

SVERRE FEHN, POETA DE LA ARQUITECTURA NORUEGA

NELLY MALMANGER

A TRAVÉS DE LA OBRA DE SVERRE FEHN LA ARQUITECTURA MODERNA NORUEGA HA GANADO EN VERDADERO CONTENIDO POÉTICO. ESTAS CUALIDADES POÉTICAS Y EL DESEO DE DIÁLOGO CON LA NATURALEZA, JUNTO CON LA VOLUNTAD HUMANISTA, MARCAN TODA SU OBRA. FEHN OBTUVO EL PREMIO PRITKER (EL NOBEL DE ARQUITECTURA) EN 1996

Sverre Fehn nació el año 1924 en Kongsberg, una pequeña ciudad cerca de Oslo, donde pasó su infancia. Desde pequeño le gustaba dibujar. Según cuenta él mismo, hay dos tipos de niños: los que dibujan y los que no. El pertenecía a los primeros y mostraba talento para este tipo de expresión. Pintaba mucho durante sus años escolares y recibía clases de pintura. Desde entonces nunca ha parado de dibujar del natural y en croquis. Gran número de los textos que se puede leer sobre Sverre Fehn integran sus croquis: trazos nerviosos y poco precisos, desbordando sobre las letras de entrevistas y artículos. Son muy directos, casi primitivos o al menos naïfs, expresando una gran sensibilidad artística y facilidad comunicativa. Con este talento ya desarrollado, el giro hacia la arquitectura le resultó fácil, además de

que la escuela de Arquitectura era la única escuela de arte abierta por causa de la Segunda Guerra Mundial, afectando profundamente a la sociedad Noruega. Lo que nos sugiere pensar que si no fuera por esas circunstancias, Sverre Fehn se podía haber lanzado a la pintura o a la escultura, confesando a menudo una profunda admiración para las dos expresiones. Pero teorías aparte Sverre Fehn ingresó en la Escuela de Arquitectura de Oslo. Su profesor era Arne Korsmo, uno de los principales arquitectos noruegos de la época a quien Fehn siempre ha destacado como una de las personas más importantes de su carrera. En 1950 fundó, junto a la joven generación formada por Utzon, Norberg-Schultz, Grung y algunos más, un grupo de arquitectos progresistas, bajo el nombre de Pagon. Más tarde se integró como la célula noruega de CIAM.

En 1949 Fehn obtuvo el título de arquitecto y el mismo año ganó, con su entonces socio Geir Grung, el concurso para el Museo de Artesanía de Lillehammer. Con este éxito y con una bolsa de estudios se fue a París. Allí encontraba a artistas e intelectuales de todos los campos, siendo uno de sus preferidos el de la música contemporánea. «Me acuerdo de un centro, en la calle rue Jacob, donde, por la noche, uno se encontraba con Schaeffer, Pierre Henry y otros músicos. Los intercambios fueron muy estimulantes». Pero París fue sobre todo un encuentro con la élite internacional de arquitectura. Arne Korsmo le presentó a Jean Prouvé y Fehn trabajó en el estudio parisino del arquitecto francés durante los años 1953 y 1954. Fue un contacto formidable para el joven noruego; había conversaciones interesantes y libres y Prouvé le hizo conocer a Le Corbusier. Fehn iba a visitarle en la

Villa Norköping (Suecia). 1964
Foto Teigen



calle rue de Sevres, donde tenía su estudio abierto para quien deseara venir.

VIAJE A MARRUECOS

Como muchos de su generación, Sverre Fehn partió a Marruecos. Según afirmaba él mismo, el viaje a Marruecos era importante por dos razones. Primero por la distancia de Escandinavia. Bajo el sol de Africa redescubrió su propio país, entendió mejor las consecuencias de las condiciones climáticas del norte y lo que ellas daban: árboles, hierba, lluvia, nieve... Desde entonces iba a cambiar su actitud hacía el clima nórdico y los materiales. Esta experiencia, dice Fehn «me hizó entre otras cosas, tratar la madera con mucho más cuidado.»

En segundo lugar porque allí encontró una manera de construir muy sencilla: un humilde cubo en el desierto, una pequeña puerta, tal vez una ventana y al lado de la casa podría haber una palmera. Y eso fue todo. El joven Fehn lo veía como una narración fantástica sobre la vida humana. Depurada de lo superfluo, sólo quedaba lo esencial. Fue una lección de minimalismo. De purismo.

