

SENTIDOS DE SVERRE FEHN: VER, ANOTAR, DISEÑAR

SVERRE FEHN'S SENSES: SEEING, SKETCHING, DESIGNING

Antonio Millán-Gómez

doi: 10.4995/ega.2018.10864

Los croquis y notas de Sverre Fehn, digitalizados y conservados en el Nasjonalmuseet de Oslo, son muy variados: diagramas, apuntes in situ, esbozos iniciales, recopilaciones. Su carácter complementario es una lección gráfica y arquitectónica, que requiere lecturas actualizadas para su comprensión.

**PALABRAS CLAVE: CROQUIS DE
ARQUITECTURA, NARRATIVAS
MODERNAS, SVERRE FEHN.
MODERNIDAD NÓRDICA**

Sverre Fehn's sketches and notes –digitalized and preserved in Oslo Nasjonalmuseet– are quite varied: diagrams, sketches on site, initial ideas or compilations. Their complementary character is a great graphic and architectural lesson, that demands updated readings for its understanding.

**KEYWORDS: ARCHITECTURAL DESIGN.
MODERN NARRATIVES. SVERRE FEHN.
NORDIC MODERNITY**

1a. Notas, 1989. Nasjonalmuseet, Oslo. Fuente Almaas 2009.

1b. Diagrama de la Casa C.S. Bödtker. Fuente: M. Norri: S.Fehn. The straight Line

1a. Notes, 1989. Nasjonalmuseet, Oslo. Source Almaas 2009

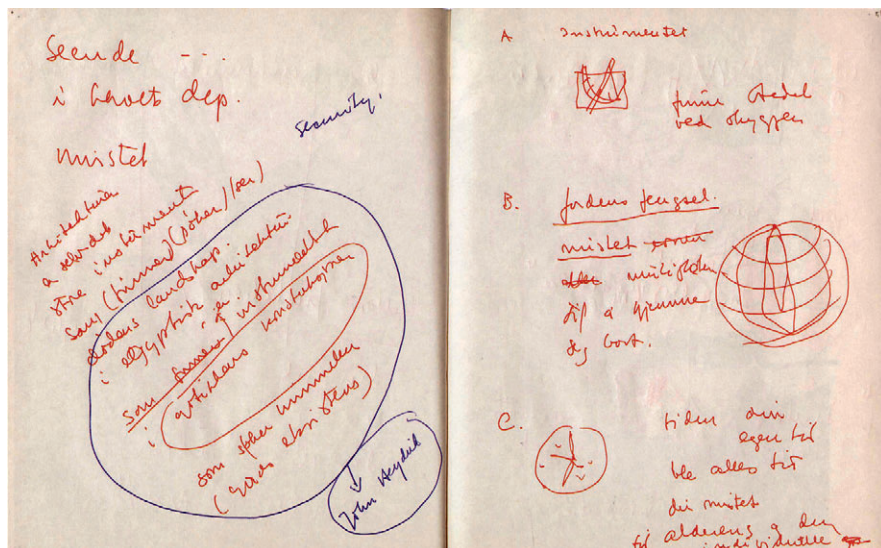
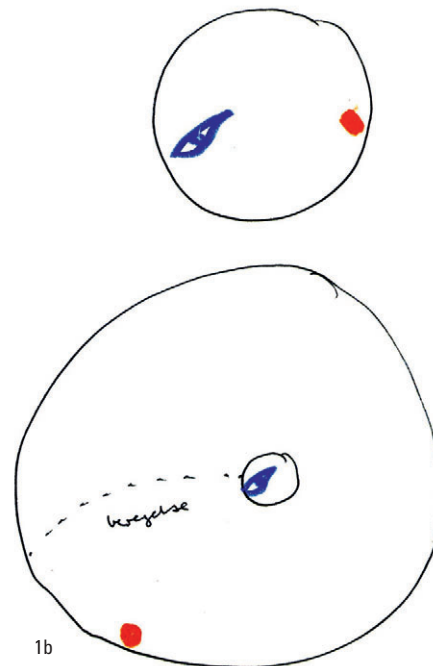
1b. Diagram for the House C.S. Bödtker. Source: Norri, M.: S.Fehn. The straight Line. Museum of Finnish Architecture

Sverre Fehn dibujó siempre. Junto a sus notas y dibujos, subrayados, revisiones del énfasis inicial, hoy digitalizados y consultables en el Nasjonalmuseet de Oslo. Traza estructuras gráficas con metáforas en su confrontación con el lugar, por el que se siente interpelado. Su dinámica creativa, su visión artística y del mundo es aclarada por su amigo J. Pallasmaa al puntualizar que “la imagen poética es una entidad vivencial imaginaria específica que tiene una identidad, una anatomía y una esencia cohesivas” 1 (Pallasmaa, J., 2011, p. 118). Desde las primeras notas y esbozos, disgregados se progresa hasta una definición precisa de las obras. Aquí nos importa cómo se complementa ese material hasta llegar a una equivalencia representativa, incluso la “reformulación de la “presencia” de las obras y la revalorización de la lengua como un sistema articulado de los sentidos” 2, donde el juego cumple una función activa mediante el uso metafórico (Bredenkamp, H., 2017, p. 145-147).

Sus próximos han recogido el contraste entre lo trivial y lo trá-

gico en la mirada de Fehn y en la interpretación –disciplinada y sin divagaciones– de los pueblos del desierto y las montañas en su trascendental viaje a Marruecos. El profesor Per Olaf Fjeld (1983, 2009) 3 aporta y reclama precisión. I.H. Almaas (2002, 2009) 4 analiza cómo subraya notas: “Lo importante es dar forma a lo que ya está en nosotros. ... Es necesaria la meditación sobre los diversos problemas para resolverlos de modo moralmente justificable” 5 (Almaas, 2009, p 4-5). Esa necesidad de meditación, de revisar sus obras, muestra un mundo íntimo que nutre y genera secuencias de ideas arquetípicas e intermediaciones 6, suplementadas hasta la idea final, incluso con herramientas de intuición personal para desvelar el proyecto.

Importa qué se dice y cómo subraya en las notas. En los textos de la figura 1a expone una serie de preocupaciones: “A. El instrumento/ hallar el lugar/ mediante la sombra. / B. La cárcel de la tierra/ perdida/ la posibilidad de esconderse. / C. tiempo/ nuestro propio tiempo/ se ha convertido en el tiempo de to-



Sverre Fehn drew, sketched and painted all his life. Next to his notes and sketches, underlinings, revisions of the original emphasis, digitized and available for consultation at Oslo’s Nasjonalmuseet. He traced graphic, metaphorical structures in his confrontation with place, by which he always felt challenged. His creative dynamism, his artistic and world vision is clearly approached by his friend J. Pallasmaa who pointed that “the poetic image is a specific experiential and imaginary entity that has cohesive identity, anatomy and essence” 1 (Pallasmaa, J., 2011, p. 118). He progressed from his first scattered notes and sketches towards a precise definition of his works. Here we feel concerned by the way how this material was complemented so that representative equivalence could be reached, even “to re-formulate the works “presence” and the revaluation of tongue as an articulate system of the senses” 2 where play accomplishes an active function through metaphoric usage (Bredenkamp, H., 2017, p. 145-147). His closest ones picked up the contrast between the trivial and the tragic in Fehn’s sight as well as in the disciplined and straight reading of the desert and mountains settlements during his transcendental journey to Morocco. Professor Per Olaf Fjeld (1983, 2009) 3 provided and claimed for precision. I.H. Almaas (2002, 2009) 4 analyses how he



underscored his notes: "What matters is to give form to what is already in us... Meditation on the various problems is necessary in order to solve them in a morally justifiable way" 5 (Almaas, 2009, p 4-5). Such a need of meditation, to revise his works shows an intimate universe that nourished and generated archetypal sequences and intermediations 6, with further additions up to the final idea, even by means of personal intuitive tools to unveil the architectural project.

