

LO DOMÉSTICO. APRENDIENDO DE JØRN UTZON HOUSEHOLD. LEARNING FROM JØRN UTZON

Alberto Grijalba Bengoetxea

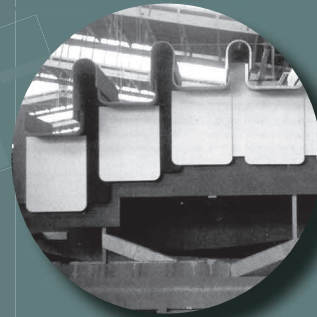
doi: 10.4995/ega.2013.1686

Jørn Utzon, a lo largo de cinco décadas, proyecta cuatro viviendas-refugio para sí mismo. Refugios de arquitecto para un arquitecto. Refugios donde pondrá a su propia disposición las revelaciones y descubrimientos más íntimos de su arquitectura.

Palabras clave: Lo gráfico; Consciente e inconsciente; Memoria; Pasado y presente

Jørn Utzon designed, in five decades, four home-refuges for himself. Home-refuges designed by an architect for an architect. Home refuges in which he put his most intimate epiphanies and his most ultimate architectural work findings at his own disposal.

Keywords: Graphics; Consciousness and unconsciousness; Memory; Past and present





El arquitecto danés Jørn Utzon es reconocido como el máximo representante de la Tercera Generación. De vocación transcultural, en su obra relaciona pasado y presente, forma y técnica, Oriente y Occidente. Para comprender su influencia, tan importante es su obra construida, como sus proyectos no realizados.

Sus primeros años de formación entre Aalborg y Elsinor están marcados por la relación con el pintor Carl Klyberg y la figura de su padre, Aager Utzon. Con el primero adquirirá una especial sensibilidad hacia la contemplación de la naturaleza. De su padre, ingeniero naval, se instruye en que todo es posible: “A mi me gustaba ir a los talleres. En principio no había nada que no pudiera hacerse (Ferrer 2006)”. Así, intuirá la capacidad que tiene lo gráfico y la técnica para crear formas adecuadas, con medios adecuados. Aprenderá a dibujar lo informe, el viento, y el agua.

Estudió en la Real Academia de Bellas Artes de Copenhague, todavía bajo la influencia de la *Bygmesterskolen* fundada por Jensen-Klint. Esta escuela pretendía recuperar la tradición artesanal y social de la arquitectura, como la de un maestro de obras o *Bygmester*. Buscar lo sencillo, lo honrado y el significado de los materiales, estudiar el paisaje y la arquitectura ancestral para, sin copiarlos, hacerlos suyos. Siendo estudiante, es inaugurada en 1940 la Iglesia de Grundtvig, terminada por Kaare Klint, hijo de Jensen-Klint. Construida en ladrillo, evidencia su aparejos y su estricta modulación de piezas enteras, haciéndole reflexionar acerca de la diversidad dentro de la igualdad.

En el estudio del pintor y escultor Einar Utzon Frank, experimenta cómo el mundo de las ideas, del boceto, de



1

la realidad gráfica bidimensional, se convierte en otra tridimensional, equivalente, pero complementaria. Aprende con naturalidad el paso de la expresión del croquis a la representación plana, y cómo ésta se convierte en algo mensurable y real. En su acercamiento a la cultura oriental, que inició con Klyberg y que continuará en Estocolmo de la mano de Siren y Prip-Møller, descubre cómo la filosofía oriental antigua se basa en una actitud mental que influye en la producción técnica, y no es la técnica la que influye en la arquitectura (Giedion 1969) (Fig. 1).

Aalto. Asplund

Utzon reconoce la importancia para la arquitectura nórdica de Aalto y de Asplund. De Aalto, con el que colaboró en 1945, asimiló que la Arquitectura podía ser, verdaderamente, una experiencia “maravillosa”, de la que quería participar.

De Asplund, al que califica como “padre de la Arquitectura moderna escandinava (Utzon 1983)”, aprendió que, más allá del funcionalismo, todas sus obras están dotadas de una sensación de bienestar y contenido simbólico que expresa el sentido y la función.

1. Estudio Einar Utzon Frank.

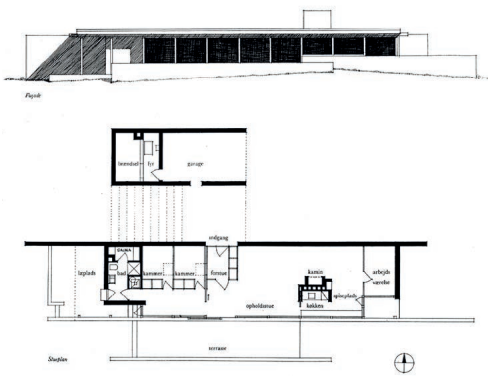
1. Studio Einar Utzon Frank.

The Danish architect Jørn Utzon is regarded as the utmost representative of the third Generation. He had a transcultural vocation and in his work he related past and present; shape and technique; East and West. If we want to understand his influence, we should consider all, his built work together with his designs for the buildings that were never constructed. Utzon’s early training took place between Aalborg and Elsinor, and was marked by his relationship with his own father Aager Utzon and the painter Carl Klyberg. From the former, a naval engineer, he got the idea that everything is possible: “...and I’d like to go in the workshops. In principle there was nothing that could be done (Ferrer 2006)”. This way he would sense the ability to create suitable shapes with suitable means inherent to graphics and technique. He learnt to draw the “shapeless”; the wind and water.

He attended the Academy of Fine arts in Copenhagen, still under the influence of the *Bygmesterskolen* founded by Jensen-Klint. This school’s aim was to recover the social and artisan work of architecture, as it would be the one by a *Bygmester* or mason; seeking simplicity and honesty, letting materials express themselves, studying the landscape and ancestral architecture so that they could master them without copying them. It was in 1940, when he was still a student, that the church in Grundtvig was completed by Kaare Klint, Jensen’s son. This church was built of bricks, it shows an evident strict lay-out of modules and the bonds are noticeable, all of which made him meditate about diversity within equality.

It was at Einar Utzon Frank’s workshop where he experienced how the complex world of ideas, of sketches, of graphic bidimensional reality, becomes into another tridimensional reality which is equivalent and supplementary at the same time. It is with this painter and sculptor that he naturally learnt the steps from draft to a flat graphical representation and how it is finally turned into something real and measurable.

It is through his familiarization with Eastern cultures, a process that he started with Klyberg and continued with Siren and Prip Møller in Stockholm, that he realized that ancient eastern philosophy has its roots in mental attitude influencing technical production, and that it is not that technique influences architecture (Giedion 1969).



2



3



4

Aalto. Asplund

Utzon recognizes Aalto's and Asplund's roll in Nordic architecture. He worked with Aalto in 1945, when he learnt that Architecture could be, in fact, a "wonderful" experience and decided that he wanted to take part in it.

