

Sverre Fehn y la construcción de la tradición

Jaime J. Ferrer Forés

La obra de Sverre Fehn (1924–2009) profesa una devoción obstinada por la esencia y la autenticidad, aunando tradición e intemporalidad. La intensidad poética de su legado se refleja en una obra abstracta en su precisión geométrica, táctil en su refinamiento constructivo y vernácula en su atención al lugar y a la memoria. Esta investigación analiza los avances constructivos de sus primeras obras y la fidelidad de los fundamentos tectónicos de su empírico lenguaje moderno, que abandona el funcionalismo ortodoxo de las vanguardias y se desarrolla atento a las peculiaridades topográficas, climáticas y constructivas del lugar. Tras su formación en 1949 en la Escuela de Arquitectura de Oslo con los profesores Arne Korsmo y Knut Knutsen, Sverre Fehn trabajó con Jean Prouvé en París (1953–1954) donde encontró en la curiosidad técnica y en la pasión artesana el modelo de talante inventivo y destreza constructiva. En 1953 Fehn realizó un largo viaje por Marruecos donde estudió lo esencial de la construcción vernácula, el ingenio popular en el uso de los materiales y la sabiduría anónima de los pueblos, y analizó los valores intemporales de la arquitectura. Asimismo, Fehn admiraba a Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Alvar Aalto y Jørn Utzon pero su auténtico mentor fue el arquitecto y profesor Arne Korsmo. La imaginación técnica caracterizó sus primeras obras, el Pabellón de Noruega en Bruselas (1958) y el Pabellón de los Países Nórdicos en Venecia (1962) y en la escala doméstica continuó la tradición de la modernidad nórdica, en unas obras que se nutren del lugar, la

memoria y la materia. Su trayectoria, galardonada con el premio Pritzker en 1997, aúna tradición e intemporalidad y refleja la tenaz adhesión a unos principios intelectuales y plásticos que reivindican la lógica de la construcción, en una obra refinada y poética que posee la certeza de lo vernáculo.

MUROS

En el discurso de aceptación del premio Pritzker Sverre Fehn relata: «Mis casi cincuenta años de trayecto por el mundo de la arquitectura comenzaron con el premio en el concurso para un museo en Lillehammer junto a Geir Grung, justo después de acabar los estudios de Arquitectura en Oslo» (Fehn 1997, 143)

Titulado en 1949, Sverre Fehn inicia su trayectoria profesional colaborando en el Departamento de Urbanismo del Ayuntamiento de Oslo y participando con Geir Grung en numerosos concursos. En 1949 obtienen el primer premio del concurso para la construcción de un museo en Lillehammer. Con el lema *A la greque*, conciben un recorrido secuencial como prolongación del paisaje, en un proyecto táctil en su rigor modular y poético en su relación con el paisaje. El proyecto que evoca en su recorrido la organización del museo de crecimiento ilimitado de Le Corbusier, se condensará en la versión definitiva con el deslizamiento escalonado de los volúmenes en el paisaje (1949–1956). La organización lineal y escalonada del museo se acomoda a la topografía del terreno

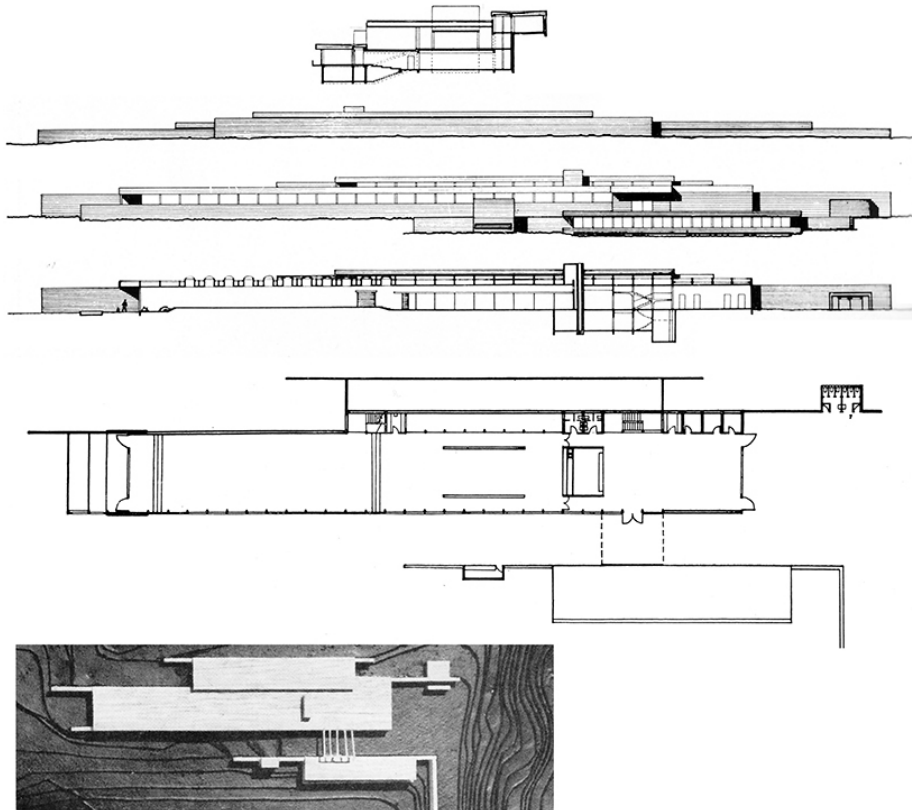


Figura 1
Sverre Fehn y Geir Grung. Museo en Lillehammer, 1949–1956 (Fehn, Grung 1960–1961, 70–71)

y se organiza en tres plantas aterrazadas y una plataforma intermedia. El proyecto recurre a la construcción de una serie de crujías paralelas que definen las salas diáfanas y continuas del museo que se abren a las vistas del lago Mjøsa.