Según Fehn, su viaje fue como un peregrinaje para confirmar las ideas del movimiento moderno. La simplicidad de la arquitectura llamada primitiva, los tejados en terrazas y el rechazo de la ornamentación eran tesis funcionalistas. «Teníamos que descubrir con nuestros propios ojos esta preexistencia» decía Fehn. Durante su estancia escribía: «Descubro y soy lo que descubro. En nuestros días, si vamos al Marruecos Francés para estudiar la arquitectura primitiva, no es para descubrir cosas nuevas. Las reconocemos. Es a esta que tiene que parecer la casa de Frank Lloyd Wright en Taliesin: una entidad hendida / dispersa, con la misma austeridad en los materiales. Los muros de Mies van der Rohe tienen que ser como esas. El mismo carácter del infinito. Luego, está la poesía de Le Corbusier, en la terraza, en la cubierta plana. La arquitectura funciona hasta la perfección porque trabaja en un espacio intemporal. Su firma es anónima porque ella es la naturaleza misma».

EL ARTE DE CONSTRUIR

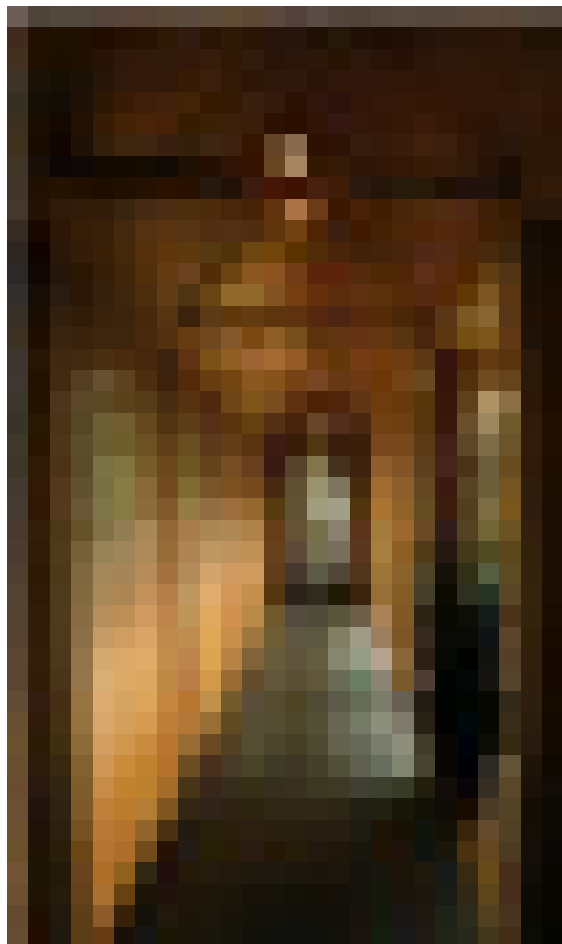
Christian Norberg-Schultz, (amigo y vecino de Sverre Fehn en Oslo, historiador y crítico de arquitectura. Autor del libro Sverre Fehn, Obra Completa, Ediciones Orfeus Forlag, Oslo) escribe en un artículo titulado «Une vision poetique» (publicado en la revista Architecture d`Aujourd`hui. Número 287, junio 1993): « No son las formas abstractas que Fehn ha descubierto en Marruecos, sino las realidades construidas. Lo esencial de la arquitectura «es el arte de construir.»

Hay ciertas tradiciones donde lo esencial de la construcción queda más o menos disimulado, reducido a un mero soporte para las formas expresivas.

« En Roma, dice Fehn, veo muy pocos ladrillos porque son visibles solamente en las desnudas ruinas (...) Cuando la última piedra está puesta, Roma va enmascarar sus realidades constructivas detrás de las fachadas.» En otras tradiciones la estructura tiene un lenguaje más directo. Noruega pertenece a esta última categoría y la arquitectura de Sverre Fehn se inscribe en la misma tradición.

Fehn insiste en el papel primordial de la construcción; «Para mí, sin construcción no hay arquitectura. La construcción ha nacido de la tierra, del combate con ella. Trabajamos con letras, con un alfabeto, escribiendo una historia con un pequeño ladrillo. El punto de partida de la construcción es el equilibrio entre una idea y este lenguaje. La historia y su estructura son indisolubles. La idea poética necesita un soporte, que es la construcción, para existir.» Lo que Fehn aquí pone en evidencia es que cada arte tiene su lenguaje. Sin dominar las normas básicas, lo que Fehn llama «el alfabeto», con sus posibilidades y sus límites, uno no puede realizar sus ideas. Igual que un diseñador de moda necesita conocer «el alfabeto» del modisto para realizar sus vestidos, o el poeta busca una construcción que soporte y valore su poema, de la misma manera el arquitecto tiene que ser ingeniero el mismo o comunicar sus ideas a los profesionales de la cons-

Villa Busk (1990)
Foto J. Havran



trucción. Fehn lamenta los resultados primitivos que se han llevado a cabo con los nuevos métodos técnicos. Como consecuencia de la prefabricación estandarizada el arquitecto pierde flexibilidad en su trabajo. El problema es evidente: si no tienes las palabras adecuadas no puedes contar una historia o explicar tus ideas.

