

SVERRE FEHN: EL LUGAR COMO SOPORTE

SVERRE FEHN: THE PLACE AS A SUPPORT

Antonio Millán Gómez (<https://orcid.org/0000-0002-0286-3091>)

RESUMEN Es conocida la sensibilidad de Sverre Fehn, Premio Pritzker 1996, para el tratamiento del lugar y extraer lecciones para respetarlo con la arquitectura allí implantada. Un seguimiento responsable de su trabajo muestra operaciones cambiantes desde reflexiones exigentes quietudes hacia la sencillez sintética, como si sus propuestas para ese lugar siempre hubiesen estado allí: algo especialmente difícil en el accidentado y bello paisaje noruego, que exige estrategias diferenciadas, variables en su carrera, que pueden verse con claridad en una visión global.

PALABRAS CLAVE Sverre Fehn; paisaje y lugar; soportes de arquitectura; modernidad nórdica; narrativas modernas

SUMMARY Sverre Fehn, the 1996 Pritzker prize-winner, is well known for his sensibility in dealing with the place and extracting lessons that respect it together with architecture that has been introduced there. A responsible follow-up of his works shows changing operations from demanding reflections that have a tendency towards the synthetic simplicity, as if his proposals for that place have always been there: something quite difficult in the rough and beautiful Norwegian landscape that demands different strategies, variable in its development and that can be seen clearly in a global vision.

KEY WORDS Sverre Fehn; landscape and place; architectural supports; Nordic modernity; modern narratives

Persona de contacto / Corresponding author: antonio.millan@upc.edu Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Cataluña. España

Noruega alojó contrastes ancestrales, tras siglos de relación multisensorial con el medio de campesinos, navegantes y pescadores, que valoraron la tactilidad, el dinamismo de los recorridos y la empatía por una atmósfera cálida e íntima. Sus arquitectos se implicaron en reinterpretar la modernidad dotándola de sutileza y energía generadora hasta hoy. Sverre Fehn ahondó en estas esencias, tratando el lugar y el paisaje con respeto. Los matices de su obra aparecen en las notas y croquis, digitalizados y accesibles en el Nationalmuseet de Oslo, desde sus impresiones iniciales de un viaje al sur de Marruecos (el más largo y completo de sus escritos)¹, animado por Jorn Utzon y otros amigos, publicadas en *Byggekunst* y recientemente reeditadas.

Regresaría en 1987 con un grupo de profesores y estudiantes, experiencia relatada en una conferencia en la Escuela de Arquitectura de Oslo, con precisión arquitectónica y su imaginación inagotable extendida por el espacio el espacio y el tiempo. No fue el único viajero: Aldo

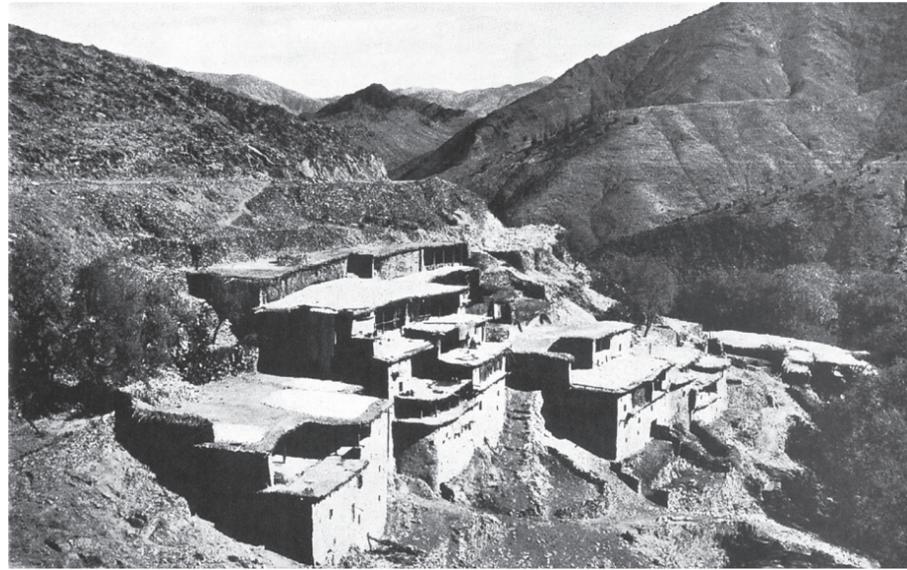
van Eyck viajó entre 1947 y 1953 a esas tierras; su grupo de amigos visitó Europa en bicicleta, y Jorn Utzon y Arne Korsmo fueron a Estados Unidos y Centroamérica, lo cual dejó huella en sus obras y en la arquitectura moderna². Becado para estancia en el estudio de Jean Prouvé en París, visitó el estudio de Le Corbusier, forjó impresiones de los CIAM y amistades entre miembros de Team 10. Sus compañeros y discípulos en AHO (Escuela de Arquitectura de Oslo), que Fehn dirigió entre 1971 y 1991, le tienen presente y está vivo su legado³.

Fehn refirió en *Byggekunst* cómo servía su hallazgo a una arquitectura versátil y esencial, pues, en su experiencia de los organismos percibidos, “*lo primitivo parece tan claro y lógico en su estructura como la misma naturaleza. Se halla, por fortuna, libre de toda especulación (...). Sientes de pronto que el propósito de los muros no es solo soportar un tejado o ‘construir’ una casa, sino que en un momento se han construido para crear sombra, el siguiente para ser el descanso de tu espalda, en otoño son*

1. FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The pattern of thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009, pp. 30-42. ISBN 9781580932172.

2. TOSTRUP, Elisabeth. *Planetveien 12. The Korsmo House. A Scandinavian Icon*. Oslo: Artifice, 2014, pp. 62-93.

3. NORBERG-SCHULZ, Christian; POSTIGLIONE, Gennaro. *Sverre Fehn. Opera Completa*. Milán: Electa, 1997. NORRI, Marja-Ritta; KÄRKKÄINEN, Maija, eds. *Sverre Fehn. The poetry of the straight line*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992, pp. 45-51.



1a

1a. Croquis de S. Fehn. Casas del desierto, Marruecos.
1b. Tin Mal. Foto de S. Fehn.

el estante para secar dátiles, en la primavera la superficie sobre la que los niños dibujan. Todas las partes de una casa son objetos de uso”⁴.

Diferencia las casas próximas al desierto, muros sin fin (figura 1a), de las casas de montaña (figura 1b), implantadas sobre un soporte rocoso, con un sistema y unos materiales distintos, por las condiciones existentes (“se ajusta por necesidad”) que explican otras acciones: “La ciudad de montaña se construye siguiendo los mismos principios regionales de las comunidades del desierto. Pero aquí, el ‘espacio Natural’ es diferente, y el terreno es piedra y roca. Esto cambia su carácter completamente (...). La arquitectura trabaja hacia la ‘perfección’, porque opera en un espacio intemporal. Su firma es ‘anónima’, pues es la naturaleza misma”⁵.

Aún están presentes los intercambios entre arquitectura moderna y tradición constructiva noruega (*byggeskikk*). La estructura expresa las potencialidades del material principal y del lugar, mediante la combinación vernácula de construcción *stave* y *log*: aquella, ligera, transparente y resistente; esta, masiva y cerrada. Sus caracteres básicos se explican mutuamente al combinarse en una totalidad dinámica. La conocida frase de Fehn para explicar su intervención en el Museo de Hamar

(“solo puedes dialogar con el pasado al construir el presente”) es sinónima de que “lo verdaderamente presente consiste en una interpretación nueva de lo intemporal”⁶. En tal reinterpretación es trascendental la influencia de Arne Korsmo y Knut Knutsen en el denominado “consenso noruego”, polarizado y con inclusión de influencias, especialmente desde la posmodernidad⁷.

Korsmo consideraba la arquitectura como asunto personal, con carácter único, donde contrastó la naturaleza de los objetos producidos por el hombre. Sus relaciones, viajes, amistades e influencia están bien documentados y dan idea de su dimensión. Knut Knutsen, más próximo a Arts and Crafts (Artes y Oficios) y al romanticismo nacional, parte de su propia visión de la naturaleza o desde la arquitectura vernácula. Ambos focos fueron trascendentes.

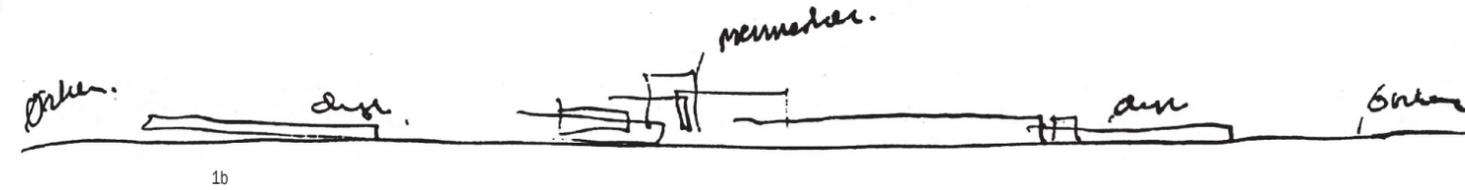
Fehn buscaba universales y en su arquitectura se distancia de inclinaciones anecdóticas. Tanto desde la *tradicón constructiva* noruega como desde los arquitectos referidos, maestros inmediatos, puede fusionar elementos dispares en su *visión unitaria de proyecto*. Norberg-Schulz le aplica distinciones entre mundo, naturaleza, paisaje y lugar, desarrolladas al interpretar a Louis I. Kahn. El crítico noruego aspira a perfilar “un lenguaje arquitectónico en

4. “Encuentro, y soy en lo que encuentro. (...) Y de pronto un nuevo mundo existió. (...) cómo se compusieron el ‘dentro’ y el ‘fuera’, cómo el ‘espacio natural’ era el tema principal en el diseño de casas y comunidades urbanas”. FEHN, Sverre. *Marokansk Primitiv Arkitektur* (Moroccan Primitive Architecture). Facsímil de *Byggekunst*, 1952, n.º 5. En: Ingerid Helsing ALMAAS, ed. Sverre Fehn. *Projects and reflections*. Oslo: Arkitektur N. *The Norwegian Review of Architecture*, n.º 7, 2009, pp. 48-55.

5. Ídem.

6. NORBERG-SCHULZ, Christian. Une vision poétique. En: *L’Architecture d’Aujourd’hui*. París, junio 1993, n.º 273.

7. TOSTRUP, E. *Architecture and Rhetoric. Text and Design in Architectural Competitions*. Londres: Papadakis, 1999.



términos de estructuras existenciales y cómo comprender el proceso de reunión que hace de un edificio una obra de arquitectura”⁸. Hay discrepancias respecto a la naturaleza fenoménica de la práctica de Fehn, así como evidencias respecto a la coexistencia de métodos retóricos y gráficos en su obra, que exceden este trabajo.

