



EDITA: critic|all PRESS.

ISBN: 978-84-697-0424-0

© 2014criticall.

© Textos y fotografías de los autores

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Genérica.

# critic|all

I International Conference  
on Architectural Design & Criticism  
Madrid 12-14 June 2014

ACTAS DIGITALES

DIGITAL PROCEEDINGS

**DIRECCIÓN**  
DIRECTION

Federico Soriano

**COORDINACIÓN GENERAL**  
GENERAL COORDINATION

Silvia Colmenares

**COMITÉ ORGANIZADOR**  
ORGANIZING COMMITTEE

Luis Maldonado [Miembro de Honor]

Nicolás Maruri  
Rafael Pina  
Fernando Casqueiro  
José Antonio Ruiz Esquiroz  
Esperanza Campaña  
Gustavo Rojas  
Sálvora Feliz  
Esteban Salcedo  
Elena Romero

Luis Bretón · Tomasso Campiotti · Antonio Hernández [alumnos MPAA]

**REVISIÓN ORTOTIPOGRÁFICA**  
ORTHOTYPOGRAPHICAL REVIEW

Gustavo Rojas  
Esperanza Campaña  
José Antonio Ruiz Esquiroz

**COMITÉ CIENTÍFICO**  
SCIENTIFIC COMMITTEE

Antonio Miranda [PRESIDENTE]

Almudena Ribot

Antonio González Capitel

David Archilla

Emilia Hernández Pezzi

Federio Soriano

Fernando Casqueiro

Françoise Fromonot

Horacio Torrent

Javier Frechilla

Joan Ockman

José Pérez de Lama

Juan Miguel Hernández de León

Manuel Gausa

María Teresa Muñoz

Nicolás Maruri

Paloma Gil

Paula V. Álvarez

Rafael Pina

**ÍNDICE**  
INDEX

- 01 **Presentación.** Federico Soriano  
Presentation. Federico Soriano
- 02 **Convocatoria**  
Call for Papers
- 03 **Programa del Congreso.**  
Conference Programme
- 04 **Índice de ponencias presentadas**  
Index of presented papers
- 05 **Índice general de ponencias seleccionadas**  
General Index of selected papers
- 06 **Ponencias**  
Papers

## “The Skin, the Cut, the Bandage”.

### Legado y crítica en Sverre Fehn.

#### Rincón Borrego, Iván Israel.

Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Valladolid, España, [irincon@modulor.arq.uva.es](mailto:irincon@modulor.arq.uva.es)

#### Resumen

La conferencia “The Skin, the Cut, the Bandage” que Sverre Fehn pronuncia en el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT) el 12 de abril de 1994 con motivo del ciclo anual de comunicaciones homenaje a Pietro Belluschi, representa un posicionamiento crítico detectable en algunas manifestaciones contemporáneas de la arquitectura noruega.

La conferencia, una de las últimas intervenciones públicas de Sverre Fehn es editada por el MIT en 1997, tres años después de pronunciarse, y desentraña la obra proyectada por el arquitecto en las décadas de los años 70, 80 y 90. Ésta coincide con el renovado protagonismo que el autor adquiere por la concesión del Premio Pritker ese mismo año y con el abandono de su labor docente en la Escuela de Arquitectura y Diseño de Oslo (AHO). Simboliza, al mismo tiempo, el apogeo del arquitecto y un paradójico *estado cero* alcanzado en los últimos años de su trayectoria.

Por un lado, Sverre Fehn aborda la intervención como explicación a posteriori de sus obras más apreciadas destacando, de algunas de ellas, la importancia del vocabulario del *Land Art* como referente embrionario, un aspecto no suficientemente reseñado hasta la fecha. Pero por otro, las palabras del noruego conforman un alegato creativo autónomo y coherente en sí mismo. Un discurso argumental fabulado, al margen de las obras que reseña. Sus palabras se instalan en el mundo de las ideas que revierten en la práctica del arquitecto, para cerrar así un itinerario de ida y vuelta entre sus idealizaciones gráficas y la materialización de cada proyecto. Las tres estrategias proyectuales que hilvanan su discurso son la *piel*, el *corte* y la *venda*; conceptos del campo médico y la cirugía que se reconocen como metáforas y analogías. A través de ellos explica la arquitectura como proceso utópico y pragmático, de sutura y restitución de lugares y memorias.

La presente investigación profundiza en el papel catalizador de esta poco conocida aportación de Sverre Fehn, e identifica la posición crítica que establece. Desde ella se comprenden no sólo las obras más contemporáneas del arquitecto escandinavo, si no otras muchas del actual panorama, noruego e internacional, muchos de cuyos autores fueron alumnos de Sverre Fehn, en permanente deuda con sus planteamientos.

**Palabras clave:** Crítica, arquitectura contemporánea, Sverre Fehn.

## “The Skin, the Cut, the Bandage”.

#### Abstract

The conference entitled “The Skin, the Cut, the Bandage” given by Sverre Fehn in the Massachusetts Institute of Technology (MIT) on April 12, 1994, in the annual cycle *Pietro Belluschi Lectures*, represents a critical position that is visible in some contemporary manifestations of Norwegian architecture.

The conference, one of the last public appearances of Fehn, was published by MIT in 1997, three years after being pronounced, and unravels the work of the architect in the decades of the 70s, 80s and 90s. It coincides with the renewed prominence of the author because of the Pritker Architecture Prize of that year, and with his abandonment of teaching at the School of Architecture and Design in Oslo (AHO). This symbolizes at the same time, the zenith of the architect and a paradoxical status *zero* achieved in the last years of his career.

On the one hand, Sverre Fehn explains a posteriori his most appreciated works and highlights from some of them the importance of Land Art’s vocabulary as embryonic reference, an aspect not sufficiently outlined to date. But on the other, the words of the Norwegian architect constitute a creative discourse, which is autonomous and coherent in itself. His words are installed in the world of ideas that flow back the practice of the architect, to close a back and forth itinerary between his graphic idealization and materialization of each project. The three design strategies of his speech are the *skin*, the *cut* and *bandage*; concepts from the field of medicine and surgery that are recognized as metaphors and analogies. Through them he explains the architecture as utopian and pragmatic process, as suture and restitution of places and memories.

This research explores the catalytic role of this little-known contribution of Sverre Fehn, and identifies the critical position that it establishes. From this, are comprehensible not only the most contemporary works of the Scandinavian architect, but many others in the current panorama, Norwegian and international, whose authors were many times students of Sverre Fehn, permanently indebted to his approaches.

