

Capítulo 5 El dibujo de la forma. Sverre Fehn y Jørn Utzon

5.1 El dibujo de concepción en la arquitectura y la irrupción de los nuevos instrumentos gráficos

5.1.1 El dibujo como inicio y agente activo en el proyecto

5.1.2 El dibujo de concepción en Sverre Fehn y Jørn Utzon: los nuevos instrumentos gráficos

5.2 El contacto entre Fehn y Utzon

5.2.1 Relación biográfica entre Fehn y Utzon: Arne Korsmo

5.2.2 Influencia de Utzon sobre Fehn

5.3 Convergencias en el enfoque de Fehn y Utzon

5.3.1 Forma y construcción. La expresión tectónica

5.3.1.2 El dibujo de la construcción

5.3.2 El habitante de la arquitectura

5.3.2.2 El dibujo del habitante

5.4 El papel del dibujo en la arquitectura de Fehn y Utzon

5.4.1 Utzon y el dibujo. El edificio Paustian

5.4.2 Fehn y el dibujo. La Villa Busk

5.1 El dibujo de concepción en la arquitectura y los nuevos instrumentos gráficos

5.1.1 El dibujo como inicio y agente activo en el proceso de proyecto

El pensamiento de un arquitecto es auxiliado, a menudo, por una mano que dibuja. Los apuntes de viaje o las ilustraciones que acompañan un discurso resultan fundamentales para consolidar y transmitir una visión del mundo, pero en el proceso de transformación de esas ideas en forma construida resulta esencial, ante todo, el dibujo de concepción: esos primeros bocetos en los que la arquitectura empieza a configurarse. María Isabel Ruiz Castrillo¹, en su tesis doctoral *El dibujo arquitectónico: crisol de intenciones*, otorga a estos esbozos una importancia seminal²:

En la acción arquitectónica... el dibujo tiene un sentido plenamente constitutivo. Pues si lo más significativo de toda acción es iniciar algo nuevo, precisamente, en la acción arquitectónica ese inicio se realiza con el dibujo de concepción. El dibujo es la acción del arquitecto mediante la cual desvela la figura de la arquitectura nueva, la expresión simbólica de sus intenciones que constituyen una realidad arquitectónica anticipada.³

En ese mismo sentido, José Antonio Franco Taboada⁴ en su artículo *Pensamiento gráfico: el dibujo en la génesis de la idea arquitectónica*, afirma que ‘dentro de la arquitectura, el momento que podríamos considerar clave es el de los primeros dibujos que dan forma a la idea arquitectónica’⁵. Profundizando

1. María Isabel Ruiz Castrillo (n.1951) es arquitecta y profesora de Expressió Gràfica Arquitectònica en la ETSAB. Doctora por la UPC desde 1997, ha participado en publicaciones como *Torre Valentina: un proyecto de paisaje*, 1959. (Madrid, Editorial Rueda. 88 pp.), publicada en 2005 como resultado de un proyecto de investigación desarrollado junto a Gerardo García-Ventosa López y Xavier Llobet Ribeiro.

2. Esta misma idea parece haber sido compartida por Sigfried Giedion, que en su análisis de la Ópera de Sídney incluido en *Espacio, tiempo y arquitectura*, señalaba: ‘En la cubierta delantera del segundo libro dedicado al teatro de la Ópera [el conocido como *Yellow Book*], Utzon mostraba el desarrollo matemático de las bóvedas a partir de una esfera y, en la trasera, los primeros croquis rápidos de su forma. En conjunto mostraban los dos polos alrededor de los cuales giraba todo: un registro inmediato de la imaginación y su desarrollo práctico’. Giedion consideraba, por tanto, que en ese bosquejo de Utzon, se encuentra la raíz del proyecto. Ver GIEDION, Sigfried (2009): *Espacio, tiempo y arquitectura*. Editorial Reverté S. A., Barcelona, p. 655

3. RUIZ CASTRILLO, M. Isabel (1997): *El dibujo arquitectónico: crisol de intenciones*. Tesis doctoral no publicada, Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona, p. 127

4. José Antonio Franco Taboada (La Coruña, 1944), catedrático del Área de Expresión Gráfica Arquitectónica en la ETS de Arquitectura de A Coruña, y autor de diversas publicaciones y ponencias relacionadas con estos temas.

5. FRANCO TABOADA, José Antonio (1995): ‘Pensamiento gráfico: el dibujo en la génesis de la idea arquitectónica’. EGA,



Jørn Utzon, bocetos para la cubierta de la Ópera de Sídney incluidos en la contraportada del *Yellow Book*, 1962.

en esta tesis, el autor continúa:

El dibujo propio del arquitecto resulta ser el dibujo de 'la concepción arquitectónica'... Es en esta especificidad en lo que el dibujo de arquitectura supera su pretendido... carácter instrumental atacando el verdadero núcleo de la enseñanza de arquitectura: el proceso de la concepción. Y sólo con el medio por el que inmediatamente se plasma este proceso, el dibujo que ya hemos denominado de concepción, se materializa el pensamiento gráfico del arquitecto.⁶

Franco Taboada recalca la trascendencia de estos croquis esquemáticos como portadores del germen de futuras arquitecturas:

Muchas veces los primeros bocetos 'intuirán' clarivamente la idea final, de la que esencialmente no se separarán, y contendrán esa frescura y limpieza conceptual que los harán indispensables para comprender el proceso posterior de la creación arquitectónica.⁷

Pero el dibujo de concepción no es sólo el inicio del proceso creativo y el testigo que desvela los caminos recorridos en ese proceso, sino que además participa de manera activa en la transformación de una idea en arquitectura. En palabras de Ruiz Castrillo:

El quehacer del arquitecto es un ejemplo claro de trabajo intelectual que se materializa al dibujar. Pero la habilidad manual de dibujar no es únicamente la posibilidad de exteriorización del pensamiento, sino que es un proceso del propio pensar.⁸

En su obra *The Thinking Hand*, Juhani Pallasmaa secunda esta postura. El finlandés, como la autora citada, concede una gran importancia a la interacción entre mano y mente, que hace del dibujo una herramienta indispensable en el proyecto:

En manos del arquitecto, el lápiz constituye un puente entre la mente y la imagen que aparece en el papel; en el éxtasis del trabajo, el dibujante olvida tanto su mano como el lápiz y la imagen emerge como si fuera una proyección automática de la mente que imagina: o quizá sea la mano la que verda-



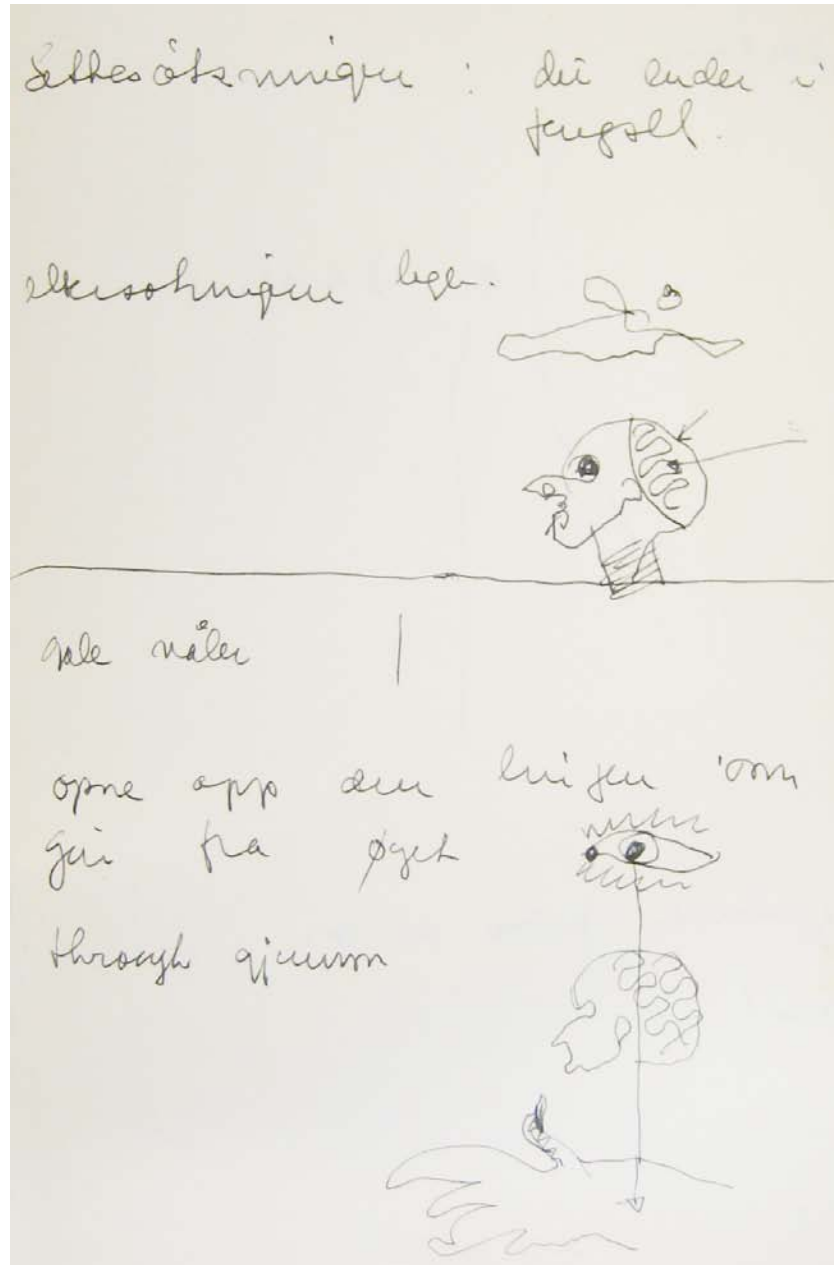
Sverre Fehn, boceto alusivo a la conexión entre el ojo, la mente y la mano, 1979.
Tinta sobre papel, 21 x 29,7 cm.
Nasjornalmuseet Arkitektur, Oslo

Expresión Gráfica Arquitectónica, num.3., p. 9

6. *Ibid.*, p. 12

7. *Ibid.*, p. 13

8. RUIZ CASTRILLO, M. Isabel (1997): *Op. cit.*, p. 131



Sverre Fehn, página de uno de sus cuadernos de 1979. Se lee: 'Traza la línea que va desde el ojo'. Tinta sobre papel, 21 x 29,7 cm. Nasjomuseet Arkitektur, Oslo

deramente imagina en tanto que existe en la vida del mundo, la realidad del espacio, materia y tiempo.⁹

Pallasmaa insiste en que es la mano la que ‘verdaderamente imagina’: ‘La mano no es únicamente un ejecutor fiel y pasivo de las intenciones del cerebro, sino que más bien tiene su intencionalidad, su conocimiento y sus propias habilidades’¹⁰, afirma. El autor sostiene que el trabajo de numerosos arquitectos contemporáneos sólo se puede entender de esta manera, ya que su método ha estado ligado íntimamente al boceto de concepción. Alude, en concreto, a Renzo Piano:

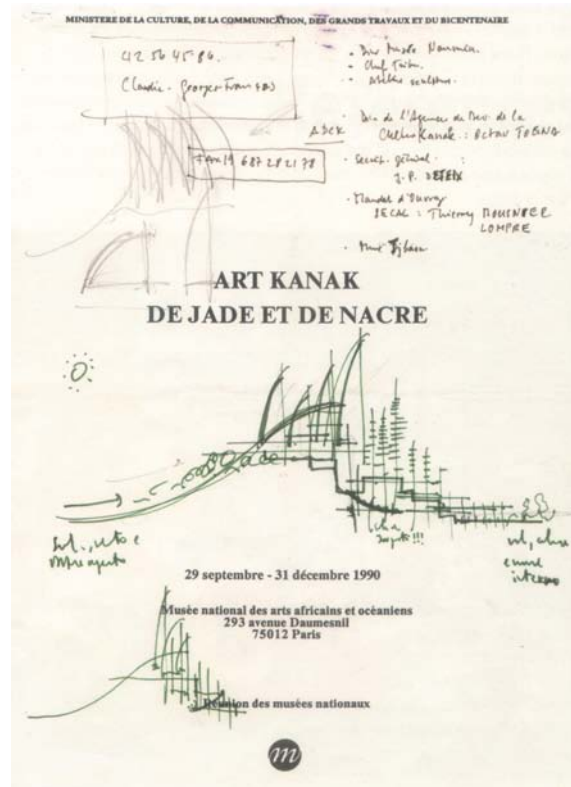
Renzo Piano explica su método de trabajo, casi artesano, de la siguiente manera: ‘Comienzas por un bosquejo, luego haces un dibujo, después produces una maqueta y finalmente vas a la realidad –vas al terreno específico- para volver luego a dibujar. Creas una especie de circularidad entre dibujar y hacer’... El aspecto importante del proceso es su circularidad.¹¹

Esa ‘circularidad’ corrobora que el dibujo, además de ser el inicio del proceso, es parte activa en sus idas y venidas. Es determinante a lo largo de las diferentes fases que culminan con la definición de la forma. Pallasmaa subraya que, en los maestros de generaciones anteriores, el resultado final de un proyecto sólo se alcanzaba a través del dibujo; Alvar Aalto personificó esta realidad:

Aalto solía dibujar sobre un rollo de papel de croquis, del que estiraba líneas interminables, para seguir dibujando de una manera similar a una ‘línea de pensamientos’ o un método de ‘escritura automática’... Los bocetos de Aalto muestran claramente la no linealidad del proceso de proyecto y lo esencial de hacer zums hacia delante y hacia atrás entre las diversas escalas y los aspectos de un proyecto de un modo similar, de hecho, a la declaración de Renzo Piano.¹²

Pallasmaa concluye su argumentación afirmando que ‘además de la fluidez de su proceso creativo, los ligeros bocetos de Aalto también demuestran la colaboración perfecta y esencial entre el ojo, la mano y la mente’¹³.

Sin embargo, el dibujo de concepción tiene también un reverso: representa, tal vez por encima de todo, el límite de una idea. En este sentido, María Isabel Ruiz Castrillo escribe:



Renzo Piano, bocetos del Centro Cultural Jean Marie Tjibaou en Nouméa, Nueva Caledonia, c.1990.
Renzo Piano Building Workshop

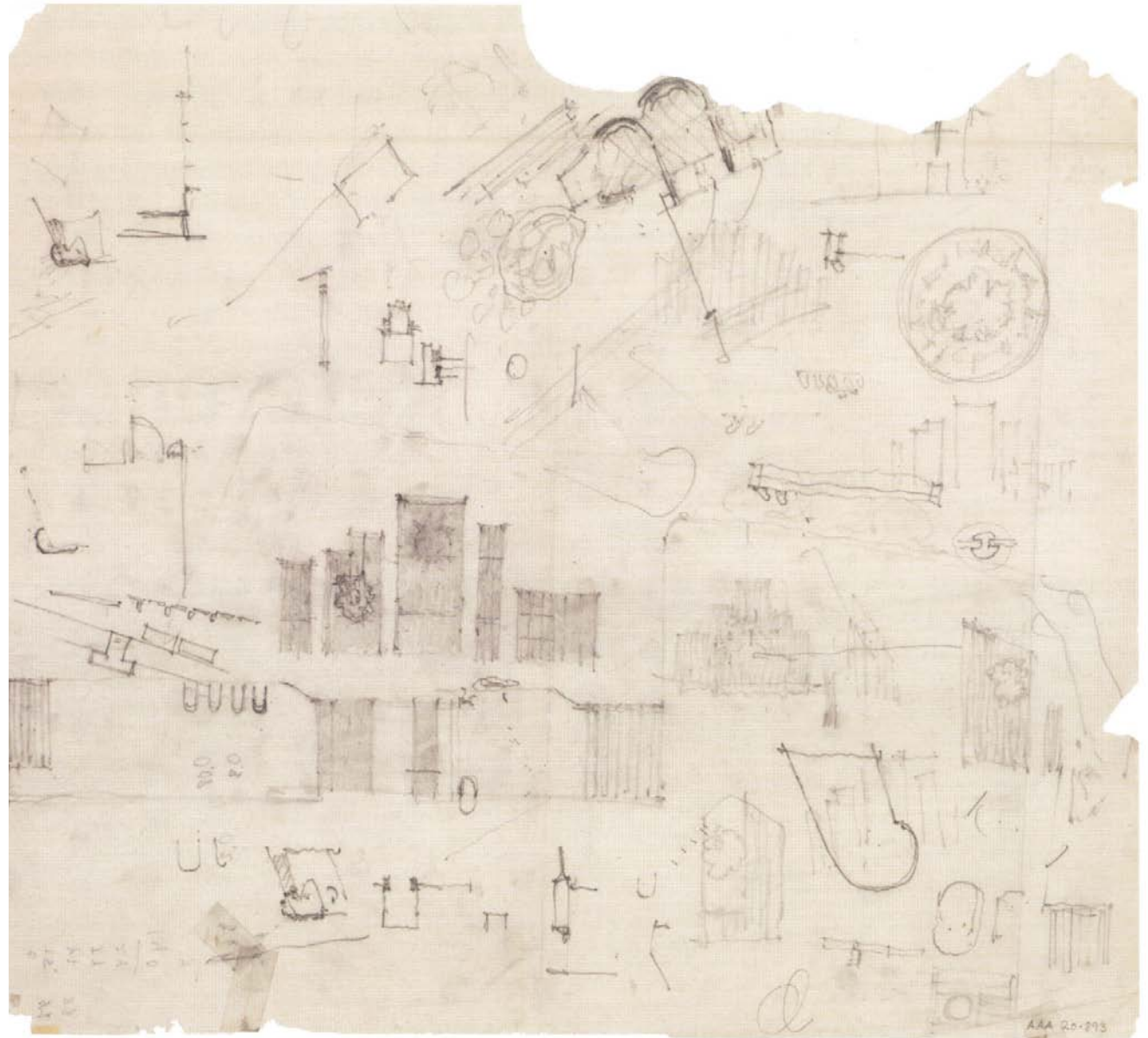
9. PALLASMAA, Juhani (2009): *The thinking hand. Existential and embodied wisdom in architecture*, p. 17

10. *Ibid.*, p. 21

11. *Ibid.*, p. 66

12. *Ibid.*, p. 75

13. *Ibid.*, p. 76



Alvar Aalto, bocetos iniciales para la Iglesia de las Tres Cruces en Vuoksenniska, Imatra, Finlandia, c.1955.
Lápiz sobre papel vegetal.
Alvar Aalto Museum, Jyväskylä

El dibujo de concepción es el puente entre el pasado que somos y el futuro que queremos ser, y además, es dibujando como caracterizamos las dos orillas que une tal puente... Las dos orillas son espacios muy amplios y poco definidos antes de empezar a dibujar; es al dibujar cuando fijamos el *lugar* de las intenciones y motivos para la situación arquitectónica concreta; al dibujar construimos el puente, la *figura de proyecto*. Quiere esto decir que el dibujo de concepción, al establecer tal puente, crea un lugar preciso para el proyecto, abre el *espacio de proyecto*.¹⁴

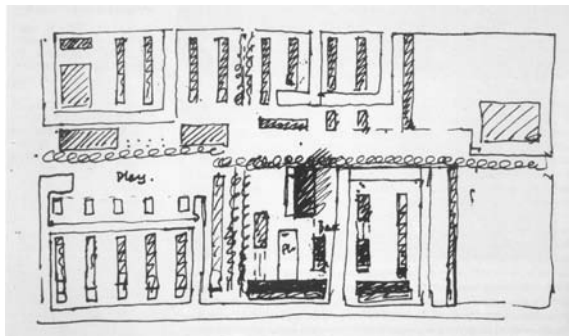
El dibujo, por tanto, transforma una idea abstracta e ilimitada en concreta: determina su espacio, encuentra su límite. Esta misma idea fue expresada -tal vez de una manera más lírica- por Louis Kahn en su ensayo 'Forma y Proyección':

La sensación y el sueño no tienen dimensiones, no tienen lenguaje, y singular es el sueño de cada uno. Sin embargo, toda cosa creada obedece a las leyes de la naturaleza. El hombre es siempre más grande que su obra porque nunca logra expresar plenamente sus aspiraciones. Para expresarse a sí mismo en música o en arquitectura, se debe recurrir a los medios mensurables de la composición y de la proyección. La primera línea sobre el papel es ya una medida de lo que no puede ser expresado plenamente.¹⁵

Esas primeras líneas constituyen, por tanto, la espina dorsal del proceso creativo; son su comienzo, participan en su evolución y establecen su límite. Todas estas cualidades hacen de ellas una importante actividad *monológica* en el trabajo del arquitecto; pero los bocetos funcionan asimismo en otra dirección, ya que representan el primer nivel de comunicación con los otros: es una actividad *dialógica*, como subraya Ruiz Castrillo en la mencionada tesis doctoral:

El dibujo propicia la acción orientada al entendimiento, la acción mediante la cual el arquitecto reflexiona consigo mismo, y además participa intersubjetivamente en los procesos de comunicación y crítica discursivos de la arquitectura.¹⁶

Los dibujos de concepción han tenido poco peso hasta ahora en las publicaciones relativas al trabajo de Sverre Fehn. Incluso las monografías dedicadas al noruego -tanto las dirigidas por Per Olaf Fjeld en



Louis I. Kahn, boceto para el proyecto de viviendas en Mill Creek, enero de 1951.

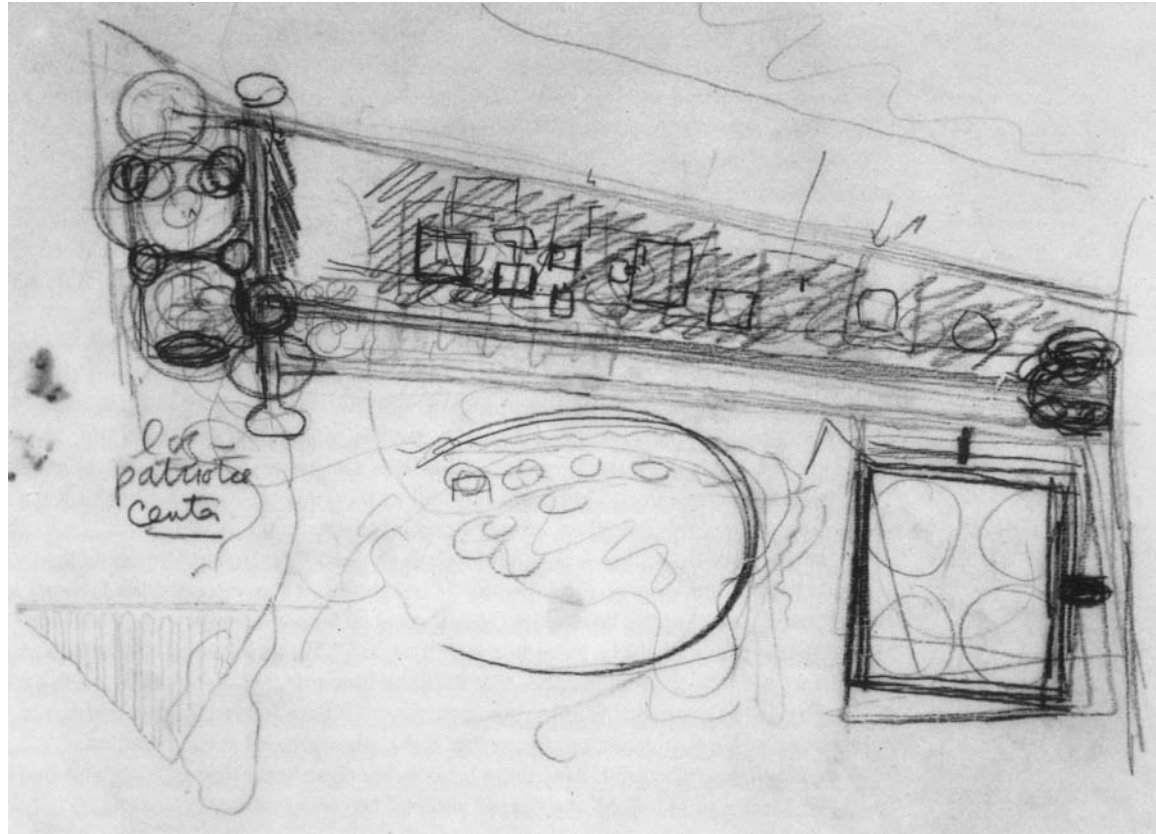
Tinta sobre papel.

Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and Pennsylvania Historical and Museum Commission

14. RUIZ CASTRILLO, M. Isabel (1997): *Op. cit.*, p. 425

15. Louis I. Kahn en DIGERUD Jan Georg y Ch. NORBERG-SCHULZ [1981]1990: *Op. cit.*, p. 63. El texto fue publicado por primera vez en 1960 en *The voice of America*.

16. RUIZ CASTRILLO, M. Isabel (1997): *Op. cit.*, p. 422



$\frac{1}{2}$

Fig.1 Louis I. Kahn, boceto para el Instituto Salk en La Jolla, California, 1960.
Grafito y lápiz negro sobre papel vegetal.
Louis I. Kahn Collection, Architectural Archive, University of Pennsylvania and Pennsylvania Historical and Museum Commission

Fig.2 Louis I. Kahn, boceto para el Instituto Salk en La Jolla, California, c.1962.
Grafito y lápiz negro sobre cartón.
Louis I. Kahn Collection, Architectural Archive, University of Pennsylvania and Pennsylvania Historical and Museum Commission



1983 y 2009, como la editada por Electa en 1997- centraron su interés en dibujos narrativos. Del mismo modo, el análisis del método de trabajo de Jørn Utzon se ha centrado a menudo en las numerosas maquetas que el arquitecto danés construyó a lo largo del proceso de formalización de sus proyectos. Sin embargo, tanto la obra de Fehn como la de Utzon son difíciles de comprender sin esos primeros dibujos que impusieron un límite a sus ideas.

5.1.2 El dibujo de concepción en Sverre Fehn y Jørn Utzon: los nuevos instrumentos gráficos

A partir de los años noventa, el método de trabajo de Fehn sufrió cambios como consecuencia de la aparición de nuevas tecnologías. Hasta entonces, realizaba con frecuencia ensayos formales en dibujos sobre papel vegetal, tal y como hacían Alvar Aalto o Reima Pietilä. A este respecto, Per Olaf Fjeld afirma en *The Pattern of Thought*:

La adopción del dibujo por ordenador dio al proceso, hasta cierto punto, un nuevo reto. Los rollos de planos con dibujos a lápiz... de los archivos de Fehn tienen muchas hojas de papeles de calco con bocetos y anotaciones. Muy pocas de estas hojas aparecen pegadas a sus rollos de planos con dibujos por ordenador. Algo de la inmediatez de su proceso de trabajo fue tal vez modificado.¹⁷

Atendiendo a lo expuesto por Fjeld, Sverre Fehn nunca llegó a abandonar por completo el dibujo a mano alzada; al contrario, el autor subraya que 'para compensar [la pérdida de inmediatez derivada de los nuevos medios] dibujaba a escala 1:1 en la pizarra de su antiguo estudio'¹⁸. No obstante, resulta evidente que la irrupción del dibujo por ordenador representó un punto de inflexión en el quehacer diario del arquitecto.

Por su parte, Jørn Utzon expresó una cierta desconfianza hacia los nuevos instrumentos gráficos, de cuyo peligro advirtió en una entrevista concedida en el año 2004¹⁹; el danés afirmó que 'con el uso

17. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 209

18. En las reflexiones de Fjeld parece existir una añoranza del antiguo método de trabajo de Fehn. Así, en la citada obra afirma: 'Sus planos de la era pre-computadora eran cuidados y hermosos dibujos de los que el estudio estaba muy orgulloso'. Ver *Ibid.*, p. 104

19. Se trata de una entrevista mantenida con Poul Erik Tøjner, director del Louisiana Museum for Moderne Kunst en Humlebæk, Dinamarca, el 6 de febrero de 2004, titulada 'Architecture as human wellbeing'. Fue publicada por primera vez en *Louisiana Revy*, 2, vol.4 en abril de 2004



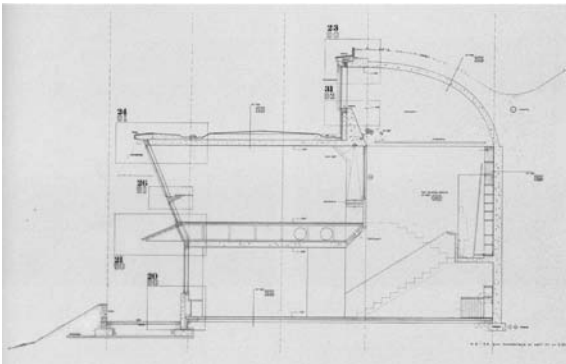
Sverre Fehn dibujando en su estudio de Oslo una enorme sección del Centro Aukrust en Alvdal, c.1995.
Guy Fehn/Sverre Fehn Archive

actual de los ordenadores se corre el riesgo de limitarse a aquello que puede traducirse directamente a números'²⁰, y mostró una cierta añoranza hacia los métodos tradicionales: 'Es una pena que hoy en día los arquitectos simplemente dibujen por ordenador. Creo que se ha perdido el valor de la artesanía'²¹. Utzon señalaba que esta pérdida había sido consecuencia de una degradación en la enseñanza; según sus propias palabras, 'probablemente falte algo en la formación del arquitecto. Antaño uno tenía que ser primero artesano, trabajar como tal un cuatrimestre del primer año de carrera'²².

