

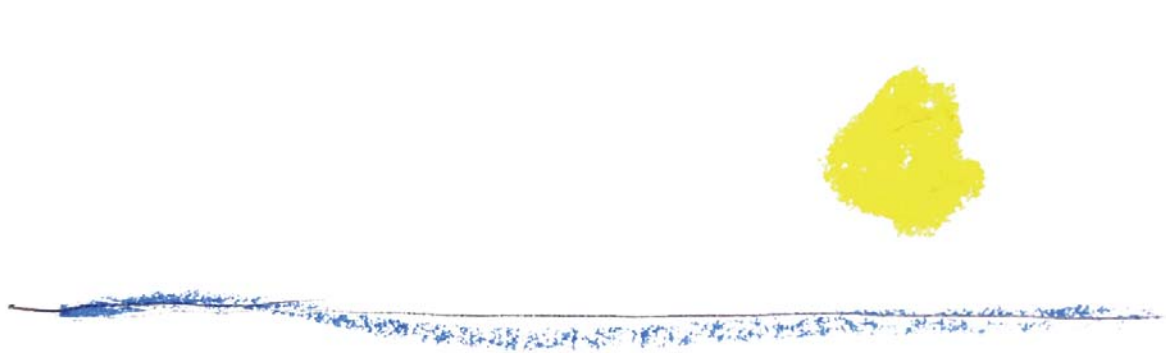
sverre fehn desde el dibujo.

DEPARTAMENTO
DE REPRESENTACIÓN E TEORÍA
ARQUITECTÓNICA
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

TESIS DOCTORAL
NOVIEMBRE
2012

Director
Antonio Amado Lorenzo
doctor arquitecto

Doctorando
Borja López Cotelo
arquitecto



Sverre Fehn, boceto sin fechar
Tinta negra y lápiz de cera sobre papel, 22,2 x 14,4 cm
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

Índice general

Introducción

Objetivos

Metodología

PRIMERA PARTE. EL DIBUJO COMO AUTORRETRATO

Capítulo 1. El dibujo de Sverre Fehn

- 1.1 El dibujo de línea
 - 1.1.1 Orígenes del dibujo de línea: Fehn y los petroglifos
 - 1.1.2 La línea frente al volumen. *Beaux Arts* y herencia moderna
 - 1.1.3 La línea en el siglo XX. La asimilación y la búsqueda del origen
- 1.2 El dibujo 'ingenuo'
 - 1.2.1 El dibujo 'ingenuo' en las vanguardias artísticas del siglo XX
 - 1.2.2 El dibujo 'ingenuo' en la arquitectura del siglo XX

Capítulo 2. La influencia de Le Corbusier en el dibujo de Fehn

- 2.1 La influencia de Le Corbusier
 - 2.1.1 París, Fehn y Jeanneret
 - 2.1.2 Le Corbusier y el dibujo
 - 2.1.3 Le Corbusier y la pintura. La influencia del cubismo
- 2.2 Las obsesiones dibujadas
 - 2.2.1 Sol y luna. El ritmo circadiano
 - 2.2.2 El animal geométrico. Antropocentrismo
 - 2.2.3 El ángulo recto. *Axis Mundi*
- 2.3 Le Corbusier y la distancia entre realidad y representación
- 2.4 Reflexiones de Fehn sobre Le Corbusier

SEGUNDA PARTE. EL DIBUJO DE VIAJE, EL DIBUJO DE LA IDEA, EL DIBUJO DE LA FORMA

Capítulo 3. El dibujo de viaje. Sverre Fehn y Louis Kahn

- 3.1 Los orígenes del viaje formativo a través de Europa
- 3.2 El viaje formativo en los arquitectos del siglo XX
 - 3.2.1 Le Corbusier y los maestros nórdicos
 - 3.2.2 La irrupción de la fotografía
- 3.3 Louis Kahn y el dibujo de viaje
 - 3.3.1 El dibujo de viaje y la 'perfecta imitación'
 - 3.3.2 La formación de Kahn y el dibujo del natural
 - 3.3.3 El primer viaje de Kahn a Europa
 - 3.3.3.1 De Plymouth a Berlín
 - 3.3.3.2 Italia
 - 3.3.4 El segundo viaje. Italia, Grecia y Egipto
 - 3.3.5 Louis Kahn y Sverre Fehn
- 3.4 Los viajes de Sverre Fehn
 - 3.4.1 Fehn en Marruecos
 - 3.4.1.1 Los viajes de Fehn a Marruecos
 - 3.4.1.2 Los dibujos de Fehn en Marruecos
 - 3.4.2 Fehn en Hvasser
 - 3.4.2.1 Los viajes de Fehn a Hvasser
 - 3.4.2.2 Los dibujos de la isla de Hvasser
- 3.5 Nexos entre Fehn y Kahn. Venecia, Grecia y Egipto
 - 3.5.1 Venecia
 - 3.5.1.1 La relación biográfica de Fehn con Venecia
 - 3.5.1.2 Los dibujos de Venecia. Fehn y Kahn
 - 3.5.2 Grecia y Egipto según Fehn y Kahn. Dos formas de mirar

