

TIEMPO Y CONSTRUCCIÓN

LA INTERVENCIÓN DE SVERRE FEHN EN LA GRANJA DE HAMAR

TIME AND CONSTRUCTION

SVERRE FEHN'S INTERVENTION ON THE BARN IN HAMAR

Juan José López de la Cruz

Universidad de Sevilla

Revista EN BLANCO. Nº 20. NUEVA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE GRANADA.

Valencia, España. Año 2016.

ISSN 1888-5616. Recepción: 01-10-2015. Aceptación: 04-01-2016. (Páginas 42 a 49)

DOI's: <http://dx.doi.org/10.4995/eb.2016.5254>

Palabras clave: Tiempo, construcción, hormigón, ruina y Fehn.

Resumen: La intervención que el arquitecto noruego Sverre Fehn lleva a cabo en los restos de la antigua granja de Hamar, supone un encuentro intenso de tiempos y materias que sintetiza las experiencias vividas en sus viajes a Marruecos y París, sus obras de Bruselas y Venecia y el profundo arraigo en la cultura escandinava. En ella, es la construcción, por encima del diseño de la forma, la que permite establecer un diálogo con el pasado. A través del hormigón bruto, Fehn reconoce el tiempo presente a la vez que construye una pieza eficaz como soporte expositivo que discurre libremente entre las ruinas medievales.

Cuando en 1967 el arquitecto Sverre Fehn comienza la obra del Museo Arzobispal de Hamar, en el condado de Hedmark en Noruega, hacía dieciocho años que se había licenciado en arquitectura en la Escuela de Oslo. Con cuarenta y tres años se dispone a construir el que sería el más duradero de sus proyectos, si por ello entendemos el que más tiempo estuvo encima de su mesa: desde ese año hasta su culminación en 1979 y posterior ampliación entre 2001 y 2005. Quizás sean pocos los arquitectos cuyos años iniciales de madurez profesional, de los primeros cuarenta hasta mediados los cincuenta, coinciden con una obra que absorbe casi todos los esfuerzos y el trabajo de ese período. El recuerdo de Gunnar Asplund, inmerso en el proyecto de los juzgados de Gotemburgo desde los veintiocho hasta los cuarenta y nueve años, o el de Jørn Utzon, descansando en su casa de Mallorca tras catorce años de obra en Sidney comenzada igualmente en el inicio de los cuarenta, evoca historias paralelas donde la larga gestación de un proyecto sucede a la par que la sedimentación de las experiencias vividas. Tal vez, el caso de Fehn sea, de los ejemplos citados, aquel en el que convergen de un modo más nítido los conocimientos adquiridos, los intereses explorados y, también, las intuiciones por venir y las investigaciones futuras. El proyecto de Hamar no es una frontera que divide el tiempo que fue y el que sería en adelante en la vida de Fehn, más bien es un momento de su obra capaz de alumbrar hacia atrás y hacia adelante con igual intensidad, esclareciendo las experiencias pasadas a la vez que ilumina sus intereses futuros.

1.- LOS AÑOS PREVIOS, EXPERIENCIAS CONVERGENTES

Cuando Fehn comienza a proyectar el Museo Arzobispal ya había llevado a cabo sus viajes a París y Marruecos, tránsitos vitales sin los cuales su arraigada cultura nórdica no hubiera alcanzado la universalidad humanista que refleja su

Keywords: Time, construction, concrete, ruins, Fehn.

Abstract: The intervention on the remains of the ancient barn at Hamar carried out by the Norwegian architect Sverre Fehn entailed an intense encounter of time and matter, one that synthesises what he experienced in his travels to Morocco and Paris, his works in Brussels and Venice and his deep Scandinavian cultural roots. In this work, construction, rather than the definition of shape, is what enables it to dialogue with the past. With the use of raw concrete, Fehn acknowledges the present while also building an effective exhibition medium that flows freely among medieval ruins.

When, in 1967, Sverre Fehn began building the Archbishopric Museum in Hamar, in the Norwegian county of Hedmark, eighteen years had passed since he had received his degree from the Oslo School of Architecture. He was forty-three years old when he set out on the construction of what would be his most long-lasting project, considering that it was the design that spent the most time on his drafting table, from the year it was finished to its later extension between 2001 and 2005. Very few architects in their first years of professional maturity—from the early forties to the late fifties—can speak of a project that absorbs most of their efforts and work during that period of their career. Gunnar Asplund comes to mind; he was immersed in the design for the Gotheburg Law Court from age twenty-five until he turned forty-nine. As does Jørn Utzon, resting at his house in Mallorca after the fourteen years it took to build the Sydney opera house, a project he also began in his early forties. The recollection of these analogous stories speaks of how the long gestation of a project runs parallel to the sedimentation of lived experiences. Of the mentioned examples, in Fehn's case, acquired knowledge, explored interests and forthcoming intuitions as well as future research, all converge in a clearer way. The Hamar project is not a dividing line in Fehn's life. Instead, it represents a moment in his career that sheds light on both his professional experience until then and the path it would take from there, clarifying passed experiences while also showing the way towards future interests.

1.- THE PREVIOUS YEARS, CONVERGING EXPERIENCES

When Fehn began designing the Archbishopric Museum he had already travelled to Paris and Morocco, vital trips without which his deep Nordic culture would not have reached the universal humanism that his work conveys. By then, he had also built the projects that had brought him international recognition:

obra, también en esa fecha había construido los proyectos que le otorgaron fama internacional: el pabellón de Noruega para la Exposición Universal de Bruselas (1956-58) y el pabellón de los Países Nórdicos de la Bienal de Venecia (1958-62). Todas estas experiencias desembocarían en el proyecto de Hamar, sintetizando en ella las reflexiones y los conocimientos técnicos adquiridos en aquellos años.

De los viajes al sur entre 1951 y 1953 a Marruecos y Francia, Fehn extrajo profundas enseñanzas relacionadas con la esencialidad primitiva de la construcción africana y con la anhelada claridad conceptual de la arquitectura moderna. El viaje para conocer los pueblos del Atlas supuso el conocimiento directo, sin intermediación académica, de la aspiración moderna por la edificación liberada de aditamentos y artificios. También comprendió la capacidad de la construcción para narrar el tiempo:

“Visitar Marruecos para estudiar la arquitectura primitiva no es viajar para conocer nada nuevo. En realidad, lo que hacemos es reconocer lo que vemos en la casa de Wright en Taliesin en cuyos materiales reside la misma rudeza, en los muros de Mies que poseen el mismo carácter ilimitado y en la poesía de las terrazas-jardín de Le Corbusier. [...] La única respuesta a la simplicidad y claridad de esta arquitectura es su existencia en una cultura que a nosotros nos parece sin tiempo”.¹