**Key words:** Criticism, contemporary architecture, Sverre Fehn.

## 1. Introducción.

El 12 de abril de 1994 Sverre Fehn inaugura el ciclo *Pietro Belluschi Lectures* organizado por el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT) en memoria de Pietro Belluschi, fallecido poco tiempo antes, el 14 de febrero de 1994, quien había ejercido como decano de la Escuela de Arquitectura y Planificación Urbana del MIT entre 1951 y 1965. El arquitecto noruego, después de 23 años como profesor de la Escuela de Arquitectura de Oslo (AHO) y tras haber obtenido prestigio internacional, afronta el reto con gran honor y con una ponencia de título no menos atrevido, *The Skin, the Cut, the Bandage*<sup>1</sup>, es decir, *La Piel, el Corte y la Venda*, que incluso a él se le antoja “terrorífico”<sup>2</sup> para hablar de arquitectura.

Amén de los agradecimientos, Sverre Fehn manifiesta su sorpresa por haber sido invitado, pues supone que le ven como alguien que representa una generación antigua, como “*un fantasma de los 50 o los 60*”<sup>3</sup>. Pese a la ironía, la invitación del MIT le llega en un momento crucial, en el ocaso de su trayectoria académica. En 1994 el arquitecto se aproxima al umbral de la jubilación<sup>4</sup>, momento en el que el trabajo en su estudio *Arkitekt Sverre Fehn AS* aumenta considerablemente debido al éxito de sus últimos museos. Por lo que la oportunidad que le brinda el homenaje a Pietro Belluschi resulta inigualable para reafirmarse como proyectista en activo y plasmar aquello que había escrito al principio de su carrera docente, “*lo que importa es darle forma a aquello que llevamos dentro*”<sup>5</sup> pero ahora, en un foro de mayor repercusión.

## 2. La Piel, el Corte y la Venda.

En su conferencia Sverre Fehn repasa sus edificios más significativos, no sólo aquellos de repercusión internacional, sino sobre todo los que le reportan un enriquecimiento intelectual. Comienza con el epígrafe *la Piel* y unas breves notas al Pabellón Noruego de la Exposición Universal de Bruselas, 1958, y al Pabellón de los Países Nórdicos de Venecia, 1958-62, para detenerse en el Museo Arzobispal Hedmark de Hamar, 1967-79, en el que profundiza como si sentara las bases de los próximos ejemplos a desarrollar. En el siguiente apartado, *el Corte*, explora las propuestas del Museo Wasa de Estocolmo, 1982; el Museo Minero de Røros en Sør-Trøndelag, 1979-80; y la Iglesia del Cabo Norte en Honningsvåg, 1965. Y finalmente, en *la Venda*, aborda sus últimos proyectos de los años 80 y 90; el Museo Noruego de los Glaciares de Fjærland, 1989-91; el Museo de las Pinturas Rupestres en Borge, 1993; y el Museo de los Enterramientos Vikingos en Borre, 1993. Los entreteteje mediante el hilo argumental que une los tres conceptos referidos: la *Piel*, entendida como la capa superficial que cubre la corteza terrestre y alberga las huellas dejadas por el hombre y las culturas a su paso; el *Corte*, codificado en las grietas del terreno, por cuyas profundidades se cuele el tiempo y la memoria; y la *Venda*, el estrato arquitectónico que cubre la piel y sutura el corte, es decir, que devuelve el significado perdido al lugar. El singular título esconde la historia más trascendente de todas las fabuladas por él, una que abarca el conjunto de su obra.

Un primer aspecto de interés de la conferencia reside en que los tres argumentos enunciados conforman un alegato creativo autónomo y coherente en sí mismo. A priori, los proyectos mencionados se presentan como partes de un plan preconcebido anterior a ellos, si bien, es evidente que el discurso nace a posteriori por mor del ejercicio intelectual que supone la ponencia. De hecho, la mayoría de los edificios ni siquiera están construidos en ese instante, y tampoco se muestran en orden cronológico, sino más bien, en orden simbólico. Por tanto, cabe afirmar que la ponencia trasciende la mera exhibición de los encargos desarrollados a lo largo de tres décadas, e induce a pensar en el valor del razonamiento fabulado al margen de las obras que reseña. En ese sentido, los tres argumentos *Piel*, *Corte* y *Venda* simbolizan recursos proyectuales basados en figuras retóricas, especialmente analogías y metáforas, aplicadas a la arquitectura.



Fig. 1

Mediante la idea de *Piel* analiza el Museo Arzobispal Hedmark como un lugar en el que “*se trabaja con una variable rotunda; el horizonte se ha ido, se ha disuelto la piel de la Tierra*”<sup>6</sup>. En el paisaje arqueológico de las ruinas de Hamar el suelo desaparece paulatinamente, bien fragmentado por los restos semienterrados, bien excavado por los estudios arqueológicos. Ante tal circunstancia, el arquitecto se centra en dos factores, por un lado, en los enigmas ocultos en la corteza terrestre, a su juicio “*objetos que resultan claves para trazar la historia*



del pasado”<sup>7</sup>, y por otro, en el usuario, bajo cuyos pasos se desvanece el terreno. Así, la razón de ser del museo es mediar entre ambos, para “ayudar al visitante, se le debe proporcionar un horizonte, un suelo firme”<sup>8</sup>, recalca Sverre Fehn, “trabajas con la piel de la Tierra, y le das forma con el objetivo de mostrar aquello que se oculta en ella”<sup>9</sup>. Las singulares plataformas de hormigón que articulan el edificio se entrelazan con los muros existentes esbozando un paisaje de arquitecturas que el usuario contempla siempre desde arriba, ruinas sobrevoladas que lejos de permanecer dormidas se leen como un libro de piedra. El museo hace comprensible el yacimiento, sutura y restituye la sensación de lugar perdido. Y a través de la analogía epitelial, Sverre Fehn ahonda en la concepción del espacio arquitectónico desde una perspectiva aérea, punto de vista *lecorbuseriano* que se irá agudizando en futuros proyectos<sup>10</sup>.