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

- 4.1 Sverre Fehn y los arquitectos finlandeses
 - 4.1.1 La Exposición General de Primera Categoría de Bruselas de 1958. Los pabellones de Noruega y Finlandia
 - 4.1.2 Aulis Blomstedt y Arne Korsmo: el vínculo indirecto entre Fehn y Reima Pietilä
 - 4.1.3 Fehn, Pietilä y los CIAM. El PAGON y el PTAH
 - 4.1.3.1 El PAGON (*Progressive Architecture Group Oslo Norway*)
 - 4.1.3.2 El PTAH (*Progrès, Technique, Architecture Helsinki*)
 - 4.1.4 Las dificultades de Fehn y Pietilä en Noruega y Finlandia
- 4.2 El pensamiento de Fehn y Pietilä
 - 4.2.1 La idea de lo irracional en Fehn y Pietilä
 - 4.2.1.1 Pietilä y el pensamiento irracional: el lenguaje y la naturaleza
 - 4.2.1.2 Fehn y el pensamiento irracional: la naturaleza como límite
 - 4.2.2 La idea de lo primitivo en Fehn y Pietilä
 - 4.2.3 La literatura en Fehn y Pietilä
- 4.3 La relación entre idea y dibujo en Fehn y Pietilä
 - 4.3.1 Fehn y el dibujo de la idea
 - 4.3.1.1 El horizonte como misterio
 - 4.3.1.2 El barco y el árbol
 - 4.3.1.3 El miedo a la muerte
 - 4.3.1.4 La controversia en torno a Heidegger
 - 4.3.2 Pietilä y el dibujo de la idea