What he states and how he underlines his notes do matter, as in the texts included in fig. 1, where he exposes a series of concerns: "A. The instrument/ finding the place/by the shadow / B. the prison of the Earth/ lost/ the possibility of hiding. / C. time/ your own time/ became everyone's time/ you lost/ to age/and the individual". The use of light or promenades in his buildings, even the conscience of a globalized and sick planet are whole lifetime concerns. But the emphasis by means of circles form part of a personal topology, though his reappearance in explanatory diagrams of his works (Fig. 1b. shows house C. S. Bödtker and its subsequent extension) point at a further relevance: he is using a unique operative language to expose reflections and diagrams in projects' intermediary process, that becomes apparent when comparing plans and sections of his early "palladian" houses, forwarding to narratives and originally imprecise images until a constructive image is reached:

We say of a story that it is quite graphic, and can be "intuited", that can be grasped (...) as a form of intuition, time represents the series of one after the other... Constitutive of any act of reading... is the presence of what is not simultaneous (...) Reading presupposes anticipations of comprehension" (Gadamer , 1998, p 79) 7.

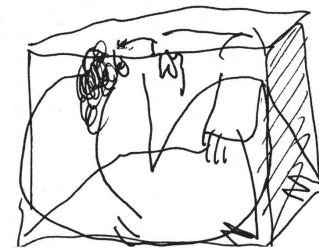
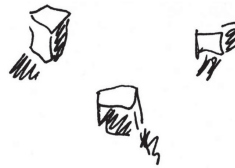
Architects and critics interested themselves in the spatialization of time and the treatment of images in iconic acts (Bredenkamp, 2017), relevant in the understanding of his work. These issues have been studied in our cultural area and in this very Journal, dealing with his artistic sources 8, as well as with the different understanding of the term space and its applicability in Nordic architectural competitions (Tostrup, 1999). Synonyms for "space" and "room" do not exist in Norwegian, only one word, "rom" is

2. Esbozo. Fuente Fjeld, 2009, p 177

3. Acuarela. Naționalmuseet, Oslo. Foto: Öyvind Andersen. Fuente Almaas 2009

2. Sketch. Fuente Fjeld, 2009, p 177

3. Watercolour. Naționalmuseet, Oslo. Photo: Öyvind Andersen. Source: Almaas 2009



2

Stene på marken
bolidaven steu.

Det er inni i alle scene.

Isene sette sine håndtøyer.



Det arkitektoniske rom skal
gi det imaginære rom
plass.

Det imaginære rom
rommet

dos/llo perdiste/ para la época/ y el individuo". Tanto el uso de la luz en sus obras, como la importancia de los recorridos, o la conciencia de un planeta globalizado y enfermo son inquietudes de toda una vida. Y el énfasis mediante círculos es parte de una topología personal, utilizada para hacer hincapié, si bien su

reaparición en diagramas explicativos de sus obras (Fig 1b. casa C.S. Bödtker y su posterior ampliación) indica otra trascendencia: utiliza un único lenguaje operativo para exponer reflexiones y diagramas en el proceso de intermediación del proyecto, que se desvela al comparar las plantas y secciones ya en sus



Imre Teln. 76



"used for all kinds of three-dimensional voids (...) with and without its boundary structures (...). The verb romme means "to contain or hold" 9. This term evolved from a possible Latin origin (rus, 'openland'), related to the Norwegian "rydde, ryddeland", prevalent in Norberg-Schulz's treatment of Nordic spatiality. Lacking synonyms for the notion of Mediterranean space, the closest term in Nordic languages is "rommet", clearing or cleaning produced by man in the inaccessible morass with a multiplicity of places, without neither limits nor defined geometry: land, vegetation, buildings are perceived as "lattice" (flettverkor tykning). The forest is the best applicable image for the perception without shadows in the Nordic oblique sunlight. A supposed transference of thinking from Heidegger to the Norwegian historian is in fact a common use of Anglo-Saxon terms. Such use goes beyond etymological analysis: Fjeld perceived that Fehn was using frequently the term *Rombilde, spatial image or room-picture*, whilst working on "The Thought of Construction" and asked him about his design process (Fjeld, 2009,

4a. Apunte. Bol para hervir agua. Fuente Fjeld, 2009, p 71

4b. apunte. Bol contenedor de agua. Fuente Fjeld, 2009, p. 70

5. Equilibrista. Fuente Fjeld 2009, p. 182

4a. Sketch. Water serving bowl. Source: Fjeld, 2009, p 71.

4b. Sketch. Bowl containing water. Source Fjeld, 2009, p. 70

5. Tightrope walker. Source Fjeld 2009, p. 182

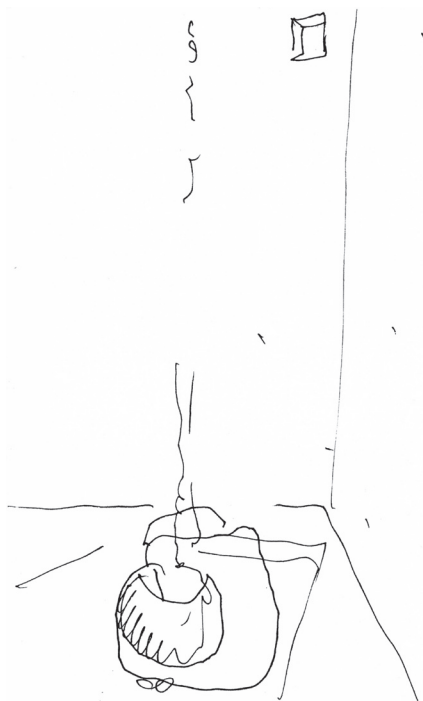
primeras casas "paladianas" y que también remite a relatos, imágenes inicialmente imprecisas hasta llegar a una imagen constructiva:

De un relato decimos que es muy gráfico, que se puede "intuir", que se puede palpar (...) el tiempo representa, como forma de la intuición, la serie de lo uno después de lo otro... Para cualquier acto de leer es constitutivo, ... la presencia de lo que no es simultáneo (...) Leer presupone anticipaciones de comprensión (Gadamer, 1998, p. 79) 7.

