

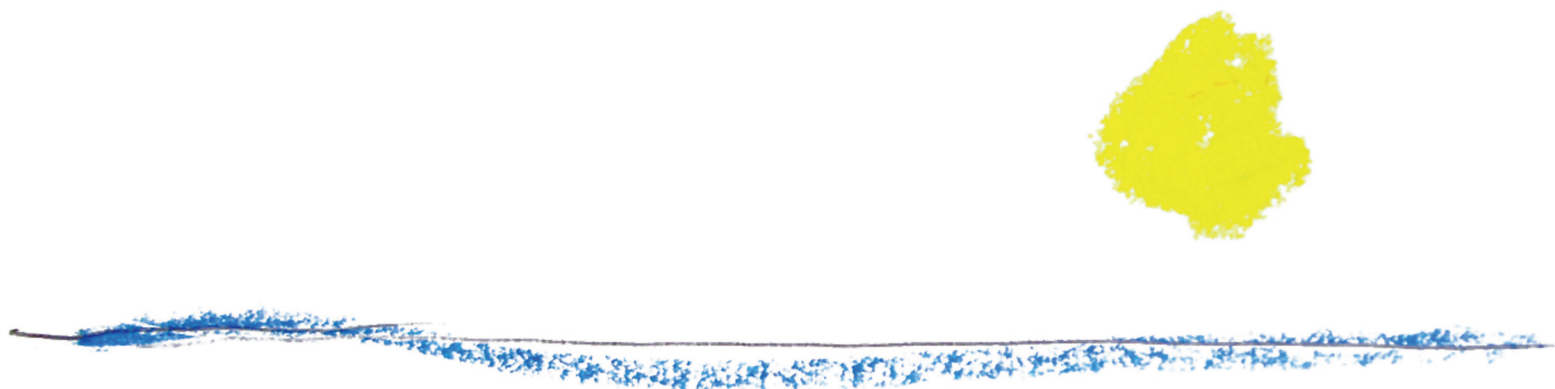
1. Sverre Fehn, boceto del sol y el horizonte (sin fechar). Tinta negra y lápiz de cera sobre papel, 22,2 x 14,4 cm.

1. Sverre Fehn, undated sketch of the sun and the horizon. Black ink and wax crayons on paper, 22,2 x 14,4 cm.

LA CUEVA Y EL HORIZONTE: EL PENSAMIENTO DIBUJADO DE SVERRE FEHN THE CAVE AND THE HORIZON: DRAWN THOUGHTS OF SVERRE FEHN

Borja López Cotelo

doi: 10.4995/ega.2014.3104



A partir de un breve análisis de las características y las figuras más comunes en los bocetos de Sverre Fehn, se desvelan las principales ideas que vertebran su pensamiento. Su interés por el arte de los primeros pobladores de Escandinavia y el habitar primitivo, encarnado en la cueva, así como su interpretación del horizonte, son la base de reflexiones que cristalizan en una arquitectura alejada de cualquier mimetismo con las formas heredadas.

Palabras clave: Fehn; Petroglifos; Cueva; Horizonte

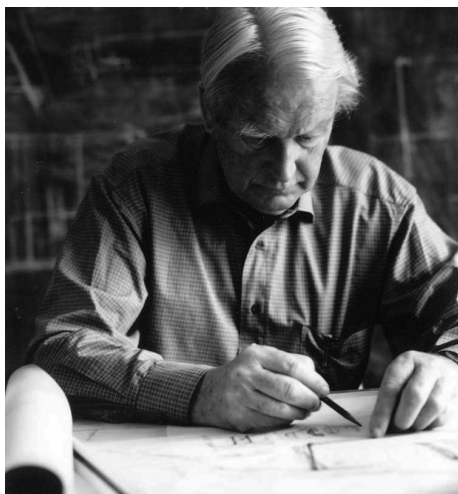
Taking as a starting point a brief analysis of the features and the most common figures found in Sverre Fehn's sketches, the main ideas that underpin his thoughts are revealed. His interest in the art of former Scandinavians and in primitive living, represented by the cave, and his personal interpretation of the horizon, are the basis of reflections that crystallize in a way of making architecture far from any mimicry with inherited forms.

Keywords: Fehn; Petroglyphs; Cave; Horizon



2. Sverre Fehn en el tablero de dibujo de su estudio, fotografiado por Stina Glømme (c.2000)

2. Sverre Fehn at his studio in Oslo, photographed by Stina Glømme (c.2000).



2

3. Grabados rupestres de Tanum, Suecia.

3. Petroglyphs of Tanum, Sweden.



3

Un lápiz y un papel. A veces unas manchas de color aplicadas con acuarela o cera. Estos eran los instrumentos a los que solía recurrir Sverre Fehn (1924-2009) para realizar los dibujos que ilustraban su pensamiento.

El ingente legado gráfico del noruego comprende precisos planos y elaboradas perspectivas que anticiparon la construcción de sus obras, pero sobre todo miles de esbozos que pueblan las páginas de sus cuadernos. En ocasiones se trata de poco más que garabatos, apenas un puñado de trazos que conforman una suerte de alfabeto gráfico con el que transmitir una interpretación del habitar del hombre en la Tierra.

En su esquematismo, los dibujos de Fehn no están lejos de las tallas dejadas sobre la roca por los primeros pobladores de la península escandinava.

El primitivismo en las vanguardias

La similitud entre los croquis de Fehn y los petroglifos ha sido subrayada por Per Olaf Fjeld, antiguo colabora-

dor y biógrafo del arquitecto (Fjeld, 2009, p. 241):

Fehn citaba asiduamente en sus clases y proyectos los petroglifos noruegos de la Edad del Bronce... Estas tallas primitivas y simbólicas eran casi una extensión de sus propios bocetos.

Los petroglifos, a diferencia de otras manifestaciones artísticas primitivas, abundan en Escandinavia; conjuntos como los grabados rupestres de Tanum 1 (Figs. 3 y 4), en Suecia, o los de Alta y Møllerstufossen, en Noruega son ejemplos de este legado. Sverre Fehn desarrolló sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Oslo durante la segunda mitad de los años cuarenta, en un momento de afirmación nacional que avivó su interés hacia el arte de los primeros noruegos.

Tras cinco años de ocupación alemana (1940-1945), Noruega exploraba su propio acervo cultural para superar las cicatrices de la contienda. Fehn llegó a manifestar que ‘tras la guerra, [Noruega] era una nación autárquica: nada era mejor que ella’ (Norberg-Schulz y Postiglione, 2007,

A pencil and a sheet of paper. Sometimes, a few marks made with wax crayons or a watercolour brush. These were the tools commonly used by Sverre Fehn (1924-2009) to sketch the drawings that illustrated his thoughts.

His vast graphic legacy includes precise plans and accurate perspectives that anticipate his built works, but specially thousands of sketches that fill up the pages of his notebooks. Sometimes they are just scribbles, handfuls of lines that form a sort of graphic alphabet useful to transmit an interpretation of the way that mankind inhabits the Earth.