«Por bueno que seas como arquitecto, no ayuda para nada si no tienes la posibilidad de expresar tus ideas en los edificios, porque te faltará la condición misma, el requisito mismo de la arquitectura. Las estructuras es un lenguaje, una manera de expresarse, y tiene que haber un equilibrio entre el pensamiento y la lengua. Todas las historias tienen una construcción. Si vas a escribir un poema, tienes que buscar una construcción adecuada. Una poesía debe ser depurada de todo lo que puede resultar molesto en la búsqueda de evidenciar su esencia. Un escritor necesita una idea estructural como base de su historia. De parecida manera el punto de partida del dibujo de un edificio tiene que estar basado en una construcción poética. Dicho de otra manera: si la historia que hemos optado por llamar arquitectura, no tiene estructura, es inútil tener un diálogo con un ingeniero, porque la estructura no es algo que se puede añadir después. Está incluida en la historia que el arquitecto cuenta sobre el hombre y la vida, es una base para la historia.»

Para Fehn, la historia más fuerte que pueda contar un arquitecto es la idea de la vida después de la muerte: «Cuando una persona se muere está fuera de este mundo, pero podemos construirle una nueva vida imaginándonos que se va al cielo. Es una construcción poética fantástica, creada por el hombre. Cuando pensamos en arquitectura, nos damos cuenta de que todas las grandes estructuras están relacionadas con la muerte: Las catedrales góticas, las iglesias en general, las pirámides - todas están vinculadas a religión, muerte y resurrección.»

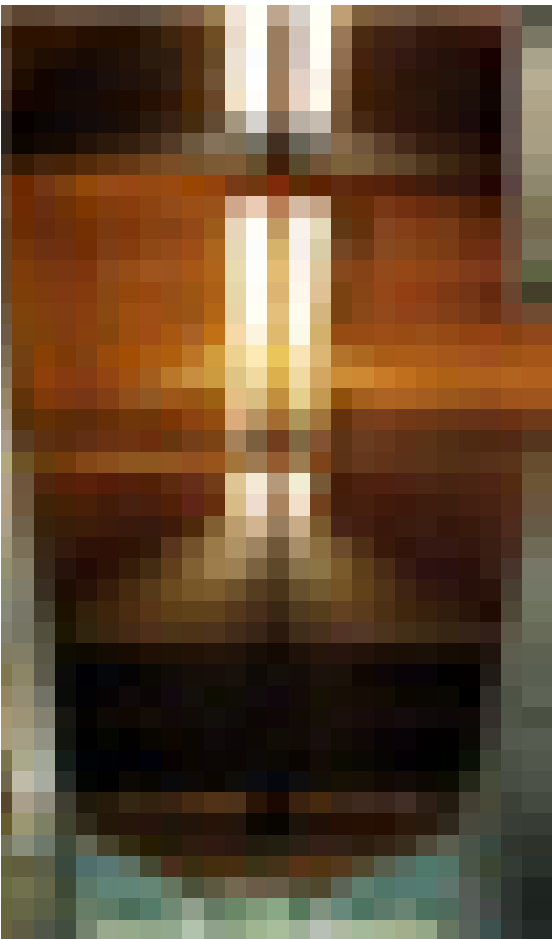
LA IDEA POÉTICA

Y si la arquitectura pierde las ideas? Según Fehn esto significaría construcciones depuradas de signos humanos. Sólo quedaría lo racional. «Si miramos las construcciones de los animales encontramos que son racionales. Son precisas y sin cambio, día tras día, año tras año, porque, posiblemente, un animal no piensa en la muerte. La manera de pensar del hombre no es siempre lógica y racional, incluye bromas, mentiras, sorpresas. Si la arquitectura se hace enteramente racional, los seres humanos lo tendrán como los animales. Los barrios basados en cálculos numéricos -colocación de las fuentes de luz, la altura de entradas y salidas, la orientación de las casas y la distancia entre ellas- son racionalistas. Y los jóvenes viviendo en este tipo de entornos llegan a parecer animales, con su ropa de piel y sus cadenas. Viven en entornos que no les dan ninguna respuesta, que no dialogan con ellos.»