Estas ideas son compartidas por Juhani Pallasmaa; en la mencionada *The thinking hand. Existential and embodied wisdom in architecture*, el finlandés hace hincapié en las limitaciones derivadas de la implantación del dibujo por ordenador:

Los problemas del diseño realizado íntegramente por ordenador se hacen patentes en particular en las fases más sensibles y vulnerables del proceso de proyecto, cuando se concibe y se determina la esencia arquitectónica del edificio. La mano con un carboncillo, un lápiz o una pluma crea una conexión háptica directa entre el objeto, su representación y la mente del proyectista; el boceto, el dibujo y la maqueta hechos a mano se moldean en la propia carne de materialidad física del objeto que se está diseñando y personifican al propio arquitecto, mientras que las operaciones y las imágenes del ordenador tienen lugar en un mundo matemático, inmaterial y abstracto.²³

A pesar de lo expuesto, Pallasmaa incide en que su postura frente a las nuevas tecnologías no es de rechazo; al contrario, considera que la computadora es una herramienta útil a la que es absurdo renunciar, pero muestra su desacuerdo con el uso del dibujo por ordenador en las fases tempranas del proyecto argumentando que sus cualidades son radicalmente diferentes de las del dibujo de concepción tradicional. El finlandés alerta de 'la falsa precisión y la aparente finitud de la imagen de ordenador cuando se la compara con la vaguedad natural y la vacilación innata de un dibujo hecho a mano, que sólo mediante la repetición, el ensayo y el error, y una seguridad y precisión adquiridas gradualmente, llega a una resolución satisfactoria'²⁴. Finalmente, el autor concluye que 'la línea trazada por la mano es una línea espacial: se sitúa en un espacio perceptivo o imaginado nítido... La línea hecha con ordena-



Sverre Fehn, sección del Museo y Centro de Estudios Ivar Aasen en Ørsta, Noruega (1996-2000).

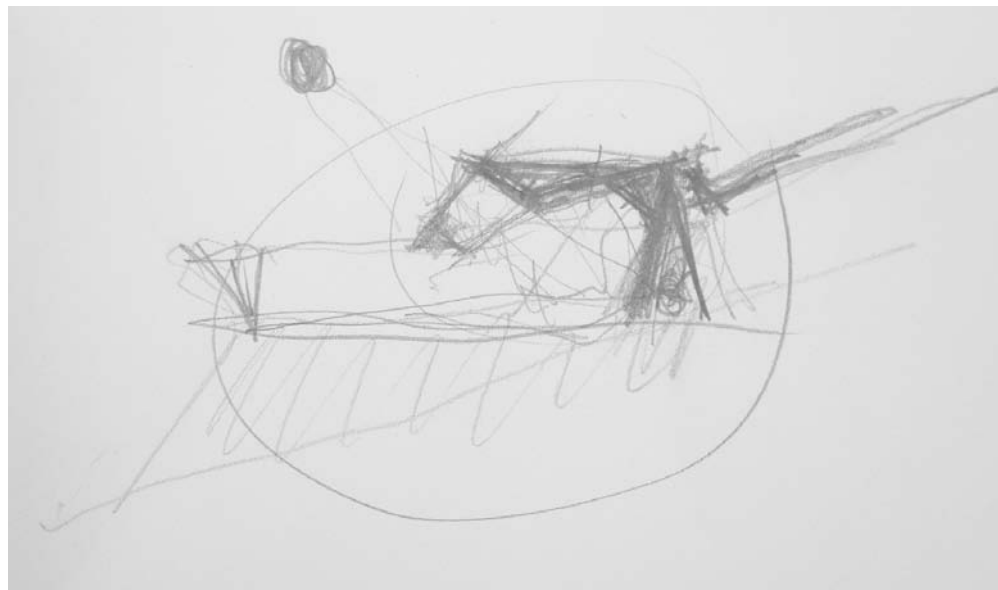
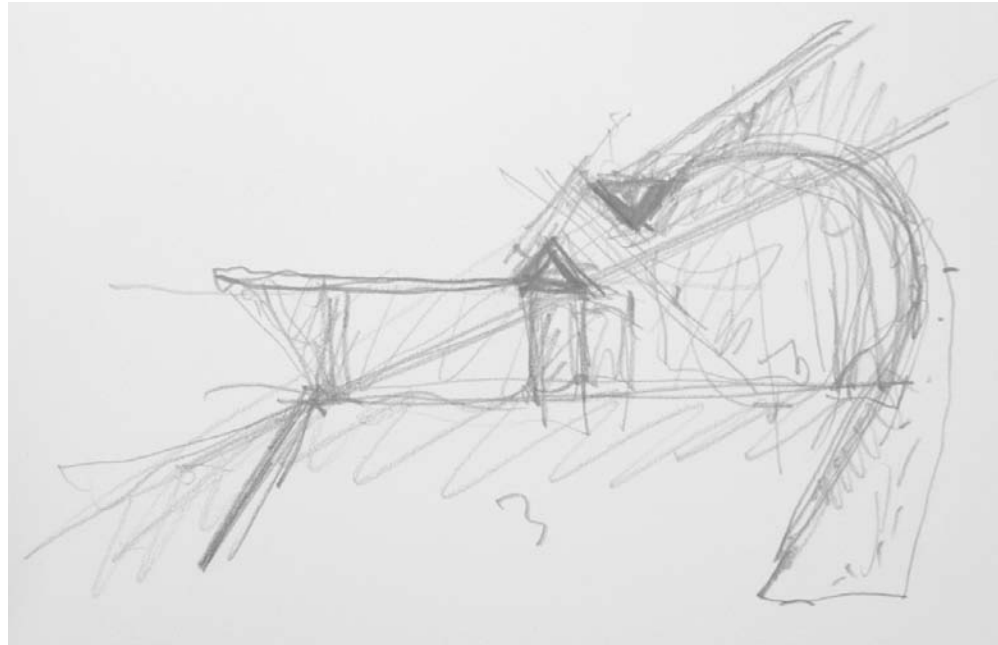
20. Jørn Utzon en la mencionada entrevista. Ver PUENTE, Moisés (2010): *Jørn Utzon. Conversaciones y otros escritos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 69

21. *Ibid.*, p. 94

22. *Ibid.*, p. 93

23. PALLASMAA, Juhani (2009): *The thinking hand. Existential and embodied wisdom in architecture*, p. 95-96

24. *Ibid.*, p. 96

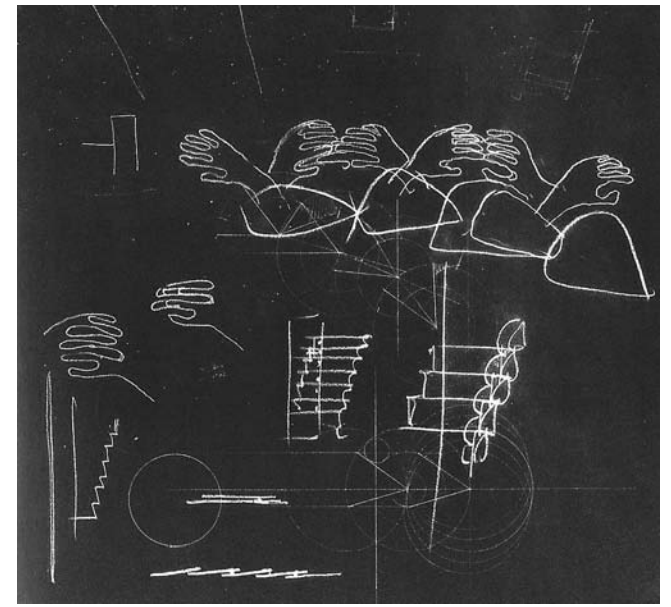
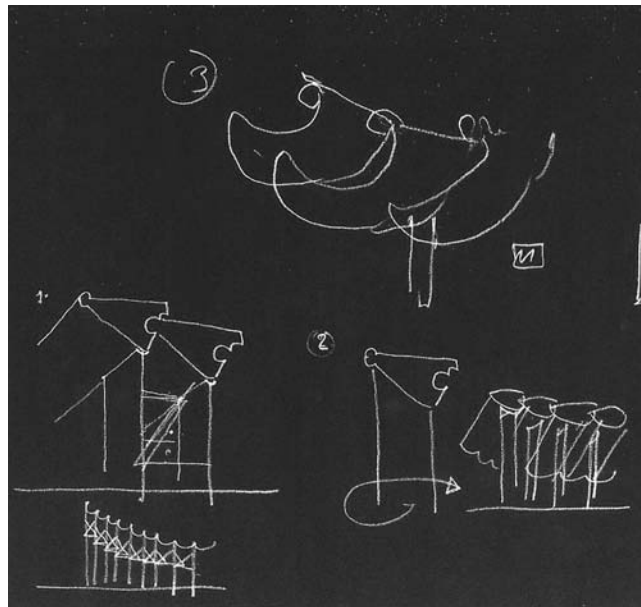
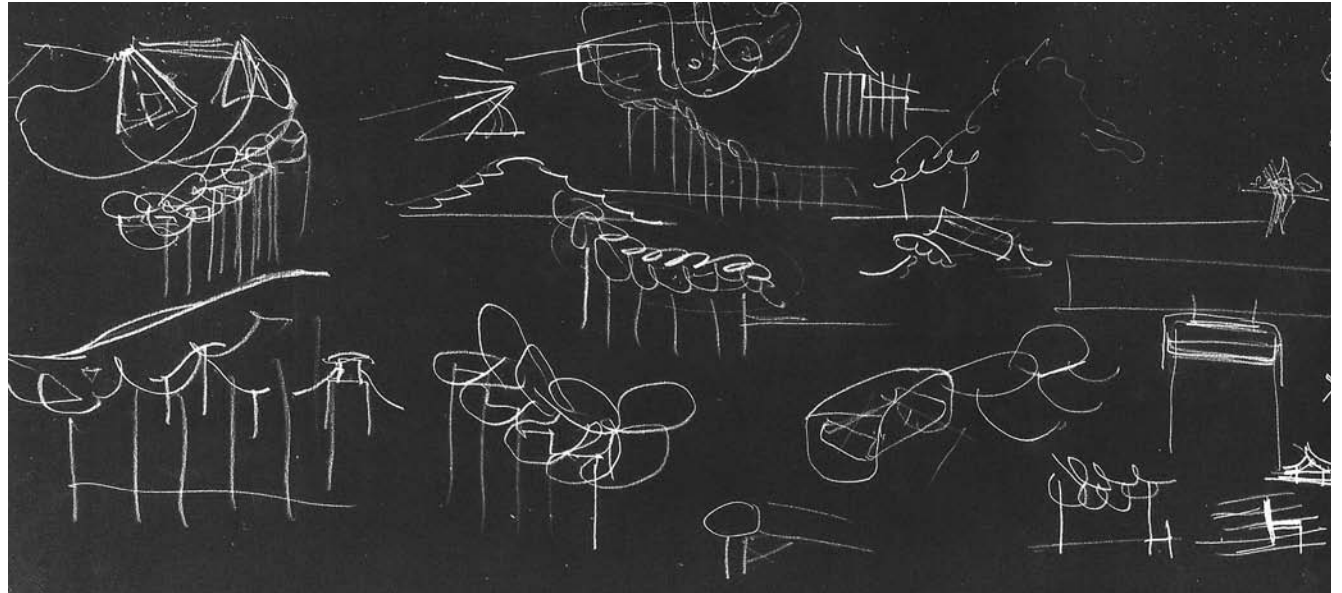


Sverre Fehn, bocetos del Museo y Centro de Estudios Ivar Aasen, c.1997.
Lápiz sobre papel, 14,4 x 22,2 cm.
Nasjomuseet Arkitektur, Oslo

dor constituye una conexión lacónica y uniforme entre dos puntos'²⁵.

Sverre Fehn y Jørn Utzon, como Pallasmaa, parecen haberse aferrado a ciertos métodos de trabajo tradicionales: aun habiendo aceptado paulatinamente las nuevas herramientas gráficas, recurrieron siempre a vacilantes bocetos en las primeras fases de proyecto y a maquetas físicas en su desarrollo posterior, especialmente en el caso del danés. Quizá esta coincidencia derive de un estrecho contacto en la etapa inicial de sus carreras o de las numerosas convergencias en sus respectivas maneras de entender la arquitectura.

25. PALLASMAA, Juhani (2009): *The thinking hand. Existential and embodied wisdom in architecture*, p. 100



Jørn Utzon, bocetos iniciales para su propia vivienda en Bayview, Sídney, realizados en 1963. La obra nunca fue construida.
The Utzon Archives

5.2 El contacto entre Fehn y Utzon

5.2.1 Relación biográfica entre Fehn y Utzon: Arne Korsmo

Cuando Sverre Fehn finalizó sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Oslo²⁶, polarizada entre acólitos de Arne Korsmo y de Knut Knutsen, Jørn Utzon –seis años mayor que él– llevaba casi una década colaborando con arquitectos en Dinamarca, Suecia y Finlandia.

Utzon se había titulado en la Real Academia de Bellas Artes de Copenhague en 1942, pero la invasión alemana le había obligado a abandonar su país natal. Se trasladó a Estocolmo, donde trabajó primero con Hakon Ahlberg y más tarde con Paul Hedqvist²⁷; allí conoció a Arne Korsmo²⁸, y en ese momento comenzó una relación profesional que –en palabras del noruego– era inevitable: ‘Una vez que nos dimos cuenta de que hablábamos el mismo lenguaje de la arquitectura, estaba claro que la consecuencia lógica era para nosotros trabajar juntos’²⁹. Así, Korsmo y Utzon desarrollaron entre 1947 y 1948 diferentes proyectos como el concurso para la estación central de ferrocarriles de Oslo o el conjunto de viviendas para Vestre Vika, en la misma ciudad. En 1949, los dos arquitectos emprendieron un viaje a Estados Unidos en el que ‘vieron todo: Mies, Wright, Eero Saarinen y Neutra’³⁰.

No es extraño, por tanto, que un año más tarde, durante la gestación del sector noruego del CIAM en torno a la figura de Arne Korsmo –el conocido como PAGON–, éste invitase a Utzon a unirse al grupo. Allí, el danés entró en contacto con el resto de los miembros: P. A. Mellbye, Robert C. Esdaile, Håkon Mjelva, Odd Østbye o Christian Norberg-Schulz pero, sobre todo, con dos jóvenes arquitectos que trabajaban asociados, Geir Grung y Sverre Fehn. Con ellos, Utzon acometió en junio de 1951 un proyecto de vivienda colectiva situado en Arnebråten, área periférica del oeste de Oslo.



Jørn Utzon y Arne Korsmo, detalle del proyecto para el desarrollo urbano de Vestre Vika, Oslo, 1947. Imagen publicada en la revista *Byggekunst* num.2 de 1948.

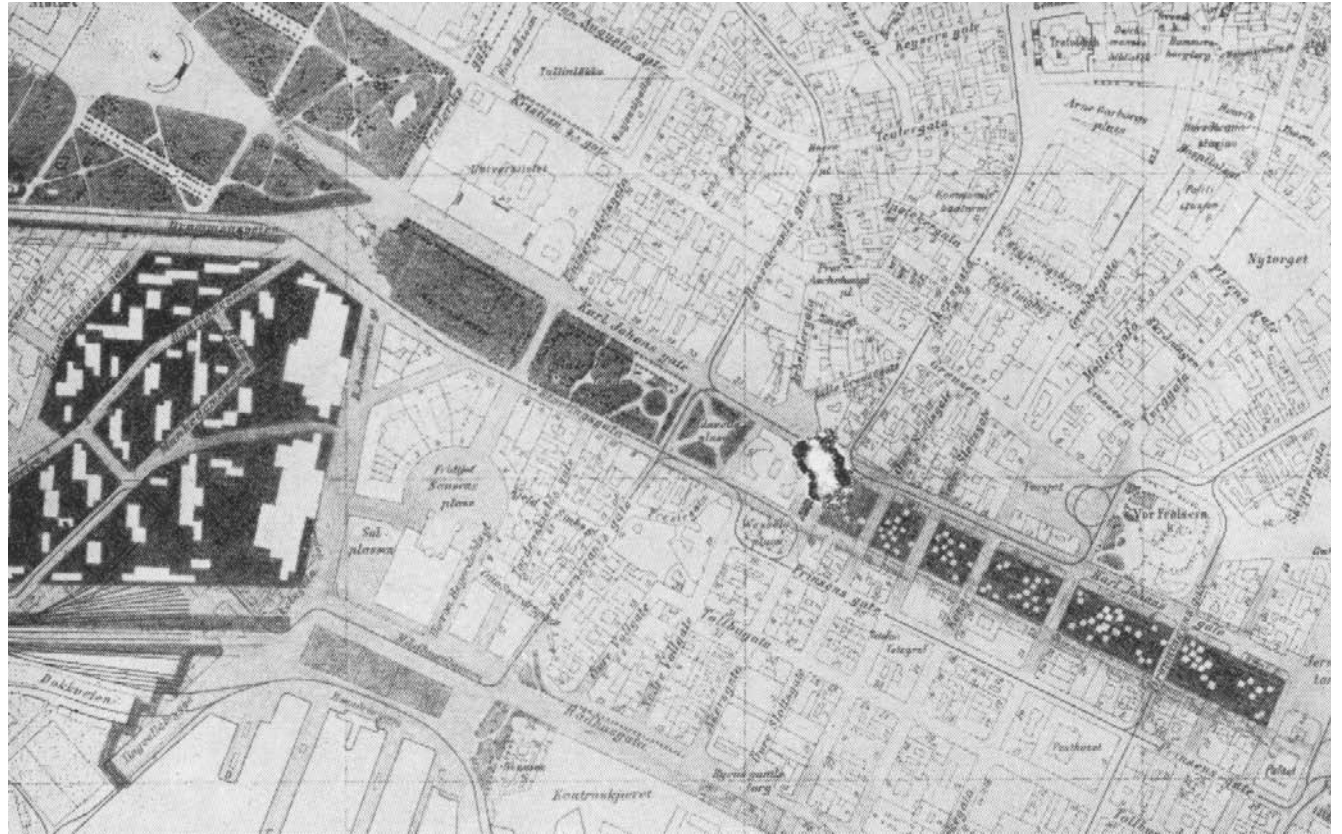
26. Como se ha señalado, Fehn culminó su formación en 1949.

27. Utzon colaboró también, entre el 25 de octubre y el 5 de diciembre de 1945, con Alvar Aalto en Helsinki. A pesar de la brevedad de su colaboración, siempre lo consideró, junto con Asplund, su gran maestro. Ver FERRER FORÉS, Jaime (2008): *Jørn Utzon. Obras y proyectos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 13

28. Dieciocho años de edad separaban a ambos arquitectos: Utzon había nacido en 1918, mientras que Korsmo lo había hecho en 1900. Para los datos biográficos de Utzon, ver *Ibid.*, p. 13

29. FERRER FORÉS, Jaime (2010): ‘El mundo en el horizonte. Jørn Utzon y Sverre Fehn’. *DPA*, num.26, p. 53

30. Así lo expresó Christian Norberg-Schulz en una conferencia impartida en la Escuela de Arquitectura de Oslo en 1995. Ver FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 29



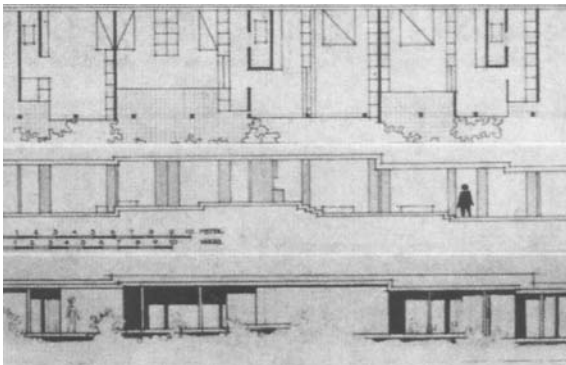
Jørn Utzon y Arne Korsmo, proyecto para el desarrollo urbano de Vestre Vika, Oslo, 1947. Imagen publicada en la revista *Byggekunst* num.2 de 1948.

Concebido como la aportación del PAGON a la reconstrucción de la ciudad europea³¹ tras la Segunda Guerra Mundial y presentado en el CIAM de Aix-en-Provence³², este proyecto residencial resultó de gran trascendencia para la obra posterior de Jørn Utzon, como apunta Jaume Ferrer Forés:

[Arnebråten] se adapta a la acusada pendiente, extendiendo sobre el terreno las unidades residenciales en una composición paisajística que se desarrolla en el concurso de viviendas en Escania (1953), posteriormente en las viviendas Kingo en Elsinor (1956) y en las viviendas de Fredensborg (1959)... El modelo reúne las características de los pabellones de la casa de los Eames que visitó el año anterior, y se prolonga en el muro de la casa del arquitecto en Hellebaek (1950).³³

Ferrer Forés encuentra asimismo huellas del proyecto para Arnebråten en la serie de viviendas unifamiliares conocidas como *utsonian* -en referencia a las wrightianas *Usonian Houses*-, de las que afirma: 'La disposición longitudinal de la casa, las alcobas y la adaptación al terreno natural aluden al conjunto de viviendas de Arnebråten'³⁴.

Aunque el proyecto tuvo más peso en la obra posterior de Jørn Utzon que en la de Sverre Fehn, esta breve colaboración tuvo una importancia capital para el joven arquitecto noruego³⁵.



Jørn Utzon, Sverre Fehn y Geir Grung, proyecto de viviendas en Arnebråten, Oslo, 1951.

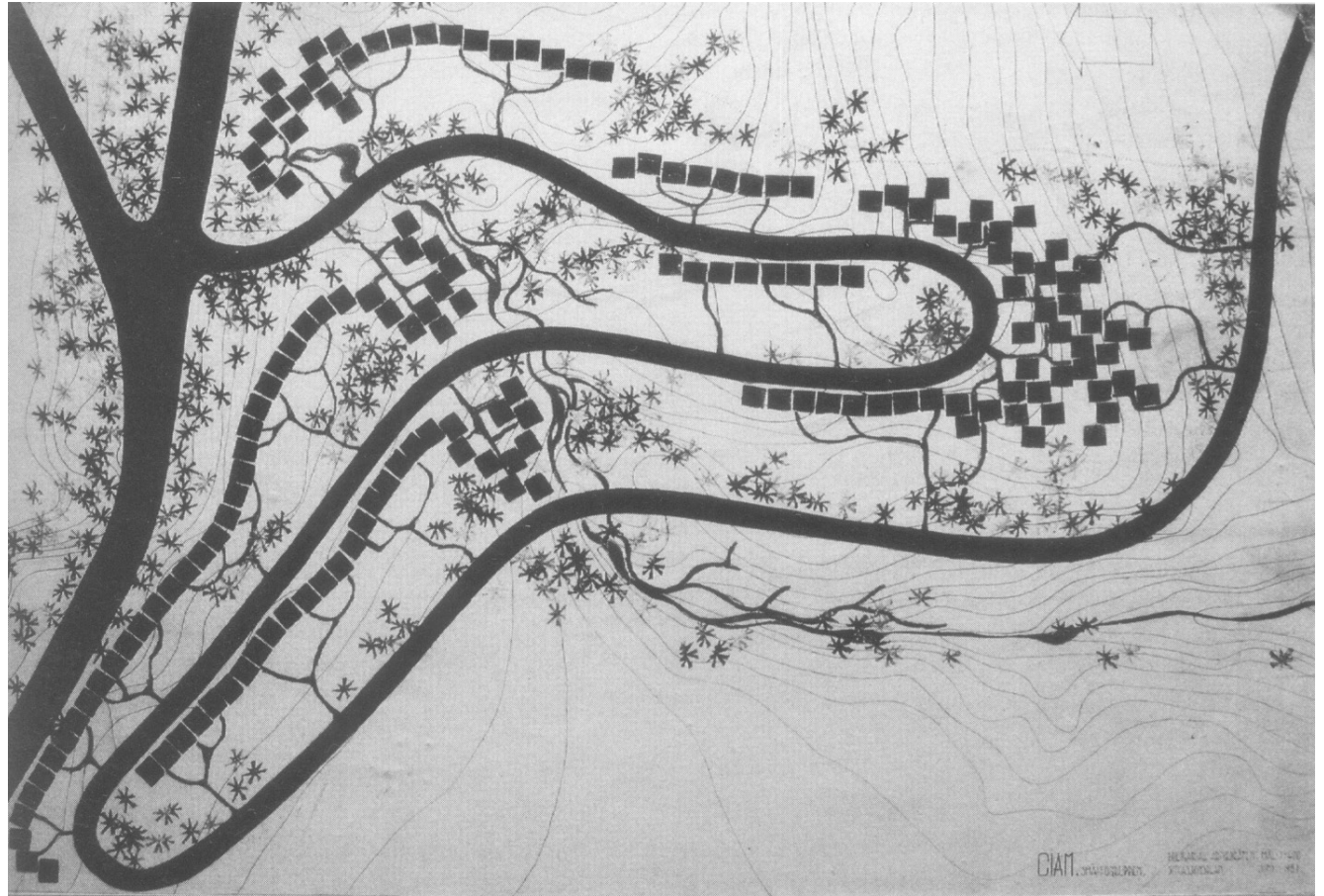
31. Finalmente no fueron construidas, a excepción de dos unidades de 40 y 80 m² respectivamente que, en 1952, fueron erigidas por Arne Korsmo en el National College of Art, Craft and Design en Oslo. Ver FERRER FORÉS, Jaime (2008): *Jørn Utzon. Obras y proyectos*, p. 76

32. Así se indica en NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 68. El CIAM tuvo lugar entre el 19 y el 26 julio de 1953.

33. FERRER FORÉS, Jaime (2008): *Jørn Utzon. Obras y proyectos*, p. 15

34. *Ibid.*, p.16

35. En un texto escrito en 1992, Fehn recordaba su primera estancia en casa de Utzon, durante la cual ambos visitaron unas imponentes construcciones de ladrillo en Strandveien que captaron la atención del noruego: 'Lo fascinante era la increíble luz que atravesaba las estructuras abiertas de madera, y el hecho de que las pesadas y misteriosas calderas se alimentasen de serrín para mantener una temperatura constante en los hornos donde eran fabricados los ladrillos'. Sverre Fehn en 'How our dimensions are born', ver KÄRKKÄINEN M. y M.-R. NORRI (1992): *Op. cit.*, p. 4



Jørn Utzon, Sverre Fehn y Geir Grung, planta general de las viviendas en Arnebråten, Oslo, 1951. El proyecto fue presentado en el CIAM de 1953, celebrado en Aix-en-Provence, Francia.

5.2.2 Influencia de Utzon sobre Fehn

‘El mundo de Utzon se encuentra fuera de Europa’, afirmaba Sverre Fehn, ‘si encuentra la geometría, también encuentra su construcción. En lugar de la mecánica europea, él es un matemático’³⁶. En esta breve reflexión, Fehn apunta dos cuestiones fundamentales para entender la arquitectura de Jørn Utzon: por un lado, su profunda confianza en la geometría; por otro, su férrea voluntad de superar los límites de Europa –incluso, podríamos decir, de la cultura occidental– para encontrar sus referentes³⁷. Dos aspectos que definen, asimismo, la obra del noruego.

Durante una entrevista publicada en 1990, Sverre Fehn subrayaba la trascendencia de la figura de Utzon; el danés había conseguido ampliar los horizontes de la disciplina, y el origen de su nueva manera de entender la modernidad estaba en la obstinada búsqueda más allá de su propia cultura:

Utzon tachó Europa. En su mundo de libros y fantasía buscaba una realidad completamente separada. El conocimiento global. Evitó, de acuerdo con su personalidad, seguir el camino trillado que llevaba desde Egipto hasta el Neoclasicismo. En sus obras aparecía México, Asia y una dimensión absolutamente nueva. Todo eso, ciertamente, ha dejado una huella en mi modo de pensar la arquitectura y, por lo tanto, probablemente en mis obras hay una modernidad entendida en sentido ‘global’; podríamos decir que la idea de modernidad ha sido ampliada.³⁸

Recordando las jornadas compartidas con Jørn Utzon y su familia, Fehn afirmaba:

El modo de vida de Utzon, su casa, sus hijos, su mujer, él mismo, parecían desde la distancia informales, pero el ser de Utzon pertenecía a una idea de totalidad. Utzon era global. Vivía en la tierra y tenía un libro de cada continente, y al mismo tiempo buscaba la inspiración en todo.³⁹

Esa idea de globalidad que Fehn admiraba de Utzon ha sido también apuntada por Kenneth Frampton en sus *Estudios sobre cultura tectónica*, donde afirma que ‘un elemento muy importante de la arquitectura de Utzon es su intención transcultural, su tendencia a buscar inspiración fuera del ámbito eurocentrista’⁴⁰. Para alimentar esta ‘intención transcultural’, el danés viajó durante toda su vida.