En esta etapa inicial, imbuida por el magisterio de Arne Korsmo, Sverre Fehn buscaba siempre la claridad conceptual y formal y su obra se impregnó de la modernidad de las obras de los Maestros. La incorporación del danés Jørn Utzon en la sección noruega del CIAM, PAGON (Grupo de Arquitectos Progresistas de Oslo, Noruega), de la que formaban parte Arne Korsmo, Christian Norberg-Schulz, Geir Grung y Sverre Fehn, propició la realización del proyecto para un conjunto residencial de baja densidad en un área periférica al oeste de Oslo donde el muro consti-

tuye el elemento esencial de la composición. El conjunto de viviendas Arnebråten (1951) se desarrollan sobre el muro de contención de la nueva calle de acceso que alberga las instalaciones colectivas y construye una crujía caracterizada por el desarrollo en distintos niveles que se adaptan cuidadosamente con el terreno y dispone de grandes aperturas que proyectan el habitáculo hacia el paisaje.

En la obra de Utzon y Fehn, el muro constituye el elemento esencial de la composición. En el Museo en Lillehammer, el muro es el elemento decisivo de la composición y se extiende más allá de los límites del museo. En las casas en Arnebråten el muro organiza la composición y contiene los servicios. El prototipo de vivienda concebido en Oslo compendia los principios que Utzon desarrollará en la casa del arquitecto

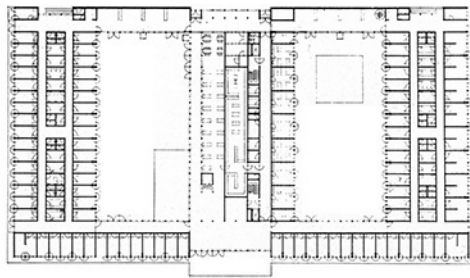
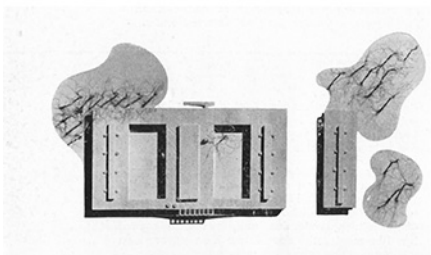
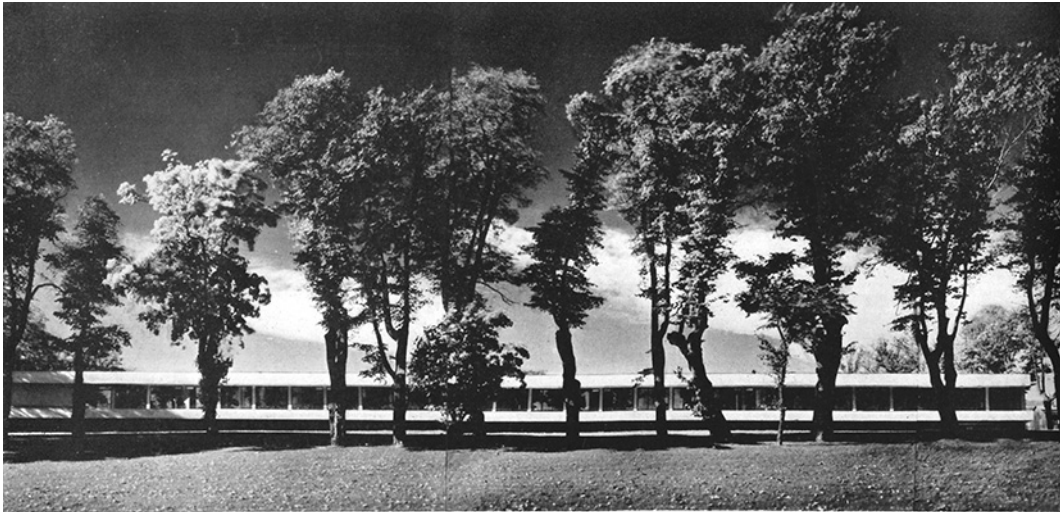


Figura 2
Sverre Fehn y Geir Grung. Residencia asistida en Økern, Oslo, 1952–1955 (Fehn, Grung 1957, 44–45)

en Hellebæk (1950–1952). La casa se establece sobre un muro que cierra la casa al norte y al acceso y abre los espacios domésticos al bosque. El proyecto recurre a la construcción de una crujía caracterizada por la transparencia de uno de los lados largos al sustituir un muro de la crujía por un pórtico formado por una serie de pilares en el plano de la fachada que permite obtener vistas hacia el paisaje. «Por un lado pretendo mirar hacia fuera, y por otro busco protección. Esta es la esencia de mi arquitectura: relacionarse con el entorno y tomar una vista del paisaje» (Fjeld 2009, 29). Con la elemental lección del profesor Arne Korsmo, Utzon construye su casa en Dinamarca y Sverre Fehn el proyecto del crematorio de Larvik (1950) donde explora el potencial del muro como elemento esencial de la construcción.

Con la voluntad de implantar la construcción cuidadosamente en el paisaje, la residencia asistida en Økern, Oslo (1952–1955) se erige sobre un basamento y se eleva sobre el terreno dotando a la residencia de una imagen formal que responde a los ideales de la Modernidad. El vuelo como caracterización formal moderna y la horizontalidad predominante del conjunto subraya el conjunto inscrito en la rigurosa disciplina de la trama modular como instrumento de economía y rigor formal. La composición modular de 2,75 m parte de la unidad de la habitación y el trazado ortogonal, la coherencia formal y la claridad organizativa ordena el conjunto en torno a dos patios. Introduciendo nuevos parámetros de iluminación, ventilación y de uso del espacio, muy acordes al concepto del estado del bienestar y a la dimensión pública la residencia, la obra

alude a la arquitectura de Mies, donde los gruesos cantos de las losas y las barandillas enfatizan la condición de mirador sobre la naturaleza circundante (Fehn, Petri 1990, 12). El exterior moderno flotante y horizontal contrasta con los patios clásicos y estáticos en el interior (Pallasmaa 2008, 77).

