

La arquitectura del horizonte y la tierra en la obra y dibujos de Sverre Fehn. Los análisis de Pietilä y Utzon

Resumen

Metodología y objetivos: Con el objetivo de comprender las inquietudes teóricas y conceptuales que estructuraron la obra del arquitecto noruego Sverre Fehn (1924-2009), se han explorado los textos y dibujos contenidos en cuadernos cuyas páginas llenó Fehn a lo largo de sus más de 50 años de actividad profesional. El análisis de estas fuentes directas, conservadas en el Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design de Oslo y su puesta en relación con textos que sobre el arquitecto escribieron críticos y compañeros —destacando Per Olaf Fjeld y Christian Norberg-Schulz, ambos con vínculos biográficos con Fehn—, ha permitido concluir que dos fueron las ideas básicas subyacentes en la producción del noruego: por un lado, el *horizonte*, que entendió como desafío, patria de lo desconocido, motor de la imaginación de los hombres hasta que la constatación de la esfericidad de la Tierra mermó su capacidad para inspirar el pensamiento irracional; por otro, el encuentro de la arquitectura con el terreno, con esa masa que el arquitecto manipula hasta descubrir que es precisamente en la confrontación dramática entre naturaleza y hombre donde nace la belleza, y que en ese duelo la arquitectura reconoce sus límites. **Resultados:** Al comparar estas reflexiones —especialmente las relativas a la oposición entre arquitectura y naturaleza— con los postulados defendidos por algunos de sus contemporáneos, se ha evidenciado un Sverre Fehn muy alejado de los planteamientos de otros arquitectos con los que compartió contexto geográfico y temporal como Reima Pietilä, al tiempo que se ha desvelado su profunda convergencia con el enfoque del danés Jörn Utzon, con quien había colaborado profesionalmente en su juventud.

Borja Ramón López-Cotelo
Doctor en arquitectura
Profesor en CESUGA-USJ
Centro de Estudios Superiores
Universitarios de Galicia
A Coruña, España
Correo electrónico: brlopez@usj.es
orcid.org/0000-0002-4574-0155

Google Scholar

Antonio Amado-Lorenzo
Doctor en arquitectura
Profesor titular de la Escuela
Técnica Superior de Arquitectura –
Universidade da Coruña
A Coruña, España
Correo electrónico:
antonio.amado@udc.es
orcid.org/0000-0002-4208-4463

Google Scholar

Genco Berkin
Doctor en arquitectura
Dean Lecturer en la Faculty of Arts
and Design - Istanbul Nisantasi
University
Estambul, Turquía
Correo electrónico: gberkin@fsm.edu.tr
orcid.org/0000-0002-8981-0469

Google Scholar

Recibido: septiembre 7 de 2021

Aprobado: mayo 25 de 2022

Palabras clave:
horizonte, Sverre Fehn, Reima
Pietilä, Jörn Utzon.



Revista KEPES Año 19 No. 26 julio-diciembre 2022, págs. 99-128 ISSN: 1794-7111 (Impreso) ISSN: 2462-8115 (En línea)
DOI: 10.17151/kepes.2022.19.26.4



The architecture of the horizon and the earth in the work and drawings of Sverre Fehn. Pietilä and Utzon's analyses

Abstract

Methodology and objectives: In order to understand the theoretical and conceptual concerns that structured the work of the Norwegian architect Sverre Fehn (1924-2009), the texts and drawings contained in notebooks whose pages Fehn filled throughout his more than fifty years of professional activity have been explored. The analysis of these direct sources, conserved in the Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design in Oslo, and their relationship with the texts that critics and colleagues wrote about the architect —highlighting Per Olaf Fjeld and Christian Norberg-Schulz, both with biographical links with Fehn— has allowed concluding that there were two basic ideas underlying the production of Norwegian: on the one hand, the horizon, which he understood as a challenge, homeland of the unknown, engine of the imagination of men until the verification of the sphericity of the Earth diminished its capacity to inspire irrational thought. On the other hand, the encounter of architecture with the land, with that mass that the architect manipulates until he discovers that it is precisely in the dramatic confrontation between nature and man where beauty is born, and that in this duel architecture recognizes its limits. Results: When comparing these reflections —especially those related to the opposition between architecture and nature— with the postulates defended by some of his contemporaries, Sverre Fehn has become very far removed from the approaches of other architects with whom he shared a geographical and temporal context such as Reima Pietilä, while revealing his deep convergence with the approach of the Danish Jörn Utzon with whom he had collaborated professionally in his youth.

Key words:
horizon, Sverre Fehn, Reima
Pietilä, Jörn Utzon.

Introducción

Justificación

La obra del arquitecto noruego Sverre Fehn suscitó, en sus primeros años de actividad profesional, un interés que trascendió las fronteras de su país natal. Su pabellón de Noruega en la Exposición Universal de Bruselas (1958) y sobre todo el de los Países Nórdicos en Venecia (1962) lo destacaron como uno de los arquitectos nórdicos más prominentes de su generación. Sin embargo, pronto desapareció de la escena internacional y no sería hasta sus trabajos de la década de 1990 cuando, de nuevo, acaparase la atención de la crítica, siendo distinguido con el prestigioso Premio Pritzker en 1997. Durante casi tres décadas, su obra construida fue escasa, limitándose —con la excepción del Museo Arzobispal de Hamar (que ocupó un largo período entre 1967 y 1979)— a encargos de escala doméstica. En estos años de exigua actividad constructiva, Fehn desplegó un complejo *corpus* conceptual que registró en numerosos dibujos —incluidos en la mayor parte de las publicaciones en torno a su figura— y una serie de textos breves. Iván I. Rincón (2016), arquitecto que ha abordado diversas investigaciones sobre el legado escrito, dibujado y construido del noruego, lo ha definido como “un creador de fábulas y magnífico dibujante enmascarado bajo la piel de un arquitecto” (p. 175).

Dibujos fragmentarios, crípticos y líricos, cuyo estudio permite identificar ideas que, ya sedimentadas, enriquecieron sus proyectos de madurez. Sin una comprensión profunda de ellos, cualquier lectura de la obra construida de Fehn resultaría incompleta.

