

l v a r . a a l t o . i n  
t o . c o n . a l v a r .  
a r . a a l t o . i n . c  
c . a l v a r . a a l t o  
v a r . a a l t o . i n .  
n g . m i t . a l v a r .  
l v a r . a a l t o . e n  
t . w i t h . a l v a r .  
v a r . a a l t o . e n .  
a r . a a l t o . i n . c  
a l v a r . a a l t o . i  
c o n . a l v a r . a a l

l v a r . a a l t o . i n .  
t o . c o n . a l v a r . a  
a r . a a l t o . i n . c l  
c . a l v a r . a a l t o v  
v a r . a a l t o . i n . a  
n g . m i t . a l v a r . r  
l v a r . a a l t o . e n .  
t . w i t h . a l v a r . a  
v a r . a a l t o . e n . a  
a r . a a l t o . i n . c l  
a l v a r . a a l t o . i t  
c o n . a l v a r . a a l o

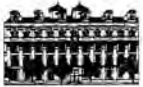


EN CONTACTO CON ALVAR AALTO

La presente exposición se realiza bajo el patrocinio del Presidente de la República de Finlandia, Mauno Koivisto.

EN CONTACTO CON ALVAR AALTO  
Museo Alvar Aalto 1993

Antiguo Convento de Nuestra  
Señora de los Reyes  
Sevilla  
5.3.-7.4.1993



**JUNTA DE ANDALUCÍA**  
Comunidad Autónoma de Andalucía

La Llotja  
Valencia  
20.4.-31.5.1993



**GENERALITAT VALENCIANA**  
**CONSELLERIA D'OBRES PÚBLIQUES, URBANISME I TRANSPORTS**  
**DIRECCIÓ GENERAL D'ARQUITECTURA I HABITATGE**

Sala d'Exposicions del Col·legi  
de Arquitectes de Catalunya  
Barcelona  
8.6.-31.7.1993



**COL·LEGI D'ARQUITECTES  
DE CATALUNYA**

Piça Nova, 5 - Telefon 301 50 00  
08002 Barcelona

La arquitectura de Alvar Aalto es finlandesa. Podemos descubrir en ella las mismas capas arquetípicas de su carácter finlandés al igual que en la música de Sibelius, por ejemplo. Las metáforas de la naturaleza y el tratamiento de los materiales son sus manifestaciones más claras.

Pero, como toda creación artística importante, la arquitectura de Aalto va más allá de las fronteras nacionales. Alvar Aalto no es propiedad exclusiva de los finlandeses: su arquitectura pertenece tanto a la cultura europea como a la universal.

Las raíces filosóficas de esta arquitectura se hunden en su infancia y juventud: constituyen la herencia que le transmitió una familia cultivada, así como la formación clásica que recibió en el instituto de Jyväskylä. Era profundamente europeo. Para él, la libertad espiritual era el principio rector de todo. "La naturaleza, ¿no es el símbolo de la libertad? A veces, la naturaleza se halla directamente en la fuente de la idea de libertad; la mantiene viva. Si fundamentamos firmemente el conjunto de nuestros proyectos técnicos en la naturaleza, podremos hacer que el desarrollo tome un curso en el que nuestro trabajo cotidiano, bajo todas sus formas, acrecentará la libertad en lugar de obstaculizarla" (1949). Parece que las ideas de Aalto y su arquitectura tengan que ocupar un lugar cada vez más significativo en este mundo en continuo cambio, tanto material como espiritual, que es la Europa de fin de siglo.

Aalto escribió poco, pero dibujó y construyó mucho. El catálogo de una obra tan vasta está por terminar. Aunque disponemos ya de la imponente monografía escrita por Göran Schildt, el estudio de la arquitectura de Aalto está todavía en sus inicios. Esta situación impone también ciertos límites a la exposición que presenta precisamente esta arquitectura: las perspectivas que pueden permitir un enfoque científico y analítico empiezan apenas a vislumbrarse. Y las propias opiniones de Aalto tampoco facilitan las cosas, pues se oponen a toda teorización y a la tendencia a analizar: "No hay nada más peligroso, decía en 1967, que separar análisis y síntesis: forman un todo indisoluble."

La exposición *En contacto con Alvar Aalto*, y el presente catálogo, pretenden no obstante presentar su obra bajo una nueva perspectiva. Empieza por el sanatorio de Paimio que, entre finales de los años veinte y principios de los treinta, es la obra-clave del periodo heroico del funcionalismo de Alvar Aalto. Este edificio, por sí solo, le habría hecho merecedor de pasar a la historia de la arquitectura de este siglo.

Pero no iba a conformarse con conservar la notoriedad, la reputación internacional que le había proporcionado Paimio y su sintaxis formal. En lugar de elegir el camino fácil, se apartó de la ortodoxia funcionalista y se lanzó a la aventura de Villa Mairea. Fue allí donde creó los elementos básicos que hacen que su arquitectura sea tan personal, tan innovadora y duradera en el plano internacional.

Los grandes conjuntos dedicados respectivamente al sanatorio de Paimio y a Villa Mairea se completan con la parte general de la exposición que presenta lo esencial de la producción arquitectónica de Alvar Aalto. El importante mobiliario original que la acompaña demuestra el enfoque global de su trabajo. Luminarias, objetos de cristal, muebles y otras creaciones de diseño nacían, la mayoría de las veces, de un proyecto arquitectónico concreto; e ilustran los temas centrales y los modos de resolución que caracterizan el conjunto de su obra.

La secuencia de la exposición se esfuerza, siguiendo el ejemplo del propio arquitecto, por romper con lo convencional y presenta su obra en claro contraste con el lenguaje formal y material de nuestra época. El nombre y la persona de Alvar Aalto surgen así como un signo que resume una arquitectura armoniosa y matizada.

Alvar Aalto escribía en 1921: "Lo antiguo no puede renacer. Sin embargo, tampoco desaparece completamente. Y lo que un día fue, acaba siempre por volver bajo una forma distinta."

Markku Lahti  
Director del Museo Alvar Aalto



|  |     |
|--|-----|
| LUGARES DE EXPOSICIÓN  | 4   |
| PRÓLOGO  | 5   |
| <i>Alvar Aalto</i><br>DEL UMBRAL A LA SALA DE ESTAR  | 8   |
| <i>Alvar Aalto</i><br>LA TRUCHA Y EL TORRENTE  | 14  |
| <i>Kirmo Mikkola</i><br>ALVAR AALTO, PENSADOR  | 17  |
| <i>Kirmo Mikkola</i><br>LA TRADICIÓN DEL RACIONALISMO  | 22  |
| <i>Juhani Pallasmaa</i><br>DE LO TECTÓNICO A LO PICTÓRICO EN LA ARQUITECTURA                     | 36  |
| EXPOSICIÓN<br>EN CONTACTO CON ALVAR AALTO  |     |
| <i>Alvar Aalto</i><br>SANATORIO DE VARSINAIS-SUOMI/<br>HOSPITAL DE PAIMIO<br>Descripción técnica | 50  |
| <i>Kristian Gullichsen</i><br>VILLA MAIREA   | 63  |
| OBJETOS EXPUESTOS  | 77  |
| PANORAMA DE LA OBRA DE ALVAR AALTO   | 91  |
| ALVAR AALTO - BIOGRAFÍA  | 112 |
| LISTA DE LAS OBRAS MÁS IMPORTANTES   | 113 |
| CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS  | 115 |

1. Fra Angelico, L'Annunziazione. Pintura religiosa. Los personajes y las formas que los rodean, así como la armonía que reina entre el edificio y el jardín, explican por qué esta imagen ilustra nuestro escrito. (Reproducción en blanco y negro en el original).



Con el título de este ensayo he querido referirme a esa parte de nuestros hogares que, en cierto modo, sirve de elemento de unión entre los espacios íntimos y el mundo exterior. En una carta extremadamente amable, el redactor jefe de la presente revista indicaba al firmante de estas líneas con qué negligencia nuestro arte de la decoración interior continuaba tratando estos espacios, principalmente el recibidor y el vestíbulo de entrada, y me ofrecía esta columna como fórum.

En efecto, en las casas particulares, mansiones, villas etc..., ubicadas libremente en su entorno -siempre que hayan intervenido el buen gusto y la preocupación artística (y no hablaremos aquí de las demás)- no se escatima espacio y riqueza de formas en cuanto a escalinatas, entradas y vestíbulos; pero, casi sin excepción, puede distinguirse algo torpe y desmañado en la manera en que las partes internas de la construcción se vinculan estéticamente al exterior. El clima nórdico, que reclama una frontera hermética entre las habitaciones con calefacción y el exterior, se ha convertido en un escollo para los arquitectos; de ello han surgido desproporciones entre las dos caras de esta limitación exigida por la vida práctica. La integración del edificio en el paisaje -otra de nuestras debilidades- suele parecer una tarea más fácil. En cuanto a aquellos de nosotros que se ven condenados a los grandes edificios de viviendas de alquiler, tienen que contentarse con nulidades absolutas y disposiciones grotescas en las entradas y recibidores de sus viviendas.

Razones muy concretas me han llevado a elegir la imagen de *L'Annunziata* de Fra Angelico como ilustración de mi artículo. Sus características, que la acercan a una miniatura, poseen una elegancia y una verdad muy oportunas para la cuestión que nos ocupa. Se trata del ejemplo ideal de «la entrada a una estancia». La clara tríada del ser humano, del espacio y del jardín, que domina el cuadro, lo convierte en un icono inigualable del hogar. La sonrisa del rostro de la Virgen ilumina tanto los delicados detalles de la construcción como las flores radiantes del parterre. Dos cosas quedan aquí claramente formuladas: por una parte, la unidad del espacio interior, de la fachada y del jardín; por otra, una concepción de estos elementos que, ante todo, resalta al ser humano y refleja sus estados de ánimo. Cualquiera que consiga verdaderamente desvelar los secretos de la pintura de Fra Angelico puede, sin temor alguno, dejar a otros la tarea de proseguir con la lectura de nuestro escrito.

