

## Capítulo 4 El dibujo de la idea. Sverre Fehn y Reima Pietilä

### 4.1 Sverre Fehn y los arquitectos finlandeses

4.1.1 La Exposición General de Primera Categoría de Bruselas de 1958. Los pabellones de Noruega y Finlandia

4.1.2 Aulis Blomstedt y Arne Korsmo: el vínculo indirecto entre Fehn y Reima Pietilä

4.1.3 Fehn, Pietilä y los CIAM. El PAGON y el PTAH

4.1.3.1 El PAGON (*Progressive Architecture Group Oslo Norway*)

4.1.3.2 El PTAH (*Progrès, Technique, Architecture Helsinki*)

4.1.4 Las dificultades de Fehn y Pietilä en Noruega y Finlandia

### 4.2 El pensamiento de Fehn y Pietilä

4.2.1 La idea de lo irracional en Fehn y Pietilä

4.2.1.1 Pietilä y el pensamiento irracional: el lenguaje y la naturaleza

4.2.1.2 Fehn y el pensamiento irracional: la naturaleza como límite

4.2.2 La idea de lo primitivo en Fehn y Pietilä

4.2.3 La literatura en Fehn y Pietilä

### 4.3 La relación entre idea y dibujo en Fehn y Pietilä

4.3.1 Fehn y el dibujo de la idea

4.3.1.1 El horizonte como misterio

4.3.1.2 El barco y el árbol

4.3.1.3 El miedo a la muerte

4.3.1.4 La controversia en torno a Heidegger

4.3.2 Pietilä y el dibujo de la idea

## 4.1 Sverre Fehn y los arquitectos finlandeses

### 4.1.1 La Exposición General de Primera Categoría de Bruselas<sup>1</sup> en 1958. Los pabellones de Noruega y Finlandia

En la primavera de 1958 fue inaugurada la Exposición Universal e Internacional de Bruselas. Las 200 hectáreas de la explanada de Heysel albergaron entre abril y octubre de ese año un conglomerado de pabellones diseminados a los pies del Grand Palais, el descomunal edificio proyectado por Joseph van Neck con motivo de la exposición celebrada en ese mismo lugar en 1935. Pero en los 23 años que separaban esos dos eventos, muchas cosas habían cambiado.

La Segunda Guerra Mundial había acabado con los anhelos imperialistas de Hitler y había fragmentado el mundo en dos bloques que se observaban desde la distancia durante los años de Guerra Fría. La exposición de 1958 fue el primer acontecimiento internacional tras la segunda Gran Guerra y, como tal, se convirtió en el escenario sobre el que las grandes potencias del momento –Estados Unidos y la Unión Soviética- pugnaron por mostrar su supremacía.

El colosal tamaño de los pabellones dedicados a estos dos países condicionó la disposición del resto de las construcciones, que debieron, además, acomodarse al trazado preexistente: se conservaron los palacios levantados en 1935, los recorridos axiales y los jardines, cuya superficie se vio sensiblemente ampliada para la nueva exposición con la anexión de los parques de Ossegem y Laken<sup>2</sup>. Bélgica quiso también dotar al complejo de un símbolo capaz de competir con el Grand Palais y proclamar el nacimiento de una nueva época basada en el optimismo y en la confianza en las innovaciones tecnológicas. De este modo, se erigió el Atomium.

Noruega y Finlandia eran en ese momento dos estados jóvenes –independientes desde 1905 y 1917 respectivamente- que aún conservaban cicatrices de la Segunda Guerra Mundial. Noruega había sufrido la ocupación alemana entre abril de 1940 y mayo de 1945. Finlandia, por su parte, se había enfrentado a la Unión Soviética en dos campañas entre 1939 y 1944 -la Guerra de Invierno y la Guerra



El Atomium, símbolo de la Exposición de Bruselas, fotografiado en 1958.  
S.A.D.O Roland

1. El nombre oficial del evento fue Exposición General de Primera Categoría de Bruselas, si bien a efectos de difusión fue conocida como *Brusselse Wereldtentoonstelling* o *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles*. En adelante se utilizará la traducción literal de esta denominación: Exposición Universal e Internacional de Bruselas.

2. En 1958 participaron 49 países y 7 organizaciones internacionales, frente a los 30 participantes de 1935. La información general de la Exposición de 1958 ha sido extraída del texto de Mil De Kooning y Rika Devos incluido en CÁNOVAS, Andrés (2005): *Pabellón de Bruselas '58. Corrales y Molezún*. Ministerio de vivienda/ETSAM Departamento de Proyectos, Madrid, pp. 67-68



Pabellones de Estados Unidos (arriba) y la Unión Soviética (abajo) en la Exposición General de Primera Categoría de Bruselas, julio de 1958.  
*Wouter Hagens*

de Continuación – en las que había perdido en torno al 10% de su territorio y el 20% de su industria. La exposición de Bruselas fue entendida por ambos países como una oportunidad para mostrar al mundo su vigor y celebrar su libertad. Tal vez por ello, recurrieron a un concurso para la elección de su pabellón nacional<sup>3</sup>. En ambos casos, los vencedores fueron arquitectos jóvenes cuya obra construida aún era escasa a finales de los años cincuenta: el noruego Sverre Fehn, nacido en 1924, y el finlandés Reima Pietilä, nacido en 1923.

Los caminos de Noruega y Finlandia en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas discurrieron paralelos, hasta tal punto que el espacio destinado a albergar sus respectivos pabellones fue rotulado en el plano general del evento como si se tratase de una única parcela: *Norvege-Finlande*<sup>4</sup>.

El proceso de selección de las propuestas había estado controlado por dos arquitectos con una trayectoria consolidada en sus respectivos países. En el caso de Noruega, Knut Knutsen, había ejercido como presidente del jurado, mientras que en Finlandia, esta responsabilidad había recaído sobre Aulis Blomstedt<sup>5</sup>. Ambos arquitectos tenían vínculos con Sverre Fehn y Reima Pietilä.

Knutsen había sido profesor de Fehn en la Escuela de Oslo, donde era una de las principales figuras docentes. Su influencia sobre los alumnos fue tal que, incluso en su madurez, Fehn recordaba:

La primera impresión que tuve de Knut Knutsen fue en los anchos corredores de la Escuela de Artes y Oficios... Allí exponíamos nuestros trabajos, y sus pasos eran decisivos. Si se paraba y hacía algún comentario, todo lo que decía era importante, más importante que todos los jurados del mundo, y creo que permaneció así en nuestra mente. En cuanto terminamos un dibujo siempre nos preguntamos: '¿Qué diría Knutsen de esto?'<sup>6</sup>

Aunque los postulados de Knutsen –con una profunda confianza en la arquitectura tradicional escan-



Maqueta a escala 1:3.500 de la Exposición de Bruselas, instalada en la propia exposición, julio de 1958. Wouter Hagens

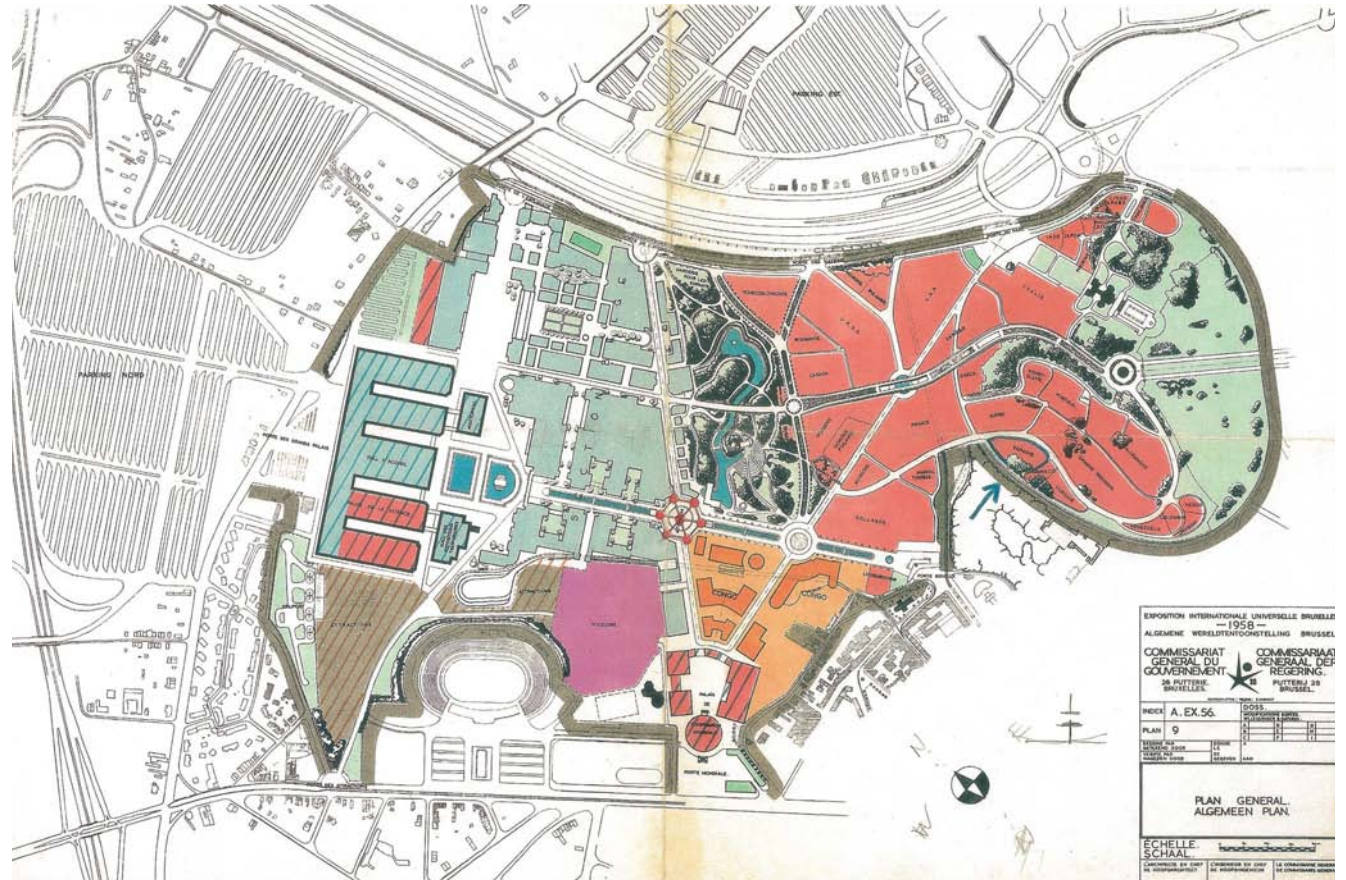
3. El mismo procedimiento sirvió para escoger el pabellón de otras naciones europeas como España, Suiza, Yugoslavia o Checoslovaquia. En algunos casos son considerados aún hoy 'una obra de referencia en la historia de la arquitectura del país', como señalan De Kooning y Devos en CÁNOVAS, Andrés (2005): *Op. cit.*, p. 71

4. Se trata del plano redactado por el *Comisariat General du Gouvernement* en 1958. La ordenación final sufrió algunos cambios, como la inclusión del Pabellón de Argentina al norte de la parcela destinada a Noruega y Finlandia.

5. Como recogen, respectivamente FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 46 y el propio Pietilä en JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Raili y Reima Pietilä. Un desafío a la arquitectura moderna*. Fundación ICO, Madrid, p. 88

6. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, pp. 15-20. Cuando Sverre Fehn llevó a cabo sus estudios, la carrera de arquitectura estaba integrada en la Escuela de Artes y Oficios de Oslo (ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 51)





Plano general de la Exposición General de Primera Categoría de Bruselas de 1958, redactado por el *Commissariat General du Gouvernement*. En él se puede leer la rotulación: *Norvege-Finlande*. PBCM

dinava- divergían de los del principal mentor de Fehn, Arne Korsmo –con una visión más internacional de la disciplina-, el apoyo del primero fue determinante en la elección de su propuesta para el Pabellón Noruego<sup>7</sup>. Ahí se acabaron los apoyos al proyecto de Fehn. El proceso de construcción fue difícil, como recordaba el arquitecto:

El invierno del año que dirigí la construcción del Pabellón de Bruselas fue frío y húmedo. Tuve muy poca ayuda en la dirección de obra... El contratista decía que yo era demasiado joven... La estancia en el hotel costó mucho dinero, todo el que había ganado; acabé arruinado y sin trabajo. La prensa noruega me tomó a broma, y en ocasiones hubo mucha confusión. En general, creo que fue la peor experiencia que tuve en una obra.<sup>8</sup>

El pabellón jamás obtuvo reconocimiento por parte del gobierno de su propio país. Noruega incluso lo retiró del concurso al mejor edificio de la exposición, debido a su 'actitud experimental y consiguientes complicaciones técnicas'<sup>9</sup>. Fehn había optado por una construcción en seco y por ensayar con materiales traslúcidos en la cubierta, una actitud deudora de su estancia en el estudio de Prouvé. Sin embargo, al finalizar la exposición, su obra fue desmontada -tras haber sido ofrecida al gobierno noruego, que rechazó la oferta- y trasladada para funcionar como asilo durante unos años. Posteriormente, fue demantelada de manera definitiva<sup>10</sup>.

En el caso de Finlandia, la relación entre Aulis Blomstedt y el vencedor del concurso era incluso más estrecha. Reima Pietilä se finalizó sus estudios en la primavera de 1953<sup>11</sup>, y ese mismo año entabló amistad con Blomstedt, como él mismo reconocía:

En 1953, Aulis Blomstedt me invitó a unirme a su círculo y hacer el trabajo preparativo para el congreso anual de la SAFA (Asociación Finlandesa de Arquitectos) en Imatra. Este período de estudios de posgrado se amplió al CIAM en Dubrovnik en 1956. Inspirado por la filosofía arquitectónica de Blomstedt, empecé a desarrollar mi propia filosofía.<sup>12</sup>



Sverre Fehn, Pabellón Noruego de Bruselas, 1958. A su derecha se distingue el Pabellón Finandés proyectado por R. Pietilä.  
*Teigens Fotoatelier*

7. A pesar de sus diferentes enfoques de la profesión, Knutsen y Korsmo llegaron a colaborar en un proyecto para la Exposición Internacional de París en 1937. Sin embargo, sus divergencias llegaron a polarizar la Escuela de Oslo en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Ver FJELD Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, pp. 14 y 15

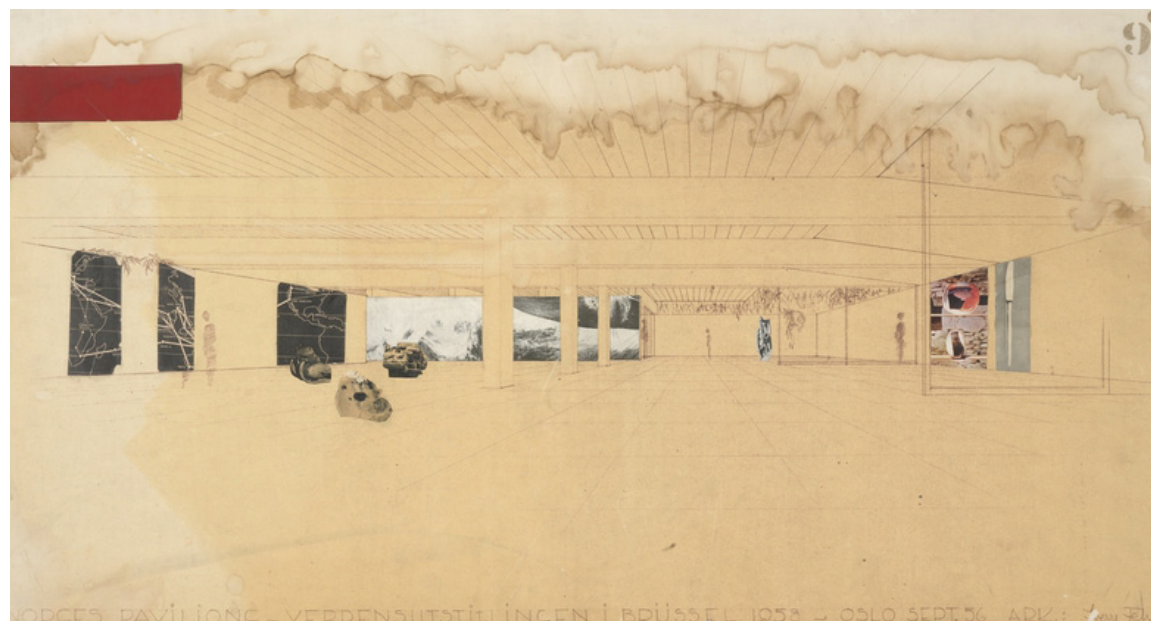
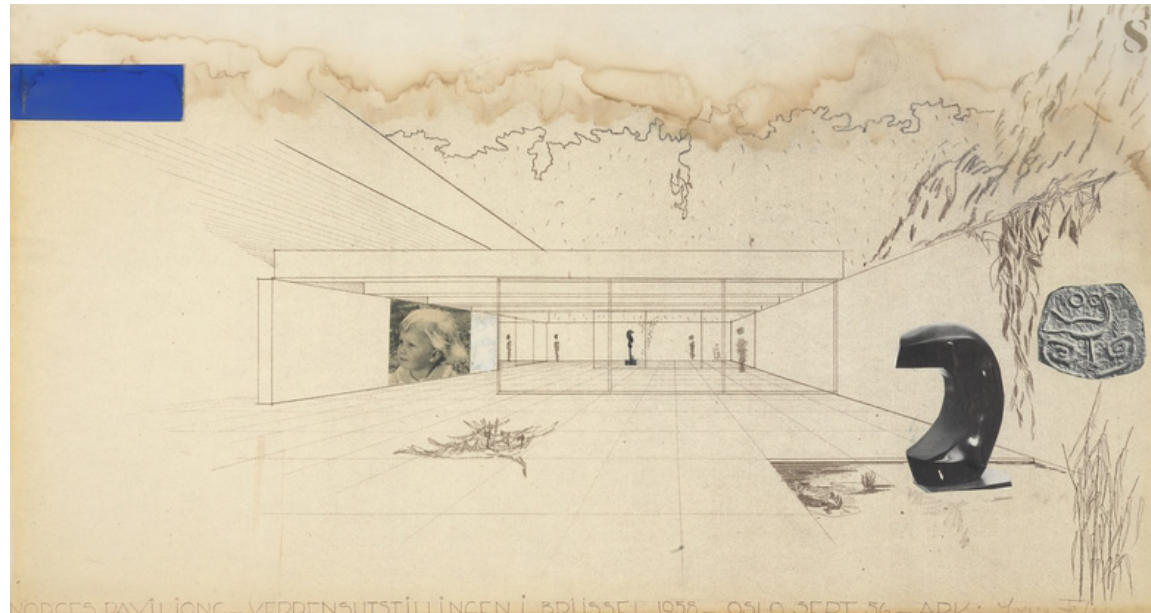
8. *Ibid.*, p. 285

9. *Ibid.*, p. 47

10. *Ibid.*, pp. 48-54

11. Así lo señala Eriika Johanson en JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 10

12. *Ibid.*, p. 20



Sverre Fehn, perspectivas interiores de su propuesta para el Pabellón Noruego de Bruselas, c.1957. Collage sobre papel. Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo



La relación continuó durante los años subsiguientes, período en el que fundaron de manera conjunta de la revista *Le Carré Bleu*. En esta publicación también participaron otros destacados arquitectos y críticos finlandeses del momento como Kyösti Aalander o Keijo Petäjä, cuyos experimentos formales estaban relacionados con la búsqueda de la armonía perseguida por Blomstedt. Pietilä se encontraba en ese momento muy próximo a las ideas de este grupo, hasta tal punto que –décadas más tarde– señaló que la elección de su propuesta para el Pabellón Finlandés era inevitable:

El Pabellón de Bruselas fue un ejercicio de equipo de *Le Carré Bleu*; Aulis Blomstedt no tenía más remedio que otorgarle el primer premio a un proyecto que seguía sus mismas tendencias.<sup>13</sup>

No obstante, el resultado final no satisfizo a Pietilä. El pabellón había respondido a las bases del concurso con una propuesta basada en la definición de un módulo y sus variaciones en planta y alzado, resultando un edificio en 'lucha continua entre la regularidad y la irregularidad, en la que la regularidad dominaba los pequeños detalles, mientras que la variación y la irregularidad dominaban el conjunto'<sup>14</sup>. Pero el diseño de la exposición fue asignado a Tapio Wirkkala, algo que según Pietilä desvirtuó el resultado final del conjunto, ya que –a juicio del arquitecto– 'la colaboración creativa sólo es posible cuando se permite que arquitecto y artista elijan personalmente a sus colaboradores'<sup>15</sup>.

Tras la clausura de la exposición, en el otoño de 1958, el Pabellón Finlandés fue demolido. Pero Bruselas supuso el primer punto de contacto entre Sverre Fehn y Reima Pietilä. Décadas más tarde, el noruego recordaba: 'Nunca vi a Le Corbusier por allí, pero vi bastante a Pietilä...'<sup>16</sup>

#### 4.1.2 El vínculo entre Fehn y Pietilä. Aulis Blomstedt y Arne Korsmo

El vínculo entre Sverre Fehn y Reima Pietilä no se extinguió al finalizar la Exposición Universal de 1958<sup>17</sup>. Ese mismo año se convocó un concurso para la construcción del Pabellón de los Países Nórdicos en



Portada del tercer número de *Le Carré Bleu*, 1959.

13. JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 88

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 285

17. Fehn afirmaba en una entrevista en 1992: 'He mantenido el contacto con Reima Pietilä desde que nos conocimos en Bruselas en 1958'. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 281





Acceso y vista interior del Pabellón Finlandés de Bruselas, R. Pietilä, 1958.  
*Heikki Havas*

los jardines de la Bienal de Venecia, en el que ambos arquitectos participaron; la propuesta del noruego resultó elegida, algo que -como recordaba Fehn décadas más tarde- no los distanció:

Una vez completado el Pabellón de Venecia, mantuve mis contactos con Finlandia y Helsinki... Blomstedt y Pietilä se convirtieron en apoyos muy importantes para mí. Los finlandeses siempre me han apoyado y han sido increíblemente leales.<sup>18</sup>

No obstante, la afinidad entre Fehn y Pietilä había comenzado antes de 1958, antes incluso de llegar a conocerse, a raíz de una relación cruzada entre arquitectos de diferentes generaciones y países.

Arne Korsmo –nacido en el año 1900- fue el gran maestro y valedor de Sverre Fehn<sup>19</sup>. El vínculo entre ellos fue estrecho, y el respeto de Fehn hacia el trabajo de Korsmo se hizo evidente cuando adquirió una casa proyectada por éste en las afueras de Oslo, la Villa Damman<sup>20</sup>. Allí vivió y trabajó durante décadas. Korsmo destacó en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial por su defensa de una arquitectura racional e internacional frente a quienes postulaban la recuperación de los valores de la arquitectura vernácula nórdica y la creación de un estilo nacional<sup>21</sup>; en esa época mantuvo además estrecho contacto con arquitectos extranjeros. Fehn siempre consideró un privilegio haber contado con Korsmo entre sus profesores:

Para nosotros [Korsmo] era un rayo de luz; tenerlo como docente fue una experiencia fantástica porque Noruega, tras la guerra, era una nación autárquica: nada era mejor que Noruega. Habíamos ganado la guerra.<sup>22</sup>

Tal vez, su postura ‘internacionalista’ le llevó a ser más reconocido fuera de su país y, de este modo, en 1954 llamó la atención de un joven arquitecto finlandés, Reima Pietilä. Cuando la galería Artek de Helsinki albergó -entre el 15 de diciembre de 1953 y el 3 de enero de 1954- una exposición monográfica

18. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, pp. 61-64

19. A este respecto, Fjeld subraya: ‘Si Fehn consideraba a alguien una influencia, ese era Arne Korsmo; también él miró hacia fuera y trajo a sus alumnos lo que había encontrado y experimentado allí’. *Ibid.*, p. 180

20. La vivienda, situada en el número 15 de Havna allé, fue proyectada por Korsmo en colaboración con Sverre Aasland en 1932. Ver MADSHUS, Eva y M. YVENES (2008): *Op. cit.*, p. 26

21. Christian Norberg-Schulz profundiza en esta cuestión en el ensayo ‘La visión poética de Sverre Fehn’. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 39

22. *Ibid.*, p. 285. Aunque Fehn puntualiza: ‘No encuentro en mi arquitectura reflejos de la de Korsmo, pero el proceder intuitivo de su pensamiento me quedó profundamente impreso’.



Villa Damman, en Oslo, proyectada por Arne Korsmo y Sverre Aasland en 1932. Posteriormente fue adquirida por Sverre Fehn, quien fijó allí -en el número 15 de Havna allé- su residencia hasta su muerte.  
*Andreas Harvik*



Arne Korsmo en el patio de su casa de Oslo, en Planetveien 12, c.1955.

Teigens Fotoatelier

dedicada a la obra de Arne Korsmo y su esposa Kerstin, Pietilä la visitó y entró así en contacto con la obra del noruego. Meses más tarde publicó un artículo sobre él en la revista más prestigiosa de Finlandia, *Arkkitehti*, en el que ensalzaba su aportación a la pedagogía: 'El sistema propuesto por Korsmo para educar a un sujeto creativo es, en muchos aspectos, paralelo al utilizado en la Antigua Grecia'<sup>23</sup>, afirmaba.

Por su parte, el finlandés Aulis Blomstedt -nacido en 1906-, fue la figura clave en los primeros años de profesión de Reima Pietilä, como él mismo señalaba al recordar que había 'comenzado a desarrollar su propia filosofía inspirado por la filosofía arquitectónica de Blomstedt'<sup>24</sup>. Ambos asistieron al CIAM de Dubrovnik en 1956 y, alentados por las ideas allí presentadas, fundaron la publicación periódica *Le Carré Bleu* en el invierno de 1958<sup>25</sup>. El prestigio de Blomstedt traspasó las fronteras de su propio país y en 1952, durante un viaje del finlandés a París, conoció a un joven arquitecto que poco después comenzaría a trabajar en el estudio de Jean Prouvé: era Sverre Fehn<sup>26</sup>. Blomstedt introdujo al noruego en los círculos del CIAM y, desde entonces, su vínculo con los finlandeses se hizo cada vez más estrecho<sup>27</sup>:

Mientras estuve en París participé en los encuentros del CIRPAC, uno de los subgrupos del CIAM. Esto fue gracias a los finlandeses, que siempre me han sostenido.<sup>28</sup>

Las influencias de Blomstedt sobre Fehn y de Korsmo sobre Pietilä allanaron el camino a la posterior aproximación entre los dos arquitectos: su convergencia intelectual propició el mutuo respeto profesional que fue base de su vínculo. Asimismo, la colaboración de Korsmo y Blomstedt con los CIAM a finales de los años cincuenta llevó a sus respectivos epígonos a participar en las secciones noruega y finlandesa de estos congresos de arquitectura, aunque ni uno ni otro compartieron íntegramente los postulados allí defendidos.

23. Los datos y la cita han sido extraídos del ensayo de Juhani Pallasmaa 'Reima Pietilä y el círculo del Museo de Arquitectura Finlandesa'. Ver JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 22

24. Ver nota 12 del presente capítulo.

25. JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 36

26. En una entrevista realizada a Fehn por Marja Riitta Norri, publicada en *Arkkitehti* en 1986, el noruego aseguraba: 'Conocí a Aulis Blomstedt en 1952 en París, y desde entonces mantuvimos contacto hasta su muerte...' Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 284

27. Fehn llegó incluso a colaborar con *Le Carré Bleu*, como indican tanto A. Niskanen en su ensayo 'Pietilä y el Team 10', en JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 36, como De Kooning y Devos en CÁNOVAS, Andrés (2005): *Op. cit.*, p. 74

28. NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 286





Planetveien 12, Oslo, vivienda de Arne Korsmo y su esposa Grete Prytz Kittelsens. Fue proyectada por Korsmo entre 1952 y 1955 con la colaboración de Christian Norberg-Schulz.  
*Teigens Fotoatelier*

### 4.1.3 Fehn, Pietilä y los CIAM. EI PAGON y el PTAH

Los CIAM –Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna- comenzaron a celebrarse en 1928, en el castillo suizo de La Sarraz. Le Corbusier fue la cabeza visible de ese primer encuentro, y Sigfried Giedion actuó como portavoz y secretario general. La vivienda y el urbanismo constituyeron el núcleo del debate de los CIAM en las ediciones sucesivas, hasta culminar en 1933 con la redacción de la Carta de Atenas.

Tras la Segunda Guerra Mundial, algunas ciudades de Europa fueron reconstruidas de acuerdo a los principios defendidos en ese manifiesto, pero en otros países la contienda supuso una fractura ideológica que derivó en un rechazo a la arquitectura y el urbanismo modernos. Éste fue el caso de una parte de los arquitectos noruegos.

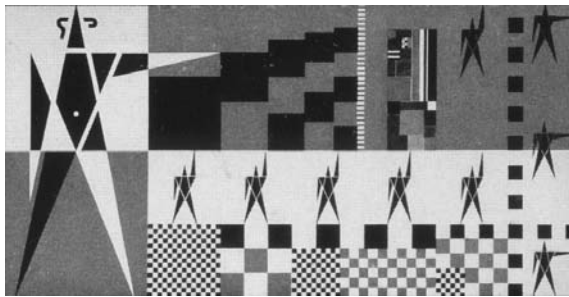
#### 4.1.3.1 EI PAGON (*Progressive Architecture Group Oslo Norway*)

El Movimiento Moderno irrumpió en Noruega al inicio de la década de 1920, con figuras como Lars Backer, Ove Bang o Fritzjof Reppen. Muchos de estos arquitectos no pudieron consolidar sus trayectorias: Backer falleció en 1930, antes de haber cumplido cuarenta años, mientras que Bang y Reppen murieron durante la Segunda Guerra Mundial<sup>29</sup>.

Antes de la contienda, había existido un sector noruego del CIAM dirigido por el arquitecto Herman Munthe-Kaas, quien -junto a su socio Gudolf Blakstad- había defendido los postulados funcionalistas y había asistido en 1929 al CIAM de Frankfurt<sup>30</sup>. Pero la ocupación alemana y la posguerra supusieron un punto de inflexión para la arquitectura del país. En estas condiciones, Sigfried Giedion viajó a Oslo en 1950 con el objetivo de reactivar el grupo noruego del CIAM.

Giedion visitó a Herman Munthe-Kaas en su estudio de Oslo, y comprendió que éste había abandonado los postulados modernos para centrar sus esfuerzos en la definición de un estilo nacional.

Esta ruptura se explica, en parte, por la influencia de la guerra; Ulf Grønvold -director de *Byggkunst* entre 1983 y 1993- señala que, tras la contienda, 'hubo pocas oportunidades para la nueva utopía'<sup>31</sup>.



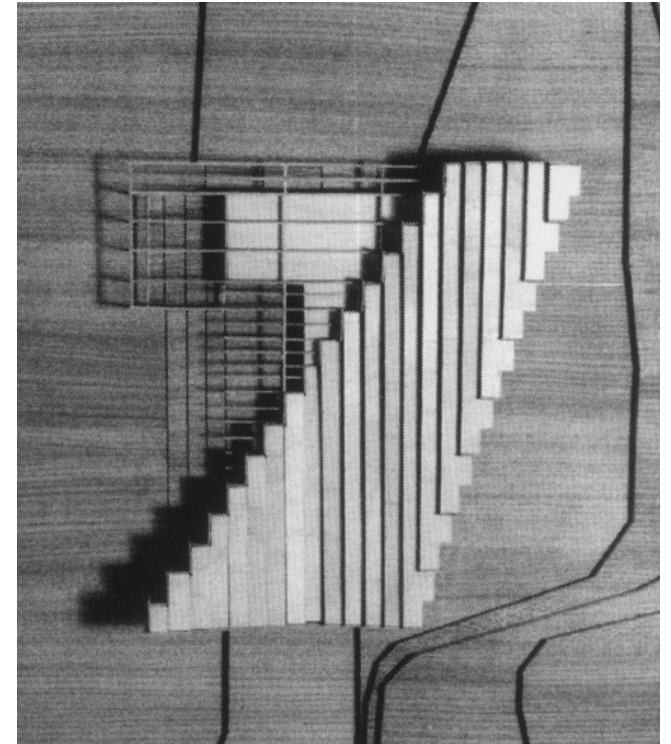
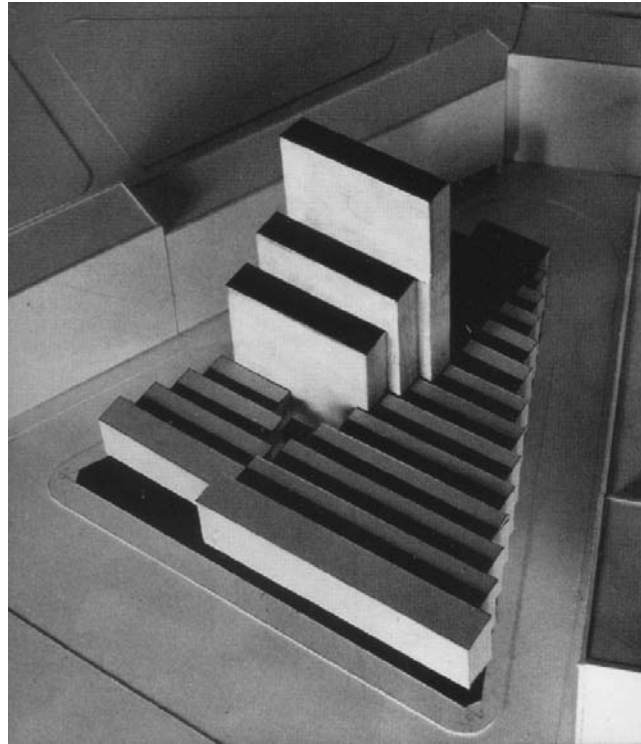
Aulis Blomstedt, 'Estudio de división del número 60', c.1959.

*Museum of Finnish Architecture*

29. Según explica Ulf Grønvold en su artículo 'Noruega: ochenta años de modernidad'. Ver GRØNVOLD Ulf (2010): 'Noruega: ochenta años de modernidad'. *DPA*, num.26, p. 23

30. NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 36

31. GRØNVOLD, Ulf (2010): *Op. cit.*, pp. 22 y 23



1|2

Fig.1 Aulis Blomstedt, propuesta de concurso para una sala de conciertos en Oslo, 1957.  
*Museum of Finnish Architecture*

Fig.2 Reima Pietilä, maqueta de la propuesta para el Pabellón Finlandés de Bruselas, 1956.  
*Museum of Finnish Architecture*

Noruega buscaba afirmarse como nación tras una ocupación alemana que se prolongó más de cuatro años, y la arquitectura no fue ajena a este proceso: Alemania era el lugar de donde habían partido muchas de las ideas vanguardistas de entreguerras, y algunos sectores de los arquitectos noruegos comenzaron a mirar con recelo las influencias centroeuropeas. Munthe-Kaas varió de manera radical su discurso, y Giedion tuvo que nombrar un nuevo delegado del CIAM en Noruega. El elegido fue Arne Korsmo; el grupo noruego fue denominado PAGON y a él se unieron P.A. Mellbye, Robert C. Esdaile y algunos estudiantes del Curso de Crisis: Geir Grung, Håkon Mjelva, Odd Østbye, Christian Norberg-Schulz y Sverre Fehn<sup>32</sup>.



Sede de la Asociación de Trabajadores, Oslo, 1940, obra de Ove Bang (1895-1942).

Estas imágenes fueron publicadas en la revista *Byggekunst*, num.1-2, 1946, que rendía homenaje a muchos de los arquitectos de vanguardia noruegos fallecidos durante la Segunda Guerra Mundial.

Las actividades del PAGON consistían en difundir y profundizar en los debates propuestos por el núcleo de los CIAM. Fehn se implicó en los primeros años en la dinámica del grupo: él era quien recibía y distribuía en Oslo toda la correspondencia del Team 10<sup>33</sup> –grupo de arquitectos jóvenes que estaban tomando paulatinamente el control del CIAM- aunque pronto surgieron sus primeras dudas. Cuando en 1953 se trasladó a París, Fehn comenzó a participar de modo directo en las reuniones del CIAM, y paulatinamente se fue alejando de las ideas defendidas por el Team 10:

Los arquitectos de mi generación habían tomado distancia respecto a Le Corbusier, y en particular respecto a su concepción del urbanismo. Se rechazaba la monumentalidad, se hablaba de caos y de imagen descentralizada. Por eso no me encontraba a gusto en aquel contexto.<sup>34</sup>

De este modo, Fehn abandonó progresivamente su relación con los CIAM. Aunque mantuvo contacto con algunos de sus compañeros de generación – como los Smithson, van Eyck o Giancarlo De Carlo- la ruptura fue total, hasta tal punto que llegó a asegurar: ‘Los CIAM me tacharon de la lista y no fue sencillo seguir... los finlandeses me salvaron internacionalmente’<sup>35</sup>. Uno de esos finlandeses fue Reima Pietilä, otro arquitecto cuya relación con los CIAM fue controvertida.

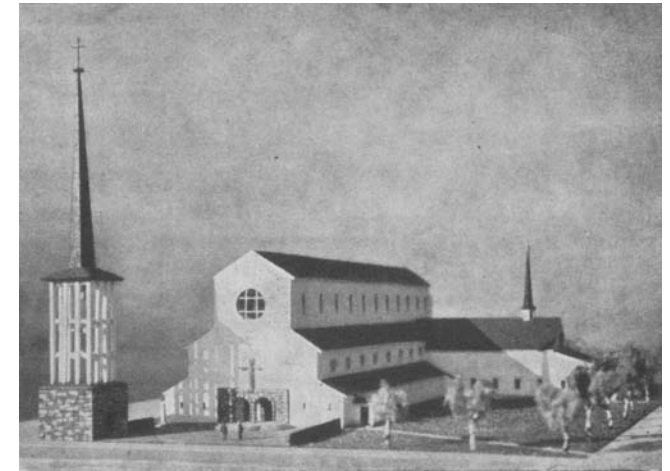
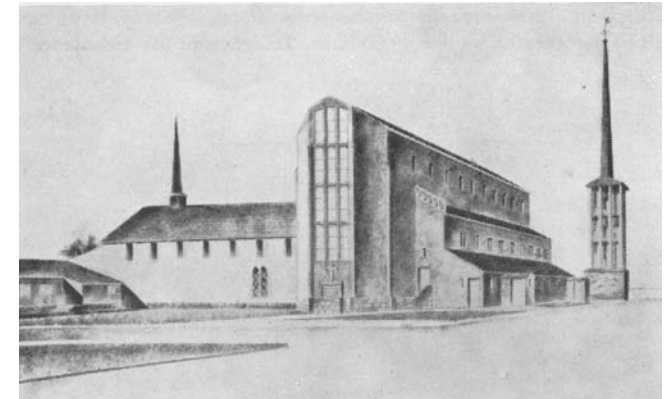
32. Como señala Norberg-Schulz en el citado ensayo, el arquitecto danés Jørn Utzon también colaboró activamente con el grupo noruego.

33. Como él mismo indica en NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 286

34. *Ibid.*, p. 286

35. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, pp. 61-64





1 |  $\frac{2}{3}$

Fig.1 Edificio Odd Fellow, Oslo, 1934, obra de G. Blakstad (1893-1985) y H. Munthe-Kaas (1890-1977).  
*Teigens Fotoatelier*

Fig.2 y 3 Proyecto de concurso para la Catedral de Bodø, Noruega, 1946, de G. Blakstad y H. Munthe-Kaas. La propuesta obtuvo el primer premio. Estas imágenes fueron publicadas en la revista *Byggekunst*, num.3-4, 1947.

#### 4.1.3.2 El PTAH (*Progrès, Technique, Architecture Helsinki*)<sup>36</sup>

El sector finlandés del CIAM se constituyó años después de la Segunda Guerra Mundial. El grupo comenzó a gestarse en 1953, durante el CIAM de Aix-en-Provence, impulsado por Aulis Blomstedt. Reima Pietilä participó desde el principio en las actividades del PTAH, enfocadas fundamentalmente a la reflexión teórica sobre arquitectura. Su entusiasmo inicial le llevó a hacer proselitismo, como recuerda su esposa -y socia durante décadas- Raili Pietilä:

El gremio estaba celebrando una reunión en el edificio del Sindicato de Estudiantes y Reima intentaba convencer a la gente para que se afiliara. Leía en voz alta las palabras de bienvenida del CIAM a los estudiantes. Reima ya era miembro del CIAM; se había introducido en el círculo de Aulis Blomstedt y Keijo Petäjä y estaba muy entusiasmado con el CIAM. Sin embargo, nadie entendía realmente de qué iba y nadie tenía ninguna opinión al respecto, y la gente se limitaba a sonreír.<sup>37</sup>

Sin embargo, el PTAH tuvo una vida corta. Se disolvió en 1956, tras la controversia surgida en torno al proyecto expuesto en la reunión del CIAM de Dubrovnik de ese mismo año. Sigfried Giedion, en calidad de secretario general, había instado a los diferentes grupos a reflexionar sobre el hábitat. Reima Pietilä, en representación del grupo finlandés, elaboró un proyecto que no fue apreciado por el jurado, como él mismo recordaba:

Los viejos miembros del CIAM fueron absolutamente incapaces de ver las ideas del grupo *Le Carré Bleu* como un *habitar* en un valle ártico. Me decepcionó profundamente comprobar que las nuevas ideas expuestas por la generación más joven no eran consideradas útiles.<sup>38</sup>

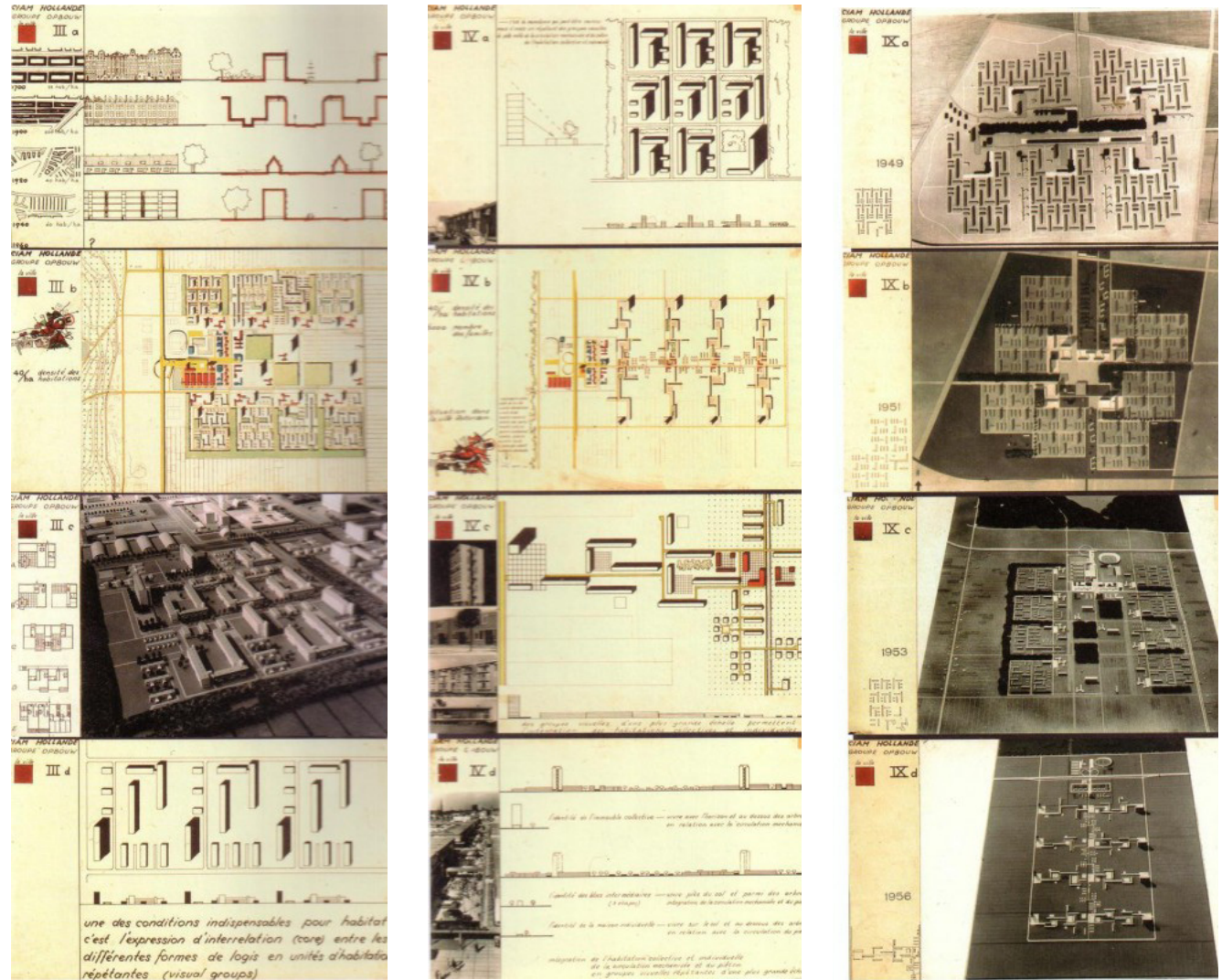
Pietilä se alejó de los CIAM tras el incidente de Dubrovnik. Aunque fue invitado a la reunión del grupo en Otterlo, celebrada en 1959, rehusó asistir; en una carta remitida a Jaap Bakema, el finés alegó:

Mis proyectos sobre urbanismo, que incluyen una serie de estudios a medio hacer, todavía tardarán algunos años en desarrollarse hasta convertirse en un conjunto arquitectónico impresionante; mi contri-

36. Además del mencionado acrónimo, el nombre PTAH hacía también referencia al dios egipcio protector de los constructores y artesanos.

