLOTZ, H., 1973. *Louis I. Kahn*. En Cook, J. W., y Klotz, H., 1973. *Conversation with Architects*. Nueva York: Praeger Publishers, pp. 215-16.
- KAHN, L. I., 2003. *Escritos, conferencias y entrevistas*. El Escorial: El Croquis Editorial, p. 130.