In their schematic, Fehn’s drawings are not much different from the carvings left on rocks by former Scandinavians.

Primitivism and *avant-garde*

Similarities between Fehn’s sketches and ancient Scandinavian petroglyphs have been underlined by Per Olaf Fjeld, former collaborator and biographer of the architect (Fjeld, 2009, p. 241):

Fehn regularly brought up Nordic rock carvings from the Bronze Age in lectures and through projects.

These primitive symbolic cuts were almost an extension of Fehn’s own sketches.

Petroglyphs, unlike other primitive art forms, are plentiful in Scandinavia; sets of drawings as the rock carvings in Tanum 1 (fig. 3 and 4), in Sweden, or those found in Alta and Møllerstufossen, Norway, are examples of this legacy. Sverre Fehn



4. Otro de los glifos de Tanum.

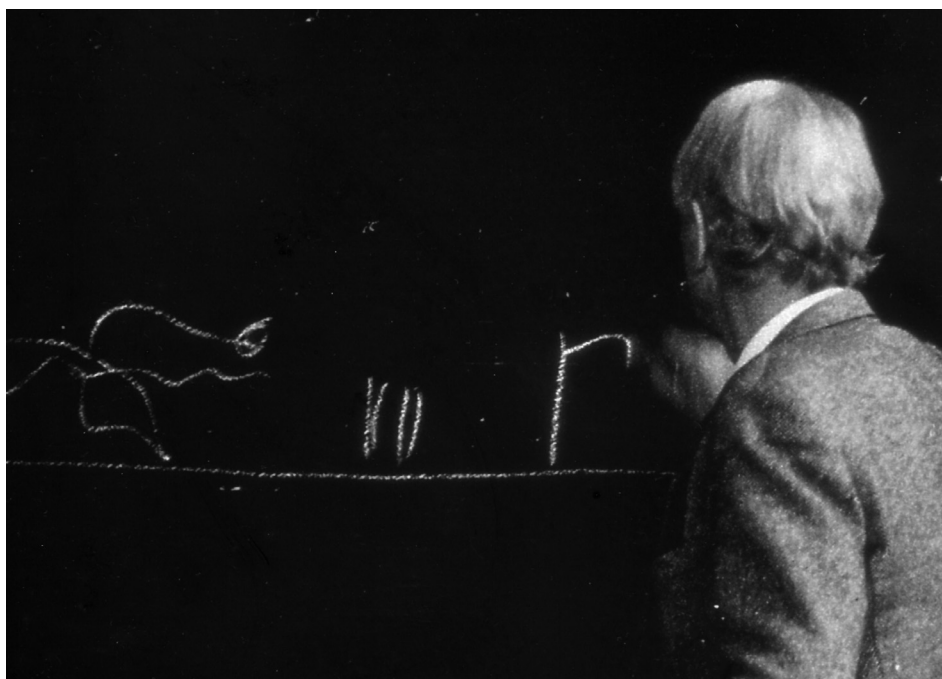
5. Sverre Fehn dibujando durante una clase en la AHO (Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo), c.1994.

4. Another set of glyphs in Tanum.

5. Sverre Fehn sketching during a lecture at the AHO (Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo), c.1994.



4



5

studied in the Oslo School of Arts and Crafts during the second half of the forties, a period of national affirmation that fuelled his interest in the art of early Norwegians.

After five years of German occupation (1940-1945), Norway started to explore its own cultural heritage to overcome the scars of war. Fehn stated that 'after the war, [Norway] was an autarchic nation: it was better than any other country' (Norberg-Schulz and Postiglione, 2007, p. 285). In this context, only the internationalist vision of his mentor Arne Korsmo ², encouraged him to look beyond the Norwegian border. Maybe in this looking abroad Fehn realized that his interest in prehistoric heritage was by no means an exception: on the contrary, both architecture and other arts had long been looking back so as to find their *raison d'être*. Undoubtedly the return to 'the most primitive things' advocated by Giedion influenced Fehn's generation (VVAA, 1993, p. 93):

Contemporary architecture has to take the hard way. As with painting and sculpture, it has to begin anew. It has to reconquer the most primitive things, as if nothing had ever been done before.

This text, published in 1958, emphasizes that painting and sculpture had already begun *the hard way*. Indeed, primitivism had emerged decades ago in these disciplines: many of twentieth century figurative *avant-garde* currents were born from the questioning of classical aesthetics, based on mimesis. Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879 - 1940), Joan Miró

p. 285). En ese contexto, sólo la visión internacionalista de su principal mentor, Arne Korsmo ², le alentó a mirar más allá de las fronteras de su país.

Tal vez entonces Fehn comprendió que su interés hacia la herencia prehistórica no representaba en absoluto una excepción; al contrario, tanto la arquitectura como otras artes llevaban tiempo volviendo la vista atrás para buscar su razón de ser. Sin duda, el retorno a 'las cosas más primitivas' propugnado por Giedion influyó en la generación de Sverre Fehn (VVAA, 1993, p. 93):

La arquitectura contemporánea tiene que tomar el camino difícil. Como la pintura o la escultura, debe comenzar de nuevo. Tiene que volver a conquistar las cosas más primitivas, como si nada hubiese sido hecho antes.

El texto de Giedion, publicado en 1958, incide en que la pintura y la escultura ya habían iniciado ese *camino difícil*. En efecto, la corriente primitivista había surgido décadas antes en estas disciplinas: muchas de las vanguardias figurativas del siglo XX nacieron de la puesta en cuestión de la estética clásica, basada en la

mímesis. Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940), Joan Miró (1893-1983) o Jean Dubuffet (1901-1985) indagaron en las obras de niños y enfermos mentales en su búsqueda de nuevas vías. En el norte de Europa, estos postulados derivaron en la formación del grupo CoBrA –acrónimo de Copenhague, Bruselas, Amsterdam– en 1948. Integrado por artistas como Christian Dotremont, Egill Jacobsen, Karel Appel o Asger Jorn, el colectivo defendía la libertad y espontaneidad del arte primitivo como alternativa a la perfecta imitación propia del arte clásico y a la abstracción geométrica característica de otras vanguardias.

Fehn, aunque nunca desarrolló una actividad pictórica significativa, mostró interés por la pintura desde su infancia, como él mismo subrayaba: 'Siempre me ha interesado la pintura y me gusta expresarme dibujando. En la escuela pinté mucho y también recibí clases de pintura'. (Norberg-Schulz y Postiglione, 2007, p. 278). De este modo, parece haber absorbido muchas ideas del primitivismo pictórico para trasladarlas a su propia disciplina.



6 y 7. Imágenes publicadas en 1956 en la revista *Byggekunst* para el artículo 'El interior de la Edad de Piedra', escrito por Carl Nesjar.

No fue un caso aislado; la creciente atención de los arquitectos hacia las manifestaciones artísticas primitivas llevó a la revista *Byggekunst* –principal publicación noruega de arquitectura– a dedicar en 1956 un extenso artículo profusamente ilustrado (Figs. 6 y 7) al arte rupestre europeo.