Con esta obra concluye la etapa de colaboración con Geir Grung y Jørn Utzon aunque su relación será constante. Así Fehn cuenta que siguió «el consejo de Jørn Utzon y me fui a Marruecos a estudiar la llamada arquitectura primitiva» (Fehn 1997, 143). En 1952–1953, Fehn realizó un largo viaje por Marruecos donde estudia lo esencial de la construcción vernácula y la sabiduría anónima de los pueblos. Para Fehn, «la única respuesta a la simplicidad y a la claridad de esta arquitectura es que existe en una cultura que a nosotros nos parece eterna» (Fjeld 2009, 42). A través de sus dibujos construirá su entendimiento poético de la arquitectura reivindicando los valores intemporales, el ingenio popular en el uso de los materiales y la poesía primitiva de las formas tradicionales.

En el artículo que publica a su regreso, titulado «La arquitectura primitiva de Marruecos», Sverre Fehn presenta los elementos esenciales de la construcción vernácula y un conjunto de paisajes construidos por el tiempo (Fehn 1952). «Mi generación viajó al Norte de África y buscó edificios antiguos en Noruega y en otros lugares para aprender el carácter anónimo y modesto» (Fehn 1992). La depuración formal de la construcción vernácula le impresionó por su modernidad. Fehn afirma: «nunca me he considerado moderno, aunque sí absorbí el mundo antimonumental e ilustrado de Le Corbusier así como el funcionalismo de las aldeas norteafricanas. Puede decirse que pertenezco a una época a la sombra de la modernidad» (Fehn 1952).

Si Marruecos fue importante para la formulación de su lírica gramática constructiva, su estancia en París gracias a los contactos de su profesor Arne Korsmo y a una beca del gobierno francés, le permitió trabajar sin sueldo en el estudio de Jean Prouvé en París (1953–1954) y propició el contacto con Le Corbusier y los CIAM. Para Sverre Fehn, «Jean Prouvé era un poeta de los materiales. Asimismo, podemos suscribir la frase de Perret: 'La construcción es la lengua materna, la arquitectura una lengua eterna', para mí sin construcción no hay arquitectura. La idea poética necesita un soporte que es la construcción para existir» (Norberg-Schulz 1993).

PABELLONES Y RECINTOS: EXPERIMENTACIÓN E INNOVACIÓN

En 1956 Sverre obtiene el primer premio del concurso para la construcción del Pabellón de Noruega en la Exposición Universal de Bruselas (1956–1958) que supuso su primer reconocimiento internacional. Construido junto al Pabellón de Finlandia de Raili y Reima Pietilä, Fehn concibe un recinto abierto de 37x37 m a la Avenue des Nations del parque Heysel que se establece al modo clásico sobre una crepidoma o plinto de pizarra noruega. Un recinto sin un itinerario determinado, caracterizado por la planta libre y por la flexibilidad en la disposición de las obras. De planteamiento miesiano, el pabellón define un recinto de 3 m parcialmente cubierto, en el centro mediante una cubierta de formato cuadrada, y liberando las esquinas de los patios enriqueciendo la concateñación espacial del recorrido.

Las bases del concurso demandaban un sistema constructivo prefabricado y desmontable. Fehn establece el pabellón sobre una trama modular de 5x5 metros y define el edificio como una «construcción sencilla». El recinto del pabellón estaba construido mediante elementos de hormigón prefabricado y vi-

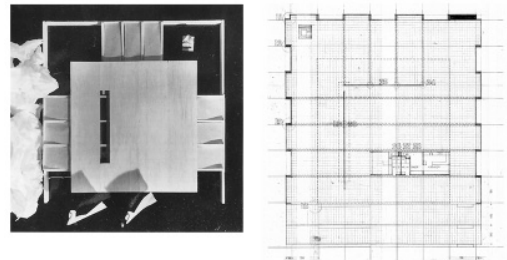


Figura 3
Sverre Fehn. Pabellón de Noruega en la Exposición Universal de Bruselas, 1956–1958 (Norberg-Schulz, Postiglione 2009, 73,76)

gas de madera. La estructura principal de madera laminada se ensambla con 48 tornillos mediante un sistema constructivo lógico y sencillo (Fjeld 2008, 24). Los muros prefabricados de 3x5 m y 15 cm de espesor formaban los contenedores que transportaban en barco de Noruega las piezas a exhibir.

Las jácenas se organizan en dos partes perpendiculares entre sí separadas 5 m. Cuatro jácenas de madera laminada dobles salvan el gran vano estructural de 37 metros y cuatro jácenas perpendiculares se apoyan en el muro del recinto y en un muro exento en el interior del pabellón. La duplicidad de la jácena permite la unión en seco, la articulación con el muro de hormigón prefabricado y la colocación entre ambas del raíl del cerramiento móvil (Fehn 1958).

Sobre las jácenas dobles de 1 metro de canto y 15 cm de espesor, descansan las vigas secundarias de madera laminada de 35 cm de canto y 15 cm de espesor que se disponen cada metro. Entre estas se disponen la iluminación artificial con tubos fluorescentes y como sofito se sitúan planchas translúcidas de Marolux que distribuyen homogéneamente la luz en el interior y convierten la cubierta en un plano de luz. Mientras la estructura secundaria define la cubierta del pabellón, las jácenas principales en el patio perimetral sostienen una cubierta translúcida realizada con una resina epoxi denominada «Co-coon» formado una tela translúcida permeable a la luz que sin embargo, por su carácter experimental, no alcanzó las prestaciones requeridas a nivel de impermeabilización.