Arquitectos y críticos se interesaron por la espacialización del tiempo y el tratamiento de imágenes en el acto icónico (Bredekamp, 2017), pertinentes en la comprensión de su obra. Son asuntos tratados en nuestro ámbito cultural y en esta misma revista en cuanto al cotejar sus fuentes artísticas 8, como también la diferente concepción del término *espacio* y su aplicación en

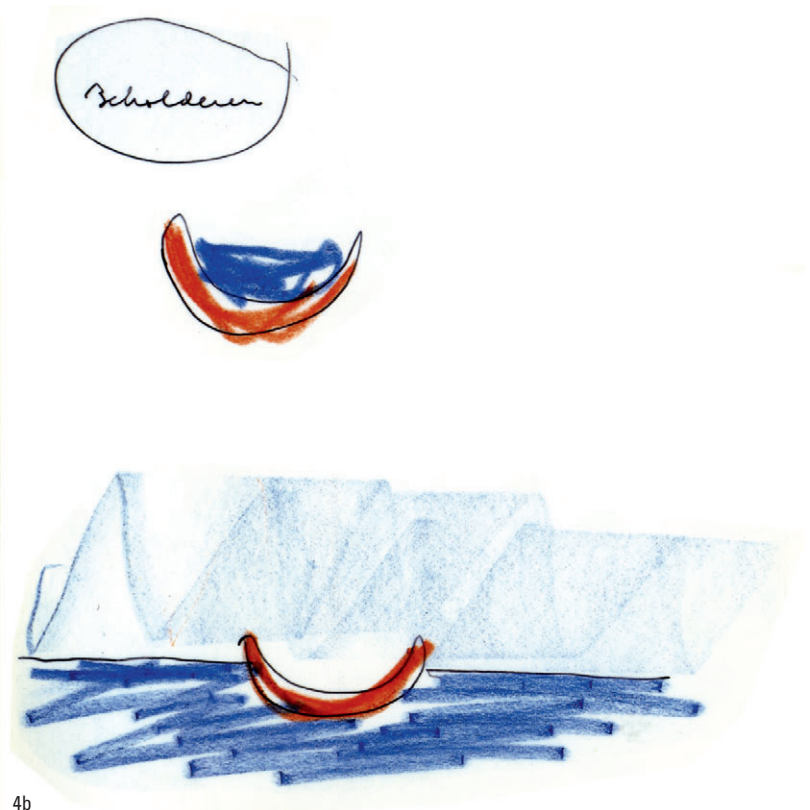
los concursos del ámbito nórdico (Tostrup, 1999).

Los términos para *espacio* o *habitación* –en inglés *space* y *room*– "no son equiparables con el único término noruego ("rom"), "usado para toda clase de vacíos tridimensionales (...) con o sin sus estructuras delimitadoras o de contorno (...). El verbo romme significa "contener o mantener/ sostener" 9. Este término evolucionó desde un posible origen latino, "rus", 'campo abierto,' vinculado al noruego "rydde, ryddeland", prevalente en el enfoque de la espacialidad nórdica para Norberg-Schulz. Careciendo de sinónimos para la noción de espacio mediterráneo, el término más cercano en las lenguas nórdicas es "rommet" claro o limpieza creada por los hombres en el marasmo inaccesible y múltiples lugares, sin