En esquema, se aprecian tres fases. Primera: en los cincuenta y sesenta, organizaciones ortogonales y de modernidad ortodoxa (siempre da importancia al lugar: basta ver los planos de implantación). Segunda: hasta finales de la década 1970 recupera cualidades estructurales en su definición formal, culminada con su obra maestra, el museo en Hamar. Tercera: en los años ochenta y noventa, en los que se lleva a cabo una potente revisión de la arquitectura noruega, Fehn realiza una síntesis con potente identidad figurativa y articulación precisa en detalles (Casa Busk en Bamble, de 1990; Museo de los Glaciares en Faejerland, de 1991), hasta sus últimas obras. La reflexión obligada entre 1973 y 1992 dio coherencia metódica a su obra, coincidiendo con la divulgación de esta por parte de P. O. Fjeld, C. Norberg-Schulz y sus leales de Team 10, ratificando sus principios técnicos y éticos desde su jubilación en AHO hasta su fallecimiento (1994-2009).

Las investigaciones residenciales de planta libre, inseparables de la idea constructiva, como la casa paladiana

en Norrköping (1962), muestran disciplina ética y relatividad al tratar el núcleo de servicios, coexistente con el sistema de objetos⁹. En proyectos posteriores, como la Casa Johnsrud en Rikkin, Børum (1970), invierte los servicios, situándolos próximos a fachada, en beneficio del espacio interior, mostrando sutiles matices en las medidas, difícilmente observables en una visión global. Desde estas experiencias deriva pronto hacia una dimensión pública¹⁰.

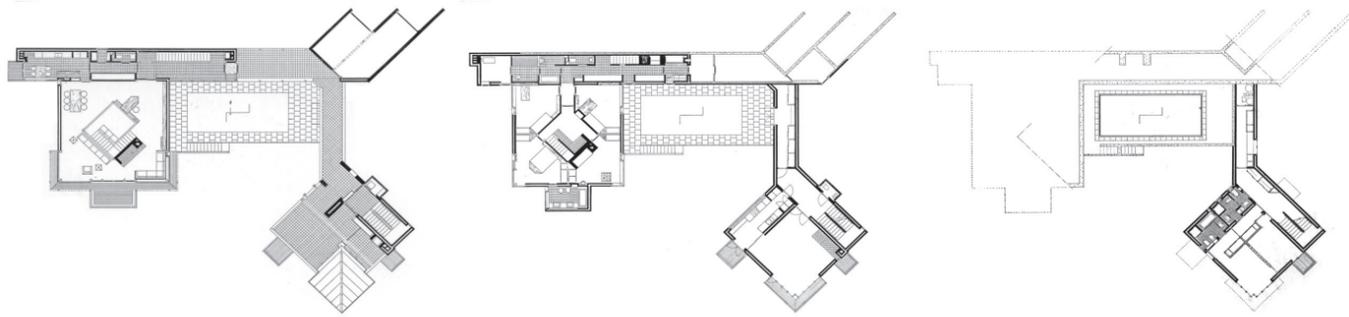
Una idea de la asunción de actividades en el emplazamiento se percibe en la progresión que sigue:

La Casa Schreiner (1963), homenaje a la arquitectura japonesa, combina gestos de exclusión o introversión (especialmente en la fachada norte, de acceso), consiguiendo una amable profundidad en la relación estar-comedor volcada al jardín; incluso los cerramientos –puertas correderas– desvelan ese conocimiento de los orientales apreciados por Korsmo, Kahn y Utzon. Su proceso es próximo al que llevaría a cabo este último (con un sistema constructivo marcado desde el inicio), excepto por los procesos de cualificación, que enfatizan tres etapas: selección de materiales y procedimiento a seguir; sistema constructivo y acabados, anticipándose al uso; y recualificación mediante el movimiento, preparando la adaptación y la expresión requerida (“la implicación conlleva concesión y resistencia, o

8. NORBERG-SCHULZ, Christian; DIGERUD, J. G., colaborador. *Louis I. Kahn, idea e imagen*. Madrid: Xarait ediciones, 1981. ISBN: 8485434145, pp.19-23. Norberg-Schulz recurre a Heidegger para definir primero qué es espacio habitado: “El edificio (asentamiento) deviene una cosa cuando reúne mundo”. Y matiza después las diferencias entre naturaleza, paisaje y lugar. En sus propias palabras: “Un paisaje habitado comprende obviamente tanto entidades naturales como entidades que son obra del hombre. Para que esto se vea claramente, el término paisaje habitado puede sustituirse por la palabra lugar, con significado más genérico, mientras que paisaje se usará para indicar los aspectos naturales de un lugar”. Tanto en el estudio de la obra de Louis I. Kahn como en *Genius loci*, su enfoque es fenomenológico. P. O. Fjeld, en conversación publicada (en MCQUILLAN, Thomas. *After Fehn*. A+U, 2009, p. 86), aclara que el enfoque de Fehn nunca fue fenomenológico.

9. LIE, Tanja. The Word Thief. Per Olaf Fjeld on the words of Sverre Fehn. En I. H. ALMAAS, ed., *op. cit. supra*, nota 4, pp. 64-67. Dice P. O. Fjeld: “La arquitectura no solo está relacionada con los seres humanos y el espacio; concierne también al objeto. Esto está claro en sus proyectos expositivos, en cómo se cuidan los objetos y se les asigna espacios, como en el museo en Hedmark. Pero el objeto está tan presente en sus casas unifamiliares. El mejor ejemplo es la Casa Norrköping, donde hay un juego mutuo directo entre los objetos diarios y el espacio circundante. Y el habitante y los objetos. La mesa está allí, la cama, y la silla. Tienen su lugar”.

10. FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The thought of construction*. Nueva York: Rizzoli International Publications, 1983, pp. 24, 26. Fehn quiso expresar en palabras el dilema de una inocencia perdida: “... la casa tenía una función, un significado. El espacio exterior y el espacio de la casa eran parte de un diálogo. La casa pertenecía a la tierra. Su ubicación era el resultado de pensamiento constructivo. Este pensamiento era parte de la naturaleza. (...) Cuando la cultura se desarrolló, el hombre se separó de la naturaleza (...). La casa fue separada de las actividades terrenales, pues la inquietud humana hizo a la casa dependiente de la geografía. La casa se convirtió un elemento ajeno puesto en la tierra sin ninguna finalidad práctica. Su vida ya no estaba vinculada a la supervivencia y el apoyo a la colectividad (...). La naturaleza se redujo a belleza visual”.



2. Casa S. S. Bødtker, incluyendo ampliación.
3. Escuela de Skådalen. Ala de actividades, planta general y sección longitudinal.

2

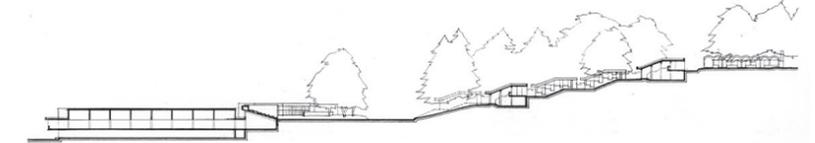
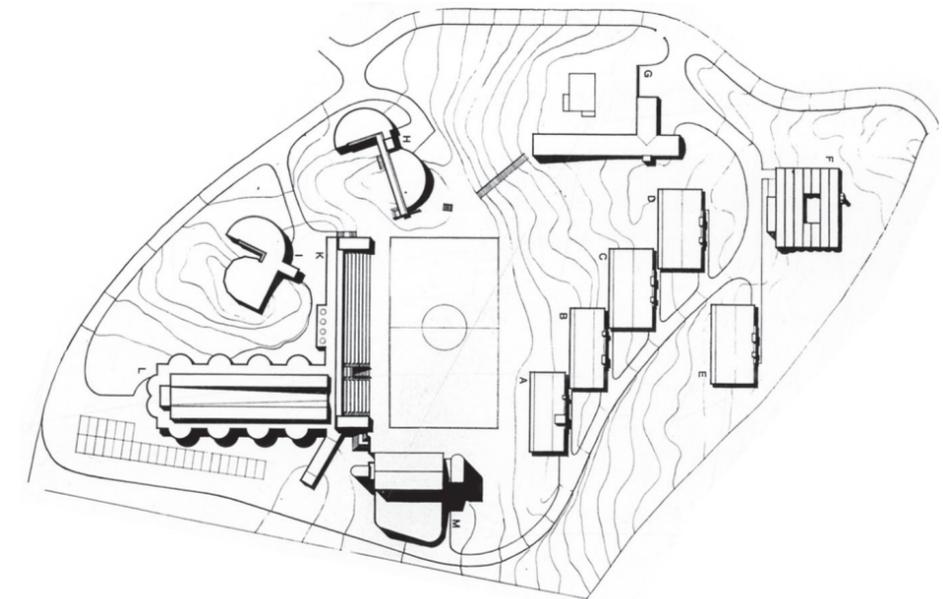
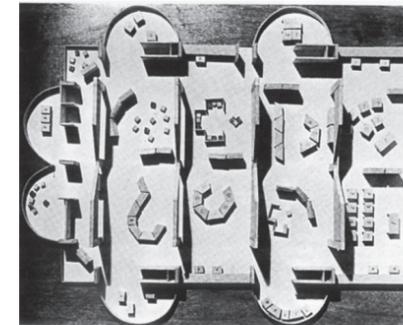
permeabilidad y exclusión”¹¹). Fehn ofrece un mutismo total en la primera imagen pública de esta casa y deja ver que puede operar en varias claves.

Esto lo muestra con claridad en las casas para los Bødtker, sobre todo la serie para C. S. Bødtker en Holmenkollen, 1966-1985 (figura 2). El lugar es tratado *cuales*, sin taludes, con ala horizontal superior (garaje, entrada, cocina, baño y bodega) y bloque vertical inferior y adjunto: abajo, habitaciones; arriba, estar; dominada mediante un núcleo girado e iluminación cenital, que no olvida las áreas circundantes¹², haciendo compatible el potencial de estructura y materiales y la continuidad interior- exterior. Al ampliarla en 1985, la malla ordenadora, girada 45°, pasa de interior a exterior para conseguir un conjunto orgánico¹³. La evaluación crítica fue dispar: K. Frampton aprecia una *supuesta vacilación*, excusada: “La planta transformable –de las casas Schreiner y en Norrköping– no solo está ligada oportunamente a la situación contingente –una especie de superfuncionalismo–. Se trata más bien del intento de crear un espacio flexible, que cambia continuamente en relación con los miembros de la familia según cada uno recorre el propio ciclo vital”¹⁴. Norberg-Schulz cita a Fehn (“la libertad previamente inherente a la gran parcela debe ser recreada en el interior y el exterior”), y juzga que “muestra la excepcional capacidad del autor para combinar exigencia y sensibilidad”¹⁵,

incluso para trascender la tradición moderna de manera creativa.

