

"Quien **es mirado** o cree que es mirado **levanta la vista.**

Experimentar el **aura** de un fenómeno significa dotarle de la **capacidad** de alzar la vista"

WALTER BENJAMIN



# Los hombres y los objetos.

## El museo de Hamar (1967-1979)

### Men and Objects. Hamar Museum (1967-1979)

María Dolores Sánchez Moya y Ángel Luis Fernández Campos  
Escuela de Arquitectura, Universidad de Castilla-La Mancha

Traducción [Translation](#) Diana Mera

#### **Palabras clave** [Keywords](#)

Sverre Fehn, museo, Hamar, exposición, recorrer, objeto  
[Sverre Fehn, museum, Hamar, exhibition, go over, object](#)

#### **Resumen**

El artículo profundiza en el concepto del espacio expositivo implícito en el Museo Hedmak en Hamar (1967-1979), obra de Sverre Fehn. Se analiza esta obra a través de dos invariantes que el arquitecto noruego desarrolla en sus museos y pabellones: la obra a exhibir y el recorrido como los elementos principales de la organización espacial. El artículo explora la forma en la que los objetos son expuestos, su posición respecto del espectador y la forma en la que el recorrido se hace presente en el museo. La relación entre los objetos de exposición y el hombre-espectador alcanza tales cotas de intensidad que constituyen los auténticos generadores de una arquitectura en la que el volumen, la formalización, queda en un segundo plano.

#### **Abstract**

The article focuses on exhibition space concept housed on the Hedmark Museum in Hamar (1967-1979), a work by Sverre Fehn. The building analysis is based on two constant features developed by the Norwegian architect in his previous museums and pavilions: the exhibition and the itinerary as the main elements of the spatial. The article explores the ways of displaying items, their position in relation to the visitors and the way that the itinerary materializes in the museum. The relation between the exhibition items and the observer rises to such an intensity that this fact becomes the aspect that truly defines the museum, an architecture in which the volume and the formal aspects lies in a background.

En el momento en el que las pertenencias de los coleccionistas abandonaron la privacidad de los estudios para mostrarse al público se originó la búsqueda del espacio expositivo. Durand define una tipología arquitectónica de museo en el tratado *Précis des Leçons*, compuesta por una suma de espacios –galerías, salones, rotondas, cúpulas, patios, pórticos y escalinatas– heredados de la arquitectura barroca de los coleccionistas. (1) Desde este punto de partida, la arquitectura de los museos ha experimentado numerosas configuraciones y aún hoy se encuentra en constante cambio. El movimiento moderno inicia la búsqueda de un nuevo museo que rompe con la idea arquetípica de espacio cerrado y compartimentado. (2) En las décadas sucesivas, los proyectos evolucionan en dos caminos divergentes: el espacio flexible, que lleva a la progresiva eliminación de los elementos fijos de la planta, y el espacio específico, en el que las salas se modelan a medida de la colección que albergan.

Una vista panorámica sobre la obra de Sverre Fehn revela que estuvo centrado casi exclusivamente en la producción de museos y viviendas. (3) El arquitecto noruego proyectó veintitrés espacios de exposición, de los cuales llegó a construir ocho. El valor del legado de Fehn reside en que no se limita a repetir variaciones del mismo esquema. En su obra expositiva convergen los dos caminos enunciados, el espacio flexible y el espacio concreto, la versatilidad y la precisión, en los que la exhibición del objeto y el recorrido del hombre en el espacio son los invariantes que serán interpretados de forma distinta en cada propuesta.

“El museo es un espacio alrededor de entidades muertas, donde el objeto y su relación con el movimiento humano es de primordial importancia en contraste con la arquitectura, donde el hombre es prioritario, y los objetos quedan en un segundo plano”. (4)

Fehn escribió este texto en pleno proceso de construcción del Museo Arqueológico de Hamar; (Fig. 1) la obra que más se dilata en el tiempo –entre 1967 y 1979– y que sin duda marca profundamente su pensamiento. La “danza en torno a objetos muertos” es la estrategia desarrollada para aquellos espacios destinados a albergar colecciones arqueológicas; programas en los que los ob-

At the time when the collector's belongings left the privacy of the studios to be shown publicly, the search for the exposition space began. Durand defines the museum architecture typology in his treaty *Précis des Leçons*, as one formed by a series of spaces –galleries, salons, roundabouts, domes, courtyards, porches and stairways– legacy of Baroque architecture collectors. (1) From this moment on, museum architecture has undergone numerous configurations and is, still today, in constant change. The Modern Movement starts searching for a new museum that breaks the archetypal idea of enclosed space and subdivisions. (2) During the next decades, projects evolve in two divergent paths: flexible space, which lead to progressive elimination of the fixed elements in the plan, and the specific space, costume-made rooms for the harboured collection.

A panoramic view over Sverre Fehn's work reveals his almost exclusive focus on the production of museums and dwellings. (3) The Norwegian architect projected twenty-three exhibition spaces, and built only eight. The value of Fehn's legacy lies on the fact that he does not merely repeat variations of the same pattern. He converges both paths in his work, the flexible space and the specific space, versatility and accuracy, that in which the exhibition of objects and the men's tour through space are the invariants to be interpreted differently in each proposal.

jetos son tan concretos que tienen la facultad de convertirse en el centro del desarrollo del proyecto. Pero cuando el contenido no está definido, Fehn se interesa por un espacio versátil y transformable, como en el Pabellón de los Países Nórdicos de la Bienal de Venecia o el Museo de Leopoldville.

“Un museo ideal sería aquel que contuviera un sistema donde las salas pudieran cambiar para adaptarse al tipo de obras expuestas. Cuando las obras son grandes, se necesita una sala amplia. Cuando las obras son pequeñas, se necesitan espacios más íntimos. Imagine encontrar un sistema que se pudiera adaptar en este sentido. Con ese tipo de dispositivos al servicio del espacio, se podría tener una armonía perfecta entre el contenido y el edificio”. (5) La correspondencia recíproca entre la obra exhibida y el espacio que alberga es el factor común de los museos de Fehn. La arquitectura es un escenario en segundo plano, confeccionado a medida, que responde de forma específica al hecho de la exposición y la contemplación activa del visitante. Si el programa expositivo es indefinido, la respuesta proporcionará un espacio versátil; si por el contrario, las obras que componen la muestra son concretas, el espacio estará determinado por ellas.