Así las cosas, muchos miembros de la Tercera Generación –nórdicos o no–, quisieron ver con sus propios ojos la arquitectura *primitiva*. Jørn Utzon –quien llegó a proyectar en la localidad danesa de Silkeborg un museo para exponer la obra de Asger Jorn–, visitó las construcciones vernáculas del norte de África, Oriente y Mesoamérica. Aldo Van Eyck, por su parte, mostró un enorme interés hacia otras culturas que le llevó a viajar al Sahara y a estudiar las aldeas dogón en África Central. Incluso el gran maestro de la generación anterior, Le Corbusier, ensalzó las cualidades de las arquitecturas descubiertas en sus periplos por Oriente y el norte de África (Fig. 9).

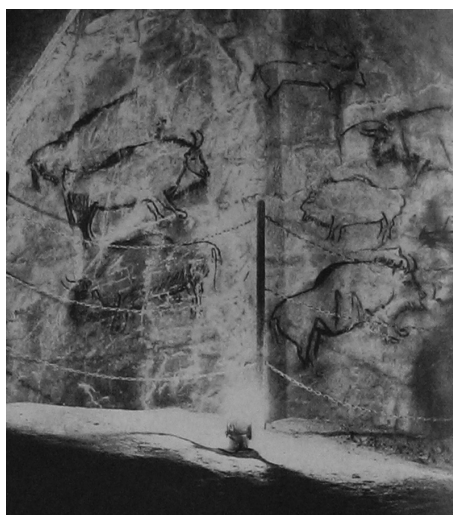
La curiosidad empujó también al joven Sverre Fehn a indagar más allá de los confines de Europa. En 1951 recibió una beca para estudiar la arquitectura popular de Marruecos; atravesó la cordillera del Atlas en su Citroën 2CV para visitar las ciudades y remotas villas del Sahara, realizando dibujos y tomando apuntes (Figs. 10 y 11). Sus ojos diseccionaron esa sociedad primitiva que había ido a conocer.

Un año más tarde, tras regresar a su país, Fehn publicó en *Byggekunst* un artículo sobre su experiencia, en el que identificaba lo visto en esas arquitecturas vernáculas con las grandes obras de la modernidad (VVAA, 1998, p. 41):

Cuando Picasso nos mostró las esculturas africanas y dijo: 'Esto es la realidad para nosotros', pudo en el mismo instante haberlas firmado. Era un trabajo creativo... Visitar Marruecos para estudiar la archi-



6



7

tectura primitiva no es como viajar para conocer cosas nuevas. En realidad, no se hace más que reconocer. La casa de Frank Lloyd Wright en Taliesin debe de ser similar, fragmentada y con esa misma tosiedad material. Y también deben de ser así los muros de Mies van der Rohe. El mismo carácter de infinito. Lo mismo ocurre con el poema de Le Corbusier sobre el jardín y la cubierta en el urbanismo moderno... Lo primitivo se muestra simple y lógico en su manera de construir, como la propia naturaleza.

En este texto de juventud, Fehn no sólo enfatiza el vínculo entre las construcciones populares y la herencia moderna, sino que alude a un trasvase interdisciplinar: Picasso aparece como precursor de ese redescubrimiento de lo primitivo que alimentó el discurso de la nueva generación de arquitectos.

6 y 7. Pictures published in 1956 in *Byggekunst*, illustrating the article 'Inside the Stone Age', written by Carl Nesjar.

(1893-1983) or Jean Dubuffet (1901-1985) dug into the works of children and mentally ill people in their search for new ways of expression. In northern Europe, these principles led to the formation of the CoBrA group (acronym for Copenhagen, Brussels, Amsterdam) in 1948. Integrated by artists like Christian Dotremont, Egill Jacobsen, Karel Appel and Asger Jorn, the group defended the idea that freedom and spontaneity of primitive art was a true alternative to the perfect imitation of classical art and geometric abstraction advocated by other *avant-garde* currents.

Although Fehn never developed a significant pictorial activity, he showed a deep interest in painting since his childhood, as he confessed: 'I've always been interested in painting and drawing; I like to express myself by these means. I used to make paintings at school and I also received painting lessons'. (Norberg-Schulz and Postiglione, 2007, p. 278). Thus, he seems to have absorbed many of the ideas present in pictorial primitivism that he later transferred to his own discipline.

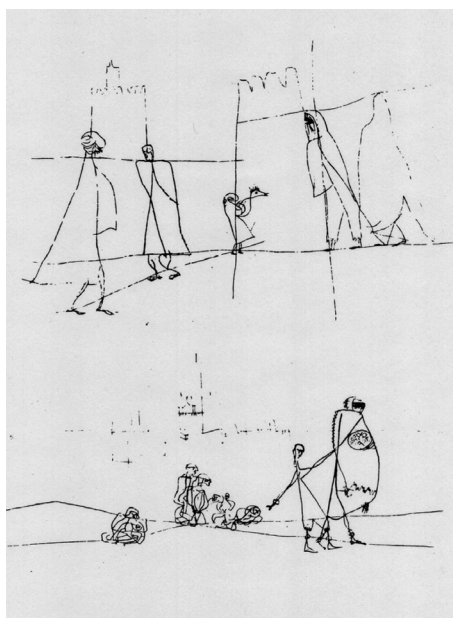
It was not an isolated case; the increasing attention showed by Norwegian architects to primitive art forms led *Byggekunst* –the main Norwegian architecture magazine– to dedicate a long article profusely illustrated (fig. 6 and 7) to the European rock art in 1956.

So, many members of the Third Generation willed to see with their own eyes those *primitive architectures*. Jørn Utzon, –who made a project for a museum to exhibit the work of Asger Jorn in the Danish town of Silkeborg –visited vernacular buildings in North Africa, Asia and Mesoamerica. Aldo Van Eyck, meanwhile, showed a deep interest in foreign cultures that led him to the Sahara Desert and Dogon villages in Central Africa. Even the great master of the previous generation, Le Corbusier, extolled the qualities of ancient architectures discovered during his travels to the East and North Africa (fig. 9). Curiosity also pushed young Sverre Fehn to go beyond the confines of Europe. In 1951 he received a scholarship to study the primitive architecture in Morocco; he crossed the Atlas Mountains in a Citroën 2CV and visited remote cities and villages in the Sahara, making drawings and taking notes (fig. 10 and 11). His eyes dissected that primitive society. One year later, after being back home, Fehn

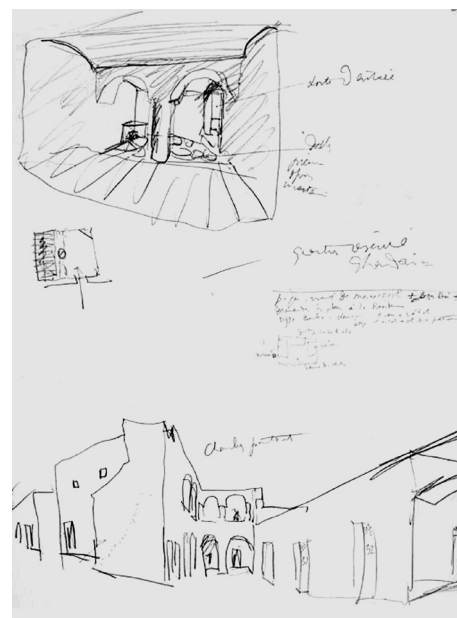


8. Paul Klee, 'Escenas de Kairuán', dibujo fechado en 1931.
 9. Le Corbusier, boceto de su viaje al M'Zab, Argelia (1931).
 10. Sverre Fehn, boceto de su viaje a Marruecos (1951). En él se puede leer: 'La casa en el desierto con una olla de barro. Esto debe de ser la simplicidad'. Tinta negra sobre papel, 17 x 21 cm.
 11. Sverre Fehn, bocetos de Ouarzazate, Skoura y Zagora (1951). Tinta marrón sobre papel, 17 x 21 cm.
 12. Sverre Fehn, boceto de un barco y el horizonte, (1992). Tinta negra sobre papel, 14,4 x 20,8 cm.