En realidad, la lectura atenta de las casas paladianas y la Schreiner, fundamentalmente la sección, deja ver su parentesco. Y en la Casa C.S. Bødtker se muestra la capacidad para implantar en el terreno con intervención mínima mediante el uso de *plataformas en bandeja y mesetas*, derivadas de su admiración por el emplazamiento del hombre en el paisaje: subir por las empinadas laderas, abriéndose paso en la espesura hasta llegar a una roca que permite admirar el paisaje y el horizonte distante es un sentimiento muy noruego. “En los proyectos más pequeños esta plataforma puede ser la base de todo el edificio. En edificios mayores y más complejos, Fehn explora también la posibilidad de colocar partes significativas del programa bajo la plataforma”¹⁶. Esta combinación permite tratar la cubierta como factor expresivo y captador de luz y orientarla según la importancia de los accesos, hasta hacer de ella el elemento integrador esencial en los museos de la década de los 1990. Si consideramos el sistema de cubrición en los pabellones de Bruselas y Venecia (1962) –especialmente la intemporalidad del último– se aprecia que ordena una heterogeneidad de edificios, dejando los árboles de los Giardini entre las finas viguetas. Esta capacidad para estructurar la disparidad es patente en los proyectos de la década de los 70, tanto en amplitud

11. BYGGEKUNST, 1964, n.º 8. LEATHERBARROW, David. A detail of the World. En: I. H. ALMAAS, ed., *op. cit. supra*, nota 4, pp. 32-35.
12. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Modern Norwegian Architecture*. Oslo: Norwegian University Press, Gjøvik 1986, pp. 117-119. ISBN 8200076962.
13. FEHN, Sverre. Villa Carl Sejersted Bødtker I y II. En: *Byggekunst*, 1986, n.º 4-5, pp. 246-256.
14. FRAMPTON, Kenneth. El pensamiento constructivo. En: C. NORBERG-SCHULZ; G. POSTIGLIONE, *op. cit. supra*, nota 3, p. 254.
15. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Modern Norwegian Architecture*. Oslo: Norwegian University Press, 1986, p. 117. ISBN 8200076962.
16. BETTUM, Ola. Resistance and interplay. The landscape dimension in the architecture of Sverre Fehn. En: I. H. ALMAAS, ed., *op. cit. supra*, nota 4, pp. 88-89.



3

conceptual como en introspección poética¹⁷, con cierta incompreensión hoy revisada. Resalta el proyecto de concurso (adquirido) para la Galería Nacional de Tullinløkka en Oslo (1972), una ambiciosa ordenación de una buena parte del sector central de Oslo, donde ratificaba los grandes edificios patrimoniales y dinamizaba los espacios intersticiales mediante un claro sistema constructivo donde las rampas en cruz permitían tránsitos diagonales.

INCOMPRENSIÓN Y RECONOCIMIENTO

Dos casos polémicos frenaron su trayectoria: el incompleto centro comunitario de Bøler –difícil lograr un carácter público con solo un edificio de los tres proyectados– y la escuela de Skådalen para niños sordos, 1969-1975 (figura 3) –construida en un bosque natural de la periferia de Oslo–, hoy centro de formación de profesorado. La secuencia escalonada de edificios alojaba un programa relativamente complejo: seis dormitorios, cocina-comedor, administración, taller, espacio de observación y nuevo

gimnasio con piscina en un edificio restaurado. Su respetuosa referencia a intervenciones como la escuela al aire libre de Suresnes (Baudoin & Lods, 1935) o el orfanato en Ámsterdam de Van Eyck, de 1960, indica su sintonía con experiencias internacionales similares.

En Skådalen hay un intercambio entre el programa y la disminución de la escala de los edificios, entrándolos con calzador entre los troncos de los pinos existentes y los promontorios rocosos del lugar. Esta aproximación también hace vulnerable el proyecto: hace que en el futuro sea fácil alterar los matices para ubicar más coches o más contenedores de basura; es decir, el respeto por el paisaje depende de las dimensiones y la composición de los edificios, como señala Ola Bettum¹⁸. La parcela permitía acomodar e incrementar cualidades táctiles, ajustándose a las actividades y talla de los usuarios (alféizares bajos, vistas directas, espacios luminosos), mediante materiales cuyas superficies –ladrillo, hormigón y madera– pudieran asociarse por su textura a las formas de

17. ELLEFSEN, Karl Otto. Una corriente de modernismo poético. En: C. NORBERG-SCHULZ; G. POSTIGLIONE, *op. cit. supra*, nota 3, p. 260. Ellefsen singulariza la obra de Fehn por su capacidad de ensimismarse en el proyecto y de darle sustancia intelectual, en el sentido de Arne Korsmo, uniendo lógico y poético. Véase más adelante su análisis de las tendencias arquitectónicas noruegas en los ochenta y noventa, con trascendencia hasta la actualidad.
18. BETTUM, Ola. Resistance and interplay. The landscape dimension in the architecture of Sverre Fehn. En: I. H. ALMAAS, ed., *op. cit. supra*, nota 4, pp. 88-89.



4a. Península de Domkirkeodden, Hamar.
4b. Planta tercera del Museo de Hedmark.
4c. Intervenciones en claustro del Museo de Hedmark.

cada espacio. El mobiliario especial se diseñó para evitar aulas estáticas y para poder moverlo. Los recorridos exteriores –e interiores– facilitaban accesos: próximos a los edificios, con llegadas controladas desde el transporte público, pistas caseras de esquí y zonas seguras para propiciar juegos entre los árboles. Todo el enfoque supuso nuevas relaciones y métodos pedagógicos para los maestros, de modo que la arquitectura se adelantaba a las condiciones del programa.

Fehn explicó su modo de llegar a las formas desde las tareas, la densidad y las relaciones con el medio y los usuarios: “*Los signos del movimiento sobre el suelo son como arquitectura que debe preservarse. Por esta razón todo el complejo –la escuela para niños sordos– se ha dividido en pequeñas unidades, así los detalles de la vegetación pueden decir historias verdaderas. (...) Cuando la gente se sienta a escuchar a un narrador, la situación crea el semicírculo. Del anciano que dice cuentos bajo la sombra de un árbol en el teatro griego, la libertad de agrupación ha creado la pared curva. (...) Por su sordera, no debemos perder la seguridad de la orientación. Se diseñó, por tanto, un atrio acristalado, cortando el espacio de reunión. La arquitectura honra al lenguaje de signos*”¹⁹.

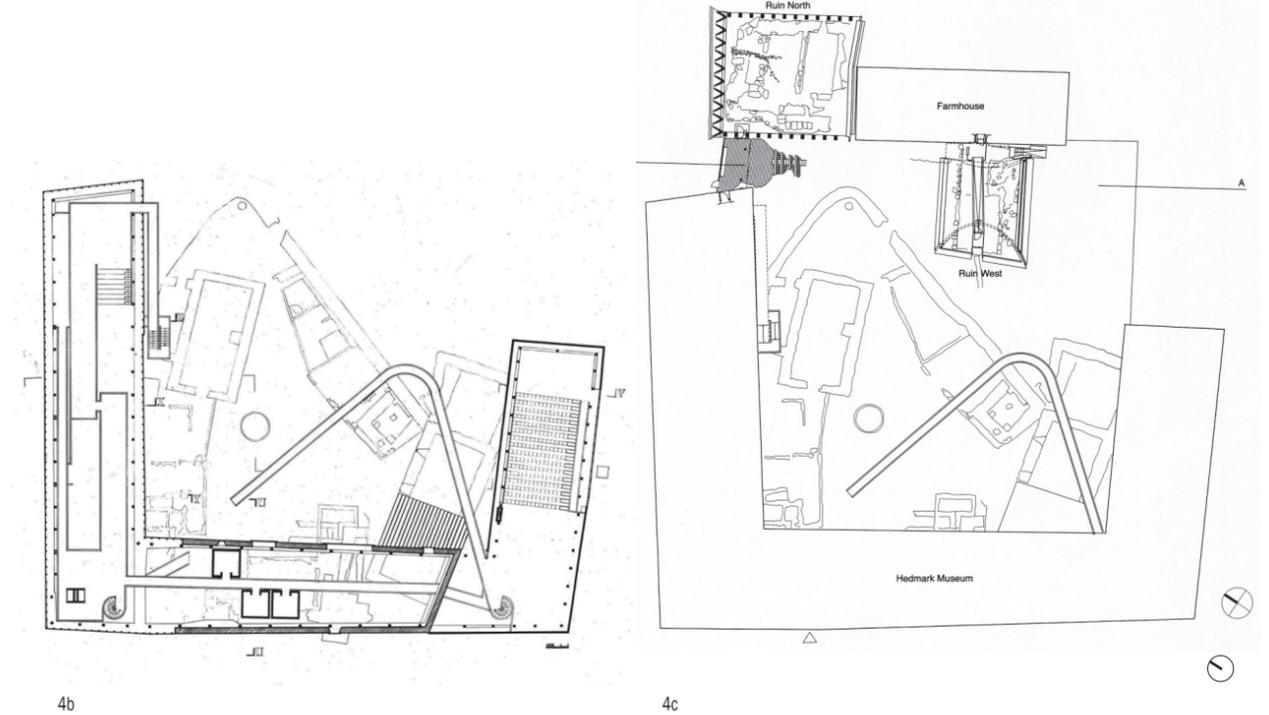
Un titular devastador (“infierno de hormigón”) condicionó su futuro. Ambas obras se comprendían mejor en el ámbito internacional, debió orientarse a concursos y a su labor en la Escuela de Oslo, radicalizando su obra con cualidades figurativas más vigorosas y mayor síntesis orgánica.

Capítulo aparte merece el Museo Episcopal en Domkirkeodden, Hamar (1967-74 y 1996-2005). Su implantación (figura 4a) ya exhibe la dicotomía entre la actuación *estructuralista* de Lund & Slaato para cubrir restos de la catedral de Hamar con una malla tridimensional vidriada y la *diferente repetición* de Fehn, un museo moderno sobre capas: restos medievales, muros de residencia episcopal, convertidos en edificio agrícola. “*Percibí, al trabajar este proyecto, que solo mediante la manifestación del presente puedes hacer que el pasado hable. Si corres tras él, nunca lo alcanzarás*”²⁰.

Los recorridos (pasarelas y rampas sobre pilares respetuosos con los restos arqueológicos) unifican accesos y califican las diferentes alas, con especial claridad en la planta tercera (figura 4b): ala norte destinada a museo etnográfico; ala oeste (intermedia), a la Edad Media; y ala sur, auditorio, exposiciones temporales y

19. FEHN, Sverre. La scuola del silenzio. Skådalen school of the deaf. En: P. O. FJELD, *op. cit. supra*, nota 1, p. 148 [reproduce el texto publicado inicialmente por Fehn en *Spazio è Società*, n.º 13, marzo 1981, pp. 4-15].

20. FEHN, Sverre. “Todo hombre es un arquitecto”. Discurso de aceptación en la ceremonia del Premio Pritzker, 1997. En: I. H. ALMAAS, ed., *op. cit. supra*, nota 4, pp. 56-57.



administración²¹. La tectónica de cada ala desvela su uso secular, dignificando el museo mediante estructura de madera laminada que traslada cargas dialogando con las plataformas de hormigón armado, forjados, escaleras y rampas. El ala intermedia, no estanca, aloja la pasarela, y en ella se advierten referentes claros (Paul Nelson y Amancio Williams)²². La disposición expositiva, a la manera de Carlo Scarpa, si bien con desprejuiciada sutileza, altera la narrativa: “*Para que los objetos puedan hallar este espacio, el arquitecto debe residir en los objetos, como las palabras residen en el alma del actor*”²³. Su disposición los rescata de la noche museística no como reliquias, sino como parte de la historia a la que pertenecen, algunos cerrados en leves cajas de cristal; el diálogo con las ruinas, dentro y fuera del edificio, es aún más elocuente. Iniciado el proceso, los sucesivos hallazgos conducen a intervenciones puntuales (figura 4c): el patio dominado

por la rampa unificadora del recorrido expositivo adquiere carácter de claustro, dejando que los restos en la tierra resalten la noción del tiempo y pauten el crecimiento.