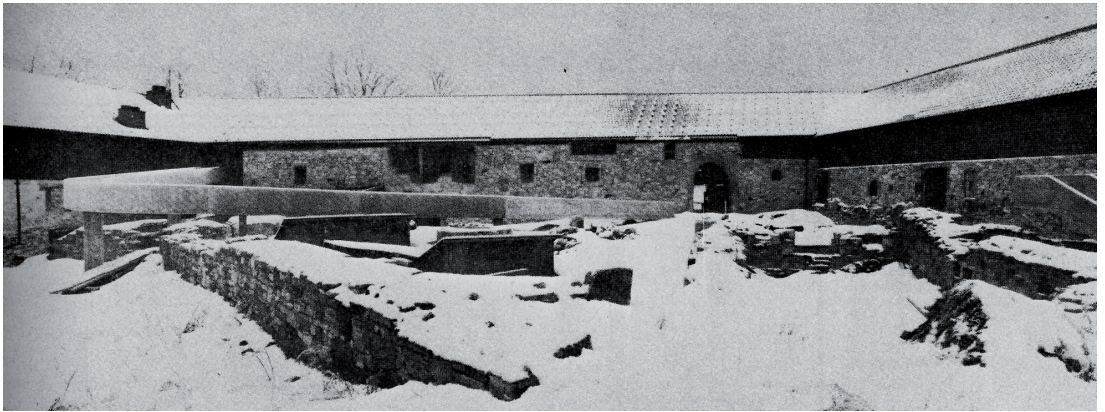


Fig 1. Museo Hedmark en Hamar, 1967-1979.

“The museum is a space around dead bodies, where object and its relationship with the human movement is the greatest importance, in contrast to architecture, where man is the priority, and the objects are in the background”. (4)

Fehn wrote this text while he was half way through the construction of the Archaeological Museum in Hamar; (Fig. 1) the work that expands the most in time –between 1967 and 1979– and that certainly creates a deep marks in his thinking. The “dance around dead objects” is the strategy developed for those spaces destined to house archaeological collections; programs in which the objects are so specific that they can become the central part of the development of the project. But when the content is undefined, Fehn puts his interest in versatile and transformable space, as in the Norwegian Pavilion for the Venice Biennale and the Leopoldville Museum.

**Hedmark Museum at Hamar.** Hamar Archaeological Museum represents the most significant example of Fehn’s projectual thinking about exposition spaces and it is where the mutual correspondence between the object and the human movement is best emphasised. Located in the Norwegian county of Hedmark, the museum was built on the ruins of a medieval fortress and a seventeenth century farm profoundly transformed over the years. (6) When the architect starts with the construction, the building consists of only a few crumbling walls of stone and soil that contains various substrates of history.

**Museo Hedmark en Hamar.** El Museo Arqueológico de Hamar representa el ejemplo más significativo del pensamiento proyectual de Fehn en torno al espacio expositivo y en el que se materializa con mayor rotundidad y literalidad la correspondencia recíproca entre el objeto y el movimiento humano. Situado en la comarca noruega de Hedmark, el museo fue construido sobre las ruinas de una fortaleza arzobispal medieval y una granja del siglo XVII profundamente transformada a lo largo de los años. (6) Cuando el arquitecto inicia el encargo, el edificio sólo consta de unos muros de piedra semiderruidos y un suelo que contiene varios sustratos de historia.

La rehabilitación consiste en la restitución del volumen que esbozan los muros semiderruidos de la fortaleza medieval y el granero. La cubierta se sustituye por una nueva estructura de cerchas de madera que se apoyan sobre los muros preexistentes. En la intervención no se reparan las partes derruidas de piedra para que la acción del tiempo y los acontecimientos sobre el edificio sean legibles. El edificio resultante es un gran volumen de piedra y madera; un contenedor vacío con un suelo excavado en el que son visibles todos los sustratos de su historia.

**Los objetos.** El contenido del museo se compone de una colección de obras de arte religioso de la época medieval y toda una serie de piezas desde la época vikinga hasta el siglo XIX; encontrados en el yacimiento del castillo y terrenos de alrededor: orfebrería, material bélico, vehículos de tierra, mar y nieve, objetos de uso cotidiano, aperos de labranza, útiles, artesanía y piedras labradas. Estas piezas atesoran el tiempo y la memoria de una vida pasada. De acuerdo con Braudillard, pertenecen a la categoría de objetos mitológicos, de “funcionalidad mínima y significación máxima”. (7)

La cuestión fundamental del proyecto para Fehn se convierte en proporcionar el lugar más adecuado a cada una de las piezas de la colección y la forma en la que deben ser contempladas para que se mantenga inalterable su significado y la historia que contienen. (8) El primer asunto que se propone Fehn consiste en el estudio en profundidad y la catalogación de todos y cada uno de los objetos que componen la colección, que son documentados exhaustivamente y dibujados en

The rehabilitation consists of the restoration of the volume outlining the crumbling walls of the medieval fortress and barn. The roof is replaced by a new timber truss structure resting on the existing walls. In the intervention, the crumbling stone parts are not repaired so that past times and events can be shown. The resulting building is a large volume of stone and wood; an empty container with excavated soil in which all the historic substrates are visible.

**The objects.** The museum content consists of a collection of religious works of art from medieval times and a number of pieces that age from Viking times to the nineteenth century; all found at the site where the castle is: jewellery, military equipment, land, sea and snow vehicles, everyday objects, farming implements, utensils, handicrafts and carved stones. These pieces treasure the time and memory of a past life. According to Baudrillard, they belong to the category of mythological objects, “minimal functionality and maximum significance”. (7)

For Fehn, the key issue for the project is to provide the most suitable space for each of the pieces in the collection and how they should be contemplated so that its meaning and the history they contain is kept unchanged. (8) The first issue that Fehn faces is the in-depth study and documentation of each and every one of the objects in the collection, which are

su estudio. El paciente examen de cada elemento y la búsqueda de su identidad llevan a Fehn a tratar cada pieza de forma única y singular. En consecuencia, diseña tantos soportes y dispositivos de exposición como objetos se exhiben, atendiendo específicamente en cada caso a su tamaño, significado y posición respecto del observador, en un proceso de proyecto dilatado y laborioso.

La experiencia en la que se inicia esta especial concepción de los objetos y su exhibición es el Pabellón Noruego en la Exposición Universal de Bruselas, primer espacio expositivo construido por Fehn. En este proyecto, el arquitecto contaba con un inventario preciso de piezas a exhibir. (9) Fehn define la forma, dimensiones y material de cada recipiente para intensificar las propiedades de cada objeto. Así, los recipientes transparentes y translúcidos se alojan en una vitrina de metacrilato y vidrio (Figs. 2, 3) encastrada en el cerramiento perimetral del pabellón. La luz atraviesa el cerramiento-vitrina y las sombras que los objetos arrojan sobre el pavimento se convierten en parte de la exposición. Se exhibe la pieza y su sombra, se duplica su presencia. (Figs. 4, 5)

Los materiales empleados en los soportes de Hamar son el acero, el vidrio y la madera. Frente a la riqueza y complejidad formal de muchos de los objetos que componen la colección del museo, Fehn opta por soportes secos, estrictos, que no interfieran en la contemplación y legibilidad de la obra.