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

TERCERA PARTE. DIBUJOS PARA BORRAR**Capítulo 6. Fehn y la enseñanza**

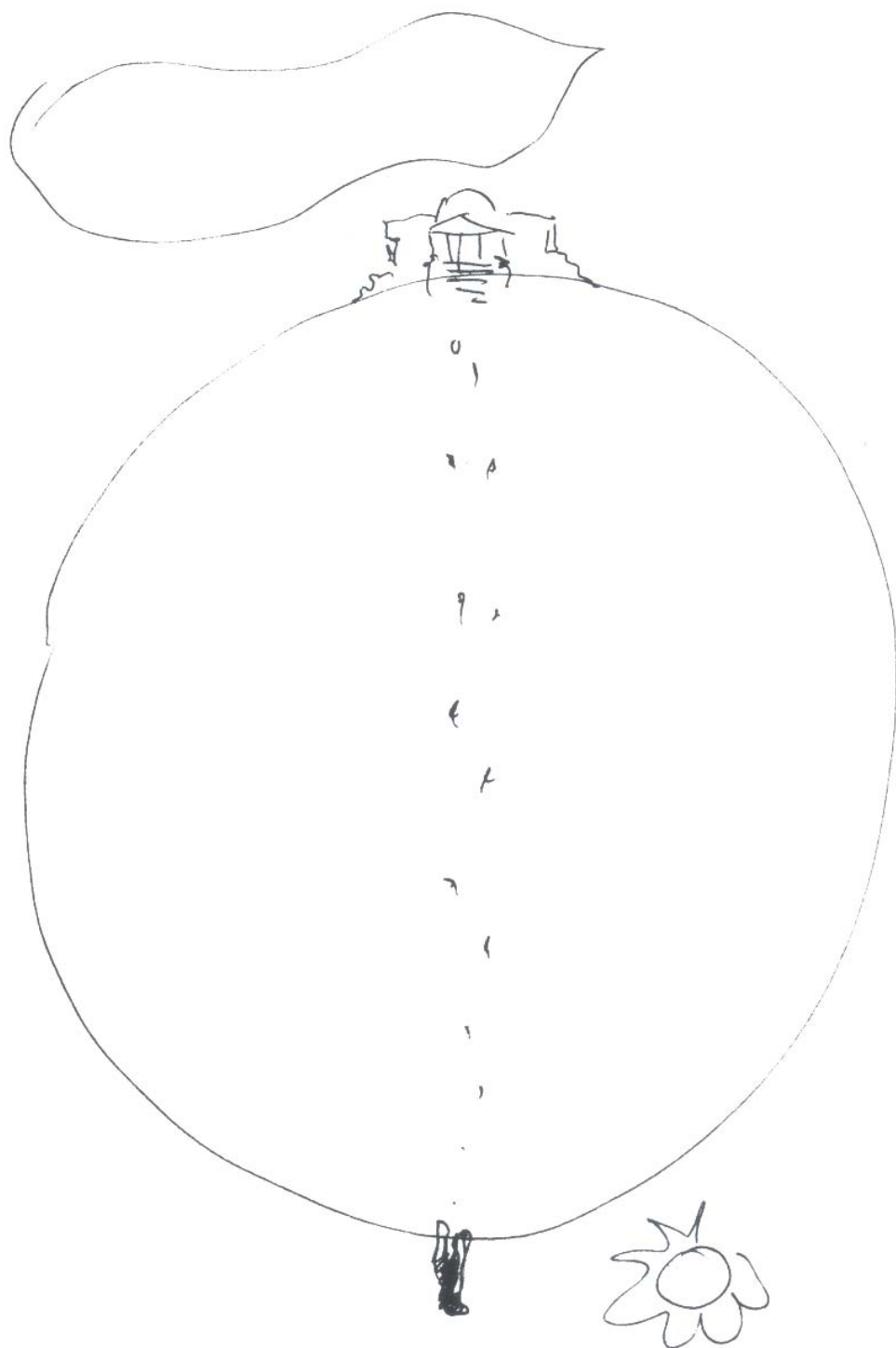
Conclusiones

Bibliografía

Archivos

Referencias de ilustraciones

Índice onomástico



Sverre Fehn, boceto interpretativo de la Villa Rotonda, 1986
Bolígrafo de tinta azul sobre papel, 14,4 x 21 cm
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

Resumen del contenido

La presente tesis doctoral es el testimonio de un acercamiento a la figura del arquitecto noruego Sverre Fehn (1924- 2009) desde sus dibujos a mano alzada. En ella, los bocetos nunca han sido entendidos como complemento a un pensamiento u obra concreta sino como ese pensamiento o esa obra en sí misma. Se estudiaron con detenimiento, confiando en ellos como medio para 'envolverse sin pudor con la piel del Otro e imaginar sus momentos'¹. Cada una de las tres partes que la componen analiza un aspecto concreto de la producción gráfica de Fehn.

Así, el estudio de las técnicas y contenidos comunes a sus dibujos -al margen de la fecha en que fueron realizados o su propósito concreto- constituye la primera parte de la esta investigación. Se verifica que todos ellos comparten una confianza en la línea como lenguaje esencial y un uso libre del color. Son además dibujos desinhibidos, realizados sin atisbo de afectación, que desdeñan la mimesis. Estas características entroncan con la tradición moderna del dibujo arquitectónico.