El eco de esta su obra maestra influyó en la arquitectura nórdica, en diferentes estadios, al espacializar el tiempo desde tipos vernáculos estables, revisando el espacio visual perspectivo y la consiguiente ruptura entre sujeto y objeto, superando incluso la escisión entre pensamiento y sentimiento, principio de partida de Korsmo. En estos estadios se respetaron los principios fundantes de la modernidad, mediante la planta libre y la forma abierta, y también se abrieron nuevas opciones de diseño. El modo operativo de Fehn había sido formular una visión unitaria, preliminar, que fusionaba cualidades del lugar y el programa, desde la que evolucionase el proyecto²⁴. No extraña que mezcle elementos diversos siguiendo la tradición constructiva noruega y la contingencia del

21. NORRI, Marja-Ritta; KÄRKKÄINEN, Maija, eds., *op. cit. supra*, nota 3, pp. 16-21. LÓPEZ DE LA CRUZ, Juan José. Tiempo y Construcción. La intervención de Sverre Fehn en la granja de Hamar. En: *En Blanco. Revista de arquitectura*. Valencia, abril 2016, n.º 20, pp. 42-49. ISSN 1888-5616. DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/eb.2016.5254>.

22. FRAMPTON, K. Il pensiero costruttivo. En: C. NORBERG-SCHULZ; G. POSTIGLIONE, *op. cit. supra*, nota 3, p. 255. TÁRRAGO-MINGO, Jorge. La Maison Suspendue (1935-1979). En: *Proyecto, progreso, arquitectura*. Prácticas domésticas contemporáneas. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, mayo 2017, n.º 16. ISSN 2171-6897. ISSN-e 2173-1616. DOI: <http://dx.doi.org/10.12785/ppa2017.i16.03>. MORENO MORENO, María Pura; SANZ ALARCÓN, Juan Pedro. Sinergias entre pintura y arquitectura en el aprendizaje de Paul Nelson: “Maison suspendue”. En: *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, octubre 2015, n.º 26, pp. 170-179. ISSN 2254-6103. DOI: [10.4995/ega.2015.4050](http://dx.doi.org/10.4995/ega.2015.4050).

23. FEHN, Sverre. Fragments of a museum and two exhibitions. En: *Byggekunst*, 1982, n.º 4.

24. GRÖNVOLD, Ulf. Le linee di Sverre Fehn (“Linjer hos Fehn”). En: C. NORBERG-SCHULZ; G. POSTIGLIONE, *op. cit. supra*, nota 3, pp. 258-260. [Reproduce lo publicado en *Byggekunst*, 1984, n.º 1].

5a. Proyecto del Museo del bosque, Elverum.
Sección y planta general.

medio. Descubierta la posibilidad, una mezcla de tiempo y empatía corporal (hapticidad) se iría extendiendo. El debate sobre el lugar adoptaría un cariz diverso: dado por supuesto en la consideración del *genius loci*, según Norberg-Schulz (1979), o replanteado al aceptar la relevancia del contexto como respuesta a lo que se consideró una arquitectura frágil –por Ignasi de Solà-Morales en 2003 y por Pallasmaa en 2000–²⁵, encauzando la reconsideración de las preexistencias, a las que la arquitectura ha de dar respuesta, más que con una aceptación ciega, con la observación de raíces, directrices y constancias que deben reinterpretarse, sutilmente o ponderando los límites de su desencuentro.

LA CONFRONTACIÓN CON EL LUGAR

Se puede comprender a Fehn desde las precisiones de sus más próximos: “*El mismo Fehn define la correspondencia entre sus edificios y su colocación en la naturaleza como confrontación: que no debe entenderse como violencia o negación, sino como oposición significativa en la que construcción y naturaleza se unen dialécticamente en una totalidad que es algo más que la suma de las partes*”²⁶.

Ola Bettum es directo al explicar la singularidad noruega ante el paisaje: la dura lucha contra el medio y las rocas, junto a vistas espectaculares, hace fácil dilapidar las cualidades próximas de la pequeña escala; esta relación entre paisaje y construcción nace de una ambigüedad entre *resistencia y juego mutuo*. Tanto la gran escala como el emplazamiento concreto oponen resistencia al cultivo y a la construcción. *La visión escindida*, concepto desarrollado por Aasmund Olavsson Vinje e Ivar Aasen, y componente esencial de la autenticidad noruega, tiene

implicaciones en arquitectura: “*La duda y la ambigüedad conducen fácilmente a la confusión y la inconsistencia. El encuentro entre paisaje y edificación es óptimo cuando la resistencia del lugar se ha convertido en inspiración, de modo que el lugar y el programa actúan juntos, produciendo cualidades inesperadas*”²⁷. La capacidad proverbial de Fehn para derivar ideas y dimensionar sus edificios en el duro y enredoso paisaje noruego, tanto en la idea básica como en los detalles, desarrolló sentidos cuando tal “visión escindida” encontraba resistencias del lugar al programa del edificio. Para Fehn, el programa no debía sobrepasar las provisiones naturales del sitio y tanto la topografía como la posición del arbolado importaban.

Este encuentro marca pautas en el proceso creativo. La tecnología reta al proceso lento, analógico, de desarrollo de un proyecto desde programa, paisaje y lugar. En un mundo digital, las artesanías de la arquitectura y la construcción están bajo presión en una realidad donde las ambigüedades de Vinje y Aasen luchan por hacerse sitio. El proceso empezó como reacción benigna en el Congreso de Otterlo, en 1959, donde interesaba a los “estructuralistas” la repetición de unidades estandarizadas. Aunque el tema era ordenar el caos en un mundo cambiante, términos como “estructura” e “identidad” y otros añadidos (“patrón”, “sistema”) se consideraron parte del mismo léxico²⁸. Aquí definen actitudes de reafirmación o distanciamiento del proyecto moderno, reveladoras en los ochenta y noventa de una serie de fisuras en la arquitectura del consenso noruego, apuntadas juiciosamente en 1986 por Ellefsen²⁹, quien distingue seis tendencias en las que la posición y operaciones de proyecto de Fehn quedan en contexto.

(a) Una *expresión oficial* donde se filtran métodos posmodernos en una arquitectura pragmática;

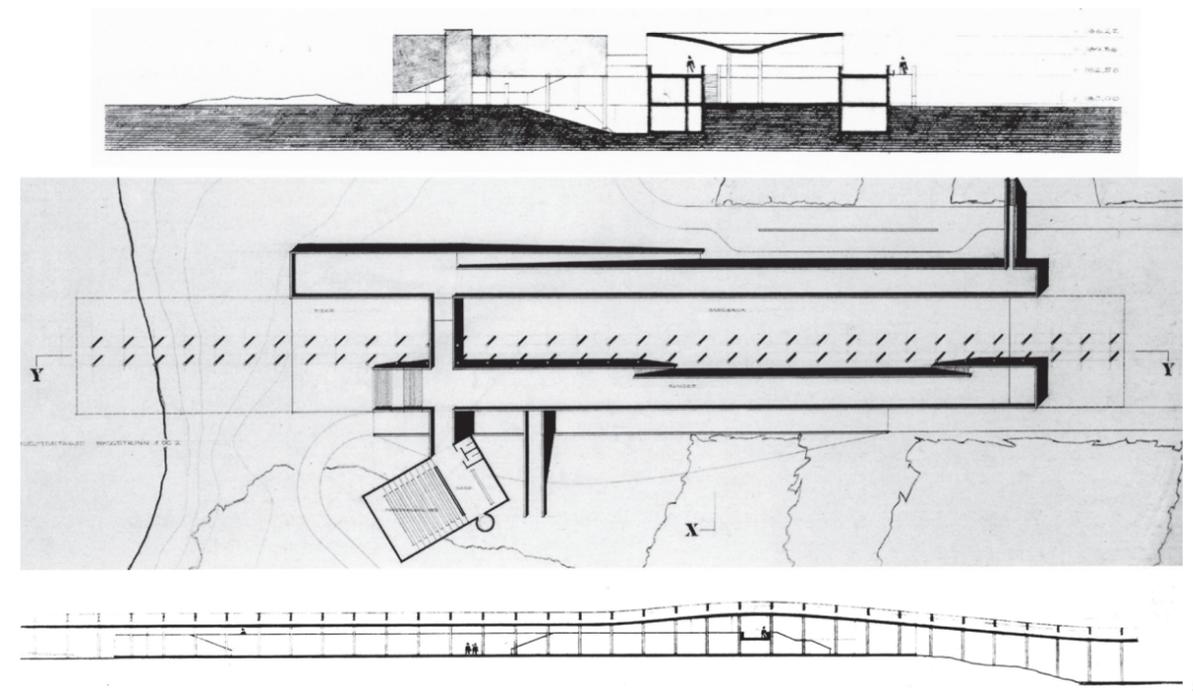
25. De SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2003; NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Nueva York: Rizzoli, 1979. ISBN 9780847802876; PALLASMAA, Juhani. *Hapticity and time. Notes on fragile architecture*. En: Juhani PALLASMAA; ed. a cargo de Peter MACKETH. *Encounters: Architectural Essays*. Helsinki: Rakennustieto Publishing, volumen I, pp. 320-333.

26. NORBERG-SCHULZ, C., *op. cit. supra*, nota 6, p. 44. Ratificada en conversación con Almaas, diferenciándola de afinación o sintonía “claramente debida a los edificios (...) originalmente dada por el clima, la luz, la niebla, la lluvia”. Véase ALMAAS, Ingerid Helsing: *Norway. A guide to recent Modern Architecture*. Londres: Batsford, 2002. ISBN 0713487828.

27. BETTUM, Ola. *Resistance and interplay. The landscape dimension in the architecture of Sverre Fehn*. En: I. H. ALMAAS, ed., *op. cit. supra*, nota 4, p. 88.

28. TOSTRUP, E., *op. cit. supra*, nota 7, pp. 83-85. LUND, Nils-Ole. *Nordic Architecture*. Aarhus: Arkitektens Forlag, 2008, pp. 36-49. ISBN 8774072587.

29. ELLEFSEN, Karl Otto. *Tendenser i norsk arkitektur 1986: sprekker i den norske enigheten*. En: *Byggekunst*, 1986, 68, n.º 7.