37. El testimonio está recogido en el ensayo escrito por Aino Niskanen 'Pietilä y el Team 10', incluido en JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, pp. 34-47

38. Así lo explicó Reima Pietilä en una entrevista con Marja-Riitta Norri publicada en ARTTO, Aaro y otros (1985): *Pietilä. Intermediate zones in modern architecture*. Museum of Finish Architecture, Helsinki, p. 10



Paneles presentados por J. Bakema al CIAM X de Dubrovnik, 1956.



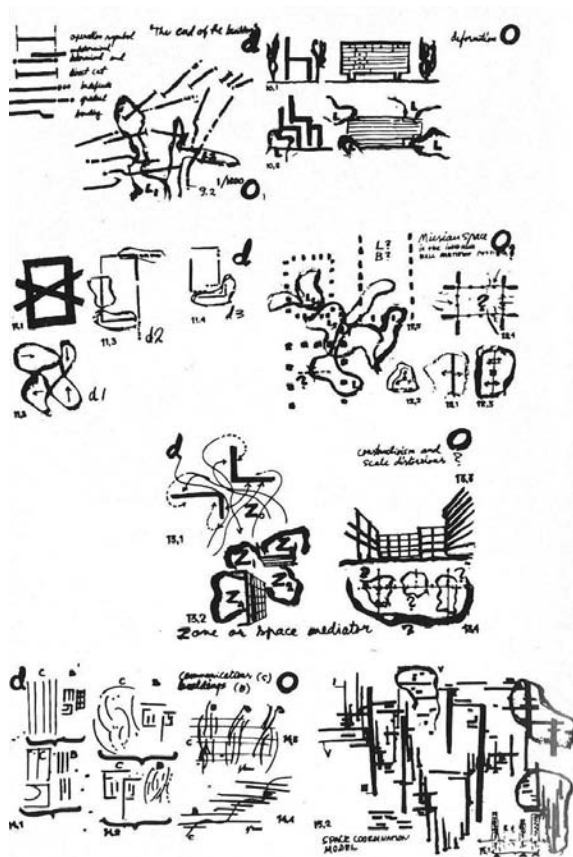
bución es, por consiguiente, demasiado limitada para permitirme estar presente en Otterlo.<sup>39</sup>

Esta misiva permite entrever el profundo desacuerdo de Pietilä con muchas de las posturas defendidas en los CIAM; el enfoque empírico de la mayor parte de los arquitectos que participaban en estas reuniones excluía a quienes, como él, postulaban la necesidad de atender a procesos especulativos. No obstante, Reima Pietilä llegó a participar en la reunión del Team 10 en 1972, como señala Roger Connah, arquitecto y crítico inglés, colaborador de los Pietilä entre 1974 y 1985:

En 1972, Reima Pietilä se convirtió en Cornell en miembro de ese laxo grupo arquitectónico que de diversas maneras había asumido el control del CIAM, el Team 10. Llevaba consigo lo que denominaba una especie de lista, un índice temático. Otra de sus continuas maniobras de defensa del surrealismo al que se había aproximado en los años cincuenta.<sup>40</sup>

Connah revela aquí un aspecto del trabajo de Pietilä que contribuyó a su alejamiento paulatino del Team 10: su enfoque surrealista, subjetivo, hacía difícil la transmisión y sistematización de su modo de trabajar. Ni en los CIAM ni posteriormente en el Team 10 encontró un foro donde debatir ciertas ideas que consideraba sustanciales en la arquitectura.

A pesar de sus diferencias con el Team 10, Pietilä mantuvo contacto con algunos miembros del grupo durante toda su vida, especialmente con Giancarlo De Carlo<sup>41</sup>. El italiano fue también uno de los principales valedores del trabajo de Sverre Fehn a lo largo de toda su trayectoria profesional, como recuerda Per Olaf Fjeld: 'Uno de los miembros del Team 10 que mantuvo firmemente el contacto y se empeñó en publicar sus obras, construidas o no, fue Giancarlo De Carlo, que producía la revista *Spazio e Società*'.<sup>42</sup> Este apoyo fue fundamental en el caso de dos arquitectos que, durante años, no tuvieron la posibilidad de construir y no disfrutaron de reconocimiento por parte de amplios sectores de la crítica.



Reima Pietilä, dibujos para un seminario sobre arquitectura finlandesa y planeamiento urbano, 1967. *Museum of Finnish Architecture*

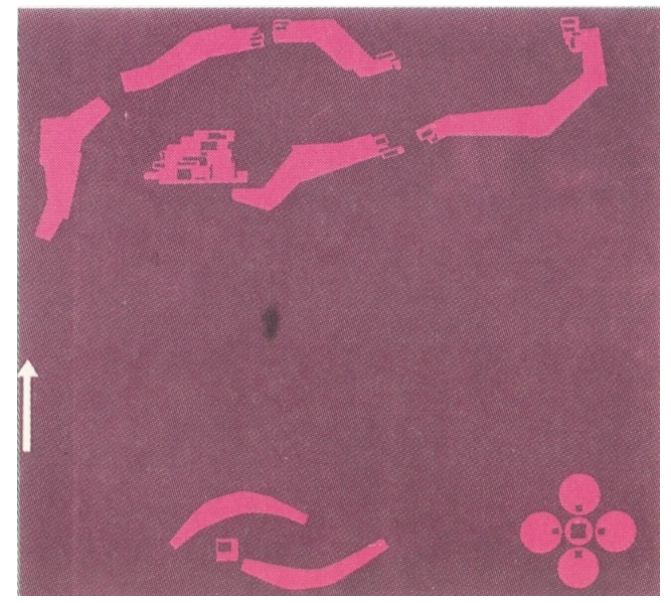
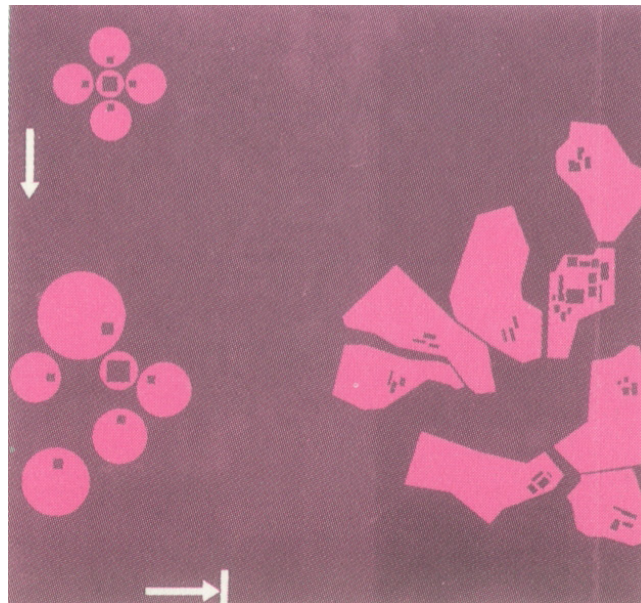
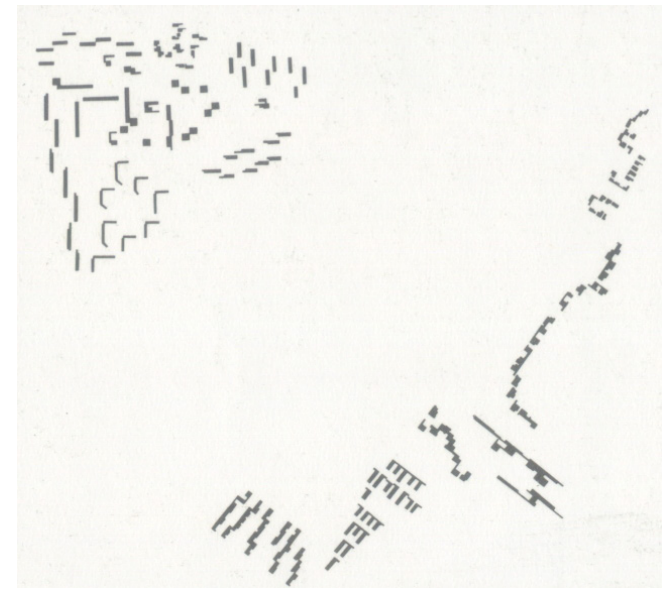
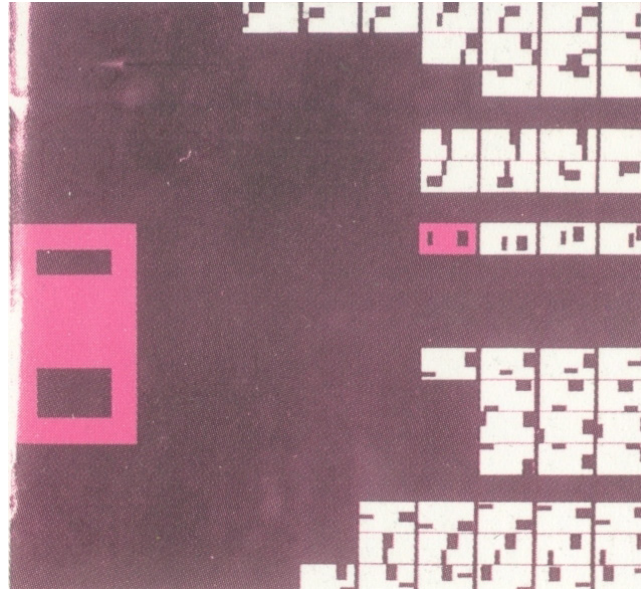
39. JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 36. La de Otterlo fue la última reunión de los CIAM.

40. CONNAH, Roger (2010): 'Persona Obscura: releyendo a Reima Pietilä'. *DPA*, num.26, pp. 80 y 81

41. Giancarlo De Carlo (1919-2005) fue un arquitecto italiano, miembro del Team 10, que en 1974 creó el ILAUD – *International Laboratory of Architecture and Urban Design*- en la Universidad de Urbino y dirigió entre 1978 y 1992 la revista *Spazio e Società*.

42. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 172





Reima y Raili Pietilä, 'Morfología-Urbanismo', 1960.  
Propuesta tipológica para una unidad vecinal finlandesa. Las composiciones representan una secuencia de ensayos formales; la última de ellas (abajo derecha) es la propuesta más refinada.  
*Museum of Finnish Architecture*

#### 4.1.4. Las dificultades de Fehn y Pietilä en Noruega y Finlandia

El paso de las décadas consolidó el respeto que Fehn y Pietilä se profesaban. Paulatinamente, ambos se fueron sintiendo aislados en sus respectivos contextos -en ocasiones por su personal manera de enfocar la disciplina, en otras por circunstancias políticas – lo que aumentó la sensación mutua de estar viviendo ‘una experiencia compartida’<sup>43</sup>.

Para Sverre Fehn, las dificultades comenzaron con la reticencia del gobierno noruego a aceptar el éxito de su Pabellón de Bruselas. El arquitecto jamás compartió la decisión de excluir su obra del concurso al mejor edificio de la exposición, y aunque las razones aducidas eran de índole técnica –en concreto su carácter ‘experimental’<sup>44</sup>- la realidad, según indica P.O. Fjeld, era más compleja:

Los cambios de actitud que el socialismo nórdico trajo a Noruega tras la guerra se filtraron de manera desigual en el entorno construido... La arquitectura de Fehn tenía un importante nivel de abstracción que no siempre fue entendido. No transformaba las exigencias políticas en una imagen arquitectónica.<sup>45</sup>

No obstante, Christian Norberg-Schulz señala que el origen de esta situación hay que buscarlo dos décadas antes, cuando las primeras manifestaciones de arquitectura moderna estaban siendo construidas en Noruega.

A primera vista podía parecer que la arquitectura moderna hubiera sido creada para los ricos: las obras más importantes de [Ove] Bang y de [Arne] Korsmo eran, de hecho, bastante costosas. A la luz de esta aparente fractura, un grupo de jóvenes profesionales creó en 1932 la Asociación de Arquitectos Socialistas. Entre 1933 y 1936 publicaron cuatro números de la revista *Plan*, en la que atacaban las obras modernas más reconocidas y sometían a críticas las tendencias que prevalecían a nivel internacional... En la posguerra, fueron precisamente los personajes próximos a *Plan* los que, gracias a apoyos políticos, tomaron el control de la edificación... Evidentemente, su modo de concebir la arquitectura no se podía conciliar con el enfoque poético de Korsmo y el PAGON.<sup>46</sup>

43. Así lo define Per Olaf Fjeld al explicar las relaciones de Fehn entre 1975 y 1990, período en el que apenas contó con trabajo en su estudio: ‘Reima Pietilä, Aulis Blomstedt y Kristian Gullichsen tenían tal vez la percepción de una experiencia compartida con Fehn en este período’. Ver FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 173

44. Ver nota 9 del presente capítulo.

45. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 139

46. NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 39



1|2

Fig.1 Detalle de fachada de la Villa Stenersen, Arne Korsmo, 1939-1945.  
*Teigens Fotoatelier*



Fig.2 Imagen de la fachada del nuevo Palacio de Justicia de Oslo, Ove Bang, 1937-1940.  
Publicada en el número 2 de 1948 de la revista *Byggekunst*



Tampoco contó Fehn con el apoyo unánime de la Escuela de Arquitectura de Oslo. A pesar del éxito internacional de sus obras de juventud –los pabellones de Bruselas y Venecia– no consiguió plaza fija como docente hasta los años setenta<sup>47</sup>. Per Olaf Fjeld considera que esta situación derivaba de las diferencias entre Fehn y Christian Norberg-Schulz, una figura muy influyente en los círculos académicos noruegos durante ese período:

En la Escuela de Arquitectura de Oslo, Christian Norberg-Schulz dirigió su atención hacia una profunda creencia en el postmodernismo... Eso no facilitó las relaciones entre Fehn y Norberg-Schulz. Sin embargo, se tenían un gran respeto mutuo.<sup>48</sup>

Durante más de veinte años, Fehn sobrevivió con el exiguo trabajo de su estudio. A excepción de la construcción del Museo en Hamar –entre 1967 y 1979–, su ocupación principal fueron pequeños encargos de viviendas unifamiliares y algunos concursos. La situación económica en los años sesenta fue complicada, como él mismo reconocía: ‘Al inicio del proyecto de la Villa Norrköping [1963] tuve que dormir en el coche para poder visitar el sitio’<sup>49</sup>. Y cuando, en 1971, por fin recibió el encargo de construir una obra pública de envergadura –la escuela para niños sordos en Skådalen–, encontró un nuevo obstáculo:

Justo antes de la finalización de la primera fase del complejo [de Skådalen], uno de los diarios de mayor tirada de Noruega publicó en su primera página un artículo titulado ‘El infierno de hormigón’, y desde ese momento todo se complicó. La fase final de la obra se vio afectada... y los encargos pronto desaparecieron.<sup>50</sup>



*Italesin*, 1959-1962, obra de Christian Norberg-Schulz.  
Fotografía de la fachada sur, c. 1962.  
Christian Norberg-Schulz

Las décadas siguientes supusieron un punto de inflexión. Al reconocimiento a la obra construida de Fehn se sumaron a una serie de invitaciones para participar como docente en universidades extranjeras<sup>51</sup>, publicaciones monográficas<sup>52</sup> y muestras sobre su obra. Pero a pesar de este clima favorable, a Fehn jamás le fue encomendada la construcción de un edificio representativo en Noruega; ante esta

47. Sverre Fehn explicaba en 1992: ‘Fui nombrado profesor en 1970 o 1972, y desde entonces siempre he dado clases en Oslo.’ Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 279. La fecha exacta es 1971.

48. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 208

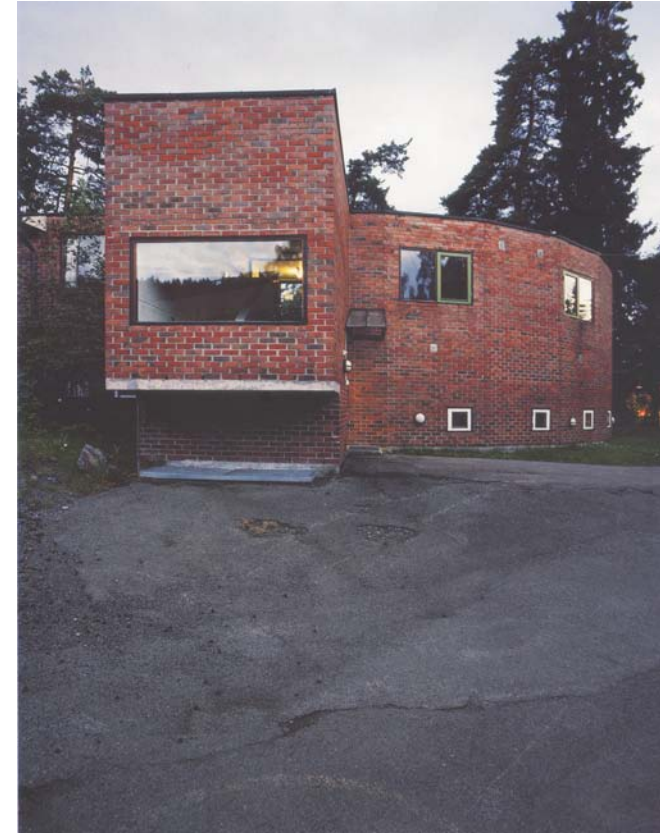
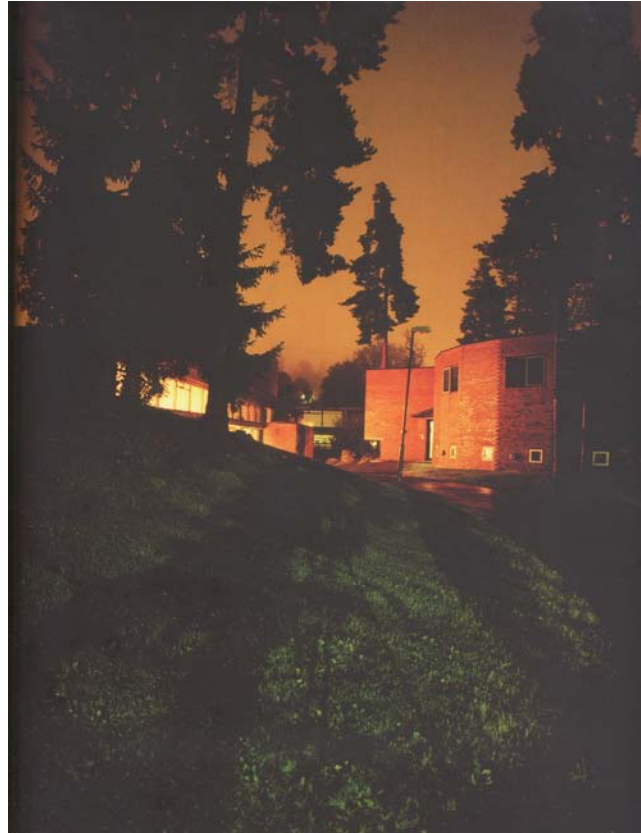
49. *Ibid.*, p. 64

50. *Ibid.*, p. 148

51. En los años 80 llegó a impartir docencia en Yale y en la Cooper Union, además de pronunciar periódicamente conferencias en la Architectural Association de Londres.

52. La primera de ellas fue publicada por Rizzoli en 1983.





Estado actual de la escuela para niños sordos Skådalén, proyectada por Sverre Fehn entre 1969 y 1975. Solo fue construida una parte del complejo concebido por el arquitecto.  
*Ivan Brodey*

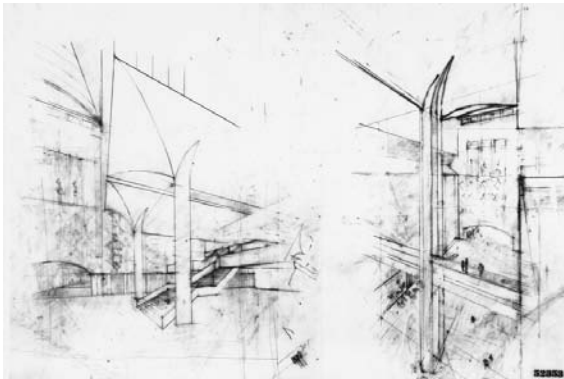
situación, se centró durante sus últimos años de actividad en el proyecto para la ampliación del Palacio Real de Copenhague, concurso convocado en 1996 por el Ministerio de Cultura danés. Aunque la propuesta de Fehn fue elegida vencedora, nunca llegó a ser construida, algo que afectó profundamente al arquitecto: 'Cuando Copenhague decidió abandonar su proyecto... Fehn se sintió decepcionado. Había concentrado toda su energía en ese proyecto, y su salud inevitablemente se resintió'<sup>53</sup>.

Por su parte, la situación de Reima Pietilä fue, durante años, similar a la de Sverre Fehn. La fractura ideológica con sus coetáneos se hizo evidente en el CIAM de 1956 y aumentó en los años posteriores, cuando comenzó a distanciarse incluso de su mentor Aulis Blomstedt:

El propio Blomstedt podría haber creado, junto con su gramática abstracta de la proporción, un conjunto de instrucciones para el trabajo arquitectónico equivalentes a la sintaxis y a la estructura de la frase. Por una u otra razón, ni siquiera empezó a hacerlo. En mi opinión fue un error, ya que a comienzos de la década de 1960, podría haberle venido bien a la construcción industrial que la profesión arquitectónica de Finlandia la tomase de la mano, para que el desarrollo hubiese seguido –quizás- una dirección más favorable de la que tomó.<sup>54</sup>

El arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa, nacido en 1936, mantuvo un estrecho contacto<sup>55</sup> –y abiertas discrepancias<sup>56</sup>- con Reima Pietilä. Pallasmaa explica la situación de la arquitectura finlandesa en los años 60:

Cuando los racionalistas-constructivistas comenzaron a hacer hincapié en una estética industrial, en los sistemas adaptables y en una expresión conscientemente impersonal de la forma, a comienzos de la década de 1960, Reima tomó en su búsqueda la dirección opuesta, hacia los estilos morfológicos, describiendo los procesos de producción de la forma arquitectónica, combinando el paisaje... y la cualidad única de la forma arquitectónica.<sup>57</sup>



Sverre Fehn, perspectivas interiores de su proyecto para la ampliación del Palacio Real de Copenhague, 1996.

Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

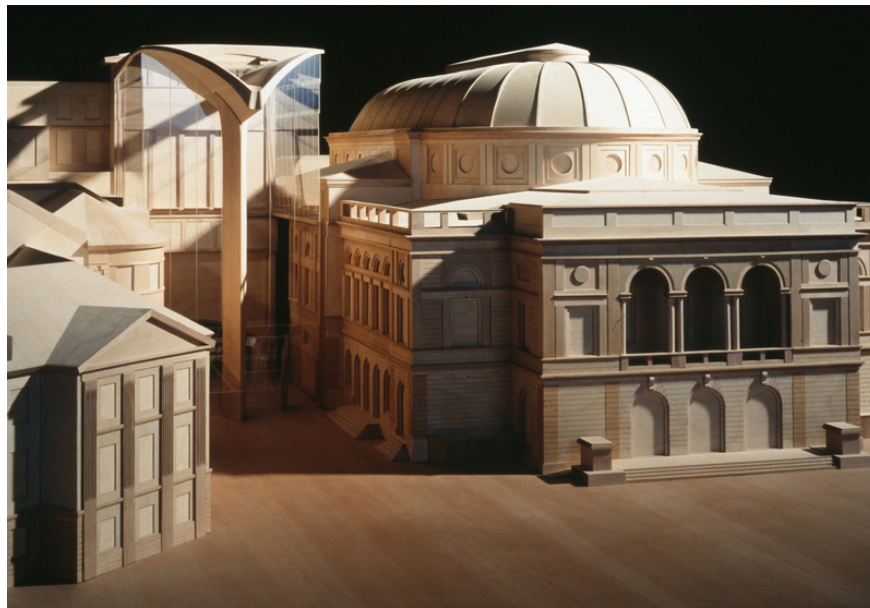
53. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 164

54. JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 28

55. Pietilä nació en 1923, mientras que Pallasmaa lo hizo en 1936. Entablaron relación en los años cincuenta, y mantuvieron correspondencia durante décadas. Ver 'Reima Pietilä y el círculo del Museo de Arquitectura Finlandesa', en *Ibid.*, pp. 20-29

56. Según indica Roger Connah, Pallasmaa fue muy vehemente en sus críticas hacia Pietilä: 'La oposición a Pietilä... tal vez comenzó con las salvas disparadas por Juhani Pallasmaa en su crítica a Dipoli aparecida en *Arkkittehti* en 1967'; ver CONNAH, Roger (2010): 'Persona Oscura: relejendo a Reima Pietilä'. *DPA*, num.26, p. 85

57. JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 28



Sverre Fehn, maqueta del proyecto para la ampliación del Palacio Real de Copenhague, 1996.  
*Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo*

Probablemente, la oposición de Pietilä a un enfoque estrictamente lógico y racional de la arquitectura derivaba de ciertas inquietudes humanísticas y filosóficas previas a su ingreso en el Instituto Tecnológico de Helsinki<sup>58</sup>. Roger Connah subraya, en un artículo publicado en 1995, que el camino elegido por Pietilä no fue comprendido por sus compañeros finlandeses:

Sorprendentemente, para estos arquitectos que veían la vida como la arquitectura y la arquitectura como la vida [Bolmstedt, Petäjä, Ruusuvoori y Siren], la transposición de Pietilä de filosofía y arquitectura en una inquieta exageración arriesgada de la gruta del Dadá, este drama fácil e incompleto no era más que un escandaloso capricho.<sup>59</sup>

Aunque Pietilä nunca desapareció del debate arquitectónico finlandés, la falta de encargos llevó al estudio que dirigía junto con su mujer Raili a una situación crítica:

El rechazo experimentado por los Pietilä tuvo consecuencias en su desarrollo profesional e intelectual. Durante muchos años, Reima Pietilä pasó una ingente cantidad de su tiempo rehaciendo un discurso crítico para legitimar su arquitectura y probar algo que, para él, era el callejón sin salida del racionalismo en su país...

El estudio se encontraba en una situación económica desesperada, y Raili trabajaba en el Departamento de Obras Públicas de Helsinki para sacar adelante a la familia.<sup>60</sup>

En una entrevista publicada en los años ochenta, Reima Pietilä resumió su actividad a lo largo de las dos décadas anteriores:

Después de Dipoli me comunicaron que Pietilä no tenía nada que hacer en el mercado de la construcción. Busqué trabajo en los años sesenta pero, ¿quién iba a dármelo? En una situación así, o te vas al paro o te casas por dinero. Yo me casé con una arquitecta muy trabajadora que recibía encargos de la ciudad. Raili me decía: 'Yo voy a trabajar y tú puedes quedarte en casa y dedicarte a tus concursos'. Me presenté a concursos en los años sesenta y siempre rechazaban mis propuestas.<sup>61</sup>



Capilla en Otaniemi, Finlandia, 1957 (reconstruida en 1978 tras un incendio), obra de Heikki Siren (n.1918) y Kaija Siren (n.1920).  
*Docomomo Finland*

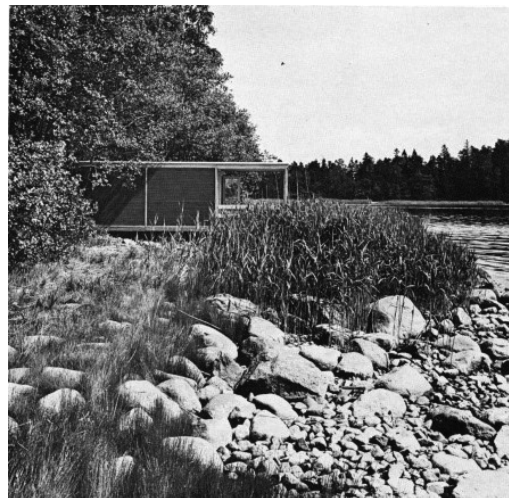
58. Durante su adolescencia, Pietilä había cursado estudios humanísticos relacionados con la filosofía y la etnografía. En concreto asistió a cursos impartidos en la Universidad de Helsinki por Uuno Harva ('El sentido de la vida'); J. E. Salomaa ('La personalidad y su desarrollo'); Paaavo Ravila ('Pueblos fino-úgricos') y Aarne Honka ('Características del mundo de las ideas de la nueva Alemania'). Ver JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 10

59. Roger Connah en VV.AA. (1995): 'Arquitectura Líquida' en *Revista Fisuras*, num.2, p. 129

60. Diego Moreno de Cala en 'Big Foot Pietilä', incluido en JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 68

61. Eriika Johansson, en 'Raili y Reima Pietilä', *Ibid.*, p. 14





Casa experimental en Bökars (1966) y sauna construida en las cercanías de Helsinki (1968) para la empresa Marimekko, obra de Aarno Ruusuvuori (1925-1992). Este arquitecto, contemporáneo de Reima Pietilä, fue discípulo de Aulis Blomstedt y se convirtió en uno de los principales representantes de la Escuela de Helsinki.  
*Simo Rista*

Pietilä ahondó, durante una conferencia impartida en el Royal Institute of British Architects en febrero de 1970, en sus discrepancias con sus compañeros finlandeses: 'Me encuentro en constante desacuerdo con mis colegas, que plantan pequeñas copias de la Mileto griega en las profundidades de nuestros bosques'<sup>62</sup>.

En esta situación, sólo el ofrecimiento de una cátedra en la Universidad de Oulu rescató a Reima Pietilä del ostracismo<sup>63</sup>. Desempeñó el cargo docente entre 1973 y 1979, pero debió abandonarlo finalmente por la distancia que separaba esta ciudad de Helsinki. No obstante, la atención internacional compensó en parte la difícil situación en su propio país. Y, si en el caso de Fehn fueron los finlandeses quienes lo sostuvieron, Pietilä recibió el respaldo del noruego Christian Norberg-Schulz<sup>64</sup>, que elogió el proyecto de Dipoli. También otros críticos extranjeros como Udo Kuterma y Oscar Hansen, miembro del Team 10<sup>65</sup>, mostraron interés hacia su obra.

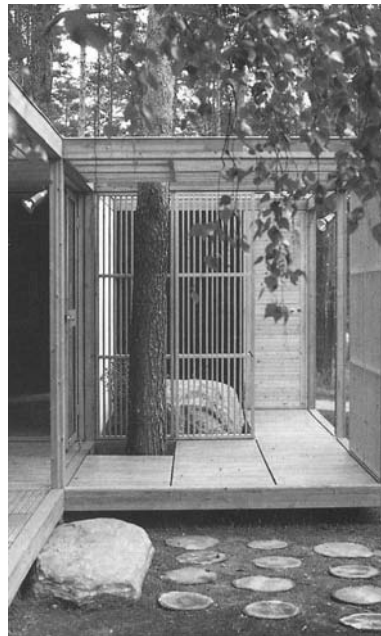
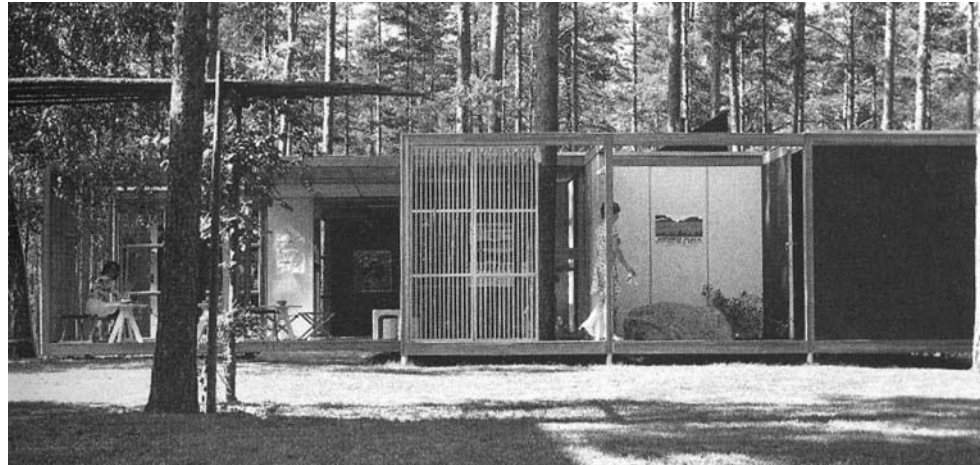
Tras las controvertidas trayectorias de Reima Pietilä y Sverre Fehn se escodea una actitud crítica hacia su época y su disciplina. Ambos se resistieron a seguir la inercia de sus respectivos contextos, para desarrollar un pensamiento propio y extremadamente subjetivo capaz de dar lugar a una forma construida.

62. Reima Pietilä en 'La aproximación de los arquitectos a la arquitectura'. Ver: ARTTO, Aaro y otros (1985): *Op. cit.*, p. 116

63. La poca presencia de Pietilä en los círculos académicos de Helsinki queda patente en el ensayo escrito en 1995 por Peter Davey, director de *Architectural Review* entre 1982 y 2005. En él, al resumir la historia reciente de la arquitectura finlandesa, escribe: 'Los mejores arquitectos que comenzaron a salir de la Universidad Politécnica de Helsinki en los años sesenta y setenta, tales como Juha Leiviskä y Kristian Gullichsen, se esforzaron en evitar la trampa de convertirse en acólitos de Aalto, al tiempo que trataban de aportar a la edificación industrializada un grado de elegancia y de rigor al que los sistemas comerciales nunca habían aspirado. Estudiantes del austero racionalista Aulis Blomstedt y de su sucesor Aarno Ruusuvuori, los componentes de la 'Escuela de Helsinki' mostraban en su obra una austeridad minimalista de espacio, de luz y de materiales que... resultaba tan sensual como la mezcla mucho más rica de Aalto'. En dicho ensayo, Davey no menciona a Pietilä. Ver Peter J. Davey 'Arquitecturas nórdicas contemporáneas', en VV.AA. (1995): 'Escandinavos'. *AV Monografías*, num.55, pp. 24-26

64. En 1993, Norberg-Schulz escribió: Sverre Fehn... junto con Utzon en Dinamarca y Pietilä en Finlandia, han demostrado que la idea de Giedion de un 'nuevo regionalismo' representa el camino a seguir'. Ver VV.AA. (1993): 'Sverre Fehn'. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, num.287, p. 93

65. A. Niskanen en JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 38



Prototipo del sistema de construcción *Moduli*, 1969-1971, proyectado por Kristian Gullichsen (n.1932) y Juhani Pallasmaa (n.1936). Ambos arquitectos se formaron en la Universidad Tecnológica de Helsinki, bajo la influencia de A. Blomstedt.  
Simo Rista



## 4.2 El pensamiento de Fehn y Pietilä

Sverre Fehn nunca se prodigó en extensos escritos que justificasen su obra. En ningún caso podría considerarse un teórico. Esto no implica, sin embargo, que su arquitectura careciese de unas reflexiones previas al proyecto concreto. Per Olaf Fjeld asegura:

Algunos argumentan que la arquitectura de Fehn no está basada en una teoría. Esto no es correcto. No la ha documentado de forma escrita, pero su método de trabajo tiene un claro enfoque teórico y abstracto.<sup>66</sup>

El pensamiento del noruego estaba más próximo a un conglomerado de historias e intuiciones que a un estructurado corpus teórico, pero resulta imposible entender su obra construida sin detenerse antes en ese conjunto de ideas que están en su origen. Por su parte, Reima Pietilä participó de manera activa en el debate arquitectónico de su tiempo y compartió con Fehn la intención de articular un pensamiento que fuese más allá de la obra construida.

En algunos puntos, las ideas sostenidas por ambos arquitectos coincidieron, del mismo modo que sus biografías. Más allá de sus divergencias, ambos defendieron la necesidad de un pensamiento irracional, y reflexionaron acerca de lo primitivo -la caverna, el fuego...- para dotar a su trabajo de atributos que la técnica y el progreso, por sí solos, no podían conferirle. La literatura fue, para uno y otro, el motor de ese pensamiento abstracto.



Reima Pietilä (1923-1993) y su esposa Raili (nacida en 1926).

*Museum of Finnish Architecture*

### 4.2.1 La idea de lo irracional en Fehn y Pietilä

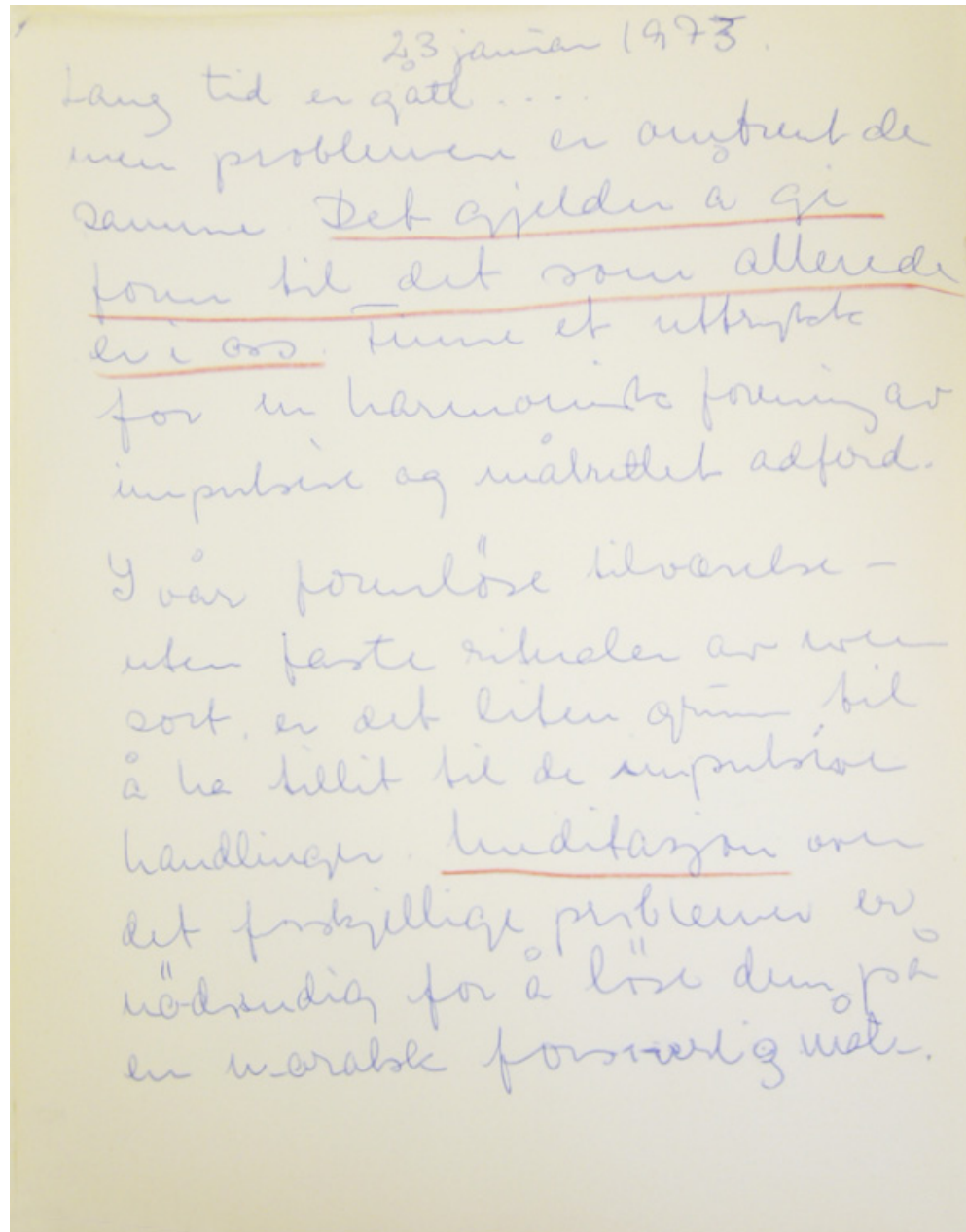
Cada cual sigue su fantasía a la cual llaman razón, o su razón, que no suele ser sino peligrosa fantasía que unas veces sale bien y otras acaba mal<sup>67</sup>.