Por otra parte, el proyecto del Museo Wasa colabora en el fortalecimiento del concepto *Corte*, entendido como hendidura física del lugar e interrupción de un acontecimiento. Precisamente ese fue el caso del barco Wasa, naufragado en el puerto de Estocolmo el 10 de agosto de 1628<sup>11</sup>. En 1982 se convoca el concurso para exponer sus restos, al que Sverre Fehn envía una propuesta que denomina “*incisión*”<sup>12</sup> en el territorio. Su idea retoma el escrito *La danza de las cosas muertas*<sup>13</sup>, en el que imagina la Tierra como un vasto museo de escala planetaria cuyas profundidades esconden innumerables maravillas. Tales hallazgos ilustran el tiempo y la cultura que los vio nacer, pero sólo en la medida en que permanezcan allí donde hayan sido encontrados, y por ello plantea el edificio como un *Corte* donde albergar la memoria del hundimiento del navío. El proyecto subraya la relación entre el objeto expuesto y su historia. Consiste en hacer un gran dique seco por debajo del nivel del parque aledaño al Museo Nórdico de Estocolmo y exponer en su interior el pecio con la intención de devolverlo, de forma simbólica, al lugar al que pertenece, por debajo del nivel de las aguas. Consta de una larga trinchera acristalada que corta literalmente el territorio, hundiéndose poco a poco en el subsuelo. Pasarelas y rampas de hormigón conducirían al visitante a través de los mástiles y el velamen, plegándose sobre sí mismas hasta desembarcar a los pies de la quilla del buque, pasando de la luz a la oscuridad, de lo más leve a lo más pesado, para ocupar el inquietante espacio de la nave hundida y recorrer así la memoria de su naufragio a través del *Corte*, hilo de Ariadna cifrado en el espacio arquitectónico que impele la mirada y el cuerpo hacia las profundidades. A semejanza de cómo el Wasa se hundió en el mar, Sverre Fehn hunde el museo en la Tierra<sup>14</sup>. El énfasis en la arquitectura concebida a vista de pájaro le conduce al concepto de “*Tatuaje*”<sup>15</sup>, variante entre el *Corte* y la *Venda*, que simboliza una impronta a caballo entre dos realidades, pues es al mismo tiempo extensión de la piel y nuevo estrato de significado depositado sobre ella. Al trasladar dicho concepto a la arquitectura, el *Tatuaje* representa una creación que participa tanto de la componente espacial del territorio, como de sus significados. Constituye una construcción sensible al medio, tallada con la corteza terrestre. Así, la influencia del *Land Art* en las últimas obras expuestas por Sverre Fehn durante la conferencia que nos ocupa, resulta considerable.

Siguiendo un camino paralelo al de la muestra *Earth Works*, 1968, la idea de *Venda* redefine la intervención en el paisaje anulando el valor objetual de la obra en favor del proceso orientador del territorio que la propicia y de su observación desde el aire. Obras como *Línea en el desierto de Tula*, 1969, de Walter de María; *Negativo Doble*, 1969-70, de Michael Heizer; ó *Cementerio Resituado*, 1978, de Dennis Oppenheim, entre otras, ejemplifican elocuentes intercambios de coordenadas entre paisaje y arquitectura, sensibilidad asumida por Sverre Fehn<sup>16</sup> como propia. Tal es así, que durante su charla en el MIT éste alude al artista alemán Hannsjörg Voth, referente inspirador para él, próximo al *Land Art* americano: “No recuerdo porqué, pero mientras estaba diseñando el Museo de los Glaciares, me acordaba de una gran figura, envuelta en tela, realizada por el artista Hannsjörg Voth. (...) No hacía otra cosa que ver fotografías de ella”<sup>17</sup>. Imágenes de 1978, muy anteriores a su proyecto de Fjærland, que retrataban *Viaje al Mar*, una gigantesca efigie momificada de 150 toneladas que navegó durante cinco días por el Rin, de Ludwigshafen al Mar del Norte, donde fue incinerada<sup>18</sup>. Hannsjörg Voth denominaba a ese tipo de intervenciones “*paisajes zero*”<sup>19</sup>, actuaciones de fuerte componente utópica y crítica que implantaban formas geométricas y topografías imaginarias en el paisaje. Ejemplos que, al igual que Sverre Fehn, hacen hincapié en la relación formal entre el artificio y la naturaleza como vehículo para comprender el carácter complementario de ambos.



Fig. 2

Asimismo, cuando Sverre Fehn escribe *La precisión del lugar*<sup>20</sup> junto a Per Olaf Fjeld evoca imágenes aéreas y topografías características del *Land Art* e insiste en la necesidad de reconsiderar la implantación de la arquitectura en el territorio: “Debemos encontrar de nuevo el diálogo con la Tierra. Las divisiones de las masas terrestres, agua y aire, encarnan las Grandes Construcciones. El terraplén es el último acuerdo con el paisaje. La Tierra que forma el montículo y la trinchera se convierten en la única protección posible”<sup>21</sup>. Al igual que sucede en la *Escultura para ser vista desde Marte*, 1947, de Isamu Noguchi<sup>22</sup>, el arquitecto noruego reivindica en sus últimos museos la trinchera y el terraplén como instrumentos topográficos y trazas arquitectónicas visibles desde

lo alto, *Corte* y *Venda*, respectivamente, que permiten al edificio continuar con el perfil orográfico de la Tierra y formar parte de su *Piel*.

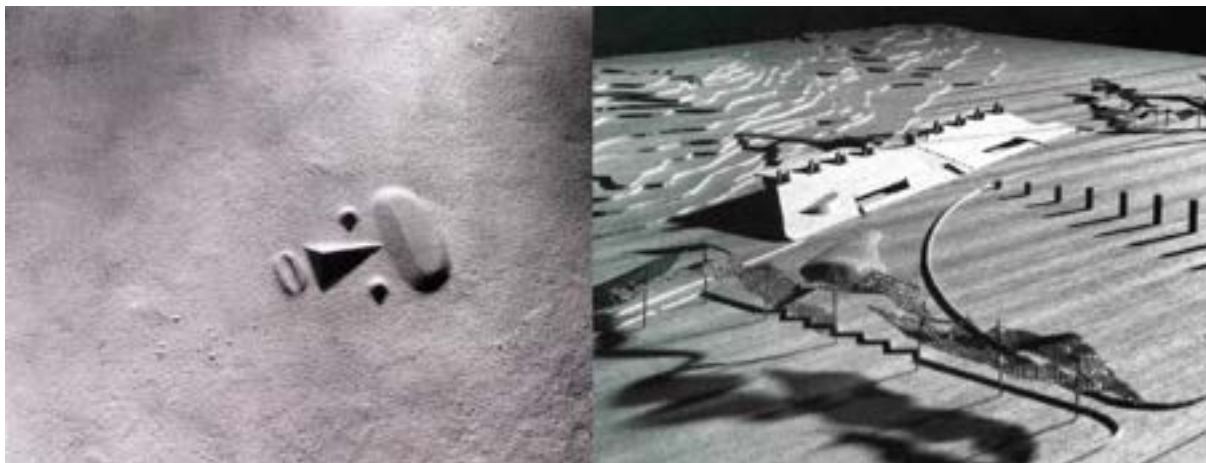


Fig. 3

## 2. El afianzamiento de un modo de hacer

El interés de Sverre Fehn por el *Land Art* le proporciona un principio de intervención sobre el territorio que trasciende el lenguaje arquitectónico del objeto resultante, sí, pero también le otorga una posición frente a la deriva postmoderna que la AHO adquiere en los años 80. El cambio de orientación en la Escuela de Oslo viene dado de la mano de Christian Norberg Schulz al defender en *The Concept of Dwelling: On the Way to Figurative Architecture*<sup>23</sup>, 1985, el redescubrimiento del concepto de *habitar* a través de la superación del funcionalismo y del retorno a la arquitectura figurativa. Norberg Schulz expresa su convicción en el positivo renacer de la cualidad figurativa de la arquitectura, un valor evidente en multitud de proyectos postmodernos. En el artículo homónimo publicado en 1987, el historiador noruego esgrime una defensa a ultranza de los proyectos más recientes de Robert Venturi, Charles Moore o Michael Graves con palabras que, por encontrarse algunas de las voces más críticas con sus tesis en el ámbito de la AHO, su propia escuela, resultan, cuando menos, controvertidas. Escribe: “La mayor parte de los pioneros de la modernidad tenían una educación clásica y su arquitectura volvía a menudo a ella de forma involuntaria. Sus seguidores más jóvenes, por el contrario, desde el primer momento aprendieron a concebir la arquitectura en términos abstractos, ‘funcionales’ y han producido esquematismos edificadas, si no lo hicieron en su desesperación al refugiarse en toda clase de narcóticos visuales”<sup>24</sup>. Sverre Fehn se encontraba entre esas voces, y se reconoce a sí mismo como arquitecto formado a la sombra del Movimiento Moderno por lo que el ataque a los “seguidores más jóvenes” le incluye de facto, por no mencionar el término “narcóticos visuales”, en el que se podrían encasillar las fábulas gráficas con que el maestro noruego se explicaba habitualmente en sus clases.