Utzon reckons Asplund as "the father of the modern Scandinavian Architecture (Utzon 1983)" and with him he learnt that beyond functionalism all Asplund's buildings were impregnated by a well-being feeling and a symbolic meaning. This symbolic meaning expresses both sense and function. He also points out Asplund's great capacity for work. The reference to all these solid qualities, merge with the recurring detailed account of Asplund's death at 56, who in his deathbed shared the following reflexion with his son, also an architect "You Know, Hans?. All work wasn't worth the effort, Really?". Well, Utzon, who had to make use of those same qualities once and again throughout his career, though it does, and he proposed Asplund's memory as an example.

The believe that it was worth was behind his effort to build a refuge for himself, he would build several of them, they were refuges by an architect for an architect. They would provide him shelter, comfort; he would feel at ease, safe in them. They would be his retreats, his hideaways, in one word "home". It is in the construction of these refuges that he put his most intimate epiphanies and his most ultimate architectural work findings at his own disposal.

Hellebæk 1950-52

When Utzon returned from the USA he built his first home in Hellebæk. It was the first time that he himself profited from his learning. His first worry was the location. He worked out a full size model of the house using cardboard and canvas. His experiments lead to a 130 m² "dwelling" with a blind wall to the North and a glass front to the South.

The house was built of 1.2 m by 1.2 m units which could also be subdivided into 12 cm

De él destaca su capacidad de trabajo, su ejemplo, su tenacidad e intensidad a la hora de enfrentarse a los proyectos. Estas virtudes, a las que él mismo tendrá que recurrir una y otra vez a lo largo de su carrera, se funden con su recurrente relato de la muerte de Asplund a los 56 años (Vila, 1983). En sus últimas horas compartió con su hijo, arquitecto como él, la siguiente reflexión: "¿Sabes Hans? Todo este trabajo no valía la pena, ¿verdad?". Utzon creyó que sí y propone la memoria de Asplund como ejemplo.

Esta enseñanza le llevará a construirse refugios en el más literal de los significados, como amparo, abrigo y protección, pero también en su acepción de albergue, cobijo, e incluso de madriguera, retiro o escondite: un hogar. Refugios de arquitecto para un arquitecto. Refugios donde pondrá a su propia disposición las revelaciones y descubrimientos más íntimos de su arquitectura.

Hellebæk, 1950-52

A la vuelta de América, Utzon se construirá su primera vivienda en Hellebæk. En ella pondrá en práctica todo aquello que ha aprendido. Su primera preocupación será el lugar. Con unas lonas y cartones, trabajando con una maqueta de tamaño natural fue situando 130 m². Sus experimentos le condujeron a un muro ciego al norte, y al sur, una fachada acristalada.

Realizada con módulos de 1,2 m. por 1,2 m. divisibles en submódulos

de 12 cm., dimensión del ladrillo que usa, sin cortes o piezas especiales. Recordando las esencias artesanas de la Academia, deduce, en su propia vivienda, que de la parte se llega al todo. Los muros lineales, en los que se apoya el basamento, dividen el programa en tres partes: terraza-plataforma, vivienda e instalaciones/garaje.

Sin embargo, pese a sus intenciones, que nos harían tener un "a priori", la documentación gráfica del proyecto habla de otra cosa. La planta tramada, está reducida a los elementos de protección y aislamiento funcionales. En los alzados, tan solo la línea define los volúmenes, sin otra valoración que la sombra que la cubierta proporciona. Es una documentación voluntariamente impersonal, resultado evidente de una práctica intencionada, que manifiesta el anhelo de la arquitectura internacional, "como debería ser". Y ese debería ser un mirador de cristal donde sentir el viento, ver el sol, el fuego y el agua (Fig. 2).

Con Mies comparte Utzon la creencia en la importancia de la calidad del material, su esencia y su expresividad. Parece hacer suya la máxima Miesiana de que no existen problemas de forma, solo de construcción: "La arquitectura comienza con el aparejo de dos ladrillos con esmero". La lógica que les une también les distancia. Mientras Mies, en su Casa de ladrillo, proyecta unos muros que se extienden y sobrepasan la volumetría, acotando y caracterizando el territorio, Utzon hace que sus muros, con el desplaza-



2. J. Utzon. Vivienda en Hellebæk 1950-52. Planta. Alzado.
3. J. Utzon. Vivienda en Hellebæk 1950-52. Exterior.
4. J. Utzon. Vivienda en Hellebæk 1950-52. Interior.
2. J. Utzon. House in Hellebæk 1950-52. Floor plan.
3. J. Utzon. House in Hellebæk 1950-52. Outside view.
4. J. Utzon. House in Hellebæk 1950-52. Inside view.

miento de los dos volúmenes, sirvan para el apoyo de una cubierta globalizante. Solución análoga a la utilizada por F. LL. Wright en sus “casas usonianas” y en especial en la vivienda Herber Jacobs, 1936 (Fig. 3).

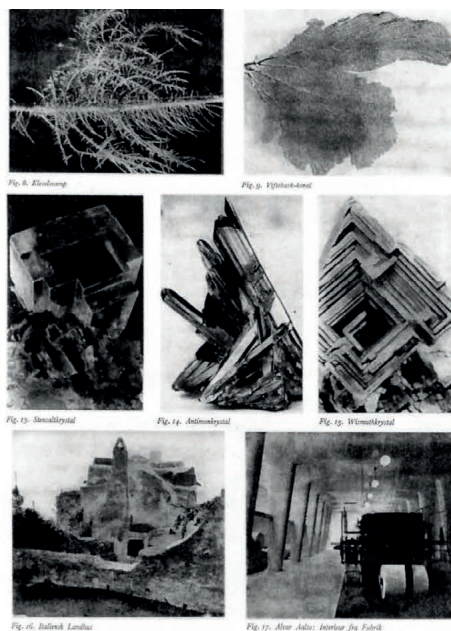
Conoció la obra de Wright en la Exposición: “Ameryca Bygger”, Estocolmo, 1942. Visitó Taliesin, East y West, y se entrevistó con él. Descubre en Wright a un arquitecto preocupado por la construcción pero con un alto grado experimental, capaz de innovar y proponer soluciones estandarizables, elementos nuevos y repetibles, pero realizados y adecuados para cada proyecto.

El interior de la vivienda de Hellebæk es otro mundo. La tarima enrasada de paredes y techo, el mobiliario ausente salvo el ligado a los muros, la chimenea y los diversos planos del suelo, hablan de lo ancestral, de lo vernáculo, de la tradición. En la búsqueda del confort del refugio, Utzon propone un interior monomaterial, en el que la arquitectura es capaz de organizar el espacio de reunión, tomar asiento, estar o jugar, que remite a la Casa Larga danesa tradicional (Fig. 4).

De “Tendenser: notidens arkitektur”, 1947 a “Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés”, 1962

Evidentemente, Utzon incorporó para su primera vivienda, las últimas experiencias que conoció en su primer viaje, pero sería un poco obvio pensar que eso es todo.