También en esos años, en París, Fehn entró en contacto directo con la modernidad estudiada en las aulas que contrapesaba la tradición nórdica aún vigente en la Escuela de Oslo de posguerra. El trabajo en el *atelier* de Jean Prouvé durante aquel período, supuso el aprendizaje del rigor y el ingenio constructivo, también un acercamiento a los materiales que iba más allá de la eficacia técnica como expresaba Fehn en su particular retórica entre lo trascendental y lo poético: “Un pensamiento constructivo es el impulso de una idea que se consume a través de su construcción. Dicta la dimensión precisa y su estructura, la elección del material. La naturaleza de un pensamiento constructivo precede a la realidad calculada, el pensamiento conlleva la íntegra totalidad”.² Durante este período Fehn conoce a Le Corbusier y acude a su estudio continuamente, en esos meses las mesas están ocupadas con el proyecto de la *Unité d’Habitation* de Marsella, visita las obras del maestro suizo, conoce el hormigón del Pabellón Suizo de la *Cité Universitaire* y las rampas de la Ville La Roche-Jeanerret y la Ville Savoye. Además, durante su estancia en París acude a las reuniones del CIRPAC, comité ejecutivo de los CIAM, y allí fraterniza con aquellos que serían los protagonistas de la Tercera Generación moderna que enunciara Giedion,³ con los que colaboraría a lo largo de los años compartiendo intereses y su inclinación por la materialidad bruta que antes había conocido en Marruecos. París supone para Fehn el acercamiento a la modernidad y al hormigón armado como materia y expresión franca de su tiempo.

Poco después llegarían los proyectos de Bruselas y Venecia, ambos concursos realizados casi consecutivamente y en la práctica soledad de su estudio en Oslo. En ellos Fehn pudo experimentar lo aprendido en París sobre la técnica del hormigón y sus reflexiones en torno a la sombra extraídas del viaje a Marruecos. Si en la capital belga Fehn ensayó las enseñanzas del taller de Prouvé, a través del perímetro grecado del pabellón expositivo formado por piezas prefabricadas de hormigón armado, en Venecia fue el hormigón *in situ* del doble sistema cruzado de vigas esbeltísimas, el que le permitió romper la luz del sur en infinitas reflexiones hasta recordar la atmósfera sin sombra de Noruega.⁴

En esa intensa década entre 1951 y 1962 confluyen en Fehn, a través de viajes y obras, una aproximación esencial a la materia con el sofisticado pensamiento moderno de sus coetáneos, definiendo, junto al profundo arraigo nórdico de su cultura natal, el posicionamiento intelectual y técnico del arquitecto noruego que finalmente convergería en la obra del museo arzobispal.

2.- LA OBRA DE HAMAR, SÍNTESIS DE LO VIVIDO Y REENCUENTRO VERNÁCULO

A su vuelta a Oslo tras la construcción de los pabellones internacionales, sucede un período de cierta calma en el que permanece recluido y apenas construye pequeños proyectos domésticos, asimilando lo aprendido en su viaje al mundo para hacerlo encontrar con la cultura escandinava de su acervo interior.⁵ Son estos los años en los que Fehn comienza a trabajar en la intervención de la granja de Hamar. Tras haber proyectado numerosas edificaciones de nueva planta, con un fuerte compromiso con el lugar pero casi siempre aisladas y liberadas de la necesidad de responder a otros requerimientos contextuales que

the Norwegian pavilion for the Brussels World Fair (1956-58) and the Nordic Pavilion for the Venice Biennale (1958-62). These experiences would pave the way to the project in Hamar, where he would synthesise the reflections and technical knowledge he had acquired during that period.

Of his travels between 1951 and 1953 to the south, to Morocco and France, Fehn drew a profound knowledge of everything that had to do with the primitive essence of African construction and the longed-for conceptual clarity of modernist architecture. His trip to see the towns of the Atlas Mountains meant receiving firsthand knowledge, without academic intermediation, of the modernist aspiration of buildings liberated from accessories and artifices. He also came to understand the ability that construction has to narrate time:

“Travelling south to French Morocco today, to study primitive masonry architecture, is not a journey of discovery to find new things. *You recognise*. This is how Frank Lloyd Wright’s houses in Taliesin must seem. Dissolved in the same way, and with the same roughness in their material structure. And this is how Mies van der Rohe’s walls must be. The same character of endlessness. And here is Le Corbusier’s poem of the terrace and the roof in the modern city plan. (...) The only answer to the clarity and simplicity of the architecture is that it exists in a culture that seems timeless to us”.¹

Also during those years, while in Paris, Fehn came into direct contact with modernism as it was taught in classrooms, which counterbalanced the Nordic tradition that still prevailed at the Oslo School during the postwar period. Back then, his work experience at Jean Prouvé’s *atelier* enabled him to learn about the exactitude and ingenuity of construction, as well as to approach materials beyond their technical efficiency. As Fehn expressed—between transcendence and poetry—in his peculiar rhetoric: “A constructive thought is the precursor of an idea that brings about the integral totality”.² During that period, Fehn met Le Corbusier and went to his studio regularly right when the tables at the office were piled high with the designs for the *Unité d’Habitation* in Marseille. In his visits to the Swiss master’s works he encountered the concrete used at the Swiss Pavilion of the Cité Universitaire and the ramps of the Ville La Roche-Jeanerret and the Ville Savoye. Moreover, while he was in Paris he attended the meetings of the CIRPAC, the executive committee of the CIAM, and there he fraternised with those who would become the main figures of what Gideon called the Third generation of modernism.³ Over the years, he would collaborate with them; share their interests and their inclination for the use of raw materials, like those he had come across in Morocco. To Fehn, Paris meant an approach to modernism and to reinforced concrete as the matter and true expression of his time.

Shortly afterward, the Brussels and Venice projects would arrive, both the result of practically consecutive competition entries he produced almost entirely on his own in his studio in Oslo. In these designs, Fehn was able to experiment with what he had learned in Paris regarding the use of concrete and ideas about the use of shadows he had drawn from his trip to Morocco. While in the Belgian capital, Fehn experimented with what he had learned at Prouvé’s atelier, materialising a perimeter wall made out of prefabricated concrete elements that follow the layout of a corrugated pattern, in Venice he used *in-situ* concrete in the overlapping systems of extremely slender beams, which allowed him to break up the light of the south into infinite reflections, bringing to mind the shadeless atmosphere of Norway.⁴

During the intense decade between 1951 and 1962, an essentialist approximation to matter and the sophisticated modern thinking of his contemporaries converge in Fehn’s persona through his travels and works. This, along with his deep roots in the Nordic culture of his birth, defined his intellectual and technical positioning, one that would end up leading to the project for the archbishopric museum.