En todos sus proyectos Fehn lleva a cabo una profunda búsqueda del funcionamiento y del contenido humanista. Las cualidades poéticas de su arquitectura han sido una constante durante toda su carrera. Ya en sus primeras obras mostraba una extremada madurez, como en el proyecto del crematorio de 1950 cuando contaba solamente con 26 años: concibió esta obra como una gran pared horizontal entre un bosque y el mar. Un sendero serpenteaba a través del bosque hasta llegar a un campo abierto donde la pared horizontal y monumental se levantaba como una frontera entre la vida y la muerte.

Fehn tiene una intensa sensación del horizonte, para él representa una frontera, una dualidad. Es algo concreto con lo cual la humanidad se puede relacionar, como en el crematorio donde simboliza el traspaso, «el intermedio» (de Heidegger) entre la vida y la muerte. Su visión filosófica y su estrecha relación con la naturaleza son otros elementos fundamentales de la obra de Sverre Fehn. En cada uno de sus proyectos el entorno -sea este la naturaleza pura o un contexto

Museo de los Glaciares



urbano- forma parte de la obra realizada. Un ejemplo es su proyecto para la renovación del Museo Nacional de Arte de Oslo: aquí Fehn había integrado la vecina Universidad de Oslo, realizando la entrada del nuevo museo a través del aula de la Universidad y coincidiendo en el espacio que ocupa la famosa pintura de Munch representando la salida del sol sobre el horizonte, y mediante grandes superficies acristaladas integraba el Museo Nacional con la Universidad.

Igual que ha sabido integrar diferentes estructuras urbanas ha sabido «dar una forma construida a su profunda comprensión de la naturaleza, tan compleja y tan amplia de su país, realizando una síntesis de las cualidades esenciales de su tradición arquitectural.» (Norberg - Schultz).

MUSEO DE LOS GLACIARES, FJÆRLAND

Si en todas sus obras Sverre Fehn dialoga con la naturaleza, en este proyecto la naturaleza es el punto de partida mismo. El museo, situado en la cabecera del fiordo de Sogne, delante del glaciar de Jostedal, aparece como un bloque de hielo desprendido de la montaña. Por su extremo oeste se inclina para permitir el acceso a la terraza panorámica desde donde se puede contemplar el espectacular paisaje circundante: montañas, fiordo y glaciar.

No es un Museo en el sentido de conservar objetos para la posteridad. Se trata de un centro de conocimiento, un centro científico para conocer las propiedades físicas y químicas del hielo y del agua e ilustrar cómo han nacido estos monstruos azules. Se trata de entrar en los secretos de la nieve perpetua. «Nuestro futuro depende de las condiciones de nuestro anticuado cielo. La atmósfera que hemos respirado a lo largo de los siglos oculta sus datos bajo las masas heladas del glaciar», dice Fehn.

El visitante, al entrar en el museo se transforma en el centro del panorama. Todas las vistas desde el museo están dirigidas hacia el glaciar: una terraza panorámica tiene su continuación simbólica en la cima que se alza detrás. Dividida por una marquesina con la cubierta de madera

que se dobla y prolonga sobre el terreno, esta majestuosa escalinata constituye uno de los principales elementos de vinculación física y simbólica del proyecto con su entorno. «Las paredes exteriores de hormigón bruto entran en diálogo con los farallones escarpados. En contraste, el color de las paredes vitradas responde a los verdes opalescentes del hielo», dice Fehn. El interior es funcional, realizado en madera clara, hormigón y superficies acristaladas. Sverre Fehn dice: «El interior está iluminado naturalmente por el techo, la intensidad de la luz decrece progresivamente cuando uno avanza más adelante en el museo; la pendiente del techo crea una falsa perspectiva.»

LA CASA BUSK

Sobre un terreno rocoso y típico de la región de Telemark, en la costa sur de Noruega, Sverre Fehn ha creado una vivienda hecha a medida. Una vez más la naturaleza entra en juego, concretando un deseo de diálogo con ella.

En una entrevista con Mathilde Petri (publicada en «Sverre Fehn», Skala, 1990) Sverre Fehn habla sobre esta relación estrecha que él desarrolla con el paisaje, sobre todo considerando que en Noruega la naturaleza tiene un papel primordial, - el mundo intelectual se enfrenta con el paisaje - y como consecuencia uno tiene que realizar sus conceptos relacionándose con él: «La tensión entre lo que colocas encima de la tierra y la tierra misma, la topografía del paisaje, crea - desde un punto de vista - tu arquitectura.»