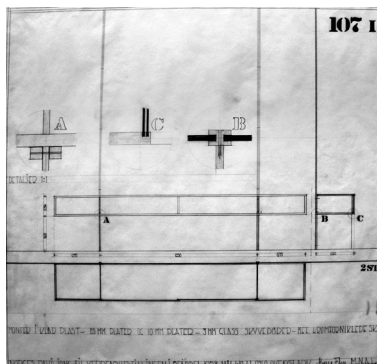
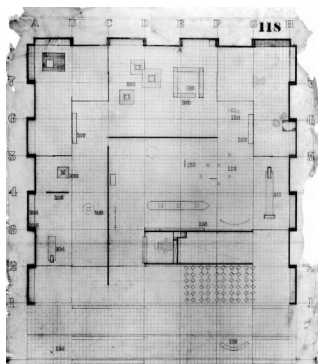
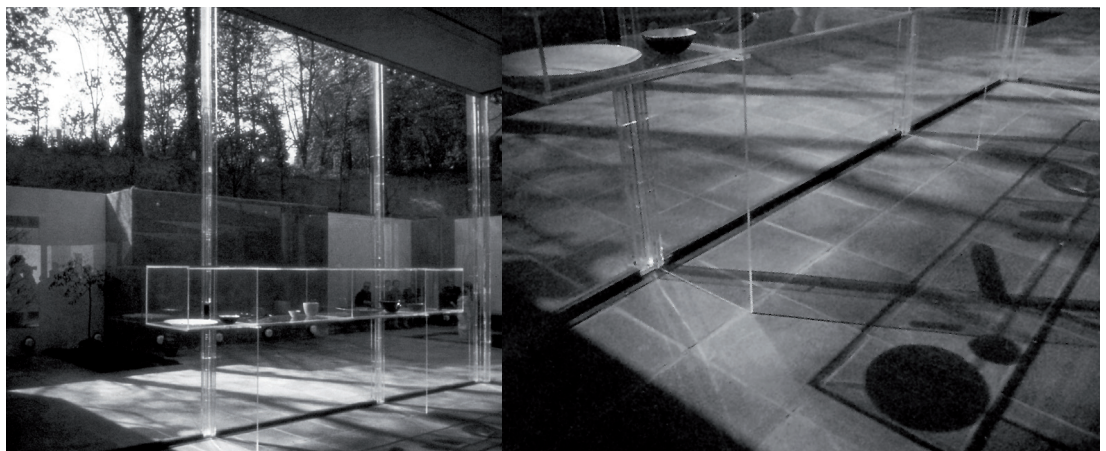


Fig. 2. Fehn, Sverre: Plano n° 118. Planta del Pabellón Noruego en la Exposición Universal de Bruselas de 1968, 1967.

Fig. 3. Fehn, Sverre: Plano n° 107. Detalle de la vitrina encastrada en el cerramiento de vidrio del Pabellón Noruego en la Exposición Universal de Bruselas de 1968, 1967.

Fig. 4. Vitrina de metacrilato y vidrio, Pabellón Noruego en la Exposición Universal de Bruselas de 1968, 1968.

Fig. 5. Sombras de los objetos en el interior del Pabellón Noruego, 1968.



Partiendo de un sistema temporal de disposición de las obras, Fehn destaca un tesoro especial del conjunto de la colección, el repertorio de piezas medievales que ocupan la nave central y se sitúan como grupo fundamental en la jerarquía de los objetos. El arquitecto proyecta tres estancias suspendidas, unos cubículos ciegos de hormigón con iluminación cenital que albergan respectivamente obras de arte religioso, armas y orfebrería. (Fig. 6) Se induce al visitante a realizar una pausa en el recorrido, abandonar momentáneamente la penumbra de la nave y sumergirse en las salas luminosas y en los objetos que contienen. La decisión de alojar cada una de las tres pequeñas colecciones en espacios separados confiere una especial relevancia a las piezas. Esta separación está enfatizada por la distinta forma de contemplar que propone cada una de las salas: la mirada inmóvil desde un punto, la mirada centrífuga en torno a un recorrido perimetral y la mirada centrípeta del recorrido con el mismo centro como foco.



Fig. 6. Fernández Campos, Ángel Luis: Estancias suspendidas que guardan los restos medievales, 2011.

Fig. 7. Fernández Campos, Ángel Luis: La estancia de objetos religiosos se contempla desde una burbuja de vidrio en el acceso, 2011

thoroughly documented and drawn in his office. The patient examination of each element and the search for its identity takes Fehn to treat each piece in a unique and singular way. Consequently, he designs as many exhibition stands and devices as objects are exhibited, in each case specifically addressing their size, position and meaning to the observer, in a long and laborious project process.

This particular conception of objects and its display is first experienced in the Norwegian Pavilion at Brussels World's Fair, first exhibition space built by Fehn. In this project, the architect had an accurate inventory of items to display. (9) Fehn defines the shape, dimensions and material of each container to enhance the properties of each object. Thus, the transparent and translucent containers are housed in the glass and acrylic cabinet (Figs. 2, 3) embedded in the perimeter wall of the pavilion. The light penetrates the window-glass cabinet and objects cast shadows on the pavement that becomes part of the exhibition. The piece and its shadow is displayed, its presence is doubled. (Figs. 4, 5) The materials used in Hamar brackets are of steel, glass and wood. Opposite to the complexity and richness of many of the collection objects, Fehn chooses strict, austere and dry supports, which do not interfere in the legibility and contemplation of the work.

La primera sala alberga las piezas religiosas y es inaccesible. Su contenido se contempla desde una burbuja de vidrio de reducidas dimensiones. (Fig. 7) En el interior se exhiben diez piezas medievales encontradas en las iglesias de la comarca de Hedmark. La mayoría de los elementos plegados de acero resuelven en una sola pieza el soporte de la obra y su fijación al hormigón. En ocasiones, el objeto que muestran está protegido por una caja de vidrio sin enmarcar por su soporte, como si estuviera protegido por una burbuja autónoma.