Las puertas correderas de carpintería de madera contrastan con la carpintería oculta o transparente (perfilería de plexiglas) de los vidrios fijos cuyos soportes secundarios cruciformes de plexiglas evocan los pilares miesianos de acero cromado que minimizan su presencia.

En 1958 obtiene el primer premio del concurso restringido para la construcción del pabellón de los Países Nórdicos en la Bienal de Venecia (1958–1962) en el que participaron Raili y Reima Pietliä de Finlandia, Klas Anshelm de Suecia y Sverre Fehn de Noruega. La estrategia de integrar en un flexible y diáfano espacio expositivo la densa vegetación existente en el terreno que se debía preservar convenció al jurado de la convocatoria. Fehn concibe, «para proteger las pinturas y esculturas de la luz solar directa, y para proporcionar una atmósfera ‘sin sombras’ propia de Escandinavia, donde las obras de arte se había creado» una monumental celosía horizontal de lamas perpendicula-

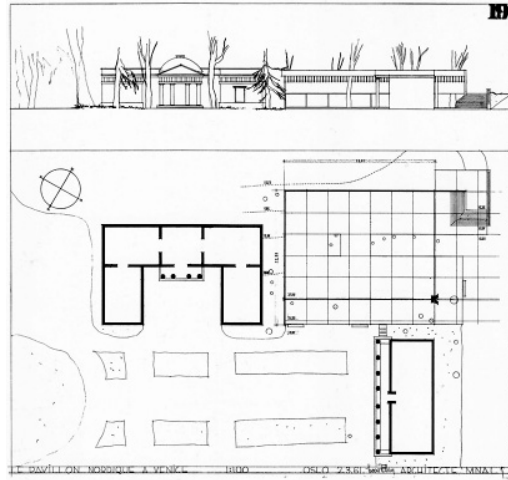


Figura 4
Sverre Fehn. Planta y alzado del Pabellón de los Países Nórdicos en la Bienal de Venecia, 1958–1962 (Fjeld 2009, 64)

res de hormigón que define una atmósfera difusa que evoca en el Adriático la luz característica de los países nórdicos (Fjeld 2009, 59). Los árboles existentes se introducen en la estructura interrumpiéndola y establecen un intenso diálogo con las obras de arte expuestas en la penumbra escandinava.

La superficie expositiva se inscribe en una trama modular de 3,66 m y queda delimitada a norte por el muro de contención y otro muro de hormigón que lo separa del pabellón de los Estados Unidos y se abre mediante cerramientos móviles a los jardines de la Biennale frente al pabellón danés. El módulo del pabellón se refleja también en el pavimento de filita noruega de dimensiones 52,3 x 52,3 cm, la distancia interna del *brise-soleil* que forman las vigas de la cubierta (Fehn 1962).

El único soporte estructural se sitúa en la esquina sur del recinto y la doble jácena se bifurca ante un árbol preexistente. La doble jácena de hormigón armado de 2,10 m de canto sostiene una doble trama estructural construida con vigas de 1 metro de canto y 6 cm de espesor separadas 52,3 cm sobre las que se superponen perpendicularmente otro conjunto de vigas desarrollando la duplicidad y articulación de los elementos estructurales ensayados en el Pabellón de Bruselas y en el proyecto del concurso para la iglesia en Harstad (1955). Esta doble trama estructural impi-



Figura 5
Sverre Fehn. Pabellón de los Países Nórdicos en la Bienal de Venecia, 1958–1962 (Norberg-Schulz, Postiglione 2009, 83)

de la incidencia directa de la iluminación en el espacio central de la exposición generando una característica penumbra escandinava y alude al artículo de Sverre Fehn sobre la obra de Le Corbusier en la revista *Byggekunst* (Fehn 1956). La cubierta como *brise-soleil* sigue la cota de coronación del pabellón norteamericano y resuelve la impermeabilización mediante unos canales de fibra de vidrio que filtran la luz. Los dos metros de espesor de la cubierta se apoyan en el dintel de 2,10 metros de canto que se eleva dos metros del plano del suelo creando un umbral entre el interior de 4 metros de altura libre interior y el exterior. Al igual que en el Pabellón de Bruselas, la guía de la carpintería de los cerramientos móviles del pabellón discurren entre las jácenas principales (Norberg-Schulz, Postiglione 2009, 79).

Para Fehn «la construcción está desde el inicio, pero necesita un tiempo para que el proyecto encuentre su estructura» (Fjeld 2009, 182). Estos pabellones forjan una obra rigurosa en su precisión constructiva, poética en su diálogo con la naturaleza y abstracta en el tratamiento de la luz.

RECURRENCIA A LA TRADICIÓN: ENTRAMADO DE MADERA Y MONOBLOC

Fehn relata que «al principio creía huir de la arquitectura tradicional noruega, pero pronto me di cuenta

de que ejercía dentro de sus parámetros». La singular síntesis de modernidad y tradición nórdica con referencias interculturales se experimenta también en el proyecto doméstico de Sverre Fehn: la casa Schreiner construida en Oslo (1961–1963) constituye un collage de referencias a la tradición japonesa y al lenguaje de las vanguardias y la casa Norrköping en Suecia (1963–1964) establece, a través de la concatenación ritual y centrífuga de los espacios, un movimiento circular en torno a un núcleo que aloja los servicios.