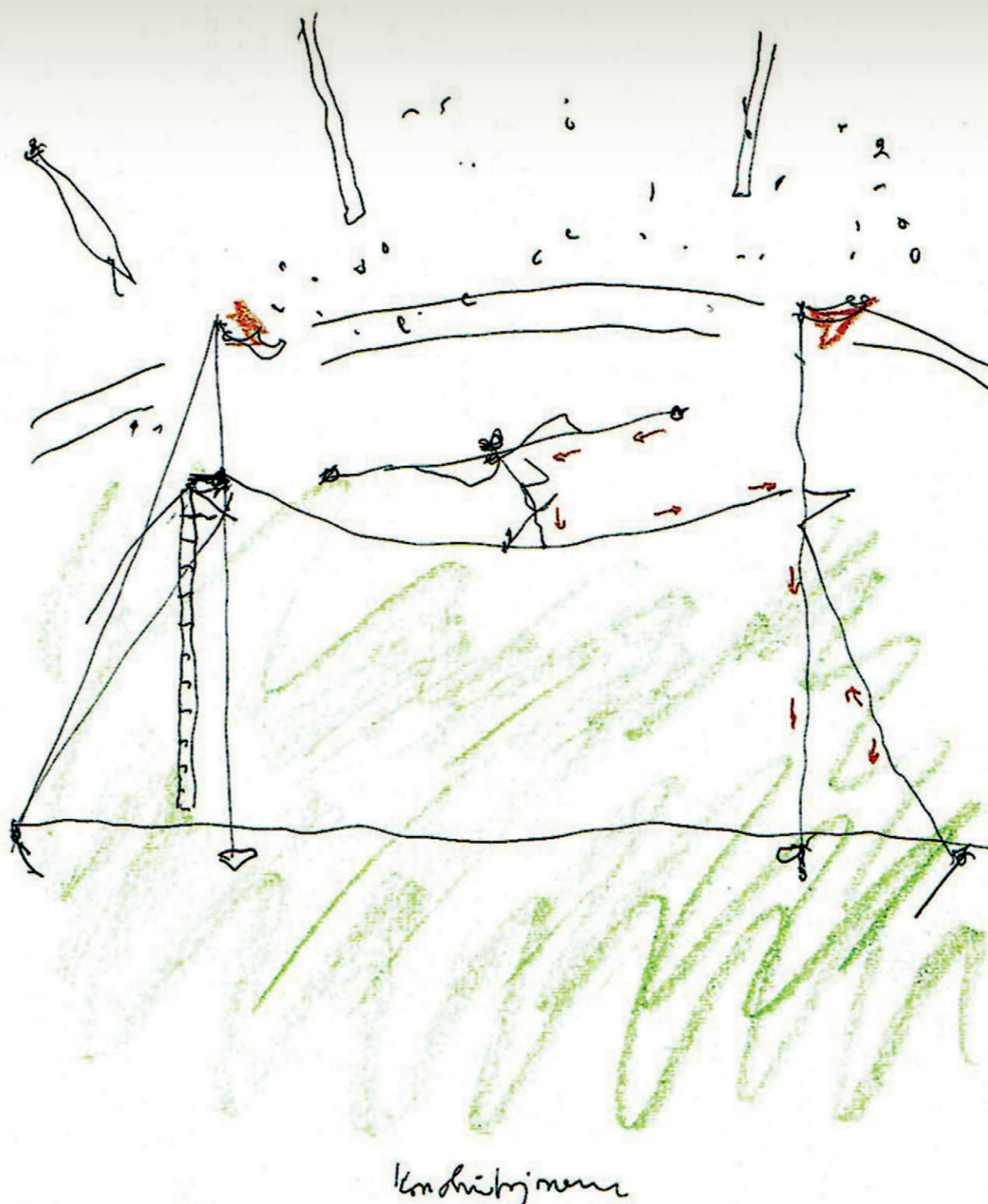


4a

rydde/hjelle
vov vannet
ble paalet



4b

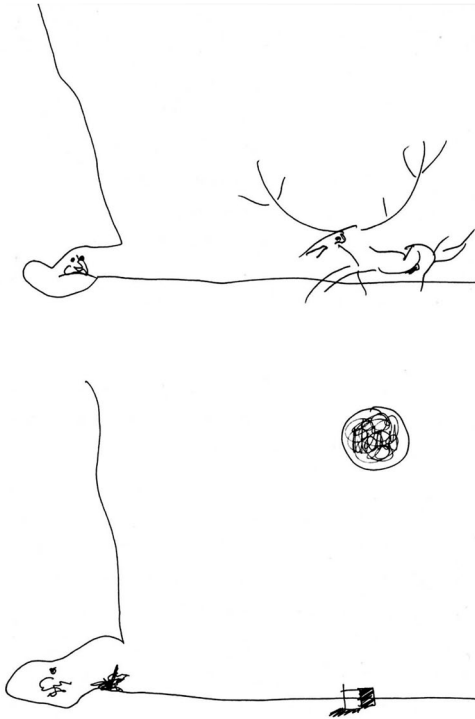


5

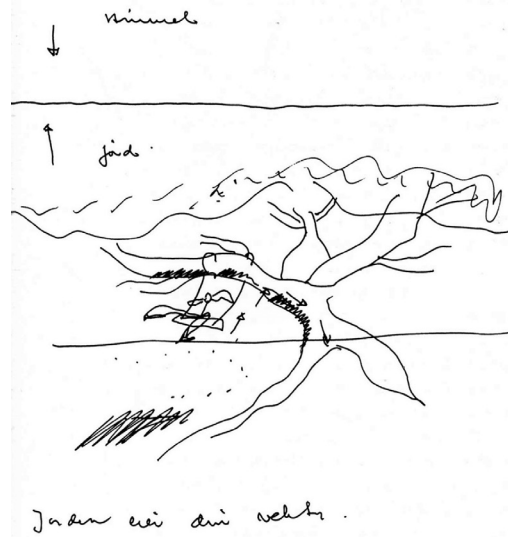
límites ni geometría definida: tierra, vegetación, edificios percibidos como “trama”, (flettverko tykning). El bosque es la mejor imagen aplicable para la percepción sin sombras marcadas en el oblicuo asoleo nórdico. La supuesta traslación de pensamientos de Heidegger al historiador noruego es en realidad un uso común de términos anglosajones.

Tal uso trasciende la etimología: Fjeld percibió que Fehn usaba con frecuencia el término *Rombilde*, *imagen espacial*, mientras preparaba “*The Thought of Construction*”, y le preguntó sobre su proceso de proyecto (Fjeld, 2009, pp. 172-186). En la figura 3 se pueden ver palabras y expresiones sueltas junto a las imágenes; en ocasiones

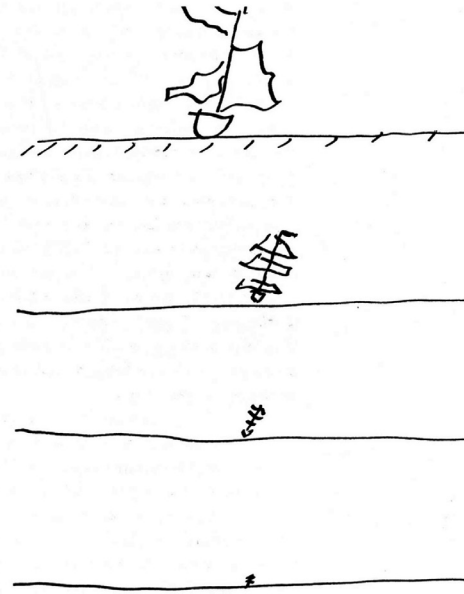
pp. 172-186). We can see isolated words and expressions next to some images in figure 2; they are not indicative, i.e. they are not ostensive definitions, being no more than isolated expressions, therefore, lacking the capacity to form structured sentences: (“*The rock on the ground, letters in stone. The imaginary scene. To stage your behaviour. The architectural room (rom) shall give the imaginary room a place (plass). The imaginary as the room*”. Fjeld p 176).



6a



6b



Their authentic meaning must be clarified. There are three intermediary transitions between intentional poles, from lesser definition to higher concretion, whilst he involves himself on the place, the programme and the users. All these stages are linked to the imaginary world, but the terms used vary in accordance with the definition of the designed space, referring to its qualitative (*rom*) and quantitative (*plass*). At first, the sketch and phrases let us think that the process is strictly mental, and the sketch shows it unequivocally; but goes on maturing in the sequence, considering a spatial domain still undefined, which is specified in the final stage. Thus, the sequence is: (a) Imaginary scene: *Imagineere scenel*/ (b) Imaginary spatial domain: *imagineere rom plass*/ (c) Spatial image, room: *Imagineere rom rommet*. In short, the indicative or expressive function of words and mental states is crucial (Brunswick, 1934; Russell, 1950) 10.

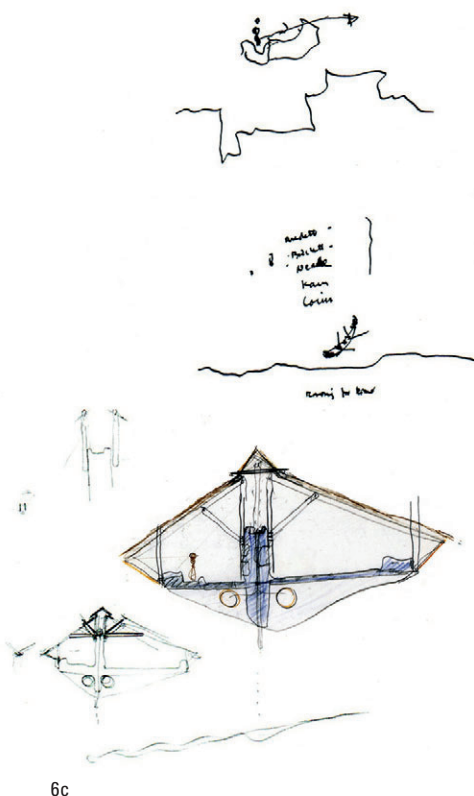
Fehn painted watercolours or sketched from life during weekends, when he could leave Oslo for his little house at Hvasser; there he structured his design ideas and the main ideas of his lectures for the whole week. Such quick visions (Fig. 3) describe day-to-day objects and environment, without elaborate indulgence or marked shadows (Figs. 4a and 4b) that are transformed into diagrams and later included as starting spatial images in some projects. Even though

no son indicativas, es decir, no señalan ostensivamente, tan sólo son expresiones sueltas, y por ello carentes de la capacidad de formar frases estructuradas: (“La roca sobre el suelo, letras en la piedra. La escena imaginaria. Escenificar tu conducta. El ámbito arquitectónico (*rom*) dará al ámbito imaginario un lugar (*plass*). Lo imaginario como habitación”).

Debemos aclarar su auténtico sentido. En esta primera parte de diseño hay tres transiciones de *intermediación* entre polos intencionales, pasando de menor definición a mayor concreción, implicándose con el lugar, el programa y los usuarios; todas ellas se vinculan al mundo imaginario, pero los términos varían con la definición del espacio diseñado, en sus propiedades cualitativas (*rom*) y cuantitativas (*plass*). Inicialmente es algo estrictamente mental y el esbozo así lo muestra; pero madura en el proceso, considerando un ámbito espacial no concretado, que se define en el estadio final. La secuencia es: (a) Escena imaginaria: *Imagineere*

scenel (b) ámbito espacial imaginario: *imagineere rom plass*/ (c) Imagen espacial, estancia: *Imagineere rom rommet*. Es determinante la función indicativa o expresiva de palabras y estados mentales (Brunswick, 1934; Russell, 1950) 10.