En sala de material bélico el elemento que aglutina y ordena la exposición es una gruesa encimera de madera de 45 centímetros de ancho y situada a 70 centímetros de altura que recorre todo el perímetro del cubículo. (Fig. 8) El tablero no se concibe únicamente como una superficie de apoyo de las piezas sino que se modifica para acoger específicamente a todas y cada una de ellas. Las piezas más pequeñas se alojan en rebajes realizados en forma de artesanía en el espesor de la madera. (Fig. 9) La repisa baja de cota en

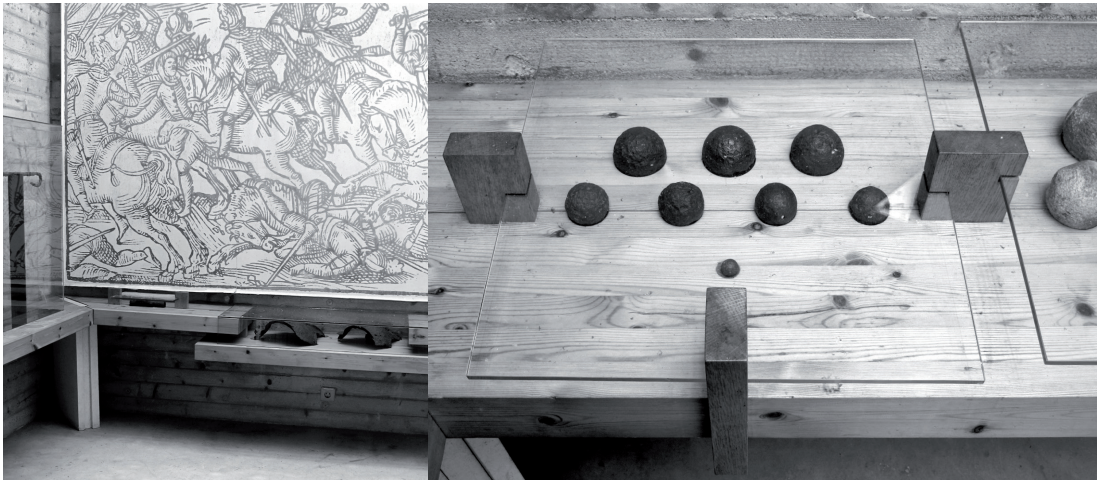


Fig. 8. Sánchez Moya, María Dolores: Sala de material bélico, 2011.

Fig. 9. Sánchez Moya, María Dolores: La madera se talla para recibir específicamente cada una de las piezas esféricas de munición de acero y piedra, 2011.

Starting with a temporary system for the objects arrangement, Fehn highlights a special treasure of the whole collection. The repertoire of medieval pieces placed in the central nave becomes the fundamental group in the hierarchy of objects. The architect projects three suspended spaces, concrete cubicles with overhead lighting harbouring religious artwork, guns and silverware. (Fig. 6) It encourages the visitor to pause the tour, momentarily leave the darkness of the ship and dive into the bright rooms and the objects they contain. The decision to host each of the three small collections in separate spaces grants a special relevance to these pieces. This separation is emphasised by the different way he proposes to contemplate each of the smaller spaces: a fixed point of view, a perimeter route to centrifuge the view and the centripetal view of the space with the centre as the focus.

The first room houses the religious pieces and it is inaccessible. Its content is viewed from a small glass bubble. (Fig. 7) Inside, there are ten medieval pieces found in churches in the county of Hedmark. Most of the steel elements solve in one piece the support of the object and its attachment to the concrete. Sometimes the object displayed is protected by an unframed glass case, as if it were protected by a separate bubble.



algunos tramos para que los objetos más voluminosos se sitúen en el mismo plano de visión del resto. La madera se talla para recibir las piezas esféricas de munición de acero y piedra, de tamaños distintos. Cada oquedad se corresponde con el diámetro de cada bala, que no encajaría en ninguna otra cavidad que no fuera la suya.

La última sala, que contiene la orfebrería y las piezas más pequeñas, se recorre en torno a un expositor de casilleros retro iluminados de planta cuadrada. El soporte tiene cuatro caras iguales de exposición, formadas por paneles de veinticuatro casilleros con el fondo de una caja de luz. Las piezas ocupan casillas alternas, evitándose así la saturación de la exposición y las interferencias entre ellas. Las cadenas, colgantes, llaves y demás piezas caladas se colocan sobre fragmentos de metacrilato de forma que parecen flotar en el interior de la casilla y la luz posterior resalta las oquedades que los conforman. Las piezas más pequeñas se



Fig. 10. Sánchez Moya, María Dolores: Dispositivo de exposición de orfebrería, 2011.

In the room with the warfare material, the element that brings together and orders the exhibition is a wooden countertop 45 centimetres wide and seventy centimetres high that goes along all the perimeter of the cubicle. (Fig. 8) The board is not conceived only as a support surface for the pieces, it is also modified to accommodate specifically each and every object. The smaller pieces are housed in recesses shaped as trays in the wood thickness. (Fig. 9) The shelf lowers in some places so that larger items can be placed in the same plane of view of the rest. The wood is carved to welcome the spherical steel and stone pieces of ammunition of various sizes. Each cavity corresponds to the diameter of each bullet that would not fit in any other cavity.

The last room, which contains the goldsmithery and the smaller pieces, can be walked around a squared showcase of retro illuminated cabinets. The stand has four equal exposition sides, formed by panels of twenty boxes with a background light box. The pieces occupy alternate cells, thereby avoiding the saturation of the exhibition and the interference between them. Chains, pendants, keys and other jammed pieces are placed on methacrylate fragments so that they seem to float inside the box and the backlight highlights the hollows that form them. Smaller pieces stand on mirrors that reveal all their sides. The object exhibited preserves its intact nature, and its qualities and beauty distinguish themselves. (Fig. 10)

apoyan sobre espejos que desvelan todas sus caras. El objeto que se exhibe preserva su carácter intacto y sus cualidades y belleza se distinguen por sí solas. (Fig. 10)

El segundo gran grupo que integra la colección es más heterogéneo y está compuesto por objetos cotidianos, mobiliario, vehículos y herramientas desde la época vikinga hasta nuestros días. Las piezas que se exhiben representan lo que algún día el lugar fue, la sociedad que los fabricó, sus creencias y sistema de vida. La premisa principal en la creación del soporte de cada objeto consiste en evitar la interferencia con su riqueza formal y su significado. La disposición de los objetos enfatiza la naturaleza y función original de los objetos, de forma que los dispositivos que los sostienen habitualmente adoptan una posición oblicua respecto del plano del suelo y así ofrecer una vista de cada elemento en la posición propia de su empleo. (Fig 11)