La reacción de Sverre Fehn al cambio de paradigma impuesto en la AHO es crítica. No comparte ni mucho menos los presupuestos postmodernos por la arbitrariedad de las creaciones que generan, por su modo de hacer basado en la interpretación de la historia como depósito de imágenes y metáforas recurrentes, por el uso del *collage*, tipológico y formal, y por su insistencia en el valor semántico del lenguaje filoclasista adaptado a construcciones contemporáneas. De hecho, en 1986, a la pregunta de Marja-Riitta Norri: “¿Cuáles son los temas de discusión en la arquitectura noruega actual?”, responde: “Tenemos postmodernistas, modernistas, y gente entre estos términos. Los últimos trabajos de algunos arquitectos noruegos incluyen un tipo de postmodernismo vulgar, un intento de hacer bromas cada vez más graciosas. Pero carecemos de base para una revolución postmoderna, no tenemos ninguna torre de vidrio sin sentido contra la que sublevamos. No puedes luchar contra algo que no ha ocurrido”<sup>25</sup>. La arquitectura postmoderna le resulta una moda más que un ejercicio disciplinar solvente. Para él, carece de sentido en el marco de la tradición arquitectónica escandinava, tanto moderna como vernácula, más orientada por la relación coherente entre arquitectura y naturaleza, por la honestidad de las técnicas constructivas y el uso de los materiales, que por el interés renovado del lenguaje figurativo.

A ese respecto, las palabras de ambos autores dan testimonio del ambiente vivido en el seno de la AHO durante esos años. Es sabido que sus reflexiones respectivas les alejan temporalmente, nunca hasta la ruptura. De hecho, Norberg Schulz se encarga en 1997 de hacer la primera gran revisión de la obra de Sverre Fehn titulada *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, e incluso, en sus últimos ensayos, como por ejemplo *Architecture: Presence, Language, Place*, 2000, diluye la defensa beligerante de lo postmoderno en favor de una síntesis de conceptos que van del estructuralismo a la fenomenología, en un intento de aportar un estudio de amplio espectro, abarcador de la arquitectura de todo periodo y región.

Por tanto, en el caso de Sverre Fehn, tras haberse sentido fuera de lugar en multitud de ocasiones durante el periodo de efervescencia de la arquitectura postmoderna, como un extraño hablando un idioma diferente, el hecho es que, en buena medida, el ostracismo reafirma sus propios planteamientos e intereses, alimentándose de imágenes que proceden de campos menos arquitectónicos y más propios del arte, la literatura o la composición del paisaje, como le sucede con el ejemplo del *Land Art*.

En *La Piel*, *el Corte* y *la Venda* Sverre Fehn explica sus propuestas como vocablos desiguales de un mismo discurso. De hecho, la mayoría de ellas aparecen en numerosos ideogramas de afán clasificatorio en los que vuelve sobre dichos proyectos, comparándolos entre sí, como si nunca los terminara del todo y persiguiera

constantemente el perfeccionamiento de las ideas que emanan de ellos. En ese sentido, el proceso creativo lineal expuesto en el enunciado *La Piel, el Corte y la Venda* no es tal, ni tampoco nace al albur de una narración inventiva arbitraria pues, por ser un ejercicio reflexivo y académico reiterado durante años, sus ponencias, al igual que sus dibujos, son más una consecuencia que una causa y devienen en herramienta operativa de perfeccionamiento de su arquitectura, más que en fuente de inspiración. *La Piel, el Corte y la Venda* muestra las invariantes de una actividad creativa que formula cada proyecto como reelaboración de los que le preceden, es decir, como *paráfrasis arquitectónica* en la que cada episodio de su obra se reescribe a sí mismo.

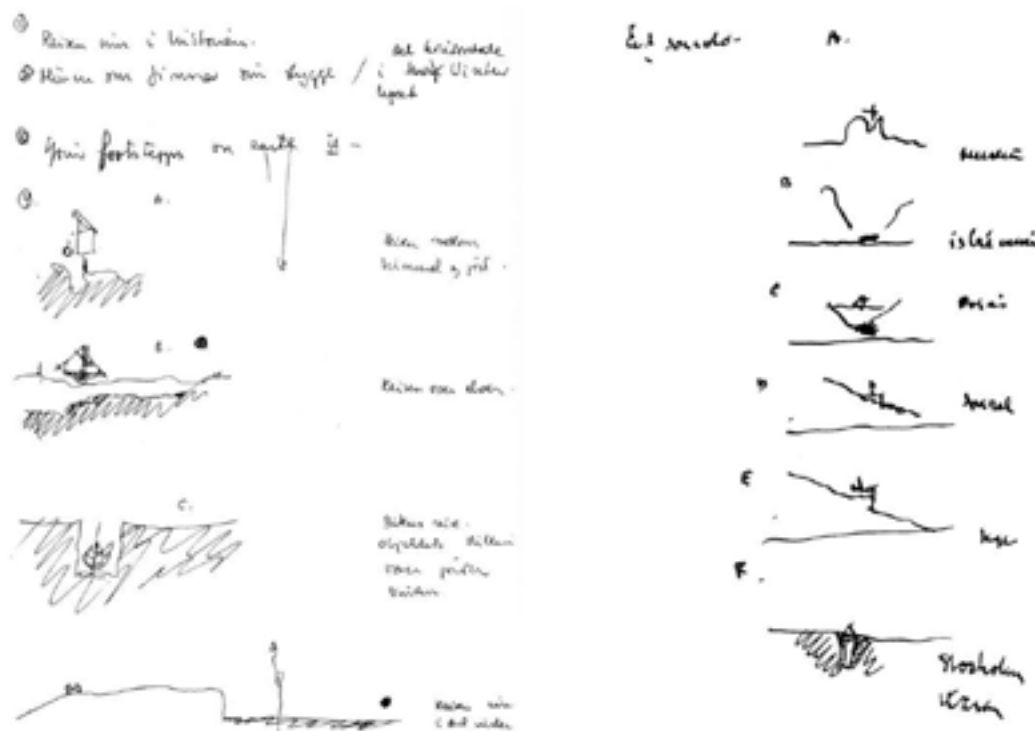


Fig. 4

### 3. Legado y semblante docente del arquitecto

Arquitecto y profesor son dos semblantes de la figura de Sverre Fehn que no se pueden separar. Su manera de entender la arquitectura, a caballo entre el simbolismo y la modernidad, y su modo de enseñarla, parecido al de Louis Kahn<sup>26</sup>, no sólo le reportaron reconocimiento, sino toda una legión de seguidores, gran parte de ellos estudiantes de la AHO, adeptos a sus enseñanzas. Dada la dilatada trayectoria académica del arquitecto, cabe suponer que lo recogido en *La Piel, el Corte y la Venda* ya lo hubiera expuesto durante los cursos reglados de la AHO, hipótesis que permite ahondar en la repercusión teórica de sus planteamientos a través de los arquitectos más destacados del panorama noruego actual.