Jørn Utzon con su familia en la Casa de Hellebaek, Dinamarca.
Keld Helmer-Petersen

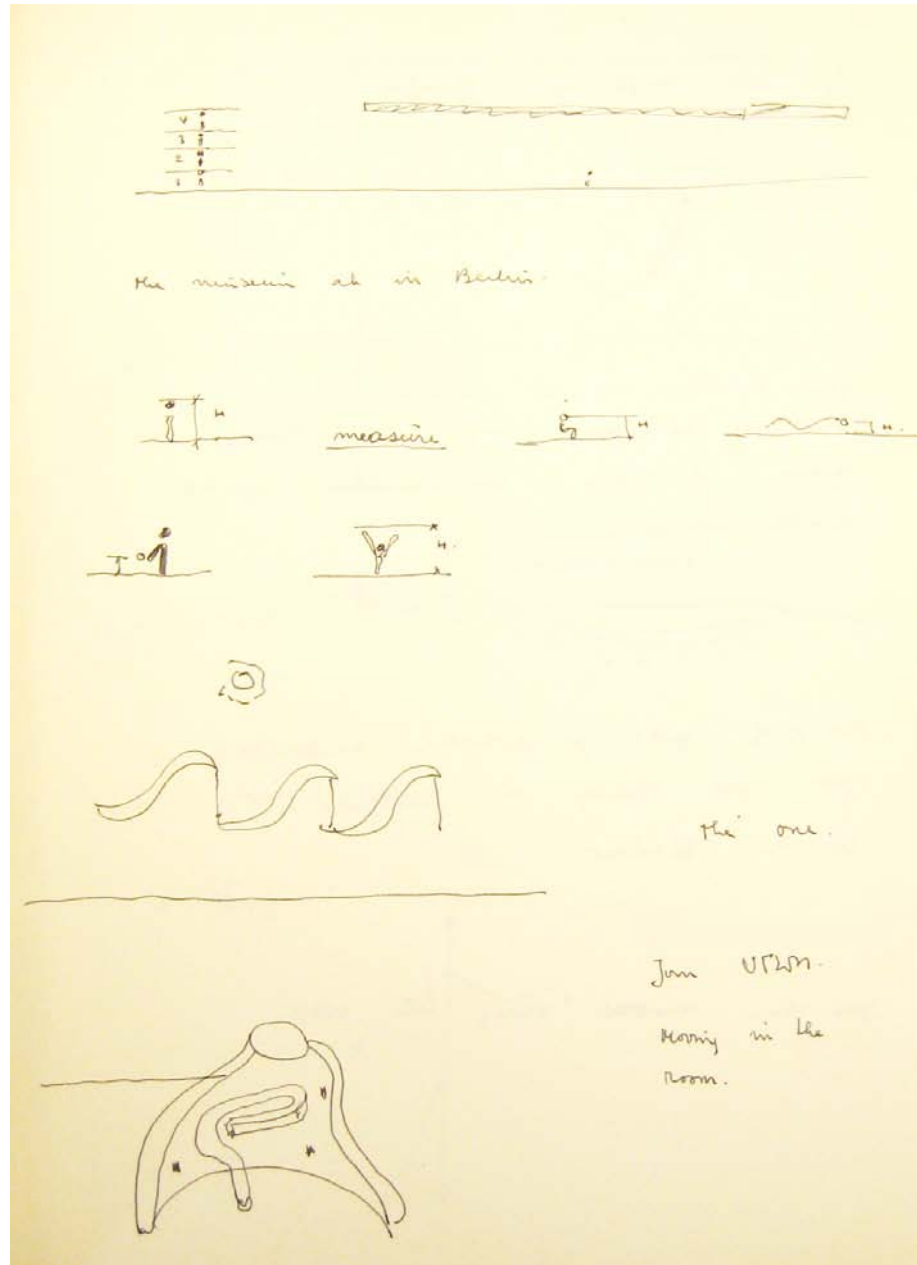
36. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 180

37. Fehn consideraba que ‘para los daneses, ir más allá de los confines de Europa es una costumbre’. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 286

38. *Ibid.*, p. 286

39. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 31

40. FRAMPTON, Kenneth (1999): *Estudios sobre cultura tectónica*, p. 238



Sverre Fehn, boceto alusivo a la obra de Jørn Utzon, 1980.
Tinta negra sobre papel, 21 x 29,7 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

El primero de sus periplos tuvo lugar en 1947, cuando visitó Marruecos; en su arquitectura anónima descubrió la sabiduría elemental de los pueblos y la unidad material del paisaje⁴¹:

Hice una excursión de quinientos kilómetros por Marruecos -¿fueron quinientos? Probablemente me equivoque, pero fue una larga caminata- desde Ourzazate hacia la ladera sur de la cordillera del Atlas, donde experimente una tradición constructiva en completa armonía con el lugar y los materiales.⁴²

En las ciudades del desierto, encontró los valores atemporales de la arquitectura, del mismo modo que Fehn -cuatro años más tarde- *redescubrió* lo que los maestros contemporáneos le habían enseñado⁴³; Utzon concedía una importancia sustancial en su formación a este viaje al norte de África, ya que, aseguraba, 'todos los conjuntos que me han inspirado verdaderamente -las ciudades del desierto de Marruecos, por ejemplo- están ubicados en relación con el lugar y el sol; es entonces cuando adquieren el carácter de las ciudades antiguas o de los templos griegos'⁴⁴. La analogía con lo vivido por Fehn en ese mismo país es evidente, y fue la experiencia previa de Utzon lo que llevó al noruego a escoger Marruecos como destino en 1951⁴⁵.

Tras su visita a África, Utzon realizó un viaje a través de Estados Unidos y México en 1949, acompañado por Korsmo. Allí conoció a Charles y Ray Eames, Frank Lloyd Wright y Mies van der Rohe. En la segunda etapa de su recorrido visitó Yucatán, cuyos monumentos -especialmente los conjuntos de Uxmal y Chichén Itzá- se convirtieron en una de las experiencias arquitectónicas más importantes de su vida⁴⁶. Años más tarde, inspirado por los recuerdos de esta travesía, Utzon publicó en la revista *Zodiac* uno de los textos clave para entender su pensamiento, 'Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés'. Fehn tuvo conocimiento de ese viaje, que resumió en pocas palabras: 'Utzon siguió la estela de

41. Como señala FERRER FORÉS, Jaime (2008): *Jørn Utzon. Obras y proyectos*, p. 14

42. Jørn Utzon en la mencionada conversación con P. E. Tøjner en 2004. Ver PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, p. 73

43. Con esta expresión resumió Fehn su viaje a Marruecos de 1951 en el ya citado 'The Primitive Architecture of Morocco'.

44. PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, p. 70

45. Así lo aseguró Fehn en su discurso de agradecimiento al recibir el Premio Pritzker en 1997. Ver VV.AA. (2009): 'Sverre Fehn. Projects and reflections'. *ARKITEKTUR N.* num.7 de 2009, p. 56. No obstante, el interés hacia las culturas africanas fue común a muchos arquitectos de lo que Giedion denominó Tercera Generación: recordemos el viaje a Argelia de Aldo Van Eyck en 1952 o su posterior visita a Sudán para conocer la cultura dogón (1960); el holandés criticó la 'detestable noción de progreso continuado y la negativa a aceptar... como igualmente válidos otros modelos culturales que no cumplen con esta ilusión con pretensiones de superioridad'. Ver ALCOLEA, Rubén A. y otros (2011): *Los viajes de los arquitectos. Construir, viajar, pensar*. T6 Ediciones, Pamplona, p. 88

46. Según afirma FERRER FORÉS Jaime (2008): *Jørn Utzon. Obras y proyectos*, p. 15

MAROKANSK PRIMITIV ARKITEKTUR

Av Sverre Fehn, arkitekt m. n. a. l.

Da Picasso viste oss negerskulpturen og sa «Dette er virkelighet for oss» kunne han i det øyeblikket like gjerne signert den. Det var et skapende arbeid. Han sier selv: «Jeg finner og jeg er i det jeg finner.»

Det samme foregikk med Le Corbusier da han stod med det nye materialet betong i hendene og en ny erkjennelse av det moderne mennesket. Han så plutselig den primitive murale arkitekturen. Den ble faktisk identisk med hans egen formverden.

En ny verden eksisterte plutselig. Interessen samlet seg om: Hvordan negrene i Central Afrika klinte leren på bambus, hvordan japanerne la stokkene sammen til sitt lille beboelseshus, hvordan «ute» og «inne» rommet ble komponert, hvordan «naturrommet» dannet hovedtemaet i utformingen av hus og bysamfunn.

Det var i 20 årene. Når en i dag reiser sydover til fransk Marocco for å studere primitiv mural arkitektur, er det ingen oppdagelsesferd for å oppdage nye ting. En gjenkjenner. Slik må Frank Lloyd Wrights hus virke i Talesien. Så oppløst og med den samme grovhet i materialstrukturen. Og slik må Mies van der Rohe's murer være. Den samme karakter av det endeløse. Og her er Le Corbusiers dikt om terrassen og taket i den moderne byplan. Det er kort sagt blitt et pensum. Et middel til å trenge dypere inn i forståelsen av moderne arkitektur.

Og det primitive virker klart og logisk i sin oppbygging som naturen selv. Den er velsignet fri for det spekulative. Her er hvordan de legger og bygger sine byer.



BYGGKUNST 1952. 5



Vallé de Dra.

Langs elver og oaser oppstår fruktbare områder i ørkenen. Jorden blir dyrket så langt elven kan føre markene med vann. Den dyrkede jord er så verdifull for innbyggerne at de bygger sine små bysamfunn i ørkensanden et lite stykke fra den dyrkede mark.

Der finnes ingen veier i vår forstand da de ikke benytter seg av vogner. Ørkensletten formidler all trafikk mellom byene, som et hav formidler trafikken mellom øyer. De innfødte forlater osene eller bysamfunnene på sine kameler og esler med stjerner og sol som veivisere. Og byene får sitt bestemte formuttrykk etter denne trafikkrytme. De former seg absolutt fritt og ikke i forhold til veien som hos oss. Og deres teoretiske ekspansjonsmulighet er like stor som ørkensletten selv.

Snitt gjennom byen forteller oss følgende. Ytterst lave innhegninger for dyr, deretter små forrådsammer til dyrenes fôr. I byens kjerne grupperer beboelseshusene seg. Første etasje er

73

Korsmo, y trajo consigo toda América e historias de primera mano acerca de Mies y Wright⁴⁷. Ambos, referentes incuestionables en las primeras obras del noruego. Sin embargo, la cultura que con mayor intensidad condicionó la arquitectura de Utzon fue la oriental. Desde su estancia en Estocolmo durante los primeros años cuarenta, el danés entró en contacto con la cultura china, que descubrió a través del sinólogo Osvald Sirén. Conoció también los estudios tipológicos de los monasterios budistas que Johannes Prip-Møller había llevado a cabo, y visitó con frecuencia el pabellón de té Zui Ki Tei, erigido en los jardines del Museo Etnográfico de Estocolmo⁴⁸. Kenneth Frampton incide en este interés de Utzon hacia Oriente, aunque sitúa su origen en la década siguiente:

El interés de Utzon por China data de 1959, momento en el que viajó al lejano Oriente para estudiar los métodos constructivos tradicionales chinos. Allí conoció el *Yingzao Fashi*, un manual chino de construcción del siglo XII y que en China ya había servido como código constructivo básico antes del siglo XX. Utzon consideró que este texto era ejemplar... Según el arquitecto australiano Peter Meyers, Utzon guardaba una copia del *Yingzao Fashi* en su estudio de Sídney utilizándola como su vademécum.⁴⁹

Utzon –afirma Frampton– no se conformó con viajar a China, sino que también ‘visitó Japón, donde observó distintas inflexiones de la arquitectura china primitiva, aunque más delicadas, en la sintaxis arquitectónica tradicional japonesa de elementos estandarizados... Al año siguiente, Utzon amplió su experiencia oriental viajando a India, Nepal y Tíbet’⁵⁰. El danés plasmó sus reflexiones en torno a la edificación tradicional japonesa en el mencionado *Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés*:

En la casa tradicional japonesa el suelo es una delicada plataforma a modo de puente. Esta plataforma es como el tablero de una mesa. Una pieza de mobiliario. El suelo resulta tan atractivo como el muro de la casa europea. Si en una casa europea queremos sentarnos junto a una pared, en Japón queremos sentarnos en el suelo, en vez de caminar sobre él.⁵¹

El origen de ese interés de Jørn Utzon por las culturas lejanas se encontraba en la influencia que sobre él había ejercido un primo de su padre, Ejner Utzon Frank: ‘Él coleccionaba todo tipo de cosas de todas las partes del mundo y era el único que se interesaba por el lejano Oriente, cuando no había ningún



Pabellón Zui Ki Tei erigido en 1935 en Estocolmo.
Peter Schuback

47. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 31

48. Ver FERRER FORÉS, Jaime (2008): *Jørn Utzon. Obras y proyectos*, p. 13

49. FRAMPTON, Kenneth (1999): *Estudios sobre cultura tectónica*, p. 246

50. *Ibid.*

51. Extracto de ‘Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés’, texto incluido en *Ibid.*, p. 238; originalmente fue publicado en el número 10 de la revista *Zodiac*, en 1962, bajo el título ‘Platforms and plateaus: ideas of a Danish architect’.

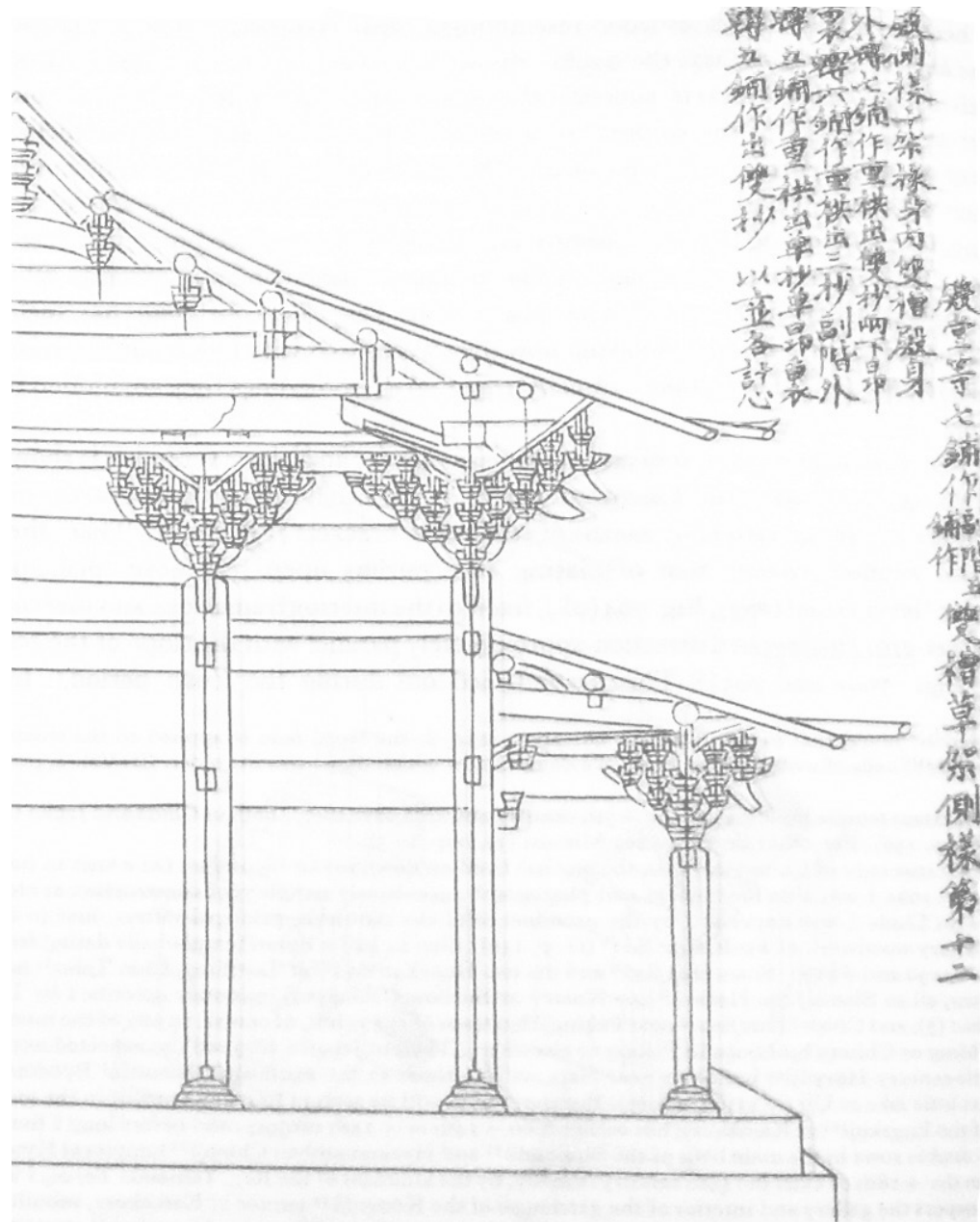


Ilustración del *Yingzao Fashi*, tratado de construcción chino escrito por Li Jie y publicado por primera vez en 1103.

arquitecto entonces que lo hiciera... El tío Ejner tenía libros de todos los temas y una enorme colección de vasijas griegas⁵². Fue Ejner Utzon quien convenció a Jørn de que debía estudiar arquitectura –su vocación original era la escultura– y, años más tarde, fue su profesor en la Kunstakademiet. La importancia que Jørn Utzon concedía a esta mirada transcultural se evidenció en la introducción que él mismo escribió en 2004 para sus *Obras y proyectos*⁵³: ‘Todos los proyectos presentados están inspirados en diferentes culturas de todo el mundo, mostrando la importancia de esta inspiración y el desarrollo de un proyecto a partir de la misma’⁵⁴, resumía.

Sverre Fehn compartió con Utzon este interés por las culturas lejanas; además del mencionado viaje a Marruecos y una visita posterior a las arquitecturas mayas ensalzadas por Utzon⁵⁵, mostró –como el danés– una profunda admiración por la arquitectura asiática, algo que se traslució especialmente en una de sus obras domésticas, la Casa Schreiner: el noruego se solía referir a ella como su ‘homenaje a Japón’⁵⁶. A juicio del crítico italiano Francesco Dal Co:

Fehn tiene un interés que nunca ha ocultado por la arquitectura japonesa, a la que sus obras deben mucho más de lo que podamos imaginar... Sabe mezclar con pericia las sugerencias extraídas de la arquitectura japonesa prebudista y de la tradición constructiva nórdica... en particular, las vigas cruzadas de las cubiertas de los refugios primitivos y temporales que los carpinteros japoneses llamaban *tenchi-gogen-zukuri*, la tipología de la edad mítica, revelan sorprendentes analogías formales... con las soluciones, derivadas de las técnicas utilizadas para la construcción de naves vikingas, que aparecen en la edificación tradicional noruega.⁵⁷

Junto con este enfoque transcultural, el otro gran pilar de la arquitectura de Jørn Utzon lo constituyó el estudio de las posibilidades de la geometría. Fehn afirmaba que el danés ‘nunca ha tenido miedo de las formas extrañas a la arquitectura’⁵⁸. Todos los autores que han abordado el análisis de la obra de Utzon han destacado este interés en la razón de ser geométrica de la forma arquitectónica; Frampton asevera



Villa Schreiner, de Sverre Fehn, 1959-63. Definida por el arquitecto como su ‘homenaje a Japón’.
Teigens Fotoatelier

52. Jørn Utzon en la citada entrevista con Tøjner. PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, p. 72-73

53. En FERRER FORÉS, Jaime (2008): *Jørn Utzon. Obras y proyectos*.

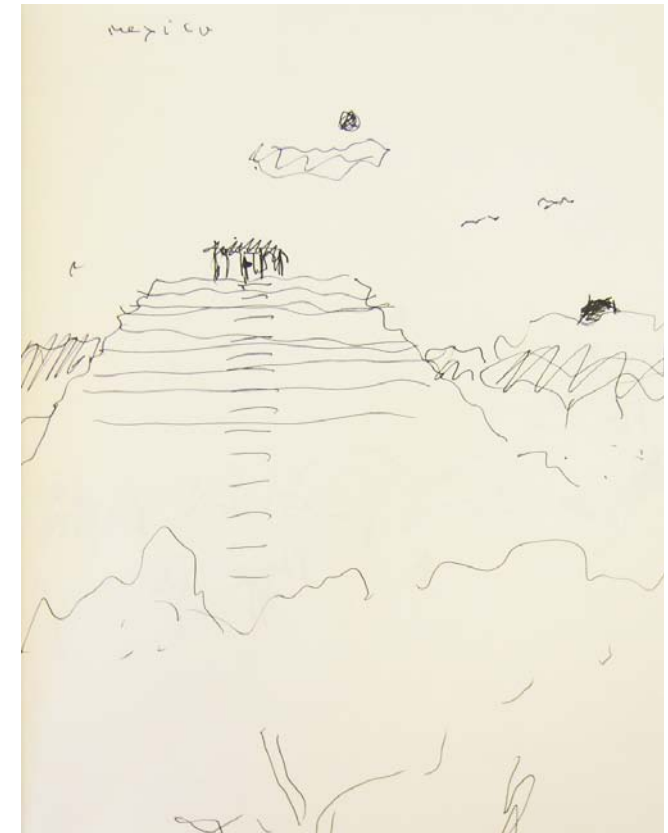
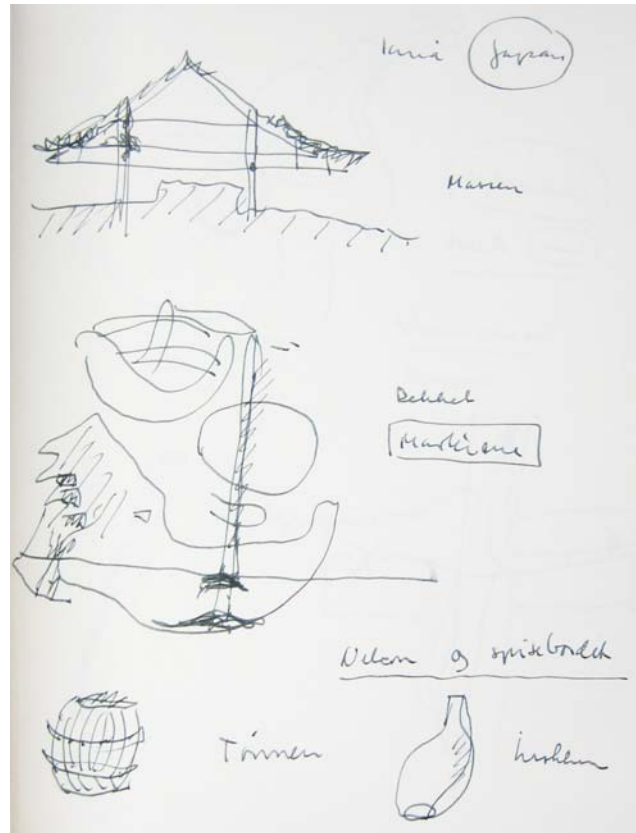
54. *Ibid.*, p.8

55. Fehn viajó a Nueva York en 1986, donde trabajó como profesor invitado en la Cooper Union; como culminación de su estancia en América visitó México durante tres semanas. Ver FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 208

56. Como apunta Fjeld en *Ibid.*, p. 83

57. DAL CO, Francesco, en NORBERG-SCHULZ, Christian y G. POSTIGLIONE [1997]2007: *Op. cit.*, p. 11

58. Fehn en FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 31



1|2

Fig.1 Sverre Fehn, página de uno de sus cuadernos, 1979. Junto a una sección del tradicional templo asiático se puede leer 'Japón'.
Tinta negra sobre papel, 16,8 x 20,7 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

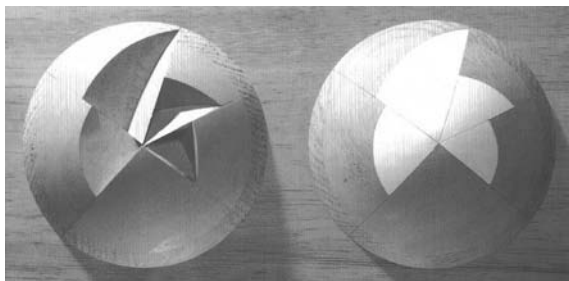
Fig.2 Sverre Fehn, boceto de 1985. Sobre el dibujo de una plataforma, el noruego escribió 'México'.
Tinta negra sobre papel, 16,8 x 20,5 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

que 'puede decirse que la arquitectura de Jørn Utzon está gobernada por dos principios interrelacionados: la lógica constructiva de la forma tectónica y la lógica sintáctica de la geometría'⁵⁹. Esta afirmación apunta una característica fundamental en la arquitectura de Utzon: para él, la geometría sólo se entiende bajo el prisma del cómo se construye, de la 'lógica constructiva de la forma tectónica'. El caso paradigmático es la solución geométrica propuesta para las complejas cúpulas de la ópera de Sídney, que Utzon explicó con sencillez:

La geometría espacial de la ópera de Sídney es extremadamente simple: una geometría esférica, trozos o piezas de una esfera. La mayor parte de la arquitectura tiene su origen en una caja... Sin embargo, en el caso de la ópera de Sídney todo puede dibujarse sobre una esfera, como si fuera una naranja conformada por no sé cuantos gajos, por piezas similares, que se subdividen e, incluso, se prefabrican. Ésta es la idea.⁶⁰

Gracias a la idea de apoyarse en una geometría esférica, las cúpulas pudieron ser resueltas con un reducido número de componentes prefabricados. La forma encuentra así su razón de ser constructiva.

Fehn admiró esta lúcida manipulación de la geometría ideada por Utzon: 'Cortando secciones de una esfera halló la forma exacta de sus conchas. Fue como si se hubiese trasladado al pasado, hubiese destruido la cúpula de una catedral y, juntando en el suelo los trozos resultantes, hubiese obtenido de repente las piezas para llevar a cabo el sueño poético del presente'⁶¹, afirmó el noruego. Del mismo modo, Sverre Fehn ponderó la capacidad de Utzon para pensar en cómo se construyen las cosas: 'Podía sentarse en la playa a construir castillos de arena, e incluso a ellos les colocaba calces. De esta manera construía sus obras'⁶². Para el noruego, era en este punto donde ambos divergían: 'En mi amistad con Utzon encontré un constructor. Él pensaba en construcciones. Yo pienso más en historias, en el contenido'⁶³, sintetizó.



La cubierta de la Ópera de Sídney dentro de la geometría de una esfera, imagen publicada en el número 14 de la revista *Zodiak*, en 1965.

Esta constante búsqueda de la lógica constructiva de las formas revela los valores asimilados por el arquitecto desde su infancia hasta su período de formación en la Real Academia de Bellas Artes de

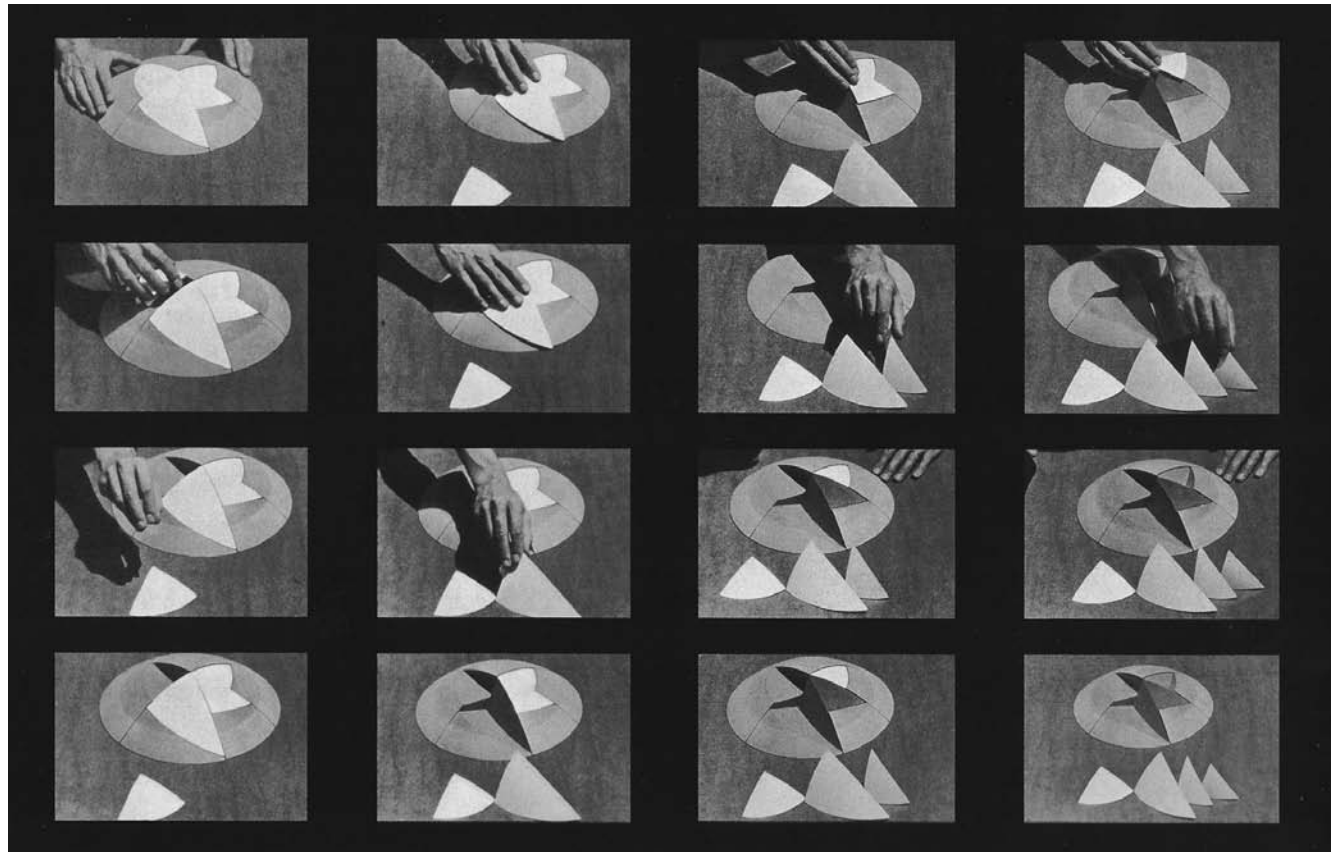
59. FRAMPTON, Kenneth (1999): *Estudios sobre cultura tectónica*, p. 241

60. Jørn Utzon en una entrevista con Tono Vila mantenida en mayo de 1983 y publicada en *Quaderns d'Arquitectura y Urbanisme*, n.157. Ver PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, p. 26

61. Sverre Fehn en FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 180

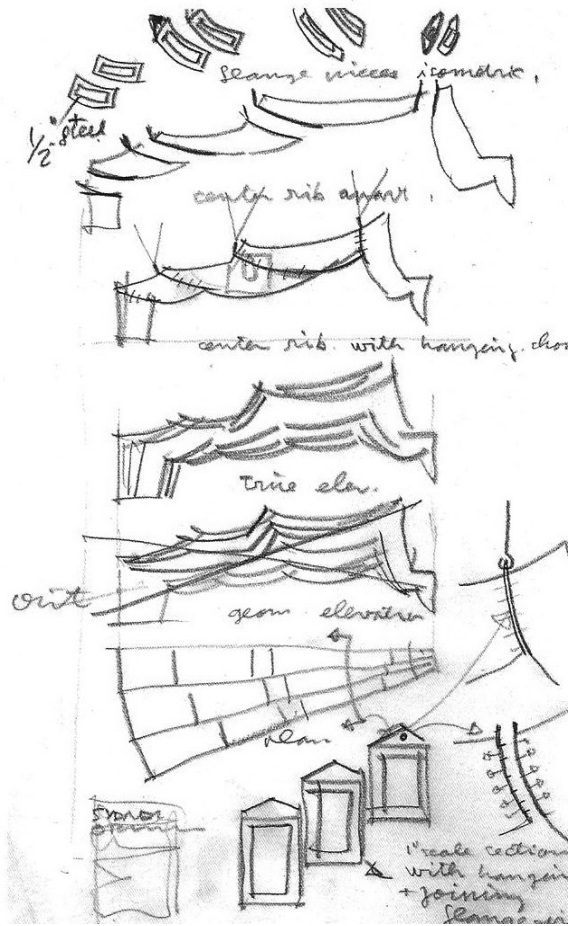
62. *Ibid.*, p. 31

63. *Ibid.*

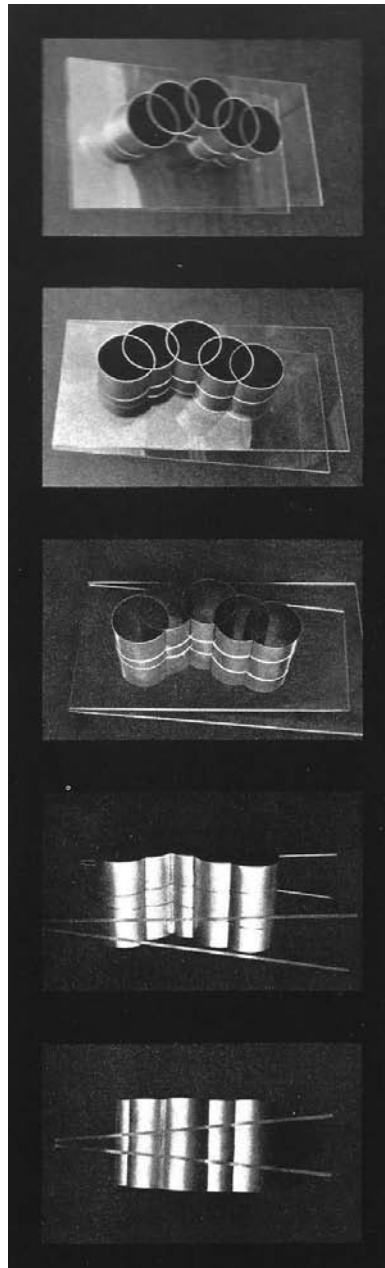


Explicación geométrica de la solución para las cubiertas de la Ópera de Sídney a partir de una esfera, publicada en el número 14 de la revista *Zodiac*, en 1965.