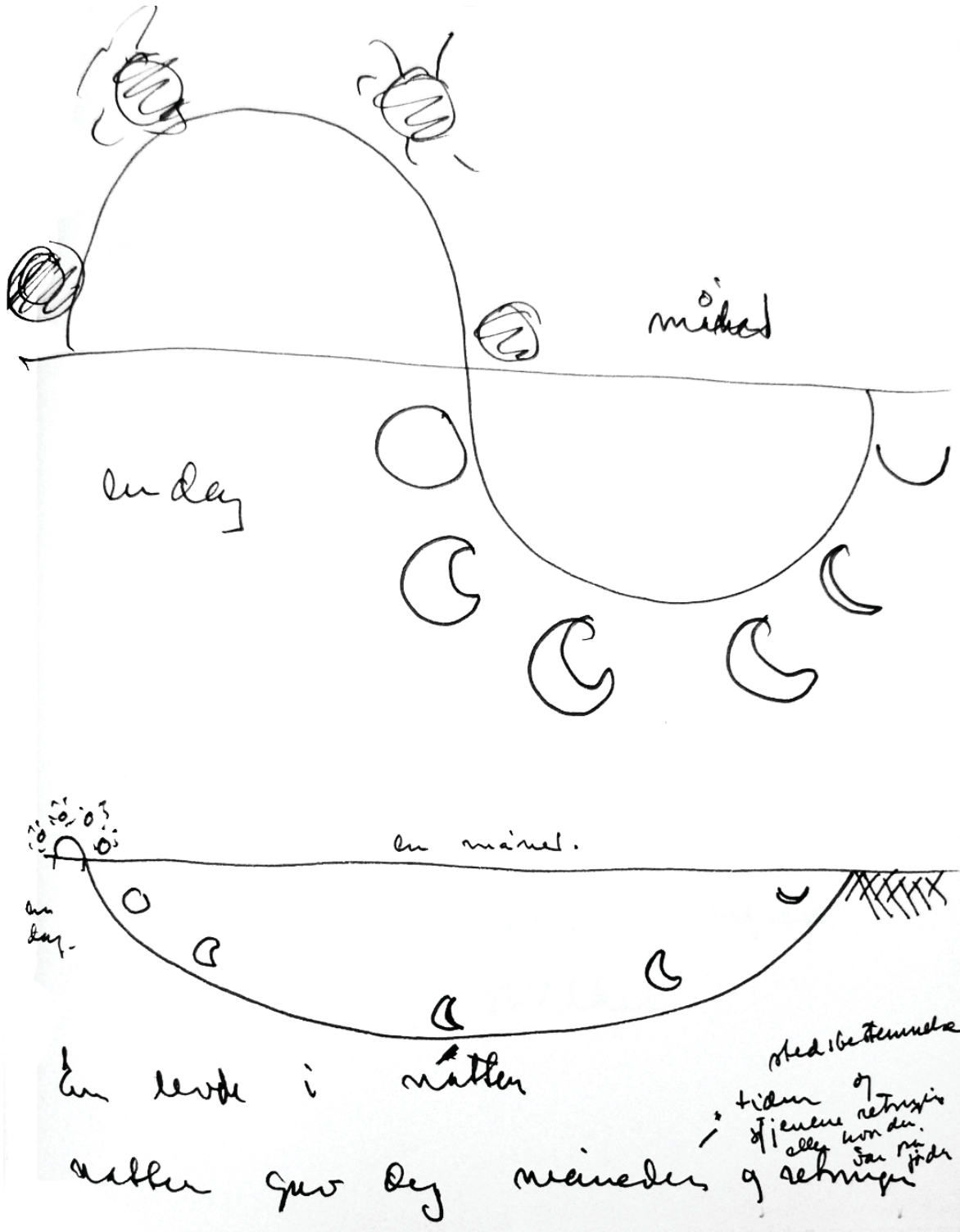
En lo que se refiere a los motivos representados, el estudio pone de manifiesto que Fehn repitió compulsivamente ciertas figuras que revelan, a su vez, una interpretación del universo: soles y lunas, seres humanos, la horizontal frente a la vertical, el *axis mundi*.

En su técnica y en sus temas, los dibujos del arquitecto noruego remiten tanto a los petroglifos grabados por los primeros nórdicos como a las vanguardias pictóricas del siglo XX; pero sobre todo, y de manera inequívoca, remiten a los dibujos de Le Corbusier. Por ello, el análisis de la deuda de Fehn con el maestro francés -cuyo estudio en la Rue de Sèvres había visitado el noruego con frecuencia durante una estancia de juventud en París- completa la primera parte de la tesis.

Se establecieron después tres grupos de dibujos atendiendo a su propósito, y cada uno de ellos ocupó un capítulo de la segunda parte de la tesis. En primer lugar, dibujos que pertenecían a viajes; en segundo lugar, ilustraciones de los crípticos aforismos que conformaban el pensamiento de Fehn; y por último, esbozos previos a la consecución de la forma definitiva de sus obras. Como en la primera parte de la tesis, los dibujos -una vez clasificados- sugirieron una cierta proximidad entre el arquitecto noruego y otros maestros contemporáneos: recordaban a los dibujos que Louis I. Kahn realizó durante sus periplos por Europa y Egipto, o a los que Reima Pietillä y Jørn Utzon trazaron para explicar sus reflexiones y la génesis de sus obras. Cada capítulo de esta segunda parte se convirtió entonces no sólo en un análisis de cómo utilizó el dibujo Sverre Fehn sino también de las convergencias entre él y los otros arquitectos citados, con los que había establecido contacto personal -de modo directo o indirecto- a lo largo de su vida.