Desde finales de los años 90 la arquitectura en Noruega ha vivido un cambio de ciclo fomentado por las instituciones gracias a iniciativas como el *Plan del Fiordo de Oslo* o el *Plan Nacional de Rutas Turísticas* encargados, en gran medida, a jóvenes estudios de arquitectura<sup>27</sup>. Durante el discurso de inauguración de la exposición *Snøhetta, architecture – landscapes – interiors*, en mayo de 2009, Jonas Gahr Støre expresa que la esencia de ese cambio es sobre todo generacional, pues subraya la idea de una arquitectura noruega como vía para contar historias y explicar los lugares y el mundo<sup>28</sup>, mensaje que, como hemos reseñado, Sverre Fehn había suscrito de manera implícita con anterioridad. Curiosamente la exposición dedicada a Snøhetta tiene lugar en el Museo Nacional de Arquitectura, cuya ampliación es una de las últimas obras de Sverre Fehn, y apenas un año después de la gran retrospectiva dedicada a éste, *Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction* en marzo de 2008. Ambos eventos simbolizan el paso del testigo del maestro a los alumnos.

Por ejemplo, autores como Arne Henriksen han recalado la importancia que el propio Sverre Fehn le otorgaba al vocabulario de la estructura y los materiales, depositarios de la historia que cuenta el edificio<sup>29</sup>. Siendo responsable de la Oficina Nacional de Arquitectura Ferroviaria (NSB), Arne Henriksen renueva la red de infraestructuras de ferrocarril de Noruega con un brillante elenco de estaciones, como la de Slepden, 1993, donde combina volúmenes puros interconectados por pasarelas y rampas de hormigón visto, con cubiertas de madera laminada de geometrías diagonales que evocan la obra del maestro noruego.

Otros arquitectos más jóvenes pero no menos consolidados, como Jan Olav Jensen<sup>30</sup> o Carl-Viggo Hølmebakk<sup>31</sup>, también se nutren de las teorías y enseñanzas de Sverre Fehn haciéndose eco especialmente de su sensibilidad hacia el paisaje.

Del primero cabe destacar el Hospital de Leprosos de Lasur, India, 1983-84, edificio realizado en colaboración con Per Christian Brynhildsen galardonado con el premio *Aga Kahn* de arquitectura en 1985. Un único volumen longitudinal construido con mampostería y bóvedas de ladrillo que subraya la condición *kahntiana* de un espacio central diáfano rodeado por el espesor de muros y espacios servidores. Este arquitecto también participa en el *Plan Nacional de Rutas Turísticas* como integrante de la firma Jensen & Skodvin. Entre sus intervenciones a lo

largo de la ruta Griranger-Trollstigen destaca un hotel formado por pequeños volúmenes de madera sutilmente diseminados en el paisaje. Cada pieza constituye un refugio de aspecto sofisticado, a través del cual se localizan los enclaves más significativos del medio natural, gargantas, cascadas y afloramientos rocosos, en referencia al mito literario de Knut Hamsun, el del viajero escandinavo solitario, embargado por un sentimiento de pérdida en la civilización, que es atraído constantemente por la irresistible llamada de su bosque nativo, mito que Sverre Fehn refería en sus lecciones<sup>32</sup>. En ese mismo entorno Jensen & Skodvin tienden una red de puentes de acero que surcan los frondosos bosques desde lo alto. Casi sin tocar el suelo, las estructuras de aspecto ingravido encauzan a los nómadas modernos a través de una epidermis de naturaleza salvaje que los envuelve.



Fig. 5

Por su parte, Carl-Viggo Hølmekbakk es responsable del mirador *Sohlbergplassen*, 2003, en las Montañas Azules, una obra tan brillante como elocuente. Situada en el enclave donde Harald Sohlberg pintó *Sol de Medianoche en Rondane*<sup>33</sup>, 1914, verdadero icono nacional del arte noruego, se trata de una única plataforma de hormigón de líneas sinuosas que se entrelaza con los abetos existentes, sorteándolos, sumándose al bosque como un estrato suspendido, propiciando la lectura del paisaje a modo de palimpsesto. El mirador *Sohlbergplassen* y el Museo Arzobispal Hedmark se encuentran hermanados de manera directa, si no en lo formal, sí en lo conceptual. Casi parece que al concebir su proyecto Carl-Viggo Hølmekbakk hubiera recordado las palabras de Sverre Fehn: “[Cuando] *la historia se da como una estratificación de signos, la naturaleza y la historia acuerdan su cadencia y se funden en una única realidad orgánica gracias a los signos arquitectónicos estratificados*”<sup>34</sup>, o lo expresado de otro modo durante su estancia en el MIT, “*los mejores poemas [arquitectónicos] son parques en palabras*”<sup>35</sup>. Poco más que una lámina de hormigón orientada respecto al lugar basta para cifrar los valores atávicos de tan memorable pasaje de la cultura escandinava.

En puridad, profundizar en el legado docente de Sverre Fehn requiere hacer mención a Rune Grov, Knut Hjeltnes, Hilde Haga o al equipo *Snøhetta*, entre otros. De éstos últimos, su afamado proyecto para la Ópera y Ballet Nacional de Noruega, 2000-08, resulta especialmente elocuente en lo relativo a las ideas expuestas por Sverre Fehn en *La Piel, el Corte y la Venda*. Toda la complejidad del edificio se desarrolla bajo la simple idea de trabajar con una cubierta topográfica, un enorme terraplén de escala urbana frente al fiordo de Oslo, analogía de la superficie epitelial que forma el hielo cuando flota sobre el agua que ya el maestro noruego había utilizado en el Museo de los Glaciares de Fjærland. Otros dos proyectos de *Snøhetta* son igualmente interesantes a ese respecto, la Galería y Hotel Tafjord, Zakariasdemnigen, 2005, y el Museo Peter Dass, en Alstahaug, 2001-2007. En ambos casos se recurre al concepto de *Corte*. En el primero, posan una estructura puente sobre la gran presa de Tafjord, entendida como doble incisión en el caudal natural del fiordo, y en el segundo, abren literalmente una brecha en la montaña para orientar el museo hacia la iglesia de Alstahaug.