En 1947 escribió junto con Tobias Faber el manifiesto “Tendencias de arquitectura contemporánea”. Reconocen que la utopía neogótica de Klint y el funcionalismo, se habían distanciado



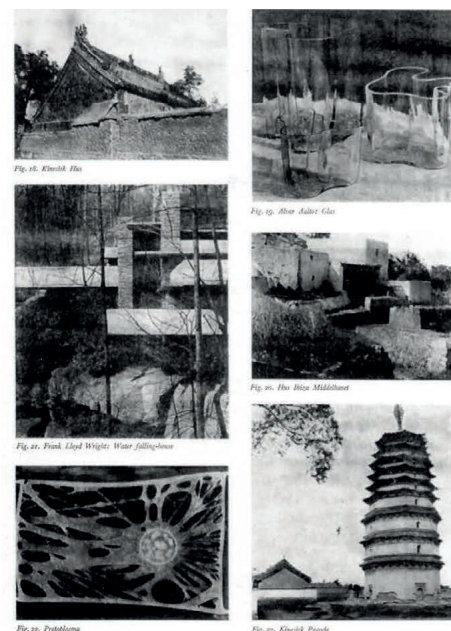
5

de la realidad. Proponen un nuevo estilo de vida, una vuelta al paisaje, a las formas naturales y a lo vernáculo. Las imágenes que ilustran el artículo, recordando lo estudiado de K. Blossfeldt y D’Arcy Thompson (Frampton 1985), así lo demuestran: once formas naturales, nueve vernáculos y cinco ejemplos de Aalto y Wright (Fig. 5).

En 1949 conoció en Méjico las plataformas de Uxmal y Chichen-Iza, la península del Yucatan, y el Monte Alban. Pese a confesar que esta visita fue una de las experiencias arquitectónicas más importantes de su vida, no será hasta 1962, en su conocido artículo de la revista *Zodiac*, cuando lo ponga de manifiesto. Tiempo dilatado, pero en el que, al igual que su arquitectura se ha destilado, se han reformulado sus pensamientos y sentimientos, combinándose con sus reflexiones sobre la arquitectura. Descubrió, al igual que los mayas, la dimensión de una nueva vida, un cambio de experiencia visual:

5. J. Utzon y T. Faber “Tendenser: notidens arkitektur” (1947).

5. J. Utzon and T. Faber “Tendenser: notidens arkitektur” (1947).



subunits. This is also the length of the bricks that were used in the construction, he didn’t cut them or used any special pieces, reminding us of the artisan principles at the School of Fine Arts. He deduced when designing his own home that from the part you can reach the whole. The parallel walls sustaining the base, divide the space in 3 pieces: a platform, a garage and systems unit, and the dwelling.

Despite his intentions making us think that there is an “a priori” in the design; the graphic documents available show differently. The hatched floor plan is reduced to protection and insulation functional components. The volumes are only defined by lines on the elevations, and there is lack of any other assessment other than the shade provided by the roof. This graphic documentation seems voluntarily impersonal, as if a result from a wish for international architecture, as “it should be”. And this should be... a bay window, a view point from where to see the sun, feel the wind, the sense the water, the fire.

Utzon, together with Mies believed that the quality of materials, their essence and their expressivity are of extreme importance. He echoed Mies’s core idea that there aren’t shape problems, but construction ones: “architecture begins with two bricks bonded with great care”.



This motto that related them also grew them apart when Mies projected extensive walls that exceed the volume in his Brick House, defining and enclosing the boundaries; Utzon's walls are, with the displacement of the two volumes, the support for the globalizing roof. This solution is similar to the one F.L. Wright uses for his Usonian Houses, and particularly to the one he uses for Herber Jacobs' house, 1936. Utzon got to know Wright's work in Stockholm at the exhibition "Amerýca Bygger" in 1942. He visited Taliesin, East and West, and got to meet him. He discovered within Wright the architect worried about construction, but still highly experimental; capable to innovate and still propose standardising solutions; able to create new repeatable elements, custom made but and suitable for each project.

The Hellebæk house interior is a different world. The timber work on walls and ceilings, the lack of furniture other than the one attached to walls, the chimney and the different levels of the floors tell us about ancestors and tradition. Utzon's design proposal, in his attempt to seek for comfort in this, his refuge, is that of a unique material interior, where architecture organises space into different areas for meeting, relaxing, sitting, playing, following the typical Danish long house design.

From "Tendenser: notidens arkitektur", 1947 to "Platforms and plateaux: ideas of a Danish architect", 1962

Utzon, evidently made use of his, up to then, first travel experiences when designing his first home, but it would be naïve to think that this was all. In 1947, together with Tobias Faber, he wrote "Tendencias in Contemporary Architecture". They admit that Klint's neogothic utopia and functionalism had distanced from reality. They proposed a new way of life, a return to landscape, to natural shapes and to vernacular architecture. As K. Blossfelt and D'Arcy pointed out we can appreciate that the images illustrating the article are clearly demonstrative; they include eleven nature shapes, nine vernacular ones and five designs by Aalto and Wright.

In 1949 he visited the Uxmal and Chitzen-Itza platforms in Mexico, the Yucatan Peninsula and Monte Alban in Oxaca. He later confessed that this trip had been one of the most important architectural experiences in his whole life, but

6. J. Utzon. Casa en la montaña. Croquis.

7. J. Utzon. Retrato. Zodiac nº 14, 1967.

8. J. Utzon. Autoretrato.

6. J. Utzon. House on a mountain. Sketch.

7. J. Utzon. Portrait. Zodiac nº 14, 1967.

8. J. Utzon. Self-portrait.

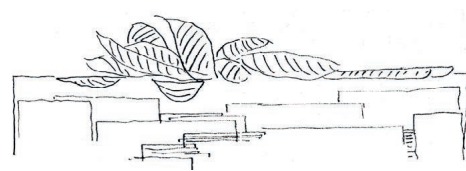
"Gracias a este artificio arquitectónico cambiaron totalmente el paisaje y dotaron a su experiencia visual de una grandeza sólo comparable a la grandeza de sus dioses (Utzon 1962)". No busca de la historia extraer elementos del pasado para sacarlos de contexto, sino comprender la afinidad interior y el reconocimiento espiritual de aquella, como acertadamente subraya Giedion (1969). Subido sobre su plataforma y dominando el paisaje, siente que las nubes son la cubrición soñada. Recuerda a Cósimo, el protagonista del *Barón Rampante* de Italo Calvino, que promete no volver a tocar el suelo.

Bayview, Sídney, 1963-65

Tras su triunfo en el concurso de la Opera de Sídney, Utzon decidió infructuosamente construirse una vivienda en la ciudad australiana desde 1963 a 1965. Ha pasado ya más de una década desde el proyecto de su primera vivienda y, sin lugar a dudas, en este intento aplicará todas sus nuevas experiencias: una plataforma, en un bosque de eucaliptos, desde donde sentir la brisa y el firmamento.