Fehn practicaba la acuarela cuando podía dejar Oslo para escaparse los fines de semana a su casita de Hvasser, donde estructuraba ideas de diseño para el resto de semana y las ideas cardinales de sus clases. Esas visiones rápidas (Fig. 3), sin afán preciosista ni la sombra mediterránea, pueden describir los objetos cotidianos (Figs. 4a y 4b) que se transforman en diagramas, y elaborar después las imágenes espaciales originarias de algunos proyectos. Aunque la construcción le ocupe desde el inicio, deja más tiempo para hallar la estructura, en una fase posterior, asumiendo su responsabilidad como ingeniero; las incógnitas de diseño, lo desconocido, era tratado como masa junto a la resistencia que la tierra ofrecía; (aparece la figura del equilibrista para ilustrar la transmi-



6a. Apunte. Caverna. Esbozos. Fuente Almaas, 2009, p. 65

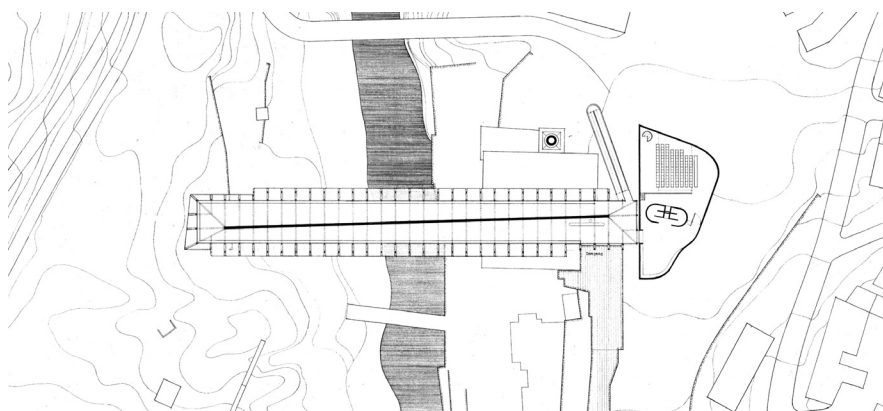
6b. Apuntes: Arbol. “La tierra se convierte en tu peso”, 1984; “Barco moviendo el horizonte”, 1992. Fuente Fjeld, p111

6c y 6d. Museo de la Minería, Røros, croquis, planta. Fuente: Norberg-Schulz Postiglione 170 / Fjeld p 131 , 133

6a. Sketch. Cave. Source Norberg-Schulz, Postiglione)

6b. Sketches: Tree. Sketches: “The earth becomes your weight”, 1984 ; “Ship moving the horizon”, 1992. Source: Fjeld, 2009, p111

6c and 6d. Museo de la Minería Røros, sketches, plan. Sources: Norberg-Schulz Postiglione 170 / Fjeld p 131 , 133



6d

sión de esfuerzos a tierra, (Fig. 6a), y acoge éticamente esa implantación constructiva en la naturaleza, dando por supuesta la sombra.

De aquí que algunas figuras adquieran significado especial: la cueva, elemento inicial que da una dimensión a la supervivencia, y desde la que se percibe un primer horizonte; irá cambiando y la explica Fjeld desde 1983 hasta 2009, y en síntesis en su reproducción de este diagrama en una entrevista de Tanja Lie: “*cultural/ dimensión/ construida con*” (Almaas, ed., 2009, p. 65). El ladrillo es considerado como logro constructivo por reiterar medidas y simplificar procesos. La tierra, arena y rocas, se incluyen en la idea de masa; al vidrio se refiere como masa fluida transparente. Al hormigón lo considera versátil, porque su masa es constante, pero se ha de buscar la forma definitiva (tanto desde el encofrado como en su imagen final: habitualmente enfundaba pilares y elementos resistentes en un recubrimiento de madera). Ahora bien, la definición precisa de la construcción por parte del archi-

tecto/ autor debe ser esmerada; en caso contrario, no hay diálogo con la arquitectura.

Cuatro términos –estructura, forma, tipo y lugar– tienden a coincidir en la idea sintética de “arquetipo”, donde diversos grados de intervención humana y artística convergen: la naturaleza originaria y autónoma, la naturaleza organizada por el proyecto humano y los vacíos de la apertura de la naturaleza originaria hacia el arte como puesta en obra de la verdad **11**: “*la obra abre un mundo y lo mantiene en una reinante permanencia*” **12**. En la obra de Fehn interesa la singular afirmación “espaciar es libre donación de lugares” **13**. Estos arquetipos y espacios de intermediación permiten narrativas varias entre los hombres y el mundo, entre observador y horizonte, entre construcción y movimiento del usuario, para elaborar ideas arquitectónicas con elementos más complejos, tal es el caso del árbol/ mástil; cercha/ estructura (Figs. 6b y 6c), que se combina con la iluminación y la observación en altura en edificios

construction is considered from the very beginning, he allowed himself further time to find the structure at a later stage, assuming responsibility as engineer; design unknown issues were treated as mass, next to the resistance offered by the earth; (the figure of the tightrope walker is included to illustrate stress transmission to the ground, fig.6), assuming such constructive deployment in nature, taken shadow for granted. Hence, some figures acquire special significance: the cave as original space that provides dimension for survival and from which a first horizon is perceived; it will go on changing, as Fjeld has explained from 1983 to 2009, providing a synthesis in his explanation of this diagram in an interview with Tanja Lie: “*culture/ dimension/ built with*” (Almaas, ed., 2009, p. 65). Brick is treated as a constructive achievement that reiterates measurements and simplifies processes. Soil, sand and rocks are included in the idea of mass; glass is referred to as fluid transparent mass. Concrete is considered versatile, since its mass is constant, but a definite form must be searched for it (by means of its formwork and in its final image: he used to sheathe pillars and structural elements into wooden external coatings). However, a precise definition of construction on behalf of the architect/ author should be sound and careful; otherwise, there is no dialogue with architecture.

Four terms –structure, form, type and place–



7a, b y c. Planta de Tullinlökka, 1972, Fuente Fjeld p 158. 7b. Apuntes. 7c. Sección esquemática Fuentes: Fjeld 2009, p. Norberg-Schulz, Postiglione, pp. 153-155

7a, b and c. Tullinlökka, plan, 1972, Source: Fjeld, 2009, p 158. 7b. Sketches. Source: Norberg-Schulz, Postiglione, pp. 153-155, 7c. Schematic section. Source: idem

y navíos, apareciendo entonces la idea de viaje y amplitud o pérdida del horizonte, y cuánto sucede entre tierra y cielo:

Común a todos (árboles) es la confrontación dramática entre la tierra y el cielo. La intersección, el horizonte, es donde el árbol reúne toda su fuerza y alcanza su tamaño constructivo máximo. Desde este punto, la planta se bifurca en todas direcciones hacia la expresión mínima, extendiendo sus raíces hacia abajo a la oscuridad y alzando sus ramas hacia arriba hacia la luz. /...Los grandes buques privaron al paisaje de sus bosques y navegaron por los océanos como grandes comunidades, (...) el mástil es la construcción, junto con la vela, que ha sido el medio para capturar el viento y dar el globo al hombre.

Los arquetipos mencionados se funden en obras impecables, difíciles de describir: el proyecto para el museo de Røros (Figs. 6c y 6d) parece un puente, un reflector de luz, una cercha estructural, un lugar para manifestar la memoria del asentamiento; también un recuerdo de viajes lejanos, un navío invertido... todo ello con una idea cardinal, busca permanencia como edificio, y el proceso de diseño deja ver grados diversos de evocación figurativa, hasta la definición impecable final.

En el mismo sentido podemos aludir al proyecto para la plaza de Tullinlökka, 1972, entre los museos de Historia Nacional y Nacional de Arte, el campus original de La Universidad de Oslo y la avenida Karl

Johan, la más importante de Oslo (Figs. 7a, 7b y 7c). El despliegue de su representación, tanto en la delineación de concurso como en los materiales auxiliares, es expresiva de la capacidad de Fehn en la definición de sus obras, también de su falta de prejuicios para explicar un proyecto desde cualquier punto y con diversos estilos. La figura del cuadrado, y su dual en cruz, tratada con libertad en los tráficos diagonales, aspira a cohesionar los edificios existentes, incluso entender por qué compartían temas de diseño y una gran amistad John Hejduk y Sverre Fehn, abriendo un apartado final en los últimos años.