Copenhague. Sin embargo, la obra de Utzon no nacía de estas consideraciones técnicas; a pesar de lo afirmado por Fehn, el danés siempre se preocupó por 'el contenido'. La construcción no era para él un fin en sí mismo, ni el resultado de cálculos intrincados, sino el modo natural en el que cualquier arquitecto debía concretar una idea.



Jørn Utzon, bocetos para el falso techo de la Ópera de Sídney, c.1965. Esta solución nunca fue construida. *The Utzon Archives*



Propuesta para el falso techo acústico de la Ópera de Sídney, tal y como fue publicada en el número 14 de la revista *Zodiac*, en 1965. Utzon enfatiza la analogía con las olas del mar, al tiempo que explica cómo formas complejas pueden ser generadas a partir un volumen elemental: el cilindro.

5.3 Convergencias en el enfoque de Fehn y Utzon

A pesar de su temprana colaboración en el proyecto para Arnebråten, las carreras de Sverre Fehn y Jørn Utzon siguieron caminos divergentes. Ferrer Forés señala que 'frente a la proyección internacional del danés, la obra rigurosa y poética del noruego se inscribe en el ámbito nórdico, si bien su influencia se extiende a través del talento poético de sus obras, dibujos y escritos'⁶⁴. Sin embargo, al margen del mayor o menor reconocimiento fuera de sus respectivos países, existen significativos puntos de coincidencia en el modo de entender la arquitectura de Fehn y Utzon⁶⁵.

5.3.1 Forma y construcción. La expresión tectónica

En sus *Estudios sobre cultura tectónica*, Kenneth Frampton afirma que 'Utzon cree que la poética de la forma construida debe derivar en gran medida de la totalidad de su presencia tectónica, y que esto constituye el motivo principal de la forma arquitectónica'⁶⁶; el mismo autor, en el *postscriptum* de la obra citada, reflexiona acerca de Sverre Fehn, de quien escribe: 'Enfatizó a menudo la forma tectónica como un gran motivo estructural que acompaña al edificio entero en toda su obra'⁶⁷.

Esa arquitectura tectónica a la que alude Frampton es, por tanto, tan propia de Fehn como de Utzon; ambos entienden la forma a partir de su razón de ser constructiva y, de este modo, construcción y estructura se transforman en la base misma de su expresión arquitectónica.

En el caso de Utzon, este enfoque parece inevitable atendiendo a su biografía. Su infancia transcurrió entre las ciudades de Aalborg y Elsinor, en cuyos astilleros trabajó su padre como ingeniero naval. Jørn Utzon recordaba en su vejez: 'Mi padre... construía grandes barcos de acero y yates. A mí me gustaba ir a los talleres. En principio no había nada que no pudiera hacerse'⁶⁸. Kenneth Frampton concede una



Jørn Utzon con la maqueta de su propuesta para el falso techo acústico de la Ópera de Sídney.
Arne Magnussen & Vibeke Maj Magnussen.

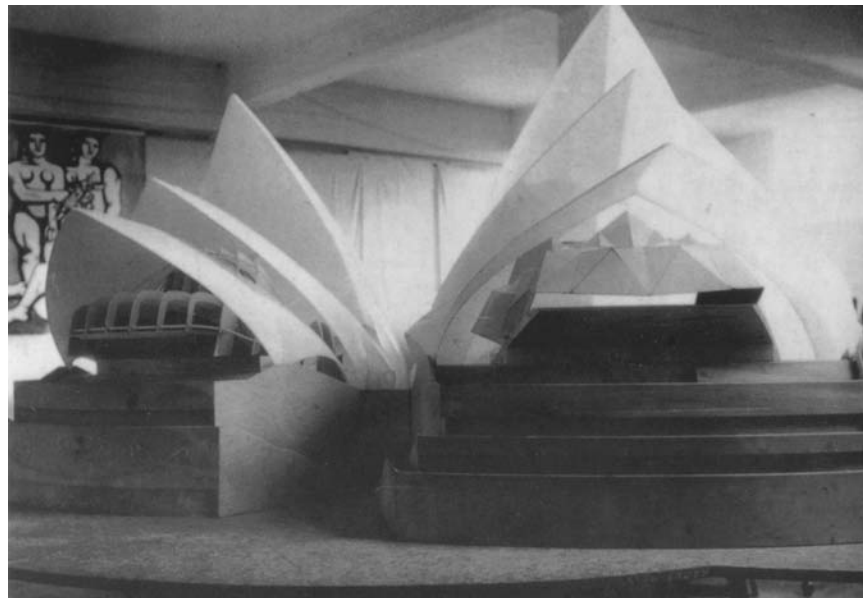
64. FERRER FORÉS, Jaime (2010): 'El mundo en el horizonte. Jørn Utzon y Sverre Fehn'. *DPA*, num.26, p. 53. Aunque en líneas generales, como apunta el autor, se puede considerar que la obra de Utzon tuvo una mayor proyección internacional que la de Fehn, el noruego recibió el premio Pritzker en 1997, seis años antes que el danés.

65. Ferrer Forés señala también estas convergencias: 'En la obra de Utzon y Fehn, la abstracción moderna se somete a la cultura constructiva nórdica y a las influencias interculturales'. *Ibid.*, p. 55

66. FRAMPTON, Kenneth (1999): *Estudios sobre cultura tectónica*, p. 280

67. *Ibid.*, p. 337

68. Estas palabras aparecen recogidas en el *RIBA Journal* de octubre de 1978. Ver FERRER FORÉS, Jaime (2008): *Jørn Utzon*.



$\frac{1}{2}$

Fig.1 Maqueta del auditorio principal de la Ópera de Sídney, fotografiada en Hellebaek a finales de 1960.
Mitchell Library, State Library of New South Wales

Fig.2 Maqueta general de la Ópera de Sídney, fotografiada en Hellebaek a finales de 1960.
Mitchell Library, State Library of New South Wales

enorme trascendencia en la obra de Utzon a estos primeros años transcurridos entre barcos:

Numerosos ejemplos... atestiguan la compenetración de Utzon con la naturaleza y su preferencia complementaria por la producción artesanal, debido en gran medida a su padre y los astilleros de Elsinor, que formaron parte de sus primeras experiencias de infancia... A todo ello debemos añadir el eterno amor de Utzon por la navegación y el mar; citando el testimonio de su primer asistente, Michael Tomaszewski: 'La construcción de barcos le proporcionó un análisis geométrico más libre... no estaba condicionado por la planta en T o cuadrada como muchos otros arquitectos. Desde muy niño debió ver a su padre utilizando miles de curvas francesas de las que se emplean en el diseño de barcos'.⁶⁹

Cuando Jørn Utzon ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de Copenhague, los docentes alentaron su interés por la construcción, forjado en los astilleros desde sus primeros años de vida. El arquitecto recordaba en su vejez esa etapa formativa:

Antaño uno tenía que ser primero artesano, trabajar como tal un cuatrimestre del primer año de carrera. Yo estudié en la Kunstakademiet de Copenhague, donde hacíamos algunos dibujos sencillos de construcción y bocetos espaciales, y durante cuatro meses salíamos de la academia para hacer de carpinteros o albañiles... Los cuatro primeros meses hice carpintería en Elsinor... Mi abuela tenía un terreno al borde de la playa y me dejó que construyera allá... Construí mi primera casa con mis propias manos.⁷⁰



Aage Utzon, padre de Jørn, en su estudio de dibujo.
Arne Magnussen

A su vez, este modo de concebir la arquitectura –y la formación del arquitecto– que Utzon absorbió en la Real Academia de Bellas Artes, hunde sus raíces en otra institución sin la que no se puede entender la modernidad danesa: la Bygmesterskolen. Fundada en 1911 por el arquitecto e ingeniero Peder Vilhelm Jensen-Klint, la escuela emergió como ‘emblema de un movimiento que asume la consideración material, la práctica artesanal y la responsabilidad social como sus principios’⁷¹. Su planteamiento se oponía al de otras escuelas europeas, como la Bauhaus:

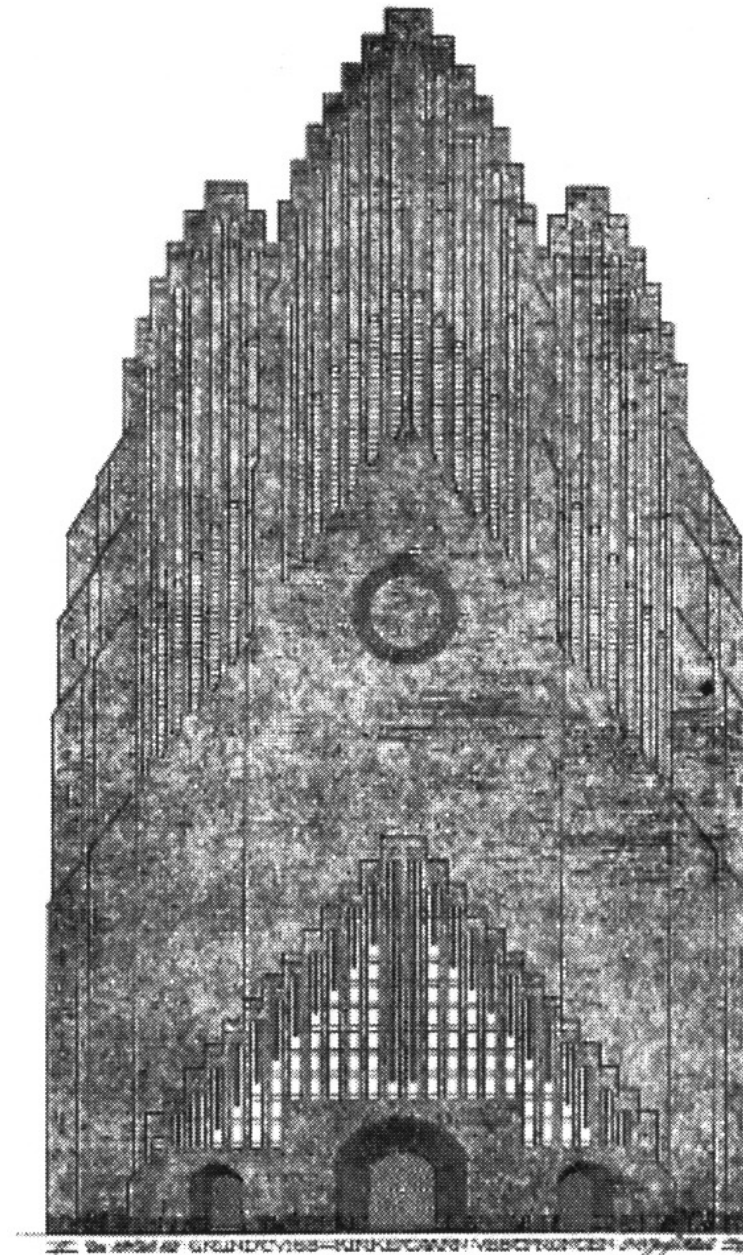
La Academia [Bygmesterskolen], frente a la revolucionaria abstracción geométrica que adopta la Bauhaus en 1923, se reconcilia con la belleza común de la arquitectura primitiva... Frente a la revolucionaria

Obras y proyectos, p.12

69. FRAMPTON, Kenneth (1999): *Estudios sobre cultura tectónica*, pp. 240-241. El propio Frampton señala que este interés por la ingeniería naval es compartido por Sverre Fehn, algo que –según el autor británico– pone de manifiesto el proyecto para la Iglesia de Honningsvåg: '[la] afinidad tradicional entre la construcción naval y la eclesiástica... también fue importante para Sverre Fehn, que describió la iglesia como un barco invertido'.

70. Jørn Utzon en la citada conversación con Tøjner. Ver PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, pp.93-94

71. FERRER FORÉS, Jaime (2008): *Jørn Utzon. Obras y proyectos*, p.10



Alzado principal de la Iglesia de Grundtvig en Copenhague, obra de Peder Vilhelm Jensen-Klint (1853-1930). Fue este arquitecto e ingeniero danés quien fundó la influyente Bygmesterskolen en 1911.

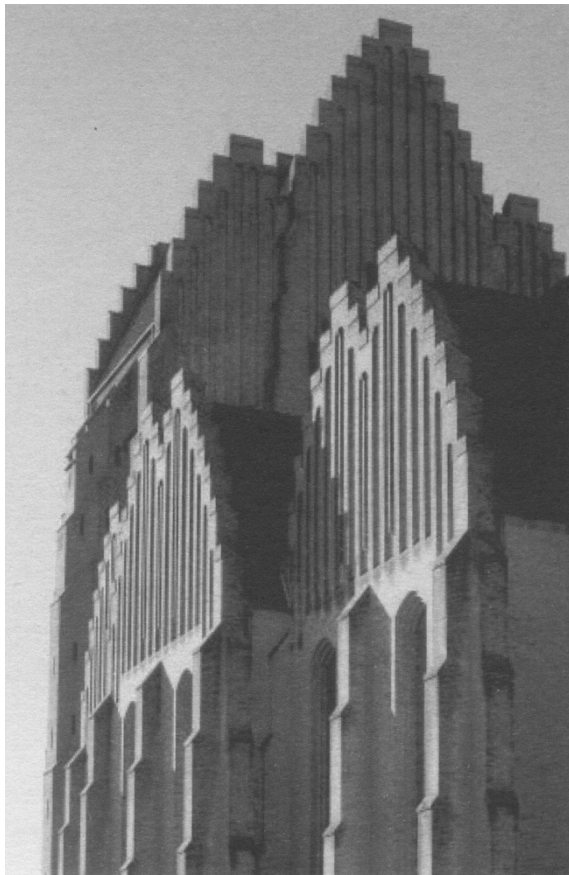
ria escuela de Weimar, la Academia evoluciona conciliando la tradición con la modernidad.⁷²

Entre los profesores de esta institución se encontraban Kaare Klint –hijo del fundador de la academia-, Kay Fisker, y Steen Eiler Rasmussen. Todos ellos fueron más tarde docentes en la Real Academia de Bellas Artes de Copenhague, en el período en que Jørn Utzon cursó sus estudios; de esta manera le transmitieron los dogmas de la Bygmesterskolen. Kenneth Frampton pondera la importancia de este vínculo entre el arquitecto y la Academia:

Todavía no se ha reconocido suficientemente hasta qué punto Utzon fue producto de la escuela de Klint... El sentimiento... de Jensen-Klint respecto a la tradición fue incorporado a la pedagogía de la Real Academia por su hijo y arquitecto Kaare, que todavía enseñaba en esta facultad cuando Utzon estudió allí... El viejo Klint, antiacadémico y anticlásico, pensó que los estudiantes de arquitectura debían ser educados para construir más que para proyectar.⁷³

Utzon asumió esta idea del arquitecto como *bygmester*, como maestro constructor, y ahí nació su profunda sensibilidad hacia la expresividad de la estructura y la construcción, así como su interés hacia las cualidades de la materia. El danés buscó con frecuencia la expresividad de las formas, algo que en ocasiones le ha llevado a ser considerado un arquitecto afín al expresionismo⁷⁴, pero –como advierte Françoise Fromonot⁷⁵- existe una radical diferencia entre Utzon y los expresionistas:

A diferencia de la creciente subjetividad formal de las justificaciones casi religiosas a las que Scharoun recurrió deliberadamente en ese período... el alejamiento de Utzon del rigor de la ortogonalidad moderna hacia formas más expresivas está más próximo a estructuras provenientes del mundo de la ingeniería.⁷⁶



Iglesia de Grundtvig en Copenhague (1920-1940), obra de Peder Vilhelm Jensen-Klint.

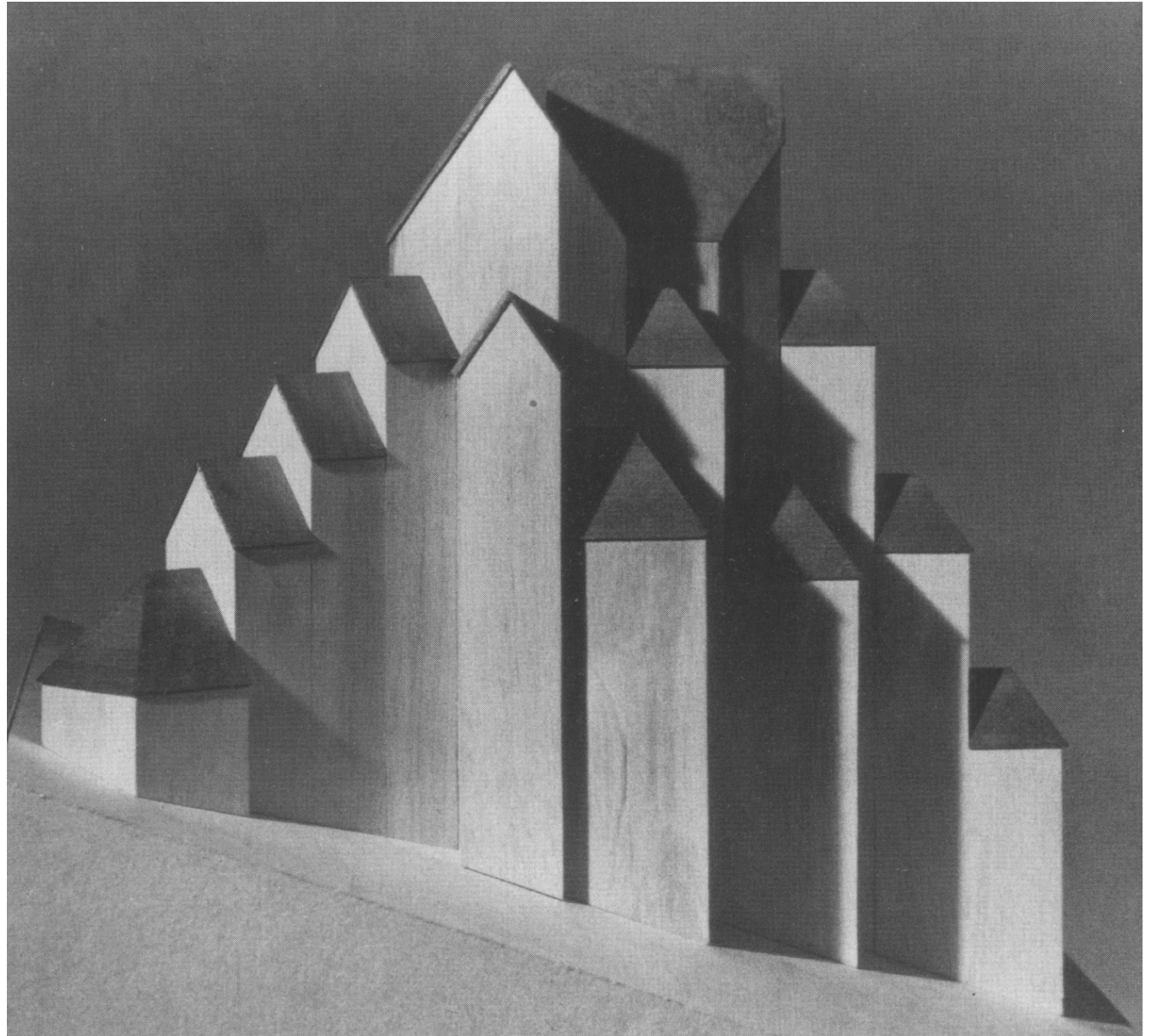
72. FERRER FORÉS, Jaime (2008): *Jørn Utzon. Obras y proyectos*, p. 11

73. FRAMPTON, Kenneth (1999): *Estudios sobre cultura tectónica*, p. 240

74. La búsqueda de la forma expresiva que caracterizó la obra de Erich Mendelsohn, Fritz Höger o Hans Scharoun durante las primeras décadas del siglo XX fue heredada por algunos miembros de la Tercera Generación del Movimiento Moderno. Sigfried Giedion afirma que el 'derecho a la expresión por encima de la pura función' es una característica común a muchos coetáneos de J. Utzon. Ver GIEDION, Sigfried (2009): *Op. cit.*, p. 642

75. Fromonot es un arquitecto francés que imparte docencia en la l'École d'Architecture de Paris-Belleville y ha sido profesor invitado en l'École Polytechnique Fédérale de Zurich, Columbia University, Berlage Institute o University of Sydney, entre otras instituciones. Ha estudiado a fondo la obra de J. Utzon, prestando especial atención a la Ópera de Sídney, y como consecuencia de esta investigación ha publicado *Jørn Utzon et l'Opéra de Sydney* (Gallimard, Paris, 1998) o *Sydney, histoire d'un paysage* (Telleri/Vilo International, Paris, 2000).

76. FROMONOT, Françoise (1998): *Jørn Utzon. Architetto della Sydney Opera House*. Electa, Milán, p. 51



Maqueta realizada en 1955 por los alumnos de Kay Fisker. Reproduce el Krystalknudemonument, proyectado en 1907 por P.V Jensen-Klint.

La obra de Utzon se configuraba a partir de la búsqueda de la expresividad en la forma pero siempre desde la lógica constructiva y estructural. Para el arquitecto, la manera en que las fuerzas eran transmitidas, la inevitable gravedad, representaban el fundamento esencial de la arquitectura y, como tal, constituían su expresión; esto se hizo evidente en 1984, cuando explicó su proyecto para la Asamblea Nacional de Kuwait:

El edificio es una estructura de hormigón prefabricado donde todos los elementos están diseñados estructuralmente para expresar la carga que portan... En el complejo de la Asamblea Nacional podemos ver muy claramente los elementos de carga y descarga. Tenemos la seguridad de estar ante algo construido, y no meramente diseñado.⁷⁷

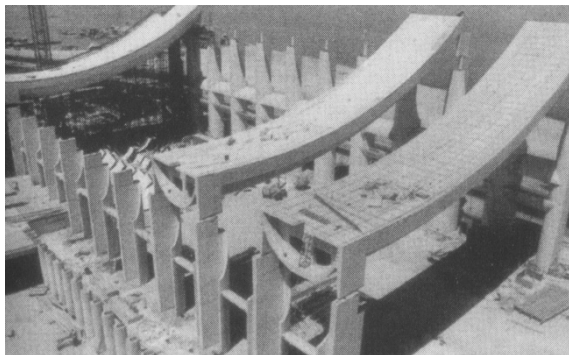
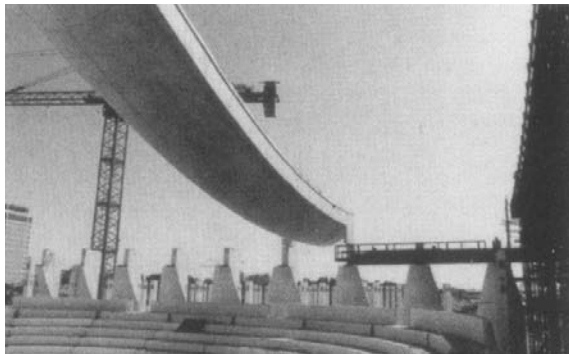
No obstante, el arquitecto danés incidió con frecuencia en que ni la construcción ni la estructura debían responder únicamente a criterios de cálculo:

Para que el arquitecto trabaje con un control absoluto de sus medios debe experimentar, practicar con la masa, con los ritmos que forman las masas agrupadas en combinaciones de colores, luces y sombras... Si entendemos la naturaleza del material, dispondremos de su potencial de un modo mucho más tangible que si nos basamos en fórmulas matemáticas y formas artísticas. Las matemáticas ayudan al arquitecto a comprobar que lo que presupuso era correcto.⁷⁸

Era necesaria, por tanto, una intuición previa al cálculo. Utzon insistió en esta postura en un texto de 1983 cuyo título era una declaración de intenciones, *El arte entre la ciencia y el instinto*⁷⁹:

La arquitectura se basa tanto en la ciencia como en la intuición, y si uno quiere convertirse en arquitecto, debe dominar la tecnología para desarrollar sus ideas hasta hacerlas realidad, para probar que su intuición estaba en lo cierto, para construir sus sueños.⁸⁰

El arquitecto danés ya había expresado décadas antes este convencimiento, al afirmar que 'el arquitecto debe tener la habilidad de imaginar y crear, una habilidad que a veces se llama fantasía, a veces sue-



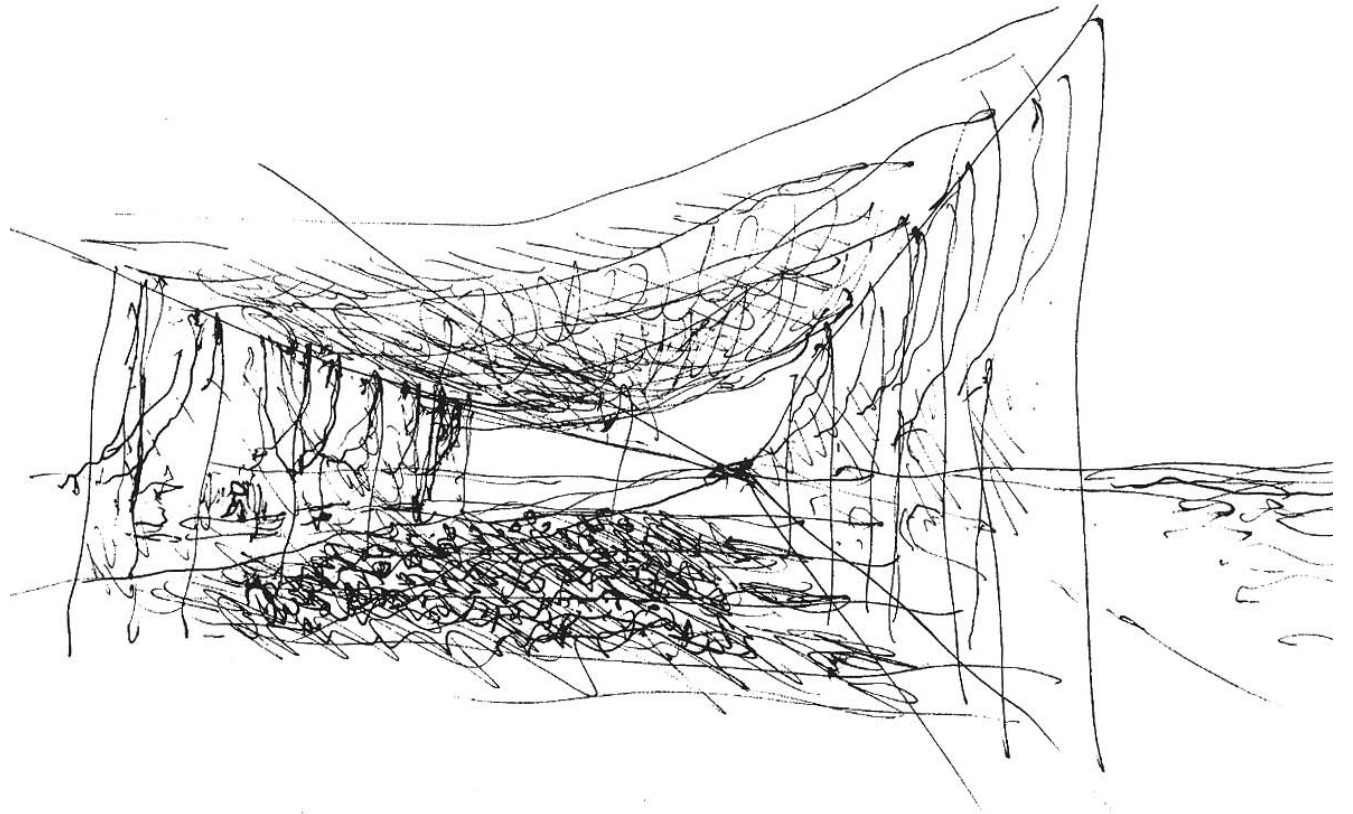
Fotografías del proceso de construcción de la Asamblea Nacional de Kuwait (1972-84).
L'Industria Italiana del Cemento

77. FRAMPTON, Kenneth (1999): *Estudios sobre cultura tectónica*, pp. 282-283

78. Jørn Utzon en 'The innermost being of Architecture', texto de 1948. La versión en castellano ha sido extraída de PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, pp. 8-9

79. El título original fue 'Art between science and instinct'.

80. Jørn Utzon en 'Art between science and instinct', publicado en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n. 157, abril-junio de 1983, Ver PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, p. 40



Jørn Utzon, boceto sin datar de la gran plaza cubierta, pieza singular del conjunto de la Asamblea Nacional de Kuwait.
The Utzon Archives

ños⁸¹. Sigfried Giedion refrendó esta afirmación en *Espacio, tiempo y arquitectura* al asegurar que, para Utzon, 'la producción racional de piezas prefabricadas y el pleno uso de las posibilidades constructivas ocultas en la forma de la esfera no podían separarse de un trasfondo metafísico'⁸².