Como Jaques, personaje inventado por Diderot, Sverre Fehn y Reima Pietilä parecían confiar en su fantasía antes que en la razón. Por eso, frente a la absoluta confianza de los racionalistas en la función como generadora de la forma arquitectónica, tanto uno como otro intuyeron que tras un proyecto debía

66. Per Olaf Fjeld en 'Sverre Fehn and the Architectural Refinement of a Spatial Instinct'. Ver MADSHUS, Eva y M. YVENES (2008): *Op. cit.*, p. 36

67. DIDEROT, Denis (1994): *Jacques el fatalista*. BackList, Barcelona, p. 17





Sverre Fehn, página de su cuaderno de 1973.

'23 de enero de 1973.

Ha pasado mucho tiempo...

Pero los problemas son más o menos los mismos. Lo que importa es dar forma a lo que ya está en nosotros. Encontrar una expresión para la unión armoniosa del comportamiento impulsivo y el comportamiento intencionado. En nuestra existencia informe, sin ningún tipo de rituales fijados, hay pocas razones para confiar en las acciones impulsivas. La meditación sobre los diferentes problemas es necesaria para resolverlos de un modo moralmente justificable.'

Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

existir algo más. Esta idea hunde sus raíces en un modo de concebir la arquitectura heredado de dos maestros nórdicos que les precedieron, el finlandés Alvar Aalto y el sueco Erik Gunnar Asplund. Lluís Bravo Farré y Montserrat Bigas Vidal afirman en su artículo *Dibujo, imagen y arquitectura. Notas sobre el inicio del proceso gráfico del proyecto en Aalto y Miralles*:

En su primera etapa, el funcionalismo y el maquinismo significaron no sólo una revolución tecnológica y productiva, sino también una clara alternativa en el terreno artístico y cultural. En el período posterior, sin embargo, la banalización industrial meramente productivista de los arquetipos funcionalistas obligó a considerar de nuevo la cuestión del significado, de las referencias y de la figuración en el centro del debate... Asplund y Aalto intuyen tempranamente la necesidad de esta evolución.<sup>68</sup>

El propio Alvar Aalto había escrito un artículo tras la muerte de Asplund, en octubre de 1940, que ilustra el modo de entender la arquitectura del maestro sueco:

Evité imitar las formas propias de la arquitectura, lo mismo que rehuyó un árido constructivismo. En su lugar encontré un sendero directo a la naturaleza y su mundo de formas. Recibí una vívida impresión de este aspecto de su trabajo ya la primera vez que conocí a Asplund. Estábamos sentados en el teatro Skandía coloreado de azul añil, pocos días antes de ser terminado. 'Mientras construía esto pensaba en los anocheceres de otoño y las hojas amarillas', dijo Asplund mostrándome el espacio sin límite de la sala con sus lámparas amarillas.<sup>69</sup>

En este breve texto, Aalto resumió por qué Asplund había sido el arquitecto nórdico más importante de su generación: su obra había superado las contingencias del lenguaje y la técnica para encontrar su significado en la relación entre el hombre y la naturaleza. Esa postura había nacido de un pensamiento capaz de mirar más allá de requerimientos programáticos y posibilidades constructivas, de trascender aquello que es racional y mensurable. Fehn y Pietilä anhelaron, como Asplund, ser capaces de construir 'pensando en los anocheceres de otoño y las hojas amarillas'.

68. BIGAS VIDAL, Montserrat y LI. BRAVO FARRÉ (2008): 'Dibujo, imagen y arquitectura. Notas sobre el inicio del proceso gráfico del proyecto en Aalto y Miralles', en *EGA, Expresión Gráfica Arquitectónica*, num.13, p. 152

69. *Ibid.*, p. 151. El artículo fue publicado originalmente en el número 11/12 de la revista *Arkkitehti*, en 1940.



Erik Gunnar Asplund, estudio para el interior del cine Skandia, c.1922.  
*Arkitekturmuseet, Estocolmo*

#### 4.2.1.1 Pietilä y el pensamiento irracional: el lenguaje y la naturaleza

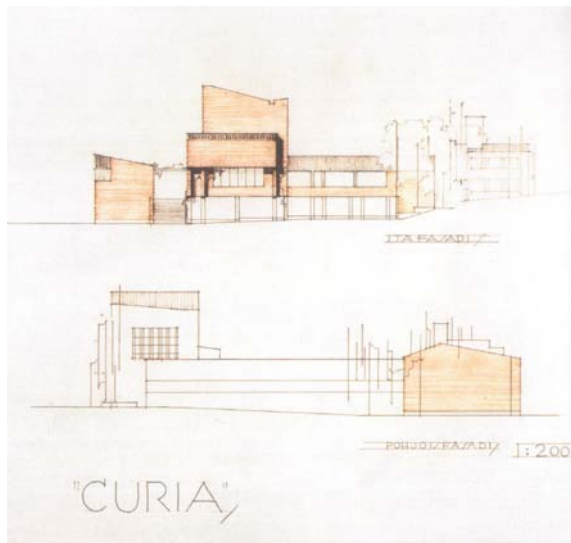
La alargada sombra de Alvar Aalto se proyectó sobre la generación de arquitectos finlandeses que le sucedió. La relación del maestro con las nuevas generaciones fue controvertida, especialmente con quienes siguieron caminos alejados del ingente legado de Aalto. Fue el caso de Aulis Blomstedt y todo el grupo vinculado a *Le Carré Bleu*, a los que Aalto llegó a referirse como los 'Corbusiers del parque Kaivopuisto'<sup>70</sup>, en irónica referencia al lugar donde habitualmente celebraban sus reuniones. Sin embargo, Aalto se encontraba entre los miembros del jurado que en 1961 concedió a Pietilä el primer premio por su propuesta para el edificio del Sindicato de Estudiantes en el campus de Otaniemi. Así, gracias a la confianza depositada por Aalto en el proyecto, nació Dipoli, una de las principales obras de Reima Pietilä. Y, a pesar de sus diferencias, también Pietilä dejó pruebas de una profunda admiración por su predecesor:

Creo que Aalto trazó una filosofía de localismo geográfico ya en los primeros años treinta. Fue sin duda el primero en nuestro país que explotó el paisaje finlandés como fuente directa del diseño de la forma.<sup>71</sup>

Reima Pietilä reconoció que, como estudiante, la obra de Aalto le había impactado<sup>72</sup> de un modo intuitivo, antes de ser capaz de explicar por qué, y lo señaló como una de sus principales influencias:

Los proyectos de concurso de Alvar Aalto para el Ayuntamiento de Säynätsalo y el campus de la Universidad de Otaniemi me 'metieron el gusanillo en el cuerpo'. En ese momento aún no entendía el funcionalismo regionalista de esos trabajos, pero su encanto era irresistible.<sup>73</sup>

Pietilä aludía así a cualidades intangibles como inicio de su fascinación por la obra de Alvar Aalto. El 'encanto irresistible' de esos proyectos había emergido sobre todo aquello que podía ser medido y explicado. Lo irracional, lo emocional y subjetivo, era para Pietilä lo que merecía ser recordado de los proyectos de Aalto, y buscó incorporar estos atributos a su propio método de trabajo:



Alvar Aalto, alzados del proyecto para el ayuntamiento de Säynätsalo, construido entre 1949 y 1952.  
Archivo Municipal de Säynätsalo

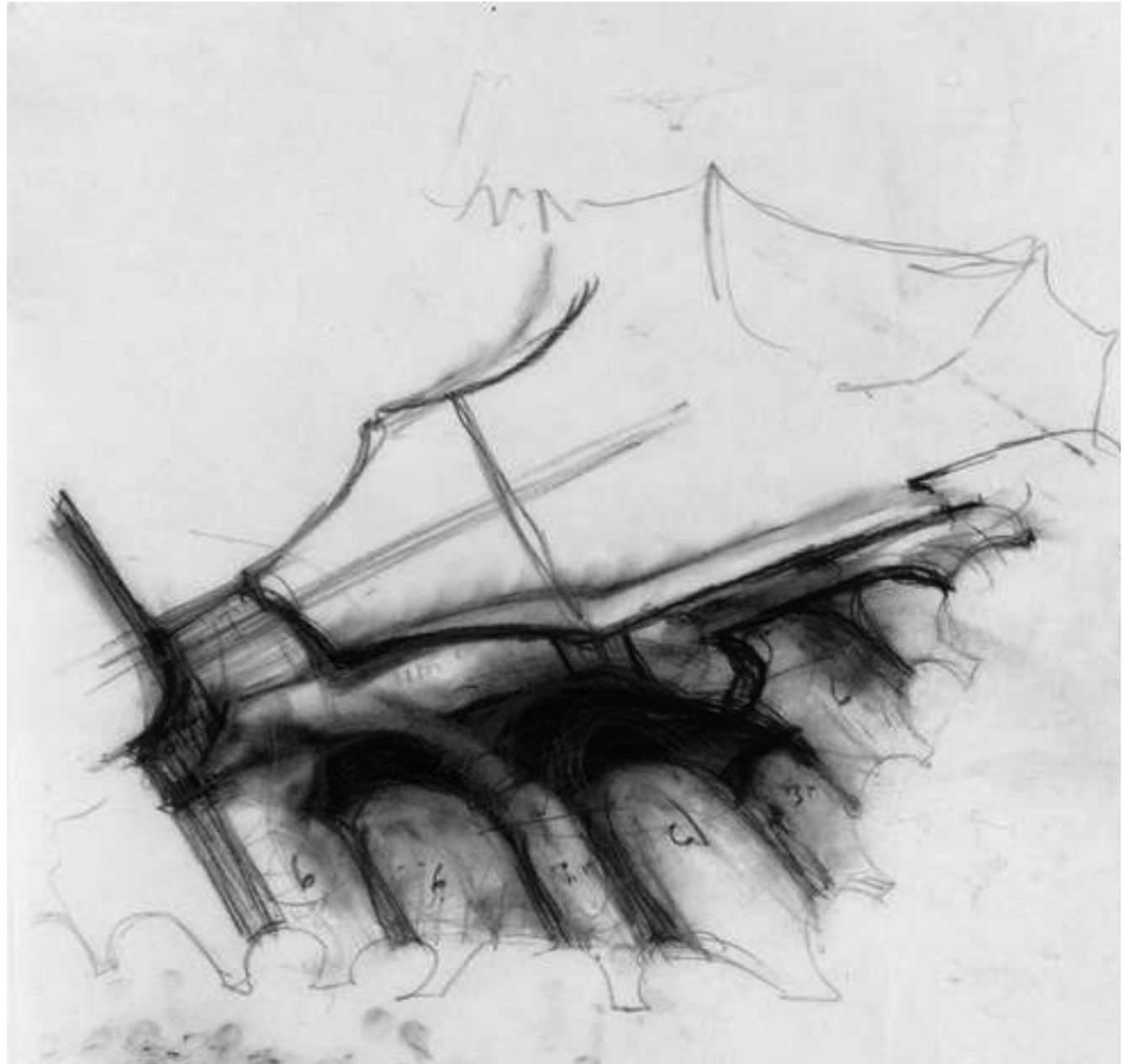
70. Juhani Pallasmaa recoge este hecho en su ensayo 'Reima Pietilä y el círculo del Museo de Arquitectura Finlandesa', en JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 24; también subraya que las diferencias entre Aalto y Blomstedt eran conocidas por todo el personal que participaba en los debates del Museo de Arquitectura Finlandesa.

71. Reima Pietilä, en ARTTO, Aaro y otros (1985): *Op. cit.*, p. 116

72. Pietilä indica, sin embargo, que durante su época de estudiante admiró fundamentalmente a Le Corbusier: 'Todos mis bocetos de estudiante en 1951 y 1952 los hice para Le Corbusier. Lo consideraba mi maestro, como si yo fuera su aprendiz.' Ver JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 20

73. Reima Pietilä, en una entrevista con Marja-Riitta Norri publicada en *Ibid.*, p. 9



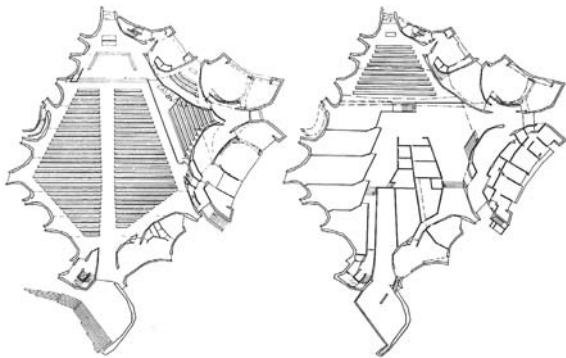


Reima Pietilä, boceto de la lesia de Kaleva, en Tampere, Finlandia, c.1959.  
*Museum of Finnish Architecture*

Podría hacer así un esquema diagramático de mi método de trabajo: aquí está la escala de 'lo que realmente existe' y aquí la de lo realmente imaginable. Según se aprende a imaginar con mayor y mayor concentración se deja de poder trabajar con objetos prefabricados o esquemas y, en cambio, empieza a desplazar hacia atrás la frontera de lo abstracto imaginable hasta que todo queda del mismo lado. Éste es precisamente mi truco: trato de mover la frontera de la abstracción imaginable tan lejos como sea posible. De ese modo creo un espacio en el que puedo retozar a gusto y obtener acceso a materiales que ya no encajan en el otro lado. Me sitúo en un lugar intermedio. Pero sería un error tratar de poner el pie en uno u otro lado... Lo 'realmente imaginable' es lo que realmente necesito. Presupongo que existe subjetivamente y, al hacerlo, rompo con toda la tradición cultural europea, y usted podría decir que soy un chamán.<sup>74</sup>

Así explicaba Reima Pietilä su forma de proceder a Kaisa Broner-Bauer, directora del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Oulu. Él, podría decirse, era 'un chamán'; su imaginación, su lectura subjetiva del mundo, sus sueños y deseos eran el origen de aquello que acabaría convirtiéndose en arquitectura. Sin embargo, ésta debía asimismo responder a un fin racional; Pietilä no excluía la razón, pero sí dudaba de su capacidad para generar en sí misma el proyecto:

Mi objetivo es avanzar hacia una *troika* en que tres caballos, al menos, cada uno con su alma propia, sigan las órdenes que el conductor prescribe para cada uno individualmente. El aire se llena de gritos enloquecidos, como en una verdadera Torre de Babel y, sin embargo, el equipo avanza recto como una flecha o traza hermosas curvas tendidas, sobre la nieve. La lengua que grita el conductor que lleva las riendas es irracional pero tiene un efecto unificador, racional, como la síntesis del diseño arquitectónico.<sup>75</sup>



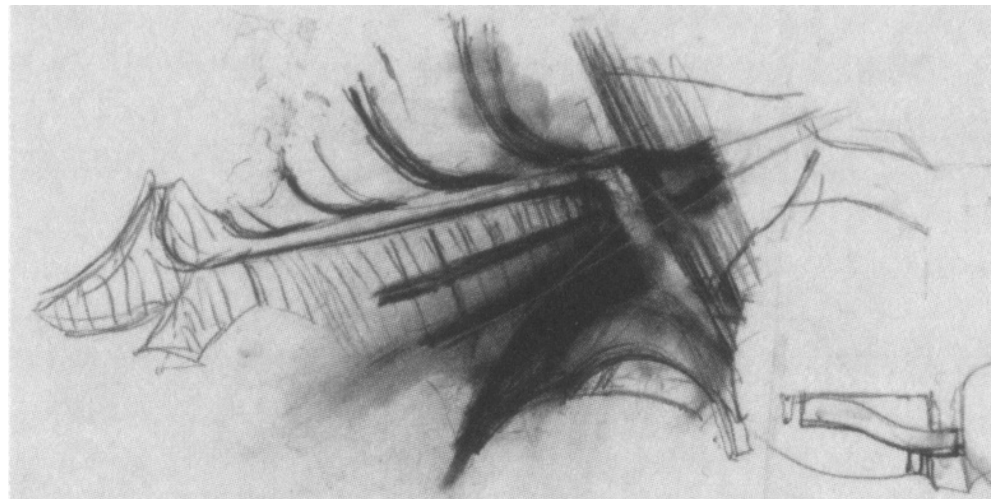
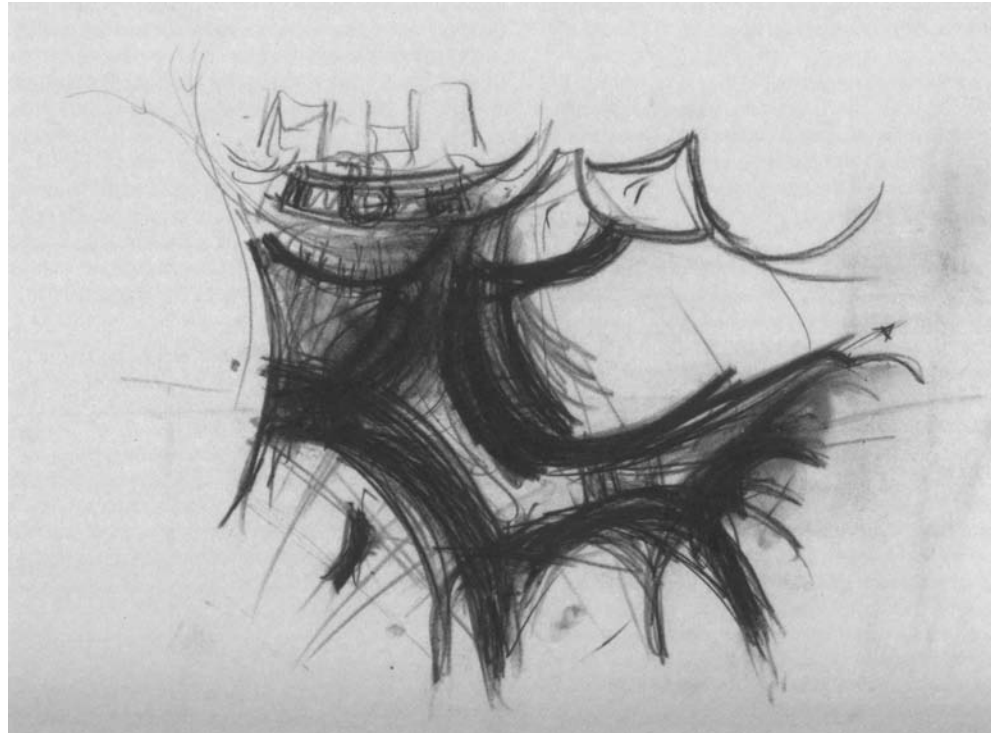
Plantas definitivas de la Iglesia de Kaleva en Tampere, obra de Reima y Raili Pietilä; concurso fallado el 4 de mayo de 1959 en el que los arquitectos recibieron el primer premio. La propuesta fue construida entre 1962 y 1966.

De este modo, la preocupación fundamental de Pietilä en la concepción de un proyecto consistía en encontrar una idea previa a cualquier decisión objetiva. De nuevo, el arquitecto recurría a metáforas para ilustrar este aspecto de su trabajo:

La idea inicial de un proyecto no es un asunto claro. Un edificio no surge de nada familiar o predeterminado... Descrito en términos de caza finlandesa, es como apartarse de la pista esquiable hacia un terreno desconocido, realizando descubrimientos en esa expedición y trayendo trofeos que, aunque en ese momento difícilmente guardan relación mental alguna con el edificio, pronto se convertirán en

74. Reima Pietilä, en conversación con Kaisa Broner-Bauer. Ver VV.AA. (1995): 'Price, Culot, Pietilä. De la pasión de la tierra'. *Revista Fisuras*, num.2, p. 7

75. Reima Pietilä en *Ibid.*, p. 9



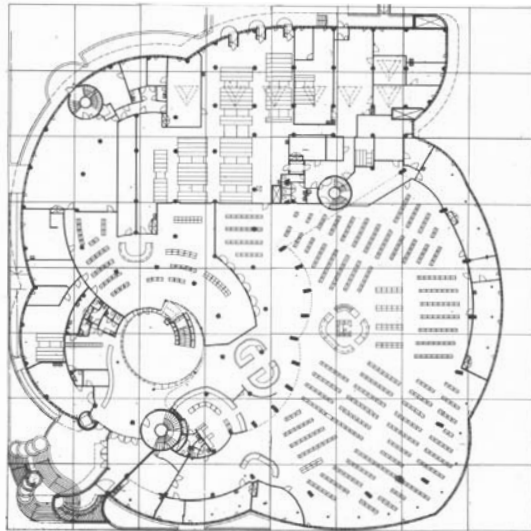
Reima Pietilä, bocetos conceptuales para la Iglesia de Kaleva, c.1959.  
*Museum of Finnish Architecture*

parte esencial de él. Queramos o no, en esos estadios iniciales, uno siempre tiende a tener preferencia por unas imágenes, uno acepta ésta o aquella. Más tarde, uno se sorprende al comprobar que, aun habiendo sido descubiertas accidentalmente, estas imágenes constituyen la idea básica del proyecto global.<sup>76</sup>

Y esa misma subjetividad que le hacía 'tener preferencia por unas imágenes' en la fase germinal del proyecto, le acompañaban hasta las últimas decisiones: '¿Cómo se eligió, por ejemplo, un tono concreto de azul para el interior de la cúpula de la Biblioteca Metso?... Una persona toma la decisión escogiendo entre varios colores, poniendo su dedo en un punto concreto de la tabla cromática y diciendo: 'Éste es'<sup>77</sup>. Su enfoque abstracto de la disciplina obligó a Pietilä a crear un universo personal de imágenes y referencias que superaron su propia obra; en palabras de Roger Connah: 'Para Pietilä lo obtuso merecía su oportunidad, habilitaba un espacio para la existencia de historias nunca contadas y sueños solapados. A veces, sólo a veces, podríamos incluso decir que trataban de arquitectura'<sup>78</sup>. Ese espacio en el que Pietilä hallaba las ideas, se nutría a menudo del idioma y el paisaje de Finlandia. Por eso el lenguaje aparece una y otra vez como objeto de las reflexiones del arquitecto, a pesar de la deliberada ambigüedad de su pensamiento<sup>79</sup>. Roger Connah asegura que 'el reto de Pietilä estaba claro: ¿Hasta qué punto la poesía del paisaje y del lenguaje... podía hacerse manifiesto y ser transferido o traducido en arquitectura?'<sup>80</sup>. También Juhani Pallasmaa ha enfatizado este interés por el lenguaje, al tiempo que ha subrayado el particular modo de expresión de Pietilä:

El método de trabajo de Pietilä era una curiosa fusión de exploraciones lingüísticas y visuales; su dibujo actuaba como sondeo mediante palabras inventadas, mientras que su lenguaje hablado y escrito a menudo proyectaba características visuales.<sup>81</sup>

La insuficiencia del lenguaje ortodoxo fue una de las primeras constataciones de Pietilä. Esto le llevó a tratar de enriquecer el idioma con neologismos, como afirma Pallasmaa, quien vincula estas tentativas a la temprana vocación filológica de Pietilä:



Planta definitiva de la Biblioteca Metso en Tampere, de Reima y Raili Pietilä; concurso fallado el 11 de septiembre de 1978 en el que los arquitectos recibieron el primer premio. La propuesta fue construida entre 1983 y 1986.

76. Reima Pietilä en ARTTO, Aaro y otros (1985): *Op. cit.*, p. 26

77. Reima Pietilä en V.V.A.A. (1995): 'Price, Culot, Pietilä. De la pasión de la tierra'. *Revista Fisuras*, num.2, p. 12

78. CONNAH, Roger (2010): 'Persona Obscura: relejendo a Reima Pietilä'. *DPA*, num.26, p. 81

79. Raili Pietilä afirmó, en una entrevista con Aino Niskanen en 2002: 'Todo el mundo decía que Reima no sabía explicar las cosas con claridad. Pero para mí, la falta de claridad estaba tan clara que dejé de preocuparme por eso.' Ver JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 12

80. CONNAH, Roger (2010): 'Persona Obscura: relejendo a Reima Pietilä'. *DPA*, num.26, p. 81

81. PALLASMAA, Juhani (2009): *The thinking hand. Existential and embodied wisdom in architecture*, p. 73





Reima ya había llegado entonces, en la segunda mitad de la década de 1950, a la conclusión de que el idioma finlandés, o cualquier idioma en general, es un instrumento extremadamente mal desarrollado para describir el proceso sinuoso y entremezclado por el cual toma forma la arquitectura, y empezó a desarrollar su propia terminología revisada para describir la naturaleza esencial de la arquitectura y el proceso por el que ésta emerge. Reima me dijo en una o dos ocasiones que en un principio quiso estudiar filología, pero que optó por probar en el Departamento de Arquitectura como quería su padre.<sup>82</sup>

Reima Pietilä aspiraba a una hibridación lingüística y visual que le permitiese abarcar la totalidad del fenómeno arquitectónico. Para lograrlo, trató de extraer del lenguaje – fundamentalmente de sus ritmos e inflexiones- características que, con ayuda del dibujo, intentó trasladar a su arquitectura.

Pienso en mi idioma nativo, en finlandés. Hablo mientras trabajo, el ritmo y la entonación del finlandés gobiernan los movimientos de mi lápiz. ¿Dibujo en finlandés? El ritmo de mi lenguaje influye en las formas que dibujo, expresa mis trazos, delimita mis superficies. Las expresiones locales y el vocabulario regional son elementos de mi genuina manera de expresar la arquitectura topológica y el espacio.<sup>83</sup>

Si el arquitecto se esforzaba por *dibujar en finlandés* era porque antes había descubierto que ni el lenguaje escrito ni los recursos gráficos propios de las artes visuales eran, por sí solos, capaces de explicar su complejo proceso creativo.

Crear arquitectura es un proceso multimedia... tanto las palabras como los bocetos se usan para explicar la forma arquitectónica. Ni unas ni otros por separado son suficientes para hacer de la arquitectura un fenómeno suficientemente comprensible... Un edificio construido se integra con su entorno y con el lugar, dando lugar a nuevas cualidades comunes a ambos. Comienza a hablar un lenguaje de síntesis de significados contextuales. Pero antes de que la arquitectura construida pueda hablar por sí misma, uno debe hablar y comunicarse en su nombre utilizando el metalenguaje del diseño.<sup>84</sup>



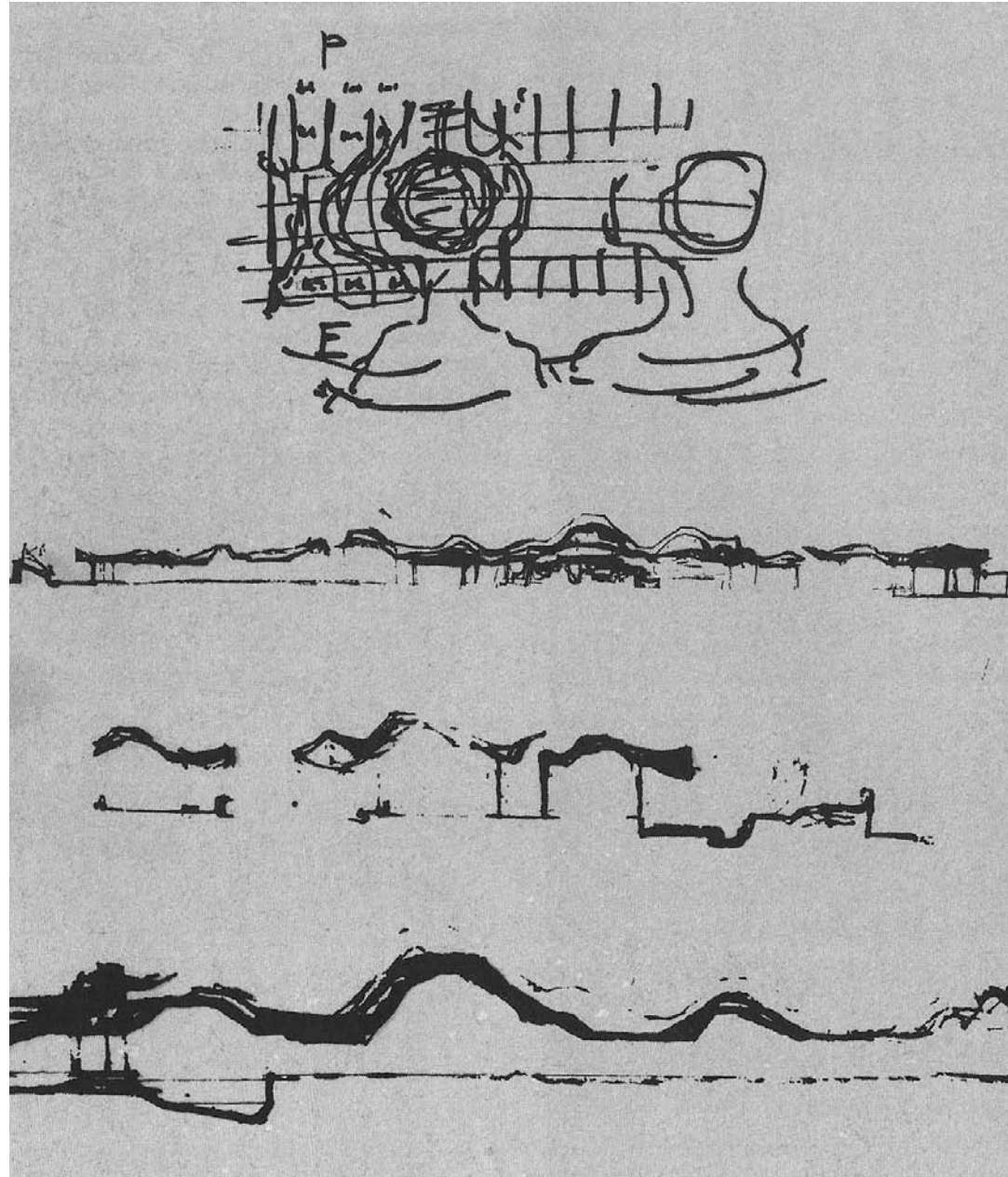
Secciones definitivas de la propuesta para la Embajada Finlandesa en Nueva Delhi, Reima y Raili Pietilä, concurso del año 1963. La propuesta fue parcialmente construida entre 1980 y 1985.

Pietilä se esforzó por desarrollar ese *metalenguaje* capaz de aprehender un fenómeno que no era verbalizable ni conceptualizable en su totalidad. La percepción y concepción de la arquitectura era, en opinión de Pietilä, un proceso holístico que implicaba emociones y sensaciones; no se trataba en ningún caso de una secuencia lógica explicable a través de la estructura del lenguaje.

82. Juhani Pallasmaa en JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 22

83. Reima Pietilä en ARTTO, Aaro y otros (1985): *Op. cit.*, p. 9

84. *Ibid.*, p. 6



Reima Pietilä, bocetos conceptuales para el proyecto de la Embajada Finlandesa en Nueva Delhi, sin fechar. *Museum of Finnish Architecture*

Un arquitecto que trabaja con la cualidad y particularidad de la naturaleza artística de su arquitectura pronto se vuelve abstruso, enmarañándose con las palabras. La dificultad reside en que muchas ideas importantes son visuales ya cuando nacen, y se han convertido en una forma específica a través del dibujo o, en otras palabras, por medios no verbales... Los descubrimientos fenomenológicos de Martin Heidegger me proporcionan una base adecuada para mi proceso de conformación no verbal. Las formas embrionarias son como balbuceos de un bebé a través de los cuales, sin embargo, el niño rápidamente adquiere la capacidad de hablar con claridad. ¿Contienen los bocetos balbucientes un atajo a la forma holística?<sup>85</sup>

El finlandés insistía: primero, la idea era un balbuceo, una intuición que el lenguaje no puede transformar en concepto. El boceto, la imagen, debía completar ese lenguaje porque sólo así se llegaría a la 'forma holística'. En este punto, una vez más, Pietilä se opuso a sus colegas y contemporáneos:

El pensamiento de Ludwig Wittgenstein 'lo que puede ser expresado, puede ser expresado con precisión; sobre aquello que no podemos expresar, guardamos silencio' no se ajusta al tipo de arquitectura en el que uno trabaja con bocetos sucesivos; los arquitectos del racionalismo que trabajan con unidades prefabricadas, sin embargo, consideran las tesis de Wittgenstein la piedra angular de su filosofía.<sup>86</sup>

Frente al planteamiento estrictamente lógico de los racionalistas, Pietilä defendió un método basado en la constante búsqueda de imágenes que alimentasen la formalización de la arquitectura:

Cuando usted me plantea una pregunta, se me presenta en principio como una especie de visión. Se genera entonces un campo visual, del cual puedo dibujar un esquema y entonces empezar a elaborarlo verbalmente... Ésta es, por supuesto, una manera abstracta de producir imágenes metafóricas, de transformar la cuestión en lenguaje verbalizado.<sup>87</sup>

La arquitectura de Pietilä nacía, por tanto, de una base abstracta y subjetiva; sólo más tarde era transformada en conceptos cuya transmisión era posible por medio del lenguaje<sup>88</sup>. Y era ahí donde éste se



Planta definitiva de Dipoli (1959-66), obra de Raili y Reima Pietilä.

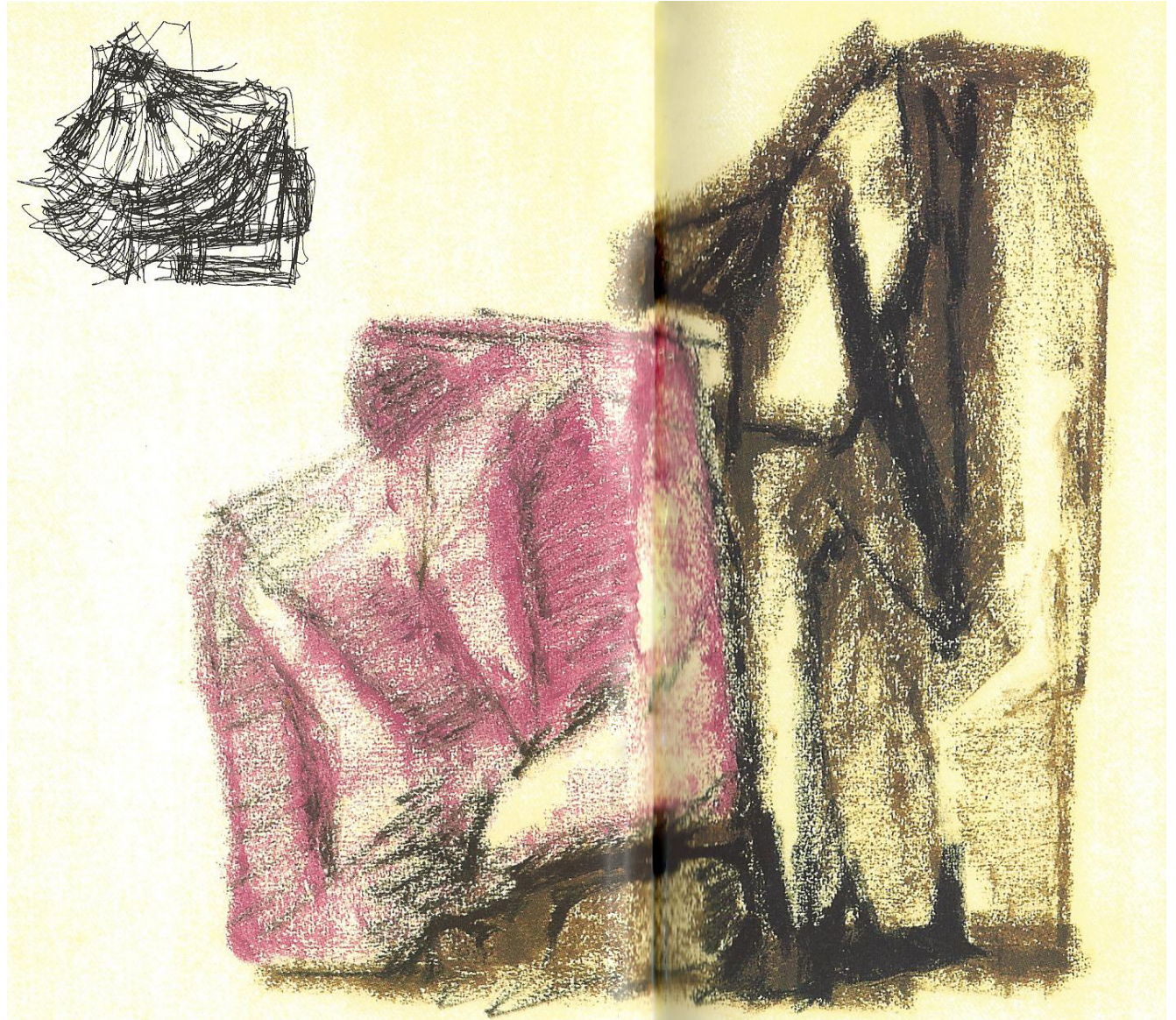
85. Reima Pietilä en ARTTO, Aaro y otros (1985): *Op. cit.*, p. 7

86. *Ibid.*

87. Reima Pietilä en VV.AA. (1995): 'Price, Culot, Pietilä. De la pasión de la tierra'. *Revista Fisuras*, num.2, p. 15

88. También J. Pallasmaa reflexiona sobre la naturaleza del proceso creativo en su obra *The thinking hand. Existential and embodied wisdom in architecture*. En ella se puede leer: 'Las creaciones artísticas nos revelan imágenes y descubrimientos antes de que éstos sean atrapados por el lenguaje. Tocamos cosas y captamos su esencia antes de ser capaces de explicarlas.'. Ver PALLASMAA, Juhani (2009): *Op. cit.*, p. 36





Reima Pietilä, boceto conceptual de Dipoli, edificio del Sindicato de Estudiantes en el campus de Otaniemi, Espoo, Finlandia. Sin fechar.  
*Museum of Finnish Architecture*



Reima Pietilä, planta del complejo de viviendas Suvikumpu en Tapiola, Finlandia. El proyecto fue presentado a concurso en 1962 y construido entre 1967 y 1969.

revelaba insuficiente. Por eso, el arquitecto propuso un *metalenguaje* que, a través de una síntesis entre imagen y palabra, se aproximase a la definición de su intrincado proceso creativo.

En la búsqueda de esas imágenes que formaban parte de su particular modo de expresión, Pietilä recurrió a menudo a la naturaleza de Finlandia. Aino Niskanen -arquitecta, profesora e investigadora del Departamento de Arquitectura de la Universidad Tecnológica de Helsinki- indica en su ensayo *Reima Pietilä y Team 10*:

Pietilä afirmaba que, para él, la arquitectura finlandesa significaba la arquitectura de las costas nórdicas del Mar Báltico y se consideraba *un arquitecto paisajista más que un arquitecto de casas*.<sup>89</sup>

La idea expuesta por Niskanen aparece en numerosos textos de Pietilä. En ellos defendió el paisaje como inspiración de la forma arquitectónica. Al explicar el modo en el que había alcanzado la solución definitiva del edificio del Sindicato de Estudiantes de la Universidad de Otaniemi –conocido como Dipoli-, Pietilä afirmaba:

Los materiales y superficies de Dipoli estructuran el edificio como una 'réplica de la naturaleza'; está camuflado en el terreno de manera que no puede ser descubierto por el enemigo. ¿Es Dipoli un anti-diseño y una protesta contra el disciplinado y completo sistema de la arquitectura? Tal vez sí, tal vez no. Pero en cualquier caso, no es un aglomerado aleatorio... Dipoli es un facsímil parcial, un fragmento del complejo natural del lugar.<sup>90</sup>

Profundizando en esta idea, el arquitecto argumentaba que 'la naturaleza como inspiración es una opción personal que el arquitecto puede elegir'<sup>91</sup>. Y él mismo decidió seguir ese camino:

[En las viviendas Suvikumpu] El encofrado del hormigón estaba formado por tableros horizontales de diferentes anchuras y alturas. El patrón de esta superficie es rítmico, libremente irregular, naturalizado... ¿Por qué esto es así? Porque de esta manera, el límite entre naturaleza y edificio es eliminado. Los colores y la luz del paisaje boscoso del entorno continúan en la arquitectura. Suvikumpu es 'arquitectura naturalística'. Simula la naturaleza.<sup>92</sup>

No obstante, Pietilä trató de extraer de la naturaleza algo más que las formas visibles; buscó compren-

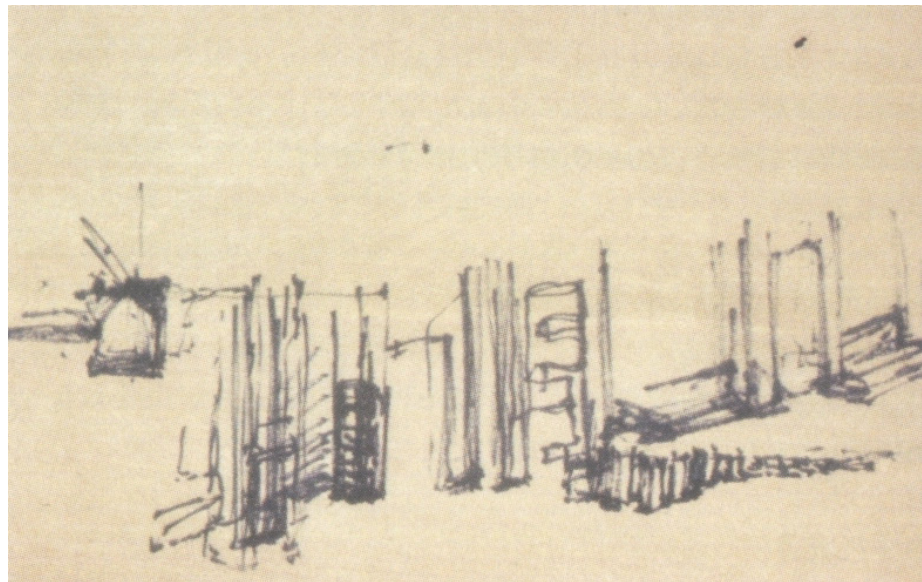
89. JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 40

90. Reima Pietilä en ARTTO, Aaro y otros (1985): *Op. cit.*, p. 12

91. Reima Pietilä en VV.AA. (1995): 'Price, Culot, Pietilä. De la pasión de la tierra'. *Revista Fisuras*, num.2, p. 63

92. Reima Pietilä en ARTTO, Aaro y otros (1985): *Op. cit.*, p. 11





Reima Pietilä, bocetos iniciales del complejo de viviendas Suvikumpu, c.1962.  
*Museum of Finnish Architecture*

der los procesos geológicos subyacentes, las fuerzas que habían configurado el paisaje de manera paulatina, del mismo modo que el grafito deslizado una y otra vez sobre el boceto encuentra, finalmente, la forma de la arquitectura.