La actividad febril de Fehn durante los años noventa y la rápida acogida de sus obras tuvo efectos en su creatividad. Junto a las propuestas y las obras, comparaciones de las ideas llevadas a término, que Fjeld 2009, p 283 **14** aconseja estudiar, descartando teorizaciones:

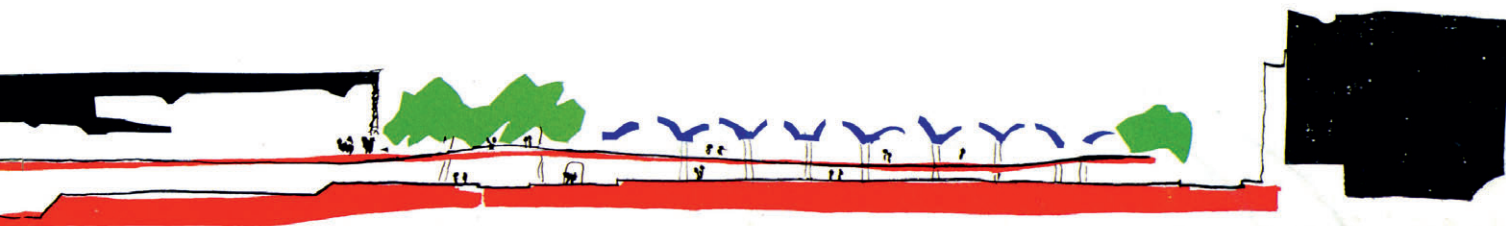
si interpretas sus croquis, dos cosas sobresalen. Primero, para él, todo estaba vivo, incluso lo que había muerto. Y segundo, que la tierra era el fundamento y depósito de la vida... "Él nunca aceptó la pérdida del lugar, siguió renovándolo. Su sentido del lugar era muy profundo, quizás incluso con alcance ecológico. Pero nunca fue fenomenológico.

Un listado de museos vinculados a la idea de zócalo exhibe en diferentes escalas el esfuerzo por

use to be coincident in the synthetic idea of *archetype*, to which several degrees of human and artistic converge: the originary nature/ nature as organized by the human project / and the clearings in the originary nature towards art as truth fulfilling working **11**: "the work opens a world and keeps it in a prevailing permanence" **12**. The singular statement "spacing/ clearing is free donation of places" concerns the works of Fehn **13**. These archetypes and intermediary spaces allow diverse narratives in the exchange between men and world, between beholder and horizon, between construction and user movement, in order to elaborate architectural ideas with more complex elements, such as the case of tree/ mast, truss/ structure (Figs. 6b and 6c), combined with lighting and high vantage observation points in buildings and ships; then, the idea of travel and the widening/ breath or loss of the horizon, emerges and what is happening between earth and heaven:

common to (all trees) is the dramatic confrontation between earth and sky. The point of intersection, the horizon, is where the tree gathers all its strength and reaches its maximum constructive size. From that point, the plant branches out in both directions towards minimal expression, stretching its roots down into the darkness and its branches up towards the light/ ...The huge ships- cleared the landscape of its forests and sailed across the oceans like great communities,(...) the mast is the construction, together with the sail, which has been the means of capturing the wind and giving the globe to man". (Sverre Fehn. The poetry of the Straight line. P. 34)

The above mentioned archetypes are merged into impeccable works, of difficult description: the Project for the Mining Museum at Røros (Figs. 6c and 6d) seems a bridge, a reflector of light, a structural truss, a place to show the settlement's memory; even a reminder





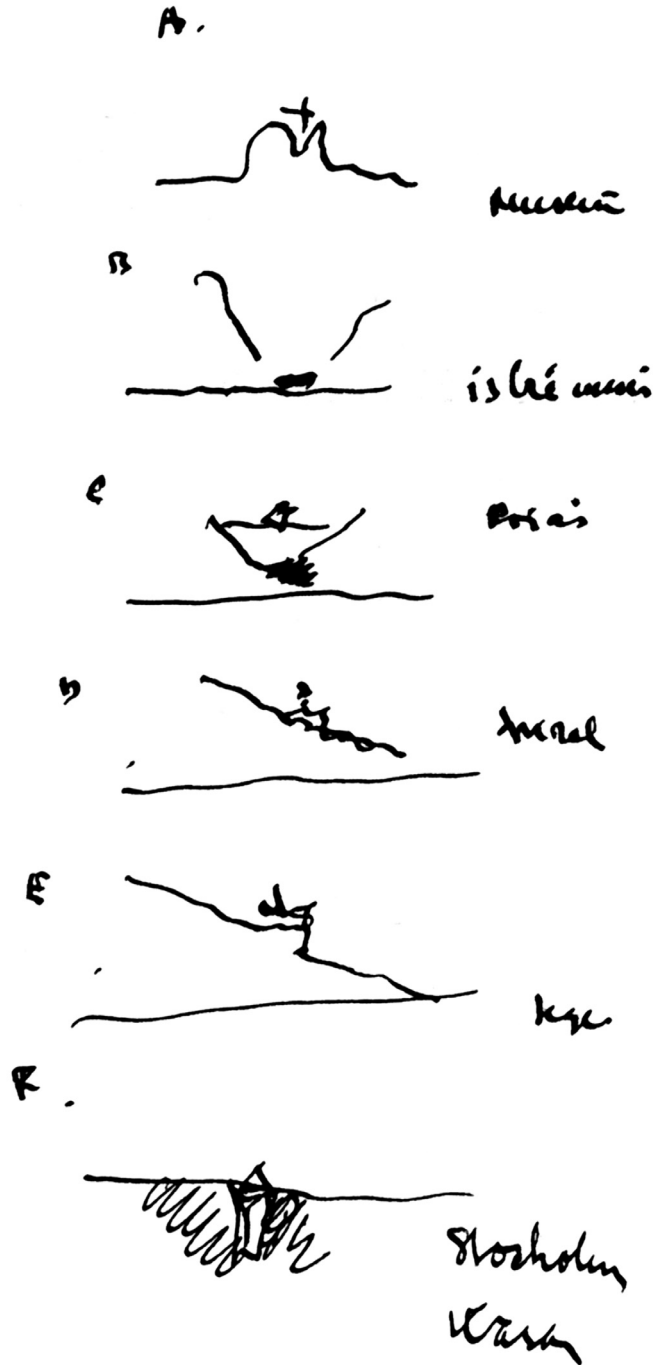
of distant journeys, an ship turned upside down... all that with a fundamental idea, it searches permanence as building, and the design process lets us see several degrees of figurative evocation, up to its final impeccable definition.

In the same sense, one could mention the Project for Tullinlökka Square, 1972, between the museums of National History and National Art, the original campus of Oslo University and Oslo most important avenue, Karl Johan (Figs. 7a, 7b and 7c). The deployment of its representation, as far as the competition draughtsmanship and its auxiliary graphics is concerned, expresses how Fehn's designs/ works were defined, including his determination to explain any project from any point of view and in several modes. The square figure, and its cross dual, treated freely in diagonal routes aimed at a cohesion of the existing buildings, letting us know why John Hejduk and Sverre Fehn shared design themes and a great friendship, opening a lasting chapter in their final years. Fehn's hectic activity in the decade 1990's and the welcome reception of his works had effects in his creativity. Together with his projects and works, he carried out a comparison of accomplished ideas, that Fjeld 2009, p 283 **14** advises studying to discard theorizing:

If you read his sketches, two things stand out. First, for him, everything was living, even what was dead. And second, that the earth was the basis and repository of this life... "He never accepted the loss of place, he kept renewing it. His sense of place was very deep, perhaps even ecological in scope. But it was never phenomenological.