Unos y otros convergen directa e indirectamente en la experiencia pedagógica de Sverre Fehn como profesor del módulo *Bygg 3*<sup>36</sup> de la AHO. Jan Olav Jensen recuerda las clases magistrales dirigidas para abrir la mente de los estudiantes, “*mentiras creativas*”<sup>37</sup> describe, ficciones intelectuales para canalizar el proyecto, “*cuando lo explicaba un buen profesor como Sverre Fehn, podía estar ilustrado del modo más sorprendente y cautivador, podía ensanchar los límites y las posibilidades de la arquitectura*”<sup>38</sup>. Exactamente igual a como hace en el MIT, el gran valor de las palabras del arquitecto noruego estriba en el tiempo de reflexión que paulatinamente decanta sus inquietudes, después reflejadas en sus alumnos.

Son numerosas las ocasiones en que Sverre Fehn se refería a la mayor de todas las creaciones humanas: “*la idea de la vida tras la muerte*”<sup>39</sup>. Tras su desaparición en 2009, cabe preguntarse si, más allá de su obra, el auténtico legado de su mirada poética es la influencia ejercida en la actual generación de arquitectos noruegos, cuestión a la que Rune Grov responde positivamente embargado por un profundo sentimiento de gratitud: “*leímos los escritos de Norberg-Schulz. La Iglesia de St. Hallvard de Lund & Slaatto era nuestro edificio favorito, pero fue Fehn quien nos mostró a Asplund y la Gran Arquitectura*”<sup>40</sup>.

Sverre Fehn enseña en *La Piel, el Corte y la Venda* que el cometido del arquitecto-docente es narrar el mundo y sus construcciones, contar su razón de ser, para alimentar los conocimientos de quienes lo estudian, porque enseñando arquitectura también se crea y, sólo así, creando, se puede ayudar a otros a pensarla.

## Notas

1. El contenido de la conferencia, una de las últimas de Sverre Fehn, llega a nosotros gracias a la labor de edición realizada en el MIT donde se publica junto con la conferencia *The Work of Practice* de Michael Hopkins, invitado al año siguiente, 1995. La

- publicación ve la luz en 1997, tres años después de ser pronunciada, coincidiendo con el renovado protagonismo del autor nórdico por el Premio Pritzker que le conceden ese mismo año.
2. FEHN, Sverre. *The Skin, the Cut & the Bandage*. En Stanford ANDERSON (ed.); The Pietro Belluschi Lectures. The MIT Press, Boston 1994, p. 6.
  3. *Ibidem*.
  4. Sverre Fehn se jubila en la AHO con 70 años, pocos meses después de su intervención en el MIT. Tras el éxito del proyecto del Museo de los Glaciares de Fjærland, 1989-2008, el volumen de encargos aumenta considerablemente respecto a épocas pasadas lo que le obliga a concentrar esfuerzos en su estudio con la ayuda de un brillante equipo de jóvenes *arquitectos*, muchos de ellos antiguos alumnos de la AHO, encabezados por su hijo Guy Fehn. La docencia será a partir de entonces una actividad que abandone, si no de forma definitiva, sí como actividad cotidiana.
  5. Página final de uno de sus cuadernos escrita el 23 de enero de 1973 recogida en ALMAAS, Ingerid H. *He won't let us off that easily*. En Sverre Fehn. *Projects and reflections*. Arkitektur N, 2009, pp. 3-5.
  6. FEHN, Sverre. *The Skin, the Cut & the Bandage*. op. cit., p. 11.
  7. *Ibidem*.
  8. *Ibidem*.
  9. *Ibidem*.
  10. El interés de Sverre Fehn por la figura de Le Corbusier, en general y por el *Poema del Ángulo Recto*, en particular, ha sido desarrollado ampliamente en la tesis doctoral RINCÓN, Iván I. *Sverre Fehn. La forma natural de construir*. 2010. ETSAV, Valladolid, pp. 303 y ss.
  11. Llamado a ser el buque insignia de Gustavo II Adolfo de Suecia a principios del siglo XVII, el Wasa naufraga pocas horas después de su botadura a relativa poca distancia del puerto de Estocolmo debido a la desproporción entre la altura y la manga, que conseguían un centro de gravedad demasiado alto. Es descubierto el 24 de abril de 1961 por un grupo de buceadores civiles que trabajaban en el mantenimiento del lecho del estuario, conservado en muy buenas condiciones pese a sus más de tres siglos de antigüedad.
  12. FEHN, Sverre. *The Skin, the Cut & the Bandage*. op. cit., p. 22.
  13. FEHN, Sverre. *The dance round dead things*. En NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEL, Maija (ed.); *The Poetry of Straight Line: Five Masters of the North*. Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1992, p. 16.
  14. Diversas publicaciones y autores han visto en el Museo Wasa un homenaje a la figura de Jørn Utzon y a su propuesta de museo dedicado al artista danés Asger Jørn en Silkeborg, 1969. Richard Weston afirma que el Museo Wasa es una "*reinterpretación poética*" del Museo Silkeborg, consideración de carácter general que admite ciertos matices. Más allá de la similitud que constituye el hecho de que ambos edificios se proyecten enterrados, las diferencias formales y compositivas entre ellos son notables. Ver WESTON, Richard. *Utzon: inspiration, vision, architecture*. Blodal, Hellerup, 2002, p. 207. Ver también RINCÓN, Iván I. *Sverre Fehn. La forma natural de construir*. op. cit., pp. 526 y ss.
  15. FEHN, Sverre. *The Skin, the Cut & the Bandage*. op. cit., p. 34.
  16. Intervenir en el paisaje desde los presupuestos del *Land Art* significa aceptar de antemano el carácter atemporal de la arquitectura y asimismo, aceptar las coordenadas del paisaje como tal, su carácter emblemático y la gran escala que lo acompaña, actitud que adquiere, si cabe, más trascendencia si pensamos en algunos de los sobrecogedores parajes noruegos donde trabaja fundamentalmente Sverre Fehn.
  17. FEHN, Sverre. *The Skin, the Cut & the Bandage*. op. cit., p. 29.
  18. El enorme despliegue que el autor alemán lleva a cabo entre el 30 de mayo y el 5 de junio de 1978 termina consumido por el fuego. Se trata de un alegato crítico de la "*sociedad fosilizada en que vivimos, capaz de gastar enormes sumas de dinero y recursos ilimitados en preservar las cosas e incrementar [ficticiamente] su valor*", según el propio Voth. Ver Entrevista a Hannsjörg Voth en WEILACHER, Udo. *Between Landscape Architecture and Land Art*. Birkhäuser, Basilea, 1999, p. 65.
  19. *Ibid.*, p. 56.
  20. FJELD, Per Olaf. *The Precision of Place*. En Sverre Fehn. *The Thought of Construction*. Rizzoli, Nueva York, 1983, p. 33.
  21. Sverre Fehn citado por FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn: the pattern of thoughts*. The Monacelli Press, Nueva York, 2009, p. 250.
  22. Inicialmente titulada *Monumento al hombre* se trata de una descomunal propuesta concebida con montículos tallados en la gran escala del paisaje, una figura sólo comprensible en su totalidad cuando es observada a distancias cósmicas. Ver TORRES, Ana María. *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*. The Monacelli Press, Nueva York, 2000, p. 49.
  23. NORBERG SCHULZ, Christian. *The Concept of Dwelling: On the Way to Figurative Architecture*. Rizzoli, Nueva York, 1985.
  24. NORBERG SCHULZ, Christian. *On the Way to Figurative Architecture*. En *Places*, vol. 4, no. 1, 1987, p. 19.
  25. Ver la entrevista realizada a Sverre Fehn por NORRI, Marja-Riitta. *About Rationalism of Spiritual Content*. En *Arkkitehti*, n.4, Helsinki, abril 1986, pp. 77-84.
  26. Per Olaf Fjeld insiste en que "*tenía una excepcional habilidad para visualizar y simplificar la idea más compleja. (...) Su manera de impartir clase se parecía a la de Louis Kahn; en lugar de imponer, ambos seducían con su método*". FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn: the pattern of thoughts*. op. cit., p. 173.
  27. El *Plan del Fiordo de Oslo* contempla la recuperación arquitectónica de 225 hectáreas divididas en 13 zonas del frente costero de Oslo mediante intervenciones tan reseñables como la Ópera y Ballet Nacional de Snøhetta, 2000-08, ya finalizada, y otras aún en proyecto como el Museo Munch/Stenersen, de Alberto Herreros, la Biblioteca Deitchman en Bjørvika o el desarrollo urbano de Barcode encargado al equipo *a-lab*. Por su parte, el *Plan Nacional de Rutas Turísticas* es un programa impulsado desde la Administración Estatal de Carreteras que plantea la regeneración de 18 travesías a lo largo de la costa del país a través de intervenciones paisajísticas y arquitectónicas de pequeña escala.
  28. El discurso de Jonas Gahr Støre, representante del Ministerio de Asuntos Exteriores de Noruega, se publica en la página web del Gobierno de Noruega <http://www.regjeringen.no> donde además se hallan el documento de trabajo *architecture.now - Norwegian Architectural Policy*, declaración de intenciones respecto a la identidad y las aspiraciones arquitectónicas de la Noruega contemporánea.
  29. Sverre Fehn declara: "*La estructura es mi modo de expresión, es como un lenguaje, como cuando un poeta debe eliminar lo excesivo para mostrar la esencia. Si una narración, que podemos llamar arquitectura, no tiene estructura, carece de significado. La arquitectura también tiene algo de irracional, sí, pero una idea irracional debe estar basada en una estructura racional*". Sverre Fehn a MØLLER, Henrik Steen. *Sverre Fehn - An Interview with the Norwegian architect*. En *Living architecture Scandinavia Design*, nº15, Copenhagen, 1997, p. 211.
  30. Jan Olav Jensen se gradúa en la AHO en 1985, siendo profesor visitante en ella desde 2004.
  31. Graduado en la AHO en 1984, completa sus estudios en la Cooper Union de Nueva York en 1985. También participa de la docencia en la AHO como profesor invitado, no obstante es la práctica profesional de la arquitectura la que reporta mayores logros con sendas nominaciones al Premio Mies van der Rohe en 1996 y 2001, así como multitud de galardones de ámbito nacional. Desde 1980 la Escuela de Arquitectura de Oslo mantiene una intensa relación académica de intercambio con la Cooper Union gracias a la participación en el Laboratorio Internacional de Arquitectura y Diseño Urbano (ILAUD) fundado por Giancarlo de Carlo en la Universidad de Urbino en 1974, organización a la que Sverre Fehn y Norberg Schulz son los primeros