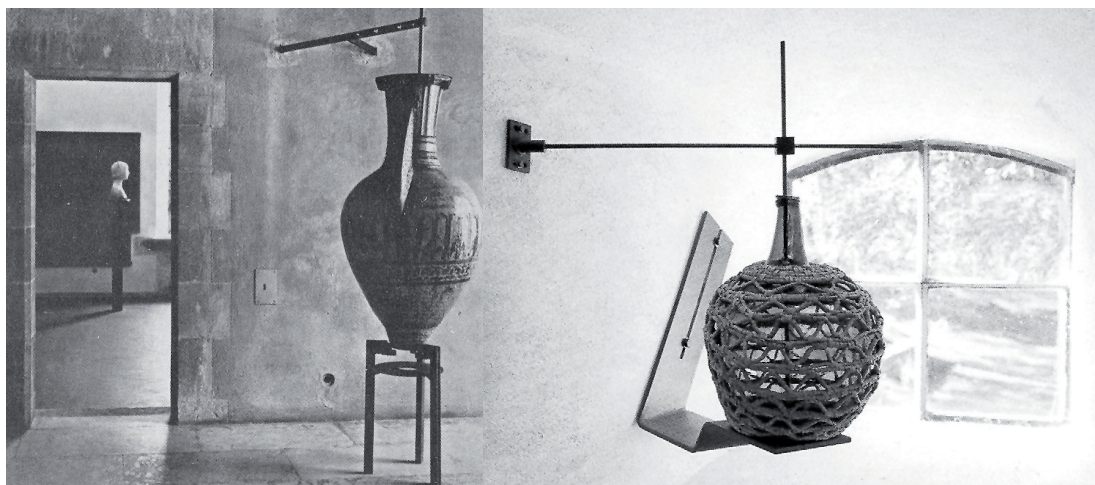
Fig. 11. Sánchez Moya, María Dolores: Los soportes con planos oblicuos sostienen los objetos en la posición de su función original, 2011.

El planteamiento de la exposición de las obras en Hamar se ha relacionado con la obra de Scarpa para Castelvecchio (1957-64). (10) Sin embargo, la exhibición del objeto en Hamar también alude a la Galería Nacional en el Palacio de Abatellis, Palermo (1953-54), al Tesoro de San Lorenzo (1952-62) de Franco Albini y al castillo Sforza de Milán (1956) del grupo BBPR, entre otros espacios expositivos italianos de la época. (Figs. 12, 13) Lo que comparte Hamar con las obras citadas, más allá de algunas soluciones semejantes, (11) se basa en que los dispositivos de exposición son elementos esenciales; responden a las características de las piezas que muestran, a su posición óptima de observación, a su dinámica, al lugar que ocupa en el espacio y a la sencillez constructiva en el encuentro de los materiales que los conforman.

**Los hombres.** Los hombres y su movimiento en el espacio representan la segunda parte del binomio planteado por Fehn, el elemento prioritario en una arquitectura que queda en segundo plano. El arquitecto noruego plantea el recorrido como aspecto fundamental del museo en varios ejemplos anteriores. El Museo del Bosque en Elverum (1965-66) supone el ensayo definitivo

Fig. 12. Scarpa: Palacio Abatellis, 2011.

Fig. 13. Sánchez Moya, María Dolores: Vasija en Hamar, 2011.



The second major group from the collection is more heterogeneous and is composed of everyday objects, furniture, vehicles and tools from Viking times to the present day. The exhibited pieces represent what the place once was, the society that produced them, their beliefs and their way of life. The main premise in the creation of each of the object supports is to avoid its interference with the richness and formal meaning. The arrangement of objects emphasizes its original nature and function, so that the devices that usually support the pieces adopt an oblique position offering with this a view of the element in the original position of its use. (Fig 11)

The architectural approach to the Hamar Museum exhibition has been related to Scarpa's work of Castelvecchio (1957-64). (10) However, Hamar display also alludes to the National Gallery of the Abatellis Palace of Palermo (1953-54), to Franco Albini's Treasure of San Lorenzo (1952-62) and to BBPR's Sforza Castle, Milan (1956) among other Italian exhibition spaces of the time. (Figs. 12, 13) What Hamar shares with the other architectural spaces, beyond some of the similar solutions, (11) is the fact that the exhibition devices become the essential elements; they reflect the characteristics of the objects they show, in its optimum viewing position, its dynamics, the place in space they occupy and the simple construction of the materials that form them.

de lo que sucederá en Hamar: la existencia de un itinerario materializado en una pasarela que sitúa al observador a varias alturas.

El museo de Hamar se organiza como un camino guiado por una pasarela de hormigón que cambia de cota y describe un amplio recorrido por el interior y exterior del antiguo castillo y granero. El inicio está dedicado a la época vikinga. Le suceden los restos hallados de la etapa medieval de la fortaleza y finaliza en el ala norte, con la parte del museo dedicada al folklore y tradiciones entre 1500 y 1900 de la comarca de Hedmark.

El recorrido se materializa con una enorme literalidad, la exposición se desarrolla vinculada al itinerario. Los objetos se suceden situados con una posición supeditada al punto de vista de la persona que transita por el sendero establecido. La visita transcurre en el orden fijado en el proyecto, como si se tratara de un relato ordenado de los hallazgos arqueológicos. Este planteamiento no da opción a una visita al margen del orden establecido, puesto que la posición de los objetos constituye una narración cronológica y completa, con principio y final. El itinerario ensarta las piezas y las convierte en colección, unidas por lo que en mayor medida éstas contienen: el tiempo.

Desde el itinerario fijado, se puede leer simultáneamente la historia del recinto y contemplar los objetos hallados en él. El museo se concibe como una disociación radical entre el espacio contenedor y la plataforma-itinerario. El espacio contenedor encierra la historia del lugar, es el volumen recuperado sobre el que apenas se ha intervenido. La plataforma es un elemento nuevo, suspendido, (12) que surca con libertad el contenedor en el que se aloja. Como si tuviera vida propia, se interna y emerge del edificio y, suspendida sobre pilares y pantallas de hormigón, recorre el interior a varias alturas. (13) (Figs. 14, 15)

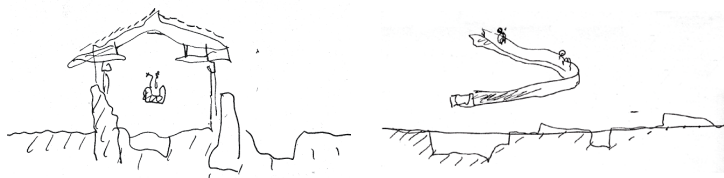


Fig. 14. Fehn, Sverre: Museo de Hamar (1967-79).

Fig. 15. Fehn, Sverre: Museo de Hamar (1967-79).

**Men.** Men and its movement through space represent the second part of Fehn's binomial lay out, the critical element of an architecture that stays in the background. The Norwegian architect proposes the tour as a fundamental aspect of the museum in several previous examples. The Forest Museum at Elverum (1965-66) is the final test of what will happen after in Hamar: the existence of a path represented by one getaway that places the observer at various heights.

The Hamar Museum is organized as a path guided by a concrete walkway that changes height and traces an extensive tour throughout the interior and exterior of the old castle and barn. The beginning is dedicated to the Viking Age. Afterwards, we can find the remains found in the fortress of medieval times, and ends in the north wing, with part of the museum dedicated to the folklore and traditions between 1500 and 1900 of the Hedmark County.