Marco teórico

Tanto Per Olaf Fjeld —colaborador de Fehn y autor de diferentes trabajos sobre su pensamiento y obra— como Christian Norberg-Schulz, con quien coincidió como estudiante en la Escuela de Arquitectura de Oslo, han analizado ampliamente su producción gráfica y escrita. También, Gennaro Postiglione y Francesco Dal Co son referentes teóricos ineludibles para enfrentarse a la interpretación de los aforismos y pictogramas que ocupan las páginas de los cuadernos preservados en el archivo del Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño de Oslo. La lectura de estos autores, contemporáneos de Sverre Fehn, así como el estudio de otras interpretaciones más recientes —artículos de Antonio Millán o Ignacio I. Rincón, entre otros— sirvió para determinar con precisión el marco teórico que sostuvo el pensamiento de Sverre Fehn. Estas investigaciones coinciden en señalar el *horizonte* como idea fundamental en el pensamiento del arquitecto noruego, así como destacar la importancia del lugar —y especialmente el encuentro entre la arquitectura y el terreno— como factor determinante de su obra construida. En todos los casos se subraya, además, el uso recurrente que Fehn hizo del dibujo como lenguaje para la plasmación de estas intuiciones y preocupaciones que sirvieron de almacén intelectual a su producción arquitectónica.

Objetivos

El presente artículo desarrolla este análisis interpretativo, a partir de fuentes directas y ensayos escritos por los mencionados autores, con el objetivo de determinar cuáles fueron las ideas que sustentaron la actividad arquitectónica de Sverre Fehn y comparar ese conjunto de reflexiones con los planteamientos teóricos defendidos por algunos de sus contemporáneos nórdicos.

Discusión

La idea del horizonte: insuficiencia de la razón en el proyecto de arquitectura

“La mayor parte de mi trabajo trata del *horizonte*” (VV. AA., 1998, p. 17). En 1998, el arquitecto noruego Sverre Fehn resumía en esta escueta aseveración medio siglo de carrera profesional. “Mi interés siempre se ha centrado en dónde poner al hombre en relación con el horizonte en un entorno construido” (Fjeld, 2009, p. 108). El horizonte fue el centro de su pensamiento, el fundamento de gran parte de sus ideas e intuiciones arquitectónicas. Un horizonte entendido siempre de manera ambivalente: por un lado, como límite, como borde que define la dimensión del espacio habitado por el hombre, como esa línea hasta donde alcanza nuestra visión; por otro, como desafío, como origen de lo desconocido, de leyendas y miedos, como esa línea que el ser humano aspira a traspasar (Figura 1).



Figura 1. Sverre Fehn, boceto conceptual, 1985.
Tinta y lápiz sobre papel, 16,8 x 20,7 cm.
Fuente: Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo. ©

Per Olaf Fjeld, autor de diferentes monografías sobre Fehn, insiste a menudo en esta idea como fundamento del difuso *corpus* teórico que sustentaba la obra construida del arquitecto noruego. Ese *horizonte* se relacionaba con la sensación de seguridad del hombre que, en la antigüedad, abarcaba su propia existencia observando desde lo más alto de la torre de una iglesia. La Tierra, en su planicidad, era entendida como una gran estancia y la extensión habitable era finita. Nada era visible más allá del horizonte (Fjeld, 1983, p. 24) (Figura 2).



Figura 2. Sverre Fehn, 1992.
Tinta y pastel sobre papel, 14,4 x 20,8 cm.
Fuente: Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo. ©

“El *horizonte* —indica Fjeld— era el instrumento a través del cual la arquitectura definía el gran espacio exterior” (Fjeld, 1983, p. 32). El horizonte aislaba la “estancia” donde tenía lugar la vida humana, determinando así la dimensión de un “recinto” en el cual sentirse protegido. Todo cambió, afirmaba Fehn, tras la confirmación de la esfericidad de la Tierra: fue entonces cuando el horizonte perdió su carácter de frontera.

La constatación de esta realidad hizo perder al ser humano su sentido de la escala, su proporción en relación a aquello que le rodeaba: “Su mundo se quedó sin parámetros. Su lugar ya no tenía un centro” (Fjeld, 1983, p. 26). Cuando traspasó el horizonte, el hombre aniquiló la capacidad de sugestión de lo desconocido, del misterio que existe más allá de lo visible. El horizonte alimentó durante siglos, en su condición de límite de lo conocido, los sueños de quienes permanecieron en tierra firme. En las remotas latitudes de la Europa septentrional, este concepto se plasmó incluso en las tradiciones narrativas orales: “El aislamiento del norte transformó el mundo más allá del horizonte en los cuentos de hadas [...] El potencial espacial latente en lo desconocido... es la puerta de Fehn a la energía creativa” (Fjeld, 2009, p. 11), afirmaba Fjeld (p. 280).

106

Cuando el ser humano no sabía qué era lo que ocurría más allá del límite que alcanzaba su vista o en las tinieblas de la noche, cuando ciencia y tecnología no habían revelado todavía los secretos de territorios inexplorados, la fantasía era el único medio para comprender todo aquello que parecía inexplicable. Sverre Fehn consideraba que, como contrapartida a los avances en el conocimiento, la progresiva evolución cultural y social había acabado con la imaginación. La capacidad de atravesar una montaña y comprobar cómo, al traspasarla, sueños y misterios se desvanecen, implicaba para el noruego la pérdida de una dimensión relacionada con lo desconocido (Fjeld, 2009).

Una vez más, para Fehn el *horizonte* era la síntesis de esa pérdida del enigma que durante miles de años había inspirado a la humanidad. Cuando la razón puso de manifiesto qué era realmente esa línea, cuando se demostró que la Tierra era una gran esfera susceptible de ser recorrida en toda su extensión descomunal, los territorios incógnitos —y con ellos su formidable capacidad evocativa— desaparecieron sin remisión. La representación gráfica del horizonte como una simple línea sobre el papel, la supresión del misterio, arrastró al hombre al vacío (Fjeld, 1983, p. 27) (figuras 3 y 4).

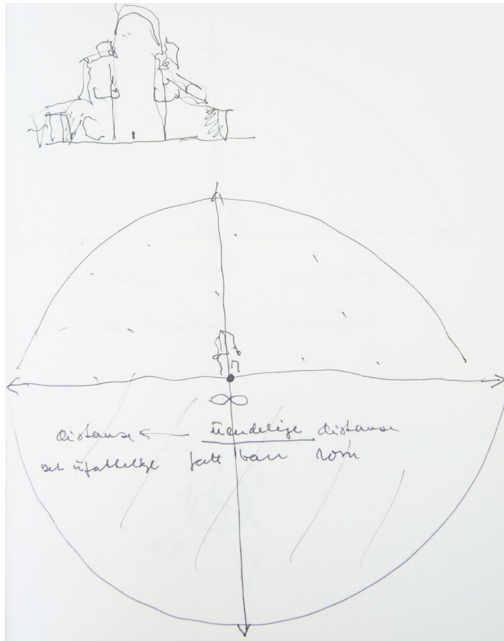


Figura 3. Sverre Fehn, 1994. Tinta sobre papel, 20,5 x 29,5 cm.
Texto (noruego): se subraya la palabra 'uendelige (distanse)' (distancias infinitas).
Fuente: Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo. ©