De este modo, el primer capítulo de esta segunda parte de la tesis se centró en el análisis del dibujo de viaje. Los bocetos que Fehn realizó en Marruecos, Venecia, Egipto o la isla de Hvasser (lugar en el que pasó los veranos durante gran parte de su vida) son ilustraciones de sus propias experiencias vitales. En ellos se reconoce una cierta voluntad de aprehender lo visto pero también -y ante todo- una libertad con respecto al modelo que los convierte en una interpretación personal, en una construcción tan subjetiva como esos otros dibujos que décadas antes había realizado en sus viajes Louis Isadore Kahn. Este capítulo profundiza en el estudio de los dibujos que el arquitecto americano llevó a cabo durante sus dos periplos a través de Europa (1928-29 y 1950-51), que son comparados con los esbozos de viaje

1. MORENO MANSILLA, Luis (2002): *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, p. 15



Sverre Fehn, boceto del ciclo circadiano, 1983.
Tinta negra sobre papel, 16,5 x 20,4 cm.
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

realizados por Fehn. Se presta especial atención a la manera en que cada uno de estos dos arquitectos dibujó los lugares que ambos visitaron (con décadas de diferencia): la ciudad de Venecia, Egipto y Grecia. Es así como se evidencia el diferente modo en que uno y otro observaron el mundo que les rodeaba.

En el siguiente capítulo se examinó la parte más conocida del legado gráfico del noruego, las ilustraciones de los aforismos que forman su pensamiento. Se observó que, en su mayoría, estos dibujos representan dos ideas, el horizonte y la muerte, de las que derivan una serie de conceptos secundarios que pueblan con menor asiduidad las páginas de sus cuadernos: barcos, árboles, torres, esqueletos o ángeles en tránsito entre la tierra y el cielo. Este corpus teórico parece aludir a ciertas ideas expuestas por el filósofo alemán Martin Heidegger en su texto *Construir, habitar, pensar*. Fehn dibuja también de manera compulsiva cavernas -en ocasiones acompañadas de referencias al agua y al fuego-, una alusión al primigenio habitar del hombre; esta obsesión representa un vínculo con el pensamiento del arquitecto finlandés Reima Pietilä. Se estudiaron entonces las convergencias en el pensamiento y la obra de ambos arquitectos, entre los que existía no sólo una relación personal sino también una cierta proximidad intelectual desde que coincidieron en la Exposición Universal de Bruselas, en 1958; allí, Fehn construyó el pabellón noruego (su primera obra con repercusión internacional), y Reima Pietilä el pabellón finlandés.

El tercer capítulo de la segunda parte analizó los dibujos de concepción de Sverre Fehn, que se compararon con los del arquitecto danés Jørn Utzon. Juntos, Fehn y Utzon desarrollaron en su juventud un proyecto para un conjunto de viviendas en Arnebråten, Oslo, que fue presentado al CIAM de 1953. El legado gráfico de ambos arquitectos atestigua la trascendencia que el dibujo tuvo en su labor; los bocetos no sólo están presentes en la génesis de sus proyectos, sino que en algunos casos resultaron una herramienta básica en la transformación paulatina de la idea en forma construida. Sin embargo, a pesar de su incontrovertible vínculo con el dibujo, tanto la obra de Sverre Fehn como la de Utzon demuestran 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. El estudio de los esbozos de concepción del Edificio Paustian de Copenhague, obra de Jørn Utzon, y la villa Busk en Bamble, de Sverre Fehn, evidenció que estos dibujos no atienden a su valor estético: el trazo se volvía en ocasiones dubitativo, en otras descuidado. Los bocetos se centraban en aquello que se quería aprehender, en lo que debía ser registrado antes de que escapase de la mente; esos croquis señalan, por tanto, 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 sus narraciones, documentos que desvelan dudas, no respuestas.