En la casa Schreiner, la primera casa construida del arquitecto, Fehn recurre a la construcción de un entramado de postes y vigas de madera que se inscribe en una estricta trama modular de 1 metro. Concentra en un núcleo de servicios, ejecutado con muro de ladrillo, la cocina y los baños y alude al núcleo compacto, *monobloc*, desarrollado por Jean Prouvé con quien Fehn había colaborado en su estudio en París. El núcleo central tiene una altura libre de 3,66 m y emerge por encima del plano de la cubierta de la casa a 2,44 permitiendo la entrada de luz cenital al núcleo de servicios (Norberg-Schulz, Postiglione 2009, 85). La casa se cierra al acceso y a la orientación norte y se abre al jardín a través de una terraza continua que prolonga el espacio doméstico al jardín. La ejecución minuciosa y el detalle táctil y riguroso constituyen, según Fehn, un homenaje a Japón.

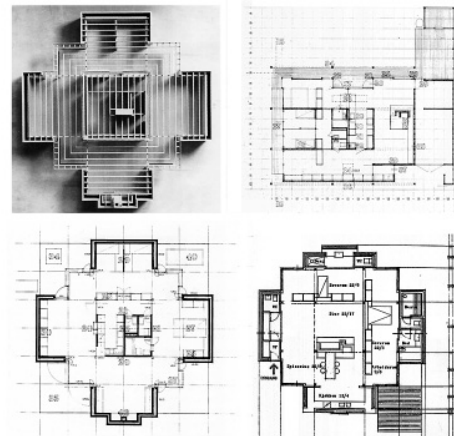


Figura 6
Sverre Fehn. Casa Schreiner, Oslo, 1961–1963, Casa en Norrköping, Suecia, 1963–1964 y Casa en Johnsrud, 1968–1970 (Fjeld 2009, 80, 84, 86)

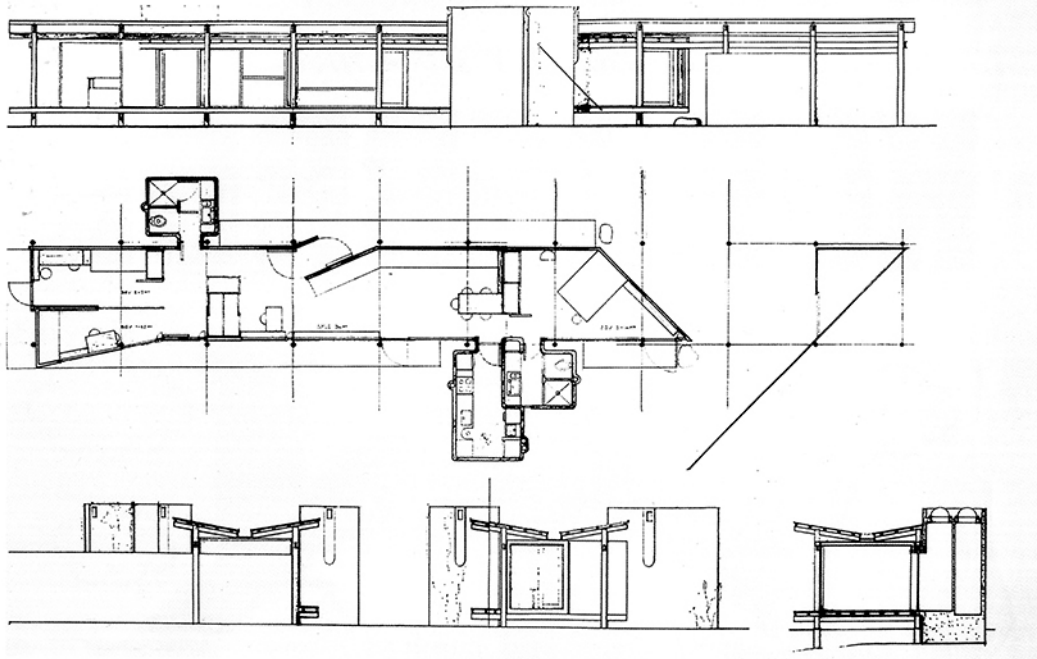


Figura 7
Sverre Fehn. Prototipo de casa Eternit, 1963–1964 (Fjeld 2009, 82)

En la exposición de la *Nordisk Villa-Parade* celebrada en Norrköping con el objetivo de investigar y reflexionar sobre «el hogar del futuro» en el ámbito escandinavo, Sverre Fehn construye junto a los daneses Jørgen Bo y Vilhelm Wohlert los suecos Sven Silow y Lennart Kvarnström y Kristian Gullischen de Finlandia un modelo de casa unifamiliar que parte del núcleo central *monobloc* como elemento organizador del programa doméstico. La planta cruciforme de Fehn se organiza en torno al núcleo central, que concentra la cocina y los servicios, y organiza la concatenación espacial de las estancias de la casa que evoca mediante una fábula poética la Villa Rotunda de Palladio. La casa de 150 m² se inscribe en un cuadrado de 15x15 metros y se divide en 6x6 módulos generando cuatro estancias nicho (20 m²) y cuatro logias acristaladas (5 m²). La compartimentación variable del interior se adapta a las necesidades de los usuarios mediante los tabiques deslizantes que permiten segregar los distintos ámbitos de la casa. La estructura de vigas y postes de madera se combina con la estructura de los muros de ladrillo.

En la casa Johnsrud (1968–1970) Fehn retoma la idea de la planta central de la casa en Norrköping aunque desarrolla la inversión topológica del modelo precedente. Los núcleos de servicios se organizan en las muros perimetrales y el centro aloja el ámbito de estar. La estructura del entramado de vigas y postes de madera se combina con los muros perimetrales que alojan los servicios. Este desplazamiento de los núcleos de servicios se desarrollará en el concurso para la construcción de una casa prefabricada de Eternit (1963–1964) donde el núcleo *monobloc* del baño y la cocina se adosan, como elementos prefabricados, al cuerpo longitudinal de la casa que destaca por la autonomía de la estructura del cerramiento.