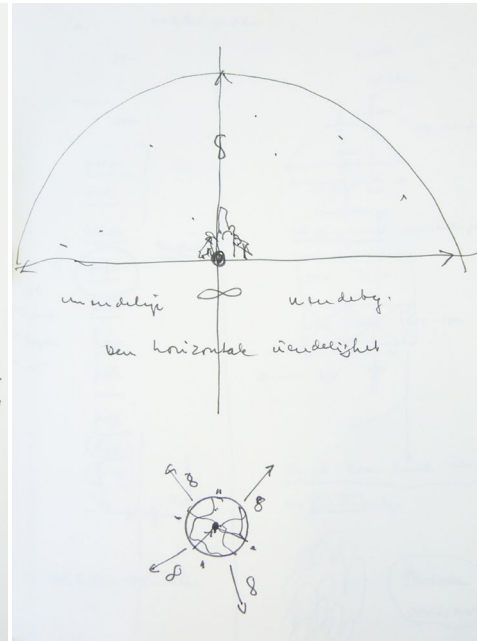


Figura 4. Sverre Fehn, 1994. Tinta sobre papel, 20,5 x 29,5 cm.
Texto (noruego): 'Den horisontale uendelighet' (el infinito horizontal). A ambos lados del infinito, se repite 'uendelig' (infinito).
Fuente: Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo. ©

Sin embargo, el ser humano había comenzado a combatir el misterio del horizonte mucho antes de ser consciente de la esfericidad de la Tierra. Como apunta el profesor e investigador Antonio Millán (2018b) en su profundo análisis de los esbozos de Sverre Fehn, “el acto de presenciar, operativo desde la noción de límite, ayuda a la lectura/interpretación del *lugar*” (p. 147), factor clave para comprender la obra construida de Sverre Fehn.

De este modo —recuperando el hilo argumentativo del arquitecto noruego— el ser humano, en su anhelo por ver más allá, levantó altas construcciones, y en su intentando de traspasar ese límite, ese horizonte, inició viajes más allá de su campo de visión. La torre era la manera de conquistar la naturaleza que representaba el propio horizonte: “Desde ese momento, la colina ya no fue un misterio, sino algo que poseer” (Millán, 2018b, p. 147).

Todas estas reflexiones sobre el horizonte contribuyeron a enriquecer el repertorio tipológico de la arquitectura de Sverre Fehn: sirva como ejemplo su villa Busk, construida en 1990, cuya torre emerge decidida sobre la tersa horizontalidad del volumen principal. Pero, sobre todo, esos pensamientos dinamizaron sus interpretaciones lúdicas de la realidad. Así, por ejemplo, para explicar su villa Norrköping (1964), recurría a un imaginario diálogo con el fantasma de Andrea Palladio (Figura 5):

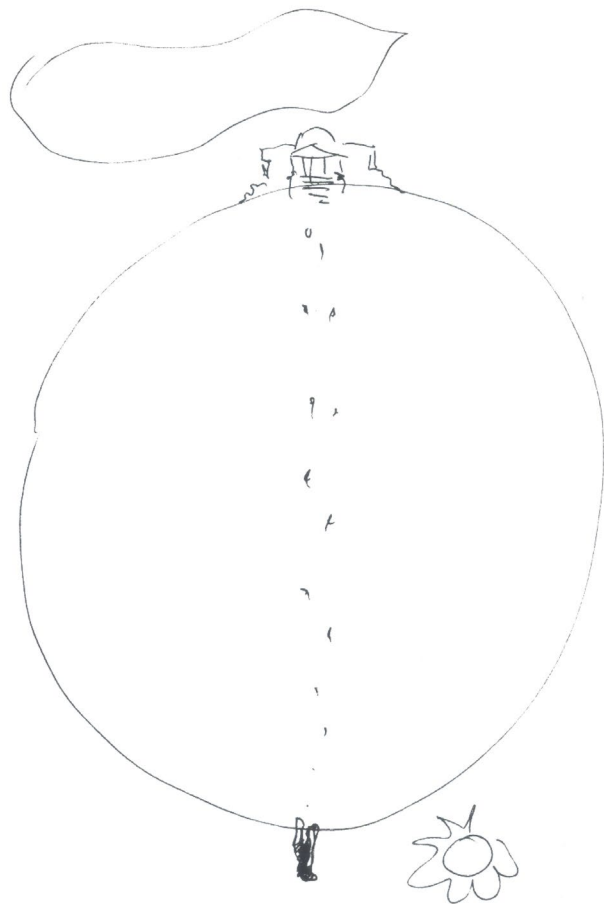


Figura 5. Sverre Fehn, interpretación de la Villa Rotonda, 1986.
Bolígrafo de tinta s/ papel, 14 x 21 cm.
Fuente: Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo. ©

En esta casa me encontré con Palladio.

Estaba cansado, pero a pesar de todo, habló:

— Has puesto todos los equipamientos, baño, aseos y cocina en el centro de la casa.

— Hice de ella una gran estancia, como sabes, y la abertura en la cúpula sin vidrio.

— Cuando concebí la casa era un desafío a la naturaleza, lluvia, aire, calor y frío podían llenar la estancia.

— Y las cuatro direcciones —contesté.

— Ah, sí, ya sabes —y se hizo más pequeño.

— En ese momento estábamos a punto de perder el horizonte.

— Tú has abierto las esquinas —se detuvo un instante.

— Vas camino de perder la Tierra.

— Cuéntame más —dije.

Su voz comenzó a debilitarse, pero susurró:

— Todos los pensamientos están relacionados con la muerte.

Y luego se marchó. (Millán, 2018a, p. 9)

Se evidencia en este juego una actitud crítica hacia el desarrollo de la arquitectura y el pensamiento de su época, a la razón como única pauta de la vida de los hombres. Una razón que llevó a perder el horizonte al ser humano cuando le desveló la esfericidad de su planeta. Eso es lo que transmite la Villa Rotonda, según la interpretación de Sverre Fehn (Figura 6).



Figura 6. La villa Busk, en Bamble (Noruega).
Fotografía: Jiri Havran. 1990.
Fuente: Revista *Zodiac* n° 10.

El encuentro con el terreno: donde la arquitectura encuentra su límite. Las posturas enfrentadas de Sverre Fehn y Reima Pietilä.