8. Paul Klee, 'Kairuan scenes', sketch dated in 1931.
 9. Le Corbusier, sketch of his travel to M'Zab, Algeria (1931).
 10. Sverre Fehn, sketch of his travel to French Morocco (1951). He wrote: 'A house in the desert with a pot. This must be simplicity'. Black ink on paper. 17 x 21 cm.
 11. Sverre Fehn, sketches of a ship and the horizon, (1992). Black ink on paper 17 x 21 cm.
 12. Sverre Fehn, sketches of a ship and the horizon, (1992). Black ink on paper, 14,4 x 20,8 cm.



8



9

published an article about his experience in *Byggkunst*, in which he identified those vernacular architectures seen in North Africa with great works of Modernism (VVA, 1998, p. 41):

When Picasso showed us African sculpture and said: 'This is reality for us', at that moment he might just as well have signed it. It was creative work... Travelling south today to French Morocco to study primitive mural architecture is no journey of exploration to discover new things. *You recognize*. Frank Lloyd Wright's house must seem like that in Taliesin, dispersed and with the same coarseness in the structure of the material. And Mies van der Rohe's walls must be like that. The same character of the infinite. Then there Le Corbusier's poem on the terrace and the roof in the modern town plan... The primitive appears clear and logical in his building just as nature is herself.

In this text, Fehn not only emphasizes the link between popular heritage and modern buildings, but also alludes to an interdisciplinary transfer: Picasso appears as the precursor of that rediscovery of primitive things that feed the discourse of the new generation of architects.

Fehn's sketches and the petroglyphs

Petroglyphs are a part of that primitive legacy in which Fehn was interested. The oldest ones date back to the Upper Palaeolithic, around 10,000 B.C.; often made by roughing the most superficial layer of rocks, they used the line as the only mean of expression. They are signs that only men are able to interpret and, as such,

Los bocetos de Fehn y los petroglifos

Los petroglifos forman parte de ese legado primitivo que interesaba a Fehn. Los más antiguos datan del Paleolítico Superior, en torno al año 10.000 a. de C.; realizados a menudo por desbaste de la capa superficial de la roca, recurren a la línea como único argumento expresivo. Son signos que sólo el hombre es capaz de interpretar y, como tal, revelan dos cualidades inequívocamente humanas: por un lado, la capacidad de abstracción necesaria para interpretar cualquier representación simbólica; por otro, una temprana voluntad de reducir a trazos aquello que es visible. Esto los aproxima, de nuevo, a las vanguardias contemporáneas: 'Cuando en mis cosas se suscita en ocasiones un efecto primitivo, ese primitivismo se explica por la disciplina encaminada a reducir todo' (García Navas, 1988, p. 67), escribía Paul Klee (Fig. 8) en uno de sus diarios.

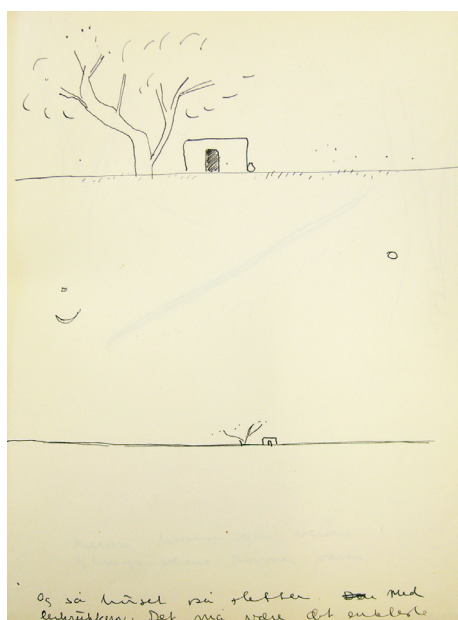
Sverre Fehn interpretaba **3** los grabados rupestres como una lectura del universo para la que el hombre de la Edad del Bronce se había valido de la representación simbólica (Fjeld, 2009, p. 250):

Los petroglifos no tienen horizonte; están en el espacio. El lienzo es la propia tierra. El sol, la luna y los símbolos del cielo están tallados en la superficie; grandes y pequeñas figuras se colocan en una imagen del universo.

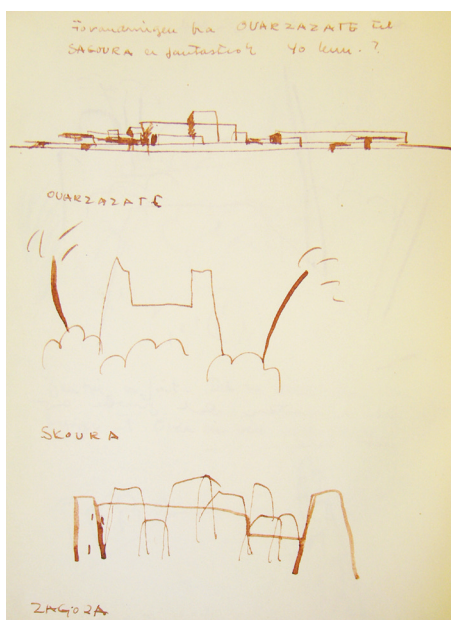
Las similitudes entre los esbozos de Fehn **4** y los petroglifos abarcan tanto aspectos de forma –representaciones reducidas a un conjunto de líneas– como de fondo: seres humanos, embarcaciones, soles y lunas aparecen con frecuencia tanto en los dibujos de los primeros pobladores de Noruega como en los del arquitecto. Y el elemento cuya ausencia condiciona esas primitivas manifestaciones artísticas, el horizonte, será uno de los motivos centrales de los aforismos y bocetos de Fehn.