La combinación entre el sistemas estructural de un entramado de madera y una crujía de hormigón armado que aloja todos los servicios caracteriza también la composición de la casa Sparre en Skedsmo (1965–1967) (Norberg-Schulz, Postiglione 2009, 124).

En la Casa Arne Bødtker en Oslo (1961–1965) Fehn combina la estructura de muros de ladrillo con

el armazón de vigas y postes de madera. El contraste entre las dos estructuras se enfatiza con el giro a 45° de la trama modular. La composición combina las tres estancias nicho de ladrillo, que alojan los servicios y se caracterizan por su mayor altura interior libre, con una estancia mirador abierta al fiordo de Oslo y caracterizada por la terraza continua. La expresión de los elementos estructurales de la terraza y del cerramiento con el enlistonado vertical, las barandillas y los tornapuntas de las terrazas que introduce en sus obras posteriores como en la Casa Bødtker en Oslo (1965–1967) o la estructura de madera del alero de la cubierta de la Villa Busk en Bamble (1987–1990) reivindican el legado de la herencia constructiva.

Fehn recurre al sistema constructivo del entramado

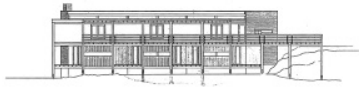


Figura 8
Sverre Fehn. Casa Arne Bødtker, Oslo, 1961–1965 (Fjeld 2009, 88)

de vigas y postes de madera de la tradición vernácula y su estricto armazón de madera. Mediante la reinterpretación de las técnicas y sistemas constructivos tradicionales Sverre Fehn reivindica las raíces culturales en una progresiva asimilación de la tradición.

La estructura del sistema de entramado tradicional está formada por un estricto armazón de madera y un relleno de fábrica o madera. En el prototipo de vivienda del complejo deportivo en Mauritzberg, Norrköping, Suecia (1991–1992) Fehn construye un entramado de madera y como plementería recurre a bloques de paja y tierra compactada revestidos con una capa de yeso de color. La cubierta abovedada de la crujía central se ejecuta con una estructura de madera laminada y una cubierta de paneles de madera y corcho. La crujía menor de circulaciones y servicios se establece como pieza comunicante de la casa y recurre a una cubierta plana (Fjeld 2009, 96).

El conjunto plantea la construcción de 300 vivien-



Figura 9
Sverre Fehn. Construcción del prototipo de vivienda en Mauritzberg, Norrköping, Suecia, 1991–1992 (Norberg-Schulz, Postiglione 2009, 219)

das de distintos tamaños entre 40 y 250 m² que comparten el modelo de casa patio alargada y el sistema constructivo de crujías de muros de carga. El patio separa los distintos ámbitos funcionales y dota de un espacio protegido exterior a todas las piezas de la casa. El patio actúa como un elemento de mediación con la naturaleza y la secuencia de patios entre las estancias construye un modelo de casa *multipatio* que alude al corredor y al patio de la Villa Busk en Bamble (1987–1990) y evoca las casas *multipatio* de Serge Chermayeff, especialmente interesado en el problema de la privacidad de la casa.

CONSTRUCCIÓN NAVAL

En la obra de Sverre Fehn la estructura tiene una presencia muy relevante y evoca la tradición nórdica de las antiguas iglesias que eran construidas por los maestros navales. Para Fehn, la nave de una *stavkirke* tiene una estructura muy similar a una embarcación.

En el proyecto del concurso para la iglesia en Honningsvåg (1965) Fehn concibe un monolítico volumen de hormigón que responde a la severidad del clima en el Cabo Norte y protege el armazón de madera de madera de la cubierta cuya sección alude a la superficie curva del casco de una embarcación. Fehn describe

como «la construcción de las naves vikingas, un ensamblaje de elementos que se basa en el entendimiento del movimiento del mar inspiró la construcción de la cubierta de la iglesia» (Fjeld 2009, 142). Al igual que en la obra de Utzon, la influencia del mundo naval ejerció una importante influencia en su obra.

La reinterpretación de la forma de una embarcación y el vínculo en la cultura nórdica de los maestros carpinteros con los constructores navales se extiende en el proyecto de Sverre Fehn para cubrir las inscripciones prehistóricas de Svartskogen (1978). Sobre una roca granítica sitúa una estructura de madera laminada cuyo armazón evoca la sección de una nave vikinga.

En el proyecto del museo minero de Røros (1979–1980), Fehn concibe un edificio puente que conecta la localidad con las minas situadas al otro lado del río Glåmma. La estructura del puente es una viga de hormigón central sin apoyos intermedios y cubierta con una estructura de madera. La articulación de las vigas de madera y los tornapuntas que soportan los faldones inclinados de la cubierta aluden a la construcción naval. El lucernario central y las prolongación de los aleros orientan la visión hacia el río e introducen en el interior la luz reflejada en la nieve y en el agua del río (Norberg-Schulz, Postiglione 2009, 170). La disposición asimétrica del muro que verte-