No obstante, Fehn ya era consciente de que este enfoque onírico e irracional no era suficiente para transformar una idea de la arquitectura. Recurriendo a una analogía con la literatura, defendía que los arquitectos contamos una historia con materiales que permiten “escribir nuestros pensamientos poéticos” (VV. AA., 1998, p. 17), del mismo modo que los escritores la construyen con las letras de un alfabeto.

Así, si bien el deseo, el misterio o la intuición pueden ser el origen de un proyecto, el material determina sus límites —como los determina para el escritor la estructura del lenguaje— o, en palabras de Fjeld (2009): “La arquitectura tiene sus limitaciones, pero el mundo que la inventa, no” (p. 191). Esta era la espina dorsal del pensamiento de Fehn, según él mismo afirmaba: “La arquitectura debe viajar desde una dimensión espiritual hasta un mundo concreto [...] el material está implicado en dar una dimensión a la arquitectura... tiene reglas y limitaciones inherentes” (Fjeld, 2009, p. 68). Profundizando en este tema, Per Olaf Fjeld, ya en su primera monografía sobre Fehn —publicada en 1983—, menciona la insuficiencia de la racionalidad para crear espacios reivindicando la “manifestación física del espíritu” en la arquitectura (Fjeld, 1983, pp. 150-151).

La ciencia racional no puede insuflar, para Fehn, una “dimensión espiritual” a la arquitectura. Sólo en su materialización la arquitectura puede limitarse al ámbito racional, y es precisamente al hacerse concreta cuando encuentra sus límites.

Pero no es el material el único límite que una idea encuentra cuando ha de concretarse en forma arquitectónica: la naturaleza juega un papel análogo. Una naturaleza que nunca es entendida por Fehn como inspiración formal. Al contrario, el enfrentamiento con la naturaleza define las posibilidades reales de la arquitectura, porque para él, “el impulso del hombre es expresar y cualquier forma de expresar encuentra, a su vez, los límites en la naturaleza” (Fjeld, 1983, p. 148). “El mundo intelectual se encuentra con el paisaje, y en ese duelo nace la belleza” (Norberg-Schulz y Postiglione, 2007, [1997], p. 286). La idea, ese “mundo intelectual”, colisiona con la naturaleza y es precisamente en esa lucha donde la arquitectura se concreta. Fehn evita sentimentalismos, reclamando duelos reales, tensiones entre lo natural y el hecho arquitectónico:

La arquitectura no debe adular a la naturaleza, en los espléndidos jardines japoneses hay una brutalidad sin límites. (Norberg-Schulz y Postiglione, [1997] 2007, p. 286).

Es de este modo que la arquitectura gana legibilidad y los arquitectos descubren la historia que tienen que contar (VV. AA., 1993, p. 85) (figuras 7 y 8).



Figura 7. Sverre Fehn, 1984.
Bolígrafo s/ papel, 16,5 x 20,4 cm.
Fuente: Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo. ©

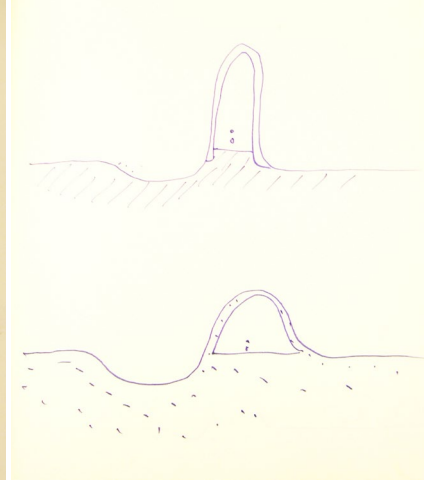


Figura 8. Sverre Fehn, 1984.
Bolígrafo y lápiz s/ papel, 20,4 x 16,5 cm.
Fuente: Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo. ©

Todas estas ideas se cimentaban en profundas reflexiones relacionadas con el habitar del hombre en la Tierra. Fehn estimaba que “el primer signo de existencia humana es el acto espontáneo de limpiar un territorio salvaje” (Fjeld, 1983, p. 10), acto que consideraba una arquitectura en estado germinal: las huellas del caminante y de todos aquellos que le siguen no dejan de ser, en realidad, una especie de arquitectura. Ese contacto inicial del hombre con una naturaleza provoca en ella una primera e inevitable destrucción.

La obra de Fehn revela por tanto una nítida separación entre lugar y arquitectura. Esa es una de las características más importantes de sus obras a lo largo de toda su trayectoria, afirma Francesco Dal Co, quien, al estudiar el proyecto de juventud desarrollado por Fehn con Geir Grung para un crematorio en Larvik, destaca:

A las líneas preexistentes de diferentes orígenes que hacen evidentes las modificaciones sufridas por el terreno, la arquitectura superpone un corte claro, que distingue la naturaleza del artificio y declara la imposible reconciliación entre ellas en el momento en que transforma la primera en espectáculo para el segundo [...] La arquitectura denuncia la relación conflictiva que mantiene con la naturaleza, con la que convive sobre la base de los compromisos que la necesidad impone al construir (Figura 9). (Norberg-Schulz y Postiglione, 2007 [1997], p. 11)



Figura 9. Sverre Fehn, boceto presentado al concurso del crematorio de Larvik, Noruega, 1950.
Lápiz sobre papel vegetal, 62,9 x 50 cm.
Fuente: Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo. ©

El crítico italiano reflexiona, tomando como base el conjunto de obras proyectadas por Sverre Fehn a lo largo de su vida, sobre este enfrentamiento entre naturaleza y arquitectura. Así, se refiere al Pabellón Nórdico proyectado para los Jardines de la Bienal de Venecia como una obra coherente, realizada con mínimos medios, en la que la racionalidad de la estructura se transforma en la *magia luminosa* de un espacio suspendido. Una construcción en la que la presencia de árboles se resiste a la racionalidad de la construcción, atravesando, rompiendo la continuidad de las vigas de la cubierta para ponernos en relación con el mundo natural (Norberg-Schulz y Postiglione, 2007 [1997], pp. 14-15).

Al analizar la galería de exposiciones en Verdens Ende —proyecto que no llegó a ser construido—, Dal Co profundiza en esta ruptura consciente entre arquitectura y naturaleza, considerando que si bien Fehn proponía completar un lugar “construido” por el mar (Norberg-Schulz y Postiglione, 2007 [1997], p. 9) no renunciaba a manifestar la independencia entre el espacio geológico preexistente y el resultado tras su intervención. A este respecto, cabe mencionar una observación de Millán (2018a) en su artículo “Sverre Fehn: el lugar como soporte”:

Con el tiempo, la distancia entre el origen de sus obras —la situación ofrecida por el paisaje y los lugares— y su destino final —estructuras cuyo programa respete el medio— se fue acortando: Fehn parecía transformar la naturaleza en naturalidad (pp. 33-34).