A list of museums linked to the idea of plinth shows the effort to reinterpret places of several scales (Fig. 8a) and how such relation is perceived in sections. Within the concise list (A: Verdens Ende; B. Fjaerfjord; C. Røros; D. Alvdal; E. Borge; F. Wasa.) we can find the project for an art gallery near his house at Hvassser, the magnificent Museum of Glaciers, the already mentioned bridge building at Røros, the Centre Kjell Aukrust and the Museum of Graffiti, including at the end the Museum for the ship WASA in Stockholm. We receive an idea of the continuum of possibilities, the first three for great spaces produced by

Est. 2000



8a

reinterpretar los lugares (Fig. 8a) y cómo se percibe esa relación en las secciones. En el listado, escueto (A: Verdens Ende; B. Fjaerfjord; C. Røros; D. Alvdal; E. Borge; F. Wasa.) encontramos el proyecto para una galería de arte cerca de su casa de Hvassser, el magnífico Museo de los Glaciares, el edificio puente ya citado, el Centro Kjell Aukrust y el museo de los grafitos,

dejando para el final el Museo para la nave Wasa en Estocolmo. Recibimos una idea del continuo de posibilidades, los tres primeros para grandes espacios producidos por agentes naturales, y en los tres últimos la implantación con una sutil ascensión (dos para grandes espacios abiertos) y un último museo para la nave Wasa en Estocolmo, con iluminación cenital.



8a. Museos-zócalo. Fuente: Fjeld, p. 283
8b. Luxor. Apunte 1992. Fuente: Fjeld p. 205

8a. Museos-zócalo. Fjeld 283
8b. Luxor. Apunte 1992. Fjeld

Hejduk había mostrado su interés por la máscara, ilustrativo de dos aspectos de la arquitectura: imagen proyectada hacia una dimensión pública, que oculta también un aspecto privado (como la ropa pegada a la piel, para Fehn). Esta doble dimensión lleva a una idea próxima, la de una escisión, astillado o surco que permite conservar una cubierta como continui-

dad natural del terreno (como en los edificios-estera), pero dejando oculta una parte trasera o sumergida para la iluminación cenital (así será en la propuesta para el Museo Nacional de Borge): el resultado es una iluminación y privacidad en el ámbito propio del edificio. Consigue en un solo gesto dos cualidades, la dualidad luz/ oscuridad y la idea de trascendencia o de existen-

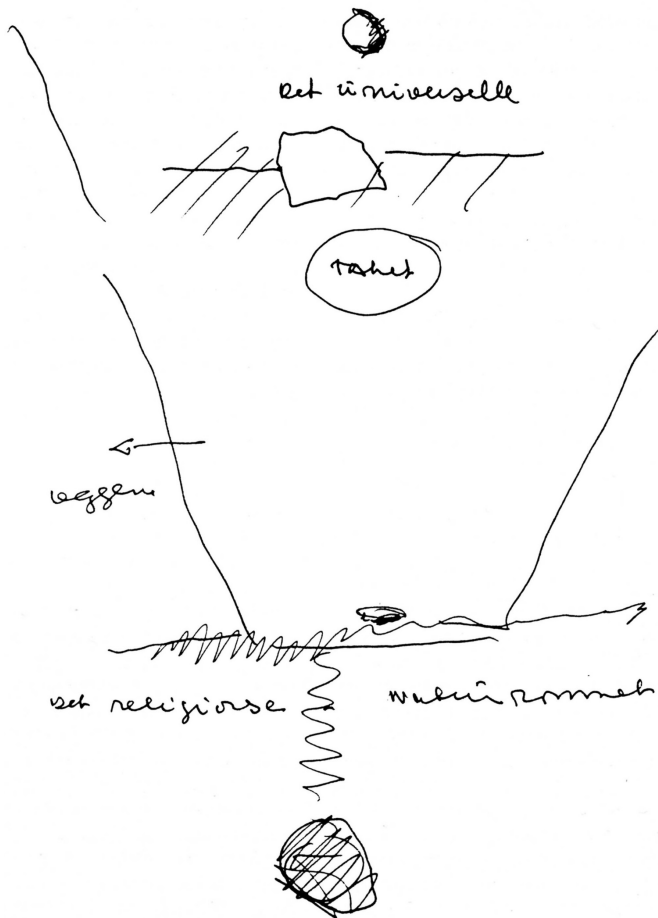
natural phenomena and the last three are settlements with a subtle or unperceivable progression (two for open spaces and a last one buried to exhibit a sunk ship to be exhibited in Stockholm).

Hejduk showed his interest for the mask, illustrative of two aspects of architecture: an image projected towards a public domain, that also hides a private aspect (as the clothes next to one's skin, according to Fehn). This double dimension entails a close idea, that of cut, splinter or groove/ rut, allowing preservation of a rooftop as natural continuity of the terrain (as in matt-buildings), but hiding a rear area (as in the Rock Carving Museum, Borge and the Borre Viking Museum and Information Centre): the result is lighting and privacy in the proper building domain. He achieved two qualities with an only gesture, the duality light/darkness and the idea of transcendence or existence after death, mentioned sometimes as "the vision of the other side of the mountain". Fehn, just as Louis I. Kahn, makes an accessible use of millenary cultures (Fig. 8b), including the duality between earth and heaven, and connecting them, the furrow as source of lighting, that makes evident the existence of depth, will be another theme to develop, with added significance, when the object to exhibit is a recovered wreckage or some excavated objects.

The act of presencing, operative from the notion of limit, helps in the reading/ interpretation of *place*. The varied sketches of the Glaciers Museum (Figs 9a and 9b) denote his didactic ability: the building as a fallen rock or a call to human sanity, that changes the message depending on the sentence included; Fehn is telling us to open our eyes to observe reality (Fig. 9b. "every man on earth is an architect" —title of his acceptance of the Pritzker Prize—... "the room in the room"). In the decade 1990's, he proposed several museums to preserve Viking findings or rock carvings, that were a song to the reality inseparable from Norwegian landscape and its historic past. If we trace a line between the mounds at Borre (Fig. 9c), this would be parallel to the Museum axis and guideline, hidden as if it had to pass unnoticed.



8b



9a



9b



9c

9a. Museo de los Glaciares. Fuentes: Norberg-Schulz-Postiglione, p. 60
9b. Fjeld p. 242
9c. Museo de los Vikingos, Borre. Fuente: Byggekunst 1997, nr 2, p 20

9 A. Norberg-Schulz-Postiglione, p. 60
9b. Fjeld p. 242
9c. Viking Museum, Borre. Source: Byggekunst 1997, nr 2, p 20

cia tras la muerte, a la que menciona en ocasiones como “la visión del otro lado de la montaña”. Fehn, como Kahn, hace un uso asequible de las culturas milenarias (Fig. 8b); en la dualidad tierra/ cielo, el surco, fuente de iluminación que evidencia una profundidad, será otro tema a tratar, con significados añadidos cuando el objeto a exhibir es un pecio recuperado o unos objetos excavados.