El horizonte

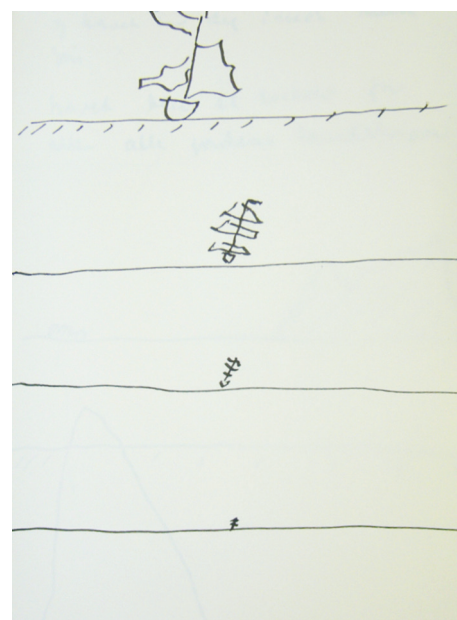
El horizonte fue la piedra angular del pensamiento de Sverre Fehn, el principal vivero de sus ideas. El arquitecto afirmó que su interés siempre se había 'centrado en dónde poner al hombre en relación con el horizonte en un entorno construido' (Fjeld, 2009, p. 108). Un horizonte que entendía de manera ambivalente: como límite físico del es-



10



11



12

pacio habitado por el hombre y como inicio de lo desconocido, como patria de miedos y leyendas.

La importancia concedida al horizonte como límite es deudora, según apunta Kenneth Frampton 5, de algunas ideas expuestas por Martin Heidegger en *Construir, Habitar, Pensar*. En esta obra, el filósofo alemán manifiesta: 'La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia). Para esto está el concepto: *horismos*' (Heidegger, 1994, p. 136).

Es decir, tanto para Fehn como para Heidegger, el límite –el horizonte– es lo que hace que algo pueda existir; por ello el arquitecto lo dibujó una y otra vez (Figs. 12 y 13), surcado en ocasiones por naves que recuerdan a aquéllas cinceladas en la piedra por sus antepasados.

Pero el horizonte representaba además el misterio de lo desconocido: cuando todo aquello que sucedía más allá era una incógnita, esa nítida línea estimulaba los sueños de quienes permanecían en tierra firme; cuando el hombre no había desvelado los se-

cretos de territorios ignotos, recurría a su propia fantasía para explicar lo que no podía ver. Fjeld asegura que 'el potencial espacial latente en lo desconocido... es la puerta de Fehn a la energía creativa', (Fjeld, 2009, p. 280). Al traspasar el horizonte, sostiene Fehn, el hombre acabó con el misterio, y de este modo perdió gran parte de su capacidad de imaginar.

Tras esta postura subyace una cierta desconfianza hacia el pensamiento contemporáneo. Fehn añoraba la inventiva, anhelaba la antigua relación entre el hombre y su entorno anulada por la confianza absoluta en la razón. Estas ideas le llevaron a reflexionar de nuevo sobre *las cosas más primitivas*, encarnadas en el primer refugio del hombre: la cueva.

La cueva

Al principio, las dimensiones de la caverna eran ella misma y la Tierra. El pavimento tenía el espesor de la Tierra y los muros de la caverna se interrumpían allá donde comenzaba el mar. El único confín, la única cosa que nos anclaba sólidamente al universo era el animal muerto frente al hueco de la caverna. Y el cadáver de ese animal resurgía en las paredes de la caverna.

they reveal two uniquely human qualities: first, the ability of abstraction necessary to read any symbolic representation; secondly, an early desire to reduce into trace what is visible. These characteristics link them, once again, with contemporary *avant-garde*: 'When in my work arises a primitive effect, that primitivism can be explained by a discipline aimed to reduce everything' (García Navas, 1988, p. 67), wrote Paul Klee (fig. 8) in one of his diaries.

Sverre Fehn considered 3 rock carvings as an interpretation the cosmos in which men of the Bronze Age used the symbolic representation (Fjeld, 2009, p. 250):

Rock carvings have no horizon; they are in space. The canvas is the Earth itself. The sun, the moon and heaven's symbols are scratched into the surface; large and small figures are placed in a picture of the universe.

Similarities between Fehn's sketches 4 and ancient petroglyphs include both technical features (representations reduced to a set of lines) and background characteristics: humans, boats, suns and moons can be frequently found in the drawings of the early settlers of Norway and in those made by the architect. And the element whose absence affects those primitive art forms, the horizon, is one of the central motifs of Fehn's aphorisms and sketches.

The horizon

The horizon was the cornerstone of Sverre Fehn's thought, the main nursery of his ideas. The architect said that his interest had always



been focused on 'where to put a man in relation to the horizon in a built environment' (Fjeld, 2009, p. 108). His understanding of the horizon was ambivalent: as physical limit of the *room* inhabited by men and as the beginning of the unknown, as the homeland of fears and legends. Emphasis on the horizon as a limit is related, as Kenneth Frampton has stated **5**, to some of the ideas expressed by Martin Heidegger in *Building, Dwelling, Thinking*. In this work, the German philosopher asserts: "The border is not a place where something finishes but, as Greeks knew, the place where anything starts to be what it is (starts its essence). For this is the concept: *horismos*' (Heidegger, 1994, p. 136).

That is: for Fehn, as for Heidegger, the limit (horizon) is what allows anything to exist; that is the reason why the architect drew it again and again (*fig. 12 and 13*), sometimes furrowed by ships that resemble those carved in stone by his ancestors.

But the horizon represented also the mystery of the unknown: when all that happened beyond was a mystery, that sharp line stimulated the dreams of those who remained on the mainland; when men had not revealed the secrets of unknown territories, they resorted to their own imagination to explain what they could not see. Fjeld says that '... the latent spacial potential found in the unknown... is Fehn's door to creative energy' (Fjeld, 2009, p. 280). As men crossed the horizon, says Fehn, the mystery ended, and thus they lost much of their ability to imagine.