Esta reflexión, articulada con base en el análisis de la obra construida de Fehn, aporta una perspectiva temporal que permite al autor detectar una evolución en la relación entre lugar y arquitectura a lo largo de la trayectoria profesional del arquitecto noruego.

El duelo entre hombre y naturaleza se evidencia también en muchos dibujos conservados entre los cientos de páginas de los cuadernos de Fehn, en los que la intensidad del fino trazo que antes era *horizonte* pasa a concentrarse en una rotunda, puramente geométrica, línea de tierra (Figura 10).

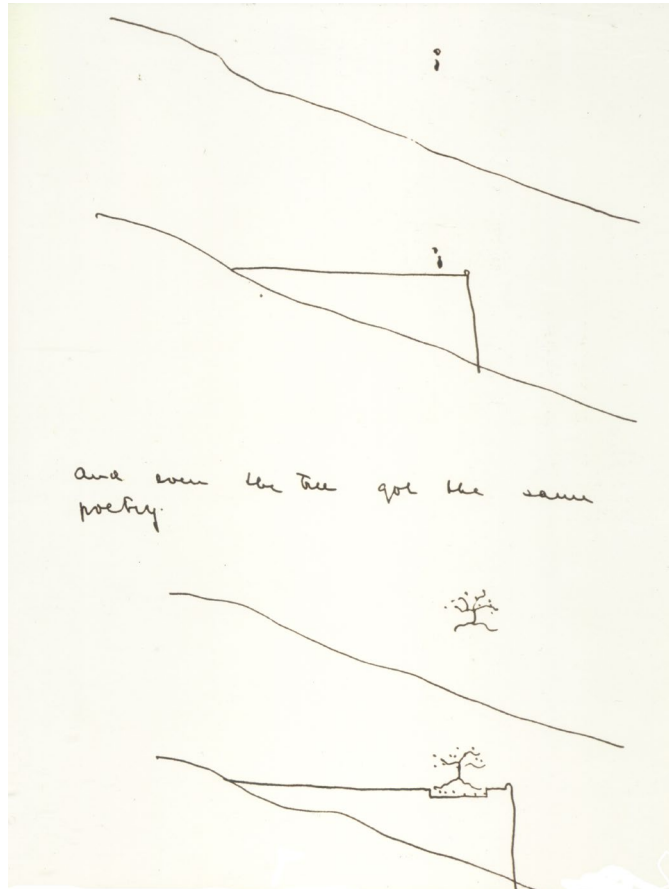


Figura 10. Sverre Fehn, boceto del hombre y su relación con la naturaleza, 1980-81.
Texto (inglés): "And even the tree got the same poetry"
(e incluso el árbol tiene la misma poesía). Tinta sobre papel, 21 x 29,7 cm.
Fuente: Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo. ©

Por tanto, al contrario que otros arquitectos de su misma generación y —entendido de manera amplia— contexto geográfico, Fehn entiende que la arquitectura, en su artificialidad, puede “completar” a la naturaleza. Esto contrasta con la postura de su coetáneo finlandés Reima Pietilä, para quien el paisaje podía “continuar en la arquitectura” (Norri et al., 1986, p. 11).

Fjeld (1983), parafraseando a Fehn, afirmaba: “El hombre es capaz de crear objetos que la naturaleza no puede expresar. La naturaleza acepta su presencia” (p. 150). En esta aseveración se intuye una confianza implícita en que el dilema entre lo artificial y lo natural permitirá alcanzar un punto de encuentro entre los dos, establecer un equilibrio de fuerzas. En la argumentación de Fehn, tanto paisaje como objeto pasan a determinar una nueva realidad más rica que su mera suma, estableciéndose una correlación gestáltica entre ellos. Citando a Christian Norberg-Schulz:

El propio Fehn define la correspondencia entre sus edificios y su implantación en la naturaleza como confrontación: una confrontación que no debe ser entendida como violencia o negación, sino como oposición significativa en la cual construcción y naturaleza se unen dialécticamente en una totalidad que es algo más que la suma de las partes. Ciertamente, este método no es una novedad: corresponde a un importante principio de la teoría de la Gestalt y ha sido usado por diversos predecesores de Fehn, como el Le Corbusier de la Villa Saboya y el Mies van der Rohe de la Casa Farnsworth. (Norberg-Schulz y Postiglione, 2007 [1997], p. 44)

Fehn, entrevistado en 1986, se refería a esa relación gestáltica señalada por Norberg-Schulz:

Les he dicho a mis alumnos que, si al observar un edificio perciben un árbol bellísimo, eso significa que el edificio es una bellísima pieza de arquitectura, porque el diálogo entre naturaleza y arquitectura hace muy bello el árbol. (Norberg-Schulz y Postiglione, 2007 [1997], p. 283).

También reconocía esa misma ambición de una arquitectura susceptible de hacer más evidente la naturaleza en el arquitecto Sigurd Lewerentz, señalando cómo la construcción de una iglesia en medio de un bosque de abedules sirvió para hacer más explícita la presencia de los árboles a los visitantes (Norberg-Schulz y Postiglione, 2007 [1997], p. 281).

Continuando con sus reflexiones acerca de la relación entre arquitectura y naturaleza, Norberg-Schulz cita a una serie de arquitectos que durante el siglo XX plantearon estrategias similares a Fehn en su relación con el lugar —Le Corbusier, Mies van der Rohe—, y, en oposición a ellos, menciona la obra de Pietilä como ejemplo de sumisión a la naturaleza (figuras 11 y 12).