Antes se sugería que nuestro clima frío no facilitaba esta unión que

2. Vista de Pompeya. El peristilo de una casa patricia, columnata rodeando una abertura al aire libre, sirve de vínculo con los espacios situados más hacia el interior. En ruinas.

debería reinar entre nuestra vivienda y su entorno más próximo y que éste sería el motivo por el que la entrada a un espacio no podía, en nuestro caso, adoptar esta forma de noble ceremonia como sucede en las culturas de latitudes más clementes. La culpa, sin embargo, no es tanto del clima, como de la inmadurez de los conceptos. Ciertamente, nuestras viviendas pueden ser cerradas por naturaleza -¿acaso no lo son también en el Sur, si bien por razones de otra índole?-, pero este aspecto estético del cerramiento se sitúa sin excepción en lugar equivocado. El verdadero umbral de nuestros hogares se atraviesa en el momento en que pasamos de la calle o del camino al jardín. El muro del jardín es el que delimita verdaderamente el recinto; que en su interior reine pues, sin obstáculos, la unidad, no sólo entre el edificio en conjunto y las formas del jardín, sino también entre éstas y la disposición de las habitaciones. El jardín (el patio) forma parte de la casa, en la misma medida que cualquiera de sus habitaciones. Que el paso de los parterres a los dormitorios establezca un contraste mucho menor que el paso de la calle o del camino al jardín. Podría decirse: una vivienda finlandesa tiene que tener dos caras. Una es esta unión sin mediación estética con el exterior; la otra, el rostro invernal, se manifiesta en las habitaciones del interior a través de una decoración que acentúa el calor. Lo anterior vale tanto para los palacios de nuestras ciudades, como para el edificio de viviendas de



alquiler, con más o menos adaptaciones. Si descuidamos el espacio del patio, caemos en un americanismo de mal gusto.

De lo que precede se deduce que el autor de estas líneas considera de buen grado el jardín y la decoración interior como un organismo único cuyas partes están estrictamente vinculadas entre sí. Después de esta declaración de principios, tampoco podría hablarse de una decoración-tipo cualquiera del recibidor y del hall. Su forma y su función presentan tantas posibilidades que, a lo sumo, podemos evocarlas. Tal concepción de la decoración, que acentúa tanto el carácter orgánico, va además tan lejos que guía también los hilos invisibles que rigen la ubicación de los muebles.

Quisiera aludir también a la forma del pasillo, durante mucho tiempo menospreciada. Ofrece recursos estéticos inestimables para la entrada a la casa; es el modo natural de centralizar los espacios interiores; y permite, incluso en las construcciones pequeñas, dar una impresión fuerte y monumental de la dimensión longitudinal.

Una solución para la decoración interior y para el espacio de la entrada nos la ofrece el hall inglés. Si bien el arte básico de la decoración inglesa ha producido muchas cosas bellas, es también, cuando se interpreta erróneamente, una parodia que florece en miles de hogares. El alma inglesa nos es tan extraña que una imitación de aquello no podría arraigar fácilmente en Finlandia, pero hay un aspecto en relación con él que merece la pena destacar. Un hall, grande y ventilado, con su chimenea, su embaldosado visible y un tratamiento formal que lo distingue de los demás espacios tiene una función psicológica perceptible al ojo sensible. *Es la metáfora del aire libre bajo el tejado de la casa.* Constituye, pues, el pariente lejano del atrium de las casas patricias de Pompeya, cuyo techo era el cielo real. El vínculo viene a ser el mismo que el existente entre los viejos bosques de Flatford y una colina de viñedos de líneas geoméricamente puras.

Bien empleada, esta sutileza -el recibidor tratado como un espacio al aire libre- es un fragmento de la piedra filosofal. Se lo regalo a mi lector, en un estuche cerrado con doble vuelta y, le ruego me perdone si, por ventura, omitiese entregarle la llave. Exactamente por la misma razón que más arriba me hacía transformar su jardín en un interior, quiero ahora hacer de su recibidor un «exterior». Es también una manera de atenuar el contraste entre ambos; y, además, un procedimiento artístico enteramente natural para decorar un espacio que precisamente contiene el paso «exterior-interior». He aquí, en pocas palabras, el fundamento estético del porche de entrada a nuestras

3. «El último grito del clasicismo». Excelente ejemplo de solidaridad entre la decoración interior y el jardín. El hall se abre bellamente al exterior, con el sello particular que le dan los árboles, o jardín que continúa en el interior del edificio, o jardín de interior. Difícil encontrar la definición exacta. Arquitecto: Le Corbusier, Francia.



viviendas. Puede lograrse de innumerables maneras: por un determinado tratamiento de los detalles, por la propia pintura, pero la mejor manera sigue siendo una disposición correcta del recibidor respecto a los demás espacios interiores, al patio y al jardín. Se trata, no obstante, de un método que debe manejarse con precaución. En el mundo hay montones de arquitectos y decoradores. El resultado de sus geniales inventos podría desembocar, en caso de que tuviera, oh estimado lector, un amigo de gusto aristocrático pero de salud precaria, en una muerte prematura.

Todas las ilustraciones adjuntas, en diferentes formas, representan de alguna manera esta característica. La casa de Pompeya se ha elegido en ruinas intencionadamente: el acuerdo perfecto existente entre una columnata y unos pocos muebles es el ejemplo clásico de la unión de un motivo más bien imponente del exterior y unas formas que representan la intimidad del hogar. No debería haber más muebles en el recibidor de una morada finlandesa. Otra ilustración muestra cómo, hasta en el espacio racionado de un apartamento de alquiler, fue posible lograr una decoración de la entrada, hermana espiritual de la anterior, con medios que no tienen nada de excéntricos. El arco se abre en una pared maestra del inmueble, es decir, en un elemento esencial bajo el aspecto constructivo y el motivo representa también, por el aire pesado de sus formas, a la ciudad que lo rodea. Al lado, un grupo de muebles, no especialmente destinado a sentarse, sino haciendo más bien las veces de emblema para los habitantes de la

4. Ejemplo refinado de decoración sueca. Por su disposición genial en una esquina, el ventanal del hall, de talla excepcional, da una impresión de exterior al espacio; junto a la ventana, mobiliario casi de jardín; plantas como en el paraíso de Angelico. Cerca, la chimenea, hermosa ubicación; contraste inmediato: alfombra y mullido sillón. Ejemplo de encuentro entre el calor del hogar y un elemento más frío. Arquitecto: C. Hörvik, Suecia. (Foto: Archivos municipales de Goteburgo).

casa o de reflejo del mobiliario de los espacios internos. La perspectiva de la calle, la idea constructiva de la casa y la intimidad del hogar se dan la mano.

El segundo principio de la decoración del recibidor es precisamente efectuar un acercamiento entre la casa, en tanto que construcción, y el carácter más íntimo del hogar. El atrium de la casa romana, que es a la vez el fin último de la progresión del movimiento de entrada y, con el cielo como techo, una pieza esencial de la casa desde donde «se desvelan», por sus respectivas puertas, los otros espacios más internos, materializa de manera hermosa y por la mera fuerza de la disposición de su plano, todas las ideas hasta aquí expuestas. Una vivienda finlandesa, construida con influencias de este tipo, viene ilustrada por los dibujos. Aquí también el hall forma el centro de la casa, con un sello característico logrado principalmente por el tratamiento singular de cada una de las puertas que llevan al resto de espacios de la casa. Todos los elementos que desempeñan una función utilitaria, el guardarropa, incluso la escalera, están situados en oquedades y el carácter del espacio es el de un puro cubo, abierto por arriba... hacia la planta superior. Cuando entra en este espacio, el visitante capta al instante toda la estructura interna de la vivienda y la disposición de sus habitaciones. Este hall está absolutamente desnudo, pero por la abertura



de las puertas se adivina, una tras otra, la decoración de cada espacio y ello basta para dar la sensación de calor necesaria. Encontramos aquí las únicas baldosas de toda la casa, en piedra caliza; su aspecto arquitectónico es un poco severo y aporta por sí mismo el marco ceremonioso adecuado para que la dueña de la casa reciba a sus invitados. Es, pues, un espacio de recepción; pero a esta rigidez se le acopla una útil sordina, mediante la planta que adivinamos gracias a la abertura del techo, con los dormitorios, las habitaciones de los niños y, a modo de sello algo descuidado de la vida cotidiana, una cuerda con ropa tendida suspendida de lo alto. Una vulgaridad del día a día como factor esencial de la arquitectura, un retazo de calle napolitana que viene a decorar un hogar finlandés.

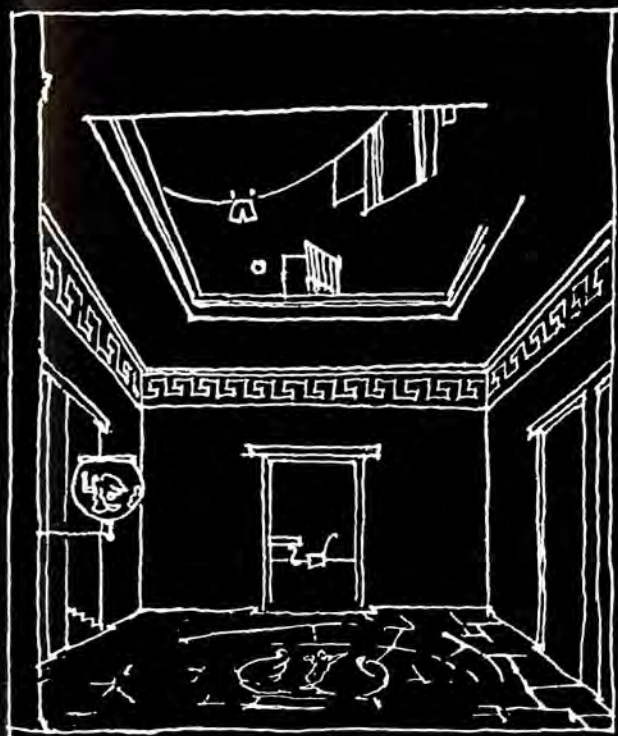
Me he ocupado aquí más de los valores básicos de nuestro arte de la decoración que de las posibilidades de realizarlos en concreto. Los medios son numerosos y, según las circunstancias, muy diferentes; ésta es la razón por la cual pensé que sería más útil esbozar ante todo los matices que dichos medios tienden a lograr. Pero si ustedes desean mi bendición respecto a su vivienda, debe, además, poseer una última cualidad; *tiene usted que revelarse en ella a través de un*

*pequeño detalle*, en alguna de las formas de su hogar, debe aparecer intencionadamente una debilidad, su debilidad. Admitamos que ello puede invadir un territorio que excede el mandato del arquitecto, pero ninguna creación arquitectónica es completa sin esta característica. Podría decirse de ella que no tiene conexión con la vida. Esta calidad responde a las ganas, coloreadas por el humor más refinado, de confesar las propias debilidades. De todos modos, lo más sensato sería que el lector de entrada no se pusiera a colocar cuerdas «entre las columnas de mármol del hall» para tender la ropa de su progeneritura; pero la libertad de espíritu, que es la marca del verdadero caballero, permanecerá en él por los siglos de los siglos: que su vivienda corra la misma suerte.