(b) Arquitectura *high-tech*, que aplica recursos de la arquitectura de cristal y su estética; (c) El *modernismo poético*, que profundiza en el contenido y simplifica efectos mediante la estética moderna: desarrollado por Sverre Fehn, incluyendo la obra de Arne Korsmo y su deseo de “*unir lo lógico y lo poético en arquitectura*”; (d) Arquitectura *regional y orgánica* vinculada a la tradición de Knutsen, con un interés renovado, que incorpora métodos de trabajo difusos, como alternativa a la arquitectura mundana y comercial, y estudios profundos de la comunidad local hacia formas libres, escultóricas, con tecnología sencilla; (e) Una ruptura consciente inclusiva del *posmoderno* como estilo arquitectónico representando un deseo de cubrir el vacío entre una arquitectura elitista y el gusto general (Jan Digerud y Jon Lundberg fueron pioneros de un posmodernismo estético en Escandinavia con algunas obras pequeñas pero exquisitas a finales de los setenta, también el constructivismo intrincado de Bla Strek en Tromsø, inspirado en las condiciones diarias de la comunidad polar de que forman parte, y desde 1986 otros estudios emergentes, inspirados en un deconstructivismo lírico, como Snohetta); y (f) Una tendencia llamada *arquitectura e ideales del día a día*, cuyos proyectos consideran la naturaleza y el paisaje, también lo ya construido, como una

arquitectura racional tranquila “que siempre debiera estar ahí”, esencial para formar la ciudad que no debiera tener el carácter de símbolos colectivos particulares. Años más tarde, esta última categoría pareciera tanto una deseada recomendación de Ellefsen como una tendencia distintiva, fundada con la primera categoría.

Las estrategias son reutilizadas por Tostrup³⁰ en otro contexto y tres grandes grupos: novedad, identidad e integridad. Esta pluralidad representaba una creciente continuidad del consenso moderno y se correspondía con una sociedad heterogénea con otro énfasis en el aspecto figurativo de la arquitectura. Solo parte de esta pluralidad se refleja en la arquitectura, como es también el caso con la anterior “arquitectura del consenso”.

UN RECORRIDO EVOLUTIVO

Las operaciones de Sverre Fehn pueden seguirse desde algunas obras:

1. *Apariencia similar, transmutación de contenidos: Elverum y Copenhagen*

Si observamos el proyecto del Museo Forestal en Elverum, 1965-66 (figura 5a), próximo al curso de agua más largo del país, apreciamos una secuencia de pilares (evocado-

30. TOSTRUP, E., *op. cit. supra*, nota 7, pp. 78-82. La experiencia del autor en ILA&UD, dirigido por G. De Carlo, fue desarrollada siempre en equipos que incluían colegas de Oslo, pertenecientes a los grupos (c), (d) y (e) según la clasificación antes citada de Ellefsen: Fjeld, Jan Digerud y E. Dahle. Pese a los matices, no puede afirmar que la esencia moderna se perdiese, en ningún caso.

res de los árboles que en otro tiempo eran arrastrados río abajo hasta acercarlos a Oslo). El proyecto de museo recuerda esta actividad ancestral mediante dos plataformas a sendos lados de dicha secuencia sobre la que descansarían dos semibóvedas para recoger pluviales, aguas recogidas en un canal que atravesaba todo el museo hasta conducir las al río³¹.

Esa configuración de un elemento intermedio, unificador de la imagen propuesta, reaparece en el concurso para el Teatro Real de Copenhague de 1996, donde la calle intermedia de diversas entidades ya existentes es transformada en un vestíbulo con gran transparencia (figura 5b). Naturalezas y tiempos dispares: un ámbito rural, otro urbano; el elemento intermedio, mero ornamento en el Museo del Bosque, se readapta y trasmuta en la propuesta para el Teatro Real en vestíbulo unificador de todo el tejido, transformando los edificios inmediatos, su carácter, incluso la imagen global de un área tan importante para Copenhague como Kongens Nytorv. Estudiar hoy a Fehn implica tratar su evolución global, ya que el destello en los discípulos en activo es mayor de lo sospechado.

II. Burbuja polucionada y superación de lo ortogonal: Oda a Osaka

Algunas obras se adelantaron a su tiempo. Desestimadas en su momento, acabaron siendo construidas recientemente, como sucedió con la proyectada para el Pabellón Nórdico de la Feria de Osaka de 1970. El continente (¿sin contenido?), diseño del arquitecto danés Bent Severin, con restaurante y espacio expositivo, bajo el lema "Protección del medio en una sociedad industrializada", debía complementarse con la exposición propiamente dicha. Fehn quería aportar una atmósfera protegida, sin contaminación, limpia, mediante instalación inflable por impulsión (figuras 6a y 6b). Hasta 2015 no se construyó una réplica en el Museo de Arquitectura de Oslo, cuando el estudio Manthey Kula (figura 6c) realizó esta obra a escala³².

Percibida *in situ*, la instalación ofrecía un juego de transparencias, luces y sombras, cambiantes con el día y puntos de vista, y una relación directa con el visitante. Su movimiento recordaba el movimiento de un pulmón. Según los autores, hubo que recortar diversas piezas y ajustarlas, lo que hace pensar en el maestro al comparar cómo se hace una vela, cuyos pedazos al final podrían cubrir una catedral. Múltiples investigaciones quedan abiertas al futuro desde los croquis aparentemente apresurados.

III. Ambigüedad sintética: ¿visión escindida o fusión de elementos?: museo en Røros

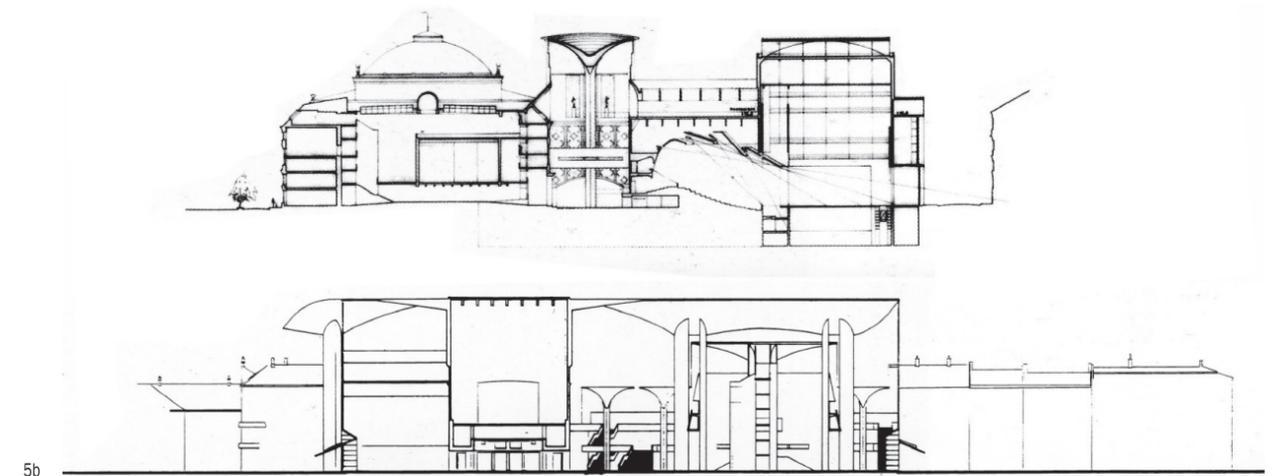
En el Museo de la Minería en Røros (1979-80), la alusión de Norberg-Schulz a Heidegger³³, aplicable a proyectos de la década de los ochenta y anteriores, se hace literal: una obra completa, precisa, escueta. Con temas de toda su carrera, como son el viaje, la arboladura, la nave y el puente (figura 7), llega a una síntesis desde la que pueden retomar sus ideas con vigor renovado, como si adelantara sus proyectos de los años noventa. "Como estructura el puente deja comprender la totalidad: indica dónde y cómo se colocarán los objetos (en la diagonal), el muro divisorio guía también la intensidad de la luz, al mezclar la que entra por la cubierta con la reflejada desde los aleros laterales"³⁴.

Este museo es un canto a la superación de obstáculos: la inseguridad sobre un vacío se torna captador de luz desde los aleros de la cubierta. La visión escindida se manifiesta con sutileza: lo que parece un umbral es el final de un recorrido, lo que parece destino es un mirador, cuanto parece dividir, en realidad reúne.

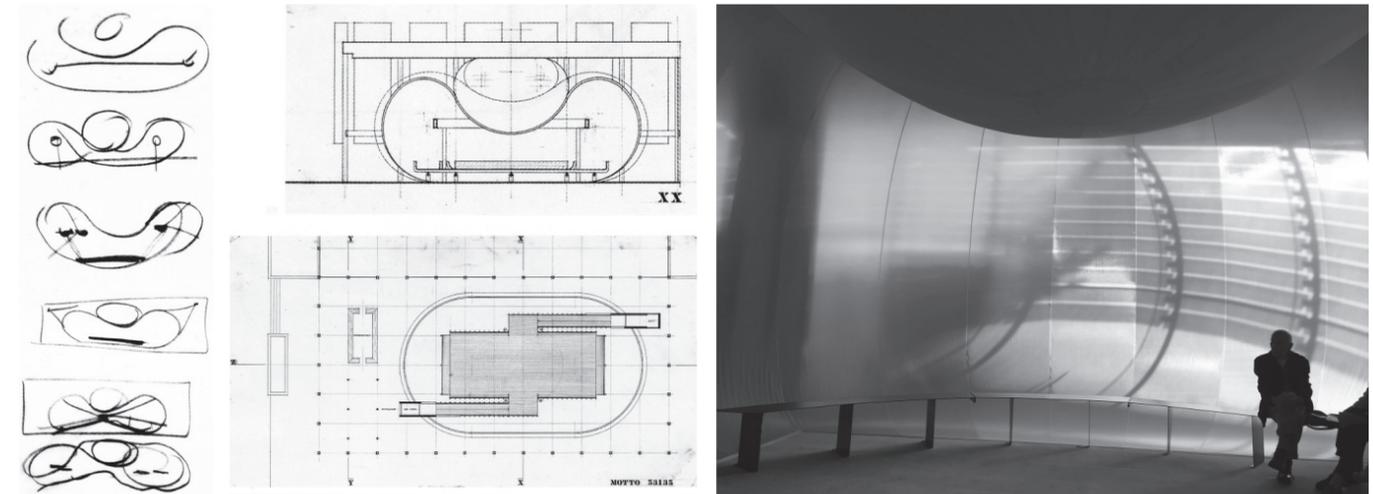
IV. Arquitectura a la escala de los fenómenos naturales: Verdens Ende y Fjaerland

Cerca de su casita de Hvasser propuso un proyecto de galería y mirador en el paraje denominado Verdens Ende (1988) que se adelanta, a pequeña escala, a la potencia del lugar donde construiría el Museo de los Glaciares

- 5b. Proyecto para el Teatro Real, Copenhague. Sección transversal y longitudinal.
- 6a. Apuntes para la Exposición de Osaka.
- 6b. Planta y Sección del proyecto para la exposición de Osaka.
- 6c. Interior del proyecto para Osaka, realizado por Manthey Kula, 2015. Foto del autor.
- 7. Planta del proyecto para el Museo de la Minería en Røros.