La última parte de la tesis contiene un breve compendio de reflexiones en torno a la relación de Sverre Fehn con la docencia. El arquitecto, privado durante casi dos décadas de la posibilidad de construir, entendió que sus clases y conferencias eran el medio más efectivo para transmitir sus ideas, y en esta tarea el dibujo fue su principal -y casi única- herramienta pedagógica. Durante los largos años de ostracismo, la enseñanza universitaria fue una tabla de salvación para Sverre Fehn, algo que fue posible fundamentalmente gracias al apoyo de Giancarlo de Carlo y de un arquitecto que entonces ostentaba el decanato de la Cooper Union: John Hejduk. Fue él quien en 1986 invitó a Sverre Fehn a impartir clases en esa institución; desde entonces se consolidó una relación muy estrecha entre ambos arquitectos a pesar de la distancia. Fehn y Hejduk compartían un vivo interés por las historias y los dibujos como inicio del proyecto, algo que estableció un sólido nexo entre ellos. Nueva York



$\frac{1}{2}$

Fig.1 Sverre Fehn, boceto del viaje a Marruecos, 1987
Tinta y lápices de cera sobre papel, 21 x 29,5 cm
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

Fig.2 Sverre Fehn, página de sus cuadernos de viaje, Marruecos, 1987
Tinta y pastel sobre papel, 16,7 x 20,8 cm
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

supuso para el noruego casi una redención, un 'refugio creativo ante la frustración derivada de la falta de trabajo en su estudio'² de Oslo.

En conjunto, las tres partes de la tesis componen un estudio que presenta, por un lado, una propuesta de clasificación taxonómica de la producción gráfica de Sverre Fehn y, por otro, un análisis comparado del papel que el dibujo desempeñó en su labor y en la de algunos de sus coetáneos. En esta labor, los dibujos de Fehn fueron un mapa útil para explorar su pensamiento y sus afinidades, un *Orbis Tertius* de su biografía y su modo de entender el habitar del hombre en la Tierra. Se trata de un estudio *desde el dibujo*, ya que éste siempre apareció *antes* para indicar, como el hilo de Ariadna, el camino de salida del laberinto.

La tesis arrojó una serie de conclusiones que se alejaron, en cierto modo, de los propósitos iniciales. La investigación resultó ser un camino del que solo se conocía el punto de partida, un recorrido en el que pronto los senderos se bifurcaron hasta convertirse en laberinto. Al inicio, existían dos fines claramente diferenciados: analizar, por un lado, el papel del dibujo en la labor del arquitecto contemporáneo de manera global, e indagar, por otro, en el pensamiento de Sverre Fehn. Sin embargo, los hallazgos inesperados diluyeron pronto las fronteras entre ellos; evidenciaron la magnitud del primer propósito y obligaron a subordinarlo al segundo. Así, las conclusiones no encuentran acomodo en compartimentos estancos, pero sí aceptan ser ordenadas partiendo de lo general para llegar, poco a poco y sin solución de continuidad, al caso particular de Sverre Fehn.

Las reflexiones generales en torno al dibujo han sido, en muchos casos, constataciones antes que descubrimientos, y han servido de base al estudio de Fehn; han obligado, al mismo tiempo, a un saludable ejercicio de crítica en este momento de continua redefinición de los medios gráficos. La investigación reafirma que el dibujo a mano alzada posee una serie de características específicas que lo diferencian de cualquier instrumento de irrupción reciente: dibujar es, en primer lugar, una actividad *monológica* y, como tal, estimula la percepción. Dibujando se *aprende a ver*, ya que 'el acto de representar algo nos hace disciplinados y refuerza nuestra atención, obligándonos a comprender todo el fenómeno estudiado y evitando, por tanto, que escapen a nuestra atención detalles que pasan frecuentemente inadvertidos'³. Esta observación detenida propicia un tipo particular de memorización, ya que dibujando no sólo se fija un instante, sino que se registra un proceso, 'un trozo de acción cinematográfica'⁴. Esta importancia del croquis como ejercicio de observación y memorización se hace evidente, de manera especialmente significativa, en los dibujos de viaje. Asimismo, como actividad *monológica*, dibujar forma parte del proceso creativo, es un acto de comunicación profunda con uno mismo. El boceto permite, en su vaguedad, la fermentación de las ideas, la depuración gradual de las intenciones, algo que no sucede con otras herramientas más precisas. Dibujar y pensar son para el arquitecto dos acciones simultáneas, de modo que la mano no solo plasma lo imaginado sino que lo condiciona. Es en los croquis de concepción donde se reconoce con mayor claridad este papel activo del boceto en el proyecto arquitectónico. Pero al mismo tiempo, el dibujo a mano alzada es una actividad *dialógica*, una manera de comunicarse con otros; así lo demuestran los dibujos narrativos y evocativos, los esbozos sintéticos realizados como resumen del complejo proceso de creación o,