Villa Busk es un buen ejemplo de esta estrecha relación de fuerza entre el proyecto y el entorno. Entre lo cultivado y la naturaleza salvaje. Fehn logra colaborar con un terreno particularmente hostil, siguiendo las irregularidades, aprovechándolas para integrar la naturaleza en su proyecto. Mide fuerzas con la naturaleza, dejándola entrar o bien negándola. Nunca arrasa la naturaleza, siempre la respeta y dialoga con ella. Como consecuencia Villa Busk parece brotar de la roca ocupando un espacio entre la tierra y el cielo. La luz natural está captada hacia el

Villa Schreigner (1963)

Foto: Teigens





Taller Holme Hurm
Foto: Henrik Hille

interior de la vivienda mediante importantes superficies de cristal igualando la luz del exterior y del interior de la casa.

El cuerpo principal de Villa Busk está formado por un largo rectángulo, dando a este terreno abrupto un horizonte, una línea clara y concisa contrastando con su entorno irregular. Otro elemento de contraste es la torre circular que se alza en una marcada línea vertical en la parte más intrasitable del terreno. Contiene dormitorios, un estudio y una segunda entrada que da acceso a un sendero que conduce a una pequeña playa al borde del fiordo. La torre se conecta con la parte central mediante un puente suspendido en madera y vidrio. Existe entre las dos fachadas de la casa un fuerte contraste: una está completamente cerrada al exterior, dotada únicamente con unas pequeñas ventanas en el muro de hormigón. Este muro es una protección hacia el lado más hostil del terreno. Mientras hacia el lado más amable del paisaje la fachada se abre al exterior mediante una galería de grandes láminas de vidrio. Esta galería forma parte de la construcción dando acceso a las distintas estancias que se encuentran detrás, al mismo tiempo que nos mantiene en contacto permanente con el exterior. De este modo la naturaleza forma parte del mundo interior de la casa. Otra función de esta superficie de cristal es dejar entrar la luz, esta-

bleciendo y acentuando, de una manera concreta, la continuidad entre el exterior y el interior. La luz de Noruega es muy baja en intensidad, creando un ambiente suave y uniforme dentro del hogar. Otros elementos naturales integrados en el proyecto son representados por la chimenea y la vista al mar de la sala de estar, la pequeña piscina y la sauna.

EL MUSEO DEL OBISPO DE HAMAR, (1967-1979)

Gran número de las obras de Sverre Fehn son museos o espacios para exposiciones. Paradójicamente, la relación que Fehn mantiene con la idea de este tipo de monumentos es ambigua, porque representan un cultivo del objeto que le provoca al mismo tiempo amor y odio. Hay algo de perverso en nuestra relación con los objetos. En nuestra sociedad la muerte es tabú y tampoco los objetos tienen derecho a desaparecer, a pudrirse. Y gastamos cifras astronómicas para su conservación. «Antes los humanos edificaron grandes espacios alrededor del Cristo crucificado. Hoy los objetos han conquistado este espacio y su valor ha subido hasta niveles increíbles. Hay algo fantástico en todo esto, la historia y los rumores ligados a estos objetos; es como una puesta en escena. Me imaginaba el Museo de Hamar como un especie de

teatro, donde los movimientos tenían que ser dirigidos en determinadas configuraciones alrededor de objetos pequeños, alrededor de objetos más grandes, y luego en todo el espacio englobando las excavaciones históricas» cuenta Fehn.

El Museo de Hamar representa cuatro épocas diferentes. La ciudad de Hamar fue la antigua sede del obispado de Noruega y, en torno a las ruinas conservadas del palacio del obispo, Fehn ha realizado un singular museo en el que pasado y presente se superponen a muy diferentes niveles.

En varias ocasiones Fehn ha insistido en la necesidad de manifestar el presente para hacer hablar el pasado. «Si persigues el pasado, nunca conseguirás alcanzarlo. Sólo poniendo de manifiesto el presente es posible hacer hablar el pasado.» El Museo de Hamar representa cuatro épocas diferentes cuyas historias se comunican a través de objetos puestos en escena mediante un trayecto organizado como viajes a diferentes momentos y situaciones de la historia local. Este sendero histórico va pasando rampas, terrazas, espacios de exposiciones e incluye también un espacio de lectura, una biblioteca y un museo de artesanía local.

Fotos Orfeus Forlag, Oslo