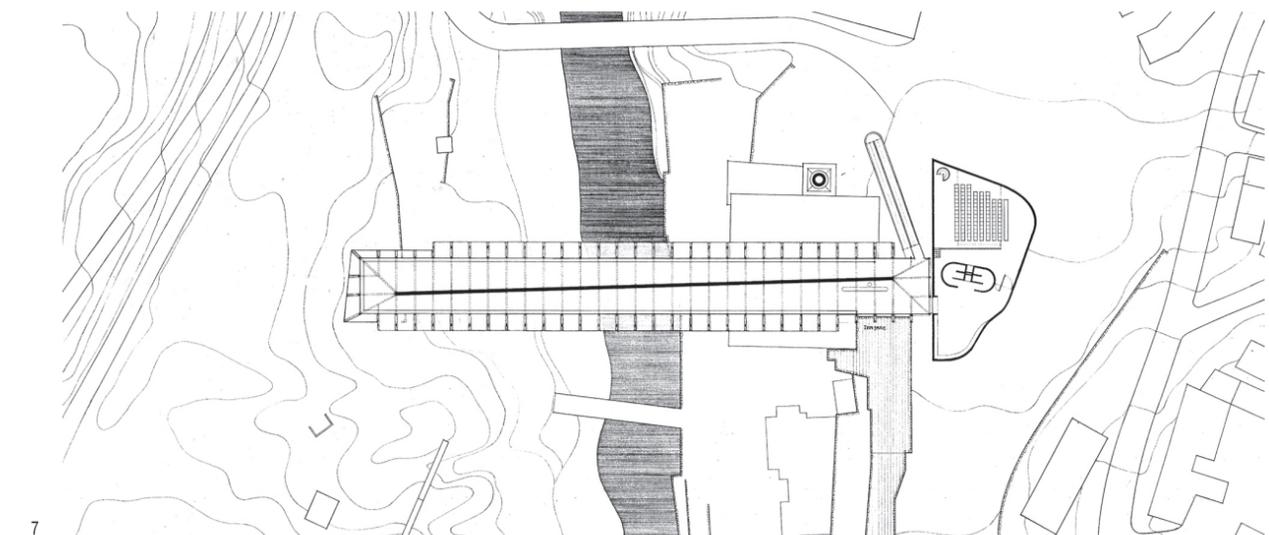
5b



6a

6b

6c



7

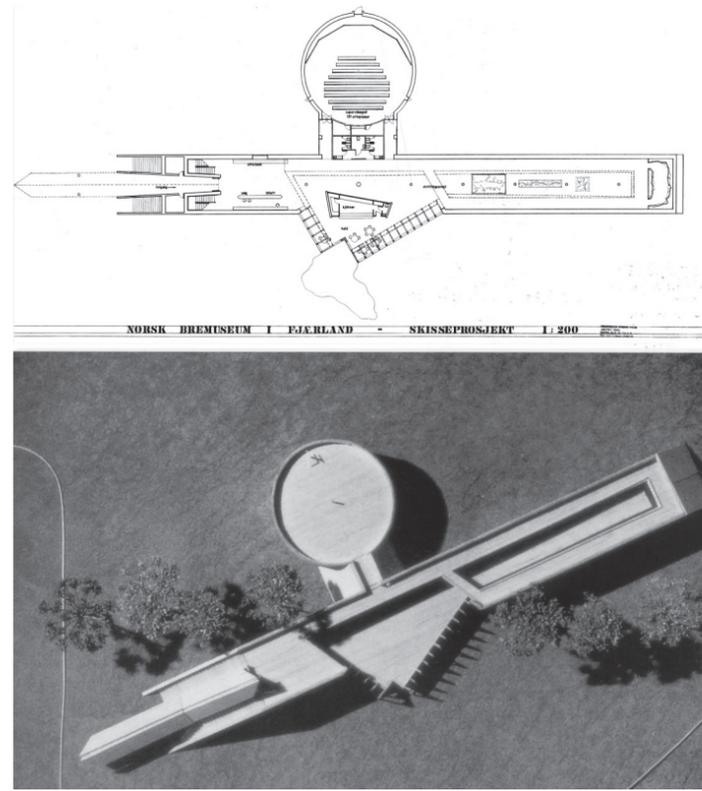
31. FEHN, Sverre. Norsk skogbruksmuseum. En: *Byggekunst*, 1984, n.º 1, pp. 26-27.

32. *Ode to Osaka*, informada en diversos medios, de forma más exhaustiva en <http://www.mantheykula.no/>

33. HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Trad. de Eustaquio Barjau. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

34. FJELD, P. O., *op. cit. supra*, nota 1, p. 131.

- 8a. El museo de los glaciares en Fjaerland desde el fiordo del Sogne. Foto P. O. Fjeld.
- 8b. Maqueta y planta principal del proyecto de los glaciares.
- 8c. Apunte de S. Fehn.
- 9a. Centro Aukrust, Alvdal en obras.



en Fjaerland. El espacio de una grieta entre peñascos, abierta en la erosión glaciar, es ocupado con gestos de construcción megalítica; la hendidura oculta obstruye y deja pasar la luz, propone horadar la roca bajo el camino puntualmente y tender puentes en el nivel superior uniendo ambos lados de la roca erosionada. Como en el caso anterior, coexisten arquetipos y polaridades (caverna/horizonte, tierra/cielo y sus correlatos luz/sombra). Seleccionado el lugar, aspira a hacerse a un lado y que "la construcción se realice por sí misma"³⁵, incluso oculta la construcción bajo la roca.

Preconiza obras divulgadas de inmediato: la Casa Busk en Bamble (1990) y el Museo de los Glaciares de Fjaerland (1991), donde aplica la yuxtaposición dinámica ya citada. La primera une formas y elementos sencillos (pasillo, veranda, porche, pasarela, cubierta y torre), en ubicación privilegiada como un sueño prometido a la hija del propietario y con una empatía evidente entre clientes y arquitecto. Ya en la casa experimental Eternit (1964) exponía con múltiples secciones la relación con el entorno inmediato, junto a la profundidad topográfica mostrada desde la Casa C. S. Bødtker en diferentes plantas, y que aún se manifiesta poco después en el proyecto de Museo de los Canales de Agua en Suldal (1993).

La humildad del Museo de los Glaciares en Fjaerland (1989-91) silencia un aviso: "Nuestro futuro depende de las condiciones de nuestro anticuado cielo. La atmósfera que hemos respirado a lo largo de los siglos oculta sus datos bajo las masas heladas del glaciar"³⁶. La escala puede leerse en dos sentidos: desde el fiordo y las riberas mirando hacia las montañas (Supphellebreen, Böyabreen y el cauce entre ellas), o interpretando ese curso desde las mesetas superiores (Flatbreen). Cambia la percepción del museo, que se percibe como un fragmento de hielo o roca que hubiera sido arrastrado desde el glaciar, o como una terraza de observación que ayudara a hacer visible lo invisible, al permitirnos atravesar la niebla con la mirada, fijando en la memoria gráfica su forma externa y el recuerdo del calor de su interior al alejarnos (figura 8a).

En el primer caso, cuando miramos a las montañas, el punto de partida es el museo; en el segundo, si observamos el fiordo desde la meseta, el punto de partida será la cadena montañosa y sus glaciares. Situados ante el Jostedalbreen, el más extenso glaciar de la Europa continental, que ha friccionado durante milenios la base rocosa hasta formar el mismo fiordo, sentimos fragilidad y nuestro peligro. Esa ribera con casas de madera densificadas junto al fiordo del Sogne fue hielo en otra época. En la planta (figura 8b), un sencillo rectángulo alargado, destacan tres sectores: escaleras de observación, auditorio panorámico y cerramiento oblicuo de cristal de la cafetería, y el largo interior claro y diáfano, revestido de madera. Un pequeño centro científico explica los principios de formación de los glaciares y de su belleza. Quizás, el verdadero museo se halle en el exterior, "una habitación/espacio dentro de la habitación/espacio", nos dice Fehn en su croquis (figura 8c).

V. El espesor del límite: desde Larvik hasta Alvdal

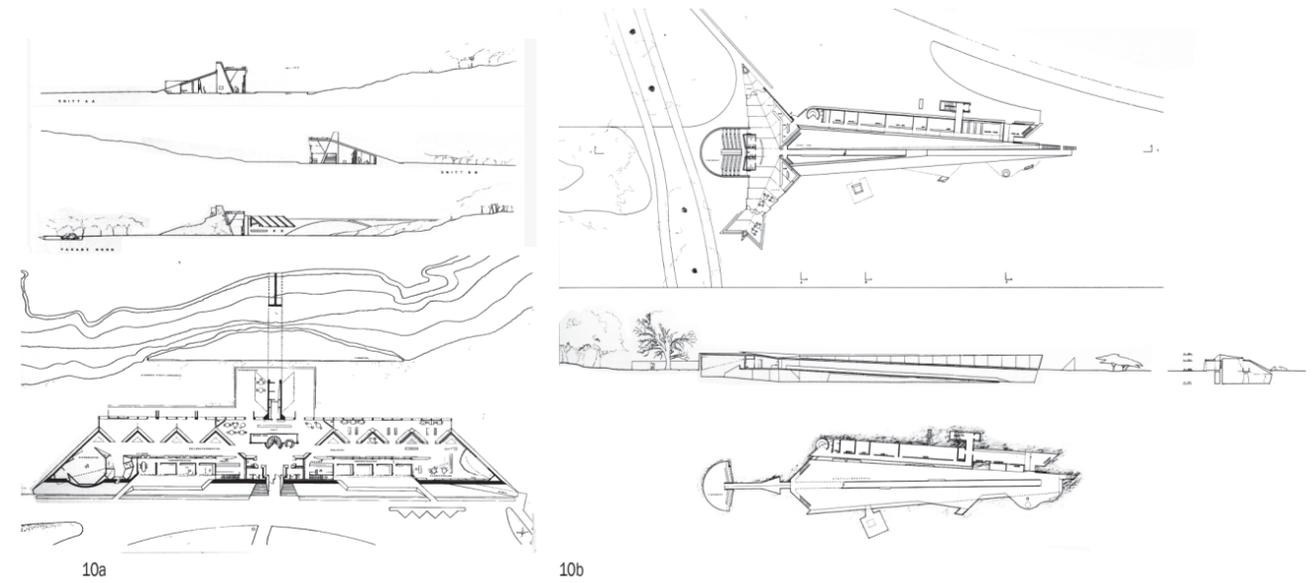
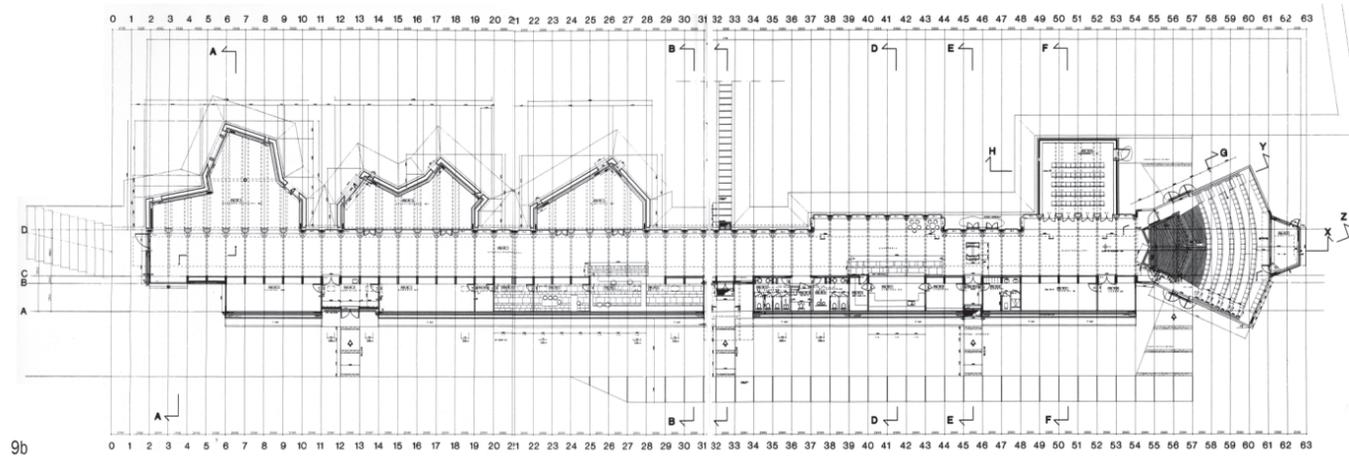
Uno de los temas a los que alude K. Frampton respecto al estudio de Fehn/Fjeld (*The thought of construction*) es la consideración del horizonte, de los límites (que comienzan allá donde se hacen presencia). Comparando aquí el proyecto para el cementerio de Larvik con la maqueta para el centro Kjell Aukrust en Alvdal (1993-96), uno siente que la línea límite entre interior y exterior, entre este lado del área de plantación y el norte inhóspito, se ha vuelto más rugosa. En las maquetas vemos algo que nos recuerda al Pabellón Nórdico en Venecia: una profundidad reflexiva que no irá más allá del muro. En Alvdal las perspectivas se han multiplicado –como puede verse en las orientaciones de la fachada sur (figura 9a)– y ya tiene el mismo carácter de los museos culturales proyectados en los noventa.