En este punto, la convergencia entre Utzon y Fehn es absoluta; el noruego también entendía que el origen del proyecto⁸³ se encontraba en los sueños, y compartía asimismo el convencimiento de que la estructura y la construcción son los instrumentos con los que el arquitecto debe expresarse: 'El arquitecto es un poeta que piensa y habla con ayuda de la construcción... No existe diálogo con la arquitectura cuando la construcción desaparece'⁸⁴, resumió. Fehn profundizó a menudo en esta cuestión, que ilustró con una metáfora:

Para comprender la construcción, uno debe entrar en el mundo de un acróbata. Toda la historia de las grandes construcciones puede ser representada a través de un caminante sobre una cuerda floja. La emoción debe ser confiada a la estructura. Debe tener algo que decir; es el contador de historias.⁸⁵

El acróbata, como el arquitecto, juega con la gravedad; 'hoy el misterio reside en el trabajo de la ingravidez en el espacio'⁸⁶, sostenía; alude a la estructura como el 'contador de historias', ya que es en ella donde el arquitecto encuentra su vocabulario:

La construcción está conmigo desde el principio del proyecto, pero lleva tiempo que éste encuentre su estructura. La historia que estoy buscando debe ser contada, y ¿cuánto de esa historia debe decidir la estructura?... Todo argumento arquitectónico tiene lugar en un trabajo de construcción puramente sinfónico.⁸⁷

Pero si bien la construcción y la estructura constituyeron la base de la expresión de Sverre Fehn y Jørn Utzon, fue la interpretación de la lógica inherente a cada material y de las cualidades organolépticas lo que sublimó sus lenguajes.

81. Jørn Utzon en el antes mencionado 'The innermost being of architecture' (1948). Ver PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, p. 10

82. GIEDION, Sigfried (2009): *Op. cit.*, p. 651

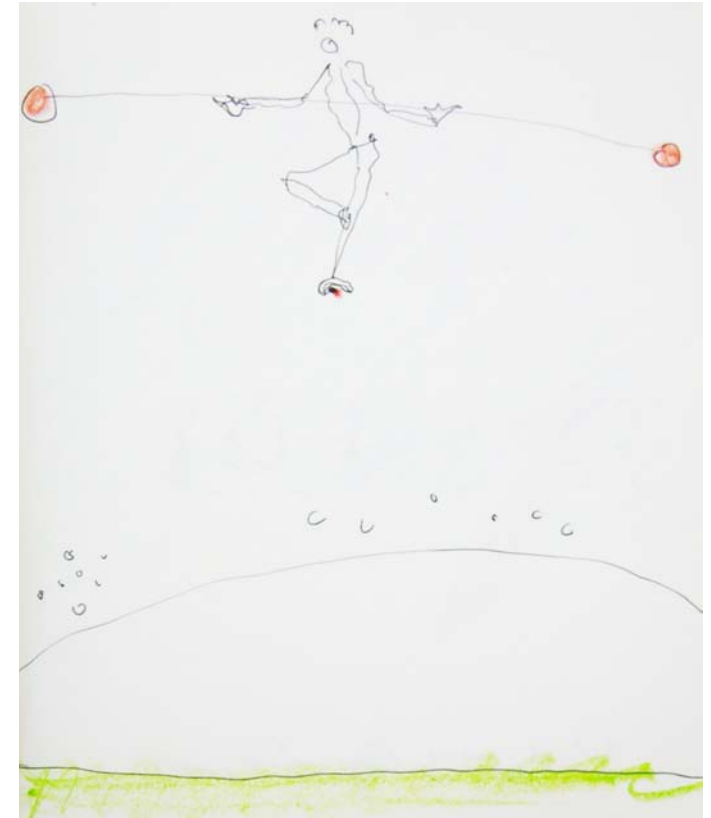
83. Ver el apartado 4.2.1.2 de la presente tesis doctoral, 'Sverre Fehn y el pensamiento irracional: la naturaleza como límite'.

84. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 185

85. *Ibid.*

86. *Ibid.*, p. 110

87. *Ibid.*, p. 82



Sverre Fehn, dos bocetos de acróbatas, 1984.
Tinta negra y lápices de colores sobre papel,
16,5 x 20,4 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

Fehn recurrió a una paleta de materiales escueta en sus obras de madurez⁸⁸, restringida al uso del hormigón, la madera y el ladrillo; Fjeld afirma que Fehn 'conceptualmente, sitúa los materiales en dos categorías diferentes: el material como masa, a menudo representado por el hormigón, y el material que por su naturaleza intrínseca posee un preciso conjunto de dimensiones, habitualmente representado por la madera'⁸⁹. En palabras de Sverre Fehn: 'La arena, la tierra y las rocas son construcciones de un concepto de masa. La madera es algo más. Se entiende a través de su dimensión y pertenece a los límites'⁹⁰, defendía el noruego; y estos límites a los que hace referencia vertebraron su gramática:

El lenguaje del ladrillo reside en la junta de mortero. Yo repito el tamaño, pero la junta es el lenguaje del ladrillo. Siempre me recuerda a Lewerentz... Te gustaría diseñar, pero al final es el ladrillo el que decide.⁹¹



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

Por tanto, la elección de un material tampoco respondía a razones de cálculo; en *Sverre Fehn. The thought of construction*, Per Olaf Fjeld escribió: 'El uso de un material determinado nunca debería responder al cálculo o la elección propia, sino a la intuición y el deseo', ya que 'en un mundo que viene determinado por el cálculo, el material pierde la capacidad de expresar un pensamiento constructivo'⁹². Es la lógica intrínseca de cada material, no una fórmula matemática, la que llevaba a la elección de uno u otro: la materia formaba parte de la semántica de cada proyecto de Sverre Fehn.

Jørn Utzon, por su parte, también concedió una gran trascendencia al material como base del lenguaje arquitectónico, al tiempo que insistió en la importancia de los distintos agentes que participan en el proceso de construcción:

Te encuentras a algunos miembros del equipo en la construcción de la obra que pueden hacer ciertas cosas con ciertas limitaciones, y tienes que averiguar qué pueden hacer ellos y qué pueden hacer los materiales constructivos con los que trabajamos; si no entiendes esto, no le sacas el máximo partido. Cuando trabajó en la ciudad india de Chandigarh, Le Corbusier se encontró con que los artesanos locales revestían las fachadas a mano, lo que creaba una sensación especial, que aquello era construido

88. En sus obras de juventud, Fehn experimentó con nuevos materiales. El Pabellón de Bruselas -con sus apoyos secundarios de plexiglás, sus vigas de madera laminada y su cubierta de un material sintético llamado Co-coon-, representa el paradigma de esta búsqueda. En su madurez, sin embargo, pocas veces recurrió a materiales diferentes al hormigón, la madera y el ladrillo.

89. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p.10

90. *Ibid.*, p.185

91. *Ibid.*, p.209

92. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, pp. 46-47



Sverre Fehn, boceto de un acróbata, 1989.
Tinta roja sobre papel, 16,7 x 20,8 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

por seres humanos. Realmente Le Corbusier fue capaz de sacar eso de los trabajadores, y es de eso de lo que se trata: hacer lo correcto con los materiales y con quienes los trabajan.⁹³

Por ello, Utzon reclamaba una vuelta a lo visceral, a una relación tangible con el mundo. La arquitectura, sostenía, no debe partir únicamente de estímulos visuales o de cálculos, es necesario ir más allá; el danés exhorta a 'trabajar a partir de nuestras manos, nuestros ojos, pies, estómagos, a partir de la base de nuestros movimientos, y no basándose en normas estadísticas y reglas creadas según el principio de lo más usual; éste es el camino hacia una arquitectura que sea tan variada como humana'⁹⁴. Su desinhibición se resume en uno de sus aforismos: 'elige los materiales tal como eliges tu comida o tus ropas. No hay nada que sea demasiado barato, pero hay elecciones equivocadas'⁹⁵.

5.3.1.2 El dibujo de la construcción

El interés de Utzon hacia el proceso de construcción derivó en una relación particular con el dibujo. Por un lado, el danés había sido buen dibujante desde su infancia, algo que años más tarde le ayudó a ingresar en la *Kunstakademiet* de Copenhague:

Solicité plaza en la Kunstakademiet con mis pobres notas del instituto de Aalborg, donde estudié secundaria, aunque era muy bueno en dibujo. Entonces se accedía mediante un curso de admisión... que realizaban setenta y cinco estudiantes de los que sólo pasaba un tercio. Te valoraban tanto por los dibujos como por las notas. Y bien, al final entré.⁹⁶

Sin embargo, tras finalizar su formación –y tal vez por su afinidad con los postulados de la Bygmesterskolen- Utzon desconfió de la capacidad del dibujo para determinar la forma final de la arquitectura. El proyecto, defendía, comienza en la imaginación, antes de trazar la primera línea:

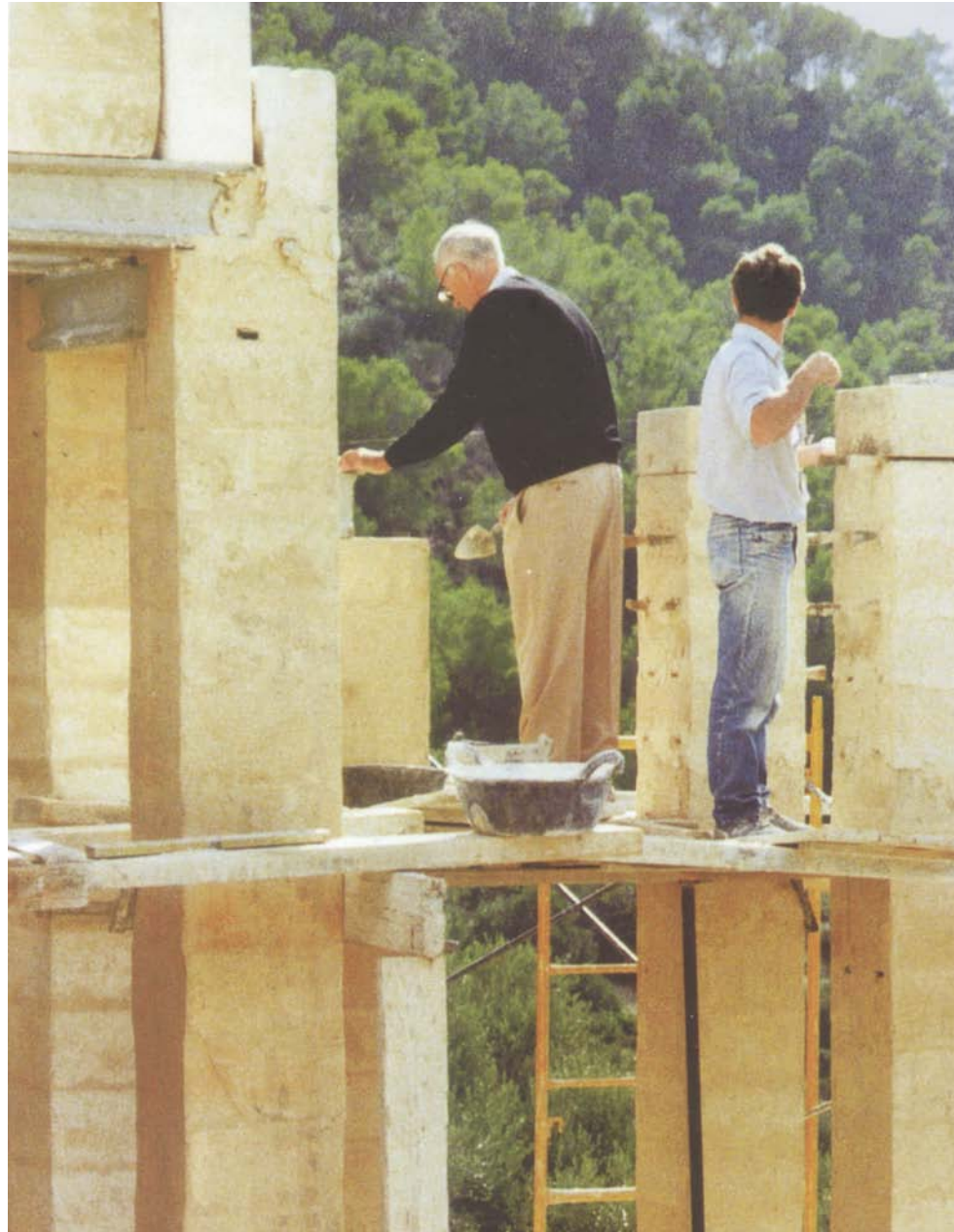
Una vez intenté enseñarles a unos estudiantes cómo superar la sensación de tener que dibujar todo sobre papel. Podrías, por ejemplo, sentarte en esta pequeña sala e imaginar que coges la viga desde un extremo de la habitación, y bajarla de modo que la cubierta descendiera en el extremo y se convir-

93. Jørn Utzon en 'Architecture as human wellbeing'. Ver PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, p. 66

94. Jørn Utzon en 'The innermost being of architecture'. Ver *Ibid.*, pp. 9-10

95. Jørn Utzon en 'Architecture as human wellbeing'. Ver *Ibid.*, p. 91

96. *Ibid.*, p. 72



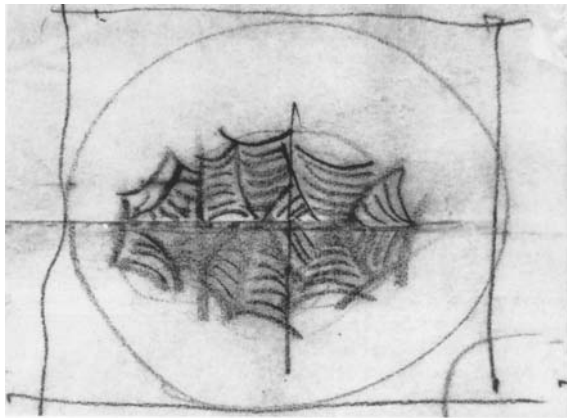
Jørn Utzon, durante la construcción de su segunda vivienda en Mallorca, conocida como Can Feliz y finalizada en 1994.
Jørn Utzon

tierra en una cubierta inclinada, o podrías elevarla, o hacer un gran hueco... Gaudí y Aalto trabajaban de esta manera; no necesitaban dibujar demasiado.⁹⁷

Para Utzon, la idea inicial, abstracta, encuentra paulatinamente su morfología; y ahí el dibujo –aunque necesario- se muestra insuficiente: ‘El trabajo arquitectónico creativo es de una naturaleza tan complicada que, para obtener resultados satisfactorios, es necesaria una enorme cantidad de dibujos y maquetas’⁹⁸. Las maquetas, esos mismos modelos a escala que desde sus primeros años de vida había visto construir en los astilleros, fueron una parte fundamental de su proceso creativo: ‘La producción artesanal, las maquetas y las plantillas forman parte del universo de su niñez, sobre el que forja el trabajo de su vida’⁹⁹, apunta Jaime Ferrer Forés; Utzon lo resumía asegurando que el proyecto ‘está en mi cabeza y surge lentamente con la ayuda de una maqueta. En la maqueta se encuentra [la obra] de una forma primitiva’¹⁰⁰. A este respecto, Sigfried Giedion ha señalado que, en el trabajo de el danés, se reconoce siempre ‘un impulso primario a apartarse de la bidimensionalidad del tablero de dibujo y llegar a formas escultóricas tridimensionales. Por eso las maquetas a escala natural desempeñan un papel importante en su obra’¹⁰¹.

El boceto, sin embargo, sí era relevante en las etapas iniciales de exploración formal, aunque nunca limitaba el resultado final; Kenneth Frampton ha afirmado que esta disonancia entre lo dibujado en los primeros estadios de un proyecto y su formalización definitiva es una cualidad propia de aquellos arquitectos que entendieron la arquitectura desde un punto de vista tectónico. El crítico británico ejemplifica esta realidad en la ópera de Sídney:

Las cubiertas en forma de concha resultaron ser irresolubles tanto conceptual como estáticamente... Las envolventes, tal y como se proyectaron inicialmente, poseían un carácter más gestual que generativo... La Ópera de Sídney demuestra hasta qué punto no es necesario que coincidan un concepto tectónico y una obra estructuralmente racional.¹⁰²



Jørn Utzon, boceto de la cubierta de la Ópera de Sídney, c.1960.
Mitchell Library, State Library of New South Wales

El ‘carácter gestual’ había sido el punto de partida del proyecto, pero más tarde el proceso –los límites

97. Jørn Utzon en la citada entrevista con Tono Vila. Ver PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, p. 32

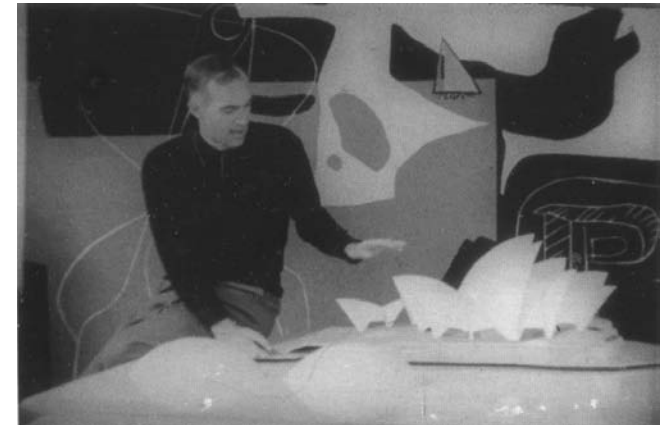
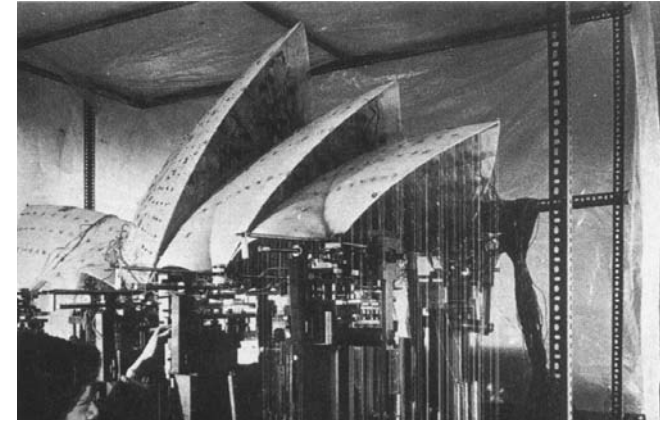
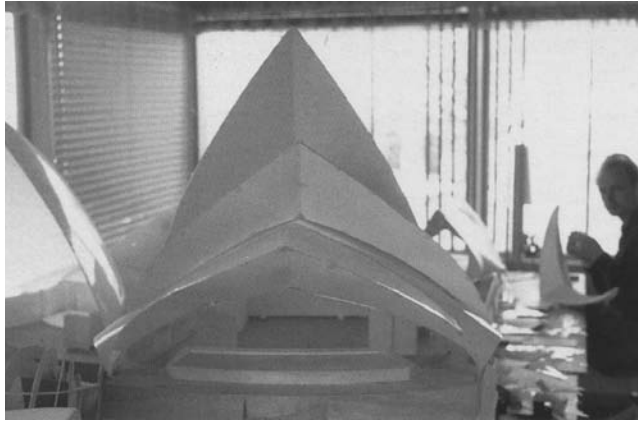
98. Jørn Utzon en ‘Art between science and instinct’. Ver *Ibid.*, p. 43

99. FERRER FORÉS, Jaime (2008): *Jørn Utzon. Obras y proyectos*, p.12

100. Jørn Utzon en ‘Architecture as human wellbeing’. Ver PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, p. 92

101. GIEDION, Sigfried (2009): *Op. cit.*, p. 663

102. FRAMPTON, Kenneth (1999): *Estudios sobre cultura tectónica*, p. 262



$\frac{1}{3} \mid \frac{2}{4}$

Fig.1 Maqueta de estudio de la Ópera de Sídney.
Mitchell Library, State Library of New South Wales

Fig.2 Maqueta de la estructura de la Ópera de Sídney,
realizando una prueba en el túnel de viento de la Uni-
versidad de Southampton.
Ove Arup & Partners

Fig.3 Primera maqueta de los nervios de la cubierta
de Ópera de Sídney, fotografiada en Hellebaek en el
otoño de 1961.
Mitchell Library, State Library of New South Wales

Fig.4 Jørn Utzon con una maqueta de la Ópera de
Sídney en Hellebaek, fotografiado en 1962.
Mitchell Library, State Library of New South Wales

de la estática y del material- determinaron el resultado. El dibujo había emergido con fuerza en ese primer momento, para diluirse más tarde y dejar paso, primero, a la tridimensionalidad de la maqueta y, más tarde, a la realidad de la construcción. Frampton encuentra en el pasado lejano las raíces de esta forma de proyectar¹⁰³; así, afirma que tanto en las obras maestras del Alto Gótico como en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XIX –habitualmente señaladas como expresiones inmediatas de sus respectivos sistemas constructivos- ‘podemos encontrar discrepancias entre la lógica estática de las estructura y la lógica formal’¹⁰⁴. Frampton esboza, de esta manera, una genealogía de la arquitectura tectónica, en cuyo linaje incluye a Jørn Utzon.

La postura de Sverre Fehn hacia el dibujo como generador de la forma estaba próxima a la del danés, aunque recurría con menor frecuencia que éste a las maquetas; Per Olaf Fjeld recuerda que, durante el desarrollo del proyecto para Armebråten, ‘Grung y Utzon se centraron en las maquetas, y Fehn en los dibujos’¹⁰⁵.

Sin embargo, el proceso creativo del noruego comenzaba antes de trazar la primera línea:

En lo profundo de mi mente veo una cierta *rombilde* que crea una imagen de lo que debe ser un espacio específico. Al principio, mis dibujos no son muy claros con respecto a esa imagen, pero a medida que madura la idea extendiendo el pensamiento a mi mano y continuo dibujando hasta que lo que tengo en el papel se ajusta a mi imagen mental.¹⁰⁶

Es en la *rombilde* -concepto que podría ser traducido como ‘imagen espacial’- donde todo comienza. Los dibujos, iterativos y constantes, han de concretar esa intuición en una forma arquitectónica. Fehn ilustró este viaje de la mente al papel, como era habitual, con unos dibujos sintéticos sólo acompañados de breves anotaciones: ‘La escena imaginaria/ representar tu comportamiento/ la estancia arquitectónica proporcionará un lugar a la estancia imaginaria. Lo imaginario como estancia’¹⁰⁷. Pero el proceso no siempre es sencillo; en ocasiones es de ida y vuelta, ha de ser depurado de manera progresiva hasta alcanzar una solución final:



Jørn Utzon, bocetos de las cubiertas de la Ópera de Sídney incluidos en el *Red Book*, publicación presentada en 1958 por el arquitecto al Primer Ministro australiano y al *Opera House Committee*. En ellos se distinguen las nervaduras que sostendrán las cúpulas.

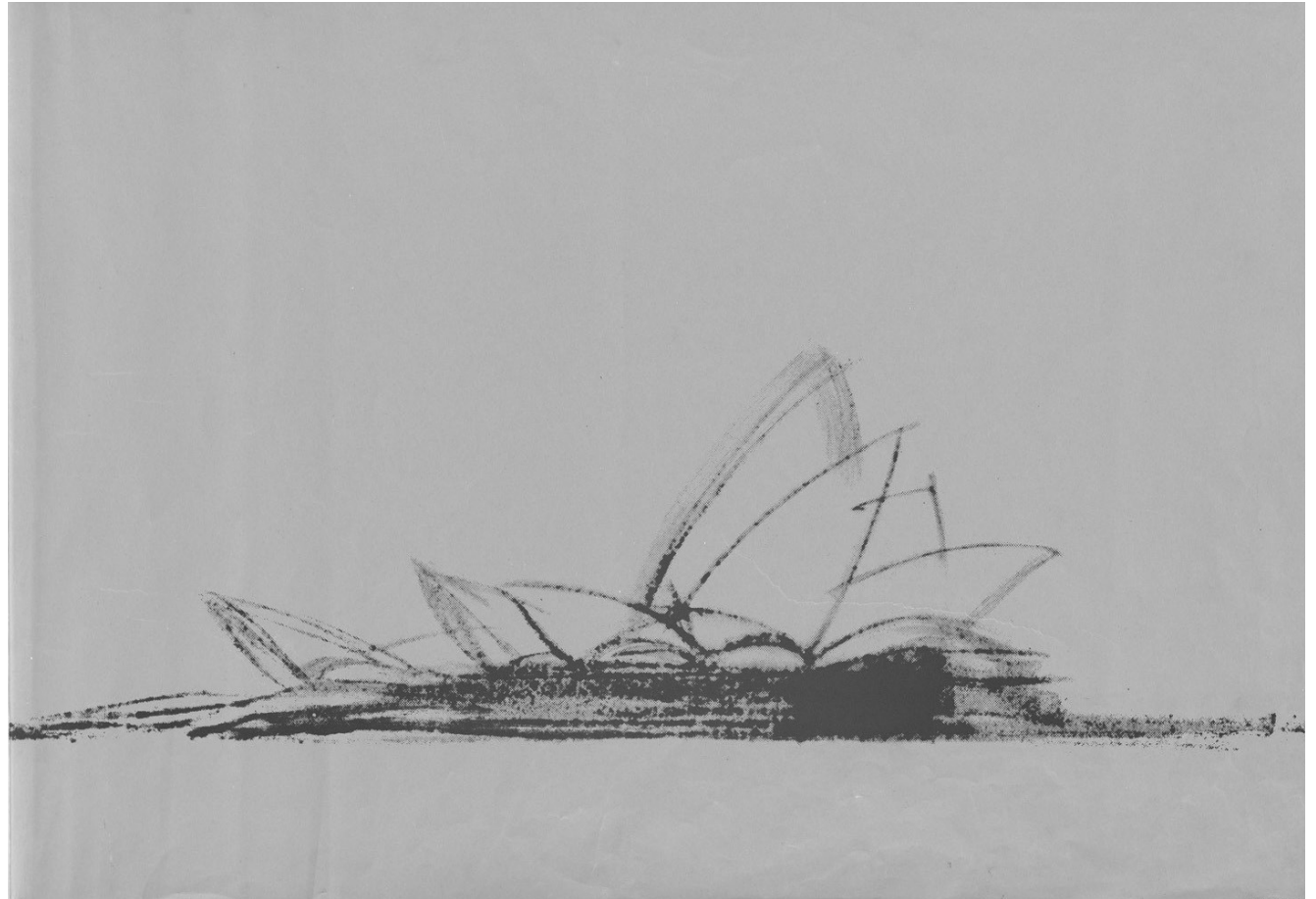
103. En su artículo ‘Pensamiento gráfico: el dibujo en la génesis de la idea arquitectónica’, José Antonio Franco Taboada se cuestiona: ‘¿Pretende ya, quizás lo esté consiguiendo, convertirse el dibujo en fotografía y sustituir, como ella, tácitamente, la experiencia real de la arquitectura?’. La anomalía, podríamos concluir, la constituyen algunas tendencias recientes. Ver FRANCO TABOADA, José Antonio (1995): *Op. cit.*, p. 10

104. *Ibid.*

105. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 30

106. Sverre Fehn en *Ibid.*, p. 176. La palabra *rombilde* podría ser traducida de manera aproximada como ‘imagen de una estancia’ o ‘imagen espacial’.

107. *Ibid.*



Jørn Utzon, boceto inicial de la Ópera de Sídney incluido en el *Red Book*, c.1958. En él no se intuye la solución estructural de las expresivas cubiertas, que solo será alcanzada años más tarde.

Si los signos sobre el papel difieren de su *rombilde*, la expresión no tiene valor hasta que el espíritu de la *rombilde* resida en esos símbolos... su *rombilde* es modificada por su subconsciente, luego [el arquitecto] plasma su expresión en el papel.¹⁰⁸

A pesar de su incontrovertible vínculo con el dibujo, la obra de Fehn –como la de Utzon– demuestra que la experiencia arquitectónica va más allá de la representación. No existe, por tanto, génesis arquitectónica sin dibujo, pero éste no ha de sustituir al clímax de la disciplina, el acto de construir:

Para recuperar la seguridad perdida, el hombre se valió de la herramienta de la perspectiva... La imagen nacida en la mente del arquitecto terminaba en la mesa de dibujo, donde el espacio era dibujado de manera perfecta... El acto de dibujar se convirtió en signo del acto de construir, y por tanto se transformó en instrumento de comunicación... El momento del éxtasis, aquél en el que una construcción combate con todas sus fuerzas para adquirir una identidad, permanecía escondido. El arquitecto ya no era un constructor, sino un hombre de símbolos.¹⁰⁹

De nuevo, Fehn recurría al pasado para tratar de comprender la razón de ser de las cosas. La perspectiva, esa herramienta que había convertido al arquitecto en *hombre de signos*, había nacido en el Renacimiento; antes no era más que un maestro constructor, o -en danés- un *bygmester*. Sverre Fehn sentía la misma añoranza por la materia y la construcción compartida por Jørn Utzon y Peder Vilhelm Jensen-Klint. Esa nostalgia ayudó a todos ellos a encontrar los límites del dibujo.