The route is shaped in a literal way; the exhibition is distributed linked to the itinerary. The objects are placed in a position where the point of view of the person that goes through the path is optimum. The visit takes place in the order set in the project, as if the archaeological discoveries had an actual order. This approach leaves no scope for a visit outside the established order, since the position of the objects are in a chronological and complete story, with a beginning and an end. The itinerary threads the pieces and turns them into a collection, joined together by what they contain the most: time.

La plataforma comienza en el patio que define la planta en forma de U del edificio. (Fig. 16) Describe un amplio trazado curvo que permite contemplar el volumen exterior en su conjunto y el paisaje circundante antes de introducirse en el edificio por su cota más alta. En el interior, la plataforma cambia de sección continuamente en función si traslada al visitante de un lugar a otro o si, además, acoge algunas piezas de la exposición. El museo es la rampa, y no el contenedor. La rampa podría prescindir del volumen que la alberga, y no perdería su autonomía. (14) La envolvente del museo forma parte de la exposición, representa un objeto más a exhibir pero no conforma el museo en sí mismo.

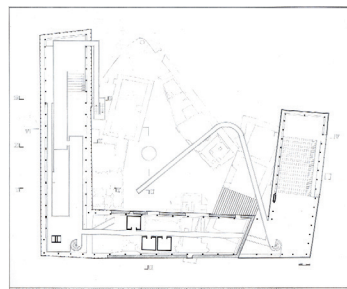


Fig. 16. Fehn, Sverre: Planta del Museo de Hamar (1967-79).

Esta integridad del recorrido viene determinada por varias decisiones de proyecto. El hecho de que su desarrollo se despliegue en el exterior y el interior del edificio, atravesando varias veces sus límites, le otorga un carácter individual, ajeno al conjunto. La plataforma tiene una unidad formal y material en todo su desarrollo. Los tramos que conectan unos espacios



From the fixed itinerary, you can simultaneously read the history of the site and watch the objects found in it. The museum is conceived as a radical dissociation between the container space and the itinerary-platform. The container space encloses the history of the place; it is the recovered volume over which it has been hardly intervened. The platform is the new element, suspended, (12) which freely crosses the container in which it is housed. As if it were alive, it goes in and out the building and, hanging in pillars and concrete screens, goes over the interior in various heights. (13) (Figs. 14, 15)

The platform starts in the courtyard which defines the U shaped plan of the building. (Fig. 16) It describes a wide curved path that allows us to contemplate the outer volume as a whole and the surrounding landscape before entering the building through its peak. Inside, the platform section changes continuously depend if the visitor is transported from one place to another, or if it also hosts some exhibition pieces. The museum is the ramp, not the container. The ramp could dispense the volume that houses it and not lose its autonomy. (14) The skin of the museum is part of the exhibition, it represents another object of the display but it does not define the museum itself.

con otros tienen un ancho constante de 1,15 metros. La plataforma está delimitada en toda su longitud por un peto de ochenta centímetros de altura y quince centímetros de espesor. Todos los objetos del museo aparecen vinculados a su recorrido, bien en soportes de acero que se sujetan en los petos, bien en otras superficies que se asocian al itinerario principal, o bien en la propia plataforma, que modifica su ancho para albergar la exposición.

La dimensión constante de la plataforma en los tramos de conexión es una decisión consciente. Por un lado, determina un único sentido de la visita, que no sólo está establecido por la organización cronológica de los objetos, sino también por la anchura del itinerario, que es estrecho para el cruce cómodo de dos personas. Por otro lado, el camino convierte el recorrido en una experiencia individual. La dimensión ajustada de la rampa y de algunos de los espacios, como los cubículos de la nave central, condicionan la visita privada del museo. (Figs. 17, 18)

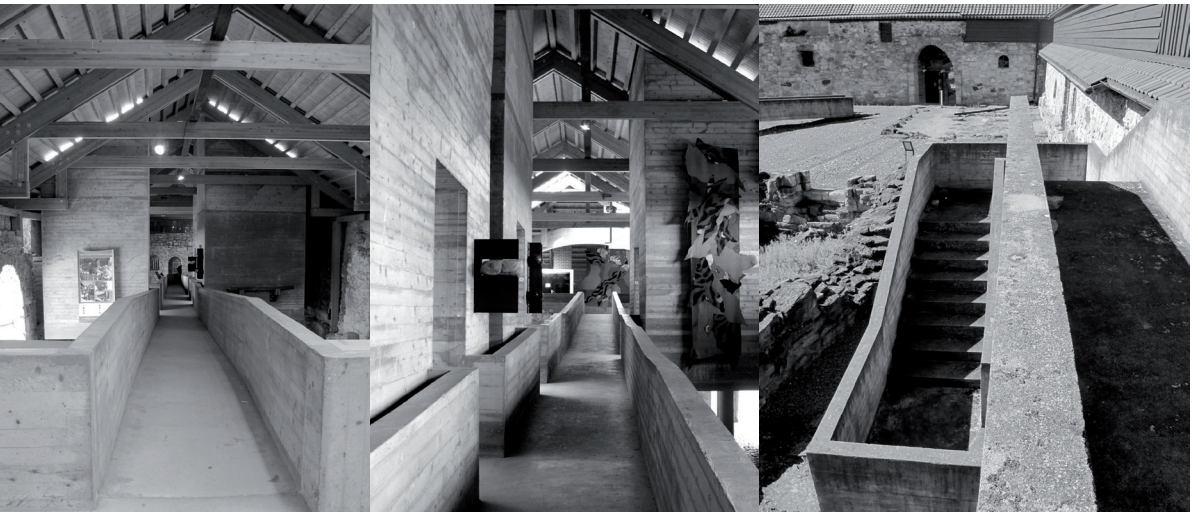


Fig. 17. Fernández Campos, Ángel Luis: Recorrido, 2011.

The integrity of the route is determined by several project decisions. The fact that its development unfolds in the exterior and interior of the building, repeatedly crossing its limits, grants an individual character, ignorant of the whole complex. The platform has a formal and material unity throughout its extension. The sections that connect with other spaces have a width of 1,15 meters. The platform is bounded along its length by a small wall of eighty centimetres high and fifteen centimetres thick. All museum objects appear linked to the route, either on steel brackets that are attached to the small walls or in other areas that are associated with the main route or the platform itself, which changes its width to house the exhibition.

The constant size of the platform in the connecting sections is a conscious decision. On the one hand, it establishes a single direction of the visit, which is not only established by the chronological arrangement of the objects, but also by the width of the route, which is narrow enough for two persons to cross it comfortably. Furthermore, the travel path becomes an individual experience. The tight size of the ramp and some of the spaces, such as the cubicles of the central nave, condition the private tour of the museum. (Figs. 17, 18)

Fehn uses the same resource in his later projects, such as the Oslo's National Gallery expansion or the competition for the Wasa Ship Museum in Stockholm. However, it is in Hamar where the tour reaches the greater complexity. In the Archaeological

Fehn utiliza el mismo recurso en otros proyectos posteriores, como la ampliación de la galería nacional en Oslo o el concurso para el Museo del Barco Wasa en Estocolmo. No obstante, es en Hamar donde el recorrido alcanza mayor complejidad. En el Museo Arqueológico, el camino pone en relación al hombre con las ruinas, los objetos y el entorno, en un itinerario guiado y consciente que narra por sí mismo la historia que el lugar encierra.

El programa expositivo no podía ser más específico en Hamar y su arquitectura tan concreta como la pregunta planteada. El sistema expositivo que materializa Fehn permite que en el conjunto de la colección, el objeto manifieste su individualidad, todo su poder mítico y evocador. Y de igual modo, la concepción del espacio expositivo impone que el hombre se susstraiga de la colectividad de visitantes y que el paso por la muestra sea una vivencia personal.

Hamar tiene la peculiaridad de que el proyecto reside de forma explícita en el vínculo entre el objeto y el hombre, determinados por el recorrido narrativo que los enhebra. El espacio está definido por esa alfombra flotante surgida de la correspondencia objeto-hombre en mayor medida que por los límites de los muros y la cubierta que los contienen. El proyecto es la exposición en estado puro, más allá de la materialidad de la arquitectura que la alberga. Si el espacio expositivo de Fehn puede condensarse en “danza en torno a entidades muertas”, entonces Hamar es la obra que mejor lo representa.

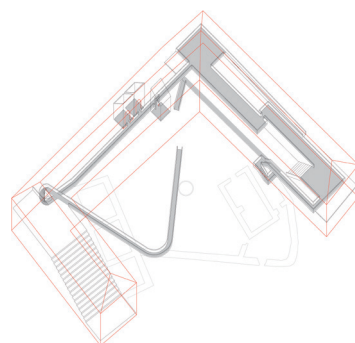


Fig. 18. Sánchez Moya, María Dolores: Axonometría del itinerario en Hamar, 2011.

Museum, the path connects the man to the ruins, the objects and the environment, in a guided path and conscious that it tells for itself the story of the place it holds.

The exhibition program could not be more specific in Hamar and its architecture is as specific as the question posed. The display system that Fehn achieves lets the object, inside the entire collection; express its individuality, all its mythic and evocative power. And, in the same way, the design of the exhibition space imposes the man to escape from the collectiveness and achieve a personal experience with every individual object.

Hamar has the peculiarity that the project is based on the relationship between the object and the person, determined by the narrative path that threads it. The space is defined by the floating carpet that emerges from the object-man connection, much more than by the limits of the walls and the roof that closes it. The project is the pure exhibition beyond the materiality of the architecture that houses it. If Fehn's exhibition space can be condensed into “dance around dead bodies”, then Hamar is the work that best represents it.

## REFERENCIAS

- BRAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. París: Éditions Gallimard, 1968. 82 p.
- FEHN, Sverre. 'Apropos museer'. *Museumsnytt*. Febrero, 1970. pp. 44-49.
- FEHN, Sverre. 'Fragmenter av et museum & to utstillinger'. *Byggekunst*. n. 4, 1982.
- FEHN, Sverre. 'Hamar Bispegaard Museum'. *GA document*. n. 11, 1984. 72 p.
- FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn: The thought of construction*. Nueva York: Rizzoli, 1983.
- FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn, The pattern of Thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009.
- LAVALOU, Armelle, 'Au pays des lumières horizontales, un entretien avec Sverre Fehn', en *L'Architecture Aujourd'hui*. n. 287, (junio 1993). [Número monográfico: Sverre Fehn].
- NORRI, Marja-Riitta; KÄRKKÄINEN, Maija (ed.). *The poetry of the Straight Line*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992.
- ULRICH OBRICH, Hans. 'Interview with Sverre Fehn', disponible en: <http://www.abitare.it/featured/omaggio-a-sverre-fehn>. Actualización: 3 febrero 2009.

## NOTAS

1. Citado por Josep María Montaner en: MONTANER, Josep María. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995. 8p.
2. En un primer momento, la planta libre constituida por una retícula de pilares se considera el soporte idóneo para la compartimentación variable del espacio y su apertura al . El Mundaneum (1929) de Le Corbusier y el Museo para una pequeña ciudad (1943) de Mies van der Rohe son ejemplos representativos de esta idea.  
La retícula de soportes impone ciertas limitaciones al aumento de las posibilidades del programa de museo. Veremos cómo en ejemplos posteriores, la estructura sustentante, los núcleos y circulación de instalaciones, los espacios auxiliares vinculados al museo, y la comunicación vertical y horizontal se trasladan al perímetro del espacio y conforman suelos, techos y paredes servidores.
3. NORRI, KÄRKKÄINEN, 1992:47. En una entrevista Fehn explica que "La situación en Noruega ha sido peculiar, apenas hemos tenido concursos de vivienda colectiva y urbanismo. [...] Lo que quedaba eran iglesias, museos, hospitales, ayuntamientos y edificios públicos de ese tipo. Yo tuve suerte con los museos. Por otra parte, desde una perspectiva más amplia, los museos se han convertido en un campos favorable a la expresión arquitectónica, porque los objetos cada vez tienen mayor importancia en este mundo tan materialista".
4. FEHN, 1970:44-49 . Uno de los textos más difundidos de Fehn ha sido 'A propos Museer', publicado por primera vez en la revista *Museumsnytt*, en febrero de 1970 y reproducido posteriormente en prácticamente todas sus monografías. En este artículo el arquitecto selecciona seis de los museos y pabellones que ha proyectado hasta el momento y expone en un breve artículo los factores que a su juicio caracterizan los museos.
5. ULRICH OBRICH, H. 2009
6. La fortaleza consistía en un edificio de piedra y madera, rodeado de varias dependencias y protegido por una muralla. Fue ocupada por los sucesivos arzobispos católicos de la comarca de Hedmark entre los años 1153 y 1537, año en el que pasó a ser propiedad del rey. El conjunto fue destruido en 1567 por la armada sueca durante una guerra. En el año 1675 se construyó una granja sobre las ruinas de la fortaleza, que llegó a ser de las más importantes de Noruega. Mantuvo su