2. FJELD, Per Olaf (2009): *Sverre Fehn. The pattern of thought*. The Monacelli Press, Nueva York, p. 208

3. Santiago Ramón y Cajal citado en PALLASMAA, Juhani (2009): *The thinking hand. Existential and embodied wisdom in architecture*. John Wiley and Sons, Chichester, p. 90

4. Juhani Pallasmaa en *Ibid*



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

simplemente, los bocetos trazados durante una clase. Todos ellos condensan ideas y, de este modo, facilitan su transmisión. John Berger exalta la capacidad comunicativa del dibujo al recordar su primer encuentro con la escritora turca Latife Tekin:

Los dos éramos narradores sin una palabra en común... Saqué un bloc de notas e hice un dibujo de mí leyendo uno de sus libros. Ella dibujó una barca volcada para expresar que no sabía dibujar. Yo le di la vuelta al papel para que quedara boca arriba. Ella hizo un dibujo para mostrarme que las barcas que dibujaba siempre se hundían. Yo le dije que en el fondo del mar había pájaros. Ella me dijo que había un ancla en el cielo... Cuanto más dibujábamos, antes entendíamos.⁵

Como última consideración general acerca del dibujo, la investigación ratifica la necesidad de una cierta distancia entre realidad y representación. No se puede aprehender en toda su complejidad el fenómeno *real*. Así, cualquier representación es sencillamente una proyección de éste, una sombra platónica, como parece haber sugerido Francisco Javier Sáenz de Oíza al interrumpir su discurso para observar unos álamos y exclamar: 'Vaya luz bonita que tiene eso y yo... hablando'⁶. El dibujo de los arquitectos contemporáneos, consciente de esta necesidad de emanciparse de lo real, se liberó del academicismo de siglos anteriores. Esta tesis recoge ideas de numerosos arquitectos y artistas que defendieron una manera de dibujar cuya principal aspiración fuese la interpretación honda y subjetiva de la realidad antes que su perfecta imitación. Dibujamos aquello que vemos pero también aquello que somos.

Todas estas reflexiones en torno al dibujo constituyen la base de un estudio cuya sustancia son, sin embargo, las conclusiones acerca del pensamiento arquitectónico de Sverre Fehn. Aunque sus ideas se presentan en un primer momento como una serie de aforismos inconexos, en los que prevalece la voluntad evocativa y el enfoque lírico, un estudio detenido permitió descubrir una jerarquía, estructurada a partir de dos conceptos básicos: el horizonte y el miedo a la muerte. El horizonte, sostenía Fehn, representó durante siglos un límite para el hombre y, como tal, un desafío y un misterio. Para ver más allá de él, se erigieron torres, y para ir más allá de él se construyeron barcos que demandaron un progresivo refinamiento de los medios constructivos. Los mástiles de estos barcos trasladaron al mar la idea de *lugar* que en tierra representaban los árboles. Por ello, Fehn dibujó una y otra vez barcos, árboles y torres. El miedo a la muerte, por su parte, determinó las grandes obras de la humanidad. Se levantaron fortificaciones para protegerse de otros hombres, y dentro de ellas florecieron ciudades; el pensamiento surgió del intercambio de ideas, al abrigo de esos muros protectores. También el miedo a la muerte aportó la idea de trascendencia: en las pirámides o en los templos el hombre quiso ofrecer a sus dioses algo perenne. Este mismo anhelo de permanencia llevó al hombre a imaginar una vida tras la muerte, algo que -según defendía Fehn- ha sido siempre el gran sueño de la humanidad; el sueño que permitió superar la idea de construcción como mera protección frente a los elementos. Así, pirámides, cruces, esqueletos y ángeles aparecen con frecuencia en los esbozos de Fehn.

Estos postulados teóricos se materializaron en una arquitectura incuestionablemente tectónica. Para Sverre Fehn, si bien lo que inspiraba la arquitectura era ilimitado, la arquitectura

5. BERGER, John (2011): *John Berger. Sobre el dibujo*. Gustavo Gili, Barcelona, pp. 32-33

6. La frase fue anotada por el arquitecto Luis Martínez Santamaría el día 8 de noviembre de 1983, e incluida años más tarde en su tesis doctoral. Ver MARTÍNEZ SANTAMARÍA, Luis (2000): *Tierra espaciada. El árbol, el camino, el estanque: ante la casa*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, p. 7



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

en sí misma no lo era, pues la construcción y la naturaleza establecían los límites dentro de los cuales ésta se hacía concreta; la primera determinaba qué podía ser construido y qué no –‘el arquitecto es un poeta que piensa y habla con ayuda de la construcción’⁷-, mientras que la segunda representaba la fuerza de resistencia a la que, de manera ineludible, debía enfrentarse el arquitecto: ‘En el instante en que la construcción toca tierra, nace su dimensión’⁸.