2.-THE HAMAR PROJECT, SYNTHESIS OF EXPERIENCE AND A VERNACULAR REENCOUNTER

Upon his return to Oslo after building the international pavilions there followed a time of relative calm in which Fehn remained secluded and scarcely produced small domestic projects, assimilating what he had learned during his world travels in order to make it all coalesce with the Scandinavian heritage of his inner self.⁵ It is during these years when he began to work on the intervention at the barn in Hamar. After designing numerous new buildings, with a deep understanding of their setting but, for the most part, free standing and liberated

no fueran la topografía o el paisaje, Fehn ha de intervenir en una construcción agrícola del siglo XVIII situada en un área de gran riqueza arqueológica, erigida sobre las ruinas de una antigua fortificación medieval destruida en la segunda mitad del siglo XVI (FIG.1 Y FIG.2). En ella, ha de disponer los objetos encontrados en el propio yacimiento, instrumentos como trineos, carrillos, hoces, zuelas y azadas, que constituirán el museo etnológico. En la propuesta de Fehn, la antigua estructura muraria de mampuesto que define las tres crujías en "U" del antiguo granero, ofrecen cabida a una estructura de hormigón *in situ* que da soporte al museo y se superpone sobre el yacimiento arqueológico como una estrato más de otro tiempo, una suerte de tiempo contemporáneo donde coinciden las *promenades lecorbuserianas* conocidas en París, la precisión constructiva de Prouvé y la predilección brutalista de la Tercera Generación. Sobre todo ello, se dispone la gran cubierta de madera laminada, arquetipo de la granja a dos aguas que también refiere al árbol y al mástil que fundan la cultura vikinga, protegida por tejas de arcilla y vidrio. Entre cada una de estas tres capas —la piedra de la granja medieval, el hormigón flotante en el vacío y la cubierta de madera— no sucede más que un encuentro sin mediación que recupera una sensibilidad por la materia cruda de la preexistencia, desnuda hasta su esqueleto en este caso, desterrada de la discusión arquitectónica desde décadas antes y que se diría reanuda la estela interrumpida de un cierto discurso *ruskiniano*.

Sverre Fehn despliega un procedimiento proyectivo que resulta eficaz constructivamente y que dota a la ruina de una nueva interpretación. Establece una estructura de hormigón *in situ* con la coloración natural del clinker que, encofrada con tablillas, serpentea por dentro de la estructura agrícola con aparente independencia, sorteando los restos y apoyada apenas en soportes y muros independientes de la fábrica muraria original. Fehn provoca el acceso a través de la cota rasante por el brazo central de la "U" en su lado convexo, para, una vez atravesada esta crujía, volver a lanzar al visitante al patio intermedio, centro neurálgico de la antigua granja, donde una rampa monolítica de hormigón introduce a los visitantes en una de las dos esquinas del edificio desde la que organizar un recorrido que parece aprovechar la fuerza centrífuga generada por el recorrido curvo inicial (FIG.3). A partir de aquí, dejando a la espalda el auditorio y las estancias del personal, discurren pasarelas, bandejas y estancias donde albergar las piezas más preciadas, construido todo ello con igual material, subrayando la autonomía de la pieza de hormigón que, como él mismo representa en alguna de las maquetas originales, podría ser un proyecto en sí mismo sin necesidad del cobijo que proporciona la cáscara de mampuesto original, como ya había ensayado en el Museo del Bosque en Elverum (1965-66). Pero, como una paradoja que el mismo Fehn intuye, es precisamente esa aparente independencia entre el hormigón libremente moldeado y la rígida traza de los muros mellados, la que provoca los momentos más intensos en los que adivinar la inteligencia del planteamiento (FIG.4 Y FIG.5). Lejos de caer en el lugar común de trabajar con materiales "secos" y ligeros en este tipo de entornos arqueológicamente frágiles, propone la coexistencia del hormigón como un abrazo protector que al discurrir con decisión sobre los restos subraya el carácter de demolición inexorable de la ruina, en la que el tiempo transcurrido queda retratado en las juntas vacías del mampuesto, en los ripios desmoronados al azar y en el perfil quebrado de la fábrica que ofrece apoyo únicamente a los pies derechos de madera que soportan las vigas de cubierta.

El hormigón gris, apenas texturado por la madera de las tablillas de encofrado, permite a Fehn componer un fondo neutro allí donde las piezas a exhibir lo requieren. Tras sus ensayos en diversos proyectos expositivos anteriores, como el citado pabellón de Bruselas, la pequeña tienda óptica en Oslo (1960) o la muestra de arte medieval que desarrolla en Høvikodden (1972), el arquitecto despliega a partir de 1974 un modo expositivo muy expresivo para los objetos encontrados, donde los elementos auxiliares que soportan las piezas refuerzan la presencia de éstas y en el que su disposición en el espacio recrea su origen utilitario intensificando la percepción de sus cualidades. Fehn pretende un entorno próximo para los utensilios expuestos menos destacado que la exuberante materialidad de la construcción original de piedra pero sin introducir nuevos elementos que interrumpen la sensación de fluidez que acompaña el recorrido; para ello dispone una serie de paramentos del mismo hormigón que, como una doblez de las propias bandejas flotantes, constituyen, junto al suelo del mismo material, diedros y triedros que no estancan el espacio fluyente, son apenas remansos en los que el tiempo parece desacelerar e invita

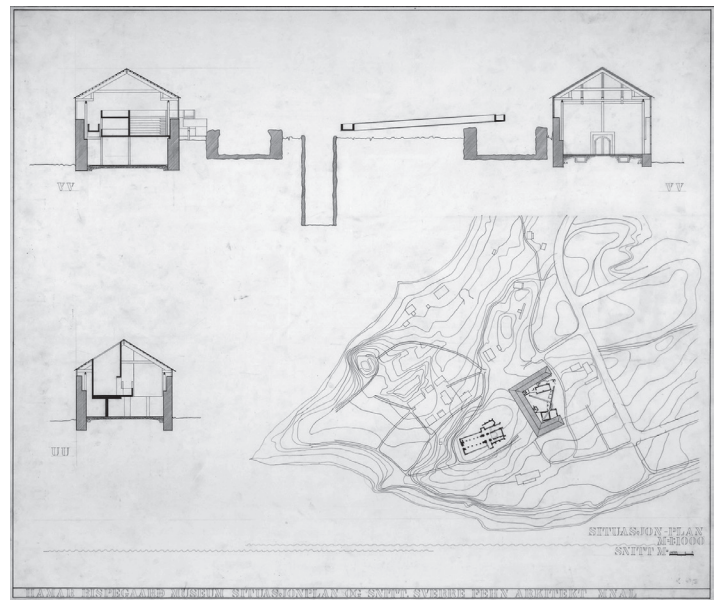


FIG. 01



FIG. 02

from the need to adhere to contextual requirements beyond topography or landscape, he now had to intervene upon an 18th century agricultural building situated within a very rich archeological site, built over the ruins of a former medieval fortress that had been destroyed during the second half of the 16th century [Fig.1 and Fig.2]. Within the barn, he had to lay out the objects found at the site itself, tools such as sleds, carts, sickles, adzes and hoes, all of which would constitute the ethnological museum. In Fehn's proposal, the former masonry wall structure that defines the U-shaped plan of the ancient barn accommodates an *in-situ* concrete structure that gives support to the museum and that overlaps the archeological site as if it were a stratum from another period, a contemporary time were the *Lecrobussian promenades* in Paris, Prouvé's constructive precision and the brutalist predilections of the third generation all merge together. Above it all, a huge laminated wood roof is set—the archetype of pitched-roof farms that is also a reference to the tree and the mast that are the base of Viking culture—protected by ceramic and glass roof tiles. In between each of these three layers—the stone of the medieval farm, the concrete that floats in the empty space and the wood roof—there is nothing