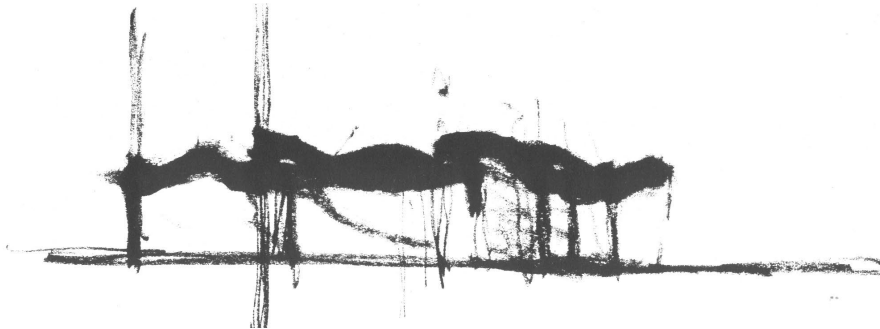


Figura 11. Reima Pietilä, bocetos sin fecha, probablemente la Embajada Finlandesa en Nueva Delhi, India.
Fuente: Museum of Finnish Architecture. ©

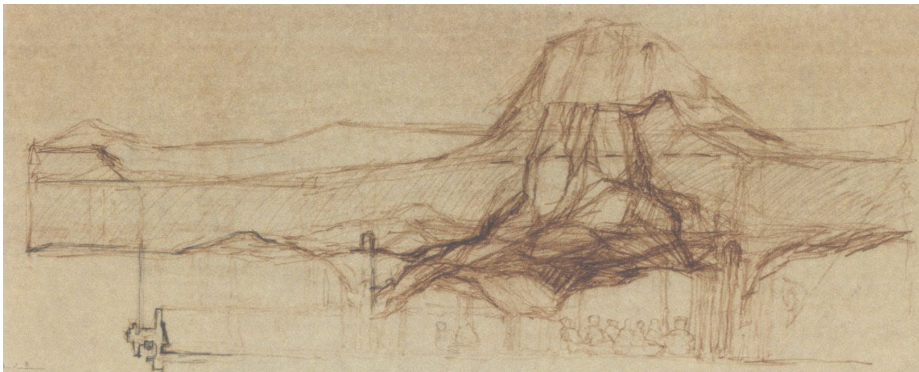


Figura 12. Reima Pietilä, bocetos de Dipoli (sin fecha).
Fuente: Museum of Finnish Architecture. ©

Al identificar una subordinación de la arquitectura a la naturaleza en la obra del arquitecto finlandés y una confrontación en la de Sverre Fehn (Norberg-Schulz y Postiglione, 2007 [1997], p. 281), presenta a estos dos arquitectos como paradigma de posturas antitéticas frente a la naturaleza.

Fehn insistía, no obstante, en que no existe arquitectura sin naturaleza, puesto que en su confrontación la idea se materializa:

El terreno es el arquitecto de mis edificios; el modo en que un edificio se sitúa en el paisaje aporta al proyecto su precisión [...] por suerte, el terreno no tiene miedo de ningún guion. El arquitecto encuentra la arquitectura con ayuda de la naturaleza. (Fjeld, 2009, p. 108)

Esa intervención sobre el terreno, esa alteración de la naturaleza encontrada es, en muchas obras de Fehn, el recurso fundamental que determina por encima de cualquier otro la forma arquitectónica: “el arquitecto noruego reivindica la manipulación topográfica como instrumento de creación arquitectónica, trazos que interrumpen la línea de horizonte”, tal y como defiende Rincón (2017, p. 109).

Fehn y Pietilä sí compartieron posturas en otros aspectos de su obra y pensamiento. Sin embargo, quizás por el modo de transmitir sus ideas a través de dibujos y textos metafóricos, complejos y, en ocasiones difíciles de descifrar, sus enfoques de la disciplina arquitectónica no siempre fueron comprendidos por sus contemporáneos. Los textos y dibujos de estos dos arquitectos remitían a menudo a mitos heredados de un pasado remoto.

Tal circunstancia no contribuyó a la difusión de sus ideas, a veces malinterpretadas y otras sencillamente ignoradas. En el caso de Pietilä, sus disertaciones alejadas de las sensibilidades de la sociedad moderna le han llevado a ser recordado como “una especie de chamán fino-úgrico” (Johansson et al., 2009, p. 34). El arquitecto finlandés tenía una visión profundamente

pesimista de sus contemporáneos, quienes habían “perdido su facultad de pensar sobre los mitos y chamanes” (Koho, T., en VV.AA., 1995, p. 37), tal pérdida había cercenado su capacidad para relacionarse con la arquitectura. Pietilä criticaba que los consumidores de arquitectura moderna hubiesen asumido progresivamente que la producción de la construcción se limitase a objetos utilitarios sin una función realmente significativa en el ámbito cultural (Pietilä en ARTTO et al., 1985, pp. 22-23). Frente a esta interpretación de la obra arquitectónica como simple “objeto utilitario”, Pietilä rememoraba que “el hombre primitivo podía ver formas llenas de significado en la formación excepcional de una roca” (Pietilä en VVAA., 1995, p. 112), ansiando que el hombre moderno recuperase aquella capacidad.

Y en este punto, el pensamiento de Pietilä converge con el de Sverre Fehn, quien también anhelaba un cierto retorno a lo ancestral. Tales cuestiones significaron un ejercicio intelectual para él, una forma de adentrarse en la esencia de la arquitectura. Esta inquietud fue posiblemente la razón de su viaje a Marruecos en 1951, un país que ya había visitado cuatro décadas antes para encontrar lo que llamó la “arquitectura moral-primitiva” (Norberg-Schulz y Postiglione, 2007 [1997], p. 284). La palabra “primitivo” carecía connotaciones peyorativas para Fehn; por el contrario, el término le evocaba cualidades que el desarrollo tecnológico y social había condenado al olvido. Una de ellas era la relación entre hombre y naturaleza, que representaba para Fehn el sentido definitivo del hábitat humano. En su arquitectura buscó recuperar ese vínculo ancestral, en especial al enfrentarse a un programa doméstico. Recuerda Per Olaf Fjeld que en las viviendas diseñadas por Fehn “se concede a fuego y agua un lugar estratégico”. El fuego sería el símbolo fundamental de la luz en las tinieblas, el calor y la seguridad; el agua, por su parte, estaría presente en la base fundamental de la vida (Madshus y Yvenes, 2008, p. 25). Se trata de una idea ya expuesta anteriormente por Kenneth Frampton (1983) cuando se

refería a que “para Fehn, luz y oscuridad, fuego y agua han sido siempre las dualidades físicas constitutivas de la existencia del lugar” (Fjeld, 1983, p. 15).

De este modo, el noruego evitaba reducir el papel de la naturaleza en la arquitectura a una mera aportación estética: la entendía, al contrario, como parte constituyente de esta. Fehn reconocía ese enfoque en las construcciones antiguas: en el pasado, la elección del lugar no era ni mucho menos casual sino que dependía de lo que podían ofrecer tanto la tierra como el mar, de la necesidad humana de encontrar refugio. Pero, con el tiempo, la casa se fue desvinculando de la tierra, pudiendo emplazarse ahora sobre cualquier lugar, perdiendo así la relación mutua que habían tenido durante siglos, quedando el lugar reducido a una “belleza” que se admira desde la ventana. (Fjeld, 1983, pp. 24-26).