A nivel metodológico, el desarrollo de esta tesis doctoral exigió, como punto de partida, un detenido análisis de la bibliografía existente acerca de Sverre Fehn. No obstante, dado el peso que los dibujos del arquitecto adquirirían en la investigación, pronto se reveló necesaria una visita a las fuentes originales, al lugar en el que sus cuadernos son custodiados: el Archivo Sverre Fehn del Nasjonalmuseet de Oslo. La estancia en Noruega permitió conocer de primera mano, seleccionar, fotografiar, datar y clasificar los dibujos de Fehn. Se verificó que la inmensa mayoría de ellos (diseminados en más de ochenta cuadernos y cientos de acuarelas) permanecen inéditos. Este material constituyó la columna vertebral de la tesis.

Por ello, *Sverre Fehn. Desde el dibujo* ha sido concebido no sólo como un documento académico para ser leído con detenimiento, sino también como un inventario para ser simplemente hojeado permitiendo que la mirada viaje remolona de una página a otra, que el ojo recorra los dibujos sosegado como un día de sol, *como una tarde de julio*.

7. FJELD, Per Olaf (2009): *Op. cit.*, p. 185

8. FJELD, Per Olaf (2006): *Sverre Fehn. Museo en Hamar*. Ministerio de Vivienda, Madrid, p. 22

Procesos de reelaboración

La adaptación a la línea editorial de la colección *arquía/tesis* exigiría, ante todo, un ejercicio de síntesis. La extensión de *Sverre Fehn. Desde el dibujo*, superior a cuatrocientas páginas, parece excesiva para una publicación divulgativa. De este modo, la reelaboración pasaría, en primer lugar, por identificar los capítulos -o los pasajes de capítulos- que podrían ser suprimidos sin afectar sustancialmente al contenido de la investigación.

La tesis indaga no sólo en la relación de Sverre Fehn con los cuatro arquitectos citados (Le Corbusier, Louis I. Kahn, Reima Pietilä y Jørn Utzon), sino también en la biografía y obra de cada uno de ellos, ampliándose en ocasiones a sus contextos. Sin embargo, la comparación entre el uso que cada uno de estos maestros hizo del boceto y el uso que de él hizo Fehn constituye el núcleo de la tesis. La supresión de ciertas partes no afectaría, por tanto, a la comprensión global del estudio a pesar de suponer una merma en su profundidad.

La estructura de la tesis permitiría, asimismo, una publicación de otra naturaleza. Cada uno de los capítulos (a excepción del sexto, referido a la labor docente de Sverre Fehn) puede ser leído como una investigación en sí mismo. Así, podría extraerse de *Sverre Fehn. Desde el dibujo* una publicación más específica centrada en la comparación entre el proceso creativo de Sverre Fehn y el de Le Corbusier, Kahn, Reima Pietilä o Utzon, siempre tomando el dibujo como parámetro de análisis. En este caso, la reelaboración pasaría por la selección del capítulo referido a ese arquitecto en concreto. Esta segunda opción supondría una mayor distancia respecto al propósito inicial de la investigación, ya que sólo la puesta en común de todos los capítulos que la componen permite extraer las conclusiones expuestas en el resumen de contenidos.

Por último, con el fin de agilizar la lectura, la adaptación de la tesis doctoral a la línea editorial de *arquía/tesis* aconsejaría la reducción tanto del número de citas (superior a setecientas) como de la extensión de algunas de ellas.

the next is when the
ground is history



and the man's position
leave the horizon and
and the bridge being him
in the position of seeing
the ornaments of walls
from the middle age.



Sverre Fehn boceto interpretativo del Museo de Hamar (proyectado en 1967), datado en 1980. Se lee, en inglés:
'Cuando el terreno se convierte en historia; la posición del hombre abandona el horizonte a medida que el
puente lo sitúa en un estado de mirar hacia abajo, hacia los muros ornamentales de la Edad Media. Todas las
respuestas vienen dadas por su posición entre la tierra y el cielo'.

Tinta negra sobre papel, 21 x 27,9 cm
Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo