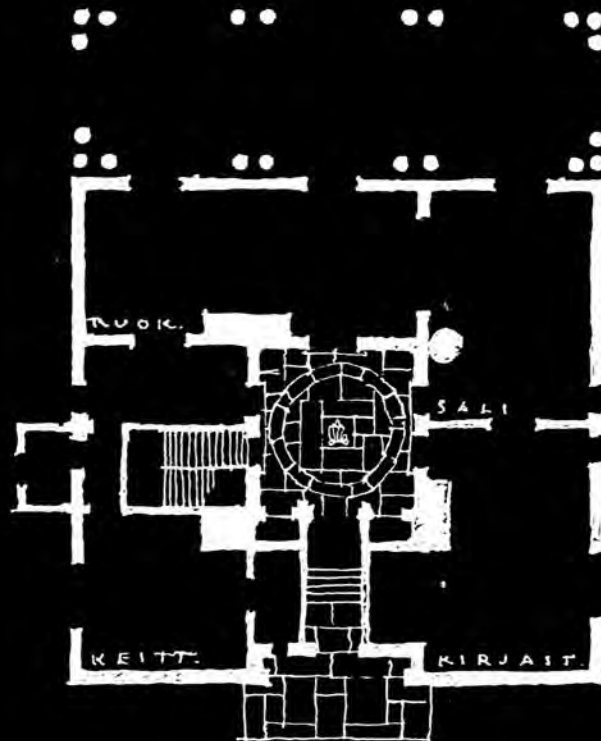
*Eric Bryggman.*



5. Nuestros pisos de alquiler y su decoración son las más veces presuntuosos y mal distribuidos desde el punto de vista arquitectónico. Las excepciones son muy raras. Aquí, un «palacio colectivo», hermoso hasta en los detalles (arquitecto: Eric Bryggman, Brahenkatu 9, Turku). Vista del recibidor de entrada del apartamento particular del arquitecto. Ejemplo extraordinariamente bello de la insistencia del elemento arquitectónico en la decoración interior.



6. Vista interior del hall de entrada de la Casa Aalto. Por la abertura del techo se descubre la planta superior, muy luminosa. Arquitecto: el autor.



7. El hall, pieza central de la casa. Vivienda de funcionario con disposición centralizada de las habitaciones, al estilo antiguo (Casa Väinö Aalto, Alajärvi). Plano de planta baja. Arquitecto: el autor.

## LA TRUCHA Y EL TORRENTE

*Alvar Aalto*

14

Por ser yo mismo un artista en activo, me resulta difícil escribir con naturalidad sobre las cuestiones artísticas, como lo haría un crítico o un teórico completamente externo a la profesión. Ante las creaciones de su tiempo y ante sus colegas, el hombre de oficio tampoco tiene la objetividad de un historiador del arte. Las reflexiones que siguen girarán, pues, sobre todo, en torno a mi propio trabajo.

La cuestión del vínculo entre la arquitectura y las artes liberales nunca ha dejado de estar al orden del día. Casi siempre en forma de deseo: el de añadir a la arquitectura más escultura y pintura. Hasta se han llegado a formular diversas propuestas en aras a coordinar estas «tres artes»... incluida, tal vez, la propuesta de reunir algo así como un «congreso de curas y médicos».

Con mucha frecuencia, la reivindicación se ha formulado así: «¡Tendría que haber más pintura monumental en los edificios públicos!» Lo que es curioso es que este tipo de exigencia apremiante sólo raramente emana de artistas importantes; en la mayoría de los casos, provienen de sectores de opinión más amplios; en el mejor de los casos, se trata de iniciativas emprendidas por asociaciones artísticas o similares.

No me opongo de ninguna manera a estos deseos, ni mucho menos. El país por el que siento mayor atracción es Italia, tierra por excelencia de la unidad de las Bellas Artes. La noticia de la destrucción de la pequeña capilla de Mantegna en la Chiesa degli Eremitani me causó un dolor personal. Creo, sin embargo, que la cuestión de esta unidad debe plantearse a un nivel mucho más profundo. Un enfoque cuantitativo de las tres disciplinas no lleva de ningún modo al núcleo de problema.

Cuando Ernesto Rogers me pregunta sobre el vínculo entre la arquitectura y el arte abstracto (el «arte concreto»), tengo la sensación de que, por este camino, se debe poder llegar más lejos, acercarse más al punto profundo en el que se establece esta relación. En primer lugar, las formas artísticas abstractas han dado a la arquitectura de nuestro tiempo impulsos, indirectos ciertamente, pero innegables. Por su parte, la arquitectura ha aportado materiales al arte abstracto. Arquitectura y arte abstracto se han influenciado recíprocamente. Hemos pues aquí: también en nuestra época las artes tienen raíces comunes y esta constatación es de gran alcance.

Personalmente, cuando tengo que resolver un problema arquitectónico, casi siempre encuentro un obstáculo difícil de superar, una especie de «valor de las tres de la madrugada». Ello obedece, creo yo,

al agobio lamentable y complejo que resulta del hecho de que la proyectación arquitectónica opera con infinidad de elementos contradictorios. Exigencias sociales, humanitarias, económicas, técnicas se añaden a los problemas psicológicos; afectan al individuo y al grupo; influyen en los choques y en los movimientos tanto de masas como de individuos; y forman con ellos una maraña imposible de desenredar por medios simplemente racionales o mecánicos. El inmenso número de necesidades y de problemas de detalle se convierten en un escollo que la idea arquitectónica de base difícilmente puede superar. Entonces procedo -a veces, de manera completamente instintiva- de la manera siguiente. Después de que la idea de mi tarea y sus innumerables imperativos han quedado bien gravados en mi subconsciente, olvido durante un tiempo la marea de problemas. Paso a un modo de trabajo que se parece mucho al del arte abstracto. Dejándome llevar únicamente por el instinto, dibujo, no algunas síntesis arquitectónicas, sino a veces composiciones francamente infantiles, haciendo así que poco a poco, a partir de una base abstracta, se desprenda una idea maestra, un especie de idea general, gracias a la cual los numerosos problemas parciales contradictorios podrán ser armonizados.

Cuando proyectaba la biblioteca municipal de Viipuri (tenía mucho tiempo -¡cinco años!- a mi disposición), pasé largos periodos ejercitando así la mano, a base de gran cantidad de bocetos ingenuos. A partir de montañas fantásticas cuyas laderas eran iluminadas por soles inclinados diversamente, la idea del edificio fue desprendiéndose poco a poco. «La caja arquitectónica» de la biblioteca está constituida por espacios de lectura y de préstamo situados a diferentes niveles y rellanos, mientras que el centro y el punto de control forman, por así decirlo, la cima de estos diversos niveles. Los bocetos infantiles tienen una relación meramente indirecta con el pensamiento arquitectónico, pero al menos han permitido a la sección y al plano de planta cristalizar y soldarse; gracias a ellos se ha realizado la unidad de las estructuras horizontal y vertical.

Si evoco estas experiencias personales, no es porque quiera extraer de ellas un método. Después de todo, creo que numerosos colegas míos han conocido experiencias parecidas frente a los problemas que se han visto obligados a afrontar. Estos ejemplos tampoco tienen nada que ver con las cualidades o los defectos del resultado final. Sólo pretenden mostrar cómo llegué a esta convicción instintiva de que el arte arquitectónico y las otras artes plásticas tienen un origen común,

origen más o menos abstracto, pero basado no obstante en la experiencia y conocimientos acumulados en nuestro subconsciente.

En 1933, en nuestra exposición de Londres (exposición consagrada a la arquitecta Aino Aalto y a mí y organizada por *The Architectural Review*) presentamos algunas construcciones de madera, muchas de las cuales mostraban directamente formas que habíamos utilizado en nuestros muebles, mientras que otras no eran más que experimentos en torno a las formas y al tratamiento de la madera y no presentaban ningún valor práctico ni relación razonable alguna con una utilización concreta. Un crítico de arte del *Times* las calificó de «expresiones de arte abstracto». Dijo que eran «non-objective art», pero resultante de un proceso de creación invertido. Por ello, entendía que tenían su origen en un proceso inicial de carácter práctico, incluso si el resultado final acababa siendo «non-objective art», que tal vez serían susceptibles de encontrar algún día una utilización práctica. Tal vez tuviese razón; en aquel entonces no quise protestar, ni tampoco ahora. De todos modos, quisiera añadir una opinión personal, una opinión basada en este sentimiento: la arquitectura y sus detalles pertenecen en cierto modo a la biología. Tal vez se parecen a los grandes salmones o a las truchas que no nacen adultas en la corriente donde luego vivirán, ni siquiera nacen en el mar, sino a cientos de leguas de su hábitat, donde los ríos no son más que riachuelos, pequeños torrentes saltarines entre los fiordos, bajo las primeras gotas de agua que caen de los glaciares, tan lejos de su medio como lo están los sentimientos e instintos del hombre de su trabajo cotidiano.