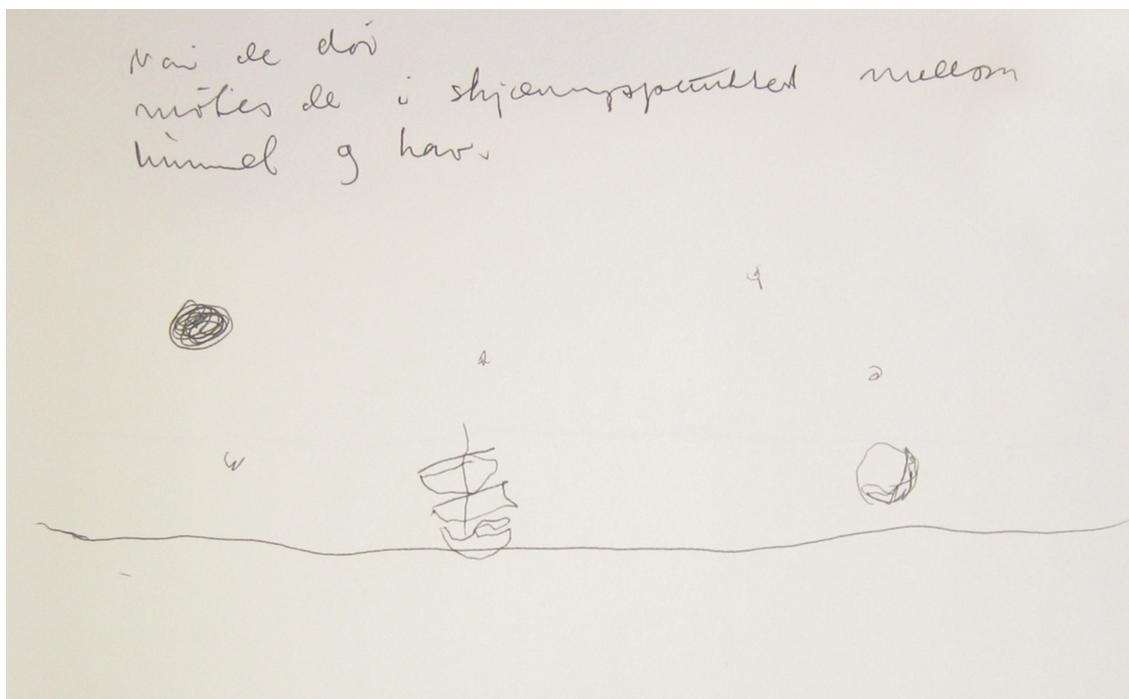
A certain distrust of contemporary thought can be intuited behind this approach. Fehn stated that he missed inventiveness, as well as the old relationship between men and their environment, nowadays annulled by the absolute confidence in reason. These ideas led him to look back towards *the most primitive things*, exemplified in the first refuge of mankind: the cave.

The cave

In the beginning the cave and the earth itself were the dimensions of the cave. The floor had its own thickness of earth and the dimensions of the walls of the cave stopped at the beginning of the sea... The only ultimate was the killed animal outside the cave mouth, the only thing that kept you firmly in the universe. And that animal corpse was resurrected on the walls of the cave.

13. Sverre Fehn, bocetos (1993). Las últimas palabras de la frase escrita, *Mellom himmel og hav* ('Entre el cielo y el mar'), aluden a la espina dorsal de su pensamiento: el horizonte. Tinta negra sobre papel, 14,4 x 22,2 cm.

13. Sverre Fehn, sketches (1993). The last four words, *Mellom himmel og hav* ('Between the sky and the sea'), allude to the cornerstone of his thinking: the horizon. Black ink on paper, 14,4 x 22,2 cm.



13

En este extracto de *How our dimensions are born* (Kärkkäinen y Norri, 1992, p. 4), Fehn identifica la caverna con el tiempo en que el hombre había comenzado a manipular la materia para habitar la Tierra. Apunta también que en las paredes de la cueva había nacido el arte, como un medio para resucitar al animal que había sido cazado.

Para el noruego, la cueva representaba el atávico signo de lugar, el primer testigo de la presencia humana, y sus bocetos evidencian esta fascinación (Figs. 14 y 15): los dibujos de cavidades en la roca, de presas frente a ellas o de hombres sentados en su interior alrededor de un fuego llenan a menudo las páginas de sus cuadernos.

No obstante, la arquitectura de Fehn está muy lejos de esa visión nostálgica del pasado. Sus ideas so-

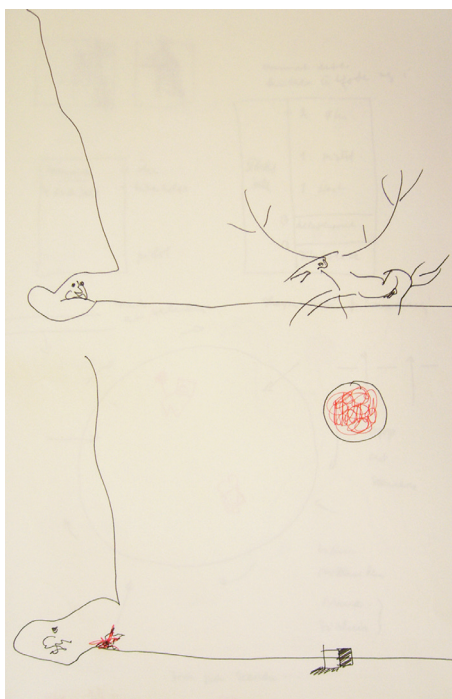
bre lo primitivo, sobre el origen de la civilización y del arte partían de una consciencia profunda del significado de habitar, pero nunca derivaron en un mimetismo formal: 'Correr tras el pasado es una persecución inútil. Sólo manifestando el presente se puede hacer hablar al pasado' (Fjeld, 1983, p. 133), argumentaba.

De este modo, las reflexiones de de Fehn se materializan en una arquitectura inequívocamente contemporánea y tectónica **6**. Sus abstractos aforismos se concretan dentro de los límites impuestos por la construcción y recurren a la estructura como principal argumento expresivo. Obras como el Pabellón de los Países Nórdicos en Venecia (1958-62) o el Museo en Hamar (1967-79) ejemplifican esta manera de entender la arquitectura (Figs. 16, 17, 18 y 19).



14. Sverre Fehn, boceto de una cueva, una presa y una piedra tallada por el hombre (1992). Tinta negra y roja sobre papel, 20,5 x 29,1 cm.

14. Sverre Fehn, sketch of a cave, a hunted prey and a carved rock (1992). Black and red ink on paper, 20,5 x 29,1 cm.



14

Conclusiones

Los dibujos de Sverre Fehn desvelan las principales reflexiones latentes en su producción arquitectónica, son fragmentos del mapa de su pensamiento. Así, el análisis de sus croquis evidencia un vivo interés hacia las manifestaciones artísticas prehistóricas, al tiempo que permite identificar dos conceptos de una importancia seminal en su interpretación del mundo: los numerosos dibujos relativos al horizonte y la cueva nos recuerdan que es en esas ideas donde comienza a tomar forma su arquitectura.

Los esquemáticos dibujos de Fehn son, por tanto, una lectura muy personal del universo, un conjunto de imágenes que desvelan el retrato de quien las ha esbozado. Son una hendidura que incita a mirar a su través para descubrir una cosmogonía tejida a partir de unas *figuras sin horizonte* cinceladas en la roca. ■

NOTAS

1 / Realizados entre el año 1.800 y el 300 A. de C., en los glifos de Tanum se reconocen figuras antropomórficas, embarcaciones, animales y representaciones de los astros cuya interpretación ha sido objeto de controversia.

2 / Arne Korsmo (1900-1968) fue profesor en la escuela de Oslo; al inicio de los años cincuenta introdujo a Fehn en el PAGON (*Progressive Architects Group Oslo Norway*), sector noruego del CIAM. Años más tarde hizo posible que colaborase con el estudio de Jean Prouvé en París (1953-54). Por su parte, Fehn vivió durante décadas en la Villa Damman, proyectada por Korsmo en 1932.

3 / La interpretación de los petroglifos ha sido objeto de controversia; algunos autores defienden que se trataba de mapas astronómicos, mientras que otros sostienen que eran primitivos instrumentos rituales o herramientas de comunicación simbólica (Hampshire y Stephenson, 2008: 14).