Los primeros croquis atribuidos a la vivienda reflejan una serie de plataformas de distintas dimensiones y cotas, escalonadas e independientes, conectadas por un sistema de escalinatas no continuas, generando un recorrido sinuoso entre ellas.

Una cubierta de directrices curvas, fragmentada, con elementos independientes recuerda a las cubiertas vegetales de los refugios de campo. Pero no se limita a cubrir el perímetro, ni tiene unos límites estrictos, sino que parece ser un crecimiento vegetal autónomo, una flor con pétalos y hojas, compuesta por pecíolos y nervaduras. La cubierta orgánica florece, sin



6



7



8



9. J. Utzon. Opera de Sídney. Croquis.
10. J. Utzon. Casa en Bayview, 1963-65. Croquis seccion.

9. J. Utzon. Sidney Opera House. Sketch.
10. J. Utzon. House at Bayview, 1963-65. Cross section sketch.

ninguna directriz más que su centro, suspendida livianamente sobre la plataforma: protege a sus habitantes y atrae a los visitantes (Fig. 6).

Ese croquis, supone una declaración del anhelo: “no permitáis que la inteligencia se interponga u obstruya el camino de salida de vuestros sentimientos (Utzon, 1985)”. Pero también de él se deduce el convencimiento aprendido de que todo es posible. En efecto, la revista *Zodiac* n° 14 de 1967, abre con un retrato de Utzon vestido de negro, sobre fondo negro, en el que solo se distinguen su rostro y sus manos que, en la superposición múltiple de su movimiento, definen una forma aleatoria moldeada por el arquitecto. Es un mago de las formas, capaz de realizar todo aquello que puede imaginar (Fig. 7).

En su autorretrato ológrafo, Utzon estampa su firma con su mano derecha con un pincel. Al mismo tiempo, la mano es redibujada tomando tinta de su propio cerebro que permanece abierto para dotar de lo necesario a su mano y poder proyectar: lo consciente y lo inconsciente. Trasladar lo más personal, lo más íntimo, las reacciones inconscientes a la consciencia (Fig. 8).

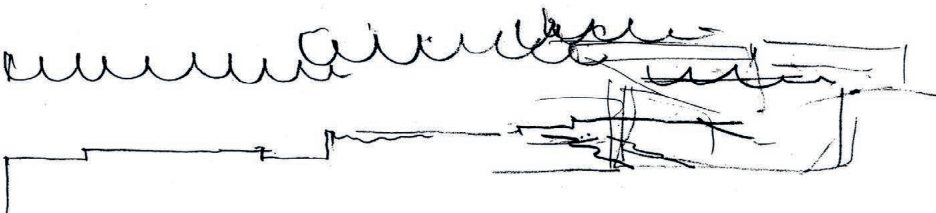
Lo inconsciente

El croquis de las cubiertas de Sídney es intuitivo, los problemas de construcción o geométricos se obvian. Se busca, se experimenta, se repiten grafismos sin ningún orden, de un modo mecánico. Lo importante es lo hallado, lo que está oculto. Al igual que Aalto en “La trucha y el torrente de la montaña”, Utzon deja fluir sus ideas de un modo libre (Fig. 9).

Pero en la búsqueda de la idea, el material para dibujar también es un medio. La tiza y el pastel en los croquis del liceo de Elsinor en 1958. Un



9



10

dibujo de rasguño es capaz de contener la idea de la plataforma, la torre y su sección ondulante. Lo efímero de la sal, susceptible de verterse y moldearse, generar huecos y relieve, es el medio ideal para expresar el Museo de Arte de Silkeborg en 1963.

En su refugio, la búsqueda se explicita. La cubierta vegetal se hace intuitiva, al tiempo que se desdibuja para convertirse en un lienzo. Sobrevuela un gran muro, proyectándose tanto hacia el mirador, como hacia el espacio de llegada. Es el momento de trasladar lo inconsciente, a lo consciente (Fig. 10).

it was not until his famous article for *Zodiac* in 1962 that he publicly admitted it. This was a long period in which not only his architectural work distilled, but also his feelings and thoughts merged with his reflections on architecture. He discovered, as the Mayas had done, the magnitude of a new life, a change in the visual experience: “by this architectural trick they had completely changed the landscape and supplied their visual life with greatness, corresponding to the greatness of their goods (Utzon 1962)”. His intentions were not to extract some elements from past history to take them out of context; his aim was to understand its inner affinity and spiritual recognition as Giedion rightly stresses. On top of the platform, an overlooking the



scenery, he felt that the clouds were the dreamt awning. He resembles Cósimo, the character from *Baron Rampante* by Italo Calvino, who promises never to touch the floor again.

Bayvlew, Sidney, 1963-65

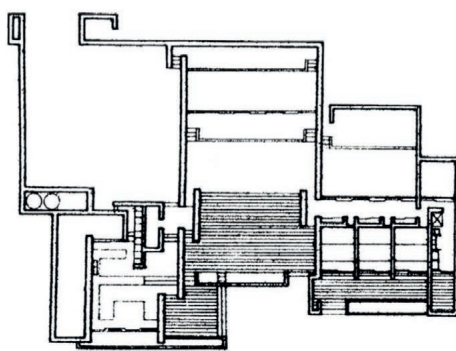
After his success in the tendering process for the construction of the Opera House building in Sidney, Utzon tried in vain to build a house for himself in the city from 1963 to 1965. More than a decade had passed from the design of his first home, and he, of course, had more experiences to incorporate to this his new design for a home: a platform in a eucalyptus forest where to feel the breeze and sense the firmament.

The first sketches attributed to the early design of the house show a series of stepped and independent platforms of different sizes and at different levels, they seem to be connected by a winding stairway.

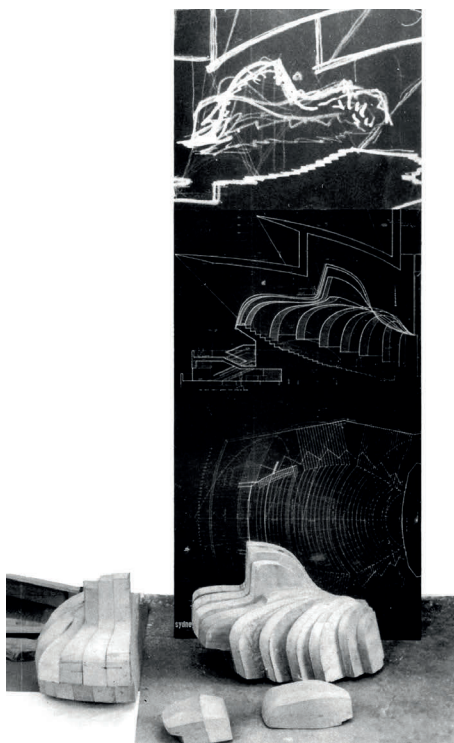
The design of the roofline consists of different curves resembling the vegetable rooftop for a hut, whose purpose seems to surpass the function of covering the perimeter; and without having clear limits, it seems to grow independently and create a flower with petals and leaves, leafstalks and venations. The botanic cover blooms with no guideline other than its axis, lightly suspended over the platform, enticing its visitors and protecting its inhabitants.