- uso agrícola hasta el año 1940, en el que fue comprada por el estado y comenzaron las excavaciones arqueológicas.
7. BRAUDILLARD, J. 1968:82
  8. FEHN, 1982:165. "Los objetos fueron arrojados alrededor del mundo, y nacieron los grandes museos. La conversación con la oscuridad se rompió. ¿Hay mayor soledad que una momia egipcia en un Londres neblinoso, tendida en el espacio sin sombra de una iluminación fluorescente? Cada elemento robado de la profundidad de la tierra reclama la magia de la historia. Los objetos deber nacer de nuevo y encontrar su 'espacio' en su nuevo contexto".
  9. FJELD, 2009:48. "Visité varios museos en Noruega coleccionando los objetos que deseaba exponer. Recogía las obras en mi 2CV y al final tuve que cambiarle el motor".
  10. Fehn no comparte por completo esta comparación. Sverre Fehn conoce a Scarpa durante el período de construcción del Pabellón de Venecia. LAVALOU, 1993:84. "Admiro a Scarpa y me agradó tratarle en varias ocasiones mientras construía el pabellón escandinavo en los jardines de la Bienal de Venecia. Pero creo que la similitud en nuestras obras se debilita cuando visitas nuestros respectivos museos. Hay un refinamiento, típicamente italiano en Scarpa, que no existe en nuestras tierras del norte. Me siento mucho más primitivo".
  11. Me refiero, por ejemplo, a las soluciones para la exposición de las vasijas (Abatellis-Hamar), la talla del Cristo crucificado (Sforza-Hamar), y muchas otras aproximaciones formales que pueden encontrarse entre todos los ejemplos.
  12. FEHN, 1984:72. "El museo se ha desarrollado como un museo suspendido, que permitirá comprender la historia, no la que puede leerse en los libros, sino la que emerge de la arqueología". Sverre Fehn, al comienzo del proyecto en 1967.
  13. FJELD, 2009:111. El museo requirió una aproximación conceptual que incidiera en el núcleo del proyecto y que incluyera los aspectos temporales de moverse de un lado a otro ¿dónde, entre cielo y tierra, sitio a las personas? fue una pregunta fundamental a lo largo de este proyecto.
  14. FJELD, 1983:111-117. Kenneth Frampton ha relacionado la autonomía de la plataforma respecto del contenedor con la influencia en el arquitecto noruego de la Maison Suspendu (1936) de Paul Nelson -Kenneth Frampton.



## REFERENCES

- BRAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris: Éditions Gallimard, 1968. 82 p.
- FEHN, Sverre. 'Apropos museer'. *Museumsnytt*. Febrero, 1970. pp. 44-49.
- FEHN, Sverre. 'Fragmenter av et museum & to utstillinger'. *Byggekunst*. n. 4, 1982.
- FEHN, Sverre. 'Hamar Bispegaard Museum'. *GA document*. n. 11, 1984. 72 p.
- FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn: The thought of construction*. Nueva York: Rizzoli, 1983.
- FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn, The pattern of Thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009.
- LAVALOU, Armelle. 'Au pays des lumières horizontales, un entretien avec Sverre Fehn', at *L'Architecture Aujourd'hui*. n. 287, (June 1993). [Monographic number: Sverre Fehn]
- Norri, Marja-Riitta y Kärkkäinen, Maija (ed.), *The poetry of the Straight Line*, Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 1992.
- ULRICH OBRICH, Hans. 'Interview with Sverre Fehn', available at: <http://www.abitare.it/featured/omaggio-a-sverre-fehn>. Updates 3 February 2009.

## NOTES

1. Quoted by Josep María Montaner in: MONTANER, Josep María. *Museums for the new century*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995. 8 p.
2. At first, the open floor plan consisting of a grip of pillars is considered the ideal support for variable partitioning of the space and openness. Le corbusier's Mundaneum (1929) and Mies van der Rohe's museum for a small city (1943) are examples that represent this idea. The pillar grid imposes certain limitation to the increased program of the museum. We will see how, in following examples, the supporting structure, the nucleus and HVAC circulations, the auxiliary spaces linked to the museum, and the vertical and horizontal communications, are placed in the perimeter of the space, and form service walls, ceilings and floors.
3. NORRI, KÄRKKÄINEN, 1992:47. Fehn explains in an interview that "The situation in Norway has been quite particular, we have hardly had contests of collective housing or urbanism. [...] What it was left where churches, museums, hospitals, city councils and other public buildings of that sort. On the other hand, from a wide perspective, museums have turned into positive architectural expression fields, because objects are becoming more important in this materialistic world".
4. FEHN, 1970:44-49. One of Fehns most popular texts has been 'A propos Museer', first published in the *Museumsnytt* magazine, in February 1970 and subsequently reproduced in practically all his monographs. In this article the architect selects six museums and pavilions that he designed up to that point, and enlists, in a short article, the factors that he feels best characterize the museums.
5. ULRICH OMBRICH, H.2009.
6. The fortress consisted of a wooden and stone building, surrounded by several outbuildings and protected by a wall. It was occupied by the successive Catholic archbishops of the county of Hedmark between 1153 and 1537, the year in which it became property of the king. The compound was destroyed in 1567 by the Swedish army during a war. In 1675 a farm was built on the ruins of the fortress, which became one of the most important in Norway. It maintained its agricultural use until 1940, year in which the state bought it and began the archaeological excavations.

7. BRAUDILLARD, J. 1968:82
8. FEHN, 1982:165. "The objects were thrown around the world, and the major museums where born. The conversation with darkness ended. ¿Is there a greater loneliness than an Egyptian mummy in a foggy London, hanging in space with no shadow of a fluorescent light? Every item stolen from the bottom of the Earth demands the magic of the story. Objects must be born again and find its "space" in the new context."
9. FJELD, 2009:48. "I visited several museums of Norway collecting the objects that I wanted to exhibit. I collected the works in my 2CV and finally had to change its engine".
10. Fehn does not fully shares this comparison. Sverre Fehn meets Scarpa during the construction of the Venice Pavilion. LAVALOU, 1993:84. "I admire Scarpa and was pleased to treat with him in several occasions while building the Scandinavian pavilion in the Venice Biennale gardens. But I think that the similarity in our works is weakend when you visit our respective museums. There is a typical italian refinement in Scarpa, one which doesnt exist in our northern lands. I feel much more primitive".
11. I'm referring to, for example, the solutions for the vases exhibition (Abatellis-Hamar), the crucified Christ statue (Sforza-Hamar), and many other formal approximations that can be found among all the objects.
12. FEHN, 1984:72. "The museum has been developed as a suspended museum, allowing to understand its history, not the one that can be read but the one which emerges from archaeology". Sverre Fehn, when he started the project in 1967.
13. FJELD, 2009:111. The museum required a conceptual approach that emphasised in the core of the project and that included the temporal aspects of moving from one place to another. Where, between heaven and earth, do I place people? this was a fundamental question throughout this project.
14. FJELD, 1983:111-117. Kenneth Frampton has linked the independence of the platform in relation to the container with the influence of the Norwegian architect of la Maison Suspendu (1936) of Paul Nelson-Kenneth Frampton.