El acto de presenciar, operativo desde la noción de límite, ayuda a la lectura/ interpretación del *lugar*. Los esbozos variados del Museo de los Glaciares (Figs. 9a y 9b) denotan su capacidad didáctica: una roca que ha caído o una llamada a la cordura, que cambia el mensaje según la frase incorporada; Fehn dice que abramos los ojos y observemos la realidad (Fig. 9b. “todo hombre en la tierra es un arquitecto” –título de su aceptación del Premio Pritzker 1996–.... “el espacio en el espacio”). En la década de 1990 propuso varios proyectos para preservar hallazgos vikingos o grafitos en la roca, que eran un canto a la realidad inseparable del paisaje noruego y su pasado histórico. Si trazásemos una línea entre los montículos de Borre (Fig. 9c) esta sería paralela a la directriz del museo, agazapado como si hubiera de pasar desapercibido.

Su actualidad fue debatida en diálogo apresurado cuando falleció: dejó establecido un ejemplo a seguir. 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 siempre abierto de Sverre Fehn. Hoy, arquitectos de reconocido prestigio y jóvenes valores participan en los concursos para los espacios de las

Rutas Turísticas Nacionales, especie de museo donde la arquitectura pone en valor la bella naturaleza noruega en el corto verano que permite disfrutarla. Quizás sea un último proyecto que Fehn dejó proyectado, sin saberlo. ■

Notas

- 1 / PALLASMAA, Juhani, 2011. *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, p. 118.
- 2 / BREDEKAMP, Horst: *Teoría del Acto Icónico*. Madrid: Akal SA, 2017, págs. 9, 241.
- 3 / FJELD, Per Olaf, 2009. *The pattern of thoughts*. New York: The Monacelli Press, 2009.
- 4 / FEHN, Sverre (1952): “Marokansk Primitiv Arkitektur” (Arquitectura Primitiva Marroquí). Facsímil de BYGGEKUNST, 1952. Edición especial al cuidado de ALMAAS, Ingerid Helsing; Sverre Fehn. Projects and reflections. Arkitektur N, The Norwegian Review of Architecture. No. 7, 2009, págs. 48-55.
- 5 / ALMAAS, I.H.: op. cit., 2009, págs. 4-5.
- 6 / NORBERG-SCHULZ, Christian, 1964: *Intentions in Architecture*. Cambridge, MIT Press, p. 34. La noción de arquitectura como elemento intermedio está detallada; tanto las fuentes como su trascendencia actual puede seguirse en Bredekamp, 2017, Brunswick, 1934 y Russell, 1950. El autor de “Intentions” cita a Brunswick.
- 7 / GADAMER, Hans-Georg: “Oír-Ver-Leer” (1984). En Gadamer, H.G.: “Arte y verdad de la palabra”. Barcelona: Paidós, 1998, pág. 79.
- 8 / MORENO MORENO, María Pura; SANZ ALARCÓN, Juan Pedro: “Sinergias entre pintura y arquitectura en el aprendizaje de Paul Nelson: “Maison suspendue”, doi: 10.4995/ega.2015.4050.
- 9 / TARRAGO-MINGO, Jorge. *La Maison Suspendue (1935-1979)*. PPA N16, “Prácticas Domésticas Contemporáneas”. Mayo 2017. ISSN 2171-6897/ISSN 2173-1616: <http://dx.doi.org/10.12785/ppa2017.i16.03>.
- 10 / BRUNSWICK, EGON, 1934: *Wahrnehmung und Gegenstandswelt. Grundlegung einer Psychologie vom Gegenstand her*. Wien, Deuticke, págs. 17 y ss.
- 11 / UGO; Vittorio: *Une hutte, une clairière*. En «CRITIQUE»: *L’Objet Architecture*, 476-477, Janvier -Février 1987, pp. 104-115.
- 12 / HEIDEGGER, M., 1935/36: *El origen de la obra de arte*. Edición bilingüe de Cortés, H. y Leyte, A., Madrid: Ed. La Oficina, 2016, p. 75.
- 13 / HEIDEGGER, 1969: *El Arte y el espacio (Die Kunst und der Raum)*. Barcelona: Herder, 2007, pp 21-31.
- 14 / McQUILLAN, Thomas: “After Fehn”. A+U, 2009, pág. 86. Diálogo con Carl-Viggo Holmebakk, Knut Hjeltnes y Per Olaf Fjeld.

Sverre Fehn’s actuality was debated in a hasty dialogue: he settled an example to be followed. The sequence of design paradigms pointed by his closest ones is, in our experience, a freer way to interpret Fehn’s notebook, open forever. Today, architects of recognized standing can participate in the competitions for the spaces of the Norwegian National Tourist Routes, a sort of open-air museum where architecture enhances the beautiful Norwegian nature in the short summer when it can be enjoyed. Probably this was a last project, that Fehn left already designed, without knowing it. ■

Notes

- 1 / PALLASMAA, Juhani, 2011. *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, p. 118.
- 2 / BREDEKAMP, Horst: *Teoría del Acto Icónico*. Madrid: Akal SA, 2017, págs. 9, 241.
- 3 / FJELD, Per Olaf, 2009. *The pattern of thoughts*. New York: The Monacelli Press, 2009.
- 4 / FEHN, Sverre (1952): “Marokansk Primitiv Arkitektur” (Arquitectura Primitiva Marroquí). Facsímil de BYGGEKUNST, 1952. Edición especial al cuidado de ALMAAS, Ingerid Helsing; Sverre Fehn. Projects and reflections. Arkitektur N, The Norwegian Review of Architecture. No. 7, 2009, págs. 48-55.
- 5 / ALMAAS, I.H.: op. cit., 2009, págs. 4-5.
- 6 / NORBERG-SCHULZ, Christian, 1964: *Intentions in Architecture*. Cambridge, MIT Press, p. 34. La noción de arquitectura como elemento intermedio está detallada; tanto las fuentes como su trascendencia actual puede seguirse en Bredekamp, 2017, Brunswick, 1934 y Russell, 1950. El autor de “Intentions” cita a Brunswick.
- 7 / GADAMER, Hans-Georg: “Oír-Ver-Leer” (1984). En Gadamer, H.G.: “Arte y verdad de la palabra”. Barcelona: Paidós, 1998, pág. 79.
- 8 / MORENO MORENO, María Pura; SANZ ALARCÓN, Juan Pedro: “Sinergias entre pintura y arquitectura en el aprendizaje de Paul Nelson: “Maison suspendue”, doi: 10.4995/ega.2015.4050.
- 9 / TARRAGO-MINGO, Jorge. *La Maison Suspendue (1935-1979)*. PPA N16, “Prácticas Domésticas Contemporáneas”. Mayo 2017. ISSN 2171-6897/ISSN 2173-1616: <http://dx.doi.org/10.12785/ppa2017.i16.03>.
- 10 / BRUNSWICK, EGON, 1934: *Wahrnehmung und Gegenstandswelt. Grundlegung einer Psychologie vom Gegenstand her*. Wien, Deuticke, págs. 17 y ss.
- 11 / UGO; Vittorio: *Une hutte, une clairière*. En «CRITIQUE»: *L’Objet Architecture*, 476-477, Janvier -Février 1987, pp. 104-115.
- 12 / HEIDEGGER, M., 1935/36: *El origen de la obra de arte*. Edición bilingüe de Cortés, H. y Leyte, A., Madrid: Ed. La Oficina, 2016, p. 75.
- 13 / HEIDEGGER, 1969: *El Arte y el espacio (Die Kunst und der Raum)*. Barcelona: Herder, 2007, pp 21-31.
- 14 / McQUILLAN, Thomas: “After Fehn”. A+U, 2009, pág. 86. Diálogo con Carl-Viggo Holmebakk, Knut Hjeltnes y Per Olaf Fjeld.