Y de igual modo que las huevas necesitan tiempo para convertirse en peces adultos, se necesita tiempo para todo lo que, en nuestra mente, se desarrolla y cristaliza. La arquitectura tiene aun más necesidad de tiempo que toda otra forma de creación. A título de ejemplo, he podido mencionar un caso personal en el cual lo que tenía visos de ser un simple juego con las formas, suscitó, como consecuencia de un largo proceso, la aparición inesperada de una forma arquitectónica con una utilidad práctica.

¿Cómo se desarrolló el capitel jónico? Su punto de partida son las formas de la madera y la torsión de sus fibras bajo el efecto de la presión. Pero el capitel de mármol no imita de manera naturalista el resultado de este proceso inicial. Sus formas afinadas, refinadas, contienen rasgos humanos que el modelo inicial ignoraba.

«La primera cualidad del arte abstracto es, en mi opinión, su carácter puramente humano.» Así se expresaba en sustancia, delante de

mi tablero de dibujo, un pintor checo que me visitaba. «No puedo explicarlo simplemente con palabras, pero lo siento y lo deduzco de mi experiencia», continuó diciendo.

«Entweder fühle ich oder fühle ich nicht» (O lo siento, o no lo siento) me decía el verano pasado un médico suizo, hombre que había conocido la dura escuela de las tragedias humanas. Con ello quería expresar su actitud personal hacia el arte.

El arte abstracto, en lo mejor que tiene, es resultado de un proceso de cristalización. Tal vez sea por eso por lo que, a pesar de las ideas formales y del fondo de tragedia humana que oculta y contiene, no puede ser percibido más que por el sentimiento. A su manera, es capaz de sumergirnos directamente en una corriente de sentimientos humanos que la palabra escrita no ha sabido retener. Todo esto no incumbe naturalmente a ese eterno intrínquilis que constituyen las formas de las artes plásticas vulgares y comerciales.

Me parece que ya hemos avanzado mucho en el camino hacia la síntesis de las artes; su unidad, creo percibirla en el tejido que desde el origen, *in statu nascendi*, al menos superficialmente, las reúne. El hecho de que todo indique que nos hallamos en la fase inicial de este proceso, no disminuye por ello su valor. En la evolución de la cultura, todos los períodos, desde el punto de vista artístico, tienen un valor igual. Desde un punto de vista humano, no podemos colocar el arte arcaico por debajo de la Acrópolis. Giotto, como pintor y como arquitecto, no era inferior a sus colegas más tardíos.

La desaparición de Alvar Aalto hizo tomar conciencia de golpe de que Finlandia y la cultura occidental no habían perdido únicamente un constructor de genio, sino también un pensador excepcional. «Respondiendo construyendo», era la sempiterna respuesta de Aalto a todas las preguntas de tipo teórico que se le planteaban. Y desde luego respondía: su obra construida, por su amplitud y su variedad, no tiene igual, aun si consideramos toda nuestra época industrial. Como a la cantidad se añade un nivel incomparablemente elevado de calidad artística, la búsqueda permanente de la novedad, la individualidad en el marco de lo general y la crítica silenciosa del formalismo, el Aalto constructor ha respondido a numerosas preguntas verdaderamente difíciles que se plantea nuestra época. Pero al lado del constructor, estaba también el pensador, el moralista profundo, el titular de la única cátedra de arquitectura que cuenta, la de la verdadera vida. En su «producción verbal» pueden distinguirse tres fases. A finales de los años veinte, es el cruzado entusiasta del funcionalismo quien se lanza al ataque; diez años más tarde, la crítica del racionalismo que había germinado en su interior durante mucho tiempo llega a su completa madurez y Aalto verifica sus opiniones sobre los problemas prácticos de la reconstrucción y de la estandarización; el discurso del académico Aalto a mediados de los años cincuenta ha profundizado en el sentido de la reflexión cultural y filosófica. Durante todos estos años, no obstante, el motor de todo es sin duda el deseo de hallar la esencia verdadera de la arquitectura, «el esfuerzo por conocer perfectamente todos los misterios de la profesión» (1921)<sup>1</sup>. La relación entre el hombre y la naturaleza es la cuestión que domina todo lo que sucede en la vida: es a la arquitectura moderna y a sí mismo a quienes Aalto exigía una respuesta. De la exactitud de la solución dependían y dependen todavía el destino individual del «hombre pequeño» y la solidaridad social, la armonía de la vida y la eficacia de la producción.

Aalto vio enseguida el dogmatismo estrecho en que se encerraba el funcionalismo en cuanto a las posibilidades que tendría la técnica de liberar al hombre del dominio de la naturaleza. Es posible que en aquel momento numerosos cantores del progreso hicieran caso omiso de sus advertencias encogiéndose de hombros. No podían descartar sus construcciones de aquel modo -tan innegable es su calidad artística-, pero era fácil clasificarlas bajo la etiqueta del «individualismo». Una vez se disipan el mecanicismo cientifista, la ideología de la máquina y la creencia en un futuro político radiante, se procede a una relectura de Aalto y se comprende la sabiduría premo-

nitoria de muchas de sus ideas.

Las raíces de su concepción del mundo son dobles, se nutren de la biología y de la tradición del humanismo occidental. La biología, los organismos de la naturaleza, he aquí para él el gran maestro cuyas enseñanzas había que recibir y transmitir.

Es difícil decir de entrada si veía en los organismos de la naturaleza el modelo directo de las estructuras de la comunidad humana, si subrayaba las analogías entre las estructuras de la naturaleza y las producidas por el hombre o si utilizaba los fenómenos naturales únicamente a modo de metáforas. La respuesta a estas preguntas daría también la clave de su filosofía de la naturaleza. Pero el tiempo no ha acabado todavía de aportar respuestas. Si la interpretación de su filosofía lleva tanto «retraso», es culpa, sin duda alguna, del propio Aalto, de sus modos de trabajar y de las normas no escritas que regían su personalidad. Sabemos que leía mucho y era un conversador brillante. Sabemos también que era un excelente conferenciante que cautivaba al público una y otra vez. Sin embargo, las conferencias y las disertaciones de Aalto están basadas normalmente en la improvisación o en algunas notas garabateadas sobre el papel a última hora; la escritura, ya fuese una carta o una conferencia, le suponía, año tras año, una carga cada vez más pesada. El uso de citas directas es completamente extraño al estilo improvisador, y todavía más la mención de referencias. Por ello, las fuentes de Aalto -desde luego las tenía, dada su cultura- son tan difíciles de identificar. Y su reticencia a lucirlas era además evidente.

Parece ser que la literatura le era mucho más grata que la filosofía; en sus conferencias, se invoca especialmente los nombres de Goethe y Anatole France, de Strindberg y de Bernard Shaw, pero también los de Kant, Schopenhauer, Nietzsche y del filósofo finlandés Yrjö Hirn que se convirtió en su gran amigo. El escaso número de referencias no significa, sin embargo, que en un segundo plano la filosofía esté ausente. Simplemente, es difícil de percibir y todavía más de interpretar.

La dificultad de interpretación proviene también del hecho que la especulación teórica le era tan extraña como el dogmatismo. Este rechazo de la teorización contagió además a sus comentaristas, que en muchos casos eran, al mismo tiempo, sus amigos personales.

La progresión kantiana en el camino del conocimiento, del espíritu dogmático al espíritu crítico vía el espíritu escéptico es también elemento esencial de la idea que Aalto tenía del saber. La duda creadora

se despertó en época temprana y probablemente en gran parte bajo la influencia de la filosofía.

Eino Kaila, quien se situó en la vanguardia de la vida intelectual finlandesa diez años antes que Aalto hiciera lo propio en su campo, publicó en 1920 una obra, *La vida del espíritu en tanto que fenómeno biológico*, en la que examina sin tomar partido la oposición central existente entre las dos corrientes principales de la filosofía de la naturaleza, el vitalismo y el mecanicismo: «Tanto el vitalismo como el mecanicismo son, bajo su forma de doctrinas históricas, productos del espíritu especulativo y es entre éstos donde el examen escéptico traza su recorrido hacia el espacio libre y sin límites de lo empírico».

El mismo año aparecía, en traducción de Eino Kaila, la serie de conferencias de despedida del profesor de fisiología Robert Tigerstedt, titulada *De la crítica científica*, cuya lección final se resumía así: «Sólo el que duda descubre la verdad». (Señalemos asimismo que el libro que había preparado hacía tiempo Erik Ahlman, *El mundo de los fines y de los medios*, se publicó ese mismo año venturoso de 1920).

Es natural suponer que Aalto, cuya cultura fue desde el principio excepcionalmente vasta, conocía y se había apropiado en profundidad de la reflexión de estos reconocidos hombres de ciencia.

Tigerstedt, el científico, acababa inclinándose más bien por una concepción vitalista del mundo: «los grandes logros de la humanidad parecen sin embargo abogar por que exista necesariamente un determinado fin hacia el cual tiende todo el funcionamiento del universo, pero no sabemos nada de su verdadera calidad.» Kaila, el filósofo, adoptó rápidamente una posición clara. En 1929, en *La concepción moderna del mundo*, constataba que el vitalismo era «científicamente imposible». Él mismo se declaraba finalmente a favor de un empirismo lógico que en sí fuera compatible con el pensamiento analítico del funcionalismo y la filosofía mecanicista de la naturaleza.

En cuanto a Aalto, se abría camino por su cuenta. En general, evitaba las preguntas sobre la naturaleza del saber. De todos modos, en 1958, la celebración del centenario de su escuela, el instituto de Jyväskylä, le inspiró lo siguiente: «La concepción del mundo que se basa en la duda, aunque a menudo sea menospreciada, es la condición obligatoria de nuestra contribución a la cultura».

A pesar de su posición en principio escéptica, Aalto parece haber adoptado claramente la orientación vitalista. Kaila había citado en 1920 a la figura dominante del vitalismo de entonces, Driesch: «La

técnica de los hombres es un caso particular de la más general «bio-técnica», la «razón humana» un caso particular de la más general «razón» de la vida... La técnica de la vida construye máquinas cuya eficacia supera a las mejores máquinas de los hombres; comparadas con los laboratorios químicos de las células, las industrias químicas son, casi todas, absolutamente primitivas.» En opinión de Aalto, «el sistema biológico de la naturaleza encierra en sí mismo un claro ejemplo de lo que debería ser una estandarización en arquitectura que supiese respetar las características propias de ella» (1941).