- representantes noruegos en acudir, abriendo la senda a futuros miembros como Per Olaf Fjeld y Jan G. Digerud. El propio Sverre Fehn pasa un curso completo en 1986 impartiendo clase en la Universidad neoyorkina junto a John Hedjuk.
32. En diversas ocasiones Sverre Fehn se refiere a los sutiles matices y la importancia la literatura nórdica para él, de autores como “Hamsun, Gogol y Tchekhov”. Sverre Fehn a LAVALOU, Armelle. *A pays des lumières horizontales*. En *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 287, París, 1993, p. 85.
33. Harald Sohlberg describe la experiencia sobrecogedora de dicho paisaje: “*La infinita planicie donde me encontraba estaba bañada en penumbras y sombras misteriosas. Había visto árboles deformados, retorcidos y torturados por la furia de las tormentas, signos mudos del inconcebible poder de la naturaleza (...)* En la distancia surgía ante mí una majestuosa cadena montañosa bajo la luz de la luna, como gigantes petrificados. La escena era soberbia, llena de una quietud fantástica que jamás había experimentado. Sobre los blancos contornos del invierno nórdico asomaba la bóveda celeste llena de estrellas resplandecientes. Como una ceremonia sagrada en una gran catedral”. Harald Sohlberg citado por NORBERG SCHULZ, Christian. *Nightlands*. The MIT Press, Londres, 1996, p. 11.
34. FEHN, Sverre. *The tree and the horizon*. En *Spazio & Societa*, nº 10, Milán, 1980, pp. 32-55.
35. FEHN, Sverre. *The Skin, the Cut & the Bandage*. op. cit., p. 7.
36. *Bygg 3*, cuya traducción sería *Construcción 3*, es el bloque didáctico dirigido por Sverre Fehn en la Escuela de Arquitectura de Oslo. Pese al título, en realidad la asignatura engloba la docencia de proyectos, clases teóricas de composición e historia en una única unidad. En él colaboran a lo largo de los años Per Olaf Fjeld, Neven Fuchs-Mikac, Turid Haaland, Finn Kolstad, Terje Moe y Ole Frederik Stoveland.
37. JENSEN, Jan Olav. *Affinity*. En ANDERSEN, Michael Asgaard (ed.). *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. Routledge, Nueva York, 2008, p. 295.
38. Ibidem.
39. FEHN, Sverre. *The Skin, the Cut & the Bandage*. op. cit., p. 25.
40. Rune Grov citado en GRØNDVOLD, Ulf. *Norwegian Contemporary Architecture: Fehn and His Legacies*. En YOSHIDA, Nobuyuki (ed.). *A+U*, n. 411, Tokyo, febrero 2004, p. 10.

Fig. 1. Izquierda. Portada del texto *The Skin, the Cut & the Bandage*. En Stanford ANDERSON (ed.); The Pietro Belluschi Lectures. The MIT Press, Boston 1994. Derecha. Sverre Fehn. Boceto de la arquitectura como tatuaje “*El globo y el brazo*”, sin fechar.