Observando a primera vista el conjunto de tierra y mar a lo largo de la costa de la bahía de Finlandia parece que el modelo ha permanecido idéntico a sí mismo desde la última era glaciaria. Sin embargo la tierra se levanta a razón de setenta centímetros cada cien años; así, hace setenta mil años –durante la última era glaciaria- no podríamos ver nada aquí salvo el mar abierto de Yoldia... ¿Cómo pueden tales procesos geomórficos inspirar la arquitectura moderna? ¿Podríamos transformar todos esos hechos geológicos en parámetros apropiados de diseño y estos, a su vez, en metáforas semánticas? Si tal cosa sucediera estaríamos ante un diseño de gran poder narrativo y comunicativo para nuestra era.<sup>93</sup>



Pietilä mostraba aquí su aspiración de alcanzar un diseño que asumiese esos procesos geomórficos y que fuese, al mismo tiempo, capaz de sugerir 'metáforas semánticas'. Aprender de la naturaleza finlandesa era, en su opinión, el único camino para llegar a una arquitectura propia de su país, arraigada profundamente en las formas de su paisaje y consciente de las fuerzas que lo moldean:

Cuando la naturaleza 'continúa en la arquitectura' significa que las formas naturales o, más correctamente, su morfología, las metamorfosis causadas por las fuerzas naturales etc., son incorporadas a nuestro idioma arquitectónico, de manera paralela al lenguaje de la forma euclídea, o incluso como sustituto de él.<sup>94</sup>



Reima Pietilä en diferentes etapas de su vida.  
Museum of Finnish Architecture

Tras esta postura radical, Pietilä escondía unos inicios profesionales en los que había considerado esa forma euclídea como base de cualquier arquitectura. Él mismo indicaba a finales de los años 50 que 'el ángulo de 90° es la base predominante e incuestionable del diseño arquitectónico. Los edificios pueden entenderse como sistemas de formas cúbicas entrelazadas'<sup>95</sup>. Eso fue antes de los proyectos de Dipoli y Kaleva. Décadas más tarde, en 1985, Pietilä indicaba: 'Mi adiós a la estética del numeralismo se publicó en el número 1/58 de *Le Carré Bleu* con el título *Tilailmaisun muoto-oppi* ('Morfología del espacio expresivo')'<sup>96</sup>.

La evolución de Pietilä hacia una morfología expresiva inspirada en la naturaleza fue evidente a partir de 1958; sólo en el Pabellón de Bruselas se reconocía un módulo paralelepípedo como origen de la

93. Reima Pietilä en VV.AA. (1995): 'Price, Culot, Pietilä. De la pasión de la tierra'. *Revista Fisuras*, num.2, p. 30

94. Reima Pietilä en ARTTO, Aaro y otros (1985): *Op. cit.*, p. 14

95. JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 24

96. *Ibid.*, p. 20

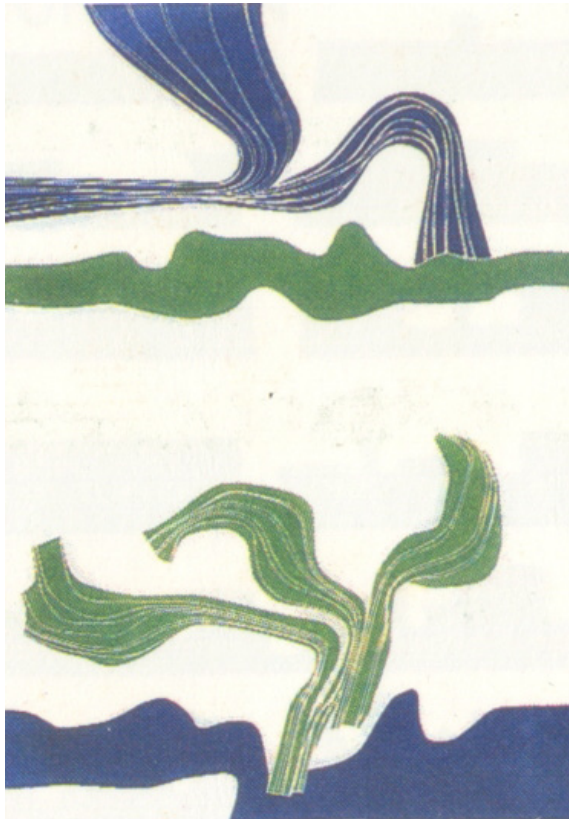




Reima Pietilä, 'Pensamiento: morfología finlandesa',  
dibujo sin fechar.  
*Museum of Finnish Architecture*

forma final del edificio. Pero sus obras posteriores nacieron de la geología y el paisaje finlandés: Kaleva, Dipoli, las viviendas Suvikumpu, y los proyectos de la Iglesia de Malmi o la Embajada Finlandesa en Nueva Delhi.

Sverre Fehn admiró la capacidad de Pietilä para incluir el paisaje y el idioma de Finlandia en su proceso de diseño, algo que le llevó a identificarlo con Alvar Aalto; en una entrevista concedida en 1993, el noruego reflexionaba: 'El ritmo del paisaje finlandés está inscrito en la arquitectura de Aalto. Y el estudio de los sonidos también, como en el trabajo de Pietilä'<sup>97</sup>. Fehn, como el finlandés, aspiró a una arquitectura nacida de lo irracional. Pero su camino fue otro.



Reima y Raili Pietilä, composición 'Homenaje a Alvar Aalto', presentada como parte de la exposición 'Vyöhyke' ('La Zona') en 1967. *Museum of Finnish Architecture*

#### 4.2.1.2 Fehn y el pensamiento irracional: la naturaleza como límite

Ante la pregunta de cómo solía comenzar un proyecto, Fehn respondía: 'Quedándome dormido. Soñando sobre el tema y el lugar de un modo irreal, y a partir de ahí comienzo a almacenar toda la información para, finalmente, articular la historia'<sup>98</sup>. Para el noruego, era imprescindible 'tener una historia que contar'<sup>99</sup> para comenzar un proyecto; los sueños y deseos eran el punto de partida de esa historia, la base de un enfoque que él mismo consideraba poético: 'Entiendo la casa como un marco poético completo para tu vida, desde el principio hasta el final'<sup>100</sup>.

No obstante, Fehn entendía que este acercamiento desde lo irracional y onírico no era suficiente para hacer arquitectura: en una comparación con la labor del poeta, afirmaba que los arquitectos 'trabajamos con letras, con un alfabeto, escribimos una historia... Veo los materiales como las letras que utilizamos para escribir nuestros pensamientos poéticos'<sup>101</sup>. De este modo, si el deseo es el origen de un proyecto, el material es su límite -como la estructura del lenguaje lo es para quien escribe- o, expresado con palabras de Per Olaf Fjeld: 'La arquitectura tiene sus limitaciones, pero el mundo que la inventa no'<sup>102</sup>. Ésta es la espina dorsal del pensamiento de Sverre Fehn, como él mismo explicaba:

97. Sverre Fehn en VV.AA. (1993): 'Sverre Fehn'. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, num.287, p. 85

98. VV.AA. (1998): 'Sverre Fehn. Above and below the horizon'. *a+u, Architecture and Urbanism*, num.340, p. 17

99. *Ibid.*

100. *Ibid.*

101. *Ibid.*

102. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 191



Reima y Raaili Pietilä preparando la muestra 'Käsité-  
Kuva- Oivallus' ('Concepto-Imagen-Percepción'), en  
Espoo, 1975.  
*Museum of Finnish Architecture*

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.<sup>103</sup>

Ahondando en esta cuestión, Per Olaf Fjeld escribió en la primera monografía dedicada a Fehn:

Un arquitecto no puede crear una *estancia* mediante la ciencia racional... El pensamiento racional no es suficiente... La manifestación física del espíritu corresponde al más alto orden de la arquitectura.<sup>104</sup>

Para Fehn, la ciencia racional no puede insuflar a la arquitectura una 'dimensión espiritual'. Sólo en su materialización, la arquitectura puede limitarse al ámbito de lo racional; el noruego ilustró esta idea comparando las construcciones de los hombres con las de los animales:

Las construcciones realizadas por los animales son racionalistas: precisas e inmutables, son siempre iguales cada día y cada año... El modo de pensar del hombre, en cambio, no es rígidamente racional y lógico; comprende chistes, mentiras, caprichos irracionales. Si la arquitectura es completamente racional, los hombres se convierten en animales.<sup>105</sup>

El arquitecto profundizó más tarde en esta diferencia entre el construir humano y animal: 'Cuando se realiza una construcción, se crea algo que va más allá de los números, más allá de los cálculos. Las construcciones de los animales se basan en cálculos; son muy tecnológicas y precisas con respecto a la tierra y al ambiente circundante'<sup>106</sup>, afirmaba Fehn. Estas reflexiones lo aproximaron a uno de los grandes maestros de la arquitectura contemporánea, Frank Lloyd Wright, que en 1962 había escrito:

Construir es un hecho que el hombre comparte con los animales, pájaros, peces e insectos. Pero la arquitectura –la mayor de las artes- empieza allí donde acaba la construcción animal y se impone el dominio del hombre: su espíritu... Así pues, a pesar de que la arquitectura es construcción, este vasto mundo de la construcción de las criaturas no es arquitectura.<sup>107</sup>



Sverre Fehn, boceto de una jirafa comiendo, 1987-88.  
Tinta negra sobre papel, 16,5 x 20,4 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

103. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 68

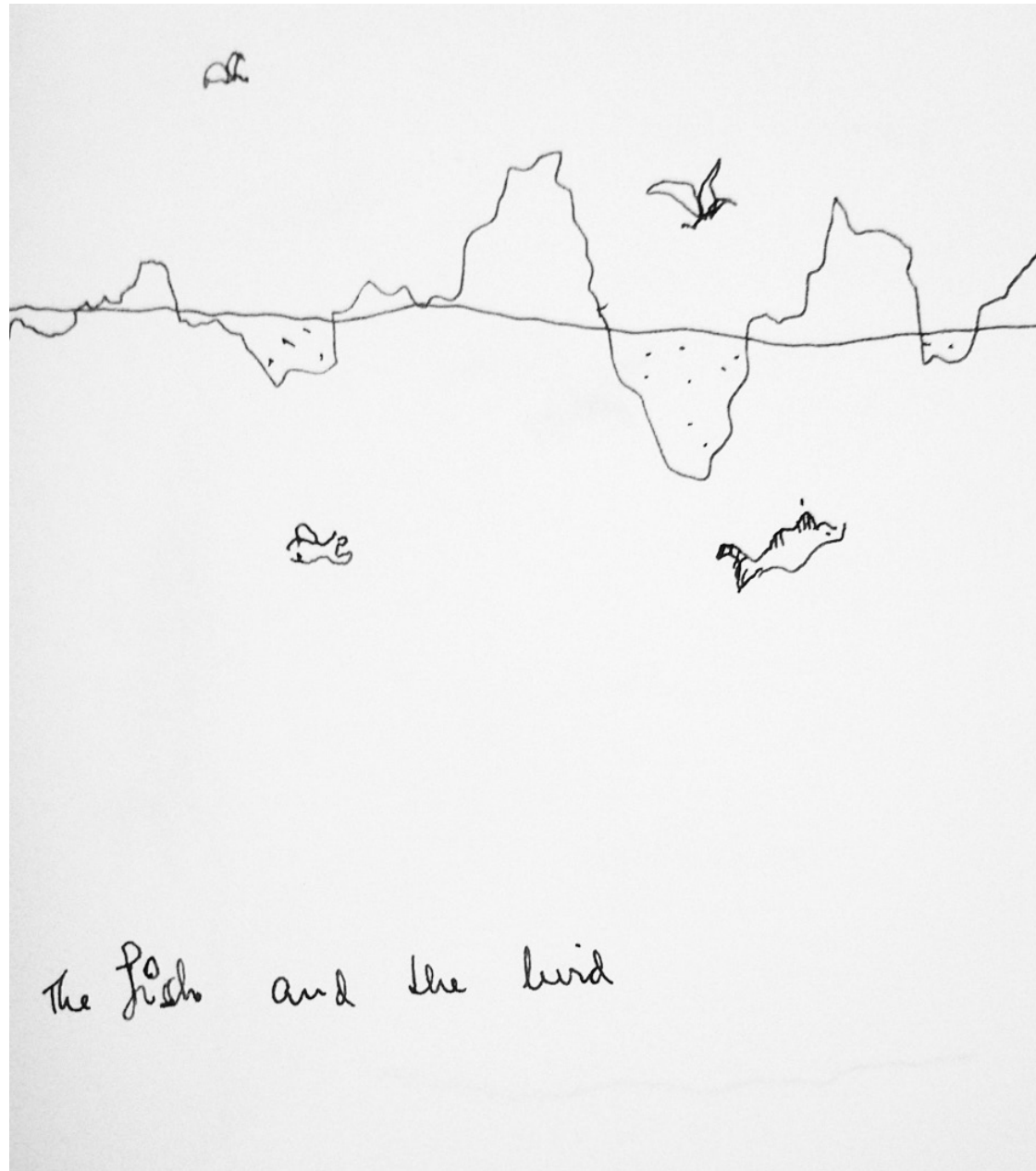
104. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, pp. 150-151

105. Extracto de una entrevista publicada en 1992 bajo el título de 'Una autobiografía arquitectónica', incluido en NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 279

106. Así lo afirmó Fehn en una entrevista realizada dos años más tarde. Ver *Ibid.*, p. 283

107. WRIGHT, Frank LI. [1962]2011: 'Preámbulo a El Maravilloso Mundo de la Arquitectura'. *Revista Diagonal*, num.29, pp. 40-41. El texto fue publicado por primera vez en *Architecture: Man in Possession of His Earth*. Doubleday&Co, Garden City, Nueva





Sverre Fehn, 'El pez y el pájaro', 1982.  
Tinta negra sobre papel, 16,8 x 20,7 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

La arquitectura, según Wright y Fehn, ha de ir más allá de la construcción. Ambos apelaron al espíritu, a lo irracional, como esencia última de la disciplina; sólo esa sustancia intangible podía transformar la construcción en arquitectura. Y para ambos, la naturaleza fue objeto de reflexión.

El americano afirmaba, al referirse a las construcciones animales que 'gracias a una buena información heredada, su belleza es natural... toda construcción animal es elemental y su belleza, inevitable'<sup>108</sup>.

Fehn, por su parte, advertía: 'Surgir de la tierra es un privilegio de la naturaleza. La imitación del hombre es una falsa primavera'<sup>109</sup>. Y aquí reside, precisamente, la principal diferencia entre el pensamiento de Fehn y el de Pietilä: para en finlandés, la arquitectura podía ser una 'réplica de la naturaleza'<sup>110</sup>; para el noruego, no.

Lejos de entender la naturaleza como inspiración formal, Fehn reconocía en ella un límite al pensamiento abstracto. Como el material -cuyas limitaciones inherentes condicionaban las posibilidades de una idea - la confrontación con la naturaleza determinaba las posibilidades de la arquitectura; para el noruego 'el impulso del hombre es expresar, y cualquier forma de expresar encuentra, a su vez, los límites en la naturaleza'<sup>111</sup>. Es por ello, que escribió: 'El mundo intelectual se encuentra con el paisaje, y en ese duelo nace la belleza'<sup>112</sup>. La idea -ese 'mundo intelectual'- se enfrenta a la naturaleza, y es ahí donde comienza a concretarse la arquitectura. Fehn continuaba:

En este punto, debemos alejar el sentimentalismo; no hay que estropear el paisaje. Cuanto más precisos seamos, cuanto más feroz sea el duelo que se establezca, mayores serán tanto el acento puesto sobre la naturaleza como el impacto de la narración arquitectónica. La arquitectura no debe adular a la naturaleza; en los espléndidos jardines japoneses hay una brutalidad sin límites.<sup>113</sup>

A este respecto, Fehn exhortaba en 1993:

Nunca consideres la naturaleza de un modo romántico. Intenta siempre crear una tensión entre la natu-



Sverre Fehn, 'El sol/el mar', 1996.  
Tinta negra sobre papel, 16,7 x 20,8 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

York, en el año 1962.

108. WRIGHT, Frank LI. [1962]2011: 'Preámbulo a El Maravilloso Mundo de la Arquitectura'. *Revista Diagonal*, num.29, pp. 40-41.

109. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 40

110. Ver nota 90 del presente capítulo.

111. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 148

112. Sverre Fehn. en una entrevista publicada en *Skala* en 1990. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 286

113. *Ibid.*



raleza y tu intervención. Es de este modo que la arquitectura gana legibilidad y los arquitectos descubren la historia que tienen que contar.<sup>114</sup>

Estas ideas se apoyaban en profundas reflexiones acerca del habitar del hombre en la tierra. Fehn consideraba que el mero hecho de caminar suponía la primera interferencia en el estado natural de las cosas<sup>115</sup>, una arquitectura en estado embrionario:

Cuando se toma contacto con la naturaleza incontaminada se provoca siempre una destrucción, incluso simplemente caminando sobre un prado. Nuestras huellas llevan al hombre que pasa después de nosotros a recorrer el mismo camino; son una especie de arquitectura... una carta dirigida al caminante sucesivo.<sup>116</sup>

Es por ello que la obra de Fehn revela una nítida disociación entre arquitectura y lugar. Para Francesco Dal Co<sup>117</sup>, ésta es una de las características esenciales de las obras del noruego a lo largo de toda su carrera. Dal Co, al analizar el proyecto de juventud realizado por Fehn -con Geir Grung- para un crematorio en Larvik, subraya:

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.<sup>118</sup>

El italiano profundiza en este conflicto entre arquitectura y naturaleza a través de obras proyectadas por Sverre Fehn en diferentes etapas de su vida. Así, escribe sobre el Pabellón Nórdico proyectado para los jardines de la Bienal de Venecia:



Sverre Fehn, vista presentada al concurso para el crematorio de Larvik, Noruega, 1950.  
Lápiz sobre papel vegetal, 62,9 x 50 cm.  
*Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo*

114. Sverre Fehn en W.A.A. (1993): 'Sverre Fehn'. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, num.287, p. 85

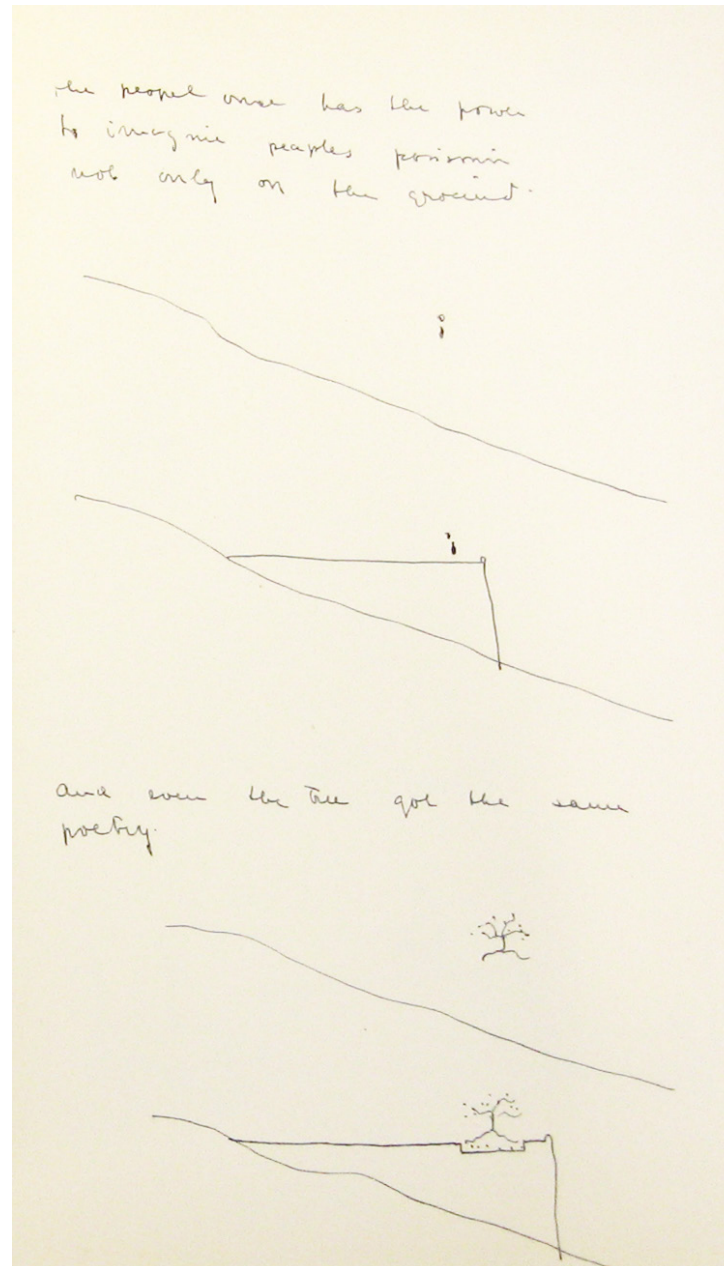
115. A este respecto, Frampton afirma: 'Para Fehn... el primer signo de existencia humana es el acto espontáneo de limpiar un territorio salvaje'. Ver FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 10

116. Fehn en una entrevista de 1992. Ver *Ibid.*, p. 280

117. Francesco Dal Co, es un crítico de arquitectura italiano nacido en 1945. Profesor de la *Università di Venezia* desde 1981, ha impartido asimismo docencia en Yale y en la *Accademia di Architettura di Mendrisio*; dirigió la Bienal de Arquitectura de Venecia en el período 1988-1991 y desde 1996 dirige la revista *Casabella*.

118. Francesco Dal Co en su ensayo 'Entre tierra y mar. La arquitectura de Sverre Fehn'. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 11





Sverre Fehn, boceto del hombre y su interacción con la naturaleza, 1980-81.  
Tinta negra sobre papel, 21 x 29,7 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

Su coherencia y mínimos medios empleados transforman la racionalidad del cálculo estructural en fuente de una magia luminosa, que atribuye al gran vano unitario el carácter de un espacio suspendido. Sólo la presencia de la naturaleza nos relaciona con la tierra... Los troncos de algunos árboles, de los que no se percibe la copa, atraviesan y rompen la continuidad de las esbeltas vigas de la cubierta, patéticas presencias que denuncian haber sufrido una construcción y no celebran con ella unos felices esponsales.<sup>119</sup>

Al referirse a otro proyecto, el realizado para una galería de arte en Verdens Ende, Francesco Dal Co matiza esta ruptura deliberada entre naturaleza y arquitectura: 'Antes que abandonarse a las atractivas sugerencias de la naturaleza, Fehn parece tener la intención de completar, si es lícito expresarlo así, la obra realizada por el mar'<sup>120</sup>. Al contrario que Pietilä, para quien el paisaje podía 'continuar en la arquitectura'<sup>121</sup>, Fehn entiende que la arquitectura, en su artificialidad, puede 'completar' la naturaleza. Per Olaf Fjeld, parafraseando a Fehn, escribía en 1983: 'El hombre es capaz de crear objetos que la naturaleza no puede expresar. La naturaleza acepta su presencia'<sup>122</sup>. Existe en esta afirmación una confianza implícita en que la oposición entre lo natural y lo artificial permite llegar a un punto de encuentro entre ambos; así, en la dialéctica propuesta por Fehn, tanto el paisaje como el objeto pasan a formar parte de una nueva realidad que va más allá de su mera adición, estableciéndose entre ellos una relación *gestáltica*; en palabras de 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.<sup>123</sup>

El crítico noruego enumera a continuación otros arquitectos que, a lo largo del siglo XX, recurrieron a estrategias similares en su relación con el lugar; y frente a ellos, Norberg-Schulz alude a la obra de Rei-

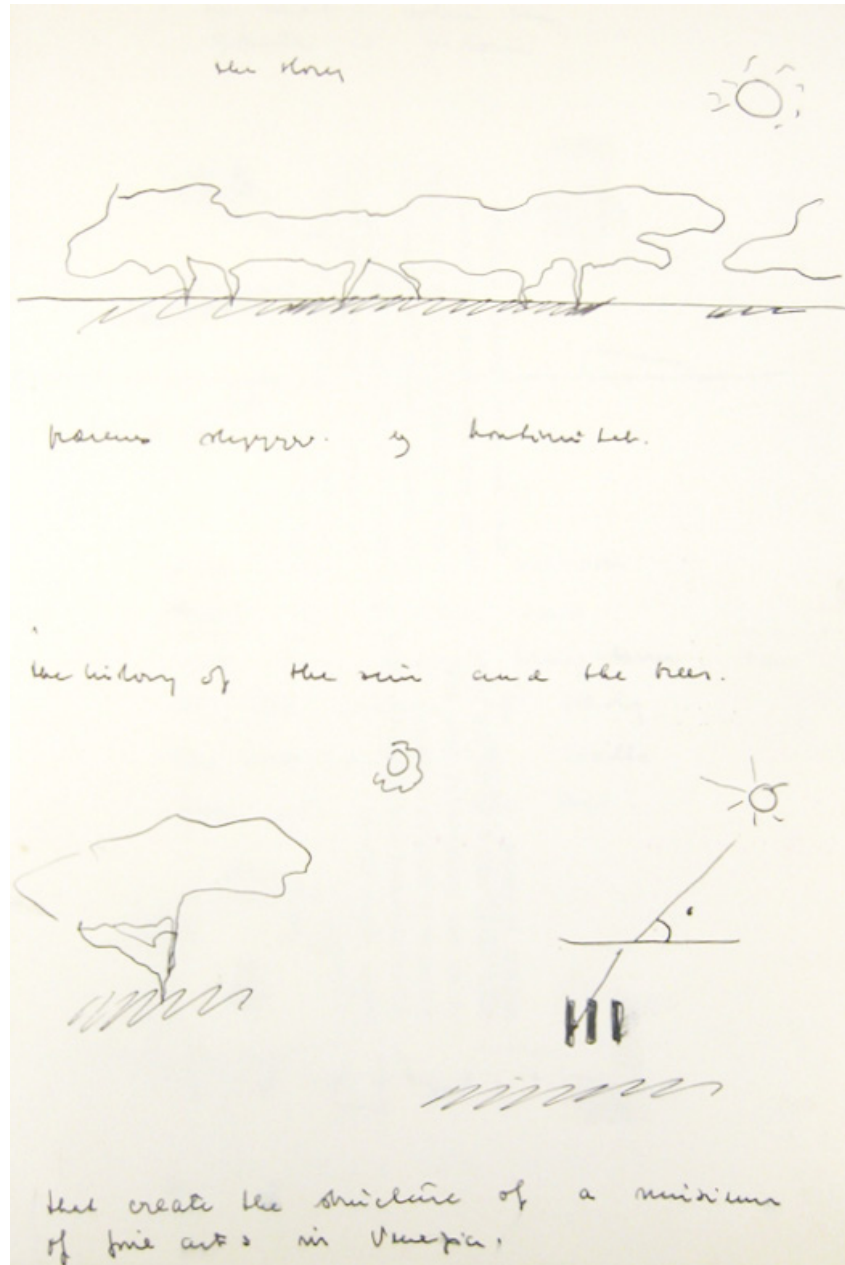
119. NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, pp. 14-15

120. *Ibid.*, p. 9

121. Ver nota 92 del presente capítulo.

122. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 150

123. Christian Norberg-Schulz en 'La visión poética de Sverre Fehn'. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 44



Sverre Fehn, boceto del Pabellón de los Países Nórdicos de Venecia, 1980.

En la página opuesta un texto explicaba el proceso del proyecto: 'La historia del sol y los árboles es un componente de esta estructura/ el Pabellón de Bellas Artes en Venecia/ La construcción atrapa los rayos de sol en su camino hacia el suelo, /una creación de sombras,/del mismo modo que las hojas arrojan sombras azules sobre la hierba verde'.

Tinta negra sobre papel, 21 x 29,7 cm.

Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

ma Pietilä como ejemplo de subordinación a la naturaleza.

La unidad entre naturaleza y arquitectura se alcanza también en el 'funcionalismo orgánico' de Alvar Aalto y en la 'morfología natural' de Reima Pietilä. Pero en la obra de Pietilä, la arquitectura está subordinada a la naturaleza, mientras que los edificios de Fehn se confrontan con ella.<sup>124</sup>

Pietilä y Fehn aparecen como ejemplos de posturas antitéticas frente a la naturaleza. Fehn, en una entrevista publicada en 1986, ilustra esa relación *gestáltica* señalada por Norberg-Schulz: 'Les he dicho a mis alumnos que si al mirar un edificio perciben un árbol bellissimo, significa que el edificio es una bellissima pieza de arquitectura, porque el diálogo entre naturaleza y arquitectura hace el árbol muy bello'<sup>125</sup>. El noruego reconocía ese mismo anhelo de una arquitectura capaz de hacer más visible la naturaleza en el arquitecto sueco Sigurd Lewerentz:

[Sigurd Lewerentz] construyó una iglesia en un bosquecito de abedules en los alrededores de Estocolmo. Los troncos del bosquecito recubiertos de manchas inspiraron la arquitectura... Los transeúntes se paran y dicen: 'Qué bosquecito delicioso. Nunca me había percatado, hasta que se construyó la iglesia.'<sup>126</sup>

La arquitectura de Fehn, por tanto, no eludía la confrontación con el lugar, sino que buscaba completarlo enfrentándose a él de igual a igual. No existe arquitectura sin naturaleza, ya que es en el encuentro entre ellas donde la idea se transforma en realidad física.

El terreno es el arquitecto de mis edificios; el modo en que un edificio se sitúa en el paisaje da al proyecto su precisión... por suerte, el terreno no tiene miedo de ningún guión. El arquitecto encuentra la arquitectura con ayuda de la naturaleza.<sup>127</sup>

Fehn evitaba reducir la naturaleza a su condición estética, cualidad que reconocía en las construcciones del pasado pero no así en gran parte de las obras nacidas al amparo de la civilización moderna.

[En el pasado] La casa y la cama eran un refugio seguro, de noche y de día... La naturaleza era un concepto absoluto, en cuyo interior el hombre escogía un lugar para satisfacer la íntima exigencia de



Sverre Fehn, boceto de una trinchera, 1984. En estas estructuras, la naturaleza modificada actúa como protección frente a los hombres. Tinta negra y lápices de colores sobre papel, 16,5 x 20,4 cm. Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

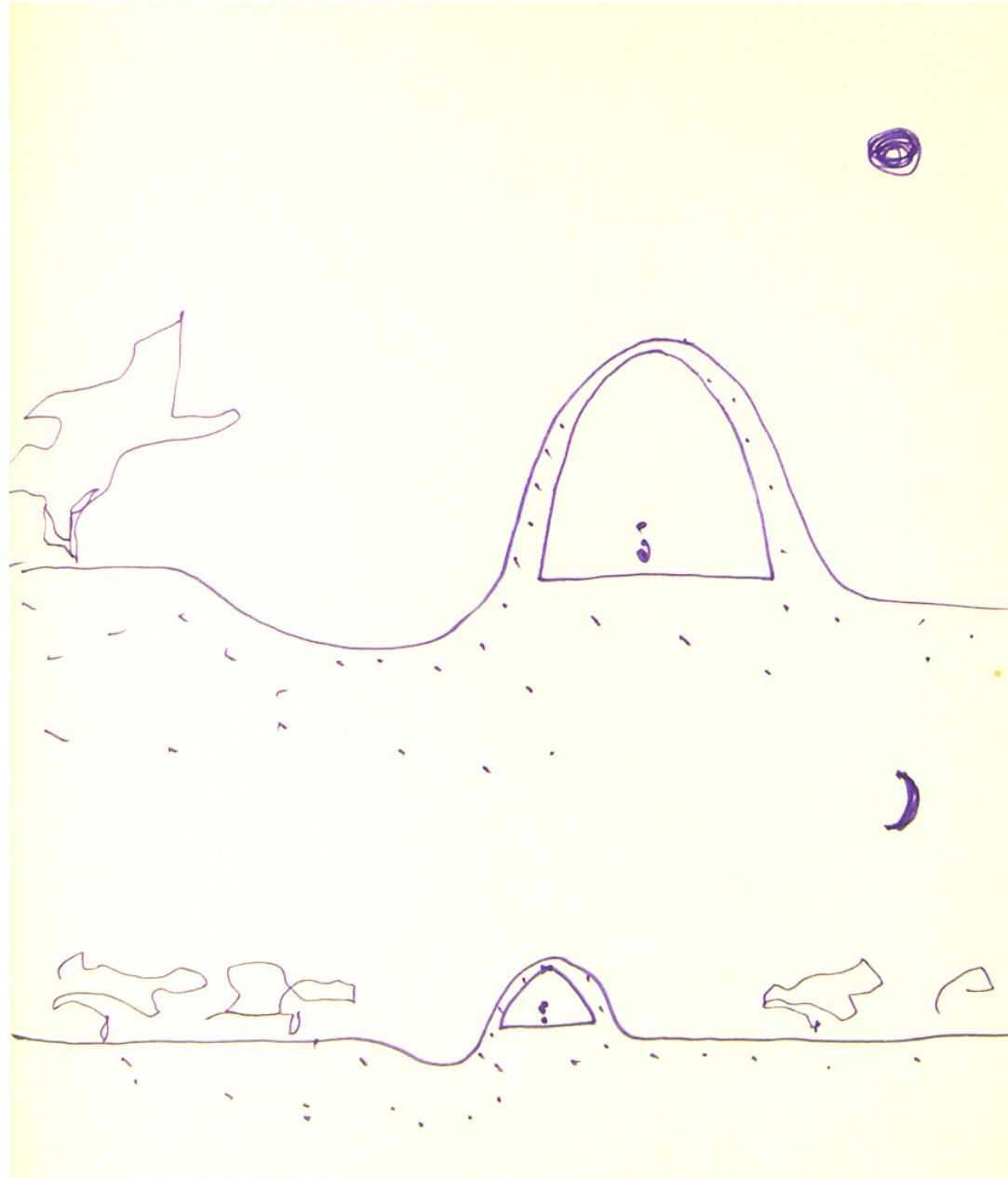
124. NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 44

125. Sverre Fehn en 'Sobre el racionalismo con contenido espiritual'. Ver *Ibid.*, p. 283

126. Sverre Fehn en 'Cómo nacieron nuestras dimensiones'. Ver *Ibid.*, p. 281

127. Sverre Fehn en FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 108





Sverre Fehn, boceto, 1984. Los dibujos muestran cómo las construcciones del hombre alteran la naturaleza.  
Tinta azul sobre papel, 16,5 x 20,4 cm.  
*Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo*

un refugio; y esto último era la parte humana de aquella totalidad. El nacimiento de la casa era un nacimiento geográfico, ya que su posición dependía de los dones de la tierra y del mar... [Sin embargo] La casa perdió su vínculo con las actividades de la tierra cuando la inquietud del hombre le concedió independencia geográfica; se convirtió en un elemento extraño, colocado sobre el suelo sin ninguna finalidad práctica... A la casa, a la tierra y a la naturaleza, al dejar de ser consideradas como un fin, no les quedaron más que los significados estéticos... incluso a los niños se les impidió jugar en el prado más allá de la puerta, y la naturaleza quedó reducida a belleza, a un objeto estético que admirar desde la ventana.<sup>128</sup>

Sus reflexiones sobre la naturaleza enlazaban así con otras acerca de lo primitivo. Y en este punto, paradójicamente, volvió a aproximarse a Reima Pietilä.

#### 4.2.2 La idea de lo primitivo en Fehn y Pietilä

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.<sup>129</sup>

Estas palabras, escritas por Sigfried Giedion en 1958, resumen una de las principales preocupaciones de Fehn y Pietilä. Ambos trataron de retornar al origen para encontrar el sustrato de la arquitectura, y ambos reconocieron en las cuevas primitivas su origen remoto. Ellas fueron la inspiración de muchos relatos de Fehn y de muchos trazos de Pietilä.

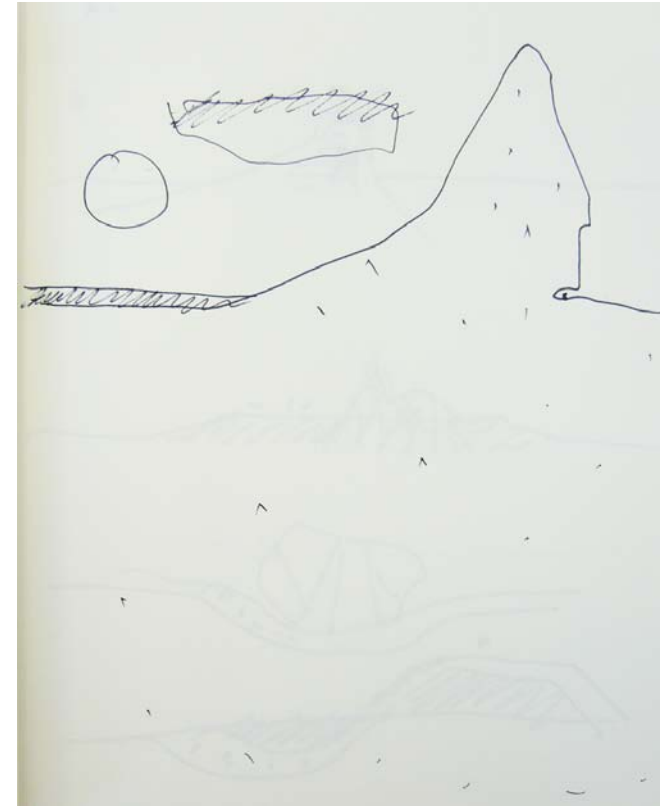
El modo de pensar y hablar de Reima Pietilä no siempre ha sido comprendido; sus alocuciones, complejas y metafóricas, recordaban a mitos heredados de un pasado remoto. Esto no contribuyó a la difusión de sus ideas, en ocasiones mal interpretadas y en otras directamente ignoradas; su discurso



Sverre Fehn, boceto de una gruta, 1991.  
Tinta negra sobre papel, 21 x 14,7 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

128. Per Olaf Fjeld parafraseando a Sverre Fehn en 'La pérdida del horizonte'. Ver FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, pp. 24-26. Es interesante recordar que el filósofo italiano Massimo Cacciari parece compartir ciertos aspectos de esta lectura al analizar las ciudades actuales: 'El habitar no se produce allí donde se duerme y de vez en cuando se come... El lugar es allí donde nos paramos: es pausa; es algo análogo al silencio en una partitura. La música no se produce sin el silencio. El territorio posmetropolitano ignora el silencio'. Ver CACCIARI, Massimo (2010): *La ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona, p. 35

129. S. Giedion, citado por Christian Norberg-Schulz en VV.AA. (1993): 'Sverre Fehn'. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, num.287, p. 85



Sverre Fehn, bocetos de cuevas, 1989.  
Tinta negra sobre papel, 16,5 x 20,4 cm.  
*Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo*

alejado de la sensibilidad del hombre moderno ha hecho que Pietilä sea recordado como 'una especie de chamán fino-úgrico'<sup>130</sup>. Él, por su parte, tenía una visión profundamente pesimista de sus contemporáneos, que habían 'perdido su facultad de pensar sobre los mitos y chamanes'<sup>131</sup>. Una pérdida que, a juicio del finlandés, había limitado su capacidad para relacionarse con la arquitectura.

Los usuarios de arquitectura moderna se han adaptado, a través de un largo período de tiempo –más de medio siglo-, a la situación de que los productos de la construcción sean objetos utilitarios sin una función expresiva ni significativa en nuestra cultura... Si hubiese ahora un cambio en el espíritu de nuestro tiempo y se esperase que la arquitectura ofreciera una respuesta satisfactoria a cuál es la expresión e imagen construida de la cultura de nuestro tiempo en sus diferentes formas, la arquitectura de hoy sería incapaz de responder a este reto.<sup>132</sup>

Frente a esta aceptación de la obra de arquitectura como mero 'objeto utilitario', Pietilä recordaba que también 'nosotros, no solamente el hombre primitivo, podemos ver formas llenas de significado en la formación excepcional de la roca'<sup>133</sup>. Ese hombre primitivo, además de reconocer significados en las rocas, también las habitaba; y tal vez por ello, Pietilä recurrió a la caverna como metáfora de una añorada proximidad entre el hombre y su medio:

[En Dipoli] los aleros protuberantes de cobre se abren formando bahía, como formas que simbolizan escolleras debajo de las cuales el hombre de las cavernas construye su morada... Detrás de la fachada primigenia, la 'vivienda cueva' penetra en las profundidades de la roca. El lema del concurso de Dipoli, 'La marcha nupcial del hombre de las cavernas', se refiere a la posibilidad de que este edificio cavernoso albergase un importante mito.<sup>134</sup>

Pietilä parecía convencido de que sólo en un 'edificio-cueva' los hombres podían recuperar la capacidad de pensar en mitos y de obrar como chamanes. Sverre Fehn, preguntado acerca de la obra del finés, llegó a asegurar que 'Pietilä soñaba con hacer cuevas de madera'<sup>135</sup>. Esta nostalgia de la caverna aparecería una y otra vez en los proyectos del finlandés:

130. JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 34. La expresión fino-úgrico hace referencia a la subfamilia de las lenguas urálicas de la que forma parte el idioma finlandés.