La fe en la ciencia del funcionalismo, su culto a la técnica y su ideología de la máquina de vivir desembocaban en una suerte de primitiva «fábrica» construida por el hombre, frente a la cual la actitud de Aalto había sido crítica desde un principio. Desde 1929, en un texto de introducción a una exposición de viviendas, reflexionaba sobre el problema de la estandarización, sobre la separación psicológica entre los «parecidos» y las «diferencias». Si el modo de fabricación que se pusiese en práctica estuviese guiado por «un trabajo socialmente responsable, el resultado no sería una mecanización estéril, sino un desarrollo orgánico humanamente válido». La profundización en los problemas planteados por la reconstrucción y el desarrollo de la idea de estandarización flexible iban a generar más tarde una aplicación práctica de estas ideas precoces.

Aalto presentaba mejor que los funcionalistas ortodoxos los vínculos entre el progreso técnico y la evolución social. Con motivo de la fiesta citada de su escuela, constataba como «el nacimiento de la sociedad sin clases exige, al menos al principio, un estilo de vida mecanizada y tecnificada, a fin de que, de manera general, esta igualdad que se pretende pueda ser un hecho.» Por lo demás, el objetivo de una sociedad sin clases se repite a menudo en sus conferencias.

Sin embargo, se mantuvo sabiamente al margen de la política de partidos, sabiendo conservar hasta el final una independencia política más bien rara, tanto respecto de la derecha como de la izquierda, del Oeste como del Este. En los años veinte, construyó dos Casas de la Guardia Cívica (?) y, entre ambas, una Casa del Pueblo; en los años cincuenta, dos iglesias y simultáneamente, para los comunistas, la Casa de la Cultura. La polaridad entre el individuo y la comunidad regía su concepción de la sociedad. La democracia es un proceso ciertamente difícil, el diálogo permanente del individualismo con el colectivismo. Durante los años de optimismo en los que el funcionalismo empezaba a abrirse camino, eran los objetivos colectivos los que

tenían mayor importancia. Cuando el totalitarismo de los años treinta se puso a oprimir al individuo tanto en el Este como en el Oeste, el centro de gravedad se desplazó hacia la protección del individuo, del «hombre pequeño». Es difícil imaginar un «modelo de sociedad» de Aalto, aun en broma, pero no cabe duda de que, entre sus elementos, habría un poco de la ciudad antigua, un poco del despotismo ilustrado ( en Wolfsburg, el consejo municipal tuvo que contentarse con un discurso ¡de cinco minutos!) y un poco de las utopías socialistas del siglo XIX. Pero Aalto, a diferencia de un Frank Lloyd Wright al que admiraba mucho, no se lanzó a la construcción de su propia *Usonia*, si bien es obvio que debió recibir también la influencia de los maestros del pensamiento de Wright: Jefferson, Emerson y Thoreau.

Su postura respecto a América era ambivalente. Sus críticas más duras se dirigían a las manifestaciones de inmadurez del modo de vida americano. Por añadidura, la arquitectura norteamericana estaba a punto de perder su fuerza, transformándose en «purismo dandy» o en «juegos de niños grandes con arcos y flechas que no controlan» (1957). No obstante, Aalto consideraba en 1944 (en la presentación de la exposición *América construye*) que América iba a sustituir a Francia en su papel de segunda patria para todo hombre cultivado. Tal vez creyera en aquel momento que el *New Deal* de Roosevelt iba a lograr el equilibrio entre el individualismo y el pensamiento global del socialismo, en la línea de los utópicos del siglo XIX.

La principal contribución de América, según él, podría ser la filosofía pragmática porque neutralizaba la difícil especulación sobre la naturaleza del conocimiento: la verdad que contiene una cosa se mide únicamente por las consecuencias que puede acarrear; así pues, cada actividad crea su propia filosofía.

La visión a veces apuntada de un Aalto partidista encubierto por un anarquismo radical no está del todo desprovista de base. Se sabe, por ejemplo, que no votaba en las elecciones generales. Al igual que un Ruskin o un Morris, admiraba a los artesanos, los hombres de oficio, que son de una sola pieza y dominan su campo como una parte orgánica de la vida, es decir, son lo contrario de los especialistas. El obrero, al que Aalto respetaba profundamente, los sabios, los escritores y los artistas, los ingenieros y el arquitecto: ¿Qué más necesita una sociedad sana? No obstante, en la práctica se interpone entre la línea trazada por el arquitecto y la paleta del albañil, la masa estúpida de políticos y burócratas que desvía el propósito del arquitecto y se asigna prerrogativas «¡jese panda de ochenta tipejos!» -exclamaba

refiriéndose al consejo municipal al que se veía obligado a presentar un gran proyecto que había acordado con dirigentes más lúcidos.

El carácter finlandés que se asocia, con razón, a Aalto, carecía de toda coloración político-ideológica o nacionalista. «Mi país forma parte de Europa. Pero todos los finlandeses hemos sido moldeados por tradiciones que derivan del clima, las condiciones materiales, la naturaleza, las tragedias y las comedias que hemos vivido» (1967). Aalto se sentía extraño a la idea sueca del Estado-providencia, no tanto por razones ideológicas, como por la igualdad en la incultura a la cual parecía conducir: «Kan herrn rädda mig från Vällingby!<sup>3</sup>» (1958).

Con todo, la política, en la acepción más amplia del término, en tanto que cuidado de la cosa pública, era, a fin de cuentas, su labor cotidiana. Llevar a término de manera responsable grandes trabajos de construcción, socialmente significativos, es en sí la mejor política de un arquitecto. Cabe recordar que Aalto ejerció durante quince años la presidencia del sindicato finlandés de arquitectos -como prior de la orden, habría dicho Ruskin- y que su mandato cubrió los años del final de la guerra y el periodo difícil de la reconstrucción. Durante la presidencia de Aalto se crearon la Oficina de Estandarización del Sindicato de Arquitectos y el Museo de Arquitectura de Finlandia, dos instituciones pioneras de aquella época en su campo.

Una idea que le era tan extraña como la política de partidos era la de imponer a la sociedad esta proyección de la ciudad, un molde preconcebido. La plantación de una semilla, la elección correcta de una célula germinal, por ejemplo, el centro de la ciudad, es un punto de partida mejor: «la construcción célula por célula, que es el método genético de la biología y de la cultura, es una solución más sana que la búsqueda de un conjunto listo desde el principio» (1949). El barrio residencial era, en su opinión, una unidad predefinida demasiado amplia. Por lo demás, él nunca se sintió un planificador urbano. No le iba la programación a largo plazo; estamos para construir casas, pequeñas y grandes, refunfuñaba a veces.

La idea de evolución subraya la gran importancia del factor tiempo en la obra de Aalto. El tiempo queda marcado en sus obras por una fuerte «historicidad»; son los miembros, conocidos de antemano por decirlo de algún modo, los que forman el cuerpo de una cultura de la cual son inseparables. El desarrollo de su producción despliega por sí mismo una historia propia; los temas nacen, pasan de una obra a otra, como en una fuga, y se renuevan transformándose. Utilizar el espacio en continuo es operar de manera compleja con el tiempo. Y

finalmente, el acto de crear en sí que Aalto describía tan bien en 1947 en su ensayo *La trucha y el torrente*: se trata de un acontecimiento que se desarrolla a diversos niveles en el tiempo, con sus retornos al pasado y las profundidades insondables del espíritu. Según Aalto el tiempo es más continuidad, duración como lo interpreta Henri Bergson que recta graduada. La naturaleza y el progreso de la civilización juntos constituyen la fuerza que se acerca más al *élan vital* (impulso vital) de Bergson que a una función determinista cualquiera. También en línea con el pensamiento de Bergson está el subrayar que la intuición es el único método para la verdadera comprensión.

No es sorprendente que Aalto juzgue con severidad el *team-work*. La relación entre su modo de trabajar y el método analítico es análogo al existente entre el novelista y el que elabora una enciclopedia. El arquitecto, que realiza la síntesis, debe tener a su disposición los conocimientos necesarios antes de ponerse a trabajar. Se trata de encontrar por intuición las comunicaciones convenientes en el instante de la concepción. La razón debe ponerse al servicio de la vitalidad, someterse a lo biológico, dejarse dominar por la espontaneidad, como recomendaba Ortega y Gasset en 1936 en *El tema de nuestro tiempo*. La espontaneidad en la arquitectura de Aalto apareció en el momento en que el surrealismo dominaba en pintura y el freudismo guiaba el debate sobre la psicología (cierto es que desde principios de siglo Henri Poincaré había presentado el método evocado en *La trucha y el torrente* como auxiliar de «la invención matemática» y que Yrjö Hirn había subrayado la importancia del juego como método de creatividad). En este punto, Aalto está estrechamente vinculado a la cultura europea de su tiempo. En efecto, parece que, mientras los funcionalistas prolongaban la tradición de las ciencias naturales del siglo XIX y sufrían la influencia del materialismo marxista, a él le influyó más la tradición de la filosofía occidental y, en particular, las corrientes de la psicología de las profundidades de nuestro siglo. Es muy posible que la formación ideológica de Aalto estuviese influenciada por el clima político de la Finlandia de la posguerra civil, pero el factor decisivo es en definitiva su enfoque personal que pareció mudarse en íntima certeza hacia los años treinta, cuando los cimientos del funcionalismo empezaron a desmoronarse. En la elegía del que fue sin duda su maestro más próximo, Gunnar Asplund, esbozaba en 1940 el retrato ideal del arquitecto puro, el opuesto al dialéctico insensible al arte de construir. La tarea del arquitecto consiste en crear armonía, tejer vínculos entre un pasado vivo y un futuro igualmente palpante de

vida. En la base de todo ello se halla el hombre -con todas sus resonancias emotivas incontroladas- y la naturaleza, de la que el hombre forma parte. «Todavía quedan en la arquitectura recursos y medios sin explorar que emanan directamente de la naturaleza y de movimientos del espíritu humano que no pueden ser descritos.»