4 / El interés del arquitecto hacia el arte prehistórico le llevó a participar en dos concursos destinados a la protección y el estudio de este patrimonio: la estructura de protección de la roca de Svartskogen (1958) y el Museo de los petroglifos de Borge (1993), ambos en Noruega.

5 / No existe consenso en cuanto a la trascendencia de la interpretación *heideggeriana* del habitar en la arquitectura de Fehn. Francesco Dal Co sostiene, frente a lo expuesto por Frampton, que la obra del noruego 'no busca ser la positiva traducción arquitectónica de algunos pasajes de Heidegger' (Norberg-Schulz y Postiglione, 2007: 8).

6 / Como subraya Kenneth Frampton al incluirlo en su obra *Ensayos sobre cultura tectónica*.

Referencias

- FJELD, PER OLAF, 1983. *Sverre Fehn. The thought of construction*. New York: Rizzoli International Publications Inc.
- FJELD, PER OLAF, 2009. *Sverre Fehn. The pattern of thought*. New York: The Monacelli Press.
- FRAMPTON, KENNETH, 1999. *Estudios sobre cultura tectónica*. Madrid: Ediciones Akal.
- GARCÍA NAVAS, JOSÉ, 1988. *Dibujar después de 1910*. Tesis doctoral, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.
- HAMPSHIRE, MARK y STEPHENSON, KEITH, 2008. *Signos y símbolos*. Milano: Electa.
- KÄRKKÄINEN, MAIJA y NORRI, MARJA-RIITTA, 1992. *Sverre Fehn. The poetry of the straight line*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture.
- MADSHUS, EVA y YVENES, MARIANNE, 2008. *Architect Sverre Fehn. Intuition-Reflection-Construction*. Oslo: The National Museum of Art, Architecture and Design.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN y POSTIGLIONE, GENARO, [1997] 2007. *Sverre Fehn. Opera Completa*. Milano: Mondadori Electa S.p.A.
- VV. AA. (1956). 'Interior i Steinalderen', *Byggekunst*, nº 3-1956, pp. 57-65.
- VV.AA. (1993). 'Sverre Fehn'. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 287.
- VV.AA. (1998). 'Sverre Fehn. Above and below the horizon'. *a+u, Architecture and Urbanism*, nº 340.

In this excerpt from *How our dimensions are born* (Kärkkäinen and Norri, 1992, p. 4), Fehn identifies the cave with an ancient time when men had started to manipulate matter to inhabit the Earth. In it, the architect also underlines that on the walls of the cave, art had been born as a way to resurrect the animal that had been hunted. For Fehn, the cave represents the atavistic sign of a place, the first witness of human presence, and his sketches show this fascination (*fig. 14 and 15*): the drawings of cavities cut in the rock, of preys lying close to them, of men sitting inside around a fire, often filled the pages of his notebooks.

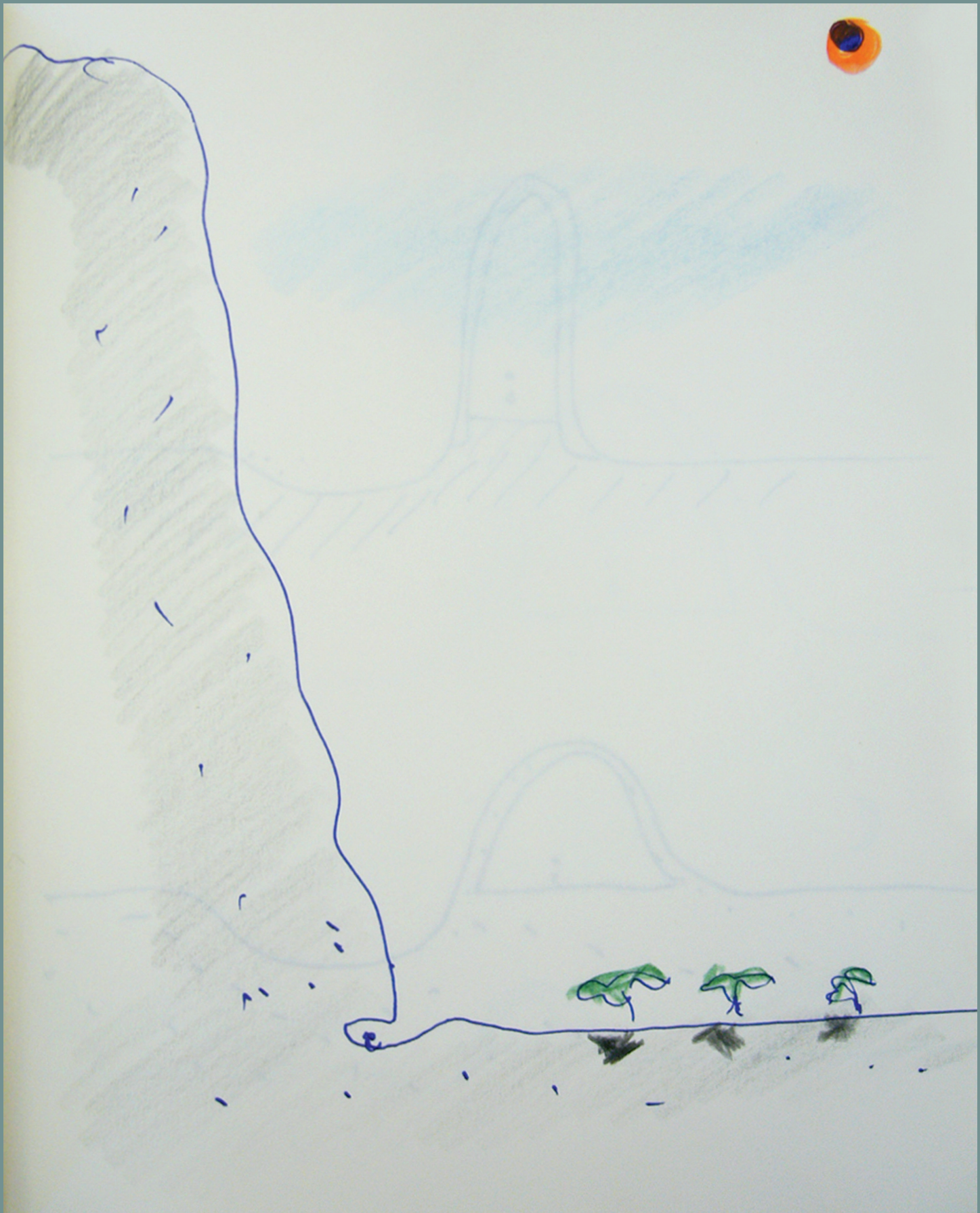
However, Fehn's architecture is far from a nostalgic vision of the past. His ideas about primitive things, about the origin of civilization and art, took as a starting point an awareness of the meaning of living, but never led him to a formal mimicry: 'The run after the past is a futile pursuit. Only with the manifestation of the present can the past be induced to speak' (Fjeld, 1983, p. 133), he argued.