131. T. Koho en VV.AA. (1995): 'Price, Culot, Pietilä. De la pasión de la tierra'. *Revista Fisuras*, num.2, p. 37

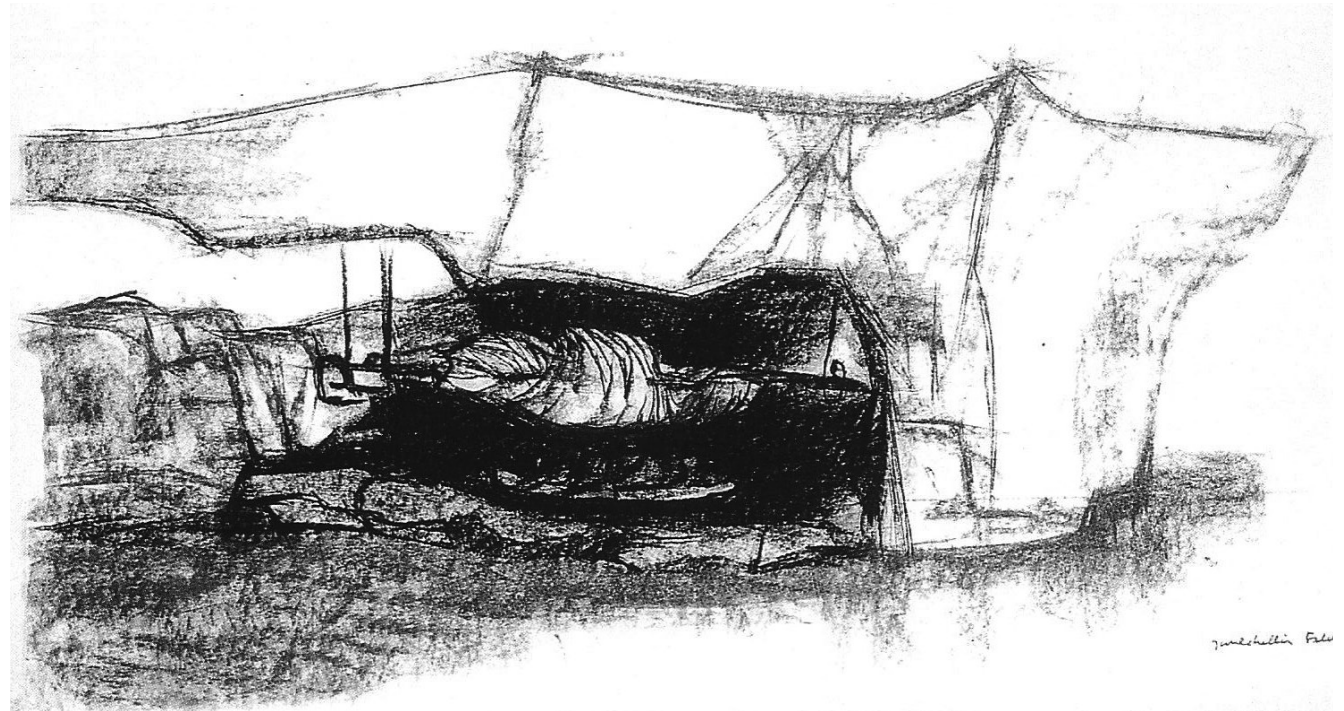
132. Reima Pietilä en ARTTO, Aaro y otros (1985): *Op. cit.*, pp. 22-23

133. Reima Pietilä en VV.AA. (1995): 'Price, Culot, Pietilä. De la pasión de la tierra'. *Revista Fisuras*, num.2, p. 112

134. *Ibid.*, p. 110

135. Sverre Fehn en FJELD, Per Olaf (2009): Sverre Fehn. *The pattern of thought*, p. 80





Reima Pietilä, boceto de la gran chimenea de Dipoli,  
c.1965.  
*Museum of Finnish Architecture*

[El proyecto para la Iglesia de Malmi] Tenía que ser una cueva informe para reuniones formales de gente. Uno debía sentir cómo una roca de hormigón surge del bosque de la misma forma característica que las acumulaciones minerales.<sup>136</sup>

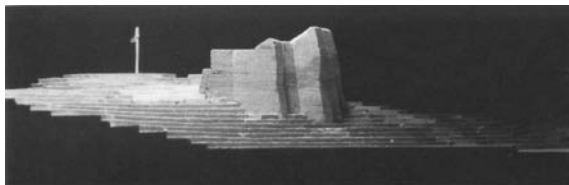
No obstante, Reima Pietilä reconocía la deuda de su arquitectura con los maestros modernos. Su mirada al pasado buscaba una nueva capa que añadir a la evolución de la disciplina, no un paso atrás. El arquitecto finlandés Markku Komonen<sup>137</sup>, define a Pietilä como un 'moderno', aunque específica:

En lugar de una disciplina dogmática, para él la arquitectura moderna es un conjunto aglomerado, un campo donde uno aún puede descubrir territorios inexplorados, zonas de borde y pistas secundarias. En las zonas intermedias de esa dirección ideológica dominante ha desarrollado su propia expresión arquitectónica.<sup>138</sup>

Reima Pietilä afirmaba que, a su juicio, 'la tradición moderna es un árbol, un tronco de la cultura. Tengo la hipótesis de que hasta ahora no hemos utilizado más que un 30% del tronco. Un 70% permanece latente'<sup>139</sup>. En ese espacio aún inexplorado de la tradición moderna es donde él buscó nuevos caminos que enriqueciesen la expresión de su tiempo. Esta actitud le llevó a ser, al mismo tiempo, agradecido y crítico con la generación precedente:

Estaba en Dubrovnik, en 1956, cuando la imagen de Giedion detrás de la mesa del presidente me provocó una ira tiránica, la más inmensa acritud. ¿Acaso cada generación no tiene claros sus propios campos y los exprime al máximo antes de que desaparezcan? Claro que, por otra parte, esos rebeldes pioneros avanzaron ciegamente hasta el borde dejando tras ellos parte de los frutos para quienes venían detrás. ¡Ahí lo tienes! Empecé a pensarlo hace mucho tiempo, y sigo pensando lo mismo.<sup>140</sup>

El finlandés no restringió esta revisión crítica de las arquitecturas heredadas al Movimiento Moderno; al contrario, Pietilä alertó del riesgo que suponía señalar ciertas obras del pasado como paradigma y



Maqueta de la Iglesia de Malmi, Finlandia, proyectada por Reima y Raili Pietilä en 1967.  
*Museum of Finnish Architecture*

136. Reima Pietilä en VV.AA. (1995): 'Price, Culot, Pietilä. De la pasión de la tierra'. *Revista Fisuras*, num.2, p. 112

137. Markku Komonen, nacido en 1945, es miembro fundador del estudio Heikinen-Komonen Architects. Ha dirigido la revista *Arkkitehti* entre 1977 y 1980, y el Departamento de Exposiciones del Museo de Arquitectura Finlandesa entre 1978 y 1986, además de impartir docencia en Finlandia, España y Estados Unidos.

138. ARTTO, Aaro y otros (1985): *Op. cit.*, p. 5

139. JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 70

140. *Ibid.*, p. 20



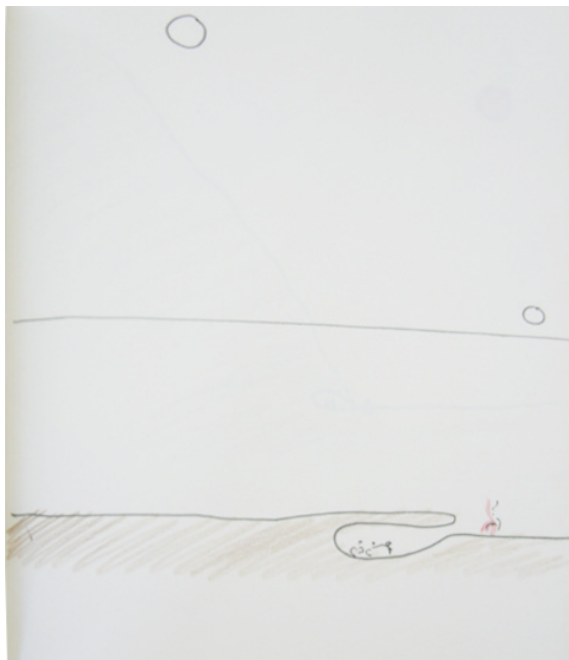
Reima Pietilä, bocetos de Dipoli, sin fechar.  
*Museum of Finnish Architecture*

expresión única de su tiempo: '¿Soportarán las obras maestras de la arquitectura la evaluación final de la historia? ¿Qué evaluación final? ¿Qué historia?'<sup>141</sup>

Como Pietilä, Sverre Fehn reflexionó acerca de la vuelta a lo primitivo. Esas cuestiones representaron para él un ejercicio intelectual, un medio para acercarse a la esencia de la arquitectura<sup>142</sup>. Quizá fue esta inquietud la que le llevó hasta Marruecos en 1951; en su senectud, el noruego recordaba: 'Han transcurrido cuarenta y dos años desde mi primer viaje al norte de África, de aquello que llamé mi encuentro con la arquitectura *moral-primitiva*. Entonces la palabra *primitivo* estaba muy en boga...'<sup>143</sup>. Lo 'primitivo' no tenía para Fehn connotación peyorativa alguna; al contrario, la palabra remitía a ciertas cualidades que el desarrollo social y tecnológico había hecho olvidar.

Una de esas cualidades era el vínculo entre el hombre y los elementos de la naturaleza, que representaba, para Sverre Fehn, el sentido último del habitar humano. En sus obras, trató de recuperar ese vínculo ancestral, especialmente cuando se enfrentó a un programa doméstico. Según Per Olaf Fjeld, en las viviendas proyectadas por Fehn 'se concede al fuego y al agua un lugar estratégico. El fuego es el símbolo básico de la luz en la noche, de la seguridad y el calor. El agua es masa, y se encuentra en la base de la vida'<sup>144</sup>. Esta idea ya había sido expuesta por Kenneth Frampton en 1983 cuando, en su introducción a *Sverre Fehn. The thought of construction*, apuntaba que 'para Fehn, luz y oscuridad, fuego y agua han sido siempre las dualidades físicas constitutivas de la existencia del lugar'<sup>145</sup>. El crítico británico continuaba:

El fuego ofrecía puntos de luz en la noche. Este punto fue una vez la definición de un lugar, ya que el fuego era el creador de una 'estancia', el creador de reinos íntimos y privados sin muros interiores. La 'estancia' más allá de la luz pertenecía a la noche.<sup>146</sup>



Sverre Fehn, boceto de la cueva y el fuego, 1983.  
Tinta negra y lápices de colores sobre papel,  
16,5 x 20,4 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

141. ARTTO, Aaro y otros (1985): *Op. cit.*, p. 24

142. Aquí, de nuevo, Fehn parece haber seguido los pasos de Le Corbusier, quien recurría a un remoto origen de las civilizaciones para ilustrar la importancia de los trazados reguladores: 'El hombre primitivo ha detenido su carro, decide que éste será su suelo. Elige un claro, abate los árboles demasiado cercanos, allana el terreno de los alrededores, abre el camino que le unirá con el río o con la tribu que acaba de dejar... No hay hombre primitivo, hay medios primitivos. La idea es constante y está en potencia desde el comienzo'. Ver JEANNERET, Charles-Edouard [1977]1978: *Hacia una arquitectura*. Editorial Poseidón S.L., Barcelona, p. 53

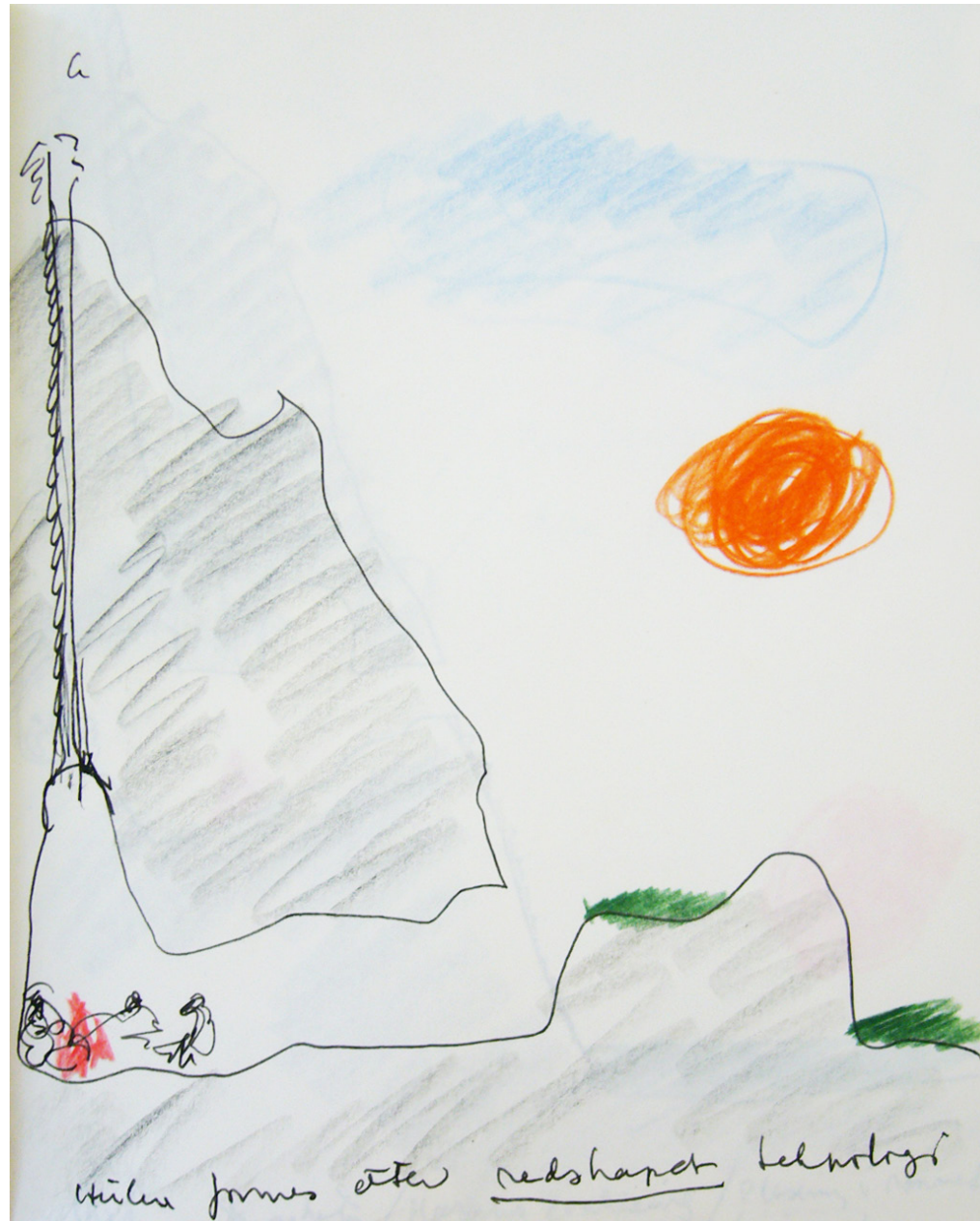
143. Sverre Fehn. en 'Hace cuarenta y dos años...'. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 284

144. Per Olaf Fjeld en MADSHUS, Eva y M. YVENES (2008): *Op. cit.*, p. 25

145. Kenneth Frampton, en FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 15

146. *Ibid.*, p. 50





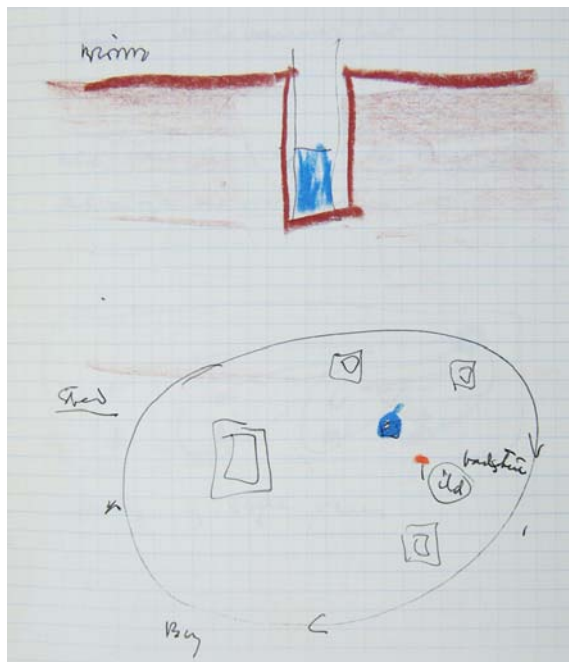
Sverre Fehn, boceto de la cueva y el fuego, 1984.  
Tinta negra y lápices de colores sobre papel,  
16,8 x 20,7 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

Para Fehn<sup>147</sup>, en el pasado el fuego determinaba una estancia en la noche porque todo sucedía en torno a él. Y esto hacía posible un tipo de cohesión social al que la modernidad era ajena:

En el pasado la noche otorgaba distancia respecto a todo. Más allá del alcance de la luz todo quedaba reducido a misterio. Ahí, la oscuridad daba paso a la fantasía, a un mito que penetraba en la oscuridad como un cuento habita el alma. La presencia de los ancianos era honrada, ya que poseían la llave de las historias. La luz les otorgaba juventud durante el discurso, ya que las sombras parpadeantes eliminaban los signos de longevidad en el orador. Para los niños, ésta era la clave de su educación.<sup>148</sup>

Fehn contraponía ese pasado propenso a mitos y leyendas que –como Pietilä– parecía añorar, con la realidad del siglo XX; afirmaba que ‘el enemigo de la noche es la luz artificial. Cuando el hombre conquistó la oscuridad, la generosidad latente en la noche dejó de existir’<sup>149</sup>. Esa falta de generosidad, a su juicio, derivó en una banalización del habitar:

Cuando la cocina se integraba con el fuego, cocinar era una ceremonia. El acto de preparar la comida y la sociabilidad de la espera era parte intrínseca de la comida... Hoy, cocinar ha sido reducido a un acto productivo, y la cocina a un lugar donde manufacturar la comida... La ceremonia de comer desaparece y en su lugar nos encontramos frente a la necesidad de consumir para poder sobrevivir.<sup>150</sup>



Sverre Fehn, boceto, 1975.  
Tinta negra y lápices de colores sobre papel,  
17,5 x 21,5 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

Por su parte, el agua había sido otro de los elementos esenciales en la vida colectiva de las sociedades primitivas<sup>151</sup>. Fehn recordaba que ‘el centro de la villa era el pozo y, gracias a su reflejo, los deseos podían hacerse realidad. La periferia del pozo era un lugar para intercambiar las últimas noticias’<sup>152</sup>; en el ámbito doméstico, el baño representaba esa relación entre el hombre y el agua. Y en el norte, ese baño había tenido desde tiempos ancestrales un sentido mucho más profundo que el meramente higiénico, como el propio arquitecto recordaba<sup>153</sup>: ‘En el norte... el baño no era simplemente una técnica, sino

147. Es importante recordar que en *Sverre Fehn. The thought of construction* es Per Olaf Fjeld quien escribe pero, como él mismo señala en el prefacio, los textos fueron extraídos de conversaciones con Sverre Fehn.

148. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 50

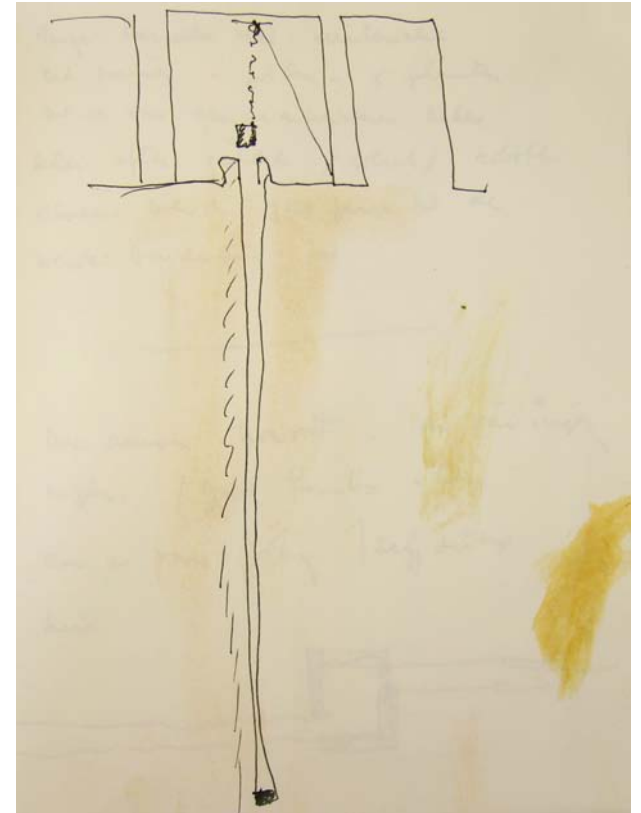
149. *Ibid.*

150. *Ibid.*, p. 52

151. En la obra mencionada, Fjeld escribe: ‘El fuego y el agua siempre han sido los focos de los lugares donde la gente se reúne.’ Ver *Ibid.*, p. 50

152. *Ibid.*, p. 50

153. En otras culturas el baño también gozó, hasta el siglo XX, de una consideración más allá de la mera utilidad: basta recordar el panegírico que Junichiro Tanizaki dedica al baño tradicional japonés en *El elogio de la sombra*. Ver TANIZAKI, Junichiro



Sverre Fehn, bocetos de pozos excavados en el desierto, 1987.  
Tinta negra y pastel sobre papel, 16,7 x 20,8 cm.  
*Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo*

más bien parte de un ritual'<sup>154</sup>. Fehn lamentaba que la modernidad hubiese obviado esa cuestión:

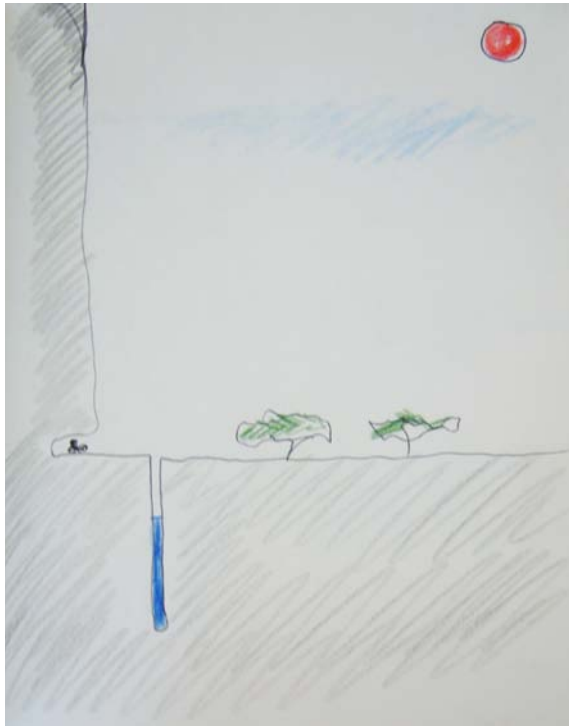
El baño se convirtió en un reflejo de nuestra soledad. El disfraz sólo se quita en esta habitación y, antes de girar la llave y enfrentarse al exterior, la máscara ha de ser restaurada. El acto de enmascaramiento y desenmascaramiento fue el único ritual que quedó.<sup>155</sup>

El noruego se mostraba muy crítico con ciertas pérdidas derivadas del desarrollo social y tecnológico, así como con sus consecuencias en el habitar. Al analizar la realidad de la arquitectura doméstica de su tiempo, exponía:

El fuego y el agua son simplemente parte de un sistema de producción y su ritmo esencial ya no se traduce en la casa. La tecnología ha rechazado totalmente su función social... La gran estancia con sus zonas íntimas y privadas, fue dividida en pequeñas células de aislamiento, en lugares que estaban destinados a un propósito práctico y efectivo, en estancias en las que ciertas tareas podían ser llevadas a cabo de manera eficiente.<sup>156</sup>

La arquitectura había sido reducida a una función, a una optimización productiva. Se había perdido el sentido profundo de la domesticidad y la relación con los elementos constitutivos del medio natural que rodeaba al hombre. Con ello, se habían perdido los mitos, la capacidad de imaginar más allá del pensamiento racional. En un tono casi apocalíptico, Sverre Fehn sentenciaba en 1994:

Estas reflexiones dispersas te vuelven a llevar al hombre moderno abandonado en soledad en la llanura, y el muro que una vez era tu gran protector está ahora perforado por el mundo de la alta tecnología donde te alcanzan sonidos, imágenes y partículas. Te has convertido en un viajero del universo imaginario, y tu último muro es tu propia piel.<sup>157</sup>



Sverre Fehn, boceto de la cueva y el agua, 1984.  
Tinta negra y lápices de colores sobre papel,  
16,8 x 20,7 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

(2003): *El elogio de la sombra*. Editorial Siruela, Madrid, 96 pp.

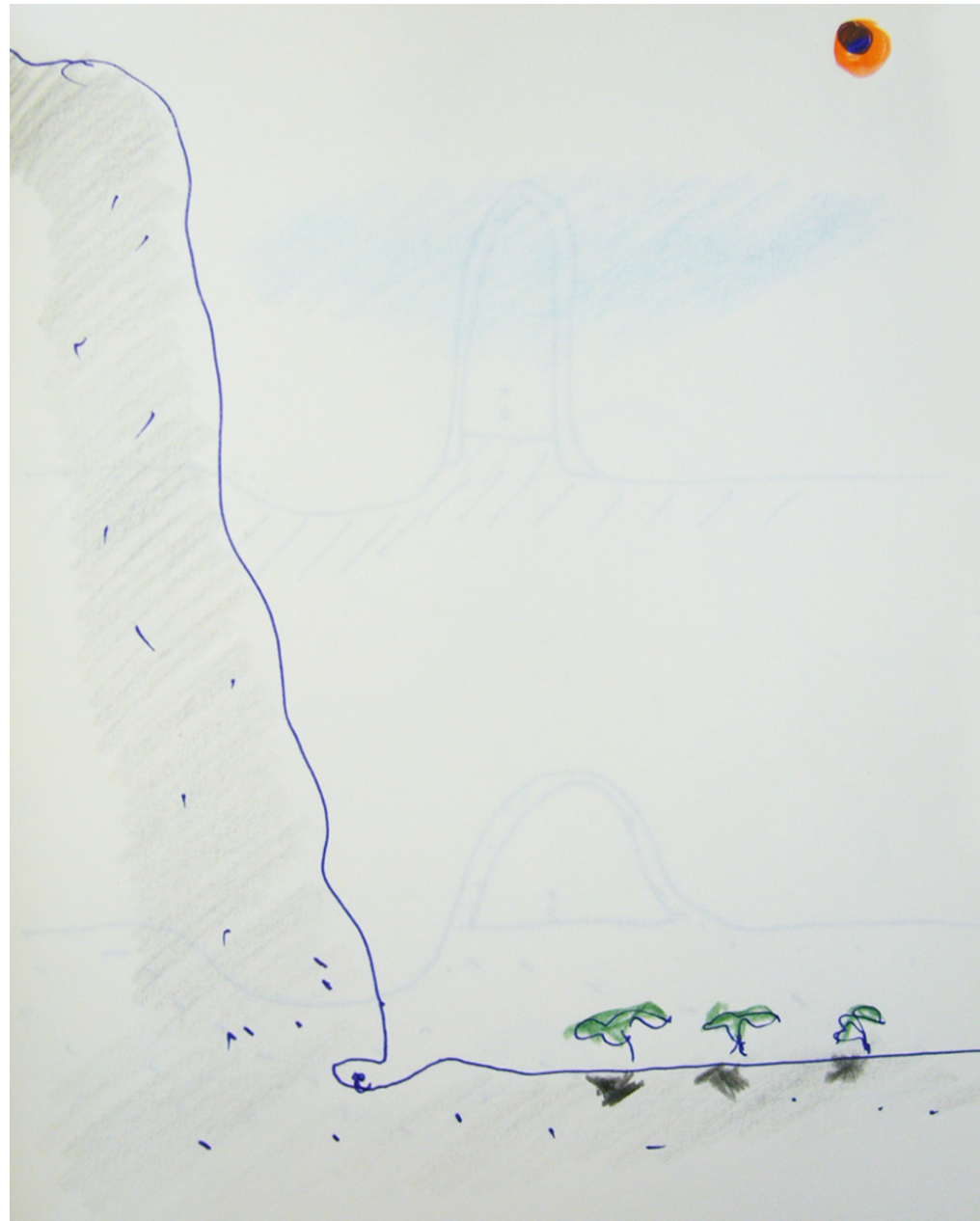
154. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 50

155. *Ibid.*, p. 52. En una conferencia pronunciada en Valencia el 9 de marzo de 1997, Fehn insistió en esta idea: 'Hay cierta libertad que hemos perdido con respecto a antaño y que sí está en las casas pequeñas: el agua... eran mucho mejores los tiempos en los que se llevaba una jarra a la habitación y el hombre, la mujer o el niño podían estar a solas con su cuerpo'. Ver ARNAU AMO, J. y otros (1996): *Nuevos modos de habitar*. Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Valencia, pp. 205-206

156. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 52

157. Sverre Fehn en 'Hace cuarenta y dos años...'. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G.POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 285





Sverre Fehn, boceto de una cueva, 1984.  
Tinta negra y lápices de colores sobre papel,  
16,5 x 20,4 cm.  
*Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo*

Del mismo modo, el desarrollo tecnológico modificó a lo largo del siglo XX la relación del constructor con los materiales, que hasta entonces habían sido el gran límite de la arquitectura -por sus cualidades inherentes de resistencia mecánica y durabilidad- y su vínculo último con la naturaleza. En 1988, Fehn afirmaba que 'la madera laminada no tiene límites. Se pueden encolar bosques enteros para crear una masa. Los materiales ya no tienen una identidad ligada a su propio origen'<sup>158</sup>.

Llevando estas ideas al extremo, Sverre Fehn mostraba una cierta añoranza de la primigenia relación entre el hombre, el medio y la materia. El noruego entendía que mientras 'el animal conoce la tierra, sus olores, sus diferentes vientos', no sucede así con el ser humano: 'Cuando el animal abandonó al hombre, nuestro diálogo con la naturaleza fue silenciado'<sup>159</sup>. Estas reflexiones<sup>160</sup> derivaron, como en el caso de Reima Pietilä, en una fascinación por la cueva como origen del habitar humano:

Al principio, las dimensiones de la caverna eran la propia caverna y la Tierra. El pavimento tenía el espesor de la Tierra y los muros de la caverna se interrumpían allá donde comenzaba el mar. Cuando nuestra visión del mundo incluía el infinito, ninguna dimensión de la realidad era finita. 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.<sup>161</sup>

Fehn identificaba la caverna con ese tiempo en el que la visión que el hombre tenía del mundo 'incluía el infinito'. Entonces, el pensamiento no era filtrado por la razón, que convierte todo aquello que nos rodea en una realidad mensurable. También en las paredes de la cueva había nacido el arte, cuando el hombre quiso resucitar en ellas el animal al que había dado muerte. En otra de sus narraciones, el arquitecto escribía:

El habitante de la caverna no puede liberarse de la masa, sino que vive en su propia sombra como en un signo del lugar... La caverna se añade al volumen del paraíso sin renunciar a su sombra, y su apertura es la única interrupción en la masa.<sup>162</sup>

158. Sverre Fehn en '¿Tiene vida una muñeca?'. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 278. Es paradójico que la estructura de la primera obra de Sverre Fehn que obtuvo reconocimiento internacional, el Pabellón de Bruselas de 1958, hubiese sido resuelta parcialmente con madera laminada.

159. Sverre Fehn en FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 236

160. Estas ideas son compartidas por otros arquitectos y artistas. En palabras de Alexander Calder: 'En el hombre, la razón ha sustituido en gran medida al instinto. Los animales piensan mucho más con el cuerpo que los hombres'. Ver CALDER, Alexander (2011): *Dibujando Animales*. Editorial Elba S.L., Barcelona, p. 55

161. KÄRKKÄINEN M. y M.-R. NORRI (1992): *Op. cit.*, p. 4

162. Sverre Fehn en '¿Tiene vida una muñeca?'. NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 277



Sverre Fehn, boceto de la cueva, 1984.  
Tinta negra y lápices de colores sobre papel,  
16,8 x 20,7 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

La caverna representaba para Fehn el atávico ‘signo de un lugar’, el primer testigo de la presencia humana<sup>163</sup>. En ella, el hombre había habitado la masa de la tierra hasta que comenzó a manipular la materia para encontrar su propia dimensión:

No sé cuántos años pasaron hasta que, frente al hueco de la caverna, naciese la dimensión autónoma... La piedra forjada en un volumen rectangular. Altura. Longitud. Anchura. ¡Qué oscuro debe haber sido el trabajo de creación de esta limitada cantidad maleable!<sup>164</sup>

No obstante, la arquitectura de Fehn estaba muy lejos de esa visión nostálgica del pasado. Sus reflexiones sobre lo primitivo, sobre el origen de la civilización y el arte de construir, partían de una consciencia profunda del significado de habitar, pero nunca derivaron en un mimetismo formal. El agua y el fuego sí aparecieron como elementos estructuradores de sus arquitecturas domésticas, pero adaptadas a las posibilidades y necesidades del siglo XX. La caverna, por su parte, fue el motor de muchas de sus narraciones y dibujos, pero nunca –y esto aleja a Fehn de Pietilä– una inspiración formal para sus obras. Fehn aceptaba la tecnología y el desarrollo pero, al mismo tiempo, desconfiaba de ambos; Kenneth Frampton ha subrayado esta dualidad:

Aunque todas las reflexiones y obras de Fehn parten de un reconocimiento de la realidad del mundo moderno y de la aceptación de los beneficios de la ciencia aplicada, muestra sin embargo una profunda inquietud acerca de las consecuencias espirituales y culturales de la tecnología moderna.<sup>165</sup>

Esta postura condicionó la relación de Sverre Fehn con la arquitectura heredada de los maestros modernos. En primer lugar –es importante puntualizarlo–, el arquitecto reconocía la existencia de una tradición moderna específica en los países nórdicos; en una entrevista publicada en la revista *Byggekunst* en 1994, argumentaba:

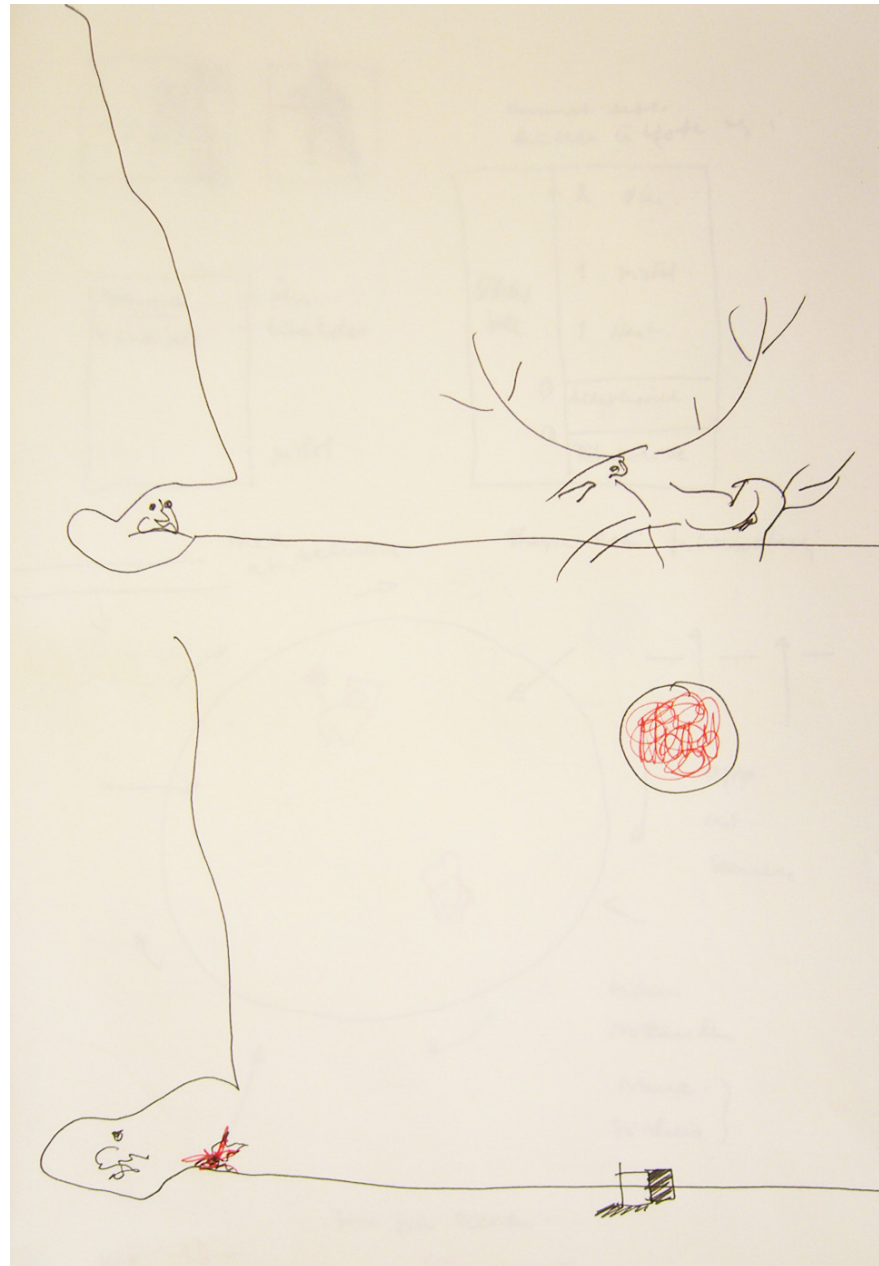
Basta pensar en el enfoque poético de Aalto, Pietilä, Lewerentz o Asplund. Incluso el clima, el trasfondo social y la luz son diferentes, la naturaleza está inalterada. Todos estos elementos juntos crean, obviamente, una arquitectura especial. Es evidente. Somos románticos y no podemos ponernos a pensar

163. Acerca de la trascendencia de la cueva como símbolo universal de la humanidad señala Kenneth Frampton, aludiendo a un texto incluido en *The Sacred and the profane* (Nueva York, Hartcourt, Brace and World, 1959), de Mircea Eliade: ‘La historia de la religión tiene otras homologías que presuponen un simbolismo más desarrollado... como, por ejemplo, la asimilación del útero a la cueva’. Ver FRAMPTON, Kenneth (1999): *Op. cit.*, p. 249

164. KÄRKKÄINEN M. y M.-R. NORRI (1992): *Op. cit.*, p. 4

165. Kenneth Frampton, en FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 15





Sverre Fehn, boceto de la cueva y el nacimiento de la 'dimensión autónoma', 1992.  
Tinta negra y roja sobre papel, 20,5 x 29,1 cm.  
*Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo*

con una mentalidad latina. Aquí en el norte nos movemos en la niebla, en un mundo sin sombras... Nos movemos en una luz distinta y eso hace la arquitectura más misteriosa, más romántica, más indefinida.<sup>166</sup>

Ante esta evidencia, Fehn se posicionaba de manera ambivalente: 'Toda mi vida he intentado huir de la tradición nórdica. Pero me doy cuenta de que es difícil huir de uno mismo'<sup>167</sup>. La tradición, inevitablemente, condicionaba al arquitecto<sup>168</sup>, del mismo modo que la obra de los maestros contemporáneos. Sin embargo, su principal aspiración parece haber sido la reducción de la arquitectura a su esencia, despojada de la contingencia de un lugar y un momento concreto; y a su juicio, el único camino para lograrlo era, paradójicamente, expresar su propio tiempo:

Si se consigue expresar de manera precisa un momento particular, un período, una idea, la arquitectura resultante será atemporal. Si, en cambio, se intenta realizar una arquitectura sin tiempo, no se obtendrá nada.<sup>169</sup>

Lo heredado era, por tanto, un punto de partida, y el conocimiento del pasado resultaba necesario para ir un paso más allá; algo que, sin embargo, debía hacerse evitando la nostalgia y el complejo frente a aquello que construyeron quienes le habían precedido: 'No es posible alcanzar el pasado persiguiéndolo. Es manifestando el presente como se instaura un diálogo con el pasado'<sup>170</sup>.

### 4.2.3 La literatura en Fehn y Pietilä

Las obras de Sverre Fehn partían a menudo de historias sobre el origen del hombre y la arquitectura, mientras que las líneas trazadas por Pietilä eran sensibles a las inflexiones del lenguaje, a sus ritmos y variaciones. La narración era, por tanto, inherente a la forma de trabajar de ambos arquitectos; a lo

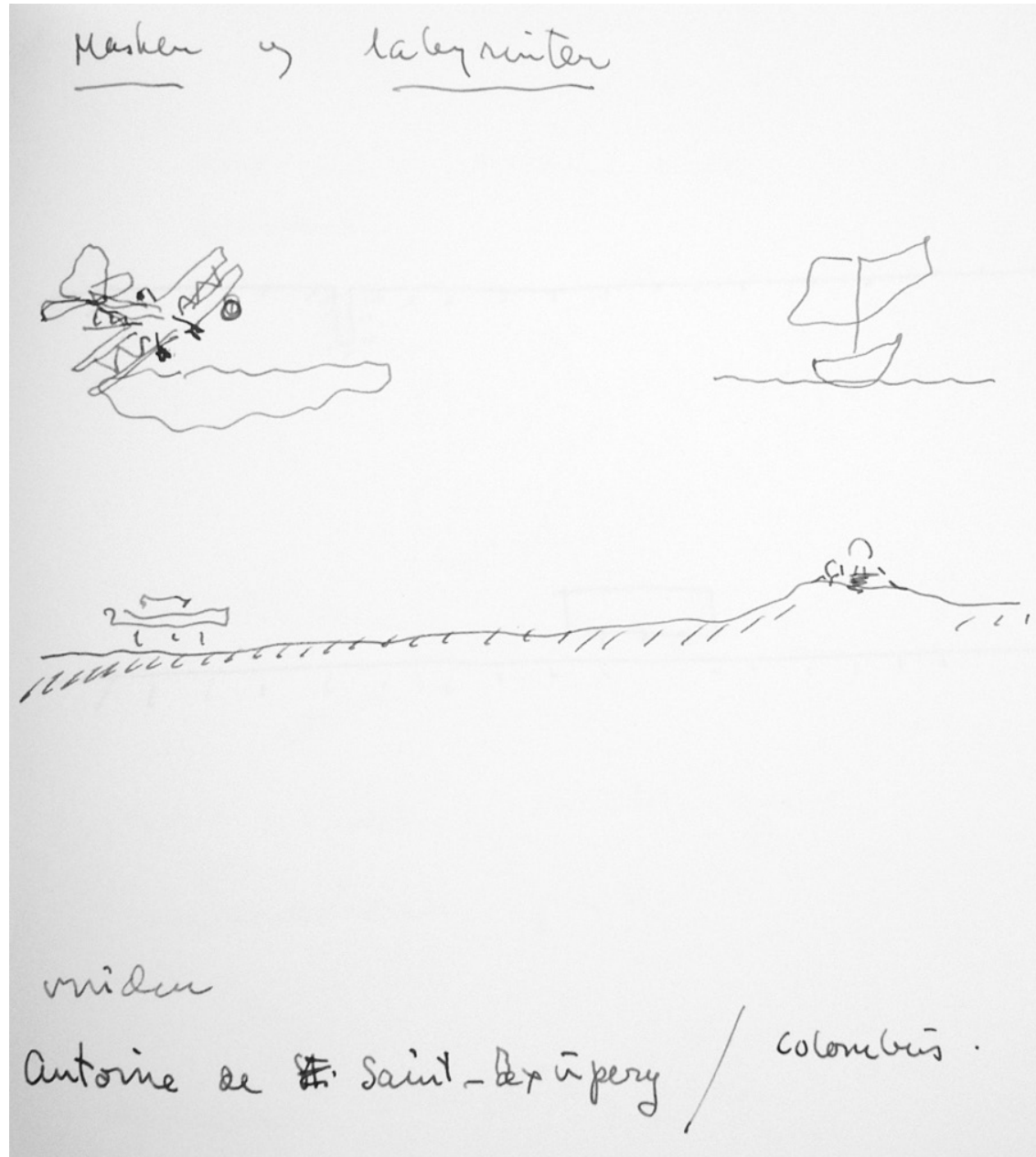
166. Sverre Fehn entrevistado por Maja Riitta Norri: NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, pp. 283-284

167. Sverre Fehn en W.A.A. (1998): 'Sverre Fehn. Above and below the horizon'. *a+u, Architecture and Urbanism*, num.340, p.17

168. A este respecto, Francesco Dal Co ha señalado: '...Fehn sabe mezclar las sugerencias extraídas de la arquitectura japonesa prebudista y la tradición constructiva nórdica, alcanzando resultados de gran simplicidad y sin recordar jamás la obra citada'. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 10

169. Sverre Fehn en *Ibid.*, p. 284

170. *Ibid.*



Sverre Fehn, boceto acerca del pasado y el presente, c.1982. En él, junto a la Villa Saboya y la Villa Rotonda, el noruego dibujó un avión y un barco respectivamente. Bajo el esbozo se lee 'Antoine de Saint-Exupéry' -escritor y aviador francés- y 'Cristóbal Colón'. Tinta negra sobre papel, 16,5 x 20,4 cm. Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

largo de sus vidas, uno y otro recurrieron a la literatura para alimentar tanto su visión del mundo como sus respectivos métodos de proyecto.