El centro Kjell Aukrust de Alvdal se resolvió al reconocer la presencia de una meseta y disponer una línea en el paisaje, varios pilares enfundados en madera –para diferenciar volumen y masa– respecto al valle distante.

35. *Byggekunst*, 1992, n.º 2, pp. 100-103.

36. NORRI, Marja-Riitta. Registro helado. Museo de los Glaciares, Fjaerland. En: *Arquitectura Viva*, septiembre-octubre 1993, n.º 32, pp. 14-21. ISSN 0214-1256.

9b. Planta de Centro Aukrust, Alvdal.
10a. Museo de relieves en Borge. Planta y secciones.
10b y 10c. Proyecto para Centro de Información, Par-
que Nacional de Borre.



El edificio separa el nuevo y viejo Alvdal: el centro aloja los dibujos de un artista en su comunidad de origen, que ha de elegir entre la agricultura local y la pequeña industria más al norte y el tráfico hacia ella. Los campos de maíz contrastan como un océano contra la base elevada de piedra, necesaria contra posibles inundaciones del río Glamma, y marcan el ciclo estacional entre la siembra de primavera y la cosecha en otoño. Con la sencillez de una plancha apoyada sobre un muro soluciona el edificio (figura 9b): dos espacios alargados, a sendos lados de un muro estructural y de servicios que diferencia ambos sectores (expositivo y vistas al exterior, con cerramiento irregular, y espacios de exposiciones temporales), dejando en un extremo un auditorio. La oposición norte-sur tiene su equivalente en el diferente tratamiento de cubierta.

Hejduk sobre la máscara se deja ver en las secciones, la superficie del terreno se transforma en cubierta con una imagen pública, dejando un espacio protegido, cuya imagen es íntima –homenaje a la montaña– con “pilares” en forma de V para la doble función –nichos expositivos y direccionalidad de vistas–. En Borre, los túmulos de enterramientos vikingos, inspiradores de varios arquitectos nórdicos, indican con sutileza directrices y orientaciones de proyecto para las construcciones, surcos sobre los que la luz se filtra para iluminar largas rampas. De gran elegancia, deja un fondo en la memoria que avisa de un largo viaje.

VII. *La profundidad de la ladera: insondable es la vida...*

El Centro Ivan Aasen (1996-2000) en la colina sobre Hovdebygda, en Ørsta, fue el último proyecto en que Fehn “ampliaría personalmente los límites de su capacidad creativa para desarrollar un edificio de principio a fin”³⁷. Rememora al configurador de la gramática del *ny norsk* (nuevo noruego). Una carretera para granja acerca al centro; ondulada para buscar la mínima pendiente, produciendo a su vez una perspectiva dramática. Los caminos an-

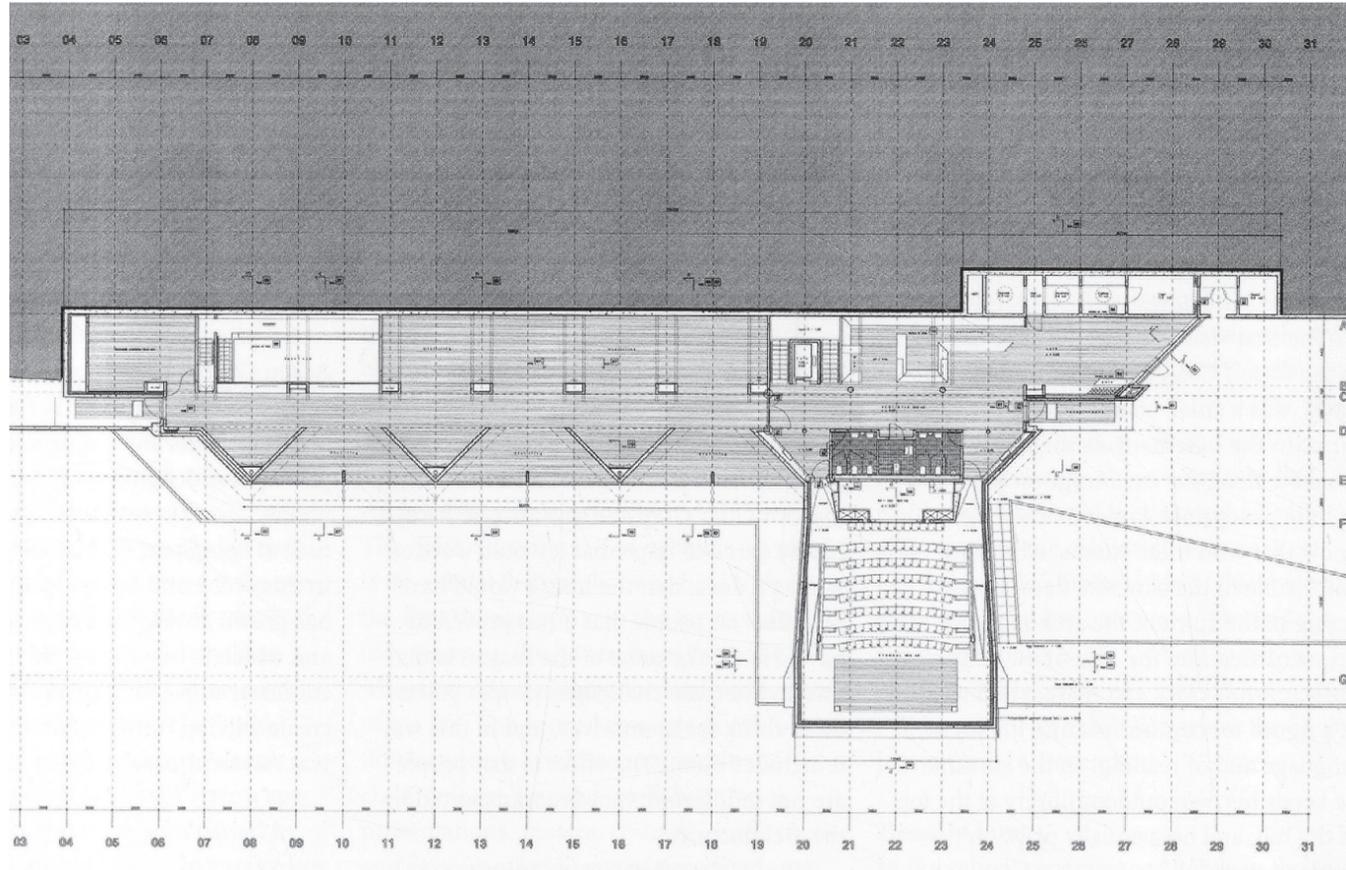
VI. *Absolutos naturales, arquitecturas intangibles*

Dos proyectos culturales, el Centro Cultural y de los Grabados de la Edad del Bronce, en Borge (figura 10a), más el Centro de Información del Parque Nacional de Borre (figuras 10b y 10c), ambos de 1993, muestran el cambio de sentido de sus obras finales. Los edificios son ahora prolongación del paisaje y se aspira a que sean casi imperceptibles. En Borge, el recuerdo de las ideas de John

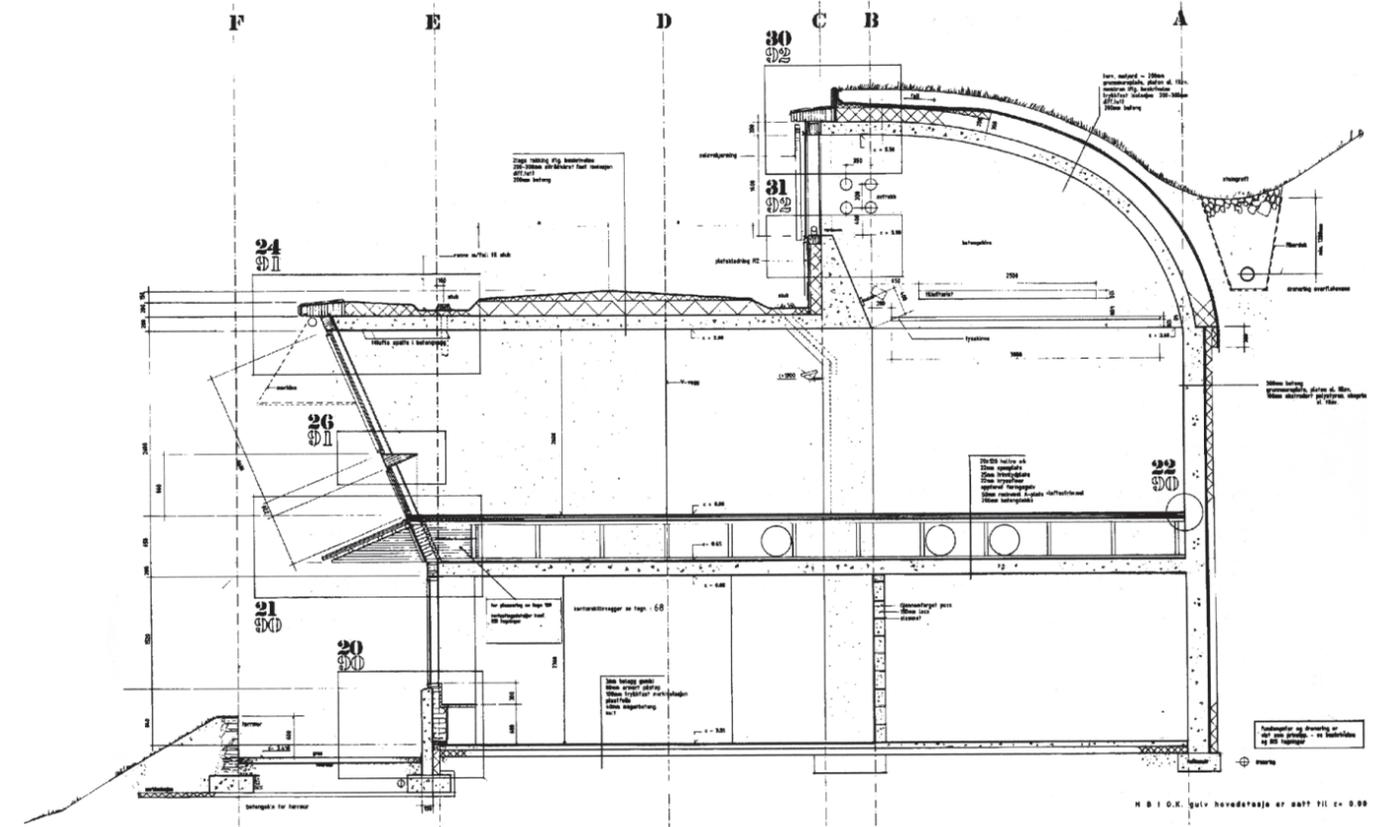
37. FJELD, P. O. op. cit. supra, nota 1, p. 260: “Fehn parecía expandirse por todas sus antiguas imágenes espaciales y al mismo tiempo rechazarlas. Cada elemento de su autoría está aquí, remezclado o dejado en combinaciones provocativas. Cada sección del edificio tiene una identidad individual: su expresión formal nunca había estado más activa. El museo transmite un vocabulario personal creado para este lugar y un lenguaje de diseño extraído de sus fuentes tempranas de inspiración”.