FIG. 03

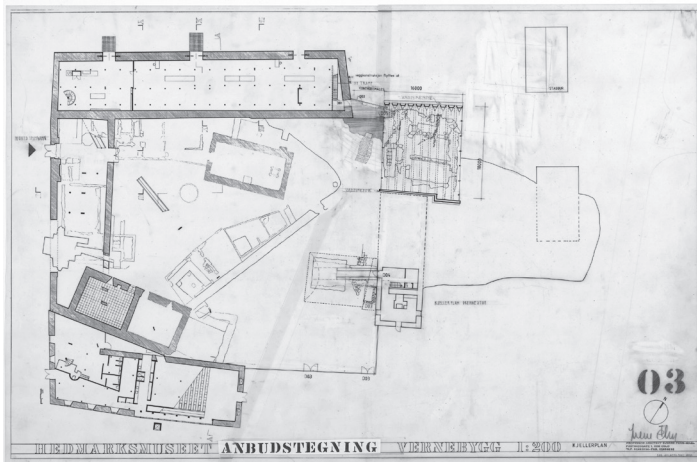


FIG. 04

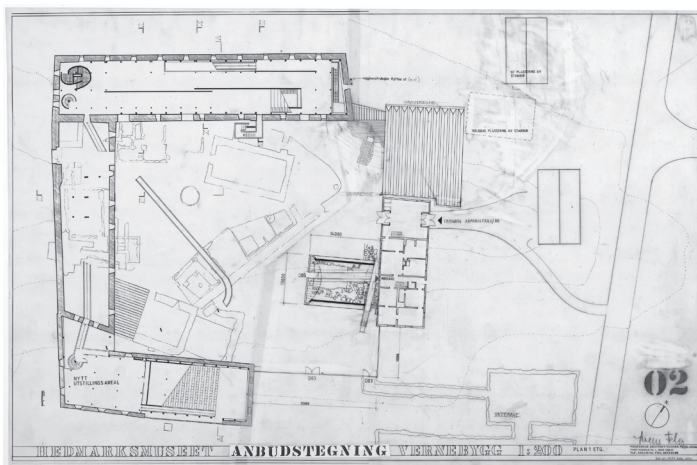


FIG. 05

more than an unmediated encounter that recovers a sensitivity towards the raw matter of the preexistence, striped down to its bones in this case, that had been banished from the architectural debate for decades and the resumes, so to speak, the interrupted trail of a certain Ruskin-like discourse.

Sverre Fehn deploys a design procedure which is constructively efficient and provides the ruin with a new interpretation. With the use of narrow form boards he generates an *in-situ* concrete structure with the natural coloring of clinker, which meanders within the agricultural edifice with apparent independence from it, navigating between its remains and standing lightly upon shores and walls that are independent of the original wall structure. Fehn creates the entrance into the space at the level of the gradient of the central part of the U on its convex side so that, once that bay is crossed, the visitor is led towards the intermediate courtyard, the nerve center of the ancient farm. Once there, a monolithic, concrete ramp guides the visitors through one of the buildings two corners, from which a route that seems to make the most of the centrifugal force generated by the initial, curved itinerary, is organized (FIG.3). From this point on, leaving behind the auditorium and the personnel area, a series of walkways, platforms and rooms that accommodate the most valuable pieces flow through the space. Everything is built using the same material, underlining the autonomy of the concrete element which, as Fehn himself represented in some of the original models, can be considered a project in itself without the shelter that the original masonry shell provides, something that he had already experimented with at the Museum of the Forest in Elverum (1965-66). But, in a paradox that Fehn himself sensed, what brings about the most intense moments of the design—those that convey the audacity of the scheme—is precisely the apparent independence of this free form concrete structure and the rigid layout of the chipped walls (Fig.4 and Fig.5). Instead of falling for the obvious, that is, the use of “dry” and light materials for this kind of archeologically fragile settings, he proposes the coexistence of concrete as a protecting embrace. By decisively making it flow above the remains, he highlights the inevitability of the ruin, where the passing of time is shown in the empty masonry joints, in the random disposition of the collapsed stones and the irregular profile of the walls which only support the wood posts that hold up the ceiling beams.

The gray concrete, barely textured by the wood form boards, allows Fehn to compose a neutral background in the areas where the exhibited pieces require it. Given his previous experiments in various exhibition spaces, such as the abovementioned pavilion in Brussels, the small optical store on Oslo (1960) or the medieval art show he carried out in Høvikodden (1972), after 1974 the architect displays a highly expressive way of exhibiting found objects, one in which the auxiliary elements that hold the pieces highlight their presence, and their layout in space recreates their utilitarian origin, all of which intensifies the perception of their features. At Hamar, Fehn strives to create a close environment for the utensils on display, one that is less prominent than the exuberant materiality of the original stone construction, without introducing new elements that might interrupt the fluidity of the itinerary. In order to achieve this, he lays out a series of walls, made of the same concrete that, as folds of the floating platforms themselves, constitute, along with the floor of the same material, dihedrons and trihedrons. These do not block the flowing space, but rather are havens in which time seems to slow down, inviting visitors to stop and contemplate, after which, they are once again led through the empty space of the rooms (FIG.6). Only on three occasions are full rooms configured, there where the most delicate objects are kept, such as rings, medals, tiaras and jewelry. These objects are raised to the category of treasures by locking them up in three concrete coffers that, for once, extend to the perimeter of the space in search of the light that comes through the glass tiled roof (FIG.7). A spiral staircase that offers alternative itineraries, as well as the spiral-plan restrooms—all of which are laid out as sculptural objects and are built like the ramps and walkways—complete the composition and are clearly influenced by the works of Le Corbusier that he had become familiar with while in Paris.⁶ Finally, after being led along worn walls, passing by objects of the past and walking under the timber joists, the concrete platform reaches the same spot where the itinerary began, at the entrance to the central bay, giving closure to a circular trajectory in time and space in which the stone structure encompasses the past and concrete advances across time to the present.

a la contemplación para, acto seguido, volver a conducir a los visitantes a través del vacío de las naves (FIG. 06). Sólo en tres ocasiones, allí donde se resguardan los objetos más delicados como anillos, medallas, tiaras y alhajas, se configura la totalidad de una estancia, elevando esos objetos a la categoría de tesoros al encerrarlos en tres cofres de hormigón que, por una vez, alcanzan el perímetro del espacio para buscar la luz a través de la cubierta de teja de vidrio (FIG. 7). Una escalera helicoidal que ofrece recorridos alternativos y los aseos de planta espiral, dispuestos todos ellos como objetos escultóricos de igual ejecución que rampas y pasarelas, completan la composición claramente influida por las obras de Le Corbusier conocidas en París.⁶ Finalmente, tras guiarnos entre muros ajados y objetos del pasado, bajo los pares de madera, el plano de hormigón desembarca en el mismo lugar donde comenzó el recorrido, en el acceso a la crujía central, clausurando una trayectoria circular en el tiempo y en el espacio en el que la estructura de piedra soporta el ayer y el hormigón avanza a través del tiempo presente.