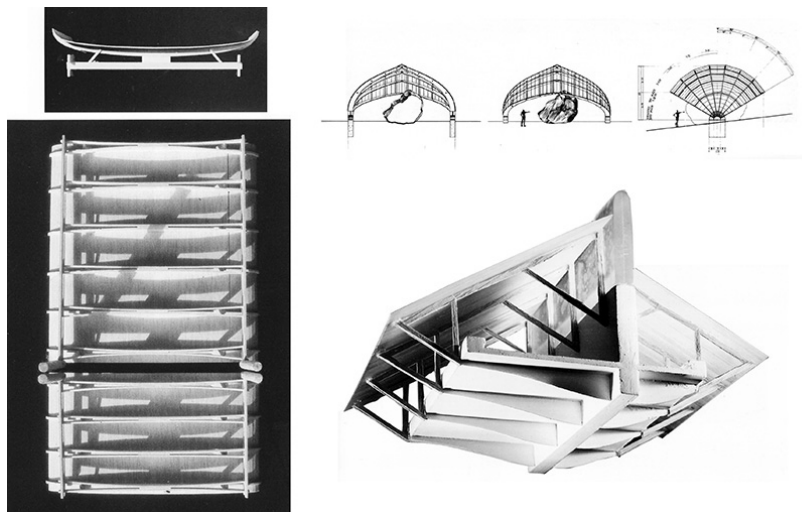


Figura 10
Sverre Fehn. Estructura de la cubierta en Honningsvåg, 1965; cubierta de las inscripciones prehistóricas de Svartskogen, 1978 y museo minero de Røros, 1979–1980 (Norberg-Schulz, Postiglione 2009, 111, 167, 173)

bra el proyecto caracteriza el recorrido expositivo y acentúa la fuga visual.

LA EXPRESIÓN DEL HORMIGÓN

En el proyecto para la biblioteca en Trondheim, Noruega (1977), Fehn levanta sobre las ruinas arqueológicas de la ciudad más antigua de Noruega, una delicada estructura que proporciona espacios estratificados por la luz y donde lo nuevo pone en valor lo existente. Esta relación con las construcciones existentes cristaliza en el Museo Hedmark en Hamar (1967–1970). Entre las ruinas de una residencia episcopal medieval y una granja del siglo XVII, Fehn establece, sobre una zona de excavaciones arqueológicas, una intensa secuencia de rampas y recorridos con detalles que aluden a la obra de Carlo Scarpa. Fehn traza sobre las ruinas de las tres naves de la construcción preexistente una estructura de hormigón que dialoga con la estructura de madera laminada de la cubierta que combina tejas de arcilla y vidrio enfatizando el intenso itinerario que recorre los objetos encontrados en el yacimiento y otros elementos que forman parte del museo etnológico así como el auditorio y los servicios complementarios (López de la Cruz 2016, 44). Fehn combina el hormigón texturado por las tablillas del encofrado con la articulada estructura de la cubierta de madera laminada y las preexistencias del muro de mampostería y además crea un dispositivo expositivo para cada pieza recurriendo a distintos elementos auxiliares que intensifican la forma más adecuada para presentarlas y potenciar su significado. Parafraseando a T. S. Eliot, Fehn afirma: «Quienes persiguen el pasado nunca lo alcanzarán. Sólo la manifestación del presente es capaz de devolver la vida al pasado.»

El Museo de los Glaciares en Fjærland (1991) y el Museo Aukrust en Alvdal (1995), dos de sus realizaciones más destacadas de la última etapa de su trayectoria, se levantan como fragmentos inclinados del paisaje noruego. El orden pautado de la estructura construye un perfil inclinado cuya escala cambiante contrasta con la regularidad de la luz cenital.

Fehn trasladará su experiencia en la construcción de la fortaleza doméstica de hormigón texturado de la Villa Busk (1987–1990) en el paisaje quebrado de un fiordo, al Museo de los glaciares en Fjaerland (1989–1991). La rotundidad de los muros de hormi-



Figura 11
Sverre Fehn. Museo Hedmark en Hamar, 1967–1970 (Norberg-Schulz, Postiglione 2009, 139)

gón, encofrado mediante paneles, que dialogan con los acantilados rocosos del entorno se contraponen a la articulación de las vigas de madera del porche. La doble escalera ceremonial hacia el mirador panorámico del glaciar contrasta con la estructura tectónica del porche que conduce al visitante al interior del museo. La linealidad del museo contrasta también con el cuerpo cilíndrico adosado del auditorio y los perfiles inclinados y transparentes del restaurante. En el interior, el lucernario central ordena el espacio expositivo caracterizado por los elementos estructurales de hormigón y los revestimientos de madera.

La poesía de la línea recta se materializa en el Museo Aukrust en Alvdal (1993–1996) que presenta la obra del artista Kjell Aukrust. La horizontalidad del edificio enfatiza el emplazamiento en el valle de Alvdal. El edificio se concibe desde la sección transversal del museo que Fehn dibujó a escala 1:1 en la pared de su estudio (Norri 1998, 38) y se proyecta mediante la traslación de un pórtico sobre un eje longitudinal de 170 metros en el que se adosan, como contraposición, figuras irregulares que alojan usos complementarios. Fehn concibe un cuerpo horizontal vertebrado por un eje central de hormigón armado que contiene las instalaciones y los servicios en una idea que retoma del proyecto de las viviendas en Arnebråten (1951).

Sobre el muro central que define dos franjas longitudinales paralelas, se apoya la cubierta y un pórtico articulado con un lucernario descansa sobre pilares

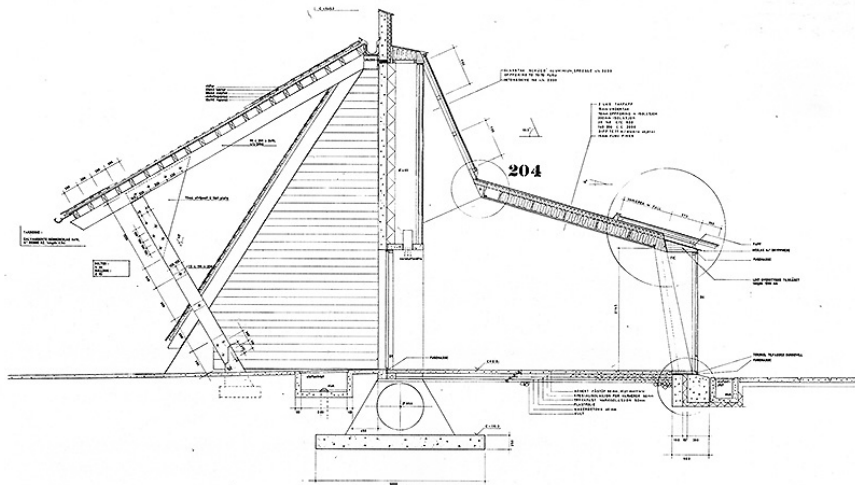


Figura 12
Sverre Fehn. Museo Aukrust en Alvdal, 1993–1996 (Fjeld 2009, 218–219).