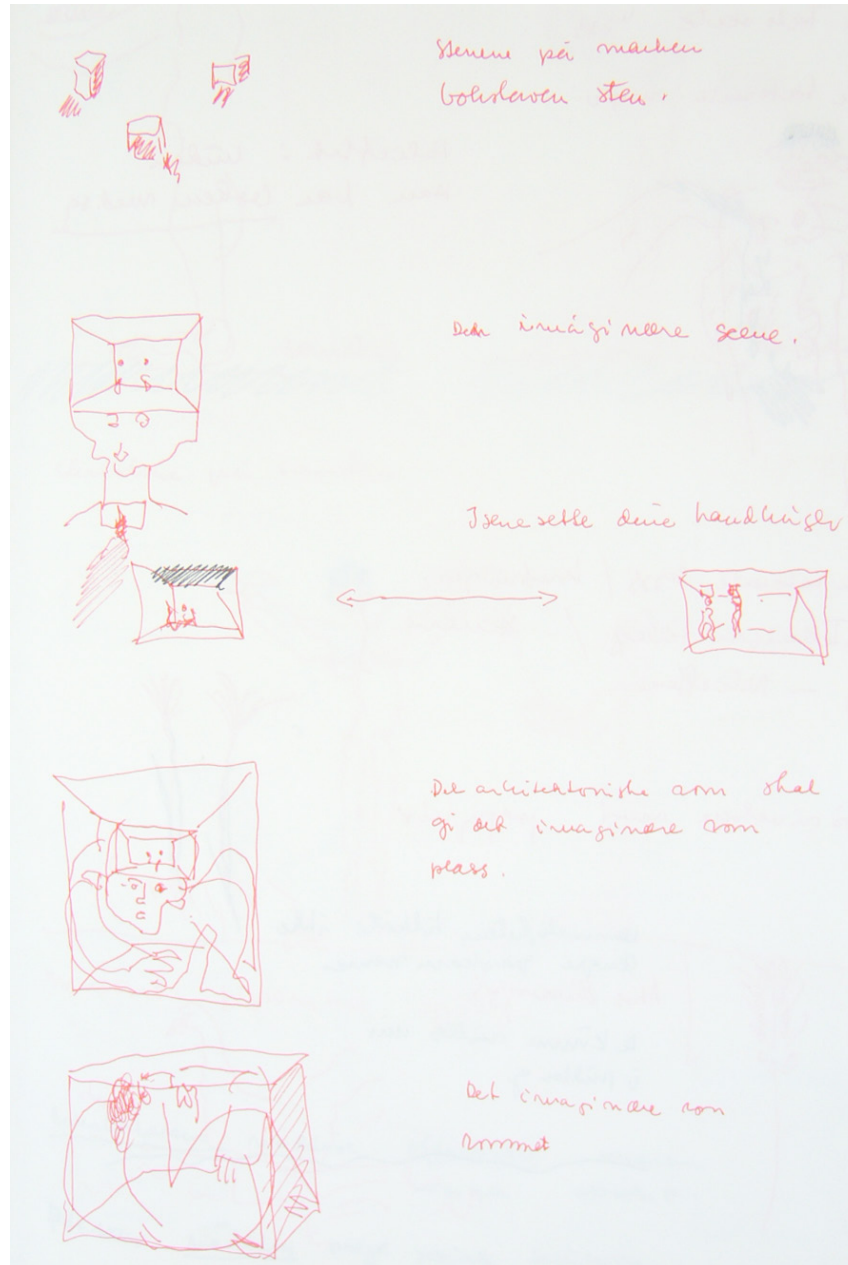
5.3.2 El habitante de la arquitectura

En su ensayo *La esencia de la arquitectura*, Jørn Utzon exhortaba a 'entender la vida desde un saludable sentido común' porque 'un deseo de bienestar debe ser fundamental en toda arquitectura si queremos lograr una armonía entre los espacios que creamos y las actividades que se desarrollan en ellos'¹¹⁰. Sus obras siempre tuvieron en consideración al habitante que -como la construcción- le ayudaba a encontrar los límites de la idea; el usuario constituía, además, una fuente de esos deseos que se

108. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 148. En el texto en inglés se escribe *room-picture*, traducción literal de *rombilde*. Aquí se ha optado por referir esta cita con el término noruego.

109. *Ibid.*, p. 26

110. Jørn Utzon en 'The innermost being of architecture', 1948. Ver PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, p. 9



Sverre Fehn, boceto alusivo a la idea de *rombilde*, 1992: 'La roca en el suelo, letras en piedra/ la escena imaginaria/ representar tu comportamiento/ La estancia arquitectónica proveerá un lugar a la estancia imaginaria/ Lo imaginario como estancia'. Tinta roja y negra sobre papel, 20,5 x 29,1 cm. Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

encontraban en el origen de cualquier proyecto:

María, una mujer mallorquina, es el mejor ejemplo de arquitecto que conozco... Al arquitecto que le hizo los planos le pregunté: 'Dime, ¿qué hace María? ¿Cómo te dice las cosas? ¿Cómo trabajáis juntos?' Él me contestó: 'Es muy sencillo, ella viene un día y me dice: 'Quiero ver un espacio, mirar desde arriba, desde un balcón hacia abajo, hacia el espacio; hay una escalera empinada a lo largo de la pared interior, donde está oscuro, y el sol reluce sobre una mesa a través de una ventana colocada en lo alto; abajo, unas flores amarillas y una alfombra en el suelo. Hay una puerta abierta que da afuera, y en el exterior puedo ver un almendro en flor'.¹¹¹

Esa misma intención de prefigurar la vida que habría de albergar un edificio estaba presente en el trabajo de Utzon. Así sucedió en el concurso para unas viviendas de bajo coste en la región sueca de Escania, en el que comenzó por tratar de anticipar lo que sucedería en su interior¹¹²:

Me senté e imaginé a varias familias viviendo en esas casas. Hay una casa para una familia con unos padres terriblemente desordenados; tienen todo tipo de trastos y un barco a medio acabar en el jardín; la madre intenta cultivar bayas para hacer mermelada, pero sus hijos y los de los vecinos, que corren por todas partes y piden comida en la cocina, lo han echado todo a perder; todo esto puede verse en los dibujos.¹¹³

El interés por el habitante, en efecto, aparece recogido en los dibujos del proyecto, algo que muestra hasta qué punto Utzon reflexionaba acerca del modo en el que los espacios serían vividos: en la planta se aprecia ese 'barco a medio acabar', y en las secciones los niños juegan mientras la madre trata de hacer la mermelada a la que alude el arquitecto.

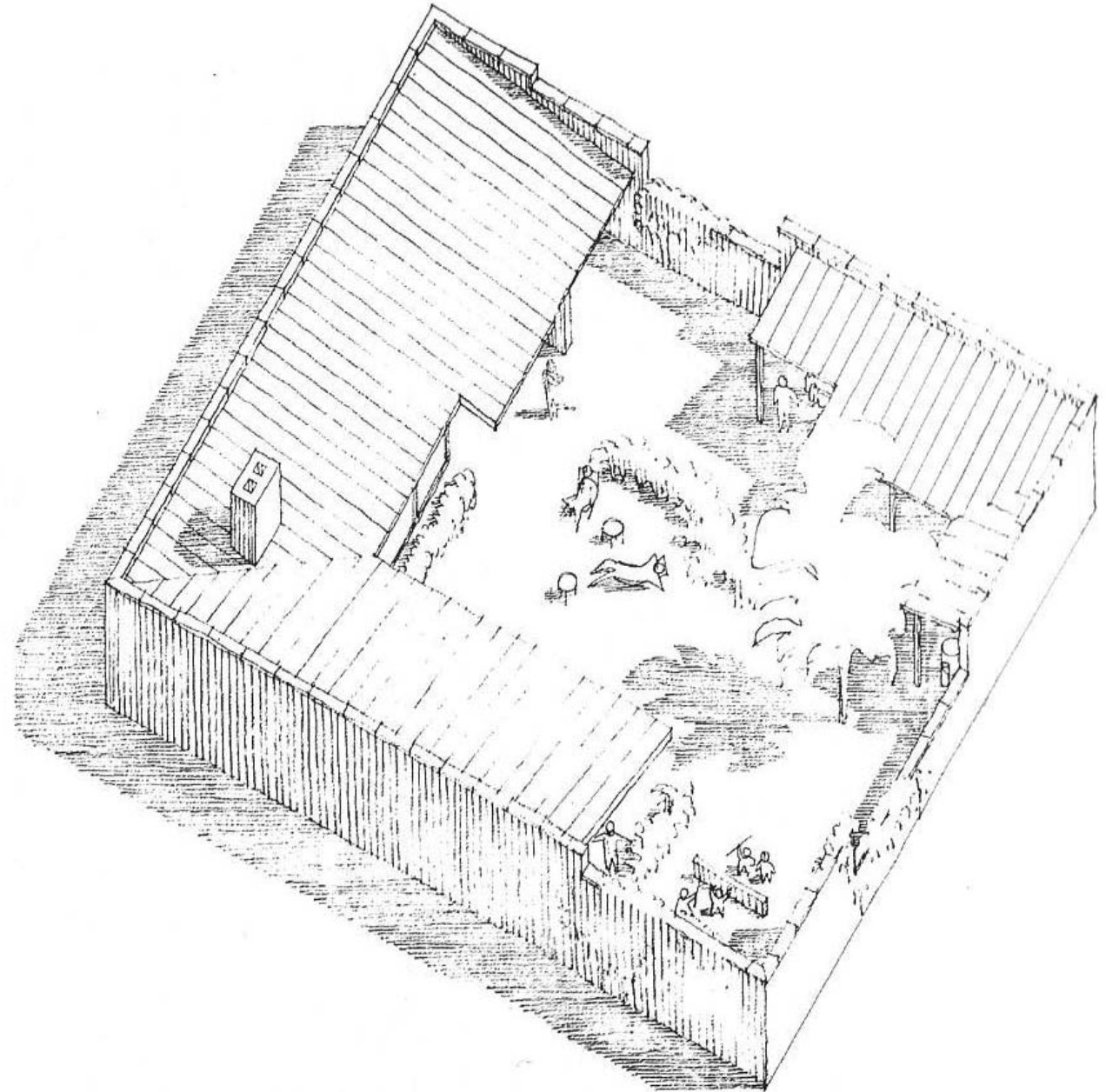


Jørn Utzon, en su segunda casa de Mallorca, Can Feliz, proyectada por él mismo entre 1972 y 1994. Søren Kuhn

111. Jørn Utzon en su 'Carta a los estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Aarhus'. Se trata de la transcripción de una carta dirigida a los estudiantes de Aarhus, grabada en casete en Porto Petro, Mallorca, el 6 de mayo de 1988, originalmente publicada como 'Dear Aarhus Eleven', que ha sido transcrita en WESTON, Richard (2002): *Utzon: Inspiration, Vision, Architecture*. Edition Bløndal, Copenhague, pp. 410-413. La traducción aquí citada corresponde a PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, p. 53

112. El concurso de viviendas económicas *Skånska Hustyper* fue realizado por Utzon en 1953 en colaboración con Ib Møgelvang. A pesar de recibir el primer premio, el proyecto nunca fue construido en su emplazamiento original, pero sirvió de base para las viviendas Kingo, erigidas en Elsinor (Dinamarca), en 1956. Siguiendo estos planteamientos, Utzon desarrolló propuestas similares para Bjuv (1956) y Lund (1957), en Suecia. Años más tarde, el proyecto tuvo continuidad en el conjunto de viviendas construidas en la localidad danesa de Fredensborg (1965). Ver FERRER FORÉS, Jaime (2008): *Jørn Utzon. Obras y proyectos*, p.106

113. Jørn Utzon en su 'Carta a los estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Aarhus'. Ver PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, p. 52



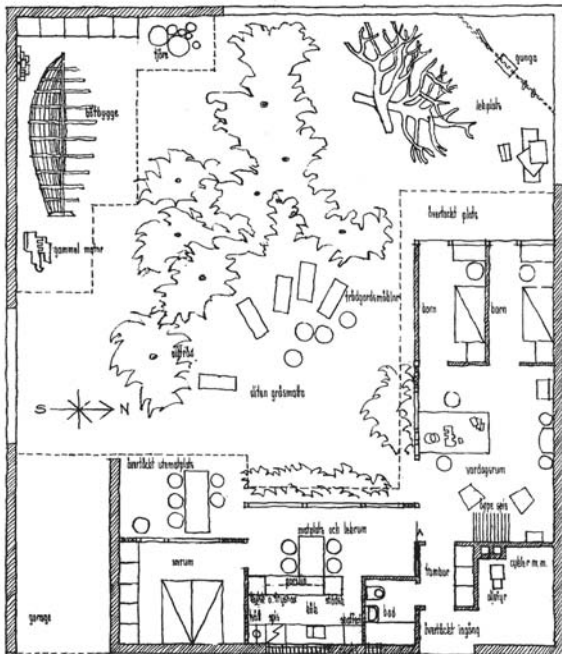
Jørn Utzon, axonometría presentada al concurso para las viviendas de bajo coste en Escania, Suecia, 1953. En ella, Utzon incluye a los futuros usuarios. La propuesta nunca fue construida, pero sirvió de base a la exploración de la tipología de casa-patio desarrollada por el arquitecto en las décadas posteriores.

Sus prioridades se mantuvieron inalteradas hasta el final de su carrera: 'Por encima de todo tienes una relación con la gente que va a utilizar los edificios. Cuanto más fuerte sea esta relación, mejor será la obra, y cuando más débil sea, más sofisticada será, en el mal sentido de la palabra: una pobre expresión de tu propia imaginación más o menos limitada'¹¹⁴. En estos planteamientos, Utzon se acercó a otros arquitectos; él mismo recordaba una frase del británico Ralph Erskine, quien defendía que 'en el desarrollo de un proyecto, el estilo de vida del cliente (es decir, el futuro usuario del edificio) es sencillamente un material constructivo tan importante como lo son el hormigón, el ladrillo, la piedra, la madera o el acero'¹¹⁵. Aún más vehemente al respecto era Aulis Blomstedt: durante sus lecciones en la Universidad Tecnológica de Helsinki recordaba a sus alumnos que 'para un arquitecto, la capacidad de imaginar situaciones de la vida es un talento más importante que el don de fantasear con el espacio'¹¹⁶.

Sverre Fehn también compartía este enfoque; concedía un enorme peso al cliente en el proceso de concepción de una obra. El arquitecto, en cierto modo, debía transmutarse en ese futuro habitante.

Un arquitecto debe habitar cualquier problema dado... [No puede] alejarse de su cliente para valorar y observar, o el habitante se verá representado por una estancia que no le corresponderá. Los deseos del arquitecto han de ser los de otro.¹¹⁷

La arquitectura se configura así como un 'retrato espacial'¹¹⁸ de quien la habita. Pero, previamente, el arquitecto ha de conocer en profundidad al cliente para poder llevar a cabo ese retrato. Fehn plasmó esta idea especialmente en sus viviendas unifamiliares, en las que el contacto entre proyectista y habitante fue más inmediato; Fjeld recuerda que 'estas viviendas siempre se desarrollaban a través de un largo proceso de interpretación en el que los deseos y necesidades de los clientes y la naturaleza intrínseca del proyecto encontraban una escala recíproca, y el resultado físico alcanzaba una dimensión inconmensurable'¹¹⁹. No obstante, el proceso exigía, al mismo tiempo, la implicación del usuario; las casas concebidas por Fehn jamás eran neutrales ni surgían de la búsqueda de una imagen, sino que –al con-



Jørn Utzon, planta presentada al concurso para las viviendas de bajo coste en Escania, Suecia, 1953. En ella se reconoce ese 'barco a medio acabar' al que el danés alude en la memoria del proyecto.

114. Jørn Utzon en la citada entrevista con Poul Erik Tøjner de 2004. Ver PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, p. 67

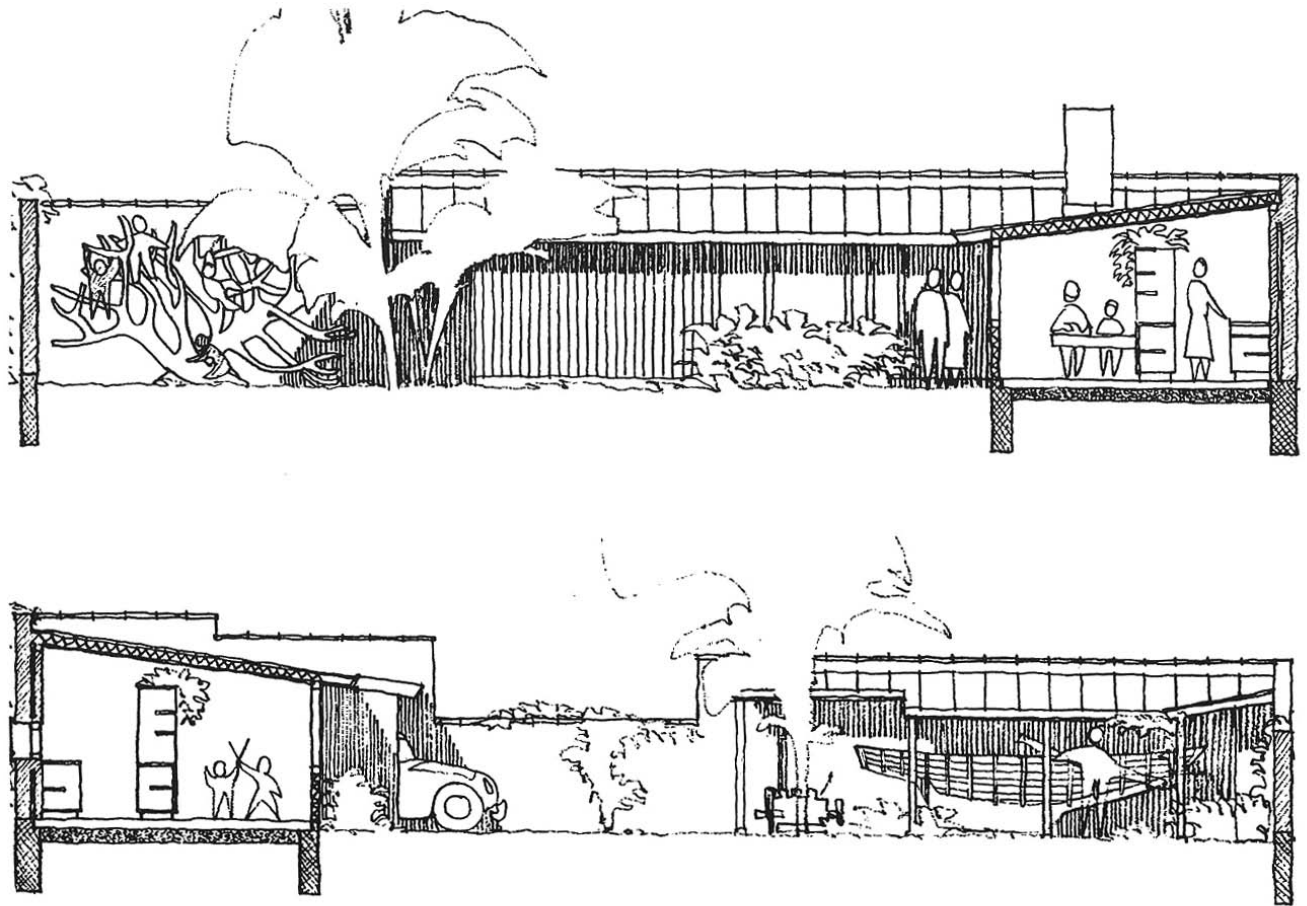
115. Jørn Utzon citó esta frase de Erskine en la conclusión de su ensayo 'Art between science and instinct', de 1983. Ver *Ibid.*, p. 45

116. PALLASMAA, Juhani (2009): *The thinking hand. Existential and embodied wisdom in architecture*, p. 114

117. FJELD, Per Olaf (1983): *Sverre Fehn. The thought of construction*, p. 151. En este texto, firmado por Per Olaf Fjeld, el autor parafrasea las ideas expresadas por Sverre Fehn.

118. Per Olaf Fjeld apunta que era así como Fehn se refería a sus viviendas unifamiliares. Ver FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 99

119. *Ibid.*, p.67



Jørn Utzon, secciones presentadas al concurso para las viviendas de bajo coste en Escania, Suecia, 1953. En estos dibujos, los habitantes son representados desarrollando la vida imaginada por el arquitecto.

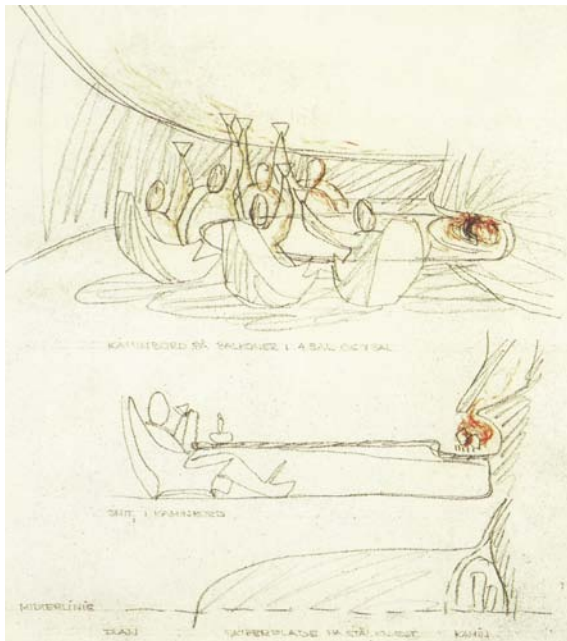
trario- eran la traducción espacial de un modo de vida, la interpretación de un futuro¹²⁰. Por ello, asegura Fjeld, 'los clientes no tenían que desechar sus viejas vidas, pero sí debían reajustarlas. Una vez superado este punto, muchos de los propietarios originales establecieron fuertes lazos con sus viviendas...'¹²¹. Sverre Fehn nunca proyectó una casa para sí mismo. Pasó su vida junto a su mujer Ingrid y su hijo Guy en una casa situada en las afueras de Oslo, en Havna Allé, proyectada por el que había sido su maestro y mentor, Arne Korsmo.

5.3.2.2 El dibujo del habitante

Aunque las maquetas eran una herramienta esencial en el trabajo de Jørn Utzon, éstas no permitían representar el modo en que la arquitectura sería habitada. Quizá por eso, el danés recurría al dibujo a mano alzada –esa vocación temprana- cuando imaginaba el futuro de sus obras.

En 1953, Utzon participó en el concurso convocado para construir el Pabellón Langelinie en la ciudadela de Copenhague. Su propuesta, una torre de planta circular cuyas plantas se desarrollaban en voladizo a partir de un núcleo central, recibió una mención¹²². En la documentación entregada, acompañó las plantas, secciones y maquetas con una serie de bocetos en los que grupos de personas llenaban el edificio y disfrutaban de las comodidades ideadas para el Langelinie: contemplaban la puesta de sol desde los pisos altos¹²³ o brindaban al calor de un fuego anclado al núcleo central.

En sus proyectos residenciales, esta voluntad de dibujar la arquitectura como una realidad habitada resultaba todavía más evidente; los dibujos de Utzon para las casas patio en Escania mostraban con



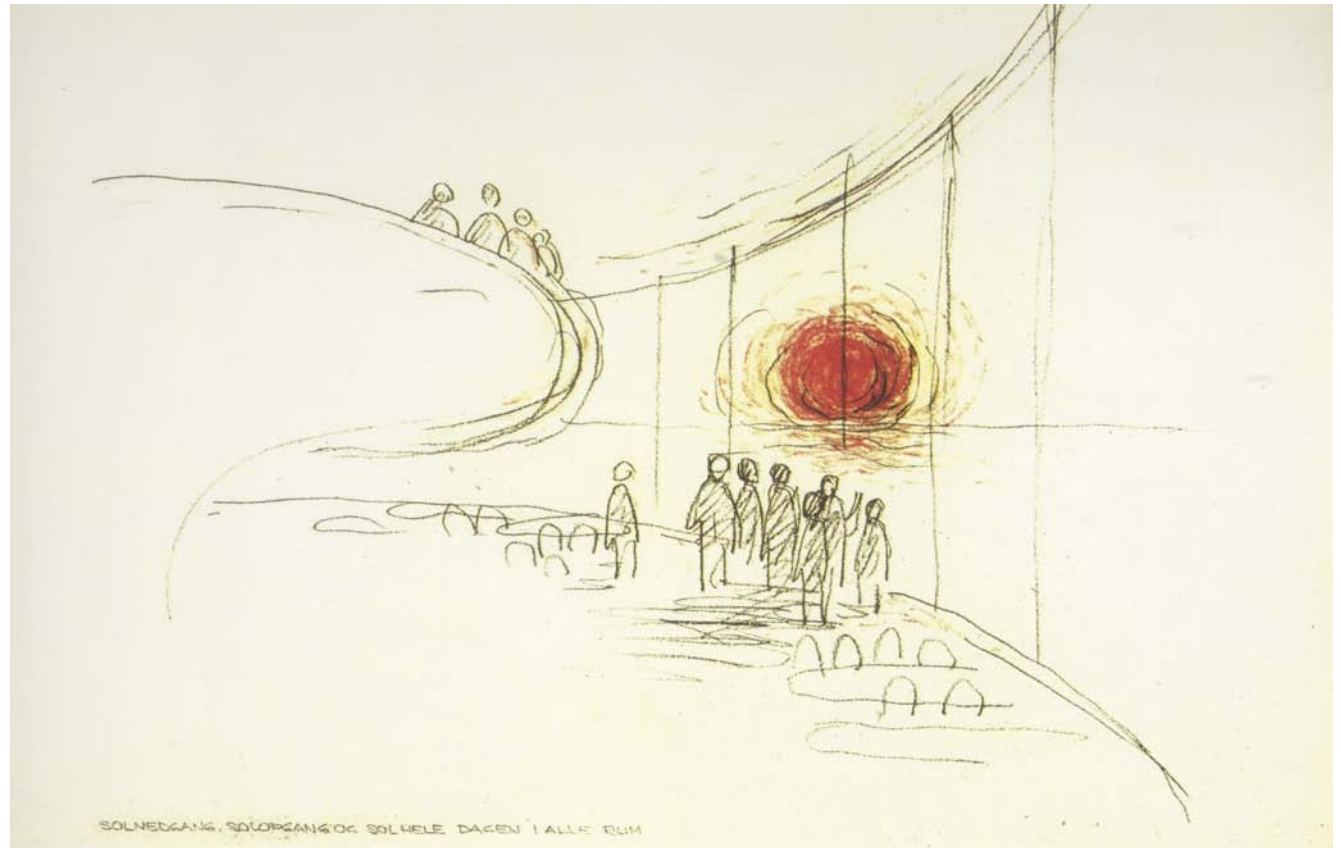
Jørn Utzon, bocetos presentados al concurso para el Pabellón Langelinie en Copenhague, c.1953. *The Utzon Archives*

120. En alguna de sus obras residenciales más célebres no existía cliente. Resulta llamativo el caso de la Villa Norrköping, proyectada para una exposición de vivienda escandinava en 1963-64. Pero aún en estos casos, Fehn imaginaba al futuro habitante de la casa, según subraya Fjeld: 'incluso cuando no había cliente, Fehn imaginaba uno. El proceso de imaginar un cliente siempre era un reto...'. Ver FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 99

121. *Ibid.*, 104

122. Arne Jacobsen y Mogens Lassen formaban parte del jurado del concurso. Ver FERRER FORÉS, Jaime (2008): *Jørn Utzon. Obras y proyectos*, p.90

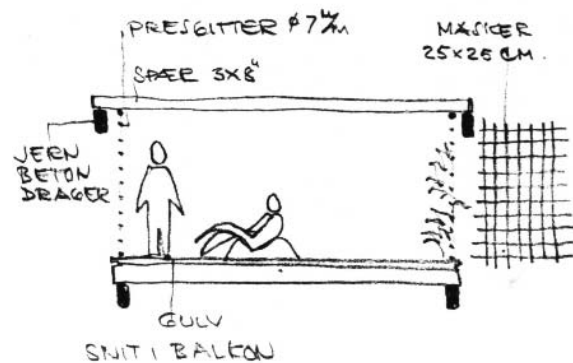
123. Richard Weston afirma que estas puestas de sol -presentes también en otros proyectos como el Centro Deportivo para Århus, realizado en colaboración con Tobias Faber en 1947- , son una referencia a la obra del pintor sueco Carl Kylberg (1878-1952). Kylberg fue maestro de pintura de Utzon en su juventud. Ver WESTON, Richard (2002): *Op. cit.*, p. 52, y FERRER FORÉS, Jaime (2008): *Jørn Utzon. Obras y proyectos*, p.12



Jørn Utzon, boceto de una de las plantas altas del Pabellón Langelinie en Copenhague, c.1953.
The Utzon Archives

detalle el día a día del usuario¹²⁴, subrayando así su trascendencia en la propia génesis del proyecto. Sin embargo, en Escania el danés se había enfrentado a un usuario genérico, imaginado, algo que no sucedía en sus proyectos para viviendas unifamiliares: en ellas, trataba con el habitante real de su obra. En 1953, Utzon proyectó la Casa Middelboe en Holte, Dinamarca. La lógica constructiva del hormigón prefabricado y el interés del arquitecto por la tradición oriental determinaron las decisiones fundamentales de la propuesta, pero más tarde fue necesario depurar el diseño. Uno de los puntos de conflicto fue la dimensión de las estancias, y en esta negociación entre proyectista y usuario, el danés recurrió de nuevo al dibujo: 'El boceto del baño fue realizado para convencer al cliente de que su dimensión era suficiente. El cliente, finalmente, aceptó'¹²⁵. Se conservan esbozos de la Middelboe en los que plantas y perspectivas son animadas con figuras de los habitantes. Tal vez sean, en cierta medida, ensayos de escala, pero parece obvio que a Jørn Utzon –especialmente en estos proyectos residenciales- le divertía imaginar la vida que tendría lugar entre las paredes que trazaba.