A Alvar Aalto se le interpreta generalmente a través de sus obras o de su personalidad, de su carisma excepcional. Este es el caso del presente número conmemorativo. Aalto vive en la memoria de sus coetáneos como el que supo abrir nuevas vías a una arquitectura que corría el peligro de estancarse en el formalismo.

Los que lo conocieron íntimamente recuerdan con gratitud su calor humano, con admiración el resplandor más bien inconformista que emanaban de su persona. A sus colegas, incluso los mucho más jóvenes que él o seguidores de otras orientaciones, Aalto los recibía con los brazos abiertos y con una actitud sincera de igualdad. No huía de la discusión mientras su meta fuera aumentar el mutuo entendimiento. Considerando la posibilidad y el interés de una interpretación del fondo filosófico de la arquitectura, concluía con pragmatismo: si de ello se saca provecho en cuanto al método arquitectónico, ¿por qué no?

1. Las fechas entre paréntesis remiten a la antología de textos de Aalto publicada por Göran Schildt, *Alvar Aallon luonnoksia* (Ensayos y otros textos de Alvar Aalto, Helsinki, 1972). En los demás casos, la fuente se indica aparte.

2. La «guardia cívica», *suojeluskuntajärjestö*, fue de 1917 a 1944 una organización paramilitar asociada a las fuerzas del orden finlandesas que servía de contrapeso ideológico al movimiento obrero (nota del traductor).

3. «¡Dios nos libre de Vällingby!» (Se trata de un barrio de Estocolmo considerado un fracaso arquitectónico.)

4. El artículo apareció por primera vez en un número especial dedicado a la memoria de Alvar Aalto, de la revista finlandesa *Arkkitehti* (1976, 7/8). (Nota del traductor).

# LA TRADICIÓN DEL RACIONALISMO

Kirimo Mikkola

## Nacimiento de la doctrina

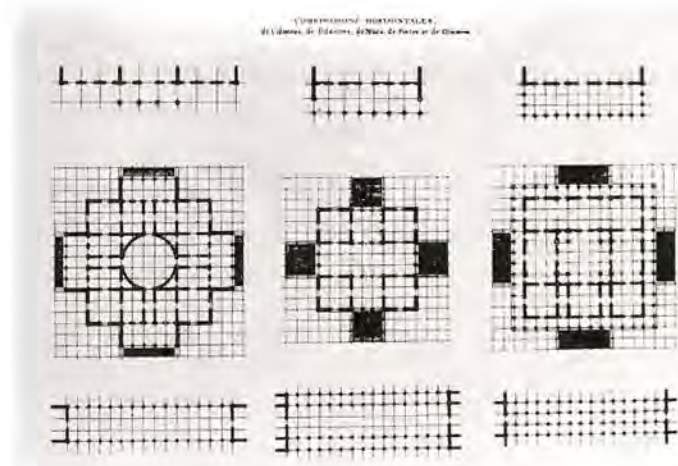
En su *Essai* de 1753, el padre Marc-Antoine Laugier exigía que el artista pudiese justificar por la razón todo lo que llevaba a cabo. Consideraba también que la arquitectura debía ser concebida de tal manera que ningún elemento pudiera ser suprimido sin que la construcción se desmoronase. «Los únicos elementos autorizados son el pilar, el forjado, los cimientos y el muro desnudo. Si dichos elementos se disponen y dibujan según las reglas, no hay necesidad de nada más para completar el edificio.»<sup>1</sup> No sorprende a nadie que el padre Laugier sea considerado el padre de la arquitectura racionalista. Por supuesto que podemos remontarnos a Vitrubio, cuyos criterios de la buena arquitectura eran la utilidad, la solidez y la belleza, o a Alberti, según el cual, el uso dictaba las leyes del arte de construir. Pero, antes de Laugier, nadie había expuesto con tanta claridad la exigencia de racionalidad para la arquitectura.

La génesis de la doctrina está vinculada a la aparición del arte del ingeniero y a su enseñanza. Es el momento en que se separan las vías de los arquitectos y de los constructores. La Escuela de Bellas Artes formaba arquitectos con vistas a proteger la herencia de una cultura y de una institución de las amenazas de la máquina y de la plebe. La Escuela Politécnica se fundó para permitir la aplicación de la técnica más avanzada a las grandes obras públicas. Su preocupación principal era la economía. Napoleón detestaba a los arquitectos, a quienes consideraba responsables de la ruina del Estado bajo el reinado de Luis XIV. Y los presupuestos no merecían mayor respeto en una Francia que, desde la Revolución, padecía una perpetua penuria financiera.

A esta situación se adaptaba perfectamente el profesor de arquitectura de la Escuela Politécnica, Jean Nicolas Louis Durand, dado que, según él, «el fin último de la arquitectura nunca ha sido gustar, ni su objeto ha sido el decorar. El bienestar privado y público, la felicidad de la humanidad y su protección, ésta es la finalidad de la arquitectura.» La arquitectura racionalista es el método que permite alcanzar estos objetivos. Para probar la legitimidad de ello, Durand imaginó contraproyectos para la iglesia de San Pedro de Roma y para el Panteón de París, cuya realización habría costado, según sus cálculos, sólo la mitad de los gastos reales.<sup>2</sup>

En su *Précis*, Durand saca a relucir sus principios racionalistas y la estética que se deriva de ellos: «Podemos determinar naturalmente los principios de la arquitectura; y cuando los conozcamos, nos será fácil hacer uso de ellos (...)

«Desde hace varias décadas se emplean casi como sinónimos los términos racionalismo, funcionalismo y arquitectura orgánica. Sin pretender una definición más precisa de los conceptos, recurrimos a estos términos en sus acepciones habituales: el racionalismo, exigencia de racionalidad, pone el acento en el significado esencial de una estructura clara y de una construcción correcta; el funcionalismo, tomando en cuenta las exigencias de la actividad, se articula estrechamente a la tradición cubista de la pintura; la arquitectura orgánica, que reclama en un edificio analogías de estructura «biológicas», tiende a repetir simplemente formas y materiales de la naturaleza.»



1. las partes que la arquitectura utiliza, denominadas elementos del edificio
2. el ensamblaje de dichos elementos o, dicho de otro modo, la fórmula
3. la aplicación de esta fórmula a las circunstancias (...)

El verdadero ornamento del muro consiste en hacer aparente su construcción.»

Durand no era un gran arquitecto, si bien la claridad y la determinación dan a sus obras una cierta fuerza. En él, la pureza de la geometría no era sino la consecuencia de una concepción racional, a diferencia de su profesor, Boullée, para quien la geometría era el instrumento de un mensaje simbólico.

## Primeras aplicaciones

Labrouste fue el primero que supo llevar a la práctica el programa del racionalismo. Su decisión de emplear estructuras de hierro en las bibliotecas suscitó la apasionada protesta de los arquitectos de Bellas Artes.

No obstante, a la hora de la verdad, la construcción quedó bajo la autoridad de Bellas Artes. El deseo de representación de una burguesía

8. J.N.L. Durand: *Précis des leçons d'architecture*  
 9. Fowler y Baker: puente sobre el Firth de Forth, 1889  
 10. Joseph Paxton: *Crystal Palace*, 1851  
 11. Karl Friedrich Schinkel: *Bauakademie*, Berlín, 1832

sía que se había enriquecido con rapidez se encontraba con la ambición de los arquitectos. Viollet-le-Duc podía acusar a Bellas Artes de formar arquitectos «a quienes repugna examinar las exigencias materiales del acto de construir y su realización práctica; que prefieren erigir construcciones para su gloria personal que para satisfacer las condiciones impuestas por las necesidades y las costumbres de nuestra época, (...) que hacen de la arquitectura un misterio, (...) para que el hombre ordinario no pueda ni ver, ni entender (...), conservando así una suerte de monopolio para aquellos que desean disfrutar de ella.»<sup>3</sup>

Al mismo tiempo que entre arquitectos se producían estas controversias, nació en Francia y en Inglaterra el gran arte del ingeniero, bajo



el impulso de la necesidad práctica. Sólo nuestra época ha llegado a comprender en general la grandiosidad de los halls de exposición o de estación que enmascaraban fachadas presuntuosas; ha habido que esperar otro tanto para que surgieran adaptaciones de manos de los arquitectos. La obra más importante de este periodo es, sin lugar a dudas, el Crystal Palace, erigido en Londres para la Exposición Universal de 1851; aunque estructuralmente mediocre, es la obra maestra precoz de la construcción industrial y del pensamiento constructivista.

Es interesante señalar que la edición de 1851 de la enciclopedia Brockhaus profetizaba que este Crystal Palace anunciaba un estilo de

arquitectura enteramente nuevo. La gran expansión del capitalismo en la segunda mitad del siglo XIX vino acompañada, sin embargo, de una sucesión de eclecticismos superficiales contra lo cual no se elevó el movimiento innovador de la vanguardia hasta el cambio de siglo. A este clima general sólo se escaparon algunos trabajos constructivistas de Schinkel o un Gottfried Semper que se esforzaba en llegar a la esencia del estilo.

#### La gran década de Chicago

Sin embargo, antes del fin de siglo europeo, en el Chicago de los años 1880, se asistió ya a una primera eclosión del racionalismo. Para que naciese un racionalismo americano, había únicamente que sacar las conclusiones de lo que ya existía; y no intentar decidir lo que debería haber sido. Las condiciones que reinaban entonces en Chicago demostraban claramente que la arquitectura crece con su época. El papel de la ciudad, en tanto que nudo de comunicaciones y de intercambios del Middle West y en tanto que etapa intermedia para los pioneros en ruta hacia el Far West hizo que su población pasase



de 300.000 habitantes a 1.700.000 en el periodo transcurrido entre 1870 y 1900.

Para poder hacer frente a la explosión de la demanda, había que aumentar la productividad a todos los niveles. Ya desde 1870, se introdujo en los mataderos el trabajo en cadena. El ritmo de la construcción se aceleró y continuamente se ponían en práctica nuevos métodos. El centro de Chicago se llenaba rápidamente con el modo de construcción tradicional. Así, se empezó a aumentar considerablemente la altura de los edificios. Los obstáculos técnicos fueron vencidos uno tras otro; el ascensor eléctrico, que acababa de ser un hecho, permitía desplazamientos verticales y el recurso a cimientos especiales permitió vencer los inconvenientes de un suelo pantanoso.