The sketch itself entails a statement of a longing, a wish: "Don't allow intelligence interpose or impede the way out of your emotions (Utzon 1985)". But it can also lead us to deduce, as he seemed to have been persuaded to learn, that everything is possible. On the cover of *Zodiac* nº 14 in 1967 we can see a portrait of Utzon dressed in black, the background being also black, the only things we can distinguish are his face and his arms, which by means of a multiple image superimposition describe an aleatory shape. The architect is, thus, a shape magician, he can achieve to shape, to create, everything he can image.

Utzon, in his holographic portrait, draws himself signing with a paintbrush in his right hand, while at the same time, the same hand is drawn dipping the same brush in his brain through his skull open so that it can provide his hand of whatever is needed to continue designing: consciousness and unconsciousness. It is the living representation of the transference of the most personal, the most intimate, the most unconscious reactions to consciousness.



11



12

Lo consciente

En una síntesis empírico racional, formula la interacción de intuición y técnica: "Si uno quiere llegar a ser arquitecto, habrá de dominar la tecnología para poder desarrollar sus ideas... para construir sus sueños.". De este modo, lo buscado se hace realidad en la primera planta de su nueva vivienda (Weston 2002).

La plataforma y la cubierta flotante, se han convertido en un recinto delimitado por muros perpendiculares al desarrollo de las terrazas, que focalizan y enmarcan las vistas sobre el mar. Este esquema de planta, será

11. J. Utzon. Casa en Bayview, 1963-65. Planta 1964.

12. J. Utzon. Estudio de Utzon. Zodiac nº 14 1967.

11. J. Utzon. House at Bayview, 1963-65. Floor plan 1964.

12. J. Utzon. Study by Utzon. Zodiac nº 14 1967.

posteriormente reelaborado en Can Feliz (1994) (Fig. 11).

En la Ópera, Utzon descubrió que el problema es la cubierta. Lo consciente, el intelecto y la capacidad de la experiencia, serán para él los mecanismos propios de la disciplina arquitectónica: "Los dibujos no adquieren valor por sí mismos, cuanto están formados por líneas sin sentido ni dimensión (Utzon 1970)".

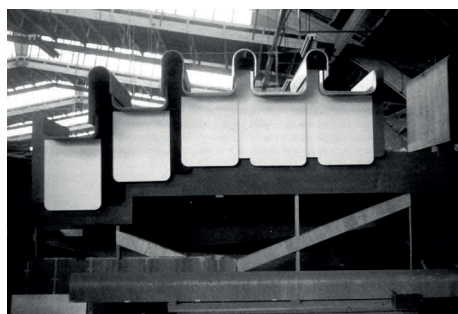
Una imagen del estudio de Utzon, resume su modo de trabajo. Un panel explica el cieloraso de las salas de la Ópera. En la parte superior, un boceto sin dimensión, en el que los rasgos se superponen y las directrices se corrigen: "representa la idea". En la parte inferior vemos que este primer boceto se ha dimensionado. Dibujado en tinta blanca, es exacto, está referenciado a la sección y a la planta: "representa la técnica". Por último, apoyadas en el suelo dos maquetas tridimensionales, refinadamente toscas, una masiva y otra que, por partes, explica el proceso de generación del espacio: "la comprobación empírica de la forma" (Fig. 12).

El problema de la cubierta.

Lo aditivo

En la última de las plantas de su refugio australiano, la propuesta tripartita se ha reducido. La cubierta ya no es globalizante, sino que se adecúa topográficamente a cada uno de los puntos donde se apoya. Es, al mismo tiempo, continua en planta, pero diversa en alzado y sección.

En estos años encontró un problema similar en la cubierta del Concurso para el teatro de Zurich, 1963, o en el Banco Melli de Teherán, 1959. En este último, propone la caligrafía como referente para su resolución.



13

La caligrafía oriental no está teñida de las reglas occidentales y el nombre del banco en árabe sugiere su forma. Pero aparte de esta referencia poética, la utiliza como metáfora del sistema aditivo. Las letras, como sistema de signos codificado concreto, pueden expresar, en lo aleatorio de su orden, cosas diferentes aun componiéndose del mismo número y cualidad de elementos. La respuesta: la diversidad desde la igualdad. Lo aditivo, lo repetitivo, los elementos estándar:”sin tener la necesidad de cortarlos a medida o adaptarlos de cualquier manera (Utzon 1970)”, se convierten en los protagonistas. Elementos basados en su intuición inconsciente, desarrollados por la técnica consciente.

En Bayview, investiga sobre las propiedades de ensamblaje de elementos iguales y su capacidad de desplazamiento. Estos desplazamientos pueden ser combinados, de manera que la cubierta se adecúe a la topografía artificial de muros y plataforma. En su combinación, el resultado es múltiple, pero no olvida las condiciones de confort que ha de reunir: “La cubierta puede ir colgada encima, saltar en un brinco o en muchos pequeños. El problema es cómo resolver la impermeabilización, los requerimientos estructurales y el aislamiento térmico en un elemento industrializado... un bonito problema (Utzon 1962)”. Los croquis adquieren dimensiones precisas y exactas, se convierten en planos de montaje numerados y codificados. Lo dibujado se construye (Fig. 13).



14

Can de lis, 1971-73.

La memoria

1971, Utzon decide construirse una vivienda en Mallorca, sobre un acantilado al borde del mar.

Con el material más sencillo que tiene en sus manos, unos terrones de azúcar, comienza a aparejar con esmero un muro, una tapia. Al reducir el patrón a ese elemento prefabricado inmediato, la piedra del marés adquiere para él la ejemplificación del material autóctono con el que construir su nuevo refugio.

Si volvemos a su autorretrato, en el tintero de su mente, entre lo consciente y lo inconsciente, en un sustrato independiente, se encuentra la memoria. Pero hablar de la memoria es hablar del paso del tiempo, de la evocación, de aquello vivido y revivido. Es hablar del recuerdo y del pasado. Se trata de una actitud interior, de conocimiento personal.

Pero una mirada hacia atrás se impone. Una de las ilustraciones que contenía el artículo “Tendencias de arquitectura contemporánea”, se había pasado por alto. Bajo el epígrafe: “Fig. 21. Hus Ibiza Middelhavet”, una construcción tradicional es una de las pocas imágenes de arquitectura contenida en el manifiesto. Se trata de una construcción vernácula, enclavada en el paisaje, compuesta de múltiples pabellones, sobre un sistema aterrazado, todos ellos realizados en la piedra del país (Fig. 14).