Fig. 2. Izquierda. Hannsjörg Voth. *Viaje al Mar*, 1978. Derecha. Sverre Fehn. Museo de los Glaciares, Fjærland, 1989-2008.

Fig. 3. Izquierda. Isamu Noguchi. *Escultura para ser vista desde Marte*, 1947. Derecha. Sverre Fehn. Museo de las Pinturas Rupestres en Borge, Østfold, 1993. Maqueta.

Fig. 4. Izquierda. Sverre Fehn. Croquis acerca de “1. El viaje a la historia. 2. El muro encuentra su sombra, la tendida luz invernal. 3. Tus huellas dejadas en la Tierra son... 4. A. La travesía entre cielo y tierra [Hamar] B. La marcha sobre el río [Røros] C. La singladura del barco [Wasa] D. El objeto en la Tierra azotada por el viento [Honningsvåg] El viaje a lo desconocido”, 1984. Derecha. Sverre Fehn. Ideograma del Museo de los Glaciares, el Museo de las Minas de Røros, el Museo Hedmark, el Centro Médico de Conferencias Voksenkollen y el Museo Wasa, 1992.

Fig. 5. Izquierda. Jensen & Skodvin. Hotel en la ruta Griranger-Trollstigen, 2009. Derecha. Carl-Viggo Hølmebakk mirador *Sohlbergglassen*, 2003.

## Bibliografía

- A.A.V.V. *architecture.now. Norwegian Architectural Policy*. Ministry of Culture and Church Affairs, Oslo, 2009.  
<http://www.regjeringen.no/en/search.html?querystring=Sn%C3%B8hetta,+architecture+%E2%80%93+landscape+s+%E2%80%93+interiors&id=86008> [consultado en Enero, 2013].
- ALMAAS, Ingerid H. *Norway. A guide to Recent Architecture*. Bastford, Londres, 2002.
- ALMAAS, Ingerid H. *He won't let us off that easily*. En Sverre Fehn. *Projects and reflections*. Arkitektur N, 2009, pp. 3-5.
- FEHN, Sverre. *The tree and the horizon*. En *Spazio & Societa*, nº 10, Milán, 1980, pp. 32-55.
- FEHN, Sverre. *The dance round dead things*. En NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEL, Maija (ed.); *The Poetry of Straight Line: Five Masters of the North*. Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1992, p. 16.
- FEHN, Sverre. *The Skin, the Cut & the Bandage*. En ANDERSON, Stanford (ed.); *The Pietro Belluschi Lectures*. The MIT Press, Boston 1994, pp. 5-37.
- FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The Thought of Construction*. Rizzoli, Nueva York, 1983.
- FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn: the pattern of thoughts*. The Monacelli Press, Nueva York, 2009.
- GRØNDVOLD, Ulf. *Norwegian Contemporary Architecture: Fehn and His Legacies*. En YOSHIDA, Nobuyuki (ed.). *A+U*, n. 411, Tokyo, 2004, pp. 6-11.
- JENSEN, Jan Olav. *Affinity*. En ANDERSEN, Michael Asgaard (ed.). *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. Routledge, Nueva York, 2008, pp. 287-296.
- LAVALOU, Armelle. *A pays des lumières horizontales*. En *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 287, París, 1993, p. 85.
- McQUILLAN, Thomas. *After Fehn*. En YOSHIDA, Nobuyuki (ed.). *A+U*, n. 411, Tokto, 2009, p. 86.
- MØLLER, Henrik Steen. *Sverre Fehn - An Interview with the Norwegian architect*. En *Living architecture Scandinavia Design*, nº15, Copenhagen, 1997, p. 211-213.
- NORBERG SCHULZ, Christian. *The Concept of Dwelling: On the Way to Figurative Architecture*. Rizzoli, Nueva York, 1985.
- NORBERG SCHULZ, Christian. *On the Way to Figurative Architecture*. En *Places*, vol. 4, no. 1, 1987, pp. 18-23.
- NORBERG SCHULZ, Christian. *Nightlands*. The MIT Press, Londres, 1996.
- NORBERG SCHULZ, Christian y POSTIGLIONE, Gennaro. *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*. The Monacelli Press, Milan, 1997.
- NORRI, Marja-Riitta. *About Rationalism of Spiritual Content*. En *Arkkitehti*, n.4, Helsinki, 1986, pp. 77-84.
- RINCÓN, Iván I. *Sverre Fehn. La forma natural de construir*. 2010. ETSAV, Valladolid.
- TORRES, Ana María. *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*. The Monacelli Press, Nueva York, 2000.
- YOSHIDA, Mirei. *Norwegian Architecture – Between the Poetic and the Politic*. En YOSHIDA, Nobuyuki (ed.). *A+U*, n. 411, Tokyo, 2009, pp. 71-75.

WEILACHER, Udo. *Between Landscape Architecture and Land Art*. Birkhäuser, Basilea, 1999.

WESTON, Richard. *Utzon: inspiration, vision, architecture*. Blodal, Hellerup, 2002.

YVENES, Marianne y MADSHUS, Eva (ed.). *Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction*. The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, 2008.

## Biografía

**Ivan I. Rincón Borrego** es doctor arquitecto y profesor del Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid desde 2004. Es miembro del GIR *Arquitectura y Cine* de la Universidad de Valladolid. Investigador integrado del CEAA - *Centro de Estudios Arnaldo Araujo*, ESAP, Oporto. y Defiende su Tesis Doctoral *Sverre Fehn. La forma natural de construir* defendida en diciembre de 2010. Ha participado en publicaciones como *12 Edificios de Arquitectura Moderna en Valladolid* (2006); *Arte & Paisagem* (2007); y *21 Edificios de Arquitectura Moderna en Oporto* (2010). Desde 2006 ha impartido conferencias y clases en diferentes universidades nacionales e internacionales.

**Iván I. Rincón Borrego** is PhD architect and professor of the Department of Theory of Architecture and Architectural Projects at the University of Valladolid since 2004. He is member of the GIR *Architecture and Cinema* at the University of Valladolid. He is researcher integrated of the CEAA – *Centro de Estudos Arnaldo Araujo* ESAP, Porto. He defends his PhD Thesis entitled *Sverre Fehn: The Natural Shape of Construction* in 2010. He has collaborated with several publications; *12 Edificios de Arquitectura Moderna en Valladolid* (2006); *Arte & Paisagem* (2007); and *21 Edificios de Arquitectura Moderna en Oporto* (2010). Since 2006, he has also lectured in different notational and international Universities.

Publicación a cargo de:

**ARKRIT**

Grupo de Investigación de Crítica Arquitectónica  
[www.arkrit.es](http://www.arkrit.es)

Con el apoyo de:

Universidad Politécnica de Madrid  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Departamento de Proyectos Arquitectónicos