Pero, al utilizar ladrillo, a medida que aumentaba la altura del edificio crecía el grosor de los muros de las plantas inferiores, hasta ocupar un espacio considerable y obstaculizar la entrada de luz. Además, el peso del inmueble acabó por superar fácilmente la resistencia del suelo. Esa fue la razón por la cual se empezó a sustituir las pilas de ladrillos del interior del edificio (el método, inaugurado hacia 1850 en Nueva York, alcanzó su apogeo en la década de 1870, en Saint Louis) por columnas de hierro fundido que habían sido utilizadas en la construcción industrial desde principios de siglo. Con la generalización del transformador Bessemer, América tomó también conciencia de las posibilidades que ofrecía el acero y, en los años 1880, se construyeron los primeros edificios con armazón enteramente de acero (William le Baron Jenney, Home Insurance Building, 1884 y Leiter Building II, 1889; Holabird & Roche, Tacoma Building, 1888). Había nacido el edificio de estilo Chicago, con su célebre *cage skeleton*.

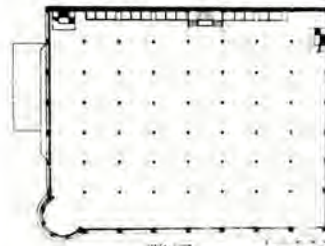
Cuando las partes fijadas al suelo, las escaleras, los ascensores, los elementos verticales se reunieron en un solo conjunto, de modo que



12. William le Baron Jenney: Fair Building, 1891



13.



14.

quedaba un amplio espacio útil que se podía subdividir libremente, se pudieron satisfacer todas las exigencias de un edificio de oficinas moderno. El edificio era ligero y rápido de construir, su plano podía adaptarse a necesidades cambiantes y la iluminación se podía optimizar al máximo dejando que la fachada fuera casi únicamente de ventanas.

En la construcción de los edificios Wainwright Building (Saint Louis, 1891) y Guaranty Building (Buffalo, 1894), Louis Sullivan desarrolló la partición vertical clásica del rascacielos: primero, dos plantas de comercios de forjados altos, luego las plantas ordinarias y por último la planta de los servicios técnicos.



15.

13. Louis Sullivan: almacenes Carson, Pirie & Scott, 1899-1904

14. Almacenes Carson, Pirie & Scott, planta tipo

15. La verdadera América: página de anuncios del Saturday Evening Post, 1905

La teoría de la escuela de Chicago

Al analizar en 1896 la nueva construcción con armazón de acero, Sullivan formuló su famosa máxima: la forma sigue a la función. Tal vez no esté de más recordar el enunciado en su forma original: «Para todo lo orgánico como para lo inorgánico, para lo que es físico como para lo metafísico, para todas las cosas, humanas y sobrehumanas, para lo que, en la cabeza, razón, corazón y alma se experimenta de manera auténtica, la norma es que la vida se muestra en todos estos fenómenos, que la forma sigue siempre a la función. Esta es la norma.»<sup>4</sup>

16. El complejo cultural del Nuevo Mundo: Exposición Universal de Chicago, 1893

17. Burnham y Root: Reliance Building, 1890-1894



16.

La máxima de Sullivan se interpretó de manera bastante mecánica. Se pensó que el que formulaba los conceptos era una especie de autómatas que se alimenta de información sobre las funciones y que en virtud de una ley cualquiera de la naturaleza, aporta información sobre las formas.

Al funcionalismo de Sullivan se había adelantado casi medio siglo la teoría artística del escultor Horatio Greenough, quien reclamaba «la adaptación científica de los espacios y de las formas a la función y a la ubicación del edificio -la distinción, mediante su separación, del significado funcional de las diversas partes-, la aplicación de leyes orgánicas estrictas para la elección, el orden y la variación de los colores y los adornos, de suerte que cada decisión se apoye en razones claras y que se rechace categóricamente todo lo arbitrario y presuntuoso.»<sup>5</sup>

De modo paralelo al racionalismo y al funcionalismo, se extendía por la América de los pioneros una filosofía romántica de la naturaleza: Traducida, ya en los escritos del presidente-arquitecto Jefferson, en un odio a la gran ciudad, llevó al escritor Henry David Thoreau a instalarse en una región salvaje. Al cambiar el siglo, daría lugar a las *prairie houses* de Frank Lloyd Wright.

La influencia de estos ideales precoces se deja sentir hasta nuestros días en la formación del concepto de medio ambiente de los norteamericanos. En una carta a Walt Whitman, a quien mucho admiraba, Sullivan le describe como un hombre «que forma parte de la naturaleza y de la humanidad en la misma medida y que sabe unir armoniosamente lo espiritual y lo material.»<sup>6</sup> El propio Sullivan deseaba ser este tipo de hombre. El proyecto de Frank Lloyd Wright para la anti-ciudad de Broadacre City satisface los ideales de Jefferson, y el tipo de vida del *Walden* de Thoreau constituye un buen ejemplo para las comunidades de hoy en día.

Es difícil hacer de la filosofía norteamericana de la naturaleza el fundamento de la escuela de Chicago de manera directa, pero el conocimiento de las leyes biológicas del crecimiento contribuyó sin duda a entender la arquitectura como un organismo, con una estructura y unas funciones, en el que los diversos órganos deben adaptarse unos a otros. Pero, en un segundo plano de la filosofía norteamericana del arte, se perfilan también las teorías de la evolución de Darwin y de Herbert Spencer. Estas sugieren al individuo que se supere, pero no lo empujan a unir sus fuerzas a las de los demás. El desarrollo urbano en Norteamérica es el fruto amargo de estas ideas sobre la evolución.

Con la perspectiva que ofrece la Historia, parece que el estilo de la escuela de Chicago se habría desarrollado de todas formas. El ritmo del desarrollo era tan intenso en el Nuevo Mundo que Emerson podía decir que «son las cosas las que van por delante y arrastran a los hombres». El mérito de los arquitectos radicó en tener una actitud abierta y positiva frente al progreso técnico y al cambio social.

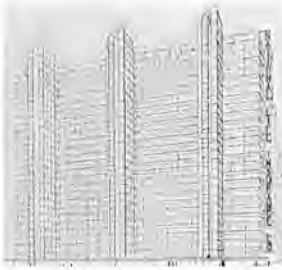


17.

### El golpe fatal

La atmósfera de Chicago era violentamente utilitarista. Trabajar y nada más, en eso consistía toda la vida de los que llegaban y poblaban una ciudad nacida en una explosión. Ello no inspiraba otra cosa que un insondable menosprecio por la alta burguesía de la costa Este, la *leisure class*, y sus arquitectos. En Chicago se habían alejado demasiado del espíritu de las Bellas Artes: para la formación de los arquitectos norteamericanos, París seguía siendo la Meca, en esa época. En Chicago, la Exposición Universal de 1893 marca un hito decisivo gracias al suntuoso alarde, organizado desde la costa Este, de arquitectura de Bellas Artes; los pabellones fueron diseñados partiendo de las ideas de los neoyorkinos Hunt, McKim, Mead y White. Daniel Burnham, antigua figura de la escuela de Chicago, se rindió y Sullivan tuvo que defender solo los colores de la arquitectura verdaderamente

18. Werner Moser: proyecto de edificio comercial, Chicago, 1924



19. Louis Sullivan: Almacenes Carson, Pirie & Scott, friso decorativo

18.

nueva. La Exposición Universal asesta un golpe fatal al racionalismo norteamericano. El estilo Bellas Artes conquistó en un abrir y cerrar de ojos a todo el continente y matuvo su influencia hasta los años treinta. Tras el rascacielos de Chicago, vino el gótico al estilo Woolworth de Nueva York.

Sin embargo, sucedió un episodio interesante en 1922 con motivo del concurso para el Chicago Tribune. Lo ganó el proyecto pseudogótico de Raymond Hood; el segundo premio fue para Eliel Saarinen, por una propuesta que también era, hasta cierto punto, ecléctica, aunque claramente más simple y que iba a convertirse en el prototipo de rascacielos neoyorkino de los años veinte. El resultado más fecundo del concurso fue, sin embargo, la serie de proyectos europeos que demostraban que en el Viejo Continente también sabían concebir un edificio de oficinas. El más importante era el proyecto de Walter Gropius, que puede considerarse la prolongación del rascacielos de Chicago, sobre todo del edificio comercial diseñado por Sullivan para Carson, Pirie & Scott. Un último eco del concurso del Chicago Tribune puede percibirse tal vez en 1923, en el proyecto muy elaborado de W. Moser para un edificio en Chicago.

Hubo que esperar a la posguerra para asistir en Norteamérica al resurgimiento del racionalismo por iniciativa de los emigrantes europeos, principalmente de Mies van der Rohe. La eclosión primitiva se había marchitado, no obstante, debido a una cierta sequedad académica.

19.



20. Adolf Loos: Villa Steiner, 1910

## El desarrollo europeo

En la Europa de finales de siglo había nacido también una doctrina casi concluida del funcionalismo-racionalismo. Una fuente clásica de la misma es la lección inaugural de Otto Wagner en 1895, en la que en la base de la arquitectura colocaba el destino del edificio, la elección del material y la atención dedicada a la solución estructural, y afirmaba que con estos puntos de partida, la solución «nace por sí misma bajo el lápiz y aparece claramente desde este estadio.»<sup>7</sup> Por su lado, Berlage pedía en 1907 que se tomase la estructura geométrica como punto de partida de la arquitectura y rechazaba toda recuperación del pasado afirmando que la forma arquitectónica debe obedecer a necesidades fácticas<sup>8</sup>. La teoría de Sigurd Frosterous y Gustaf Strengell era también sorprendentemente avanzada, pues exigía de la arquitectura una veracidad racional y una concepción «del interior hacia el exterior»<sup>9</sup>.