Esta imagen, bajo el epígrafe “113 casa rural en Ibiza (Baleares). Fotografía de W Segal”, fue publicada por

13. J. Utzon. Casa en Bayview, 1963-65. Solución de la cubierta.

14. B. Taut. La casa y la vida japonesa 1937. Fotografía de W. Segal “Casa rural en Ibiza”.

13. J. Utzon. House at Bayview, 1963-65. Roofing.

14. B. Taut. Houses and people of Japan 1937. Segal “Rural house in Ibiza”.

Unconsciousness

The sketch for the roofing in Sidney is intuitive, there is no reference to constructive or geometric problems, and graphics are repeated without an apparent order, in a mechanical way, seeking for something. What is important is hidden waiting to be found. Aalto did it in “The Trout and the Mountain Creek” and now Utzon does it again, he lets his ideas flow free.

Sometimes the act of seeking is also a means, and so are the materials used, as were the chalk and pastel in the sketches for the Helsingor Lyceum in 1958. A scratch drawing can hold within the idea of a platform, a tower, and its wavy section. Ephemeral salt, prone to be poured and shaped, to create hollows and relieves, is the perfect mean to express the Art Museum in Silkeborg in 1963. In the sketch for his refuge the search becomes explicit, the vegetation roofing is intuitive and at the same time it dims and turns into a canvas. It overflies a big wall expanding over the bay window and over the way in. It is the time to transfer the unconscious to conscious.

Consciousness

Out of empirical rationalism, he synthesises the interaction between intuition and technique “If someone wants to become an architect, should master the technology that enable him to put his ideas into practice ... to built his dreams”. This way, what he was seeking for became reality on the first floor of his new dwelling (Weston 2002). The platform and the suspended cover are transformed into an enclosed area limited by the walls that run perpendicular to the terraces, they define and focus the view out upon the sea. The very same layout will be redesigned later for Can Feliz (1994).

When designing the Opera house Utzon discovered that the problem resides in the cover or roofing. Consciousness, intellect, and the ability of our experience would be, for him, the distinctive mechanisms of architectural discipline: “The drawings are not a thing “per se” with meaningless and dimensionless module lines (Utzon1970)”.



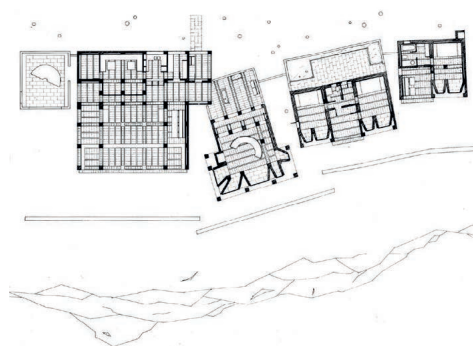
There is a picture of Utzon's office that summarises the way he worked. There is a board that explains the ceilings in the Opera House. At the top we can see a sketch, no dimensions in it, in which the strokes superimpose and the guidelines are amended: "it represents the idea". At the bottom we can appreciate that his first sketch has been dimensioned, drawn in white ink, it is an exact benchmark to the section and the floor plan of the building: "It represents technique". Finally, on the floor two tridimensional rough models, one solid, the other one explains step by step the space generating process: "Empirical shape checking".

The Roofing Problem. The Additive

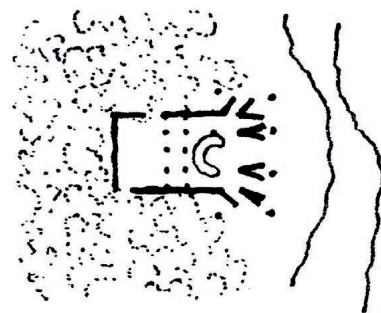
The tripartite answer has been simplified in his Australian refuge, as it shows on the top floor. The cover is not globalizing any more, it topographically adjusts to each and every of the points where it rests. It is at the same time continuous, on ground floor, but diverging in elevation and section.

It was also in those years that he found a similar problem with the roofing when designing a theatre in Zurich 1963 for a tendering process, and in his design for the Meli Bank of Teheran, in 1959. In this last project he decided on an Arabic calligraphy solution which is not as imbued with norms as is the one in Western world. The shape of the cover evokes the name of the bank, but apart from this poetic reference, he used it as a metaphor for additive system. Letters, as a concrete codified system of signs, can, when ordered at random, create very different anagrams with very different meanings. The answer to the problem is: diversity within equality. Addition, repetition, standardisation: "Without having to be cut to measure or adapted in any way (Utzon 1970)", become the main subjects. They are his unconscious intuition based elements, developed by conscious technique.

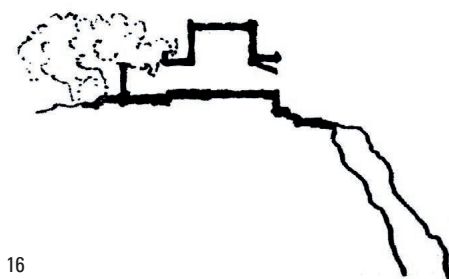
It is in Bayview where he studied how to assemble standardised elements, its properties; and their displacement qualities. These displacements could be combined so that the cover adjusted to walls and floor plants generate artificial topography. Multiple combinations were possible, but he never forgot the comfort conditions they had to fulfil: "The roof can be hanging above, it can be spanning across or jumping over you in one big leap or in



15



16



Bruno Taut en 1937 en *Houses and people of Japan*. Para Taut ejemplifica la paradójica diferencia de construcción en dos islas, con la misma latitud y orientación, pero diferente clima. La coincidencia de la reproducción de las dos imágenes, conocida por Utzon o no, no resulta casual. Pero mientras para el arquitecto alemán refleja las diferencias, para Utzon se convierte en un icono, dentro de su bagaje transcultural. Una imagen conservada en la memoria.

Compuesta por cinco pabellones independientes, refleja el orden casual de la arquitectura anónima. Cada pabellón adopta una posición en función de su uso, vistas y perforaciones, con la naturalidad de lo vernáculo, se posa donde debiera estar. Esta actitud, en la que solo existe el orden natural, fren-

15. J. Utzon. Can de Lis 1971-73. Planta.

16. J. Utzon. Can de Lis 1971-73. Croquis.

15. J. Utzon. Can de Lis 1971-73. Floor plan.

16. J. Utzon. Can de Lis 1971-73. Sketch.

te al orden artificial impuesto, nos remite a Isak Dinesen en *Out of Africa*, de 1937. Como un lugareño más, Utzon se resiste a construir los pabellones alineados, al igual que los trabajadores de Dinesen. En cada punto de la tierra, la topografía es diferente, las sombras inciden de manera desigual, y la brisa nos refresca a distinta hora (Fig. 15).

Son pabellones de piedra sin muebles ni otro elemento añadido, son cuevas edificadas en palabras de Taut. Desde el primer croquis, Utzon hace entrever sus intenciones, unos refugios para ver, para mirar a través de los profundos huecos abocinados, con la carpintería al exterior, para no interrumpir la mirada. En este primer boceto, sorprendentemente fiel a la realidad construida, están el pedestal rocoso, el mar y el estar sobre un podio rodeado de naturaleza (Fig. 16).