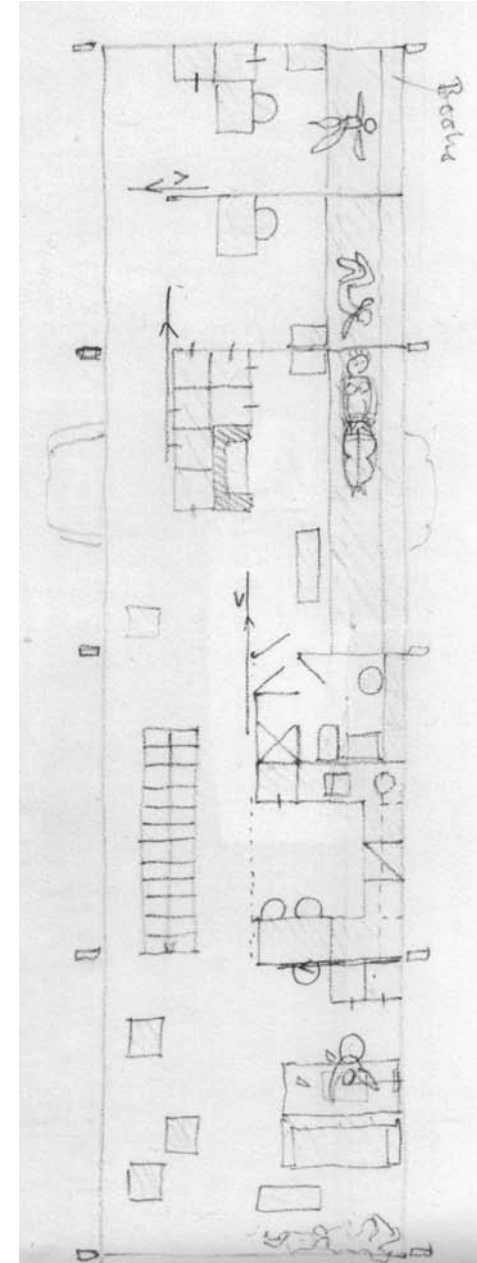
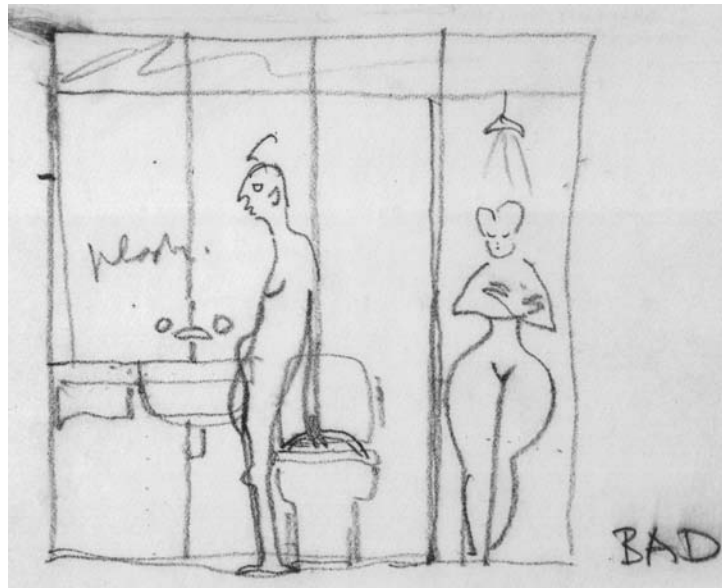
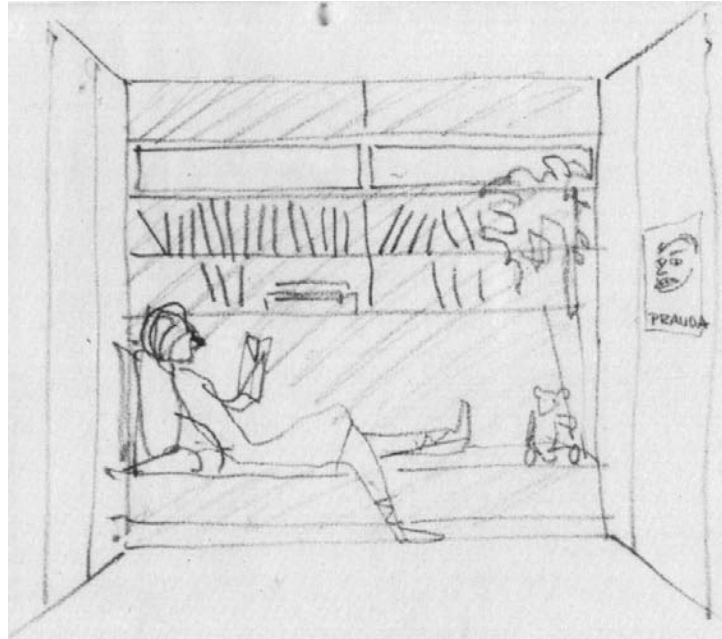
En los bocetos de concepción que se conservan de Sverre Fehn, por el contrario, no es habitual encontrar representaciones de la figura humana. Paradójicamente, el hombre -protagonista de gran parte de sus bocetos narrativos- desaparece de sus plantas, secciones y esbozos. El noruego estaba lejos de ese carácter casi lúdico que se trasluce en los dibujos de Utzon para Escania o para la Casa Middelboe, y parece haber confinado en su mente esa vida imaginada para quienes habrían de habitar sus obras.



Jørn Utzon, sección esquemática de la Casa Middelboe (1953). En ella, junto con anotaciones acerca del material, se representa al usuario.

124. Ver nota 112 del presente capítulo.

125. Ver WESTON, Richard (2002): *Op. cit.*, p. 71



Jørn Utzon, bocetos de la Casa Middelboe, c.1953.
Se dibujan las diferentes estancias habitadas por los
futuros ocupantes.
The Utzon Archives

5.4 El papel del dibujo en la arquitectura de Fehn y Utzon

La producción gráfica de Sverre Fehn y Jørn Utzon atestigua la trascendencia que el dibujo tuvo en su pensamiento y en su obra. Los bocetos no sólo están presentes en la génesis de sus proyectos, sino que en algunos casos resultaron una herramienta básica en la transformación de la idea en forma construida¹²⁶.

5.4.1 Utzon y el dibujo. El edificio Paustian

Algunos dibujos de Jørn Utzon son la síntesis de su obra y pensamiento. Mucho antes de empezar a proyectar las obras que lo convirtieron en una de las figuras determinantes de la Tercera Generación, viajó para conocer otras arquitecturas, otras tradiciones; experiencias que fueron condensadas en unos breves trazos.

Durante su viaje a México de 1949, el danés visitó las ruinas mayas de Uxmal y Chichén Itzá, así como el Monte Albán; en estos vestigios descubrió la potencia de la plataforma como herramienta arquitectónica¹²⁷. Trece años más tarde, publicó su artículo *Plataformas y mesetas. Ideas de un arquitecto danés*¹²⁸: 'La plataforma como elemento arquitectónico me resulta fascinante. Me enamoré de ella por primera vez en México'¹²⁹ escribía Utzon, que a continuación confesaba: 'Algunos de mis proyectos recientes se basan en este elemento arquitectónico'¹³⁰. El escueto texto diseccionaba incluso las parti-

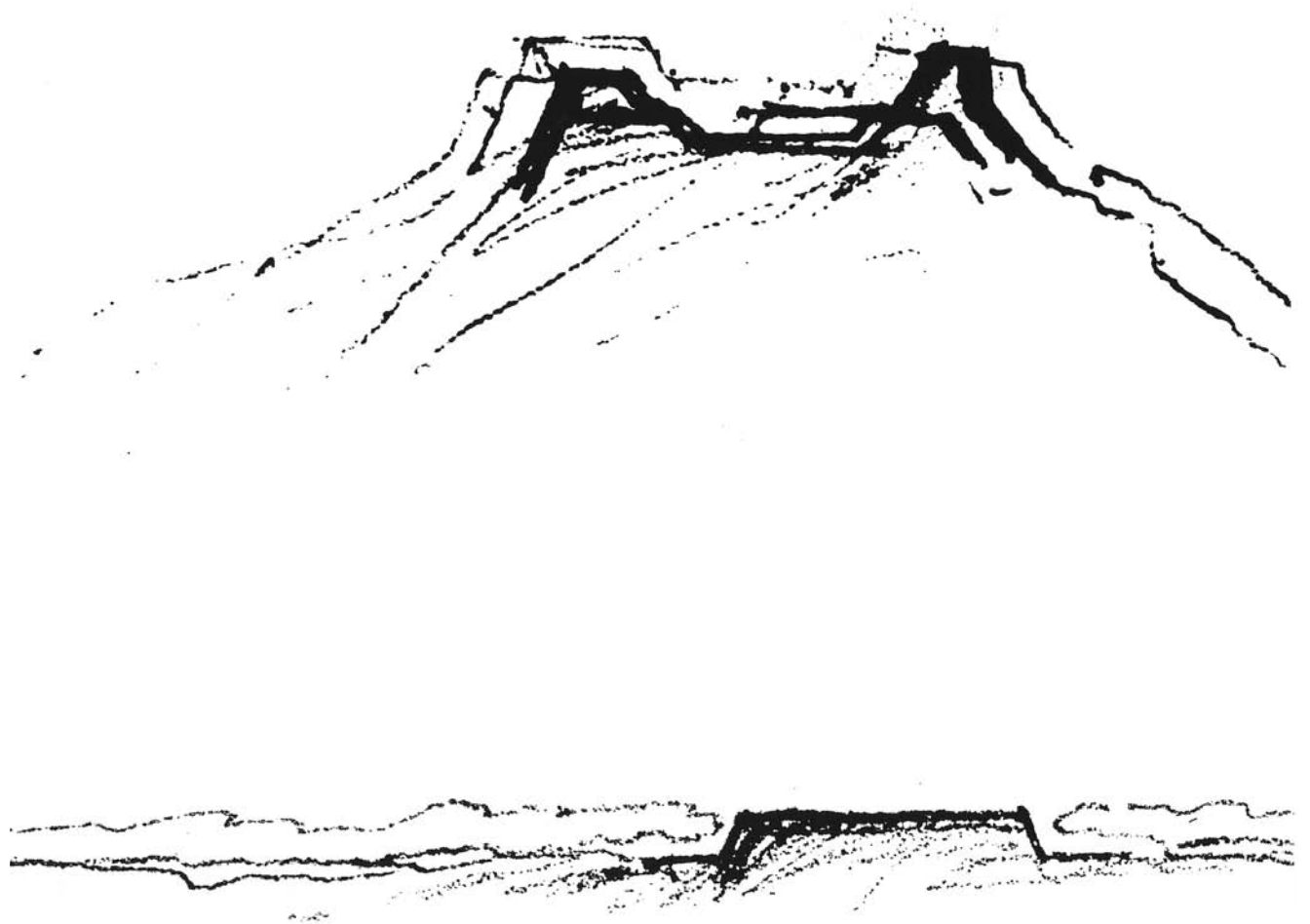
126. A pesar de lo afirmado -como se ha indicado en anteriores subcapítulos-, Utzon recurrió a maquetas desde fases tempranas del proyecto como apoyo al dibujo, mientras que -atendiendo a lo expuesto por Per Olaf Fjeld- Fehn utilizó con menor asiduidad el dibujo de concepción durante sus últimos años de ejercicio (ver nota 17 del presente capítulo).

127. En palabras de Jaime Ferrer Forés 'la plataforma constituye un mecanismo para fundar un lugar', expresión que sintetiza la idea de Jørn Utzon. Ver FERRER FORÉS, Jaime (2010): 'El mundo en el horizonte. Jørn Utzon y Sverre Fehn'. *DPA*, num.26, p. 57

128. Como se ha mencionado, el artículo fue publicado por primera vez en la revista *Zodiac*, número 10, 1962, bajo el título 'Platforms and plateaus: Ideas of a Danish architect'.

129. Jørn Utzon en 'Platforms and plateaus: ideas of a Danish architect'. El artículo también está incluido en *Jørn Utzon. Conversaciones y otros escritos* de Moisés Puente. Ver PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, p. 11

130. Jørn Utzon en el citado 'Platforms and plateaus: ideas of a Danish architect'. Ver *Ibid.*, p. 19. Hay que recordar que para entonces, Utzon ya había proyectado la Ópera de Sídney, así como otras obras en las que la plataforma desempeñaba un papel fundamental: el concurso para el instituto de enseñanza secundaria en Højstrup (1958), el concurso para la Exposición Internacional de Copenhague (1959), la Casa Banck en Helsingborg (1958) o la vivienda del arquitecto en Hellebæk (1950).



$\frac{1}{2}$

Fig.1 Jørn Utzon, boceto de una plataforma del Yucatán, México, 1962.

Fig.2 Jørn Utzon, boceto del Monte Albán, México, 1962. Ambos esbozos ilustran lo expuesto en el ensayo 'Plataformas y mesetas', publicado en el número 10 de la revista *Zodiac*, en 1962

cularidades de cada una de las plataformas vistas en México:

[En Uxmal y Chichén Itzá] Al introducir la plataforma con su nivel superior a la misma altura que las copas de los árboles... modificaron completamente el paisaje y dotaron su experiencia visual de una grandeza acorde con la de sus dioses... [En el Monte Albán] Al introducir las escalinatas y los edificios escalonados al borde de la plataforma y dejar la parte central a un nivel más bajo, la cima de la montaña se ha convertido en algo completamente independiente que flota en el aire, separado de la tierra, desde allí arriba no se ve otra cosa que el cielo y las nubes que pasan: un nuevo planeta.¹³¹

Como un reflejo de estas palabras, dos dibujos de línea vigorosa ilustraban lo observado: una plataforma que parecía alzarse sobre el manto uniforme de la selva y otra cuyo núcleo deprimido dirigía la mirada hacia el cielo.

En el mismo artículo, Utzon escribía: ‘Hay algo mágico en el juego entre cubierta y plataforma’¹³². Una secuencia de esbozos acompañó estas afirmaciones: unas nubes suspendidas sobre el horizonte – imagen que ‘condensa la esencia lírica’¹³³ de la obra de Utzon-, las cubiertas de la Ópera de Sídney y un templo oriental -con su clásica oposición entre una sólida plataforma y una ligera cubierta- en el que se suprime la estructura vertical¹³⁴. Esta serie de imágenes representa, a juicio de muchos críticos¹³⁵, la síntesis de la obra de Utzon:

Cuando Utzon dibujaba nubes sobre el mar, subrayaba la nítida línea horizontal del agua y, por encima de ella, el nivel aparentemente horizontal de las nubes abovedadas. Se trata de una prefiguración de su teatro de Ópera y alude al significado que les confiere.¹³⁶



Jørn Utzon, boceto de un templo oriental realizado para ‘Plataformas y mesetas’ en 1962.

131. Jørn Utzon en ‘Platforms and plateaus: ideas of a Danish architect’. Ver PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, pp. 14 y 18

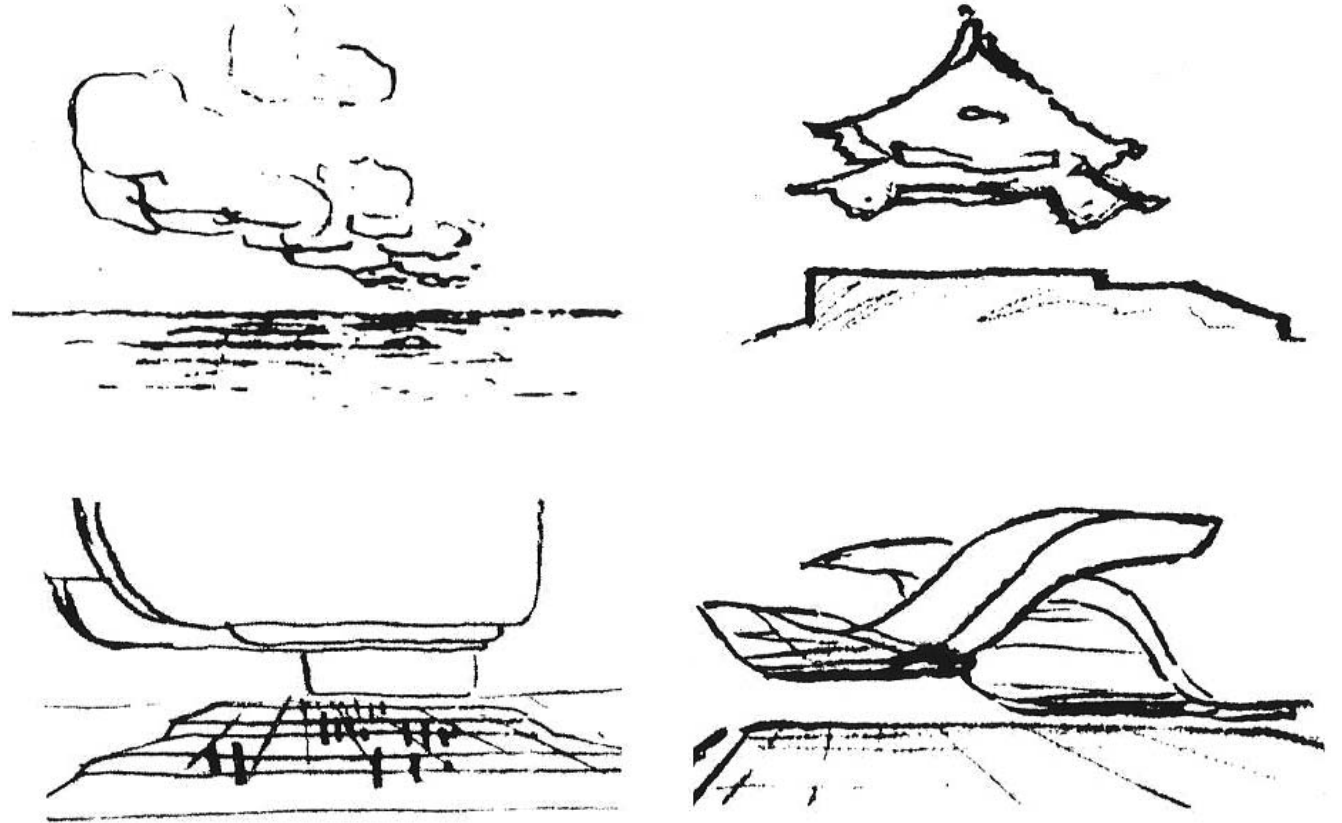
132. Ver *Ibid.*, p.15

133. Ver FERRER FORÉS, Jaime (2010): ‘El mundo en el horizonte. Jørn Utzon y Sverre Fehn’. *DPA*, num.26, p. 57

134. Philip Drew, crítico de arquitectura británico nacido en 1943 y autor de numerosos estudios acerca de la Tercera Generación del Movimiento Moderno y de una monografía sobre J. Utzon, considera que este último boceto es particularmente elocuente: ‘La omisión de la estructura vertical en los bocetos de Jørn Utzon evoca una cualidad casi de trance, de ascensión y conocimiento cósmico’. Ver DREW, Philip (1972): *The Third Generation: The Changing Meaning of Architecture*. Praeger, Nueva York, p.44

135. Además de lo expuesto por Ferrer Forés y Drew, en sus *Estudios sobre cultura tectónica*, Frampton escribe: ‘La arquitectura de Utzon puede interpretarse según la fórmula semperiana de basamento versus cubierta’. Ver FRAMPTON, Kenneth (1999): *Estudios sobre cultura tectónica*, p. 250

136. GIEDION, Sigfried (2009): *Op. cit.*, p. 649



Jørn Utzon, bocetos realizados para ilustrar *Plataformas y mesetas* en 1962. La secuencia comienza con el mar y las nubes, y concluye con una arquitectura basada en la oposición entre plataforma y cubierta.

Las palabras de Giedion describen cómo una idea vaga, esas nubes que flotan sobre el mar, llega a transformarse en la arquitectura monumental de la Ópera de Sídney. Utzon, años más tarde, recurrió de nuevo a esa inspiración en su proyecto para la Iglesia de Bagsværd, cuyo primer croquis surgió mientras el arquitecto miraba al mar:

Entonces, una noche, en Hawai (por aquella época vivía allí) dio la casualidad de que estaba pensando en lo distante y solitaria que era aquella playa ante la que me encontraba, algo que me colocaba en un estado de ánimo meditabundo... De modo que me veía rodeado todo el día por aquella paz y, sentado, miraba las nubes, y descubrí que éstas podrían ser el techo de la iglesia, y que la luz caería, atravesando las nubes. Fue así como llegué a mi primer boceto, donde sólo se ve gente, la playa y el mar.¹³⁷

Ese primer dibujo del mar fue, por tanto, el origen del proyecto para Bagsværd; pero al mismo tiempo -como los esbozos que ilustraron sus artículos- ofrece una ventana por la que asomarse al pensamiento que soporta la obra de Utzon, un pensamiento cuyo origen se encuentra a menudo en la naturaleza:

La verdadera esencia de la arquitectura puede compararse con las semillas y un concepto fundamental en arquitectura también debería tener algo del carácter inevitable que el principio de crecimiento tiene en la naturaleza.¹³⁸

No obstante, Utzon no defendía la mimesis con la naturaleza, sino un análisis profundo de las lógicas internas que la rigen, como apuntaba en una entrevista de 1983: 'La arquitectura no trata de copiar las formas de las plantas, sino de la disciplina que se encuentra en la naturaleza de un piñón para que éste se convierta en un pino, y en la semilla de una buganvilla para que ésta se convierta en una buganvilla'¹³⁹. A lo largo de su vida, aplicó los principios de crecimiento naturales en algunas obras basadas en sistemas de agregación abiertos¹⁴⁰, pero al mismo tiempo pareció acercarse a la naturaleza de una manera más visceral e intuitiva. Es el caso del edificio Paustian, en Copenhague.

En los años ochenta, Jørn Utzon recibió el encargo de construir un edificio para exposición de mobiliario



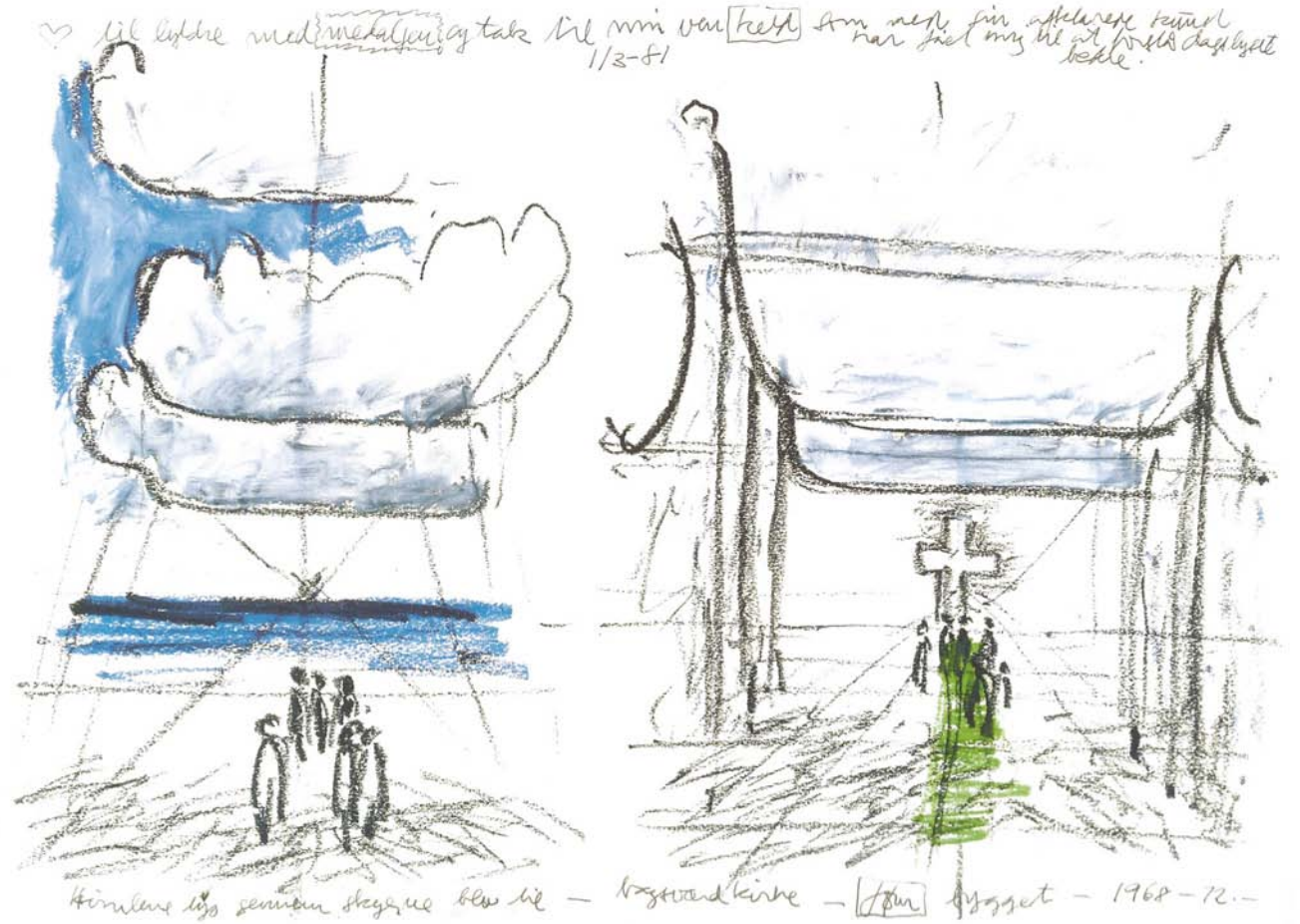
Iglesia de Bagsværd (1968-76), obra de Jørn Utzon.
Keld Helmer-Petersen

137. Jørn Utzon en su carta a los estudiantes de Aarhus. Ver PUENTE, Moisés (2010): *Op. cit.*, pp. 54-55

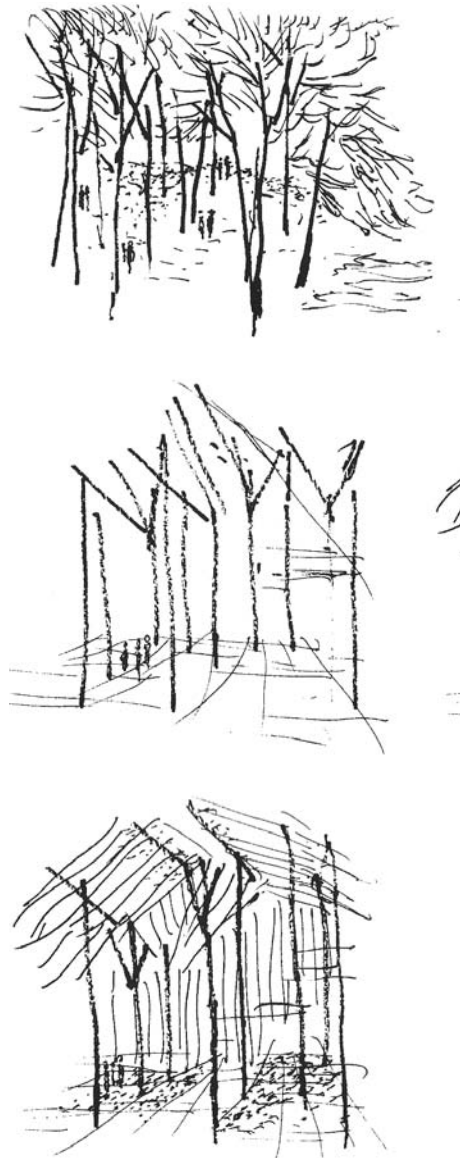
138. Jørn Utzon en 'The innermost being of architecture'. Ver *Ibid.*, p. 8

139. Jørn Utzon en la anteriormente citada entrevista con Tono Vila en mayo de 1983. Ver *Ibid.*, p. 31

140. Jørn Utzon mostró interés a lo largo de su carrera por los sistemas de agregación, algo que quedó reflejado en su ensayo 'Additive Architecture', publicado en el primer número de *Arkitektur*, en 1970. Como resultado práctico de estas preocupaciones, desarrolló el sistema *Espansiva* en 1969 o los proyectos para el centro urbano de Farum (1966) y para la Asamblea Nacional de Kuwait (1972-84), entre otros.



Jørn Utzon, bocetos de la idea inicial y de la formalización de la Iglesia de Bagsværd, fechado el 1 de marzo de 1981.
The Utzon Archives



Jørn Utzon, bocetos conceptuales del proyecto para la galería Paustian, Copenhague, c.1985.
The Utzon Archives

en Copenhague¹⁴¹. El cliente era Ole Paustian, quien confiaba en la capacidad del proyecto para promover una futura dinamización del entorno, un área portuaria eminentemente industrial conocida como Nordhavn. Jørn Utzon trabajaba entonces asociado con sus hijos Jan y Kim¹⁴², y el dibujo resultó un medio necesario para comunicarse con ellos. Gracias a esto, los bocetos conservados permiten seguir la evolución del proyecto desde su estado embrionario, una fase en la que –según ha señalado Jan Utzon– la naturaleza estuvo presente como primera inspiración:

Gran parte de nuestro trabajo creativo tiene lugar durante los paseos por la playa o el bosque alrededor de la casa de mis padres. Mi padre suele concebir las primeras ideas hablando con nosotros, mientras paseamos por ese bello entorno natural. Las primeras ideas pueden encontrar salida en forma de palabras o bocetos toscos hechos con un palo en el suelo del bosque o en la arena. Sólo después, cuando se ha decidido la idea principal, nos sentamos a la mesa de dibujo. Un bosque de hayas danés es como una sala de columnas que se desvanece en lo alto de una red de ramas... Una experiencia de este tipo jugó un papel esencial en el desarrollo de la tienda de mobiliario Paustian.¹⁴³

El hijo de Jørn Utzon concluía que ‘este edificio constituye un ejemplo del uso en nuestro trabajo de experiencias adquiridas en la naturaleza’¹⁴⁴. Jørn, por su parte, resumió esta misma idea en una secuencia de esbozos en la que ilustró cómo un grupo de árboles que filtran la luz danesa se transforman en los pilares prefabricados de hormigón que sostienen la sala Paustian¹⁴⁵. No se trata de unos dibujos de gran complejidad y virtuosismo, sino que –al contrario– sus trazos esquemáticos parecen el resultado de un proceso de depuración; en ellos se reconoce además una clara voluntad comunicativa: son un mapa del camino recorrido para alcanzar la solución.