Este complejo modo de entender la relación de arquitectura y naturaleza llevó a Fehn a acercarse y alejarse alternativamente de los postulados teóricos de Pietilä. En este punto, resulta inevitable preguntarse si las ideas de Fehn eran compartidas por alguno de sus colegas o si, por el contrario, la postura de Pietilä encontró entre los arquitectos nórdicos próximos a la Tercera Generación del Movimiento Moderno una mayor aceptación.

El encuentro con el terreno. Convergencias teóricas entre Sverre Fehn y Jörn Utzon.

La relación biográfica entre Sverre Fehn y Jörn Utzon (1918-2008) comenzó cuando el danés se integró en el PAGON, sector noruego del CIAM. Allí entró en contacto con un grupo de arquitectos noruegos aglutinados en torno a la figura de Arne Korsmo, docente en la Escuela de Artes y Oficios de Oslo: P. A. Mellbye, Robert C. Esdaile, Håkon Mjelva, Odd Østbye o Christian

Norberg-Schulz. Pero, sobre todo, colaboró con un estudio formado por dos jóvenes con apenas un par de años de actividad profesional, Geir Grung y Sverre Fehn. Con ellos, Utzon desarrolló en junio de 1951 un proyecto de vivienda colectiva para Arnebråten, área periférica del oeste de Oslo.

Concebido como la aportación del PAGON a la reconstrucción de la capital europea después de la Segunda Guerra Mundial y presentado en el CIAM de Aix-en-Provence, este proyecto residencial resultó de gran trascendencia para la obra posterior de Jørn Utzon. La propuesta para Arnebråten se adaptaba a la fuerte pendiente, diseminando las unidades residenciales en una estrategia que se ensayó posteriormente en el concurso del proyecto de viviendas de Skane (1953) —y más adelante en los conjuntos residenciales Kingo en Elsinor (1956) y en Fredensborg (1959)—, tal y como apunta el arquitecto mallorquín Jaume Ferrer (2010), quien establece además similitudes con los pabellones de la casa de los Eames (que Utzon había visitado un año antes) y la casa propia del arquitecto en Hellebaek (1950, p. 15). Ferrer encuentra además huellas del proyecto para Arnebråten en la serie de viviendas unifamiliares conocidas como *utzonian* —en referencia a las Usonian Houses wrightianas—, de las que afirma: “Tanto la disposición longitudinal de la casa, alcobas y adaptación al terreno natural apuntan al conjunto de viviendas de Arnebråten” (p. 16).

122

Aunque el proyecto tuvo más incidencia en la obra posterior de Jørn Utzon que en la de Sverre Fehn, esta breve colaboración fue muy importante para el joven noruego. El contacto entre ambos arquitectos derivó en una proximidad de enfoques que se hace evidente al comparar ciertos dibujos realizados por uno y otro.

Aquellos bocetos, en los que Fehn reflexionaba sobre cómo el hombre modifica la línea de tierra para dar forma a la arquitectura, presentan notables similitudes con los célebres dibujos que el danés trazó en su viaje a

México de 1949. Allí, Utzon visitó las ruinas de las construcciones mayas en Uxmal y Chichén Itzá, así como el Monte Albán. Fue precisamente en esos vestigios donde descubrió la potencia de la plataforma como herramienta arquitectónica (figuras 13 y 14).

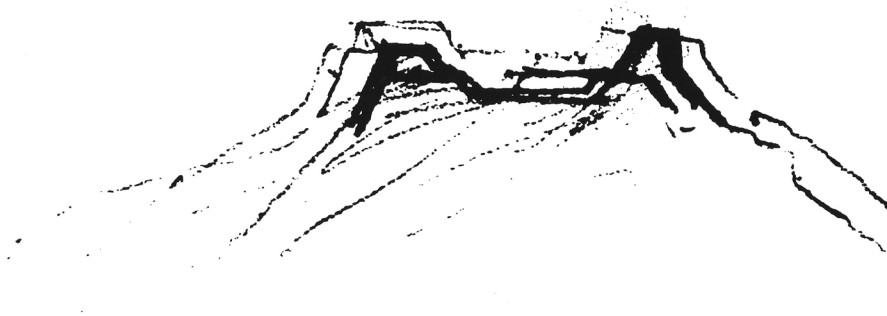


Figura 13. Jørn Utzon, boceto de una plataforma del Yucatán, México, 1962.
Fuente: Revista *Zodiac* nº 10.



Figura 14. Jørn Utzon, boceto del Monte Albán, México, 1962.
Fuente: Revista *Zodiac* nº 10.

Trece años más tarde, en su texto “Plataformas y mesetas. Ideas de un arquitecto danés”, Utzon se refiere a su fascinación por la *plataforma*, (Puente, 2010, p. 11), reconociendo la influencia de aquellas construcciones mayas en algunas de las obras que estaba desarrollando en esos años. El texto diseccionaba incluso las particularidades de cada una de las plataformas de Uxmal y Chichén Itzá, donde sus constructores igualaron el nivel superior de las plataformas con las copas de los árboles, modificando así el paisaje y aportando una grandeza *divina*. Al mismo tiempo, en el Monte Albán, la ubicación de escalinatas y edificios escalonados al borde de la plataforma, dejando más baja la zona central, aporta la sensación de que la cima de la montaña flota en el aire “...desde allí arriba no se ve otra cosa que el cielo y las nubes que pasan: un nuevo planeta” (Puente, 2010, pp. 14 y 18). Como un reflejo de estas palabras, dos dibujos de línea vigorosa ilustraban lo observado: una plataforma que parecía alzarse sobre el manto uniforme de la selva y otra cuyo núcleo deprimido dirigía la mirada hacia el cielo.

En el mismo artículo, Utzon se refería al juego mágico existente entre cubierta y plataforma (Puente, 2010, p. 15). Una secuencia de esbozos acompañó estas afirmaciones: unas nubes suspendidas sobre el horizonte —imagen que “condensa la esencia lírica” (Ferrer, 2010, p. 57) de la obra de Utzon—, las cubiertas de la Ópera de Sídney y un templo oriental —con su clásica oposición entre sólida plataforma y ligera cubierta— en el que se suprime la estructura vertical. Esta serie de imágenes representa a juicio de importantes críticos de arquitectura, entre los que se cuenta Sigfried Gideon, la síntesis de la obra de Utzon (Figura 15):

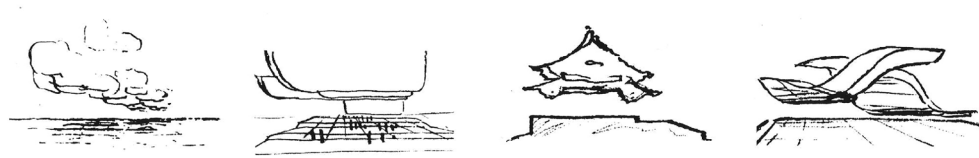


Figura 15. Jørn Utzon, secuencia de bocetos, 1962.
Fuente: Revista *Zodiac* n° 10.