Thus, Fehn's theoretical ideas were materialized in an unmistakably contemporary and tectonic architecture ⁶. His aphorisms crystallize according to the limits imposed by construction, and use structure as the main expressive argument. Works such as the Nordic Pavilion in Venice (1958-1962) and the Museum in Hamar (1967-1979) exemplify this way of understanding architecture (*fig. 16, 17, 18 and 19*).

Conclusions

Sverre Fehn's drawings reveal the main reflections that underpin his architectural production, they are fragments of the map of his thought. Thus, the analysis of their sketches demonstrates a keen interest in prehistoric art forms, while allow us to identify two concepts of seminal importance in his interpretation of the world: the numerous drawings related to the horizon and the cave remind us that is in those ideas where Fehn's architecture starts to take shape.

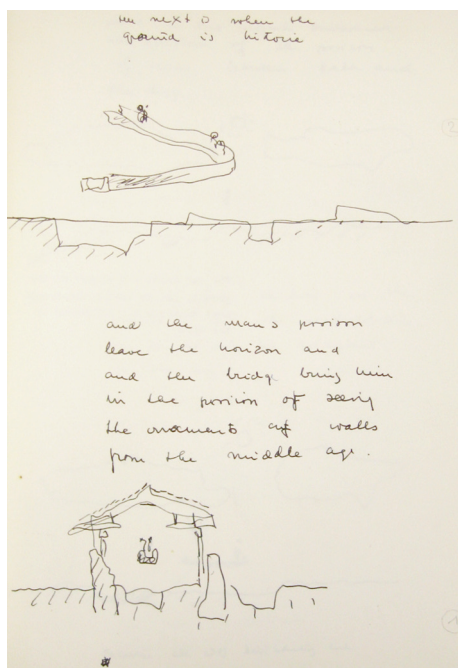
Fehn's schematic drawings are, therefore, a deeply personal interpretation of the universe, a set of images that reveal the portrait of the man who drew them. They are a slit that encourages us to look therethrough to explore a cosmogony woven from those *figures with no horizon* chiselled on the surface of a rock. ■





15. Sverre Fehn, boceto de una cueva (1984). Tinta negra y lápices de colores sobre papel, 16,5 x 20,4 cm.
 16. Sverre Fehn, bocetos del Museo en Hamar, datados en 1980. Tinta negra sobre papel, 21 x 27,9 cm.
 17. Fotografía del interior del Museo en Hamar (1967-79).
 18. Sverre Fehn, bocetos del Pabellón de los Países Nórdicos, datados en 1993. Tinta negra sobre papel, 14,4 x 22,2 cm.
 19. Fotografía de la cubierta del Pabellón de los Países Nórdicos de Venecia (1958-62).

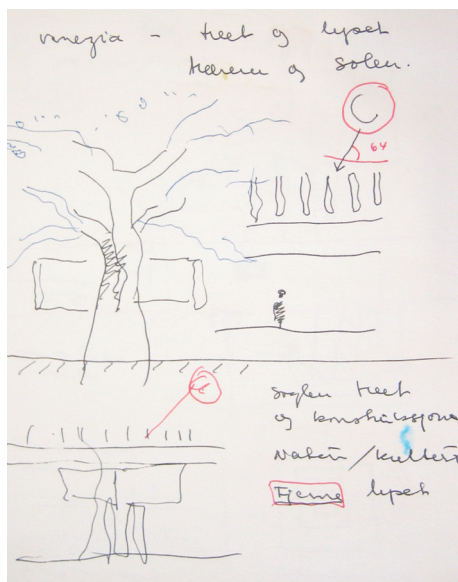
15. Sverre Fehn, sketch of a cave (1984). Black ink and colour crayons on paper, 16,5 x 20,4 cm.
 16. Sverre Fehn, sketches for the Hamar Museum, dated in 1980. Black ink on paper, 21 x 27,9 cm.
 17. Picture of the Hamar Museum (1967-79).
 18. Sverre Fehn, sketches for de Nordic Pavilion, dated in 1993. Black ink on paper, 14,4 x 22,2 cm.
 19. Photo: roof of the Nordic Pavilion in Venice (1958-62).



16



17



18



19

NOTES

- 1 / The glyphs of Tanum, made between 1800 B.C. and 300 B.C., include anthropomorphic figures, vessels, animals and representations of the stars whose interpretation has been long discussed.
 2 / Arne Korsmo (1900-1968) was a professor at the Oslo School of Architecture; in the early fifties he introduced Sverre Fehn into the PAGON (Progressive Architects Group Oslo Norway), Norwegian section of CIAM. Years later, he helped him to find a job as a collaborator in the studio of Jean Prouvé in Paris (1953-1954). Fehn lived for decades in Villa Damman, a house designed by Korsmo in 1932.
 3 / The interpretation of petroglyphs has been controversial; some authors argue that they were astronomical maps, while others assert that glyphs were primitive ritual instruments or tools for symbolic communication (Hampshire and Stephenson, 2008: 14).
 4 / Fehn's interest in prehistoric art led him to participate in two contests for the protection and study of this heritage: the protective structure for Svartskogen Rock (1958) and the Museum of petroglyphs in Borge (1993), both in Norway.
 5 / The importance of Heidegger's interpretation of living in Fehn's architecture has been discussed by different authors. Francesco Dal Co argues that Fehn's work 'should not be understood as the mere architectural translation of some passages of Heidegger' (Norberg-Schulz and Postiglione, 2007: 8), while Kenneth Frampton states that Heidegger thoughts can be found at the basis of Fehn's buildings.
 6 / As Kenneth Frampton underlines in *Studies in Tectonic Culture*.

References

- FJELD, PER OLAF, 1983. *Sverre Fehn. The thought of construction*. New York: Rizzoli International Publications Inc.
 – FJELD, PER OLAF, 2009. *Sverre Fehn. The pattern of thought*. New York: The Monacelli Press.
 – FRAMPTON, KENNETH, 1999. *Estudios sobre cultura tectónica*. Madrid: Ediciones Akal.
 – GARCÍA NAVAS, JOSÉ, 1988. *Dibujar después de 1910*. Tesis doctoral, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.
 – HAMPSHIRE, MARK y STEPHENSON, KEITH, 2008. *Signos y símbolos*. Milano: Electa.
 – KÄRKKÄINEN, MAIJA y NORRI, MARJA-RIITTA, 1992. *Sverre Fehn. The poetry of the straight line*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture.
 – MADSHUS, EVA y YVENES, MARIANNE, 2008. *Architect Sverre Fehn. Intuition-Reflection-Construction*. Oslo: The National Museum of Art, Architecture and Design.
 – NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN y POSTIGLIONE, GENNARO, [1997] 2007. *Sverre Fehn. Opera Completa*. Milano: Mondadori Electa S.p.A.
 – VV. AA. (1956). 'Interior i Steinalderen', *Byggekunst*, nº 3-1956, pp. 57-65.
 – VV.AA. (1993). 'Sverre Fehn'. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 287.
 – VV.AA. (1998). 'Sverre Fehn. Above and below the horizon'. *a+u, Architecture and Urbanism*, nº 340.