Como si volviera a visitar Méjico, sobre un abrupto cortado sobre el mar se encuentra el Castillo de Tulum. Realizado en piedra y rodeado de vegetación baja, domina el cielo y el mar. Utzon nos muestra cómo el pasado y la memoria se convierten en mecanismos de reflexión y proyecto. Busca lo primario de la arquitectura, es moderna y antigua al mismo tiempo. Hace una vivienda intencionadamente atemporal que espera al tiempo, pretérito o futuro, para adquirir su estado final. (Norberg-Schultz 2004) (Figs. 17 a y b).

La piedra es suelo y muro, mesa y banco, pilares y peto. Tan sólo el cambio de material en los dinteles niega su continuidad. Dinteles realizados con dobles viguetas de hormigón que hablan del pasado. Del pasado cercano en los dinteles de Asplund y Levenzt. Del lejano, en las desaparecidas vigas de madera, sustituidas por hormigón en las ruinas de Pompeya.



17 a y b. J. Utzon. Can de Lis 1971-73.
Castillo de Tulum, Mejiço.

17 a and b. J. Utzon. Can de Lis 1971-73.
Tulum Castle, Mexico.



many small ones. The problem is to master the water-proofing, the structural requirements and the heat insolation in one mass-produced element. . . a nice problem to be solved (Utzon 1962)". Sketches acquired precise and exact proportions, they became numbered, coded assembly blueprints. Plans become actual shapes, get built.

Can de Lis, 1971-73. Memory

It is in 1971 when Utzon decided to build up a home in Majorca, on a cliff overlooking the sea. With a bunch of sugar lumps, the closes and simplest material at hand, he carefully started assembling a wall, and this simple immediate pattern element gave way to the stone of the Mares as the appropriate example of indigenous material to build his next refuge with. When we look backwards and reconsider his portrait, in his mind inkwell, between consciousness and unconsciousness, on an independent substratum, there it is: memory. But talking about memory is talking about past and present, about evocation, about what we lived and relived. It is talking about memories and the past. It is a about an inner attitude, of self-knowledge. Looking backwards is a must. In his article: "Tendencies in Contemporary Architecture" there was a picture under the epigraph: "Fig 21. Hus Ibiza Middelhavet" that had gone unnoticed for us, it is one of the few traditional architecture images included in the article. It shows a vernacular house nestling in the landscape, consisting of multiple pavilions on a terrace system, and all of them built of local stone blocks.

This other house under the epigraph: "Fig113.rural house Ibiza, Balearic Islands. Photograph by W Segal", was published by Bruno Taut in *Houses and People of Japan* in 1937. It exemplifies, for Taut, the paradoxical constructive difference between two islands with the same latitude and equally oriented, but with a different climatology. Utzon knew about this image, thus the coincidence of both images being published does not seem to be casual, but while the German architect used it to point out differences, for Utzon it becomes an icon within his transcultural experience. It is an image kept in memory.

The house is made up of five independent pavilions and it reflects the casual order of unknown author architecture. Each pavilion is located according to the use it is given, the views and the voids it has, with the casualness

17

En el recuerdo y la memoria, atesoramos imágenes que se agolpan como una cascada de fotogramas sin aparente conexión, pero en su secuencia, en su repetición aleatoria, expresan aquello que nos es más querido, más personal. Los muros conservan las huellas y cicatrices de la memoria. Oriente y sus "puertas luna" en el recorte semicircular del muro, que permite ver el mar, la puesta de sol o

el crecimiento del árbol cercano. Los embaldosados locales previos al zaguán de entrada, con el orden natural de los pavimentos de La Acrópolis, de Pikionis. El uso del corte de sierra de la piedra, cuando es más esencial, no son de ahora, ni de antes.

Por último, una perforación, aparentemente accidental, pues parece que el muro hubiera perdido una de sus piezas. Situada en el encuentro



vernacular knowledge sets everything on its place. This attitude in which only natural order exists opposed to the imposed artificial order takes us to Isak Dinesen in *Out of Africa* in 1937. Utzon, as if he were a native to the place, refuses to build up the pavilions aligned, as did Dinesen's workers. Each part of the plot has a unique topography, each part has a unique shade pattern and in each part breeze is felt at a different time of the day. The pavilions lacking any furniture or added decoration are pure built caves, as Taut indicates. From his first sketch, Utzon reveals his intention, he is creating a refuge to see, to look out of those deep flared voids, the outer woodwork would not disrupt the sight. This early sketch to which the final building is surprisingly faithful, includes the rock base the sea, and the idea of finding oneself on a plateau admiring nature.

As if it were Mexico revisited, there is, on a sharp cliff, the Castle of Tulum; built of local stone and surrounded by shrubbery ruling over the sea and the sky. Utzon shows how past and memory turn into reflection and projection mechanisms. Utzon looks for primary architecture, his dwelling is modern and ancient at the same time, it is deliberately timeless that is awaiting the time, past or future to acquire its final state. (Norberg-Schultz 2004).

Floors and walls, tables and benches, cornerstones and overhangs are stone. The only change in material is the concrete double joisted thresholds which break the continuity, and they speak of the past. They speak of the recent past as in the Asplund and Leverentz thresholds, and of the distant past as in the Pompeian concrete beams, that replaced the old wood ones.

We treasure in our memory images that come to our minds apparently without any connection, as a photo stream, but their sequencing, their random repetitiveness, express that most dear to us, our most personal inner self. The walls preserve the traces and scars of memory. The East and its "Moon Doors" in the semi-circular outline of the wall allow us to see the sea, the sunset, how a close by tree grows. The tiled entry way, before the hallway, keeps the same natural order as those of The Acropolis, by Pikionis. The saw cut of the stone, when it is most essential, it is not a nowadays use, not a past one either.

And finally, a perforation, apparently incidental as the wall seems to have lost one of its elements, located where two vertical faces meet, similar to the ones in St Peter in Klipan by Leverentz,



18

entre dos paramentos, como las perforaciones de luz negra de San Pedro en Klipan de Leverentz, anticipa un mundo interior diferente. El interior es una envolvente pétreo que ha perdido sus dinteles de hormigón. Solo sus troneras abiertas al paisaje, duplican nuestra percepción del espesor de los cerramientos. Contemplamos la luz rasante al muro, una luz que se mueve con el paso de las horas, los días y las estaciones. Una grieta en la gruta de su refugio (Fig. 18).

Can Feliz, 1991-94. Epílogo

Aunque los primeros croquis son contemporáneos a Can Lis, el proyecto se dilató hasta principios de los noventa. Una nueva experiencia probablemente forzada por las virtudes de implantación de Can Lis, intensidad del soleamiento y proximidad al mar. Un nuevo refugio al final de su trayectoria, síntesis de la tradición, la estandarización, lo aditivo y la memoria (Fig. 19).