3.- RETORNO AL PAISAJE NÓRDICO

Los doce años que duró la primera intervención en Hamar, aquella que resulta de mayor interés y en la que se centra este texto, suponen un horizonte en la vida de Fehn a partir del cual quedan separados dos períodos vitales: el ya narrado de viajes y pabellones internacionales y el sucedido a partir de la finalización del proyecto del museo en Hedmark, en el que Fehn vuelve al poderoso paisaje nórdico donde pequeñas casas y medianos equipamientos ocupan la mayoría de su tiempo. El Museo Arzobispal de Hamar es el fiel que equilibra los años intensos de intercambio cultural e influencias ajenas con el retorno al saber escandinavo. A partir de él, el arquitecto noruego desarrolla una obra donde el hormigón armado, encofrado con tablillas nuevamente o mediante paneles, predomina en su obra, apenas reservando un cierto protagonismo al ladrillo para los expedientes domésticos. Es el caso del Museo de los Glaciares en Fjærland (1989-91), el Museo Aukrust en Alvdal (1993-96) o el Museo y Centro de Estudios Ivar Aasen en Ørsta (1996-2000), ejercicios de madurez donde utiliza el hormigón ejecutado en obra como elemento de anclaje al lugar capaz de conciliar las condiciones topográficas y paisajísticas con la necesidades funcionales y espaciales de cada proyecto. En todos ellos, el hormigón hace las veces de la piedra en la cultura constructiva agrícola nórdica, que como en el granero (*låve*) sirve de apoyo que resuelve el encuentro con la tierra y moldea el terreno para definir rampas y accesos que reciben a la arquitectura. Fehn recurrirá a este soporte para asentar sus construcciones pero traducido a hormigón, acudiendo al arquetipo reinterpretado de apoyo masivo y cubierta de madera que ensaya en Hamar, "Es en el encuentro con el terreno en el que la construcción encuentra su significado" dirá.⁷ Pero en el Museo Arzobispal el estrato sobre el que se posa su arquitectura no está compuesto de roca sino de tiempo, el apoyo es un suelo sensible erizado por el dibujo de los restos de muros cercenados y huellas de pavimentos, de ahí que el basamento que emerge del terreno se convierte en este caso en estructura flotante que sortea cada accidente, gracias a la sección en U de gran inercia de las pasarelas de hormigón que permite salvar mayores luces con mínimos apoyos, adoptando entonces la manera de encontrarse con el terreno de la *stavkirker* y la *stabbur*, la iglesia medieval y la casa tradicional noruega, que en muchas ocasiones se elevan del suelo mediante palafitos para evitar el encuentro directo con la tierra (FIG. 8 y 9).

Cabría afirmar que la gran aportación de Sverre Fehn en esta obra es su apuesta por provocar el encuentro entre tiempos diversos no a través de la forma sino de la construcción. Fehn entiende que ha de ser la expresión material del hormigón, en su crudeza y aparente imperfección, desde su capacidad de admitir la huella del molde como narración de estadios diversos de su propia ejecución, la que establezca una conversación con el pasado pero desde el presente, sin la condescendencia de soluciones constructivas que pretenden permanecer mudas frente al susurro del tiempo ni la imposición de materialidades inalterables al paso de los años: "se puede dialogar con el pasado sólo si se edifica el presente".⁸

La importancia de esta obra reside entonces en la convergencia entre las experiencias vividas por Fehn y sus raíces nórdicas. Las enseñanzas parisinas de Le Corbusier y Prouvé se traslucen en la utilización precisa y lírica del hormigón y en el gesto de la rampa, trasunto del tradicional terraplén del mundo agrícola noruego que permitía llevar el grano a la cota superior del silo.



FIG. 06



FIG. 07



FIG. 08

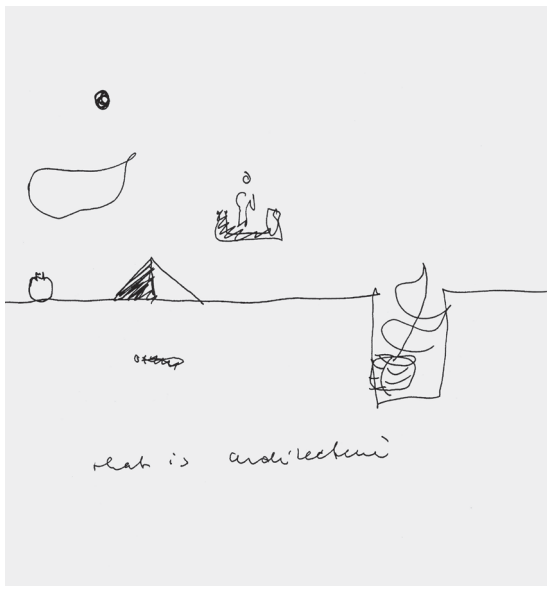


FIG. 09



FIG. 10

Lo aprendido de la arquitectura primitiva en el viaje a Marruecos surge en el carácter esencial de la construcción, igualmente apreciado por la nueva sensibilidad de la generación de arquitectos que conoció en París. Y el propio edificio acogedor de Hamar, la granja desvencijada plena de interés vernáculo en un país necesitado de reconstruir su memoria, representa el profundo enraizamiento en la tradición noruega traducida a la sintaxis de la piedra y la madera. Es esa condición de síntesis de toda la vida de un arquitecto curioso y voraz de distintos saberes y arquitecturas, lo que permite utilizar Hamar como un instrumento de comprensión del modo en que Fehn relaciona tiempo y construcción (FIG.10).

3.-THE RETURN TO THE NORTHERN LANDSCAPE

The twelve years that it took to complete the first intervention at Hamar—the most interesting of the two and the one this text pertains to—marks an inflexion point in Fehn's life that separates two vital periods: the one of his travels and his work on the international pavilions that has already been mentioned and the one that followed the project of the museum in Hedmark. During the latter, Fehn returned to the powerful Nordic landscape, where the design and construction of small houses and medium-size facilities occupied most of his time. The Archbishopric Museum of Hamar stands as the guardian that straddles his intense years of cultural exchange and external influences with his return to Scandinavian know-how. From that work onwards, the Norwegian architect carried out projects in which reinforced concrete, with the use of narrow form boards or panels, predominated in his designs—brickwork acquired an important role only in his domestic designs. Such is the case of the Glacier Museum in Fjærland (1989-91), the Aukrust Museum in Alvdal (1993-96) or the Ivar Aasen Museum and Study Center in Ørsta (1996-2000), all of which are mature works where he uses *in situ* concrete as a means of anchoring the designs to their settings. In this way he was capable of reconciling topographical and landscape features with the functional and spatial needs of each project. In all of these projects, concrete plays the role that stone does in Nordic agricultural building tradition, such as it was used in barns (*låve*), where it supports and solves how the building touches the ground, shaping it and defining ramps and access ways that accommodate the architecture. Fehn would use this supporting feature to set his buildings upon, but he turned it into concrete, resorting to a reinterpretation of the archetypal massive base and a wooden roof that he experiments with in Hamar. As he said, "it is in the meeting with the ground that construction finds its dimension".⁷ However, at the Archbishopric Museum the stratum upon which his architecture is set is not made of stone, but of time. The base is a sensitive ground surface that bristles with the outlines of the remains of severed walls and traces of pavement. Hence, in this case, the base that emerges from the land is turned into a floating structure that negotiates each feature, thanks to the great structural stability of the U section of the concrete walkways, which allows large spans with a minimum number of supports. Here, the architect adopts the way in which the *stavkirker* and the *stabbur*—the medieval church and the traditional Norwegian home—meet the ground; in most cases they are raised on piles to avoid direct contact with the earth (FIG.8 Y 9).