Cuando Utzon dibujaba nubes sobre el mar, subrayaba la nítida línea horizontal del agua y, por encima de ella, el nivel aparentemente horizontal de las nubes abovedadas. Se trata de una prefiguración de su teatro de Ópera y alude al significado que les confiere. (Giedion, 2009, p. 649)

Y, como un círculo que se cierra, estos bocetos de Jørn Utzon nos remiten inevitablemente a aquellos en los que un Sverre Fehn ya anciano, esbozaba de manera compulsiva unas líneas de horizonte sobre las que flotaban las ideas que dieron forma a su arquitectura.

Conclusiones

El análisis del gran número de dibujos conservados en sus cuadernos ha permitido concluir, en primer lugar, que la conceptualización y plasmación gráfica de sus inquietudes teóricas fueron una ocupación constante para Sverre Fehn durante sus años de actividad profesional. Del mismo modo, la reiteración en sus bocetos y textos de dos ideas —el *horizonte* y la confrontación entre naturaleza y arquitectura, sintetizada en la línea de tierra— ha permitido constatar que estas constituyeron el eje vertebrador del pensamiento del noruego.

En concreto, el horizonte representaba todo aquello que para la Humanidad fue desconocido durante siglos; en otras palabras, el límite de lo que se sabía con certeza. Como tal, había sido —según la interpretación del nórdico— el gran motor del pensamiento irracional, un tipo de pensamiento que Fehn consideraba inherente a la creación arquitectónica.

La segunda de estas ideas —la línea de contacto entre arquitectura y naturaleza— era el medio que Sverre Fehn utilizaba para explorar los límites de su disciplina. Aseguraba que la arquitectura debía manifestarse de forma decidida como alteración del estado natural de las cosas y establecer con la naturaleza una relación gestáltica, una oposición significativa que excluyese procesos de mimesis o continuidad.

Se ha concluido también que este segundo postulado alejó a Fehn de ciertos planteamientos teóricos y proyectuales defendidos por Reima Pietilä —uno de los grandes arquitectos finlandeses de su generación— al tiempo que lo aproximó al danés Jörn Utzon, por quien siempre manifestó una profunda admiración.

126

Por último, una revisión retrospectiva de la obra construida de Sverre Fehn ha permitido reconocer la materialización arquitectónica de estas ideas esbozadas en sus cuadernos, conversaciones y textos, lo que demuestra la ineludible necesidad de interpretar ese *corpus* conceptual para llegar a comprender en toda su dimensión los proyectos desarrollados por él a lo largo de cinco décadas.

No obstante, esta misma lectura, a posteriori, de una obra construida que abarca varias décadas, lleva inevitablemente a poner en cuestión la capacidad de esas ideas —abstractas y evocadoras— para devenir por sí solas forma arquitectónica. La comparación entre las obras de juventud y de madurez

del noruego evidencian rasgos radicalmente diferentes, sugiriendo que las corrientes estéticas e intelectuales predominantes en cada momento tuvieron, cuando menos, una importancia comparable a la de su complejo pensamiento en la formalización de los proyectos de Sverre Fehn.

Referencias

- Dal Co, F. (2007 [1997]). Entre tierra y mar. La arquitectura de Sverre Fehn. En: C. Norberg-Schulz y G. Postiglione, (Eds.), *Sverre Fehn: Opera Completa*. Mondadori Electa.
- Ferrer, J. (2010). El mundo en el horizonte. Jørn Utzon y Sverre Fehn. En: *DPA, Documents, Projectes, Arquitectura*, nº 26. ETSAB.
- Fjeld, P. (1983). *Sverre Fehn. The thought of construction*. Rizzoli International Publications Inc.
- Fjeld, P. (2009). *Sverre Fehn. The pattern of thought*. The Monacelli Press.
- Frampton, K. (1999). *Estudios sobre cultura tectónica*. Ediciones AKAL.
- Giedion, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Editorial Reverté.
- Johansson, E., Paatero, K. y Tuomi, T. (2009). *Raili y Reima Pietilä. Un desafío a la arquitectura moderna*. Fundación ICO.
- Madshus, E. & Yvenes, M. (2008). *Architect Sverre Fehn. Intuition-Reflection-Construction. The National Museum of Art, Architecture and Design*.
- Millán, A. (2018a). Sverre Fehn: El lugar como soporte. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 19, 16-35. 10.12795/ppa.2018.i19.01
- Millán, A. (2018b). Sverre Fehn: Sentidos de Sverre Fehn: ver, anotar, diseñar. *Revista EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, 23(34), 134-147. 10.4995/ega.2018.10864
- Norberg-Schulz, C. & Postiglione, G. (2007 [1997]), *Sverre Fehn: Opera Completa*. Mondadori Electa.
- Norri, M. et al. (1986). Pietilä. *Intermediate zones in modern architecture. Journal of the Society of Architectural Historians*, 45(3). 10.2307/990168
- Puente, M. (2010). *Jørn Utzon. Conversaciones y otros escritos*. Gustavo Gili.

- Rincón, I. (2016). Las acuarelas de Sverre Fehn: hacia la abstracción arquitectónica del paisaje de Hvasser. *Boletín de Arte*, 37, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 175-188.
- Rincón, I. (2017). La arquitectura de Sverre Fehn: el universo que cabe en una línea. *Estoa*, 6(10), 103-114. 10.18537/est.v006.n010.09
- Rincón, I. (2019). Sverre Fehn and the primitive architecture of Morocco. *VLC Arquitectura*, 6(1), 97-124. 10.4995/vlc.2019.10663
- Utzon, J. (1962) Platforms and plateaus: Ideas of a Danish architect. *Zodiac*, 10.
- VV.AA. (1993). Sverre Fehn. *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 287.
- VV.AA. (1995). Price, Culot, Pietilä. De la passion de la tierra. *Revista Fisuras*, 2.
- VV.AA. (1998) Sverre Fehn. Above and below the horizon. *a+u. Architecture and Urbanism magazine*, 340.

Cómo citar: López, B. R., Amado, A. y Berkin, G. (2022). La arquitectura del horizonte y la tierra en la obra y dibujos de Sverre Fehn. Los análisis de Pietilä y Utzon. *Revista KEPES*, 19(26), 99-128. <https://doi.org/10.17151/kepes.2022.19.26.4>