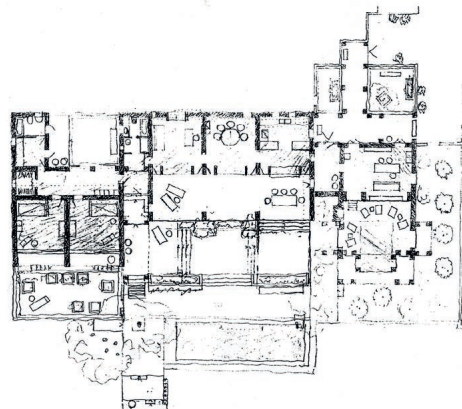
Se puede contraer, ampliar o reducir. La inexistente jerarquía en la disposición de sus partes, es susceptible de alteración, permutación, iteración o sustitución. Es un gran engranaje

18. J. Utzon. Can de Lis 1971-73. Interior.

19. J. Utzon. Can Feliz 1991-94. Planta.

18. J. Utzon. Can de Lis 1971-73. Inside view.

19. J. Utzon. Can Feliz 1991-94. Floor plan.



19

de piezas, de espacios, con dimensión específica en el que, cada uno, adquiere significado por proximidad a otro, como en el sistema Expansiva Byg de 1969: "un profundo deseo por huir de la vivienda en forma de caja de dimensión prefijada" (Utzon 1970)."

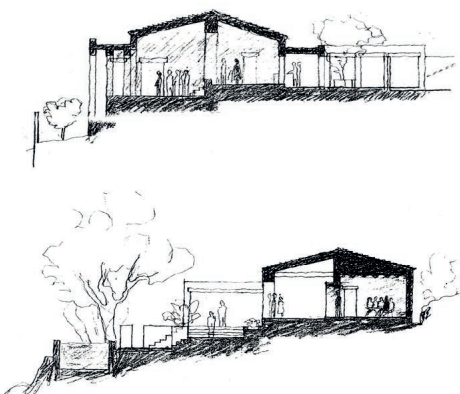
Se estandarizan los materiales de construcción de su entorno. La condición es: ser fáciles de montar y manejar como lo son la piedra del marés, las viguetas semiresistentes, la bovedilla cerámica, la rasilla y la teja. Utzon sorprende, estandariza lo más humilde, lo común de su contexto insular, la sabiduría popular. (Fig. 20)

La sección aterrazada está ocupada. Personas que se reúnen en torno a una mesa, pasean por el recinto exterior, llaman a la puerta o sencillamente hablan. Figuras ya presentes en el concurso de viviendas económicas *Skansa Hustyper* de 1953. Personas que habitan y confirman que la arquitectura está concebida para el bienestar (Fig. 21).

En el exterior, los muros de módulos se superponen, cubiertas y testeros iguales generan la forma, recordando la configuración repetitiva tradicional de los templos orientales, con sus pilones escalonados cubiertos de teja y



20



21

20. J. Utzon. Can Feliz 1991-94. Sistema constructivo.
21. J. Utzon. Can Feliz 1991-94. Croquis seccion.
22. J. Utzon. Can Feliz 1991-94.

sus umbráculos perforados de transición entre exterior e interior. La arquitectura tradicional aflora desde su memoria. Un recinto en donde refugiarse, observar y disfrutar (Fig. 22).

Utzon, desde las alturas y subido en su plataforma nos sigue observando mientras solo las nubes le cobijan. ■

Referencias

- FERRER J., 2006. *Jørn Utzon*. Barcelona: GG.
- FRAMPTON, K., 1995. "Jørn Utzon: Forma transcultural y metáfora tectónica" en AA.VV, 1995. *Jørn Utzon*. Madrid: MOPTMA.
- GIEDION S., 1969 "Jørn Utzon y la tercera Generación". *Cuadernos Summa Visión* N° 18 p. 4-9.
- NORBERG-SCHULTZ C., 2004. "Jørn Utzon and the primordial". en Keiding M., Dickinck-holmfeld K., *Utzon's own houses*. Copenhagen: The danish architectural press.
- TAUT, B., 2007. *La Casa y vida japonesa*. Barcelona: Caja arquitectos.
- TAUT, B., 1937. *Das japanische Haus undsein Leben. Houses and People of Japan*. Tokio: Sanseido
- UTZON, J., 1962. "Platforms and plateaux: ideas of a Danish architect". *Zodiac*, n° 10, pp. 113-140
- UTZON, J., 1983. "El arte entre a ciencia y el instinto". *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n°157, pp. 95.
- UTZON, J., 1985. "La importancia de los arquitectos" en AAVV, 1995. *Jørn Utzon*. Madrid: MOPTMA.
- UTZON, J., 1970. "Arditive Architecture". en AAVV, 1995. *Jørn Utzon*. Madrid: MOPTMA.
- VILA, T., 1983. "Entrevista con Jørn Utzon". *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n°157, pp. 84-85.
- WESTON, R., 2002. *Jørn Utzon. Inspiration, Vision, Architecture*. Hellerup: Blondal.



22

20. J. Utzon. Can Feliz 1991-94. Construction system.
21. J. Utzon. Can Feliz 1991-94. Cross section sketch.
22. J. Utzon. Can Feliz 1991-94.

foreshadows a different inner world. The interior is a stony envelopment that has lost its concrete thresholds. Only its loopholes, open to the landscape give us a perception of twice as they are thick closures. We contemplate the light grazing the wall, a light that moves as hours go by, as days, seasons go by. It is a crevice in his refuge cave.

Can Feliz, 1991-94. Epilogue

Although the early sketches were contemporary to the ones for Can Lis, the project delayed until the 90s. It was a new experience, probably a consequence of the virtues of Can Lis, the intensity of the light and the proximity to the sea, a new refuge at the end of his career, a synthesis of tradition, standardisation, addition and memory. It can be contracted, expanded, reduced. The lack of hierarchy in the setting of the different parts makes alteration, permutation, iteration or substitution possible. It is a large machinery of rooms, of specific size spaces in which each of them acquires a roll by its proximity to other, as in the system Expansiva Byg of 1969 "and a strong desire for getting away the box-type house where the box has a given size (Utzon 1970). The constructive materials are local and they get standardised. They have to fulfil several conditions: being easy to handle and assemble, as are the stone from the Mares, the semi-resistant joists, ceramic vaults, tiles and "rasillas". Utzon surprises, he standardises the most humble, the most common elements from the insular context, the popular wisdom.

In his sections for this project we can see people, they gather around a table, they walk around the house, they knock at the door, or simply chat. People were also present in the sections of the low cost houses *Skansa Hustyper* project for a tendering process in 1953. These people talk and confirm that architecture is conceived for well-being.

Outside the modular walls superimpose similar front walls and roofing create the shape, resembling the traditional and repetitive configuration of oriental temples. With its stepped tile roofed main walls, and the bowers for inward and outward transition, traditional architecture comes to the surface from his memory. A place where to take refuge, observe the world and enjoy. Utzon from above, high on his platform, keeps observing us while he only takes refuge in the clouds. ■