Pietilä no entendía las diferentes disciplinas artísticas como compartimentos estancos: al contrario, en la literatura parecía hallar el impulso necesario para enfrentarse a la concepción de un edificio: 'A veces hago un trabajo literario como preparación para un proyecto de arquitectura'<sup>171</sup>. El finlandés ofrecía en 1985 un ejemplo claro de este método de acercamiento al proyecto:

Por casualidad, los trabajos preliminares de Dipoli estaban cargados de una cierta atmósfera, ya que antes, durante la primavera de 1961, había estudiado la idea de la estructura estética de la novela de Beckett *El innombrable*. Incluso traduje al finlandés algunas partes del libro, ya que en ese momento sólo existía en francés. Ahora me pregunto (y esto no hay que tomárselo muy en serio) ¿Dipoli habría sido Dipoli sin la estética de Samuel Beckett?<sup>172</sup>

Pietilä advierte: 'Esto no hay que tomárselo muy en serio'. Sin embargo, concede al libro de Beckett una importancia capital, ya que *El innombrable* había creado una atmósfera capaz de condicionar el proyecto de Dipoli. Una vez más, Pietilä se mostraba ambiguo:

Hay una atmósfera onírica en los primeros bocetos para Dipoli. Fue como un momento de clarividencia, como un brote de abstracciones surrealistas. Creo que el término 'escritura automática' se originó ya en la década de 1910...<sup>173</sup>

Esa 'escritura automática' a la que alude el arquitecto era, en efecto, un método defendido en las primeras décadas del siglo XX por los surrealistas -en particular por André Breton- para hacer fluir la parte inconsciente del creador. Ése era el camino para llegar a un arte liberado de cualquier represión moral. No por casualidad, cuando Roger Connah publicó su artículo *Persona Obscura: relejendo a Reima Pietilä*<sup>174</sup>, comenzó con una cita de André Breton, en la que el autor francés aseguraba que 'la investigación surrealista y la investigación alquímica comparten una notable unidad de propósito'<sup>175</sup>. Connah afirma-

171. Reima Pietilä en ARTTO, Aaro y otros (1985): *Op. cit.*, p. 26

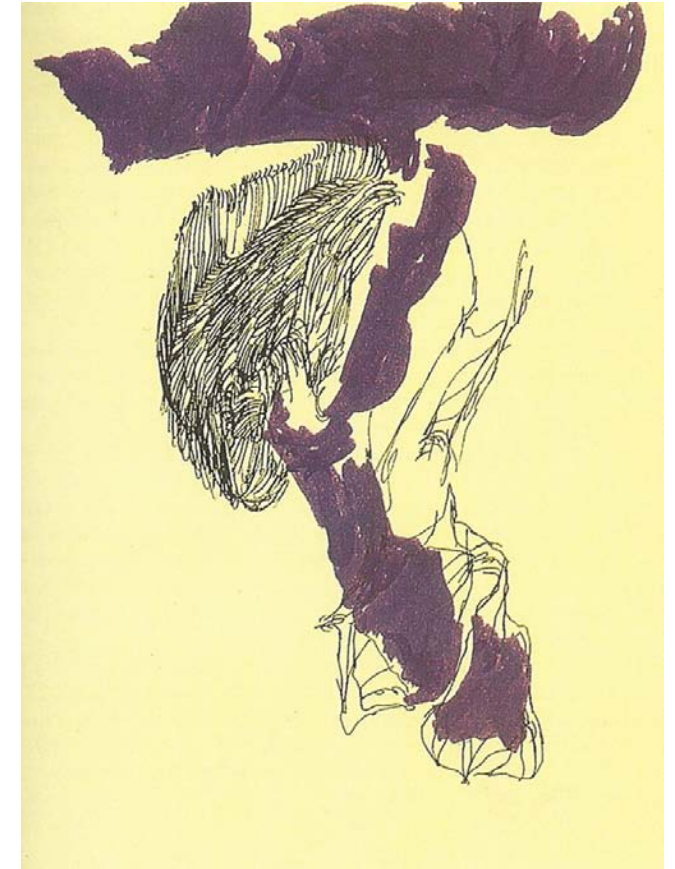
172. *Ibid.*, p. 27

173. *Ibid.*

174. CONNAH, Roger (2010): 'Persona Obscura: relejendo a Reima Pietilä'. *DPA*, num.26, pp. 78-85

175. *Ibid.*, p. 78. La cita completa es: 'Quiero que la gente advierta que la investigación surrealista y la investigación alquímica comparten una notable unidad de propósito. La Piedra Filosofal no es más que un don que debería concederse a la imaginación del hombre para revolverse contra todo; tras años de domesticación del espíritu y de loca sumisión, aquí nos hallamos de





Reima Pietilä, bocetos conceptuales sin fechar para  
Dipoli.  
*Museum of Finnish Architecture*

ba que el método de trabajo del arquitecto finlandés lo acercó a las búsquedas que, décadas antes, habían iniciado los surrealistas y los dadaístas:

Reima Pietilä estaría de acuerdo con Breton; también para el primero la investigación surrealista y la alquímica compartían una notable unidad de propósito. Dicha unidad aún hoy nos puede ayudar a entender por qué el pensamiento del arquitecto, su arquitectura y su aportación intelectual soportan el paso del tiempo.<sup>176</sup>

El origen del vínculo entre Pietilä y el surrealismo, así como la explicación a la personal interpretación que el finlandés hacía de ese movimiento, lo encuentra Roger Connah en la biografía del arquitecto:

...En los años cincuenta Pietilä se había casado con Marie Harmé, una joven poeta. Sus inclinaciones surrealistas provienen del incremento de traducciones al finlandés de piezas originales del movimiento moderno... La cultura finlandesa pudo hacer un modernismo local en su propia década, pudo evitar el voluntarismo forzado del último Dadá y su relativo declive. La condición nórdica suavizaba y controlaba... El Dadá moribundo –hoy en día una útil aplicación vanguardista del modernismo- podría ser transformado en un nuevo movimiento, una nueva respuesta liberada de las herencias confusas de la tradición de los años 1922-1924.<sup>177</sup>

Sin embargo, Connah apunta que 'no debería haber sido difícil colocar a Reima Pietilä junto a John Cage, Marshall McLuhan, Umberto Eco, Paavo Haavikko, Eugène Ionesco o Kurt Schwitters, pero pocos fueron capaces de hacerlo o de considerarlo críticamente'<sup>178</sup>. Y, en efecto, la proximidad de Pietilä al pensamiento surrealista es, aún hoy, objeto de controversia. El profesor Olli-Paavo Koponen<sup>179</sup> considera que tanto Roger Connah como Malcolm Quantrill<sup>180</sup> y el propio Pietilä fomentaron deliberadamente una lectura ambigua de su obra y escritos, algo que –según dicho autor- habría resultado un cebo efec-



Reima y Railli Pietilä con Roger Connah, fotografía sin fechar.  
*Museum of Finnish Architecture*

nuevo, intentando liberar finalmente dicha imaginación a través de la larga, vasta y razonada desregulación de los sentidos.'

176. CONNAH, Roger (2010): 'Persona Oscura: releendo a Reima Pietilä'. *DPA*, num.26, p. 80

177. Roger Connah en 'Price, Culot, Pietilä. De la pasión de la tierra'. *Revista Fisuras*, num.2, pp. 127-128

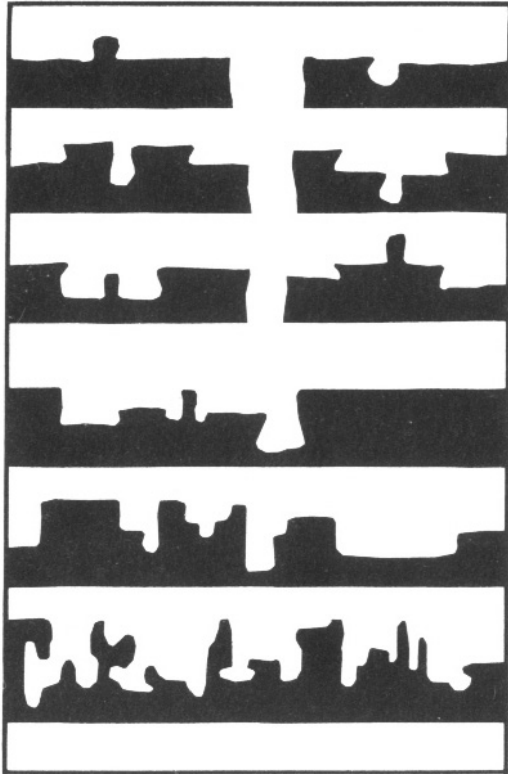
178. CONNAH, Roger (2010): 'Persona Oscura: releendo a Reima Pietilä'. *DPA*, num.26, pp. 82-83

179. Olli-Paavo Koponen es arquitecto y profesor de Historia de la Arquitectura en la Universidad Tecnológica de Tampere. Ha contribuido a la monografía *Railli: Reima Pietilä. Un desafío a la arquitectura moderna* con un ensayo titulado 'El eje central de Hervanta y el mito sobre el carácter finlandés en la arquitectura de Reima Pietilä'.

180. Malcolm W. Quantrill (1931-2009) fue un arquitecto y escritor británico, profesor emérito de la Universidad de Texas y director de su Center for the Advancement of Studies in Architecture. Entre 1985 y 2005 fue responsable de la publicación de tres libros acerca de la obra y el pensamiento de Reima Pietilä.



Reima Pietilä, fotografiado junto a Malcom Quantrill.  
*Museum of Finnish Architecture*



Reima y Raili Pietilä, composición presentada como parte de la exposición 'Vyöhyke' ('La Zona') en 1967 acompañada del siguiente texto:

'cavidad y bulto

cavidad en bulto y bulto en cavidad

cavidad en cavidad y bulto en bulto

el bulto de la cavidad en la cavidad del bulto

el bulto del bulto de la cavidad en la cavidad de la

cavidad del bulto

formaciones del terreno derivadas mentalmente

la estructura de una línea totalmente cambiante en un

cierto caso simplificado puede incluso ser interpreta-

da de este modo'.

*Museum of Finnish Architecture*

tivo para la comunidad arquitectónica finlandesa:

Connah en especial ha envuelto aún más en un aura de misterio la forma de pensar y la arquitectura conceptualmente complejas que expresaba Pietilä en sus artículos... Es verdad que en Finlandia, Pietilä tenía pocos seguidores. Sin embargo, en el mundo en general había muchos arquitectos que, en cierta medida, enfocaban su trabajo de la misma forma y buscaban respuestas a las mismas preguntas que Pietilä.<sup>181</sup>

Timo Tuomi<sup>182</sup> parece compartir esta opinión; en el año 2009, escribía: 'Hay muchos que se dejan llevar por las acrobacias verbales de Reima Pietilä y elaboran explicaciones aún más complicadas para rematar las presentaciones del artista, ya de por sí muy ambiguas'<sup>183</sup>. Pero ni Koponen ni Tuomi ponen en duda la trascendencia de Reima Pietilä en el contexto finlandés; al contrario, este último sostiene:

Podemos examinar los bocetos a carboncillo grueso del tejado de la Embajada de Finlandia en Nueva Delhi sin saber nada de las últimas tendencias filosóficas o del discurso de la otredad. Sólo necesitamos dejar que la fuerza creativa de los bocetos actúe como una experiencia puramente emocional.<sup>184</sup>

Por su parte, el complejo mundo de narraciones tejido por Sverre Fehn hundía sus raíces en la literatura que nutría su imaginación. El arquitecto fue un lector ávido durante toda su vida, tanto de aquellos escritores que habían contribuido a forjar la moderna identidad noruega como de figuras universales, desde Jorge Luis Borges hasta Paul Claudel. Entre los primeros, Henrik Ibsen y Knut Hamsun fueron frecuentemente mencionados por Sverre Fehn:

[Henrik] Ibsen fue quizá el único que dio una forma determinada a las figuras que son autónomas, y que destacó con fuerza los seres humanos sobre el pavimento de una estancia, mientras que [Knut] Hamsun se arroja al misticismo lleno de niebla y su pavimento se recubre de brezo.<sup>185</sup>

Fehn comparaba así las dos grandes figuras de la literatura noruega: por un lado, Henrik Ibsen, un

181. Olli-Paavo Koponen en JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 48

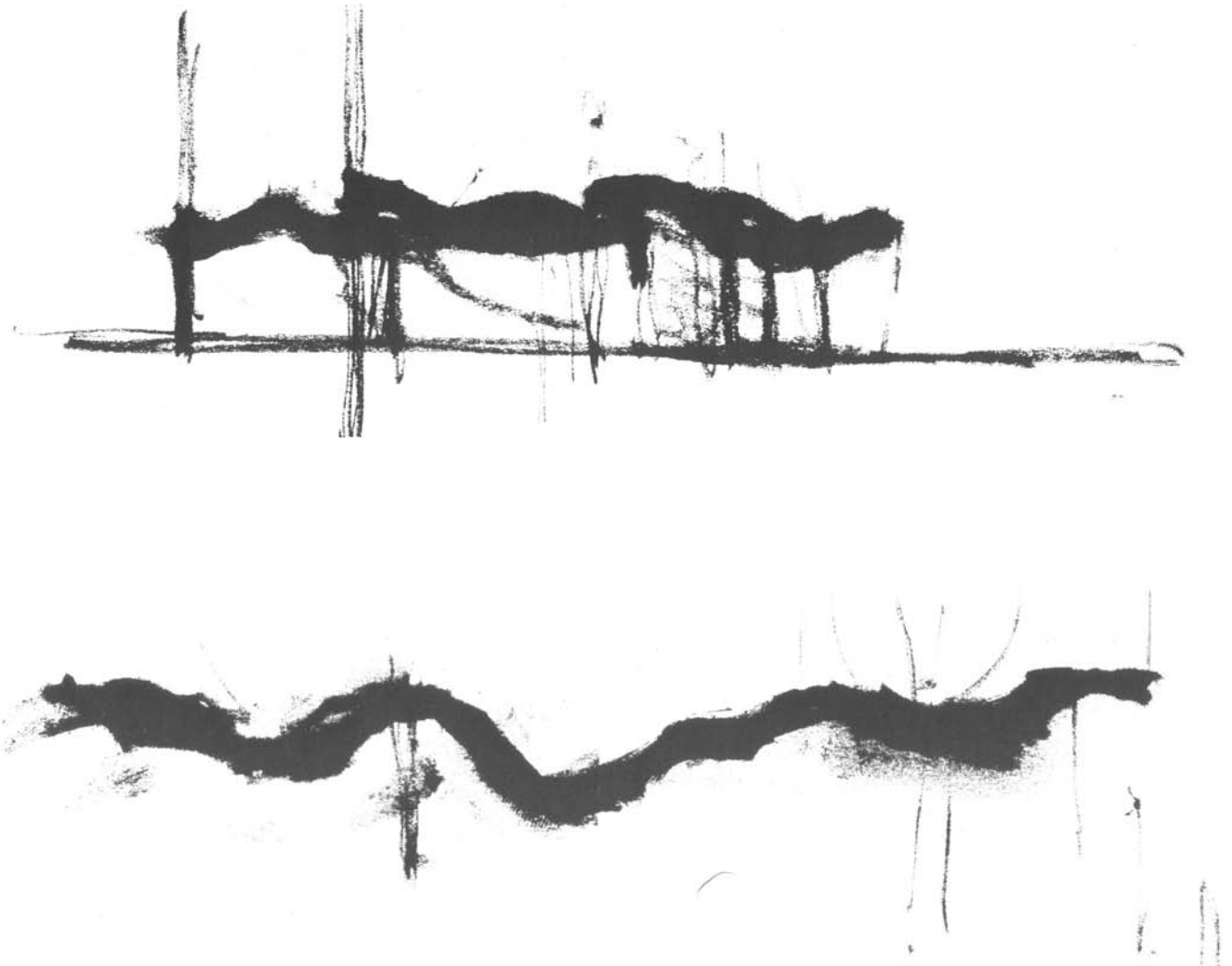
182. Timo Tuomi es ensayista y editor de numerosos libros relacionados con la arquitectura finlandesa. Es además, miembro del Comité Ejecutivo de la sección finlandesa del Docomomo

183. Timo Tuomi en JOHANSSON, Eriika; K. PAATERO y T. TUOMI (2009): *Op. cit.*, p. 8

184. *Ibid.*

185. Sverre Fehn en entrevista con Mathilde Petri. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 285





Reima Pietilä, bocetos conceptuales sin fechar, presumiblemente del proyecto para la Embajada Finlandesa en Nueva Delhi, la India.  
*Museum of Finnish Architecture*

dramaturgo crítico con la sociedad victoriana y autor controvertido entre sus contemporáneos a quien, sin embargo, Christian Norberg-Schulz señaló como un hombre capaz de condensar en una obra la idiosincrasia de su país<sup>186</sup>. Por otro, Knut Hamsun, escritor que, antes de ser repudiado por su defensa de los postulados del nazismo, representó la cumbre de la prosa noruega. En una obra de juventud de este último, la novela *Misterios*, se reconocen algunas de las ideas defendidas por Fehn como atributos irrenunciables de su arquitectura:

Mi modo de pensar es, en resumidas cuentas, éste: ¿Qué ventaja tiene en realidad –y permíteme si quizá haya preguntado esto antes- qué ventaja tiene, incluso en el sentido práctico de la palabra, el que se despoje la vida de toda poesía, de todo sueño, de todo hermoso misticismo, de toda mentira? ¿Qué es la verdad? ¿Usted lo sabe?<sup>187</sup>

Este discurso pronunciado por Johan Nagel, principal protagonista de la historia, coincide con la lectura que el arquitecto y crítico Ulf Grønvold ha hecho de la obra de Sverre Fehn: ‘La interpretación poética de los requerimientos proyectuales resulta siempre prioritaria respecto a la lógica del programa funcional’<sup>188</sup>. Sverre Fehn contraponía las creaciones literarias de autores nórdicos a las de los latinos:

[En el norte] a los personajes teatrales no se les otorga una forma determinada, al contrario de lo que sucede en Italia o en Francia. En la comedia de Gorki *Los veraneantes* el protagonista sufre una herida en un brazo. Si la misma comedia hubiese sido escrita en Italia, se habría muerto. En la luz nórdica, los personajes son descritos del mismo modo, son más elusivos. Berlín se puede comportar a la rusa y también puede afrontar a Hamsun, pero en Roma, Barcelona o París ‘mueren todos’. Es precisamente en esto, creo, en lo que el hombre nórdico, o noreuropeo, es diferente.<sup>189</sup>

Como un eco de las palabras de Fehn, Johan Nagel afirma en otro pasaje de *Misterios*:



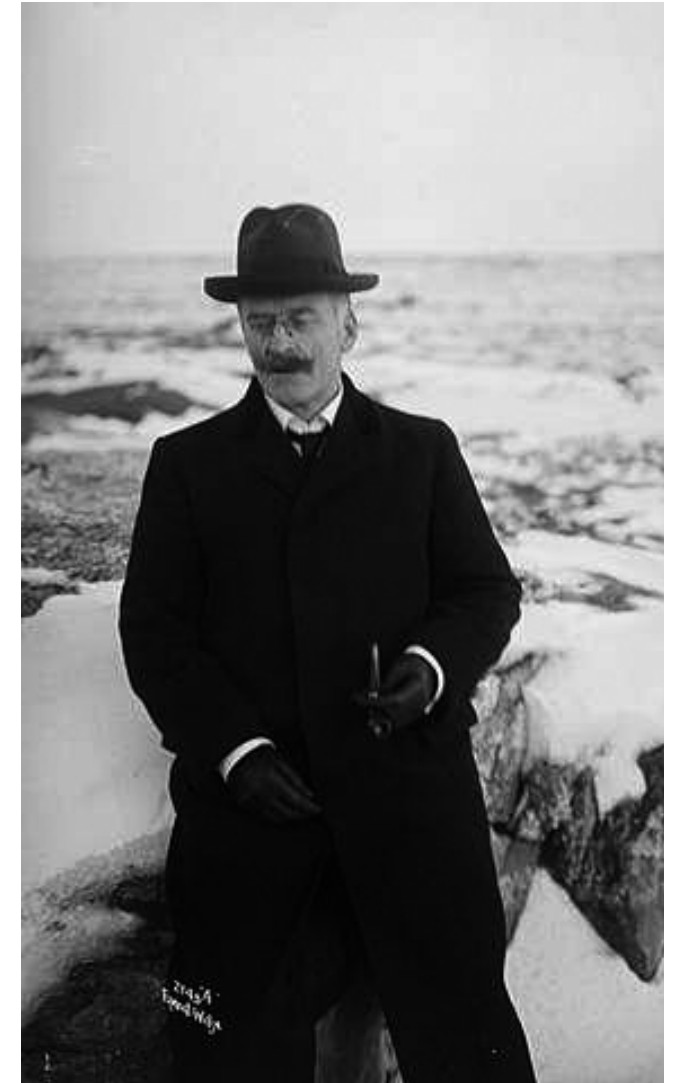
Sverre Fehn, boceto acerca de las sombras alargadas, 1984.  
Tinta negra sobre papel, 16,8 x 20,7 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

186. Norberg-Schulz, al explicar la situación de la arquitectura noruega tras la Segunda Guerra Mundial en su ensayo ‘La visión poética de Sverre Fehn’, alude a los diferentes criterios entre arquitectos vinculados al socialismo noruego y aquéllos que tenían una visión más internacionalista, y concluye: ‘Los factores políticos y nacionales de los que hemos hablado no son suficientes para explicar ese estado de las cosas. La razón más profunda tiene que ser buscada en la propia psicología noruega, en el sentimiento de autosuficiencia individual estigmatizado por Ibsen en *Peer Gynt*.’ Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 40

187. HAMSUN, Knut [1990]2002: *Misterios*. Santillana Ediciones Generales S.L., Madrid, p. 183. La obra fue publicada por primera vez en 1892 por la editorial Gyldendal Norsk Forlag.

188. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 292

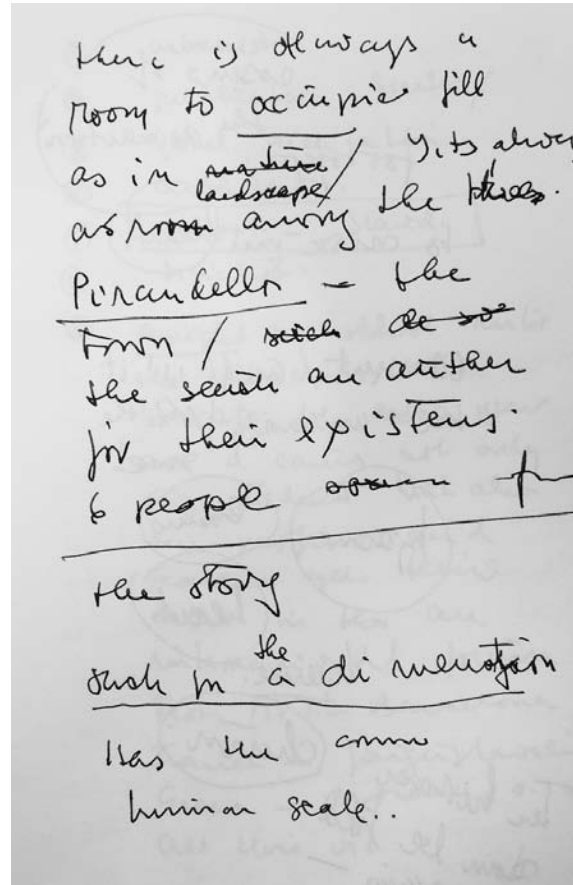
189. Sverre Fehn en *Ibid.*, p. 285



1|2

Fig.1 Henrik Ibsen (1828-1906), fotografiado en 1898 por Gustav Borgen.  
*Norsk Folkemuseum*

Fig.2 Knut Hamsun (1859-1952) fotografiado en 1914 por Anders Beer Wilse.  
*Norges nasjonalbiblioteket*



Sverre Fehn, página de uno de sus cuadernos sin fechar. Se puede leer, subrayado, el nombre de Pirandello.

Tinta negra sobre papel, 14,8 x 21 cm.  
 Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

Nosotros [los noruegos] no teníamos conocimiento de un sol que lucía y ardía hasta lo absurdo. Nuestros cuentos de hadas se quedaban con los pies en la tierra, más bien por debajo de la tierra, eran frutos de una fantasía de pantalones de cuero, elaborados durante largas noches de invierno en cabañas de troncos de madera con un agujero en el techo para la chimenea... Esa dolorida poesía de campesinos, esa fantasía de a pie, nos pertenecía, representaba *nuestra alma*... Vivimos demasiado al norte.<sup>190</sup>

En una entrevista publicada en 1993 en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Fehn insistía: 'La luz del norte es horizontal y las sombras son largas... Esto lleva al romanticismo. La dramaturgia de los países nórdicos nunca es exacta ni directa. Las situaciones no son tajantes. Hamsun, Gogol y Chéjov describieron personajes intuitivos y de naturaleza dual'.<sup>191</sup>

No obstante, las lecturas de Fehn no se limitaron a autores nórdicos; al contrario, como recuerda Per Olaf Fjeld al explicar las prolongadas estancias del arquitecto en la isla de Hvasser: 'Cada verano tenía su novela'.<sup>192</sup> Esta costumbre, lejos de ser un mero pasatiempo, formaba parte del método de trabajo de Fehn: 'Pocos de sus colegas entendían que esto era un método de acercamiento, de ataque, un pensamiento arquitectónico, y no un comentario sobre el libro'<sup>193</sup>, asegura Fjeld. En algunos proyectos este trasvase interdisciplinar resultó especialmente obvio; así, cuando Sverre Fehn quiso explicar cómo se había enfrentado al proyecto de una galería de arte en Verdens Ende recurrió a un símil literario:

Caminas, buscando entre la topografía del paisaje con las formas del programa del edificio en tu cabeza, intentando encontrar lugares donde las dimensiones de la naturaleza puedan desvelar esas mismas formas. Estás en un juego que puede ser comparado con los *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello.<sup>194</sup>

La comparación con la obra de Pirandello –publicada en 1921 como punto de partida de la trilogía *El teatro en el teatro*– es inmediata: si los personajes del dramaturgo italiano buscaban un autor capaz de llevarlos al mundo del arte, las formaciones rocosas que Fehn escrutaba en la costa noruega sólo necesitaban un hombre capaz de identificarlas, de señalarlas como el lugar capaz de albergar la arquitectu-

190. HAMSUN, Knut [1990]2002: *Op. cit.*, p. 114

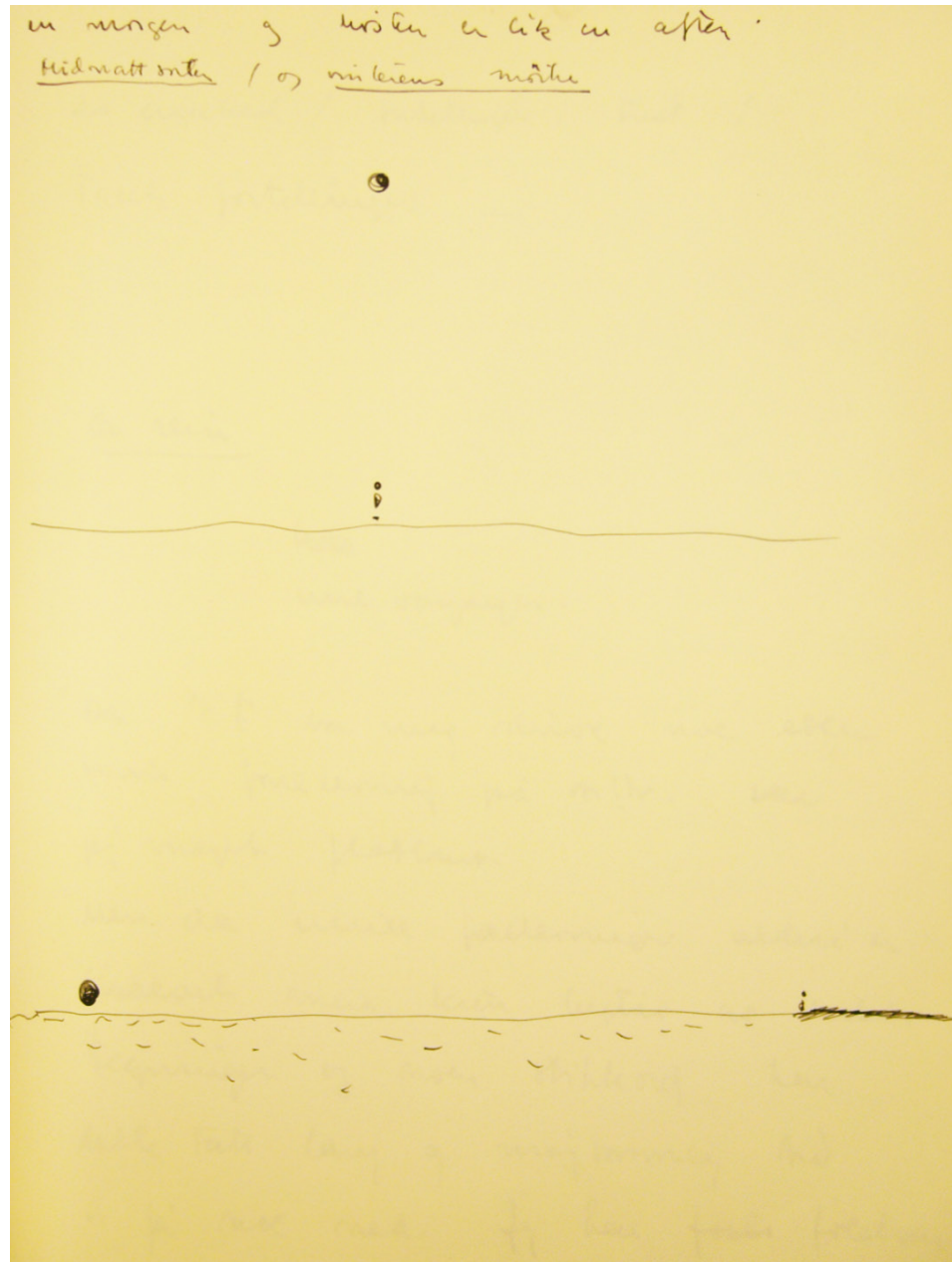
191. Sverre Fehn en VV.AA. (1993): 'Sverre Fehn'. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, num.287, p. 85

192. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 23

193. *Ibid.*

194. Sverre Fehn en VV.AA. (1998): 'Sverre Fehn. Above and below the horizon'. *a+u, Architecture and Urbanism*, num.340, p. 11





Sverre Fehn, 'Sol de medianoche y oscuridad de invierno', 1984.  
Tinta negra y roja sobre papel, 21 x 29,7 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

ra. Todo el proyecto de Verdens Ende parece haber nacido –como el Dipoli de Pietilä- condicionado por las lecturas del arquitecto, como él mismo apuntaba:

Sentado en un avión camino de África, leyendo el último libro traducido de Alberto Moravia, que trata del sutil erotismo en la Tercera Edad, el paisaje europeo me parece, tal y como lo veo debajo de mí, con sus deltas, sus ríos fluyendo lentamente, sus valles inmersos con sus gigantes grietas, la red gris negruzca de sus ramas desnudas dibujando patrones sobre la delgada capa de nieve, todo en relación con lo contado en el libro. ¿No hay algo en este sentimiento indirecto o subconsciente que te puede proporcionar un impulso para tus edificios?<sup>195</sup>

Fehn no extrajo del texto de Moravia –al contrario que de los *Seis personajes en busca de autor*- un método exportable a la arquitectura, pero su lectura influía en el estado de ánimo del noruego mientras éste miraba el mundo desde el avión; de un modo ‘indirecto y subconsciente’, el proyecto de Verdens Ende debe algo a esa obra.

Unos años antes<sup>196</sup>, el arquitecto había proyectado una exposición dedicada a los guerreros chinos de terracota hallados en 1974; de los siete mil soldados desenterrados, sólo una decena iban a ser mostrados en la galería Henie Onstad de Høvikkoden. Per Olaf Fjeld describe la génesis del proyecto recurriendo, una vez más, a las lecturas de Fehn:

Inspirado por el poeta francés Paul Claudel, Fehn a menudo retornaba a la situación que él llamaba doble infinitud. Traduce la lucha entre lo carnal y lo espiritual de Claudel en un contenido arquitectónico. Esto ejemplifica cómo Fehn reconstruye sus lecturas veraniegas en una nueva escena.<sup>197</sup>

En el texto que acompañaba a la exposición, Fehn ahondaba en este vínculo entre literatura y proyecto:

Jean Cocteau permite a su Orfeo atravesar el espejo para penetrar en el reino de la muerte para ir a buscar a Eurídice. Si vas más allá del espejo, tanto la ilusión como la realidad desaparecen en su fina superficie.<sup>198</sup>

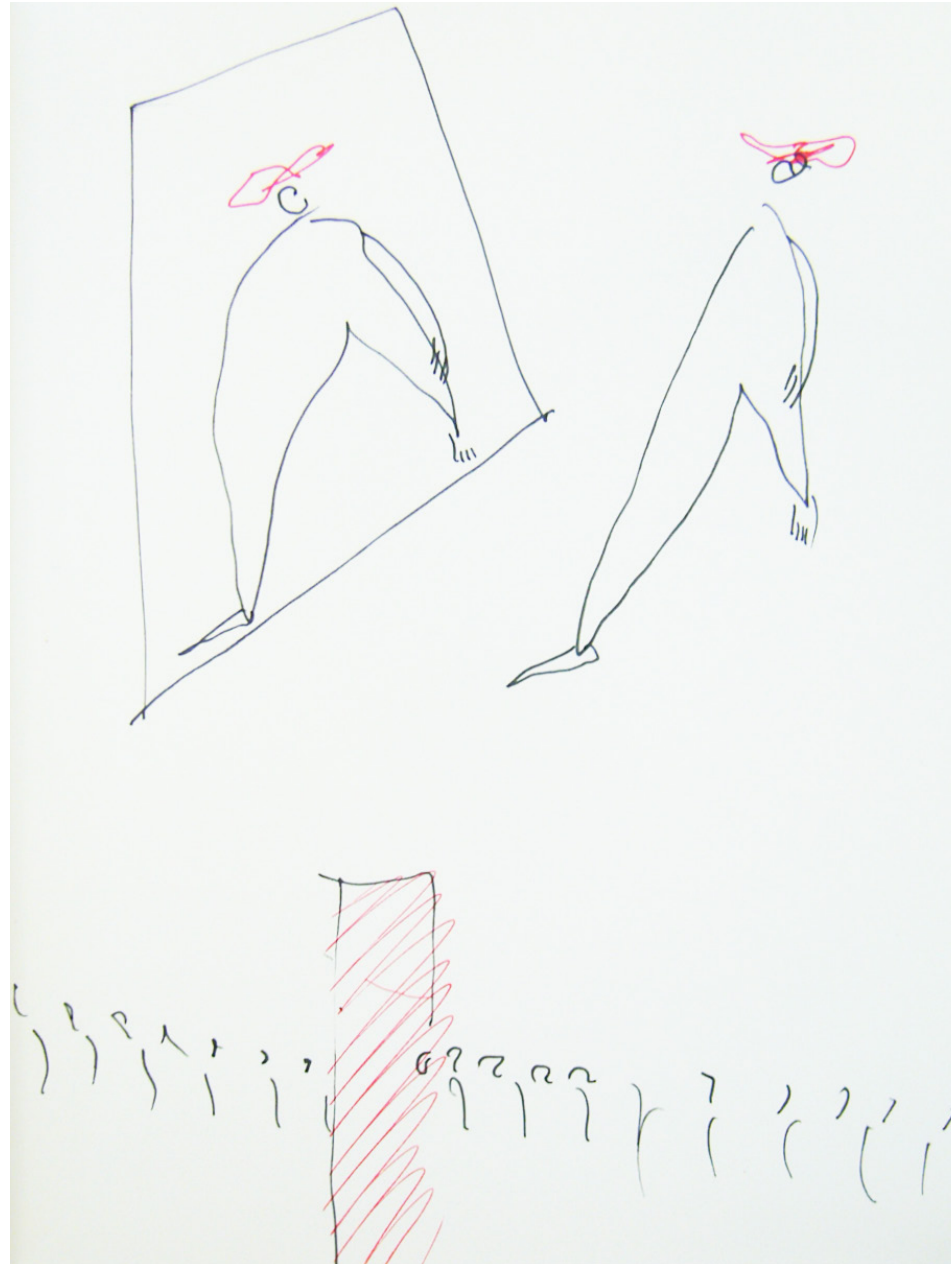
Los espejos son, en realidad, la base de ese proyecto: sirviéndose de ellos, Fehn multiplica el número

195. Sverre Fehn en W.A.A. (1998): ‘Sverre Fehn. Above and below the horizon’. *a+u, Architecture and Urbanism*, num.340, p. 11

196. El proyecto data, en concreto, de 1984 y la muestra se celebró en 1985.

197. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 197

198. Sverre Fehn en *Ibid.*, p. 200

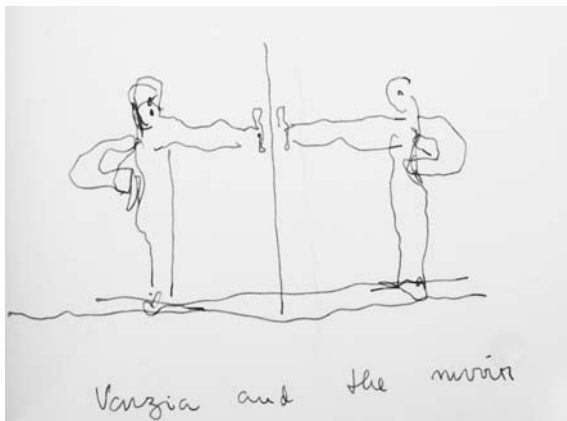


Sverre Fehn, boceto sobre los espejos y la multiplicación de los hombres, 1989.  
Tinta negra y roja sobre papel, 16,5 x 20,4 cm.  
*Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo*

de guerreros de terracota, mitigando su soledad. Si Claudel y Cocteau están presentes, también lo está Borges y sus reflexiones acerca de los espejos: 'Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres'<sup>199</sup>, escribía el argentino. En un boceto realizados por Sverre Fehn en 1980, se lee:

Jorge Luis Borges. Tras haber leído *Borges A-Z* y otras novelas, termino con dos importantes problemas: 1. El espejo. Te doblas a ti mismo. Y el positivo-negativo es el mismo. 2. Todas las historias cortas acaban con un cuchillo o una espada. La que te ejecuta. O, si se pone fin a la perfección, no queda más remedio que...'<sup>200</sup>

El noruego parece referirse aquí a relatos como *La forma de la espada* – 'con esa media luna de acero le rubriqué en la cara, para siempre, una media luna de sangre'<sup>201</sup>-, *El fin* –'Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó'<sup>202</sup>-, o *El Sur* – 'Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja'<sup>203</sup>-. Borges, como Pirandello, Moravia, Cocteau, Claudel o Hamsun alimentaron las historias inventadas por Fehn que constituían, al mismo tiempo, una personal lectura del mundo y un fértil sustrato para su arquitectura. Historias que, casi sin excepción, fueron profusamente ilustradas con dibujos ágiles y crípticos.



Sverre Fehn, 'Venecia y el espejo', 1982.  
Tinta negra sobre papel, 16,8 x 20,7 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

199. BORGES, Jorge Luis [1971]2009: *Ficciones*, p. 14

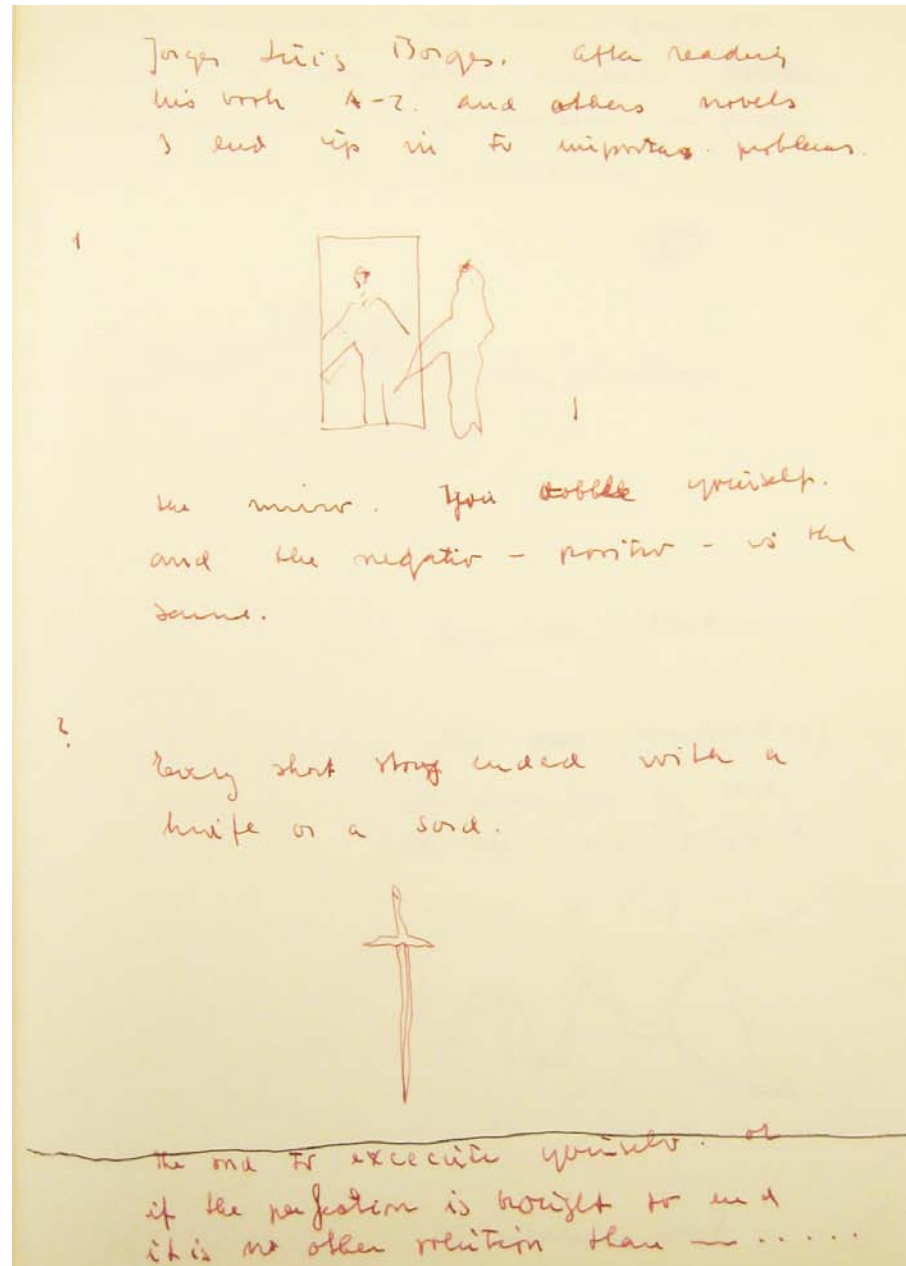
200. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 192

201. BORGES, Jorge Luis [1971]2009: *Ficciones*, p. 145

202. *Ibid.*, p. 197

203. *Ibid.*, pp. 215-216





Sverre Fehn, página de uno de sus cuadernos, fechado en 1980. En ella se lee: 'Jorge Luis Borges. Tras haber leído *Borges A-Z* y otras novelas, termino con dos importantes problemas: 1. El espejo. Te doblas a ti mismo. Y el positivo-negativo es el mismo. 2. Todas las historias cortas acaban con un cuchillo o una espada. La que te ejecuta. O, si se pone fin a la perfección, no queda más remedio que...'