huecos de madera. En la franja sur se sitúan las áreas técnicas y los servicios y en la norte se emplaza el espacio de exposición relacionado con la naturaleza del valle y las salas complementarias: la biblioteca, la sala polivalente y el taller público y en el extremo opuesto el auditorio y la sala de conferencias. El exterior presenta dos frentes muy diferenciados: en el ámbito sur, frente a la carretera y el acceso un revestimiento de pizarra caracteriza el muro inclinado y en el frente norte destaca el contorno irregular de las salas complementarias con el revestimiento de piedra. Para Sverre Fehn «el muro inclinado es tan simple como apoyar los postes de una valla contra un granero» (Norri 1998, 40).

CONCLUSIÓN. LA RAZÓN CONSTRUCTIVA

La reflexión profunda de Sverre Fehn se refleja en una obra rigurosa y poética que apoyándose en el talento de sus dibujos y escritos, reivindica la esencia, la autenticidad y la razón constructiva. Para Fehn, «el arquitecto es un poeta que piensa y habla con la ayuda de la construcción» (Fjeld 2009, 185) y añade: «sin construcción no hay arquitectura. La construcción ha nacido de la tierra, del combate con ella. Trabajamos con letras, con un alfabeto, escribiendo una historia con un pequeño ladrillo. El punto de partida de la construcción es el equilibrio entre una idea y este lenguaje. La historia y su estructura son indis-

lubles. La idea poética necesita un soporte, que es la construcción, para existir».

Para Sverre Fehn, «es en el encuentro con el terreno en el que la construcción encuentra su significado» (Fjeld 2008, 22). Los proyectos analizados responden con sensibilidad al contexto y construyen una obra que fluye del rigor modular de la residencia asistida en Økern, Oslo (1952–1955) y la experimentación técnica y prefabricada del Pabellón de Bruselas (1956–1958) a la audacia constructiva de las esbeltísimas vigas de hormigón armado in situ del Pabellón de los países nórdicos en Venecia (1958–1962); de la tradición constructiva del entramado de madera que desarrolla en los proyectos domésticos, al talante inventivo del *monobloc* concebido por Prouvé; de la reinterpretación de la construcción naval que proyecta en la iglesia en Honningsvåg (1965) o en el museo minero de Røros (1979–1980), al trabajo artesano del Museo Hedmark en Hamar (1967–1970), que combina de forma exquisita destreza constructiva y diálogo con las preexistencias; y culmina en las obras paisajísticas del Museo de los glaciares en Fjaerland (1989–1991) y el Museo Aukrust en Alvdal (1993–1996) que cierran, con la rotundidad expresiva del hormigón, una trayectoria poética que aúna tradición e in-temporalidad.

LISTA DE REFERENCIAS

- Fehn, Sverre. 1952. «Moroccan primitive architecture». *Byggekunst*, núm. 5.
- Fehn, Sverre. 1956. «Le Corbusier i Chandigahr». *Byggekunst*, núm. 8, 197–206.
- Fehn, Sverre y Grung, Geir. 1957. «Asile pour Vielillards a Oslo». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 73, 44–45.
- Fehn, Sverre. 1958. «Paviljongen i Bryssel». *Byggekunst*, núm. 4, 85–94.
- Fehn, Sverre y Grung, Geir. 1960–1961. «Musée a Lillehammer». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 93, 70–71.
- Fehn, Sverre. 1962. «Nordisk paviljongen ved Biennalen i Venezia». *Byggekunst*, núm. 6, 145–155.
- Fehn, Sverre y Petri, Mathilde. 1990. «Da Sverre Fehn». *Skala*, núm. 23, 12–17.
- Fehn, Sverre. 1992. *Sverre Fehn. The Poetry of the Straight Line. Five Masters of the North*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture.
- Fehn, Sverre. [1997] 2015. *Premios Pritzker. Discursos de aceptación 1979–2015*. Editado por R. Alcolea, H. García-Diego, J.M. Ochotorena y J. Tárrago. Barcelona: Fundación Arquia.
- Fjeld, Per Olaf. 2009. *Sverre Fehn: The pattern of thoughts*. Nueva York. The Monacelli Press.
- Fjeld, Per Olaf. 2008. Sverre Fehn and the Architectural refinement of a Spatial Instinct. En *Sverre Fehn. Intuition-Reflection-Construction*. Oslo: The National Museum of Art, Architecture and Design.
- López de la Cruz, Juan José. 2016. «Tiempo y construcción. La intervención de Sverre Fehn en la Granja de Hamar». *En Blanco*, núm. 20, 42–49.
- Norberg-Schulz, Christian. 1993. «Une vision poétique». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 287, 91–93.
- Norberg-Schulz, Christian, Postiglione, Gennaro. 2009. *Sverre Fehn. Opera completa*. Milán. Electa.
- Norri, Marja-Riitta. 1998. «Paisaje cultural: centro Aukrust, Alvdal, Noruega». *AV*, núm. 71, 38–45.
- Pallasmaa, Juhani. 2008. «Un místico noruego». *Arquitectura Viva*, núm. 123, 76–77.