11a. Centro Ivar Aasen. Planta de acceso.
11b. Centro Ivar Aasen. Sección.



11a



11b

cestrales incitan a volcar miradas al valle, mediante una amplia franja horizontal abierta en la montaña (figura 11a), para acomodar el programa y dar una base a varios volúmenes articulados con sección variable (figura 11b). Aquel incita al descubrimiento: las posesiones y biblioteca de Aasen en cajas apiladas en forma piramidal, ritual, contrastando con el auditorio y las preguntas abiertas al visitante –por qué el panel de información se ve solo a la entrada, por qué aparece un pupitre verticalmente en una sala, por qué hay unas huellas de gato en la planta inferior, incluso en los croquis iniciales, un apunte rápido de las hojas de un libro, cuyos ecos se hallan en la sección final–. El edificio se inunda de luz en cada rincón y la singu-

laridad de sus formas reafirma en el lugar un proceso identitario.

Aasen y Fehn compartían la idea de llegar a todo el pueblo noruego. El teatrillo al aire libre, en la empinada ladera, aúna diversidad y juego, con reuniones organizadas o espontáneas, como las de los recolectores estacionales de setas, un contraste con las viejas casas rojas con cubiertas de turba, en una relación narrativa con la naturaleza y el pasado, el presente y el futuro.

Al fallecer Sverre Fehn, se debatió su actualidad en diálogo apresurado: *“Algo que se olvida fácilmente por su obviedad es el tremendo impacto que tuvo sobre el modo en que miramos el paisaje, sobre nuestra comprensión de la naturaleza”*³⁸. La secuencia de paradigmas

de diseño que han apuntado sus más próximos es, en nuestra experiencia, un modo más libre para interpretar el libro de notas que Sverre Fehn dejó siempre abierto. Hoy las Rutas Turísticas Nacionales acogen el saber hacer de arquitectos jóvenes y consagrados: un museo sobre la coexistencia de arquitectura y paisaje.

En conclusión, Fehn descubre que la solución de múltiples problemas está en el lugar: se observa de manera juiciosa. Una lección importante reside en el encuentro de dificultades (cielo, tierra, luz, sonidos, vistas y vegetación), que requieren tiempo para su consideración o su exclusión. De aquí que debamos mover el foco hacia un intercambio creativo donde la arquitectura reconsidere espacios y tiempos, dejándole que asuma las resistencias de lugar y paisaje.

El reconocimiento casi inmediato del trabajo de Sverre Fehn no fue acompañado de encargos que hubieran

canalizado su talento hacia obras aún más trascendentales. Madura sus estrategias de diseño mediante una introspección exigente, fusionando en propuestas híbridas las estructuras de la arquitectura vernácula –construcción ligera y en masa– y un respeto a los procedimientos de la arquitectura moderna. En sus recursos se funden el uso sutil de los elementos arquitectónicos, las operaciones derivadas de vivencias naturales (como la construcción en bandeja y meseta, tan apreciada al reconocerla en las posibilidades del paisaje noruego), un replanteamiento de las funciones del tiempo en las intervenciones espaciales (inolvidables en Domkirkodden, Hamar) y el continuado análisis para afrontar con entereza situaciones contrariadas.

Obras como la de Fehn mantienen abierto el debate sobre el lugar. Con el tiempo, la distancia entre el origen de sus obras –la situación ofrecida por el paisaje y los

38. McQUILLAN, Thomas. After Fehn. En: A+U, 2009, n.º 469, p. 86. El diálogo se estableció con Carl-Viggo Holmebakk, Knut Hjeltnes y Per Olaf Fjeld. La respuesta incluida es la de Hjeltnes, que hacía un comentario sobre el término economía (como administración del hogar) y su resonancia ecológica.

lugares– y su destino final –estructuras cuyo programa respeta el medio– se fue acortando: Fehn parecía transformar la naturaleza en naturalidad. Sus edificios, ubicados cual entidades intermediarias entre la tierra y el cielo –cargado de niebla–, siempre buscan la luz. Superada la preocupación por el horizonte, el juego de las escalas parece intercambiarse: las fuerzas absolutas

de la naturaleza aparecen transformadas en una piedra junto al fiordo, la hilera de árboles se hace transparente, convertida en vestíbulo vertebrador de la cultura, las cubiertas continuas como esteras se disponen para subir y respetar a la montaña. Un pasado ancestral se hizo actualidad en un respeto profundo por aquello que se presenciaba. ■

Bibliografía citada:

- ALMAAS, Ingerid Helsing, ed. *Sverre Fehn. Projects and reflections*. Oslo: Arkitektur N, *The Norwegian Review of Architecture*, n.º 7, 2009.
- ALMAAS, Ingerid Helsing. *Norway. A guide to recent Modern Architecture*. Londres: Batsford, 2002. ISBN 0713487828.
- DE SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2003. ISBN 978-8425219122.
- ELLEFSEN, Karl Otto. Tendenser i norsk arkitektur 1986: sprekker i den norske enigheten. En: *Byggekunst*, 1986, 68, n.º 7.
- FEHN, Sverre. Villa Carl Sejersted Bødtker I y II. En: *Byggekunst*, 1986, n.º 4-5, pp. 246-256.
- FEHN, Sverre. Norsk skogbruksmuseum. En: *Byggekunst*, 1984, n.º 1, pp. 26-27.
- FEHN, Sverre. Fragments of a museum and two exhibitions. En: *Byggekunst*, 1982, n.º 4.
- FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The pattern of thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009. ISBN 9781580932172.
- FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The thought of construction*. Nueva York: Rizzoli International Publications, 1983.
- HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Trad. de Eustaquio Barjau. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- LÓPEZ DE LA CRUZ, Juan José. Tiempo y Construcción. La intervención de Sverre Fehn en la granja de Hamar. En: *En Blanco. Revista de arquitectura*. Valencia, abril 2016, n.º 20, pp. 42-49. ISSN 1888-5616. DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/eb.2016.5254>.
- LUND, Nils Ole. *Nordic Architecture*. Aarhus: Arkitektens Forlag, 2008. ISBN 8774072587.
- McQUILLAN, Thomas. After Fehn. En: *A+U*, 2009, n.º 469.
- MORENO MORENO, María Pura; SANZ ALARCÓN, Juan Pedro. Sinergias entre pintura y arquitectura en el aprendizaje de Paul Nelson: "Maison suspendue". En: *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, octubre 2015, n.º 26, pp. 170-179. ISSN 2254-6103. DOI: 10.4995/ega.2015.4050.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. Une vision poétique. En: *L'Architecture d'Aujourd'hui*. París, junio 1993, n.º 287.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Modern Norwegian Architecture*. Oslo: Norwegian University Press, 1986, ISBN 8200076962.
- NORBERG-SCHULZ, Christian; DIGERUD, J. G., colaborador. *Louis I. Kahn, idea e imagen*. Madrid: Xarait ediciones, 1981. ISBN: 8485434145.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Nueva York: Rizzoli, 1979. ISBN 9780847802876.
- NORBERG-SCHULZ, Christian; POSTIGLIONE, Gennaro. *Sverre Fehn. Opera Completa*. Milán: Electa, 1997.
- NORRI, Marja-Riitta. Registro helado. Museo de los Glaciares, Fjaerland. En: *Arquitectura Viva*, septiembre-octubre 1993, n.º 32, pp. 14-21. ISSN 0214-1256.
- NORRI, Marja-Riitta; KÄRKKÄINEN, Maija, eds. *Sverre Fehn. The poetry of the straight line*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992.
- PALLASMAA, Juhani. *Encounters: Architectural Essays*. Edición a cargo de Peter MACKETH. Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2005-2012.
- TÁRRAGO-MINGO, Jorge. La Maison Suspendue (1935-1979). En: *Proyecto, progreso, arquitectura. Prácticas domésticas contemporáneas*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, mayo 2017, n.º 16. ISSN 2171-6897. ISSN-e 2173-1616. DOI: <http://dx.doi.org/10.12785/ppa2017.i16.03>.
- TOSTRUP, Elisabeth. *Planetveien 12. The Korsmo House. A Scandinavian Icon*. Oslo: Artifice, 2014. ISBN 9181908967480.
- TOSTRUP, E. *Architecture and Rhetoric. Text and Design in Architectural Competitions*. Londres: Papadakis, 1999.

Antonio Millán Gómez (Terrer, Zaragoza; 1951) es doctor arquitecto por la Universidad Politécnica de Cataluña (1981) y catedrático de Representación Arquitectónica (1991). Senior Lecturer en el Laboratorio ILA&UD, dirigido por Giancarlo De Carlo (1985, 1986 y 1992), donde coincide con Per Olaf Fjeld, J. Digerud y E. Dahle y descubre el rico espectro de la arquitectura noruega. Galardonado en 1991 con el First Prize de la Asociación Europea para la Enseñanza de Arquitectura (AEEA/ EAAE). Con obra en el Reino Unido y en España, en labores de Integración al paisaje y Restitución Patrimonial, ámbito en que ha dirigido investigaciones sobre el Gótico Catalán, reconocidas con el premio Valores Humanos en Ingeniería (Fundación Fecsa-Endesa/UPC). Coordina el programa de doctorado del grupo de investigación AR&M/EGAI_UPC, y participa en los Congresos Internacionales de EGA y Space Syntax Symposia.