Tinta marrón sobre papel, 21 x 29,7 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

### 4.3 La relación entre idea y dibujo en Fehn y Pietilä

Existe una diferencia seminal en la relación entre idea y forma construida en Fehn y Pietilä, que se hace evidente en la comparación de los dibujos de ambos arquitectos. El noruego inventó un mundo de narraciones a partir de su interés hacia lo primitivo y la naturaleza, siempre desde un enfoque subjetivo más próximo a la irracionalidad de un cuento que al rigor de una investigación científica; Fehn acompañó esas historias con ilustraciones que eran, de alguna manera, los *dibujos de la idea*. Sin embargo, antes de realizar los primeros esbozos de una obra concreta, tomaba en consideración los límites propios de la arquitectura –esencialmente dos, el material y la naturaleza–, lo que separaba éstos bocetos de aquéllos trazados como complemento de las narraciones.

Pietilä, por el contrario, comenzaba a manipular la forma desde los primeros dibujos. Esa primera forma era, en sí misma, la idea, ya que el arquitecto debía pensar y expresarse en un *metalenguaje* que auna-se palabra e imagen.

Cuando Fehn dibujaba la idea, representaba a menudo una cosmogonía, un deseo o una ensoñación; esbozaba metáforas de su interpretación del mundo. Cuando lo hacía Pietilä, exploraba su subconsciente para hallar en él la forma de su arquitectura.



Sverre Fehn, boceto de 1996.  
Tinta negra sobre papel, 16,7 x 20,8 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

#### 4.3.1 Fehn y el dibujo de la idea

Los dibujos de idea de Sverre Fehn eran una serie de pistas, fragmentos de una historia urdida para explicar el significado último del habitar. Esbozaba una y otra vez árboles, barcos, proyectiles o seres humanos en tránsito entre la tierra y el cielo; ideas en principio inconexas, entre las que existía sin embargo un hilo conductor, y que nacían de dos matrices fundamentales: por un lado, la fascinación del arquitecto por la línea del horizonte –esa misma línea ‘incurvable’<sup>204</sup> que antes había admirado Le Corbusier–, y por otro, su miedo a la muerte.

204. Ver nota 51 capítulo 2



1|2

**Fig.1** Sverre Fehn, dibujo de 1992. Los bocetos representan el horizonte, el barco y la torre, figuras clave en su pensamiento.

Tinta negra y lápices de cera sobre papel,  
14,4 x 20,8 cm.

*Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo*

**Fig.2** Sverre Fehn, dibujo de 1992. Arriba, un barco y el horizonte. Abajo, la muerte como motor de las construcciones del hombre.

Tinta negra y lápices de cera sobre papel,  
14,4 x 20,8 cm.

*Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo*



#### 4.3.1.1 El horizonte como misterio

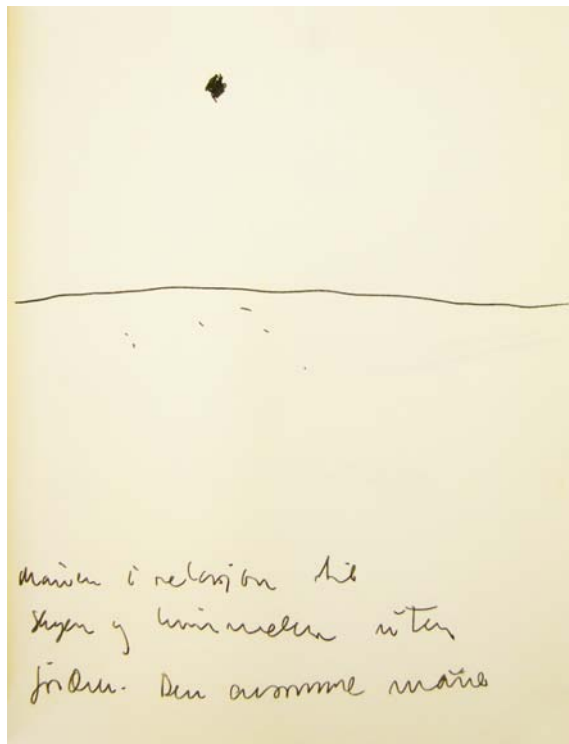
‘La mayor parte de mi trabajo trata del horizonte’<sup>205</sup>. Fehn resumía de esta manera sus casi cincuenta años de carrera en 1998. ‘Mi interés siempre se ha centrado en dónde poner al hombre en relación con el horizonte en un entorno construido’<sup>206</sup>. El horizonte fue la piedra angular de su pensamiento, el principal vivero de sus ideas; un horizonte entendido siempre de manera ambivalente: por un lado como límite, como línea que definía la dimensión del espacio habitado por el hombre. La línea hasta donde podemos ver. Por otro, como desafío, como inicio de lo desconocido, como patria de miedos y leyendas. La línea que queremos traspasar.

Fjeld enfatizaba en 1983 el primero de estos aspectos cuando al afirmar:

Cuando se creía que la Tierra era plana, el hombre se encontraba seguro en su espacio. El hombre podía abarcar toda su propia existencia desde la torre de la iglesia. La dimensión de cada hombre empezaba por la escala de la Tierra concebida como una gran estancia... La Tierra era plana; más allá del horizonte no había nada que ver.<sup>207</sup>

‘El horizonte –prosigue Fjeld- era el instrumento a través del cual la arquitectura definía el gran espacio exterior’<sup>208</sup>. El horizonte confinaba la *estancia* en la que se desarrollaba la vida de los hombres y, de este modo, determinaba la dimensión del *recinto* en el que se sentían seguros. Sin embargo, de acuerdo con la interpretación de Fehn, todo cambió tras la constatación de la esfericidad de la Tierra:

Cuando se consiguió comprender la esfericidad de la tierra, el horizonte dejó de representar un límite. La consciencia de la esfericidad privó al hombre del sentido de la escala de aquello que le rodeaba. Su



Sverre Fehn, página de uno de sus cuadernos del año 1996.

Tinta negra sobre papel, 16,7 x 20,8 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

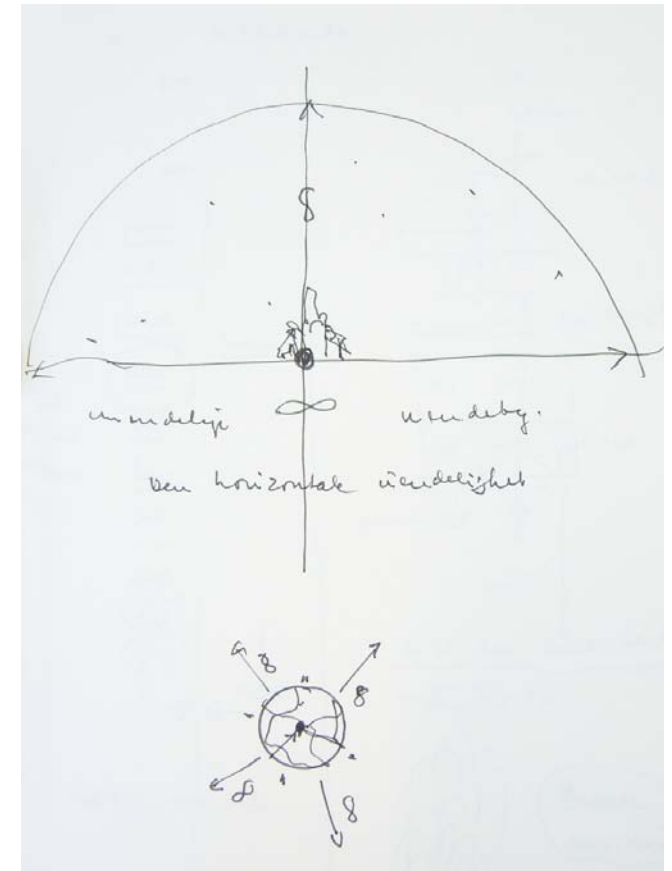
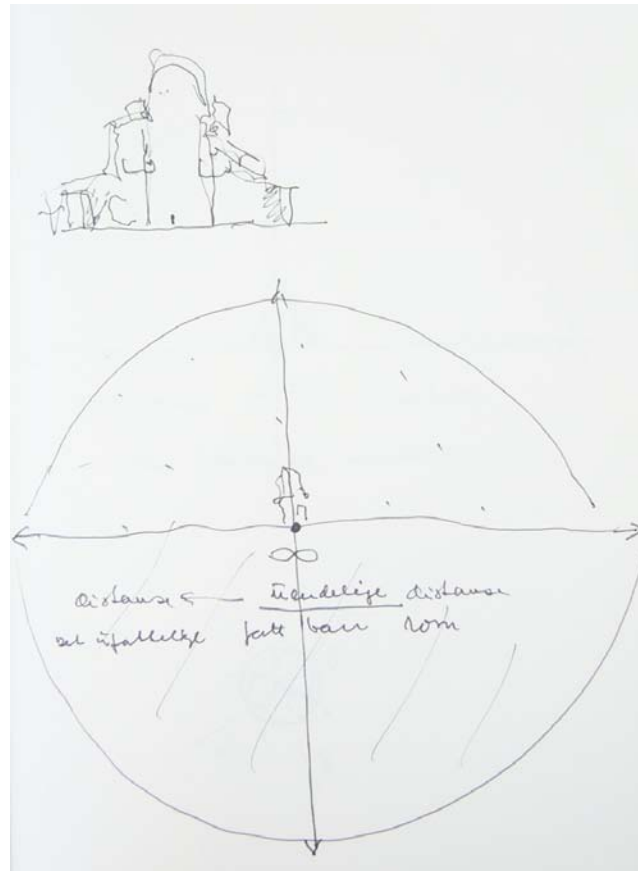
205. Sverre Fehn en VVAA. (1998): ‘Sverre Fehn. Above and below the horizon’. *a+u, Architecture and Urbanism*, num.340, p. 17. Es ilustrativo el propio título de la monografía que *a+u* dedicó al arquitecto noruego: ‘Sverre Fehn: sobre y bajo el horizonte’, una idea que se repite en el ensayo escrito por Gennaro Postiglione como presentación a la obra de Fehn, titulado ‘Mellom jord og himmel’ (‘Entre el cielo y la tierra’). Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G.POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, pp. 53-61

206. Sverre Fehn, en FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 108. Postiglione abunda en esta idea en el citado ‘Mellom jord og himmel’, al escribir: ‘Fehn intentó otorgar un horizonte al hombre, transformando cada proyecto en una ocasión para individuar un lugar en el espacio comprendido entre la tierra y el cielo’. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 53

207. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 24

208. *Ibid.*, p. 32





Sverre Fehn, dos bocetos del año 1996 acerca del horizonte y el descubrimiento de la esfericidad de la Tierra.

Tinta negra sobre papel, 16,7 x 20,8 cm.

Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

mundo se quedó sin parámetros. Su lugar ya no tenía un centro.<sup>209</sup>

Al traspasar el horizonte, el hombre perdió también el gran motor de su imaginación: el misterio, lo desconocido. Cuando todo aquello que sucedía más allá del horizonte era una incógnita, esa nítida línea estimulaba los sueños de quienes permanecían en tierra firme, especialmente en latitudes remotas: 'El aislamiento del norte transformó el mundo más allá del horizonte en cuentos de hadas'<sup>210</sup>, escribía Fjeld, 'El potencial espacial latente en lo desconocido... es la puerta de Fehn a la energía creativa'<sup>211</sup>, continuaba.

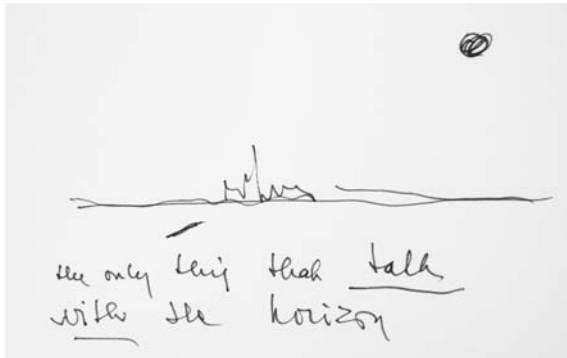
Cuando el hombre no sabía qué ocurría más allá del horizonte o en la oscuridad de la noche, cuando la ciencia y la tecnología no habían desvelado los secretos de territorios ignotos, debía recurrir a su propia fantasía para explicar aquello que no podía ver. Fehn consideraba que la paulatina evolución social y cultural había mermado la imaginación:

Una vez que uno es capaz de atravesar una montaña y ver el otro lado, el potencial del misterio y de los sueños es menor; uno pierde una dimensión en relación a lo desconocido, y uno no es capaz de sustituir esto satisfactoriamente por otra cosa.<sup>212</sup>

El horizonte, una vez más, era para Fehn el gran símbolo de la pérdida de ese misterio que había inspirado a los hombres. Cuando la razón pudo explicar qué era esa línea, cuando demostró que la Tierra era una esfera y que podía ser recorrida en toda su descomunal extensión, el misterio –y con él su enorme capacidad de evocación– desapareció para siempre:

Cuando fue posible identificar el horizonte con una línea trazada sobre una hoja de papel, el misterio se disolvió de una vez por todas. La razón había domado lo irracional... La pérdida de lo desconocido arrastró de nuevo al hombre en el vacío...<sup>213</sup>

No obstante, el hombre había comenzado a combatir el misterio del horizonte mucho antes de constatar la esfericidad del planeta. Había intentado mirar más lejos, erigiendo esbeltas construcciones, y había intentado traspasarlo emprendiendo viajes más allá de donde podía ver:



Sverre Fehn, 'La única cosa que dialoga con el horizonte', 1995.

Tinta negra sobre papel, 22 x 18 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

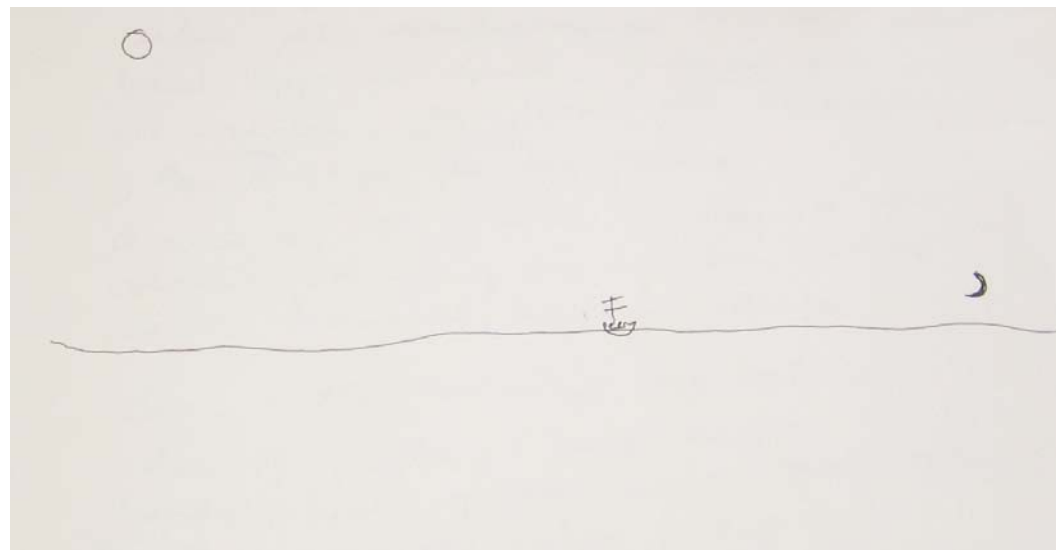
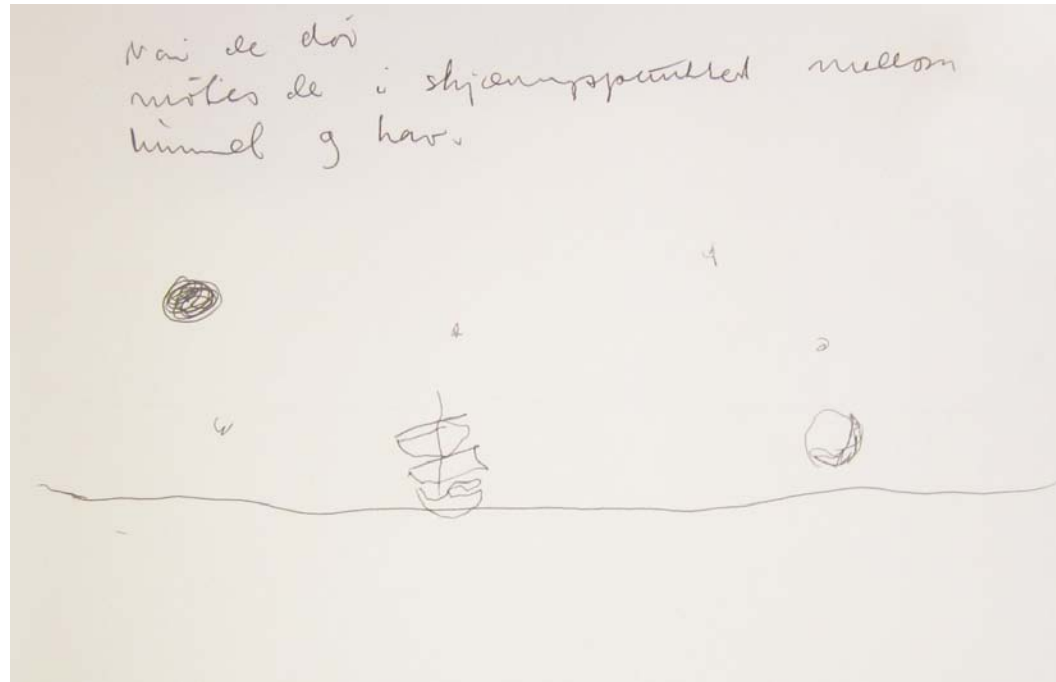
209. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 26

210. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 11

211. *Ibid.*, p. 280

212. *Ibid.*

213. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 27



Sverre Fehn, dos bocetos de 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.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

En tierra, el horizonte era la encarnación de la naturaleza, y la torre un modo para conquistarlo... Tras la pérdida del horizonte, su símbolo se transformó en algo reconocible y comprensible. Desde ese momento, la colina ya no fue un misterio, sino algo que poseer.<sup>214</sup>

El horizonte como límite y desafío había sido durante siglos el gran acicate de la civilización; si en tierra había exigido la construcción de torres para mirar más allá, en el mar había inspirado la más audaz invención del hombre: el barco.



Sverre Fehn, boceto del barco y el horizonte, c.1990.  
Tinta negra y lápiz azul sobre papel, 14,5 x 21 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

#### 4.3.1.2 El barco y el árbol

El secreto de los barcos fue combatir el horizonte. El mástil del barco movía el horizonte: desde tierra se observaba su perfil y el horizonte hasta que se convertían en una sola cosa... Lo concreto y lo abstracto se fundían.<sup>215</sup>

Los barcos habían nacido de la voluntad de combatir el horizonte. Esta idea aparecía una y otra vez en los relatos de Fehn; ya en la primera monografía publicada acerca de su obra se podía leer:

Para poder ver más allá del horizonte, el hombre ha debido conquistar el mar. La inmensidad del mar inspiró la construcción de los barcos... Sus artífices estudiaron el movimiento del mar y escucharon las vibraciones de las tablas antes de decidir cómo construir la quilla.<sup>216</sup>

En este breve texto incluido en *The thought of construction*, Fjeld –parafraseando a Fehn- asume, por un lado, que los primeros navegantes no partieron por falta de recursos en su tierra de origen, sino *para poder ver más allá del horizonte*; iniciar una travesía a través del océano conllevaba, como nos recuerda Fjeld, ‘una creencia implícita en otros lugares’<sup>217</sup>. Por otro lado, las palabras del noruego evidencian su admiración hacia quienes construyeron esas naves, hacia aquéllos que ‘escucharon las vibraciones de las tablas antes de decidir cómo construir la quilla’. La estructura de los barcos siempre le fascinó. En

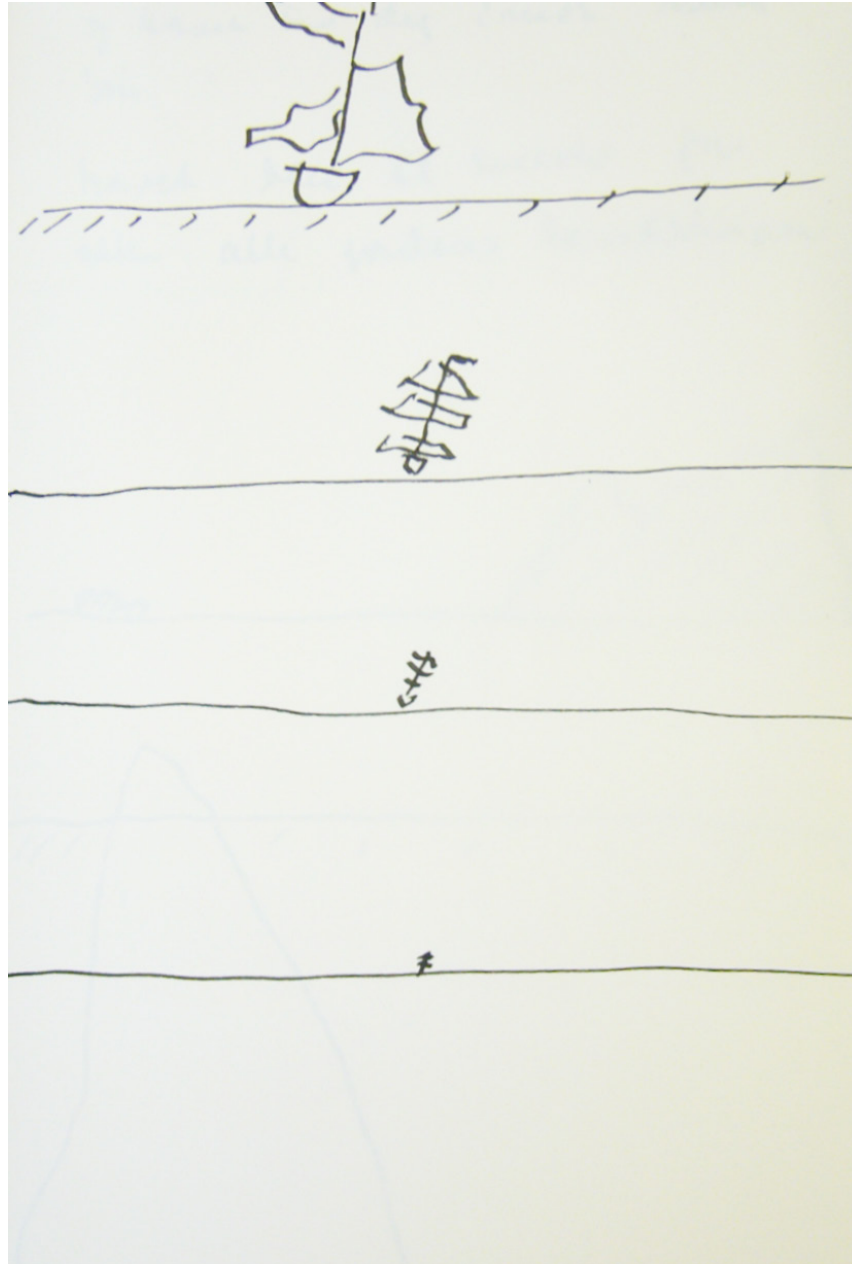
214. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 27

215. Sverre Fehn en *Ibid.*, p. 110

216. *Ibid.*, p. 26

217. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 256

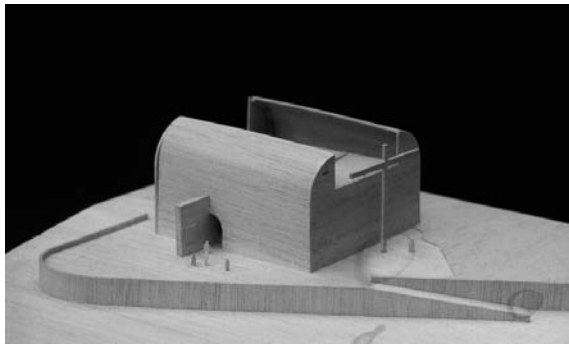




Sverre Fehn, boceto de 1992 sobre el barco y el horizonte.  
Tinta negra sobre papel, 14,4 x 20,8 cm.  
*Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo*

ella reconocía una voluntad de optimizar las posibilidades de un material –la madera- sin alterar su lógica. Así, el arquitecto afirmaba que ‘el constructor de barcos está familiarizado con la tecnología de la naturaleza. El árbol y sus curvas contienen las dimensiones del barco’<sup>218</sup>. La arquitectura, sostenía Fehn, pertenece a una forma más elemental del construir: el reto de la humanidad había estado durante siglos en su lucha con el mar:

La forma que el árbol ha dado a nuestras artes de construcción se basa en la línea recta. Es su encuentro con el agua lo que ha dado al material su gran belleza. La curva de la rama se ha transformado en las líneas de la nave. La flexibilidad de la tabla ha conquistado las olas. La idea de la gran empresa no nació en el arte de construir en tierra, sino en el barco.<sup>219</sup>



Sverre Fehn, maqueta del proyecto de concurso para una Iglesia en Honningsvåg y detalle de su estructura de cubierta, 1965-67.  
*Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo*

No obstante, para Fehn, la construcción del barco y la arquitectura guardaban una estrecha relación. Al fin y al cabo, como recordaba Fjeld: ‘La estructura de las *stave kirker* es parecida a la de un barco... La historia tomaba cuerpo en la construcción, y la idea de la iglesia navegaba a través de los mares’.<sup>220</sup> En la arquitectura de Fehn, la analogía con las construcciones navales es notable, como apunta Francesco Dal Co al definir la Iglesia de Honningsvåg, de la que escribe: ‘Le confiere el aspecto de una embarcación inconclusa: diseña la cubierta como una quilla y las cerchas de modo similar a las cuernas de un barco vikingo’<sup>221</sup>; al mismo tiempo, Dal Co señala que ‘el barco es el motivo que recorre con más frecuencia los innumerables bocetos que Fehn ha recogido en muchos cuadernos’<sup>222</sup>. Cuando Fehn explicaba las similitudes entre su propuesta para esta iglesia y la estructura de una embarcación, a menudo se refería al vínculo que los habitantes del lugar –situado en el extremo septentrional de la península escandinava- tenían con la navegación: ‘Si uno vuelve a encontrar la construcción curva que recuerda a un casco, o si uno se apoya en una columna que tiene la segura dimensión de un mástil, la iglesia se llena de símbolos que son referencias cotidianas’<sup>223</sup>, argumentaba Fehn. Las columnas de Honningsvåg eran el recuerdo de un mástil por una razón concreta: ese elemento representaba para el arquitecto algo más que el mero soporte físico de una vela, como él mismo

218. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 142

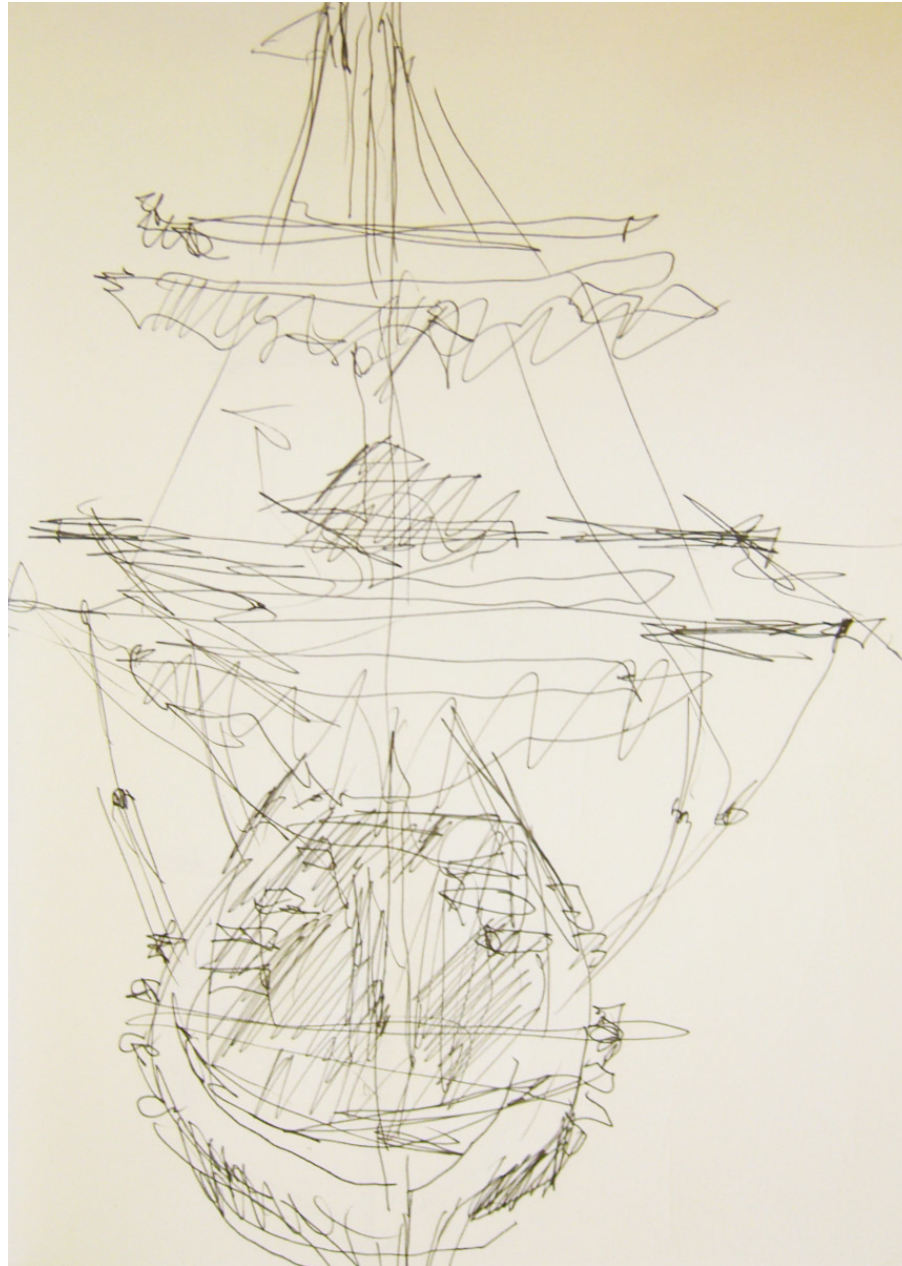
219. *Ibid.*, p. 192

220. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 27. Las *stave kirker* son las tradicionales iglesias noruegas que, a diferencia de las construcciones domésticas a base de troncos apilados, fueron erigidas con estructuras de pies derechos y cerchas.

221. Francesco Dal Co en NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 11

222. *Ibid.*, p. 7

223. Sverre Fehn en FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 142



Sverre Fehn, boceto de 1993.  
Tinta negra sobre papel, 20,5 x 27 cm.  
*Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo*

subrayaba al aseverar que 'el mástil era el elemento constructivo que mantenía el significado de 'lugar' terrestre'<sup>224</sup>. Y, ahondando en esta cuestión, tanto el mástil de un barco como la columna de un templo tienen un antecesor común, el árbol<sup>225</sup>:

El árbol moviliza la luz y captura la sombra sobre la tierra, dando origen a un lugar. Entonces, el hombre se convierte en parte de la sombra de otro, del árbol, y ya no está solo.<sup>226</sup>

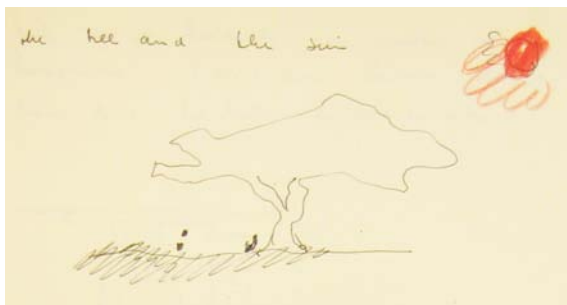
El sentido de lugar, esa idea vinculada a la esencia última del habitar, está unida en el pensamiento de Fehn al árbol; bajo su sombra comenzó el ser humano a individuar un punto concreto sobre la inconmensurable superficie de la tierra. Y, como en una narración con estructura circular, sólo el horizonte –ese origen del misterio y la nave- puede explicar la morfología del árbol.

El árbol es una planta extraña. Contiene por naturaleza una estructura magnífica y fuerte; cada especie ha adquirido una forma específica... Todas ellas tienen en común sin embargo, el dramático encuentro entre la tierra y el cielo. El punto de intersección, el horizonte, es el punto en el que el árbol concentra toda su fuerza y alcanza su grandeza constructiva. Desde ese punto, la planta se lanza en ambas direcciones hacia la expresión mínima, extendiendo sus raíces hacia abajo, hacia la oscuridad, y sus ramas hacia arriba, hacia la luz.<sup>227</sup>

Los grandes viajes en barco habían permitido al hombre explorar otras tierras aferrados a sus mástiles. Habían traído noticias de otros lugares y habían alimentado relatos. Pero en el pensamiento de Fehn, la tecnología y la ciencia habían aniquilado también el potencial evocador de esas empresas:

El primer viajero tenía tiempo para contemplar y absorber impulsos. La singularidad presente en cada descubrimiento inspiraba su pensamiento y sus sueños... Con la conquista del cielo... todas las ciudades son una, no hay una gran diferencia... Cuando se conquista el cielo, la singularidad desaparece.<sup>228</sup>

¿De qué se nutre entonces la fantasía del hombre moderno? Si atendemos a las palabras de Fehn, sólo



Sverre Fehn, 'El árbol y el sol', 1980.  
Tinta negra y lápiz de cera sobre papel, 21 x 29,7 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

224. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 27

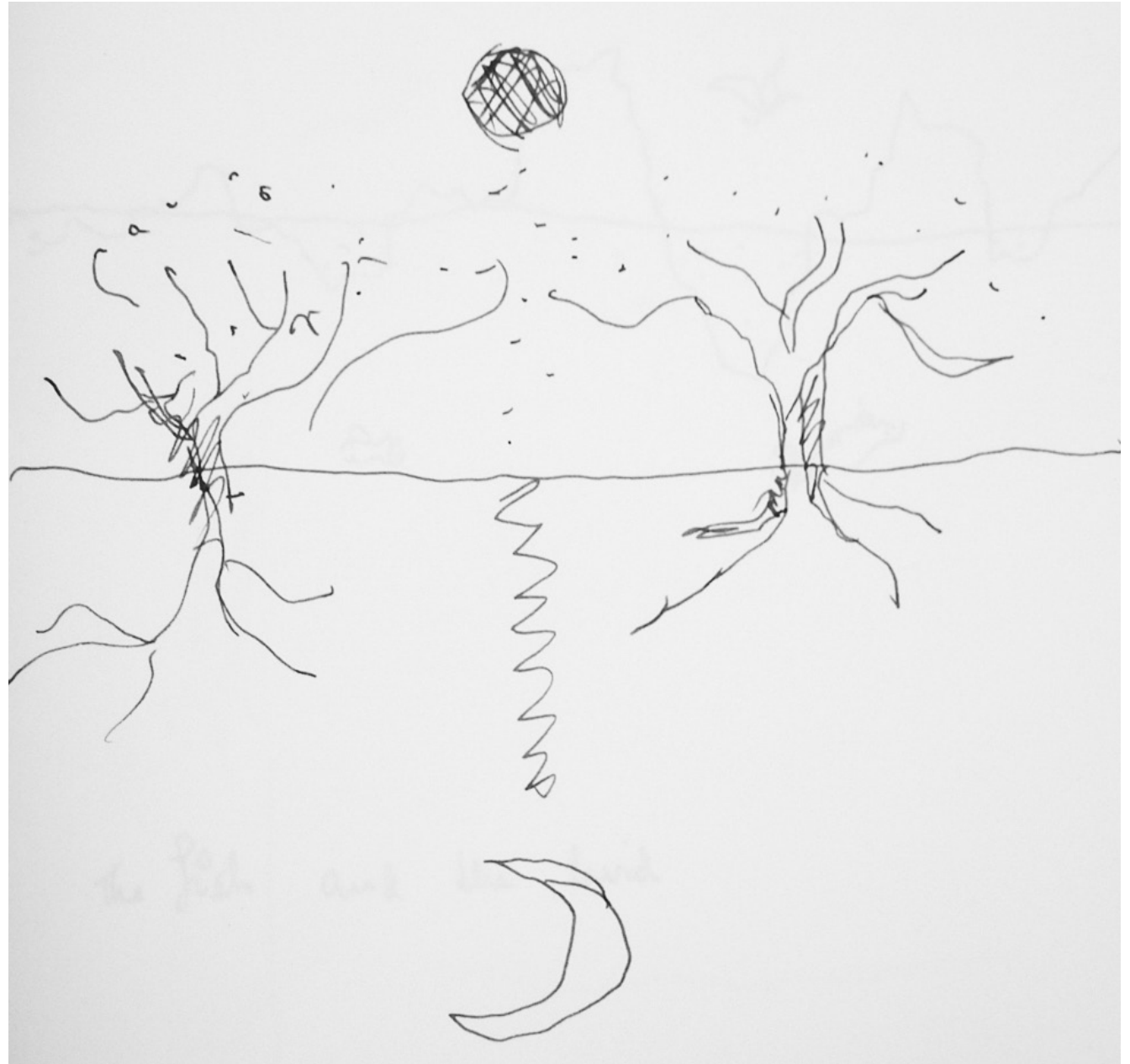
225. En este sentido, cabe destacar que en algunos idiomas los conceptos 'árbol' y 'mástil' comparten palabra; es el caso del italiano, en el que *albero* designa tanto a uno como al otro.

226. Sverre Fehn en '¿Tiene vida una muñeca?'. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 11

227. KÄRKKÄINEN M. y M.-R. NORRI (1992): *Op. cit.*, p. 34

228. *Ibid.*, p. 145





Sverre Fehn, boceto de 1982. Un árbol despliega sus ramas y raíces a ambos lados de la línea del horizonte.

Tinta negra sobre papel, 16,8 x 20,7 cm.

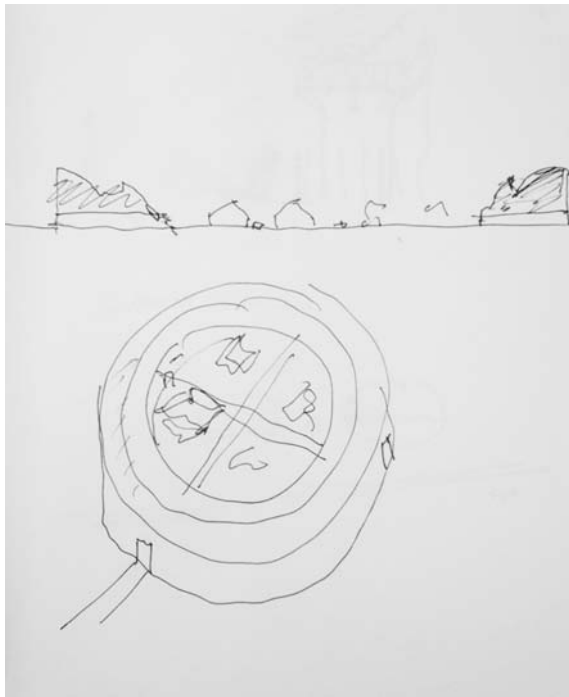
*Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo*

de su propia imaginación. Ni siquiera los cielos albergan ya sueños, tras haber sido conquistado por la ciencia: 'La fantasía está almacenada en los cielos, pero cuando volamos ya no hay ángeles a nuestro alrededor. El espacio imaginario se ha movido'<sup>229</sup>.

#### 4.3.1.3 El miedo a la muerte

Junto con el horizonte, Fehn entendía que el miedo a la muerte era el otro gran estímulo de la civilización y, como tal, de las construcciones que ésta producía. Ese miedo había llevado al hombre a erigir fortalezas infranqueables, en cuyo interior había florecido la cultura. Al mismo tiempo, la creencia en una vida más allá de la muerte había sido la única idea capaz de convertir la mera construcción en arquitectura: 'El miedo a la muerte es nuestro constructor'- afirmaba Fehn- 'Este miedo ha desarrollado una sensibilidad hacia el terreno, que ha dado vida a la gran arquitectura de las fortalezas'<sup>230</sup>, proseguía. 'Hubo un tiempo en que el miedo de los hombres situó el paisaje en una posición mucho más importante, ya que el miedo obligaba a buscar seguridad por medio de los contornos del terreno'<sup>231</sup>.

Fehn reconocía en las originarias fortificaciones de las ciudades una lógica vinculada a la topografía que admiraba; el miedo a ser atacados había llevado a los hombres a construir sus ciudades en promontorios y a excavar fosos. Más tarde, las murallas habían mantenido esa íntima proximidad a la naturaleza: 'La fortaleza se relacionaba con la naturaleza con una precisión absoluta: conspiraba con el ojo y con el paisaje... El temor a la muerte hizo a la arquitectura armónica con la naturaleza...' <sup>232</sup>. Para el noruego, fue la seguridad de estos muros la que dio origen a la civilización moderna, a los grandes pensamientos y a la relación entre los habitantes: 'La protección dio lugar al sueño. El sueño es aceptable. La ociosidad es el secreto de cualquier ciudad grande'<sup>233</sup>. 'El pensamiento irracional descubrió la libertad en el interior de las murallas racionales'<sup>234</sup>, subrayaba.