It could be said that in this project Sverre Fehn's greatest contribution is the strive to provoke an encounter between different periods not through form but through construction. In Fehn's understanding, the material expression of concrete, its rawness and its apparent imperfection, its ability to hold the print of the mold as a narrative of the different stages of its own execution, is what enables the design to converse with the past from the present, and not the recourse of condescending construction solutions that claim to remain silent against the whisper of time, nor the imposition of materialities that remain unchanged as years go by: "only by building in the present can we dialogue with the past".⁸

Thus, the importance of this work resides in the convergence of Fehn's life experiences and his Nordic roots. Le Corbusier's and Prouvé's Parisian teachings are revealed in the accurate and poetic use of concrete and the gesture of the ramp, in itself a copy of the traditional embankments of the Norwegian agricultural realm that allowed taking the grain to the upper levels of the silo. What he learned about primitive architecture during his trip to Morocco comes to light in the essentialist trait of the construction, something equally appreciated by the new sensitivity of the generation of architects he met in Paris. And finally, the welcoming Hamar building itself, that ramshackle farm full of vernacular attractions in a country in need of rebuilding its memory, represents the architect's deep roots in a Norwegian tradition that synthesises construction in stone and wood. This synthesis of the entire life of this inquisitive, as well as knowledge and architecture hungry architect, it is what enables us to use Hamar as a tool to help us understand the ways in which Fehn relates to time and construction (FIG.10)

EPÍLOGO

En una ocasión Sverre Fehn y Peter Smithson mantuvieron una conversación sentados en dos tocones junto al Pabellón Solar que Peter construyó junto a Alison encaramado a un muro de la ruina de la abadía de Fonthill, en el valle de Wiltshire, en Inglaterra⁹. Desde su experiencia compartida en París, Fehn mantenía relación con aquella pareja de arquitectos que conoció en 1953, Upper lawn acababa de construirse en 1962, cinco años antes de que comenzara la intervención de Hamar. Al abrigo del viejo muro que sostiene el breve refugio, Fehn y Peter pudieron discutir sobre el pensamiento surgido de la "ruina viva", de cómo Alison y Peter, extrayendo de la materia existente y fragmentada la posibilidad de tejer nuevos estratos constructivos, actuaron como habitantes de la propia urdimbre que entrelazaron entre pasado y futuro. El pequeño pabellón de los arquitectos ingleses insinúa una relación con la ruina a la que Fehn no debió ser ajeno, así, entendería que superponiendo capas constructivas que pudieran ser el anuncio de una futura ruina contemporánea, sumando a una ruina pasada la posibilidad de una ruina futura, como propondría más tarde en Hamar al recurrir a la naturaleza descarnada del hormigón, la arquitectura acabaría formando parte del paisaje tal como los restos de la abadía de Fonthill eran parte ya del valle de Wiltshire.

Juan José López de la Cruz

Arquitecto desde 2000 y profesor asociado del Departamento de Proyectos de la Universidad de Sevilla desde 2005, desarrolla investigaciones sobre la destrucción, el tiempo y el patrimonio; ha publicado *Proyectos Encontrados* (Recolectores Urbanos, 2012) y *El dibujo del mundo* (Lampreaive, 2014), libros sobre la reutilización en arquitectura y el pensamiento de Sverre Fehn, motivo de sus tesis en redacción. Es coeditor de *Cuaderno Rojo y Cuatro Cuadernos* (Universidad de Sevilla), recopilación de textos en torno al proyecto y el patrimonio. Su labor docente e investigadora se complementa con su trabajo profesional que ha obtenido recientemente el I Premio Enor de Arquitectura joven española, el Gran Premio de Arquitectura Europea Philippe Rotthier y es finalista de la actual Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo.

Bibliografía

- FEHN, Sverre. Morokansk primitiv arkitektur. Byggekunst. En: *Norske Arkitekters Landsforbund*, 1952, no. 5, pp. 73-78.
- FEHN, Sverre. The fall of horizon. En: *FJELD, P.O. Sverre Fehn. The thought of construction*. Nueva York: Rizzoli, 1983. pp. 23-29.
- FEHN, S. cit. en: Fjeld, P.O. Sverre Fehn and the Architectural Refinement of a Spatial Instinct. En: *Fjeld, P.O. Architect Sverre Fehn. Intuition-Reflection-Construction*. Oslo: The National Museum of Art, Architecture and Design, 2008. pp. 22.
- FJELD, Per Olaf. Sverre Fehn. *The pattern of thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009.
- FERRER FORÉS, Jaime J. El mundo en el horizonte. Jørn Utzon y Sverre Fehn. En *DPA 26. Nórdicos*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2010. pp. 52-61.
- GIÉDION, Sigfried. Jørn Utzon y la Tercera Generación. En: *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Trad. de la 5ª ed. original. Madrid: Reverté, 2009. pp. 642-644.
- LAVALOU, Armelle. Musée Hedmark à Hamar. En: *L'Architecture d'Aujourd'hui. Archipress & Associés*. 1993, no. 287, pp. 81-125.
- LÓPEZ COTELO, Borja. *Sverre Fehn desde el dibujo*. Director: Amado Lorenzo, A. Tesis doctoral. Universidade da Coruña, A Coruña, 2012.
- LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Colección arquia/tesis. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. La visione poetica di Sverre Fehn. En: *Sverre Fehn, opera completa*. Milán: Mondadori Electa, 1997. pp. 19-51.
- NORRI, Marja-Riitta. *The poetry of the straight line. Five masters of the North*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992.
- REDACCIÓN A+U. The Hedmark Cathedral Museum, Hamar, Norway; Architect: Sverre Fehn. *A+U. Shinkenchiku-sha Co.* 1998, no. 328, pp. 106-141.
- RINCÓN BORREGO, Iván I. *Sverre Fehn: La forma natural de construir*. Director: González Cubero, J. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010.
- RUSKIN, John. *La biblia de Amiens*. Edición a cargo de Juan Calatrava a partir del original de 1885. Madrid: Abada editores, 2006.
- SÁNCHEZ MOYA, María Dolores. *El pabellón de los Países Nórdicos en la Bienal de Venecia de Sverre Fehn*. Directores: Martínez Arroyo, C. y Pemjean, R. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2012.
- WESTON, Richard. *Utzon: inspiration, vision, architecture*. Hellerup: Edition Bløndal, 2002.