Los bocetos posteriores, sin embargo, parecen pertenecer a otra categoría; Jørn Utzon explora con ellos posibles soluciones constructivas y sus consecuencias espaciales. Son esbozos de tanteo, ensayos que intentan anticipar una realidad futura, ya sea un sistema estructural o un ritmo de luz y sombra en la fachada. En ellos, el arquitecto comienza a vislumbrar el edificio. Richard Weston ha incidido en el

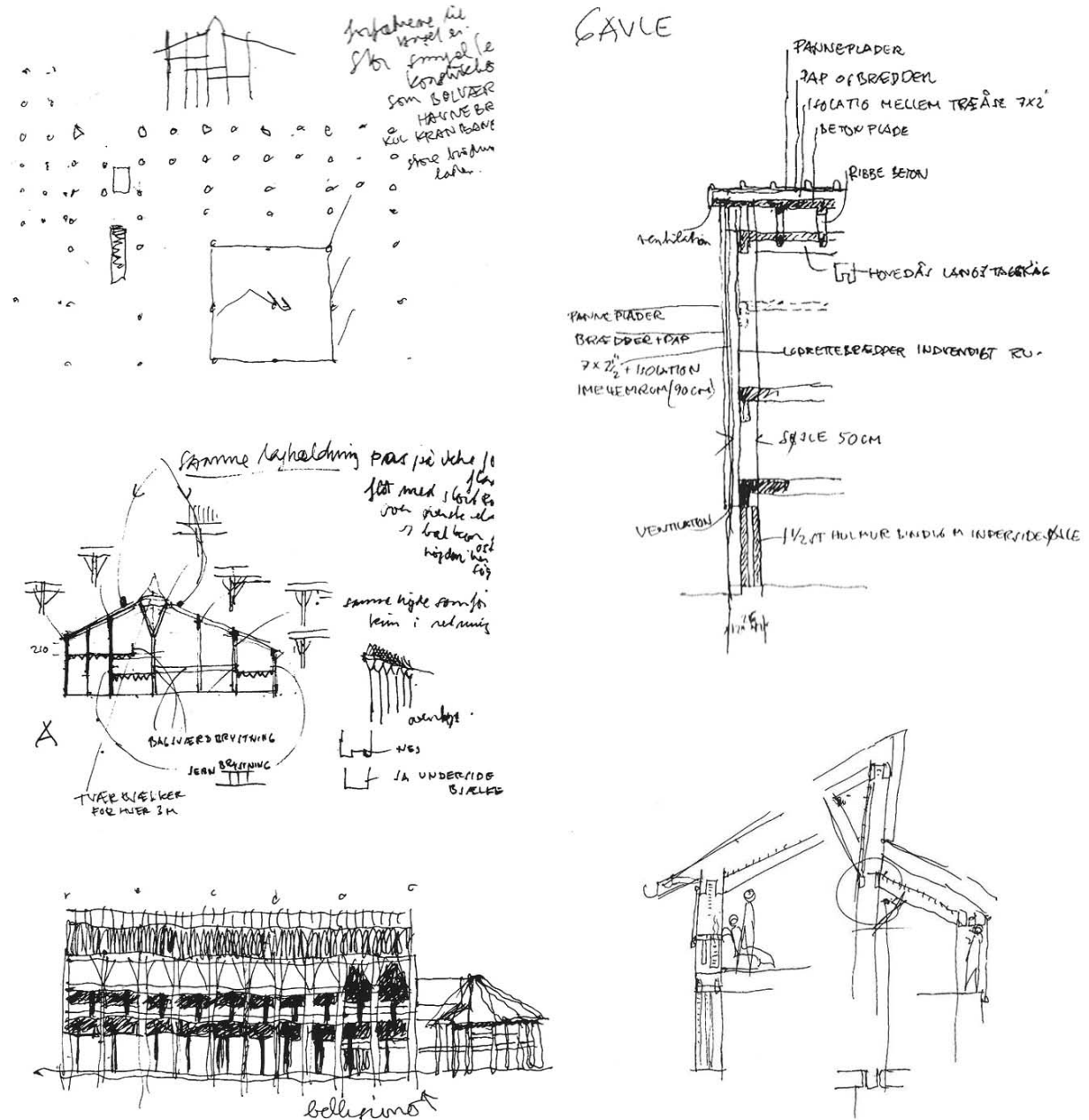
141. El encargo contemplaba también la construcción de un restaurante anexo que debía funcionar de manera independiente.

142. Jørn Utzon comenzó a trabajar asociado con sus hijos durante la construcción de la Asamblea Nacional de Kuwait (1972-1984), bajo el nombre de Utzon Associates. Ver WESTON, Richard (2002): *Op. cit.*, p. 350

143. Jan Utzon en FERRER FORÉS, Jaime (2008): *Jørn Utzon. Obras y proyectos*, p. 286

144. *Ibid.*

145. Esta idea del bosque de pilares como analogía de la naturaleza fue también el punto de partida de uno de los primeros proyectos de Utzon, su propuesta para el concurso del Crystal Palace de Londres (según señala WESTON, Richard (2002): *Op. cit.*, p. 356). Este proyecto fue desarrollado en colaboración con Tobias Faber y Mogens Irming en 1946.



Jørn Utzon, bocetos de la estructura y el alzado principal de la galería Paustian, Copenhague, c.1985.
The Utzon Archives

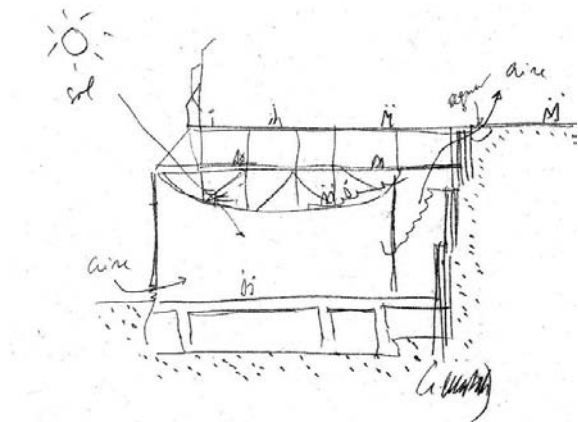
papel instrumental del dibujo en las diferentes fases de este proyecto:

El proyecto para la sala de exposiciones y el restaurante fue diseñado por Utzon y comunicado a sus hijos a través de bocetos y cartas. Los dibujos, como casi siempre en Utzon, son exploratorios: no pretenden transmitir una impresión de arquitectura acabada, que existe en su mente, sino que se refieren principalmente a cómo ésta puede ser construida. Saltan de escala en escala, desde diminutos alzados a detalles de secciones de muro, propuestas para dinteles y posiciones de los marcos de las ventanas, y están salpicados de palabras y dimensiones. Algunos fueron dibujados en la portada de libros que casualmente estaba leyendo cuando surgió la idea –la biblioteca de Utzon guarda muchos tesoros inesperados- y ninguno de ellos fue dibujado para impresionar: son los esbozos que se debe esperar de un maestro constructor, no de un arquitecto de la imagen pensando en futuras publicaciones.¹⁴⁶

En su conjunto, los bocetos del Paustian representan el ámbito que abarca el dibujo de concepción: desde una voluntad abstracta hasta el hallazgo de la arquitectura que la materializa. Sin embargo, tanto las nubes trazadas para Bagsværd como los árboles que inspiraron el Paustian plantean una pregunta: ¿se trata de dibujos que ilustran la génesis de un proyecto o, al contrario, su síntesis?¹⁴⁷ En el primer caso, prevalecería el uso del dibujo como agente activo, mientras que en el segundo desempeñaría principalmente una función comunicativa; los primeros habrían sido trazados durante el proceso, los segundos habrían sido realizados *a posteriori*.

Estos dibujos de síntesis, no obstante, constituyen documentos muy valiosos para la comprensión de un proyecto y han sido un recurso habitual en muchos otros arquitectos; es destacable el célebre esbozo que Alejandro de la Sota realizó de su gimnasio del Colegio Maravillas en el que, como afirma José Antonio Franco Taboada, se comprende el proceso ‘incomparablemente mejor que por medio de los planos del proyecto o de la propia obra arquitectónica’¹⁴⁸.

Como otros antes que él, Utzon recurrió al dibujo ora como instrumento de exploración durante las diferentes fases del proyecto, ora como síntesis de ese complejo proceso.

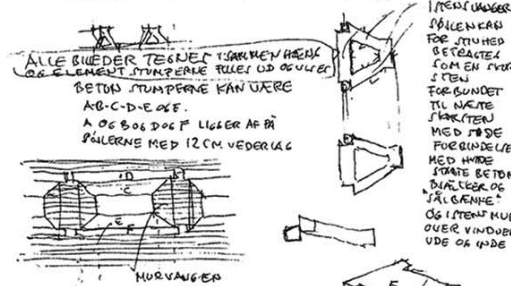
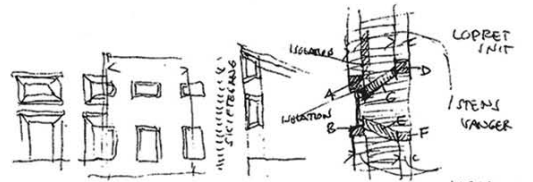


Alejandro de la Sota, croquis sin fechar del Gimnasio Maravillas, Madrid (1960-62).
Lápiz sobre papel, 21,6 x 14 cm.
Fundación Alejandro de la Sota

146. WESTON, Richard (2002): *Op. cit.*, p. 355

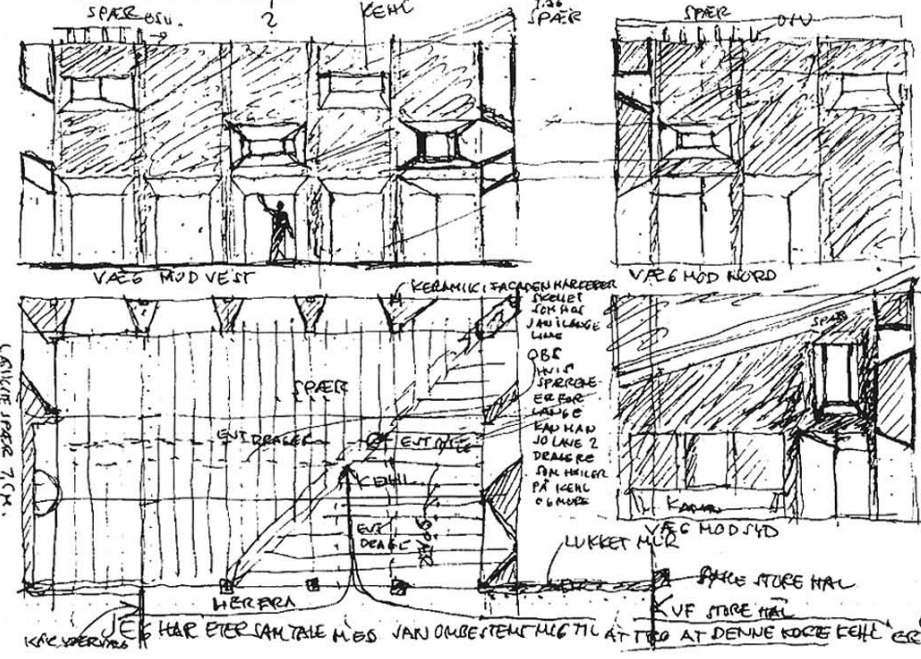
147. Esa misma pregunta se plantea para otros proyectos de los que se han conservado bocetos, como la propuesta para el teatro de Jeita, en el Líbano, realizado en colaboración con Kim y Jan Utzon. El proyecto finalmente no fue construido, pero han sobrevivido algunos dibujos de cuevas realizados por Jørn Utzon de gran capacidad evocativa que condensan las principales pautas de la propuesta. *Ibid.*, pp. 350-353

148. FRANCO TABOADA, José Antonio (1995): *Op. cit.*, p. 9



ALLE BUEDEDER TEJNET I HØJRE HÆNDE OG ELLERST STUMPERNE FULLE UD OG LØSSE
 BETON STUMPERNE KAN VÆRE AB-C-D-E OG F
 A OG B OG D OG F LIGER AF PÅ PÅLERNE MED 12 CM VEDERLAG

DER SKAL MANIPULERES MEGET MED HULLER OG NICHES I FORHOLD TIL UDVIKT OG SÅ H VAD TROR I OM DET DET ER EN SKAL JEG IKKE ER HEMME I HVILKÅN "LEGE" MED MODELFORLØB



TAG FOTOSTAT AF DILLE JA JAN OG VIL HAR DEN ①
 OG KAN KOMMENTERE PÅ PÅ DETTE ARK
 DER KUN ET
 JEG IKKINDER MIG AT SENDE DET
 Kone kom

Her nogle tanker om Fehn som i hans fald funksion
 ① alle 1/20 snit og planudtøjer i restaurant køber.
 ② 1:5? 1:10?

U. FÅR JO NOK AT VIDE AT DET ER EN BILDRAMME MEN DET SPÆR JO IKKE NØRER DET ER NÅR BE NICHES NØRER (VÆRRE) RØNDRÅR ER I, NØRER FÅR
 MDDT. 16-12-85

Jørn Utzon, corquis del restaurante anexo a la galería Paustian, Copenhagen, c.1985.
 The Utzon Archives

5.4.2 Fehn y el dibujo. La Villa Busk

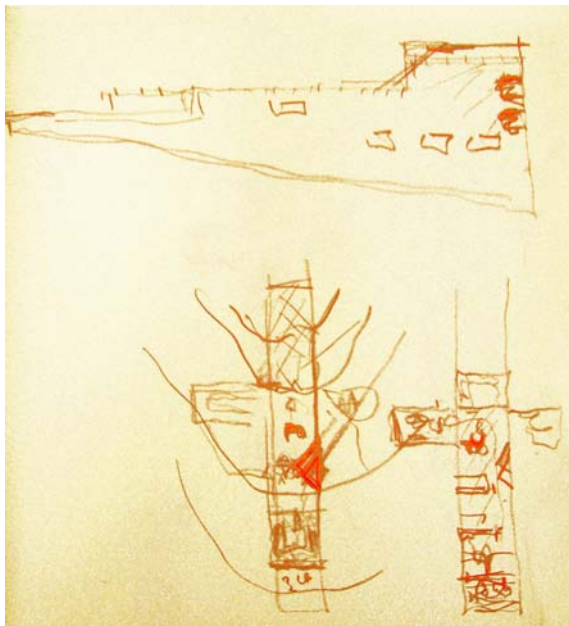
Sverre Fehn no sólo ilustró sus viajes y pensamientos. Aunque gran parte de sus dibujos pertenecen a estas dos categorías, el noruego jamás desdeñó la capacidad del dibujo como herramienta de proyecto.

A mediados de los años ochenta, recibió el encargo de construir una vivienda unifamiliar en Bamble, una localidad del fiordo de Oslo ubicada a 200 kilómetros de la capital. Fehn, que había permanecido alejado durante años de la primera fila del debate arquitectónico, centró toda su atención en el edificio y éste se convirtió tras su construcción en ‘uno de los pocos proyectos de Fehn que recibió un reconocimiento general inmediato’¹⁴⁹. La Villa Busk –como pasó a ser conocida la vivienda- fue la plasmación de gran parte sus inquietudes acerca del habitar, y el cliente jugó desde el inicio un papel determinante. Durante una conferencia celebrada en Valencia en 1995, el arquitecto recordó su primer contacto con el futuro habitante:

Hace algunos años, un hombre llamó a mi puerta. Se parecía a Jesucristo... Él es una persona que se pasa el día corriendo; sale corriendo de casa para ir a trabajar y cuando acaba vuelve a salir de nuevo. Es un corredor. Nunca se sienta fuera a descansar; pero tiene pasión por tener una casa en la que poder descansar tranquilamente, en una habitación... Tiene dos maravillosas hijas y ¿qué hacer con ellas? Hicimos dos habitaciones pequeñas en la torre para las jovencitas, con pequeñas ventanas en todas direcciones para que pudiesen mirar si alguien venía para llevárselas o para ser su amante...¹⁵⁰

La atención a las necesidades de cada uno de los usuarios fue filtrada aquí a través de esa interpretación onírica característica de Fehn: ‘La Villa Busk fue un proyecto de cuento de hadas’-afirmaba-, ‘las hijas tendrán su cuento de hadas: su hogar en una torre. Hay algo asiático en esta casa. Es algo que no había visto ni descubierto hasta ahora’¹⁵¹.

Los acontecimientos cotidianos que imaginó para la casa determinaron su forma y la disposición de las estancias; antes de comenzar a dibujar, Fehn, parece haber interiorizado la vida que allí tendría lugar:

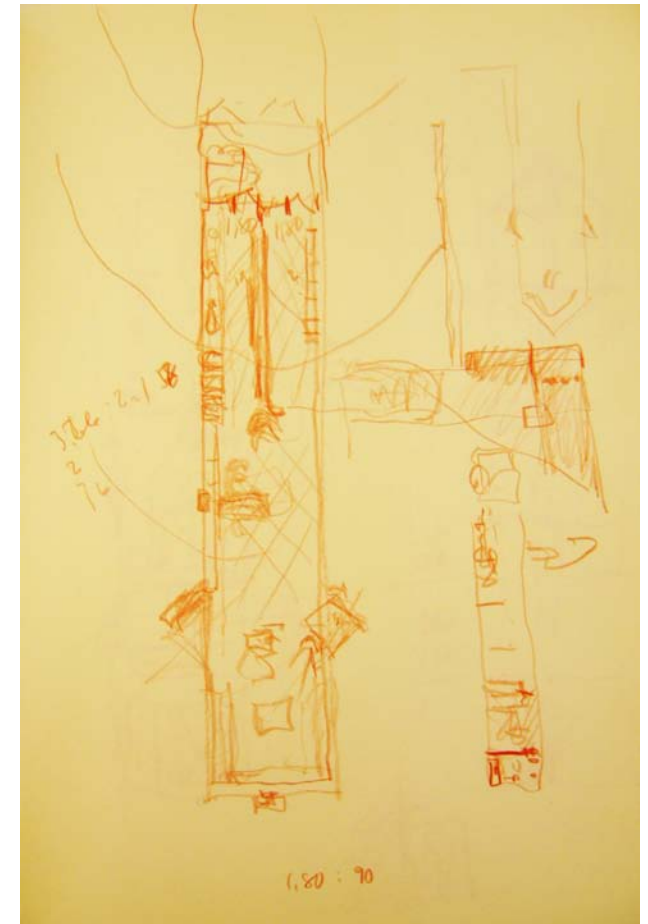
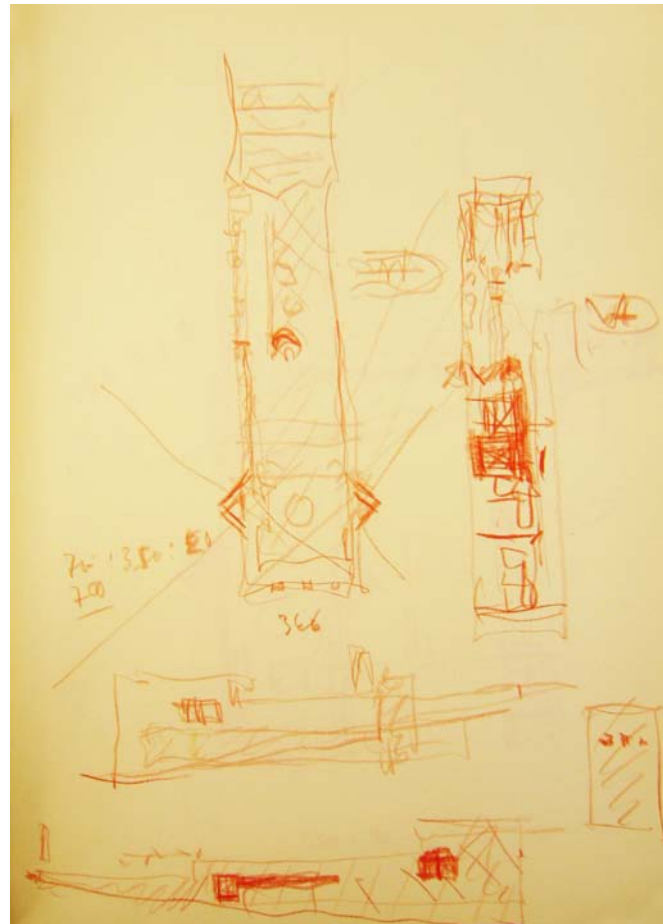


Sverre Fehn, bocetos iniciales de la Villa Busk, c.1984.
Lápiz rojo sobre papel, 21 x 29,7 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

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

150. Sverre Fehn en ARNAU AMO, Joaquín y otros (1996): *Op. cit.*, pp. 210-211. El texto pertenece a una conferencia pronunciada por Fehn en Valencia en 1995, organizada por la Comisión de Cultura del Centro de Servicios e Informes del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia dentro del ciclo *Nuevos modos de habitar*.

151. Sverre Fehn en FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*, pp. 213 y 217



Sverre Fehn, bocetos de planta y alzado para la Villa Busk, c.1984.
Lápiz rojo sobre papel, 21 x 29,7 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

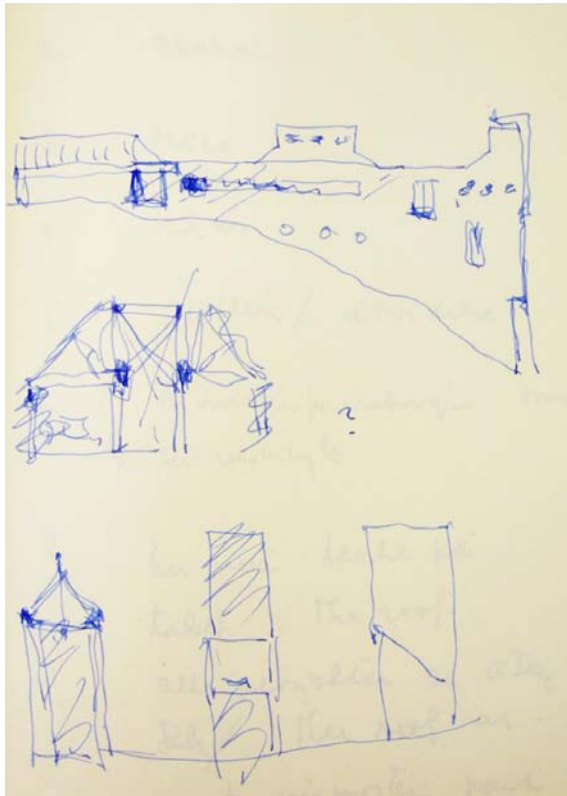
La familia se encuentra a la luz de la mañana en la piscina y su recorrido hacia el Oeste llega a su fin frente a la chimenea, donde las llamas toman el relevo de los matices rosados del cielo del ocaso.¹⁵²

Si atendemos a las palabras del autor, en este proyecto reaparece su interés por el ciclo circadiano, por ese ritmo constante que rige la vida de los hombres mediante la alternancia del día y la noche. Pero además de responder a las necesidades y deseos del habitante, la casa ejemplifica también muchas de las ideas de Fehn acerca de la relación entre arquitectura y naturaleza, resumidas en una sentencia del arquitecto: 'Si trazas una línea en el paisaje, éste te responde. El paisaje se siente orgulloso de esta tortura... Cuando trazamos esta línea recta en la piedra y alzamos ese muro el paisaje en cierta medida floreció'¹⁵³.

Todas estas intenciones se concretan en una vivienda que dispone su alargado volumen principal sobre una cresta rocosa y presenta dos fachadas radicalmente diferentes: la norte, caracterizada por una galería continua de madera, y la sur, resuelta con un muro de hormigón escasamente perforado que salva una acusada diferencia de cota. Formando un ángulo de noventa grados con esta pieza principal se sitúa el eje secundario, constituido por el pabellón de acceso y una pasarela unida a la torre que alberga las habitaciones de las niñas. El resultado final sintetiza gran parte del pensamiento de Fehn y evoca ciertos arquetipos como el pabellón, el puente, la torre o el bastión. Norberg-Schulz ha señalado que, en la Villa Busk 'la visión poética incluye tanto el ambiente natural como el humano... [ya que] está formada por unidades dotadas de identidades diferentes, que expresan las diversas funciones del habitar y, al mismo tiempo, interpretan la dinámica del terreno'¹⁵⁴.

Sin embargo, el proceso de decantación de la idea fue largo. Los numerosos esbozos, trazados con tinta o lápiz en diferentes libretas durante un período que abarcó más de dos años, prueban hasta qué punto Fehn tanteó formas y dimensiones previas a la solución que finalmente fue construida.

Ya en los primeros bocetos¹⁵⁵, fechados en torno a 1984, se intuye una decidida voluntad de colocar el volumen principal sobre el promontorio rocoso y atravesarlo con un segundo cuerpo transversal; el ar-



Sverre Fehn, bocetos del alzado y la estructura de la Villa Busk, c.1986.

Tinta azul sobre papel, 14,8 x 20,9 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

152. Sverre Fehn en MADSHUS, E. y M. YVENES (2008): *Op. cit.*, p. 68

153. Sverre Fehn en ARNAU AMO, Joaquín y otros (1996): *Op. cit.*, p. 211

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

155. Los primeros dibujos de la Villa Busk se encuentran en una libreta datada en 1984-85, a pesar de que todas las publicaciones consultadas consideran que la obra se desarrolló entre 1987 y 1990.

quitecto parece haber buscado la disposición adecuada de las estancias como un zahorí, dejando que el lápiz escrutase diferentes posibilidades sobre el papel. También en esos dibujos iniciales se reconoce el alzado del potente muro que manifestaría la presencia del edificio hacia la parte baja de la parcela. Poco a poco, los esbozos se fueron haciendo más concretos: Fehn comenzaba a dibujar la galería continua que comunicaría las estancias y, casi al mismo tiempo, ensayaba soluciones para las cubiertas a dos aguas. En esta fase inicial, aparecía en la planta del cuerpo principal una geometría triangular, algo a lo que ya había recurrido en la casa para Arne Bodtker en 1961 y, más tarde, en el concurso para el Museo de los Petroglifos en Borge de 1993 y en el Centro de Estudios Ivar Aasen de 1996.

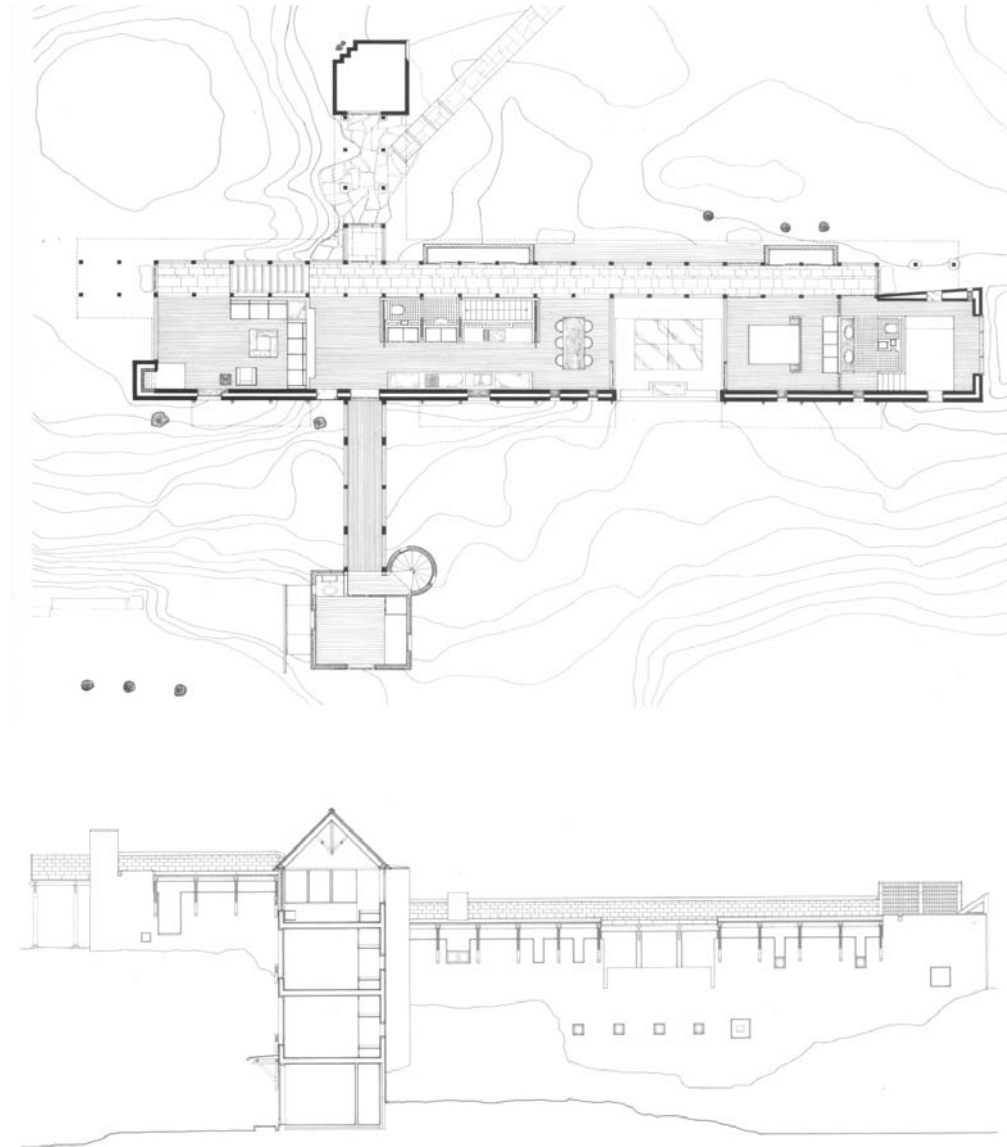
Más adelante¹⁵⁶, los trazos de Fehn desvelan su interés por la construcción como expresión. En los dibujos de 1986, los encuentros entre los pilares y vigas de madera o los apoyos de los elementos estructurales centraron su atención, al tiempo que dibujaba el masivo alzado sur y la esbelta torre. La sección mantenía una acusada inclinación en algunos faldones, flanqueados por tramos de cubierta plana. Fehn comenzaba a anotar dimensiones en los márgenes de la hoja: alturas, longitudes, distancias... la arquitectura se hacía concreta.

Este conjunto de esbozos legados por Sverre Fehn pertenecen de manera inequívoca al dibujo de concepción. Como tal, no atienden a su valor estético y saltan frenéticos de una escala a otra o de la planta a la sección. El trazo se vuelve en ocasiones dubitativo, en otras descuidado, y se centra en aquello que quiere aprehender, en algo que es necesario registrar antes de que se escape. Estos dibujos señalan el itinerario de una idea que se convierte, poco a poco, en arquitectura. Son, a diferencia de los apuntes de viaje o los bocetos que ilustran narraciones, documentos que desvelan dudas, no respuestas.



Villa Busk en Bamble, fotografiada en 1990.
Jiri Havran

156. Los grupos de bocetos conservados corresponden a una libreta fechada en 1986 y una segunda sin fechar pero cuyo contenido parece indicar que fue la continuación de la anterior.



Planta y alzados definitivos de la Villa Busk en Bamble, Noruega, 1987-1990.

fin de la segunda parte