Sverre Fehn, boceto de una ciudad fortificada, 1985.  
Tinta negra sobre papel, 16,5 x 20,4 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

229. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 204

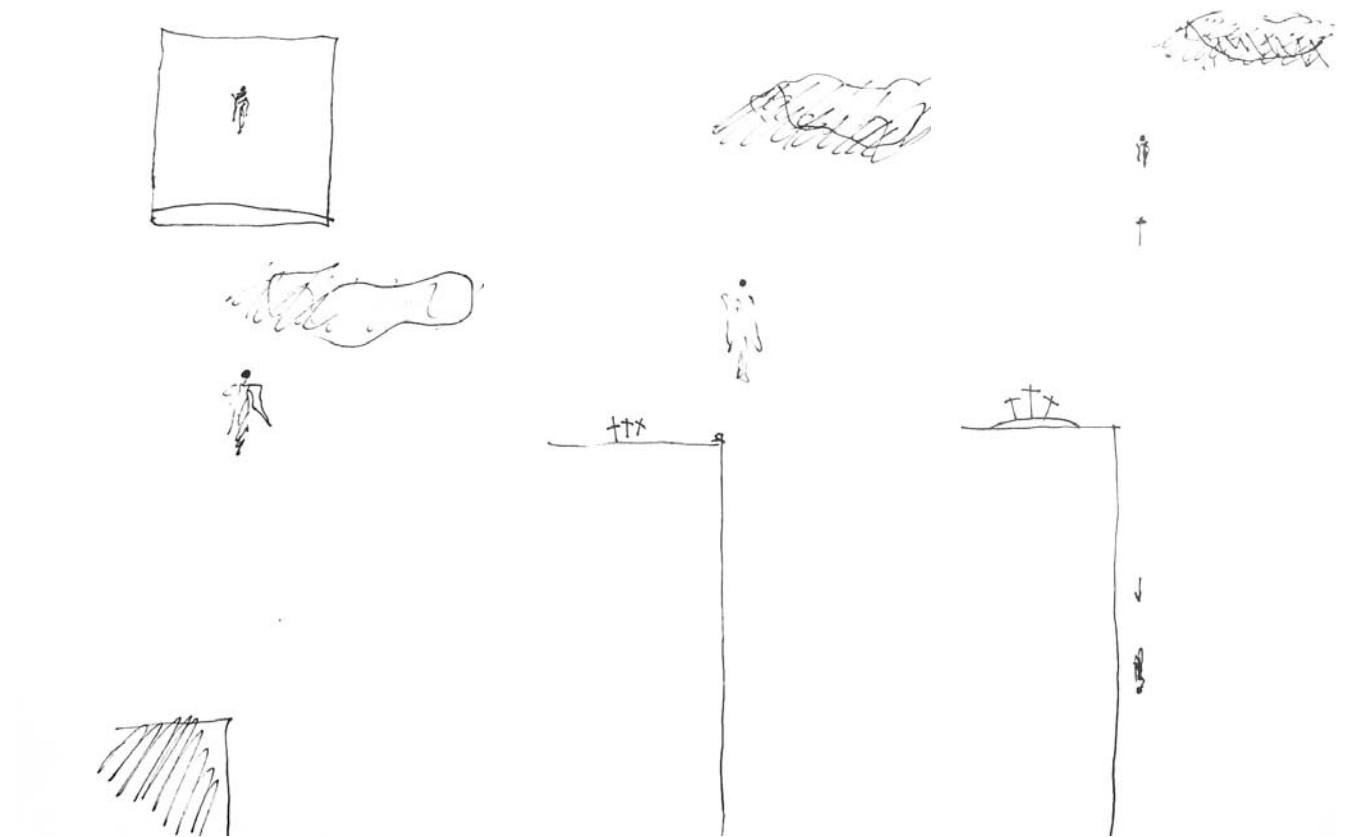
230. Sverre Fehn en '¿Tiene vida una muñeca?'. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 278

231. Sverre Fehn en FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 108

232. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 32

233. *Ibid.*, p. 142

234. *Ibid.*, pp. 32-33



Sverre Fehn, bocetos de 1994 sobre la idea de la vida tras la muerte.

Tinta negra sobre papel, 14,8 x 21 cm.

Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

La ciudad era, por otro lado, una gran obra colectiva; así el noruego aseguraba que 'el orgullo del hombre es su ciudad. Esta obra artesanal es el resultado de generaciones'<sup>235</sup>. Esta idea lo aproxima al pensamiento de Lewis Mumford, quien años antes había escrito que la ciudad 'con el lenguaje, quizás es la mayor obra de arte del hombre'<sup>236</sup>. En ella, la Humanidad había encontrado un lugar seguro donde no temer a la muerte; y así, en su interior había surgido el intercambio de ideas; Sverre Fehn afirma que el 'instinto de búsqueda de una situación de reposo fue la revelación de la ciudad. La ciudad se convirtió en un lugar de reunión.'<sup>237</sup> Y en este punto, coincide con la interpretación aportada por el filósofo italiano Massimo Cacciari en su obra *La ciudad*, de 2010:

Por un lado consideramos la ciudad como un lugar donde encontrarnos, donde reconocernos como comunidad; la ciudad como un lugar acogedor, un 'regazo', un lugar donde encontrarse bien y en paz... Por otro, cada vez más consideramos la ciudad como una máquina, una función, un instrumento que nos permita hacer nuestros *negotia* (negocios) con la mínima resistencia.<sup>238</sup>

Las palabras del veneciano desvelan una doble lectura de la ciudad: por un lado, como refugio y reposo, como lugar donde sentirse a salvo e intercambiar ideas, donde identificarse como comunidad. Por otro, como soporte de los intercambios comerciales, como base de los negocios. Y también aquí convergen sus ideas con las de Fehn: 'el transporte de mercancías... El momento de sorpresa en que una partida de un lugar aparece en otro, todo eso son impulsos urbanos. El comercio hizo que todas las ciudades se solapasen'<sup>239</sup>, sostenía el noruego.

El mismo miedo a la muerte que llevó a los hombres a construir ciudades, a fortificarlas y a permitir que, más tarde, se consolidasen relaciones comerciales entre ellas, inspiró las grandes construcciones concebidas para perdurar:

La mayor historia, la mayor construcción poética es la idea de la vida tras la muerte. Cuando una persona muere se va de este mundo, pero le podemos construir una vida tras la muerte, podemos imaginar que se va al paraíso. Esta es una gran, fantástica y poética construcción del hombre. Si pensamos en la arquitectura, todas las construcciones de cierta relevancia guardan relación con la muerte: la catedrales góticas, la iglesias en general, las pirámides...<sup>240</sup>



Sverre Fehn, boceto de 1991.  
Tinta negra sobre papel, 16,5 x 20,4 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

235. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 124

236. Lewis Mumford en ROSSI, Aldo [1966]1999: *La arquitectura de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 106

237. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 142

238. CACCIARI, Massimo (2010): *Op. cit.*, p. 26

239. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 142

240. Sverre Fehn en 'Una autobiografía arquitectónica'. Ver KÄRKKÄINEN M. y M.-R. NORRI (1992): *Op. cit.*, p. 46





Sverre Fehn, boceto sobre la idea de la vida tras la muerte c.1990.  
Tinta negra y lápices de colores sobre papel,  
14,5 x 21 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

La idea de la vida tras muerte impulsó el pensamiento irracional, y éste es –para Fehn- el único camino para hacer una arquitectura poética: ‘¿Existe construcción para la absoluta ausencia de sueños una vez que la muerte es finita?’<sup>241</sup>, se preguntaba el noruego. Al mismo tiempo, advertía del peligro que suponía desechar esta idea, algo habitual en el pensamiento contemporáneo:

Cuando ‘estoy muerto’ se convierte en un punto y final, un absoluto, no hay deseo de darle una expresión orientada hacia un pensamiento irracional. En cierto sentido, estamos a punto de perder una construcción muy importante, la construcción en torno a lo irracional.<sup>242</sup>

Ya en 1983, Fjeld había incidido sobre esta idea al tratar de desenmarañar el pensamiento de Sverre Fehn:

El principal pensamiento constructivo del hombre es la creencia en la vida tras la muerte... Los lugares creados por el espíritu bajo el signo de la muerte son aquellos en los que la gente se reúne. Ninguna otra estructura revela la sociedad como totalidad.<sup>243</sup>

Años más tarde, el propio Fjeld recogió en *The pattern of thought* unas palabras de Sverre Fehn que reforzaban su convicción de que siempre ha existido un estrecho vínculo entre la muerte y las grandes construcciones:

Cuando los humanos introdujeron el concepto de la muerte, nació la construcción. Las grandes construcciones siempre se desarrollan desde un concepto relacionado con la muerte<sup>244</sup>.

Para el arquitecto, es en su relación con la muerte donde el hombre trasciende el papel que la naturaleza le ha asignado; el inconformismo ante su inevitable final inspira sus construcciones y lo pone en relación con el cielo: ‘En el momento en que el hombre excede las limitaciones de la naturaleza para ser fiel a su destino en el cielo, ocurre una explosión técnica arquitectónica. El Creador exige el cielo. La tierra sólo es una base’<sup>245</sup>.



Sverre Fehn, boceto de 1983 en el que se reconoce una pirámide y un sepulcro en el interior de la tierra. Tinta negra y lápices de cera sobre papel, 16,5 x 20,4 cm.

Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

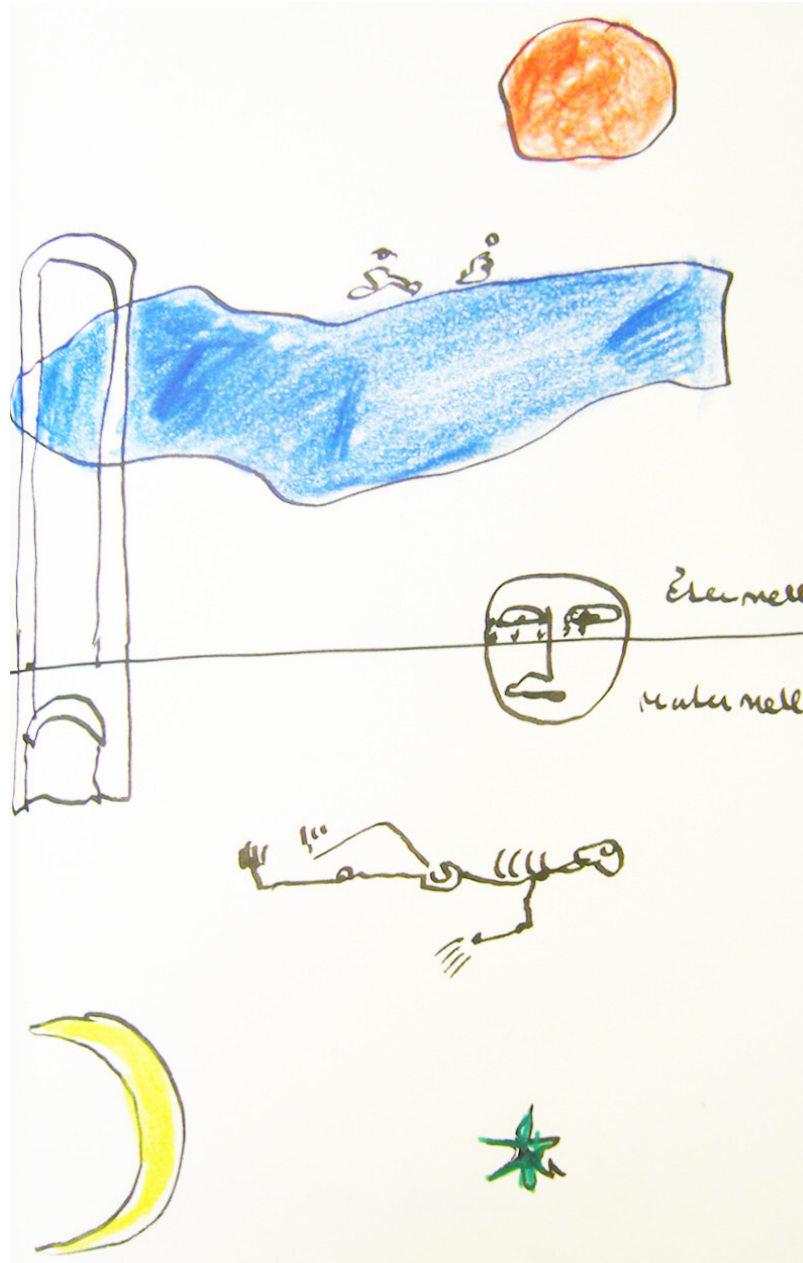
241. Sverre Fehn en FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 109

242. *Ibid.*

243. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 150

244. Sverre Fehn en FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 236

245. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 36



Sverre Fehn, boceto de 1992 sobre la idea de la vida tras la muerte y las construcciones del hombre.  
Tinta negra y lápices de cera sobre papel,  
14,4 x 20,8 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

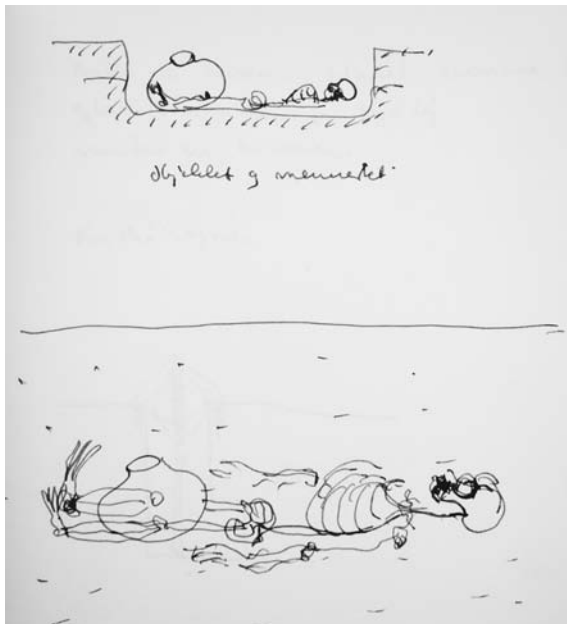
Sin embargo, estas ideas no deben ser tomadas como apología de la religión; al contrario, Fjeld puntualiza que 'este tema no debe ser confundido con un punto de vista religioso o místico; es más bien la observación de un proceso vital fundamental'<sup>246</sup>. Lo que representa para Fehn la arquitectura vinculada a la muerte es la esencia de la humanidad: su voluntad de permanencia hace que el ser humano sea diferente de los demás animales:

La muerte de un animal es una vida sin huella. El cuerpo retorna a la totalidad de la naturaleza. Cuando un hombre muere, sus amigos erigen una piedra al lado de su tumba. Esta piedra es un símbolo de su existencia, una inscripción de cultura.<sup>247</sup>

#### 4.3.1.4 La controversia en torno a Heidegger

No existe consenso acerca de la influencia de Martin Heidegger en la interpretación del mundo que Fehn plasmó en sus escritos y dibujos. El noruego expresó a menudo sus ideas de forma deliberadamente abstrusa, algo que ha dificultado su comprensión y difusión.

El crítico británico Kenneth Frampton, defiende que la interpretación que Fehn hace del habitar del hombre en la tierra tiene un origen heideggeriano. Frampton argumenta que 'tanto para Fehn como para Heidegger, el primer signo de existencia humana es el acto espontáneo de limpiar un territorio salvaje'<sup>248</sup>; el inglés parece referirse aquí a un pasaje de *Construir, habitar, pensar*<sup>249</sup>, en el que el filósofo alemán asevera: 'Lo que esta palabra *raum* (espacio) nombra lo dice su viejo significado: *raum, rum* quiere decir lugar franqueado para población y campamento'. Frampton da un paso más cuando identifica ese *raum* con la base del pensamiento de Fehn: 'Fehn entiende que la palabra estancia (*room*), como oposición a la moderna abstracción espacio (*space*), implica un sentido de recinto táctil'<sup>250</sup>. Ese recinto, a su vez, ha de estar definido por un límite, y es ahí donde Frampton introduce el concepto de horizonte.



Sverre Fehn, 'El objeto y el hombre', 1982.  
Tinta negra sobre papel, 17 x 20,5 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

246. Sverre Fehn en FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 181

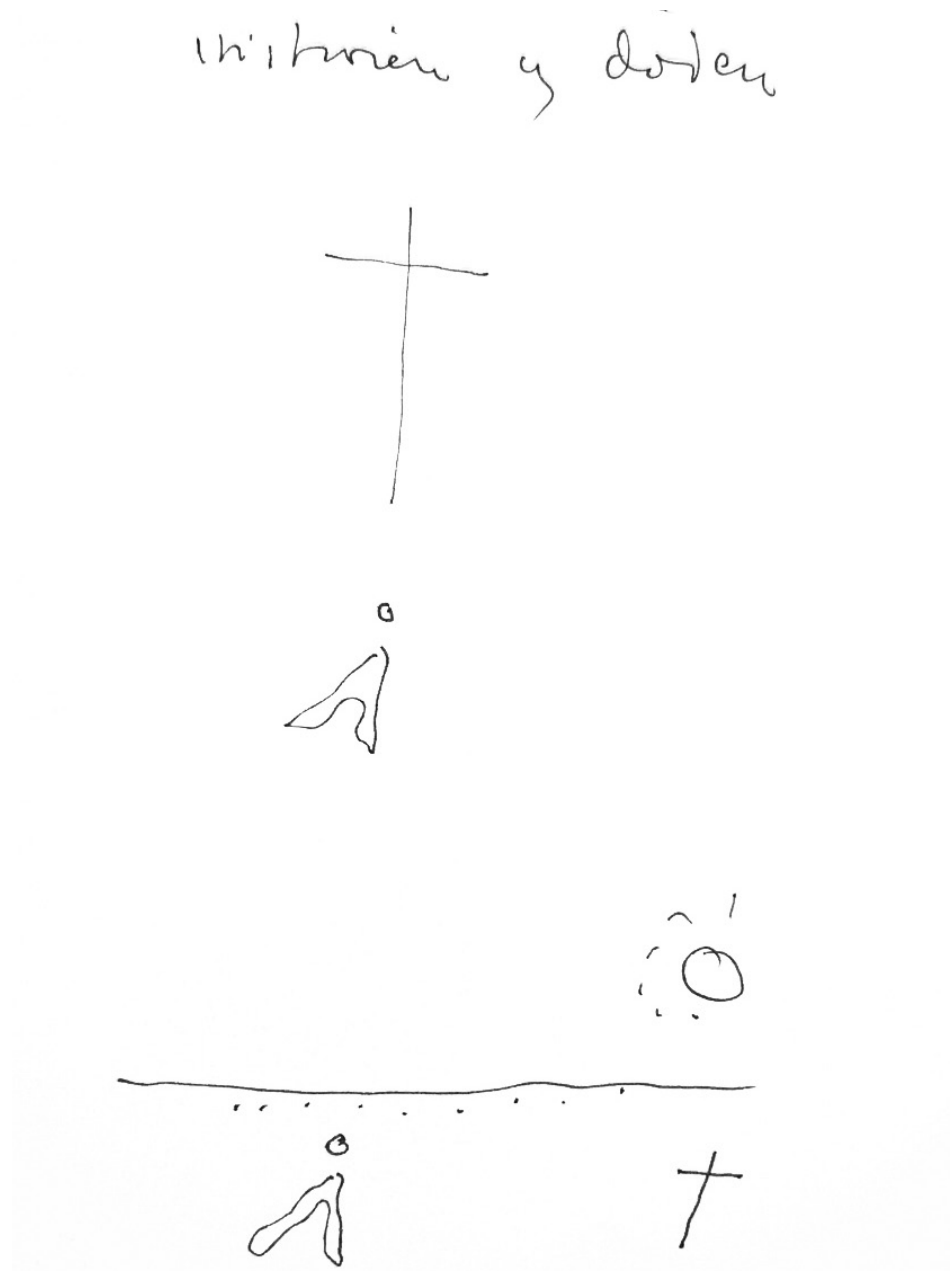
247. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 94

248. Kenneth Frampton, en *Ibid.*, p. 10

249. La conferencia, impartida el 5 de agosto de 1951 durante el segundo coloquio de Darmstadt, está incluida en el libro HEIDEGGER, Martin (1994): *Conferencias y artículos*. Ediciones Del Serbal, Barcelona, pp. 127-142, publicado por primera vez en 1954 bajo el título *Vorträge und Aufsätze*

250. Kenneth Frampton, en FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 10





Sverre Fehn, boceto de 1989.  
Tinta negra sobre papel, 16,5 x 20,4 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

El límite no es el punto donde algo acaba sino, como reconocían los griegos, aquél donde algo comienza a existir. Por este motivo el concepto es el de *horismos*, horizonte, confín.<sup>251</sup>

Ésta es, de nuevo, una alusión literal a un pasaje de *Construir, habitar, pensar*<sup>252</sup>. El texto original de Heidegger liga el concepto de *raum* al de frontera-horizonte: 'Un espacio es algo aviado (espaciado), algo a lo que se le ha franqueado espacio, o sea dentro de una frontera'.<sup>253</sup> Existen, por tanto, importantes coincidencias en los conceptos manejados por el arquitecto noruego y por el filósofo alemán: el *raum* como espacio concreto, como lugar franqueado -y, en consecuencia, huella del hombre sobre la tierra- y el horizonte como límite necesario para que algo comience a existir. Sin embargo, el crítico italiano Francesco Dal Co duda de la influencia del pensamiento de Heidegger en el enfoque poético que Fehn hacía del mundo y del construir:

Los argumentos que propone la arquitectura de Fehn, parecen haber sido objeto de grandes malentendidos por parte de la crítica... [Esta arquitectura] ni pretende tejer las alabanzas a los fraternos genios del lugar, ni busca ser la positiva traducción arquitectónica de algunos pasajes de Heidegger.<sup>254</sup>

Esta apodíctica afirmación obvia no sólo los argumentos expuestos por Kenneth Frampton, sino otras convergencias entre el pensamiento de Fehn y el de Heidegger. La consciencia de la muerte, señalada por el noruego como idea clave para el ser humano, es también de una importancia esencial en la filosofía de Heidegger:

Los mortales son los hombres. Se llaman mortales porque pueden morir. Morir significa ser capaz de la muerte como muerte. Sólo el hombre muere... mientras está en la tierra, bajo el cielo, ante los divinos...<sup>255</sup>

La idea de la divinidad como rasgo del pensamiento humano también aparece en *Construir, habitar, pensar*:



Sverre Fehn, boceto de 2000.  
Tinta negra sobre papel, 22,2 x 16,4 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

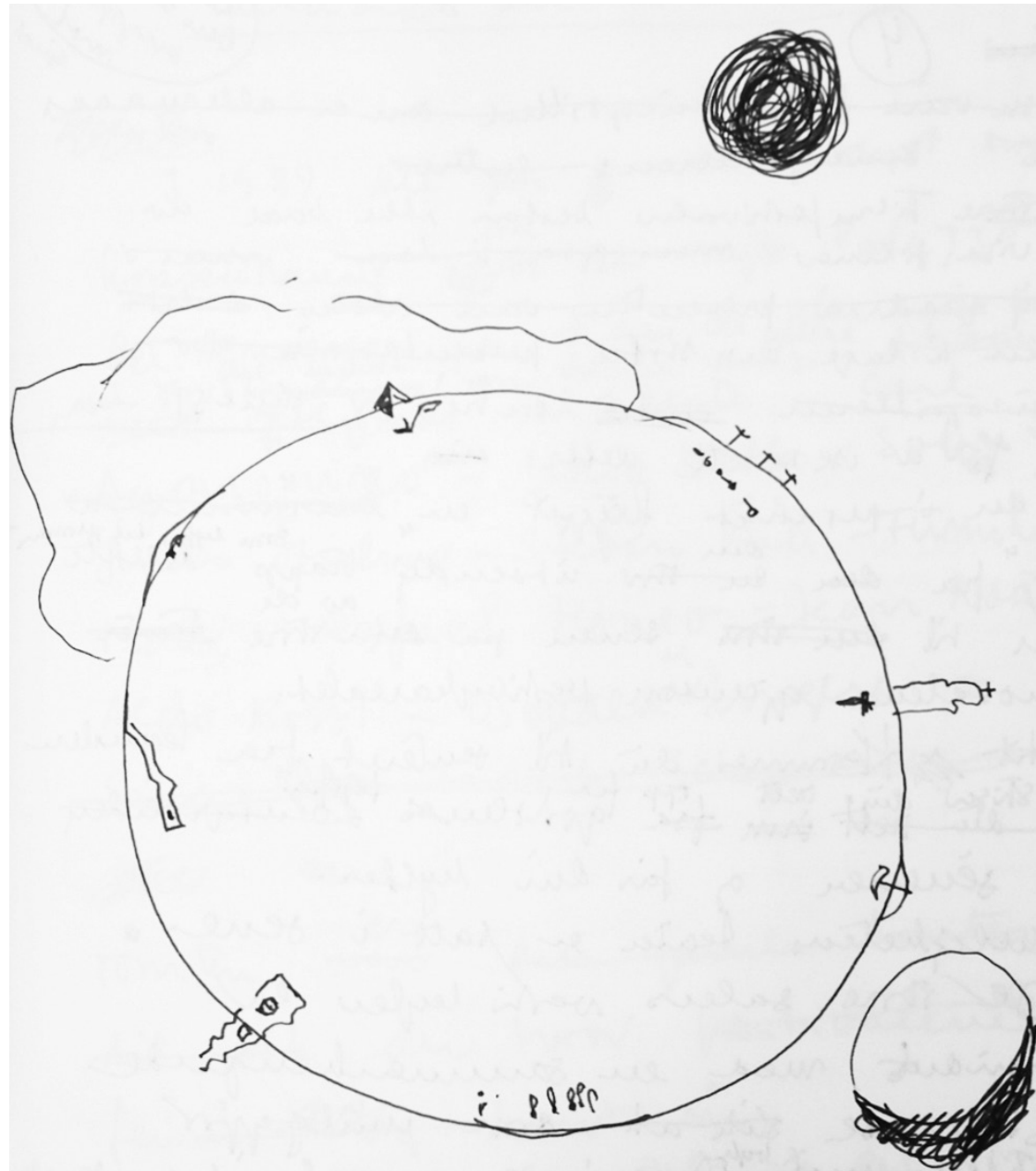
251. Kenneth Frampton, en FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 10

252. En la obra de Heidegger, literalmente, se puede leer: '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*'. Ver HEIDEGGER, Martin (1994): *Op. cit.*, p. 136

253. *Ibid.*, p. 135

254. Francesco Dal Co en NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 8

255. HEIDEGGER, Martin (1994): *Op. cit.*, p. 131

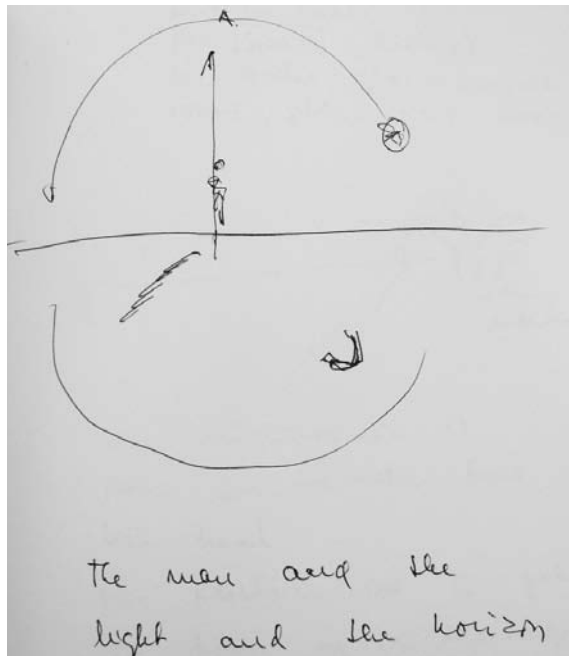


Sverre Fehn, boceto de 1991.  
Tinta negra sobre papel, 16,5 x 20,4 cm.  
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

En el habitar descansa el ser del hombre, y descansa en sentido del residir de los mortales en la tierra. Pero 'en la tierra' significa 'bajo el cielo'. Ambas cosas co-significan 'permanecer ante los divinos' e incluyen un 'perteneciendo a la comunidad de los hombres'.<sup>256</sup>

En ambos extractos, el alemán hace referencia a lo que él denomina *Cuaternidad* –los mortales, los divinos, el cielo y la tierra- y en el desarrollo de este concepto aparecen otras ideas presentes el pensamiento de Fehn: 'Los mortales habitan en la medida en que reciben el cielo como cielo' escribe Heidegger, 'dejan al sol y a la luna seguir su viaje: a las estrellas su ruta; a las estaciones del año, su bendición y su injuria; no hacen de la noche día ni del día una carrera sin reposo'<sup>257</sup>. Se alude aquí al ciclo circadiano – a ese 'viaje del sol y la luna'- y a la aceptación de la inmutabilidad de la naturaleza. Tanto el primero como la segunda aparecen con asiduidad en los relatos -y en los dibujos<sup>258</sup>- del arquitecto noruego.

Heidegger representa además un nuevo puente entre el pensamiento de Sverre Fehn y Reima Pietilä. El finlandés descubrió en el filósofo un pilar capaz de sostener sus ideas y, tal vez, una inspiración para su manera intrincada de expresarlas: 'Los descubrimientos fenomenológicos de Martin Heidegger me proporcionan una base adecuada para mi proceso de conformación no verbal'<sup>259</sup>, afirmaba.



Sverre Fehn, 'El hombre y la luz y el horizonte', boceto de 1995. El dibujo alude al 'viaje del sol y la luna' mencionado por Heidegger. Tinta negra sobre papel, 22 x 18 cm. Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

#### 4.3.2 Pietilä y el dibujo de la idea

Como se ha mencionado, a pesar de las notables convergencias entre los pensamientos de Sverre Fehn y Reima Pietilä, el modo en el que uno y otro utilizaron el dibujo desvela diferencias radicales en su manera de acercarse a la arquitectura: si el noruego ilustraba sus relatos como ejercicio previo a la concepción de una forma arquitectónica, en el trabajo de Pietilä, la primera idea dibujada ya era forma; por ello, el boceto asumía un papel activo en la formalización de la obra:

Normalmente, coloco los dibujos uno encima de otro hasta diez veces, asegurándome de que los primeros sean la base de los siguientes, hasta que siento: 'Está ahí'. Normalmente, en ese momento lo

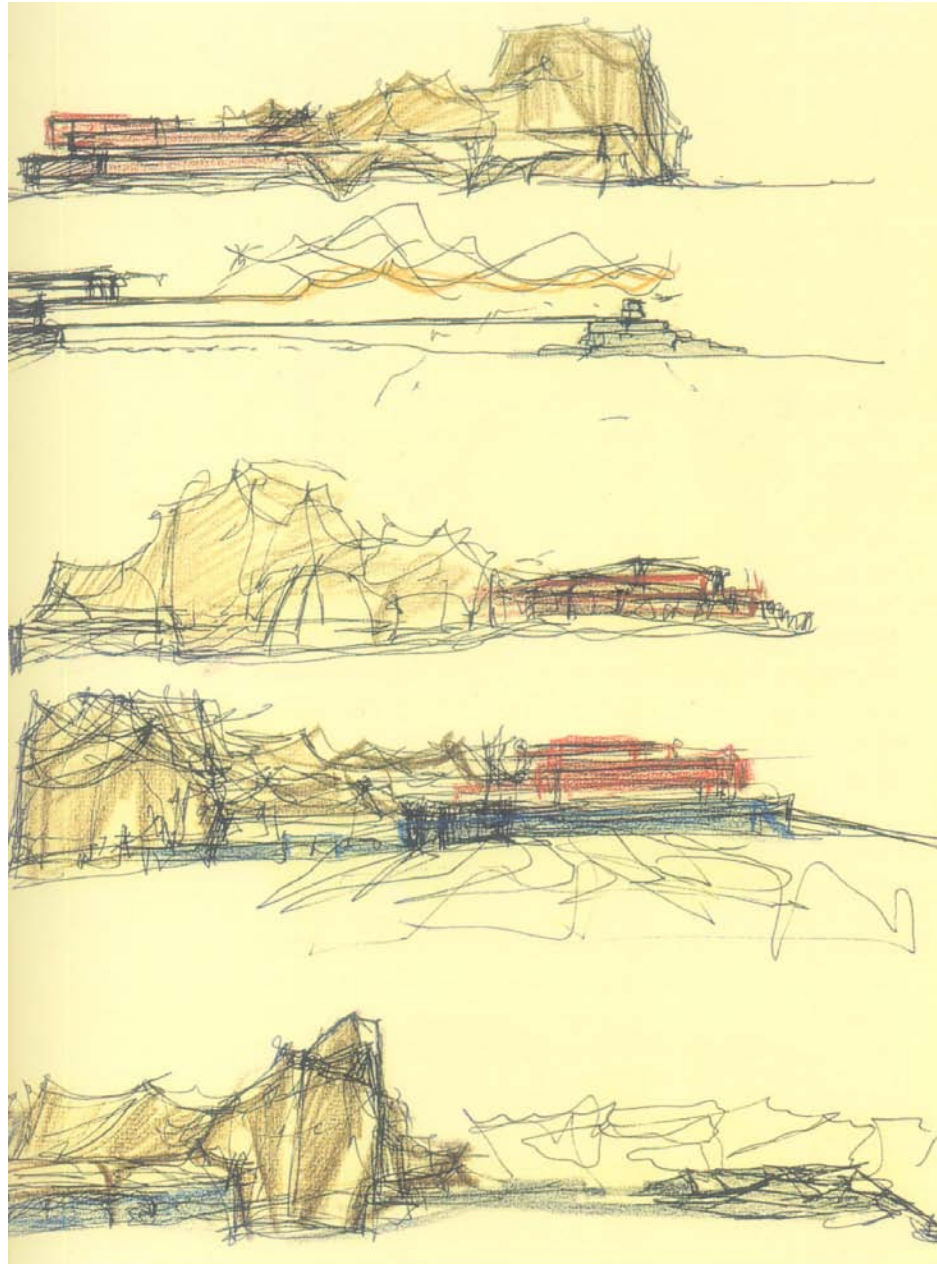
256. HEIDEGGER, Martin (1994): *Op. cit.*, p. 131

257. *Ibid.*, p. 132

258. Ver, en capítulo 2, 'Las obsesiones dibujadas'.

259. Ver nota 85 del presente capítulo.





Reima Pietilä, bocetos para el concurso de Dipoli,  
c.1961.  
*Museum of Finnish Architecture*

está... Los rasgos, las facciones y características arquitectónicas son transformados y transfigurados a través de los bocetos.<sup>260</sup>

Estas palabras, extraídas del texto *Notas acerca del boceto y el proceso arquitectónico*, indican que Pietilä confiaba en la capacidad del boceto como instrumento de exploración formal; esbozar era un ejercicio necesario para liberarse de su consciencia y, sencillamente, ensayar soluciones hasta sentir que la solución 'está ahí'. Esto no implica, sin embargo, que los dibujos respondiesen únicamente al capricho del proyectista:

Aunque el boceto trasciende las limitadas categorías del pensamiento lógico y consecuente, el propio boceto no es irrelevante ni irracional. El buen boceto es una *idea multi-interpretativa*; puede aportar impulsos adecuados para alternativas posibles. Debemos practicar para aprender a leerlos, pacientemente, tomándonos nuestro tiempo.<sup>261</sup>

Cuando el arquitecto dibuja, afirmaba Pietilä, lo hace desde un conocimiento implícito, y por ello el boceto responde a las necesidades lógicas y a las expresivas al mismo tiempo:

Mi visualización profesional abre rutas a través de este método basado en esbozos... El grafismo arquitectónico es un arte en el que la forma expresiva sigue a la función implícita. El valor de su mensaje latente es mucho mayor de lo que a menudo asumimos y son los bocetos los que generan la visión espacial que se convertirá, finalmente, en arquitectura real.<sup>262</sup>

El finlandés, no obstante, concluye su escrito con una advertencia: no debemos confundir esos dibujos con la producción de un artista; no son un fin en sí mismos, sino un medio para llegar a la forma definitiva:

Hay que subrayar que estos bocetos son 'herramientas conceptuales' en camino de convertirse en objetos, y no objetos independientes como los gráficos de un artista. Recomendaría a todos que no rompiesen esta relación de crecimiento vital entre los esbozos y el edificio real en el que se convierten.<sup>263</sup>

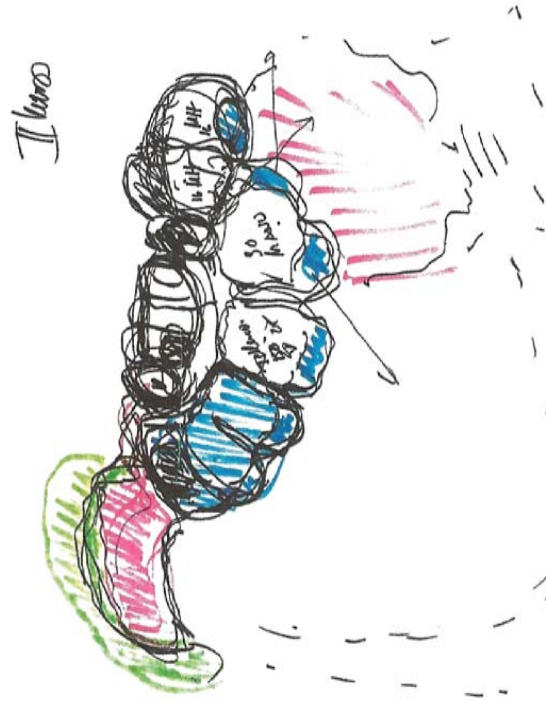
Sverre Fehn también recurrió al dibujo como herramienta de exploración formal, como agente activo en

260. Reima Pietilä en ARTTO, Aaro y otros (1985): *Op. cit.*, p. 123

261. *Ibid.*

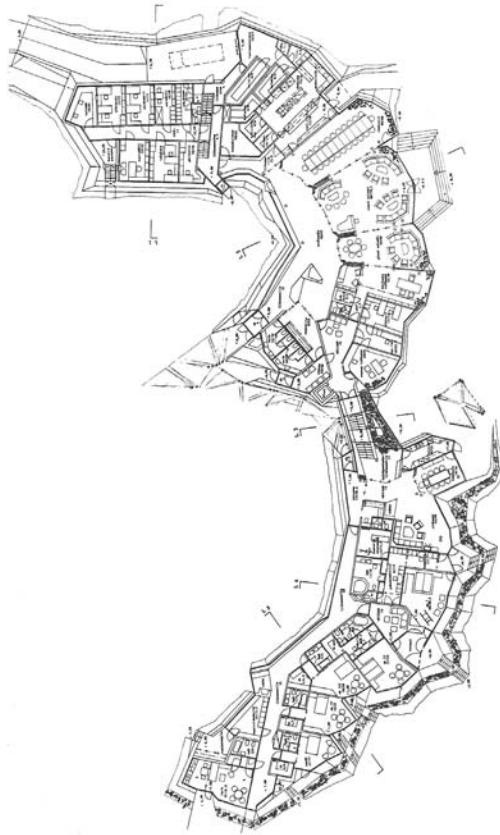
262. *Ibid.*

263. *Ibid.*



Reima Pietilä, bocetos iniciales para el proyecto de la residencia oficial del presidente de Finlandia en Mäntyniemi, c.1983.  
*Museum of Finnish Architecture*

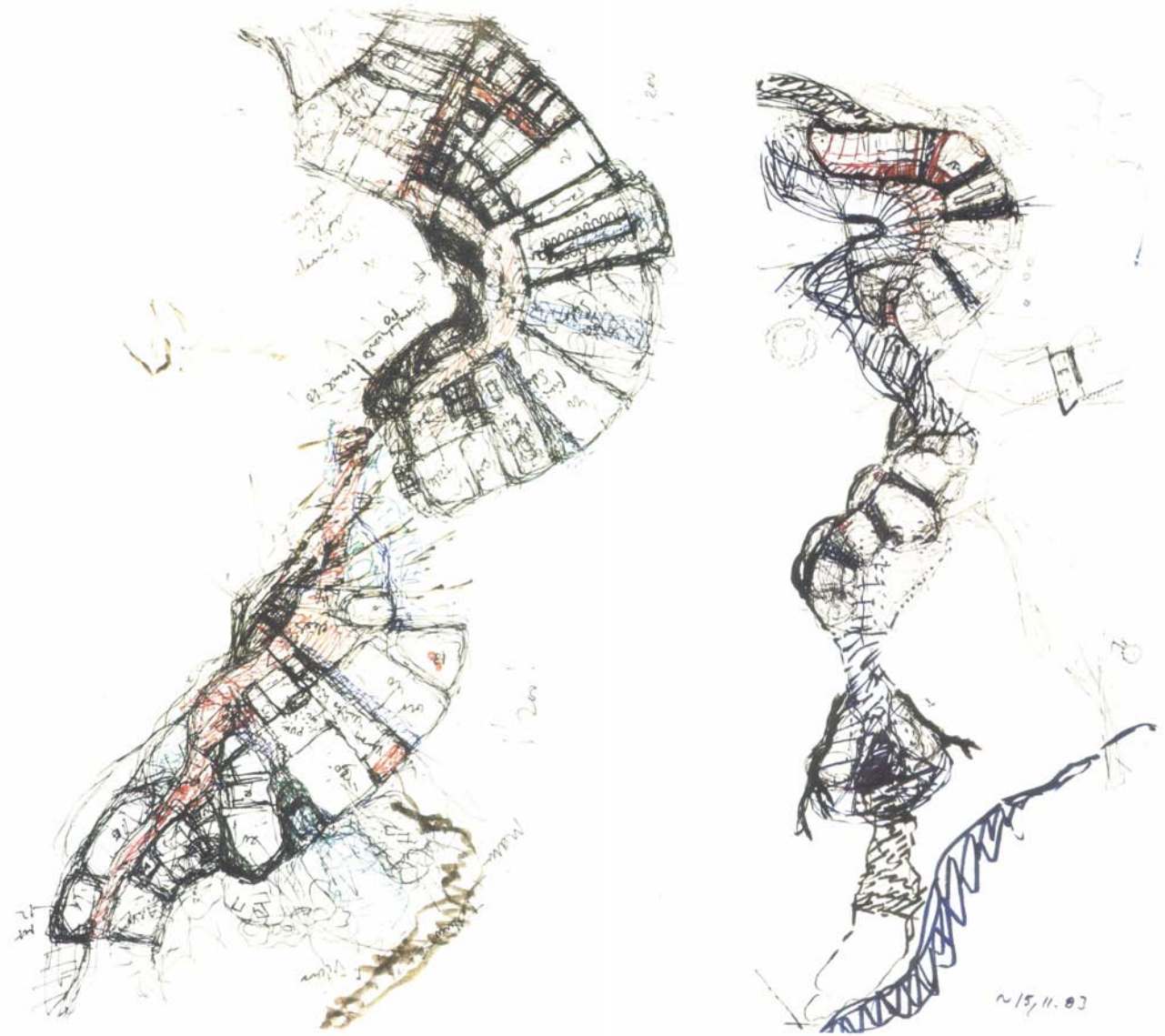
el proceso de proyecto. Pero en su caso, estos dibujos se diferencian nítidamente de aquéllos destinados a ilustrar las ideas que le inspiraron. El noruego entendía que era necesaria una ruptura entre la idea y su materialización como arquitectura –‘la arquitectura tiene sus limitaciones, pero el mundo que la inventa no’<sup>264</sup>–, mientras que el finlandés concebía el proyecto como un proceso continuo: la idea y su formalización eran, para él, la misma cosa.



Reima y Raili Pietilä, planta definitiva de la residencia oficial del presidente de Finlandia en Mäntyniemi (1984-87).  
*Museum of Finnish Architecture*

264. Ver nota 102 del presente capítulo.





Reima Pietilä, bocetos de la residencia oficial del presidente de Finlandia en Mäntyniemi, fechados el 5 de noviembre de 1983.  
*Museum of Finnish Architecture*