EPILOGUE

Once, Sverre Fehn and Peter Smithson held a conversation sitting on two tree stumps next to the Solar Pavilion that Peter had built with Alison perched on a wall of the ruins of Fonthill Abbey, in Wiltshire, England.⁹ Ever since their shared experiences in Paris, Fehn had maintained a close relationship with the couple, whom he had met in 1953. It was 1962 and the Upper Lawn pavilion had just been built, five years before the beginning of the intervention at Hamar. Protected by the old wall that supports this small refuge, Fehn and Smithson might have had a chance to talk about the thoughts that arose from the "living ruin", and of how Alison and Peter, by extracting from the existing and fragmented material the possibility of weaving new states of construction, proceeded as inhabitants themselves of the scheme that they intertwined between the past and the future. The English architects' little pavilion hints at a relationship with the ruin that Fehn must have discerned. Therefore, he would have come to understand that superimposing constructive layers might announce a future contemporary ruin, adding to a ruin of the past the possibility of a future ruin. This is how he would proceed a few years later at Hamar when he resorted to concrete's stark nature. Architecture would end up becoming part of the landscape, just like the remains of the Fonthill Abbey were already a part of Wiltshire.

Juan José López de la Cruz

Architect since 2000 and Associate professor of the Architecture Design Department of the University of Seville since 2005, conducts research on destruction, time, and heritage; he published *Proyectos encontrados* (Recolectores Urbanos, 2012) and *El dibujo del mundo* (Lampreaive, 2014), books about architecture, art, and reuse and about Sverre Fehn's thought, focus of his Ph.D. Thesis. He is co-editor of *Cuaderno rojo* and *Cuatro cuadernos* (University of Sevilla), a collection of texts about the architectural project and heritage. His teaching and research activity are complemented by his professional work, he has recently obtained the Enor Young Spanish Architecture Prize, the Grand Prize for European Architecture Philippe Rotthier and he is a finalist for the current Spanish Biennial of Architecture and Urbanism.

Bibliography

- FEHN, Sverre. Morokansk primitiv arkitektur. Byggekunst. In: *Norske Arkitekters Landsforbund*, 1952, no. 5, pp. 73-78.
- FEHN, Sverre. The fall of the horizon. En: *FJELD, P.O. Sverre Fehn. The thought of construction*. Nueva York: Rizzoli, 1983. pp. 23-29.
- FEHN, S. cit. en: Fjeld, P.O. Sverre Fehn and the Architectural Refinement of a Spatial Instinct. In: *Fjeld, P.O. Architect Sverre Fehn. Intuition-Reflection-Construction*. Oslo: The National Museum of Art, Architecture and Design, 2008. pp. 22.
- FJELD, Per Olaf. Sverre Fehn. *The pattern of thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009.
- FERRER FORÉS, Jaime J. El mundo en el horizonte. Jørn Utzon y Sverre Fehn. En *DPA 26. Nórdicos*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2010. pp. 52-61.
- GIÉDION, Sigfried. Jørn Utzon y la Tercera Generación. En: *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Madrid: Reverté, 2009. pp. 642-644.
- LAVALOU, Armelle. Musée Hedmark à Hamar. In: *L'Architecture d'Aujourd'hui. Archipress & Associés*. 1993, no. 287, pp. 81-125.
- LÓPEZ COTELO, Borja. *Sverre Fehn desde el dibujo*. Director: Amado Lorenzo, A. Tesis doctoral. Universidade da Coruña, A Coruña, 2012.
- LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Colección arquia/tesis. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. La visione poetica di Sverre Fehn. In: *Sverre Fehn, opera completa*. Milán: Mondadori Electa, 1997. pp. 19-51.
- NORRI, Marja-Riitta. *The poetry of the straight line. Five masters of the North*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992.
- REDACCIÓN A+U. The Hedmark Cathedral Museum, Hamar, Norway; Architect: Sverre Fehn. *A+U. Shinkenchiku-sha Co.* 1998, no. 328, pp. 106-141.
- RINCÓN BORREGO, Iván I. *Sverre Fehn: La forma natural de construir*. Director: González Cubero, J. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010.
- RUSKIN, John. *La biblia de Amiens*. Edición a cargo de Juan Calatrava a partir del original de 1885. Madrid: Abada editores, 2006.
- SÁNCHEZ MOYA, María Dolores. *El pabellón de los Países Nórdicos en la Bienal de Venecia de Sverre Fehn*. Directores: Martínez Arroyo, C. y Pemjean, R. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2012.
- WESTON, Richard. *Utzon: inspiration, vision, architecture*. Hellerup: Edition Bløndal, 2002.

Fotografías

FIG. 1 Plano de la intervención del primer proyecto. Situación junto a los restos de la Catedral de Hamar y secciones. *Nasjonalmuseet, arkitektursamlingene*, Museo arzobispal de Hamar, Condado de Hedmark, Oslo, Noruega, 1969.

FIG. 2 Alex Lyche. Granero de la granja de Hamar antes de la intervención, Condado de Hedmark, Oslo, Noruega, 1946.

FIG. 3 Fotografía del autor. Rampa de acceso desde el patio de la granja. Museo arzobispal de Hamar, Condado de Hedmark, Oslo, Noruega, 2008.

FIG. 4 Planta de la intervención. Plano del proyecto de ampliación de 2001. Cota de acceso. *Nasjonalmuseet, arkitektursamlingene*, Museo arzobispal de Hamar, Condado de Hedmark, Oslo, Noruega, entre 1993 y 2004.

FIG. 5 Planta de la intervención. Plano del proyecto de ampliación de 2001. Cota planta superior. *Nasjonalmuseet, arkitektursamlingene*, Museo arzobispal de Hamar, Condado de Hedmark, Oslo, Noruega, entre 1993 y 2004.

FIG. 6 Fotografía del autor. Bandejas, antepechos, muros y suelo de hormigón para configurar el soporte de las obras. Museo arzobispal de Hamar, Condado de Hedmark, Oslo, Noruega, 2008.

FIG. 7 Fotografía del autor. Cofres de hormigón donde guardar las piezas más delicadas. Museo arzobispal de Hamar, Condado de Hedmark, Oslo, Noruega, 2008.

FIG. 8 Fotografía del autor. Desembarco tras el recorrido y apoyos de la pieza de hormigón. Museo arzobispal de Hamar, Condado de Hedmark, Oslo, Noruega, 2008.

FIG. 9 Sverre Fehn, Croquis titulado "Eso es arquitectura", el hombre flota a través de la arquitectura sobre el horizonte, entre la memoria y los objetos, 1993.

FIG. 10 Fotografía del autor. Encuentro de restos murarios de la granja y la fortaleza con la intervención de hormigón conformando un único hecho constructivo. Museo arzobispal de Hamar, Condado de Hedmark, Oslo, Noruega, 2008.

Notas y referencias bibliográficas

- 1 FEHN, Sverre. Morokansk primitiv arkitektur. En: *Byggekunst. Norske Arkitekters Landsforbund*, 1952, no. 5, pp. 73-78.
- 2 FEHN, Sverre. The fall of horizon. En: *FJELD, P.O. Sverre Fehn. The thought of construction*. Nueva York: Rizzoli, 1983. pp. 23-29.
- 3 Sverre Fehn cuenta en FJELD, P.O. *Sverre Fehn. The pattern of thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009, p. 39. lo cercano que se sintió intelectualmente — *buscábamos los mismos lugares* — al grupo de Aldo van Eyck, Jaap Bakema y Alison y Peter Smithson que conformarían más adelante la vanguardia de lo que Sigfried Giedion definiría como Tercera generación moderna, GIEDION, Sigfried. Jørn Utzon y la Tercera Generación. En: *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Trad. de la 5ª ed. original. Madrid: Reverté, 2009. P. 642-644.
- 4 Para atender al complejo proceso de conocimiento de la técnica del hormigón armado que supuso este proyecto para Sverre Fehn, especulando incluso con la posibilidad de prefabricarlo antes de decidir la ejecución final *in situ*, consultar: SÁNCHEZ MOYA, María Dolores. *El pabellón de los Países Nórdicos en la Bienal de Venecia de Sverre Fehn*. Martínez Arroyo, C. y Pemjean, R. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2012.
- 5 El proyecto de Hamar coincide con un cierto desvanecimiento de su figura como arquitecto referente, conllevando la práctica desaparición del panorama arquitectónico internacional a comienzos de los 80, para, tardíamente, volver a ser recuperado en los foros académicos a mediados de los años noventa y, definitivamente, a partir de la obtención de los Premios Heinrich Tessenow y el Premio Pritzker en 1997.
- 6 Tal como afirma el profesor el profesor Iván I. Rincón Borrego, los distintos textos publicados sobre Fehn probablemente han minusvalorado la importancia que en él tuvo el conocimiento directo de las obras y el estudio de Le Corbusier en esos años. En: RINCÓN BORREGO, Iván I. *Sverre Fehn: La forma natural de construir*. González Cubero, J. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010.
- 7 FEHN, S. cit. en: Fjeld, P.O. *Sverre Fehn and the Architectural Refinement of a Spatial Instinct*. En: *Fjeld, P.O. Achitect Sverre Fehn. Intuition-Reflection-Construction*. Oslo: The National Museum of Art, Architecture and Design, 2008. p. 22.
- 8 FEHN, S. cit. en: NORBERG-SCHULZ, C. La visione poetica di Sverre Fehn En: *Sverre Fehn, opera completa*. Milán: Mondadori Electa, 1997. P. 45.
- 9 Sverre Fehn se refiere a esta conversación en: FJELD, P.O. *Sverre Fehn. The pattern of thoughts*. Op. cit. p. 26. Upper Lawn (1962) de Alison y Peter Smithson retoma un camino interrumpido de intervención sobre las preexistencias que, desde las teorías de John Ruskin, proclama el encuentro con la ruina sin restauración, como un modo de quedar incorporado a la cronología de un lugar.

Illustrations

FIG. 1 Plan of the first intervention project. Location next to the remains of the Cathedral of Hamar and sections. *Nasjonalmuseet, arkitektursamlingene*, Archbishop Museum Hamar, Hedmark County, Oslo, Norway, 1969.

FIG. 2 Alex Lychee. Barn Farm at Hamar before the intervention, Hedmark County, Oslo, Norway, 1946.

FIG. 3 Author's photograph. The ramp from the farmyard. Archbishop Museum Hamar, Hedmark County, Oslo, Norway, 2008.

FIG. 4 Plan of the intervention. Plan of the extension project 2001. Ground floor level. *Nasjonalmuseet, arkitektursamlingene*, Archbishop Museum Hamar, Hedmark County, Oslo, Norway, between 1993 and 2004.

FIG. 5 Plan of the intervention. Plan of the extension project 2001. First level. *Nasjonalmuseet, arkitektursamlingene*, Archbishop Museum Hamar, Hedmark County, Oslo, Norway, between 1993 and 2004.

FIG. 6 Author's photograph. Trays, walls and floors of concrete to configure the support of artworks. Archbishop Museum Hamar, Hedmark County, Oslo, Norway, 2008.

FIG. 7 Author's photograph. Concrete chests to store the most delicate artworks. Archbishop Museum Hamar, Hedmark County, Oslo, Norway, 2008.

FIG. 8 Author's photograph. Landing after the tour and supports of concrete. Archbishop Museum Hamar, Hedmark County, Oslo, Norway, 2008.

FIG. 9 Sverre Fehn, Sketch entitled "That is architecture" *the man floats through architecture over the horizon*, between memory and objects, 1993.

FIG. 10 Author's photograph. Meeting between farm walls with the intervention of concrete forming a single constructive development. Archbishop Museum Hamar, Hedmark County, Oslo, Norway, 2008.

Notes and bibliography references

- 1 FEHN, Sverre. Morokansk primitiv arkitektur. In: *Byggekunst. Norske Arkitekters Landsforbund*, 1952, no. 5, pp. 73-78.
- 2 FEHN, Sverre. The fall of horizon. In: *FJELD, P.O. Sverre Fehn. The thought of construction*. Nueva York: Rizzoli, 1983. p. 23-29.
- 3 Sverre Fehn , in FJELD, P.O. *Sverre Fehn. The pattern of thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009, p. 39. tells of how close he felt, intellectually—we look for the same places— to the group formed by Aldo van Eyck, Jaap Bakema and Alison & Peter Smithson, all of whom would make up the vanguard of what Sigfried Giedion would call the third generation in Jørn Utzon y la Tercera Generación. In: *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Madrid: Reverté, 2009. P. 642-644.
- 4 In order to understand the complex learning process that Sverre Fehn underwent in order to acquire the necessary technical knowledge to use reinforced concrete for this project, in which he even considered the possibility of prefabrication before deciding, in the end, of using *in situ* concrete, consult: SÁNCHEZ MOYA, María Dolores. *El pabellón de los Países Nórdicos en la Bienal de Venecia de Sverre Fehn*. Martínez Arroyo, C. y Pemjean, R. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2012.
- 5 The Hamar project coincides with a period in which he was a fading figure among the architects of reference. To the point that, by the beginning of the 1980s, he had practically disappeared from the international architectural scene. He would be recovered, belatedly, in academic circles in the mid 1990s, and at a broader scale after he obtained the Heinrich Tessenow and Pritzker Prizes in 1997.
- 6 As the professor Iván I. Rincón Borrego states, the different texts that have been published about Fehn have probably underestimated the influence that the direct contact with Le Corbusier's works and studio during those years had on Fehn. In: RINCÓN BORREGO, Iván I. *Sverre Fehn: La forma natural de construir*. González Cubero, J. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010.
- 7 FEHN, S. quoted in: Fjeld, P.O. *Sverre Fehn and the Architectural Refinement of a Spatial Instinct*. In: *Fjeld, P.O. Achitect Sverre Fehn. Intuition-Reflection-Construction*. Oslo: The National Museum of Art, Architecture and Design, 2008. p. 22.
- 8 FEHN, S. quoted in : NORBERG-SCHULZ, C. La visione poetica di Sverre Fehn. In: *Sverre Fehn, opera completa*. Milán: Mondadori Electa, 1997. P. 45.
- 9 Sverre Fehn refers to this conversation in : FJELD, P.O. *Sverre Fehn. The pattern of thoughts*. Op. cit. p. 26. Alison and Peter Smithson's Upper Lawn (1962) resumes a path of interventions on preexistences that had been interrupted. One that, since John Ruskin's theories, advocated for the encounter of the un restored ruin as a way of incorporating it into the chronology of a place.