21. Walter Gropius: monumento a las víctimas de la revolución de 1848, 1921

Adolf Loos, uno de los espíritus más influyentes de principios de siglo, declaraba que el ornamento era un crimen, que era inadecuado para todo hombre cultivado<sup>10</sup>. Volvemos a encontrar señales de tal condena en el purismo de los años veinte. Con todo, es interesante compararlo con Sullivan, quien mantenía con el ornamento una relación naturalmente libre: «Se puede diseñar una construcción excelente y hermosa sin la menor ornamentación; pero en un edificio decorado, de concepción armónica, no podemos suprimir el adorno sin estropear el edificio en sí.»<sup>11</sup>

Parece, pues, que la doctrina del racionalismo estaba lista en el cambio de siglo. De todos modos, el estilo Jugend iba a encerrarse en un callejón sin salida intentando rechazar todos los elementos tradicionales de la arquitectura. Se obstinó en una búsqueda esteti-



22. Walter Gropius: Fagus-Werk, 1910

zante y descuidó las necesidades técnicas. Ello vale tanto para la figura dominante de Van de Velde como para su alumno finlandés Sigurd Frosterous. Van de Velde, quien por otro lado había proclamado al ingeniero «arquitecto del futuro», se levantó acaloradamente en el Congreso del Werkbund de 1914 contra los proyectos de estandarización de Hermann Muthesius: «Mientras en el Werkbund haya suficientes artistas y mientras puedan influir en su propio destino, se opondrán a toda tentativa de imposición de cánones o tipos.»<sup>12</sup>

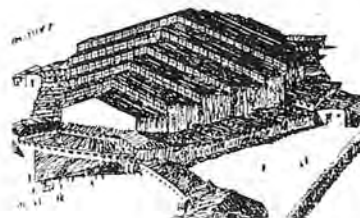
El reflujo de la forma

### El reflujo de la forma

La I Guerra Mundial significó un frenazo para el desarrollo de la doctrina y para la construcción en sí, y el expresionismo nacido a principios de los años veinte desencadenó un reflujo de la forma en el cual el papel desempeñado por la teoría fue, con frecuencia, bastante contradictorio.

Los expresionistas se caracterizaban por un pensamiento metafísico, como queda manifiesto en el fragmento del poeta Richard Morgenstern, que figuró un tiempo como epígrafe de la revista expresionista *Frülicht*: «Los hombres todavía no ven el espacio; sólo ven el cielo, pero el espacio todavía no.»<sup>13</sup> A menudo, la historia del arte ha tenido una actitud negativa respecto del expresionismo, pero convendría recordar que una etapa expresionista fue un estadio de desarrollo -¿inevitable?- para la mayoría de los maestros del funcionalismo. De ello surgió una arquitectura de elevado nivel artístico (Mendelsohn, Michel de Klerk, Hugo Häring); además, al buscar una salida al purismo, el funcionalismo volvió desde los años treinta a las fuentes estilísticas del expresionismo.

Hugo Häring, clasificado entre los expresionistas en el desarrollo formal de la arquitectura, elaboró en los años veinte una teoría del funcionalismo que sin embargo rechazarían los dirigentes del mismo... aparentemente por razones de adhesiones estéticas. Según las ideas de Häring, «cada cosa debe conseguir y conservar su propia forma...no se trata aquí de que se realice la individualidad del artis-



23. Bruno Taut: proyecto de hall de exposición, 1921

24. Kurt Schwitters: Merzbau, 1922  
25. Alvar Aalto: Instituto de Otaniemi. Reima Pietilä: Dipoli

ta.»<sup>14</sup> Häring dejaba de solidarizarse aquí con las tendencias individualistas e irracionales de los expresionistas. Su idea central de *Leistungsform*-el edificio debe, al igual que una máquina, cumplir la tarea que se le asigna- suponía que se podía definir con antelación de manera unívoca el uso de un edificio. Eso es, sin duda alguna, el talón de Aquiles de la teoría. La manera de Häring de integrar forma y «proceso de utilización» del edificio se repite de un extremo a otro de la obra de Aalto; por lo demás, Aalto retoma muchos temas expresionistas, tanto en las formas como en los materiales.



24.

La controversia entre expresionistas y funcionalistas que, en la Europa germánica, precedió al triunfo del funcionalismo cristalizó en torno a los conceptos de *Zweck* (finalidad) y *Spiel* (juego)<sup>15</sup>. En Holanda, los interesados podían invocar al testimonio de las obras: la escuela

funcionalista de Rotterdam y el movimiento expresionista de Amsterdam tenían una producción de elevado nivel artístico. En medio de este debate, Erich Mendelsohn escribía a un amigo: «Si Amsterdam da un paso hacia la razón y Rotterdam no se paraliza, todavía pueden unirse. De lo contrario, ambas se encaminan hacia la destrucción, Rotterdam por el frío mortal que corre por sus venas, Amsterdam, consumida en las



25.



llamas de su propia dinámica.»<sup>16</sup>

Hacia el año 1925 el combate concluyó con la victoria de los funcionalistas: la Bauhaus en Dessau (1926), la ciudad Weissenhof (1927) y la Exposición de Estocolmo (1930) entonaron el himno del funcionalismo que resonó por toda Europa.

### Arquitectura y técnica

La relación con la máquina, fue, evidentemente, la línea divisoria de la arquitectura moderna. Los expresionistas manifestaban una repugnancia extrema; Hans Poelzig decía: «El artista detesta toda solución puramente técnica. Naturalmente, sabe que no puede evitar la técnica; tiene que dominarla. Pero siente que la influencia de la técnica en nuestra vida es demasiado fuerte. El artista está obligado a luchar sin descanso contra la todopoderosa técnica. Soluciones técnicas y soluciones artísticas se oponen como contrarios y así será siempre.»<sup>17</sup>



27. Le Corbusier, poster, 1934

26. Hugo Häring: proyecto para una galería de arte, 1926

En cambio, el funcionalismo pretendía adaptar el hombre a la técnica. Pero si se intenta evitar un divorcio, ¡más vale no enamorarse de una de las partes que se pretende reconciliar! Sin embargo, el entusiasmo ingenuo del joven Le Corbusier por la técnica contaminó a sus discípulos. La voluntad apasionada de encontrar analogías arquitectónicas a la máquina descansaba sobre una base filosófica ilusoria que estaba irremediadamente condenada al fracaso, tanto más en cuanto que, en el curso del segundo conflicto mundial, la criatura, la máquina creada por el hombre, iba volverse contra su creador. Y una vez más, a una tesis dogmática le sucedió una antítesis igualmente dogmática: el romanticismo antitécnico de los años cuarenta. Llegados a este punto, muy pocos fueron capaces de entrever también la posibilidad de la síntesis.



28. Le Corbusier: Casa Cook, 1926

La casa como «máquina para habitar», metáfora utilizada por Le Corbusier, provocaba en el público la impresión de un racionalismo frío, de un puro «savoir-faire» de ingeniero. No obstante, Le Corbusier hacía remontar el contenido mismo del término a la antigüedad en la que por máquina se entendía un aparato, un artefacto que se fundaba a la vez en el saber y en el ingenio<sup>18</sup> -*deus ex machina!*-. De la misma manera, un arquitecto de talento consigue, más allá de una solución puramente técnica, organizar el comportamiento y los sentimientos del morador, de suerte que partiendo de recursos débiles, se puede obtener una gran eficacia. La casa japonesa es tal vez la que más claramente ilustra lo que Corbu quería decir. Así, la comparación con la máquina para habitar se revela, a fin de cuentas, clarificadora para describir la tarea del arquitecto. Pero, al mismo tiempo, se pone de manifiesto la ambivalencia tan característica de Corbu. Sea lo que fuere, la arquitectura y el urbanismo funcionalistas que se constituye-

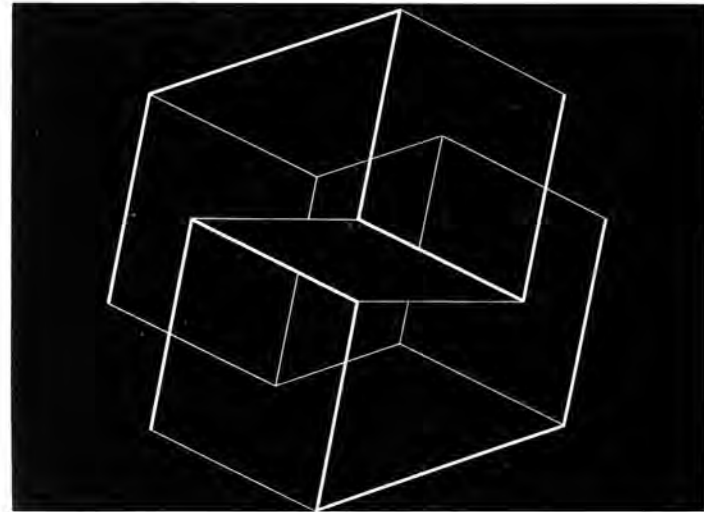


29. Le Corbusier: Ciudad Weissenhof, 1927

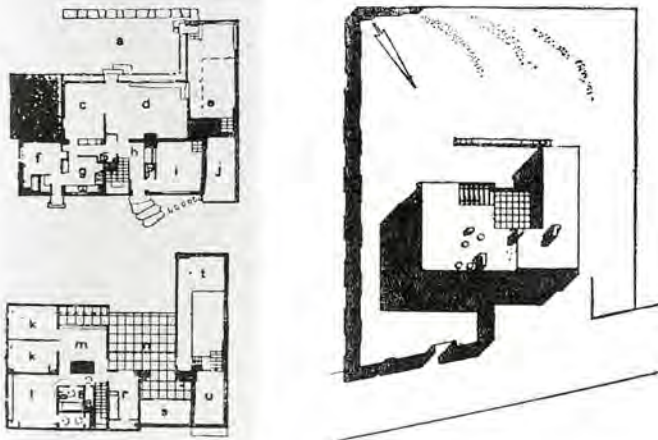
ron bajo su dirección debían efectivamente caer en el romanticismo de la máquina. Su estética, deducida de la máquina y del arte abstracto, olvidó las necesidades de simbolismo del usuario ordinario, y la ciudad, basada en la máquina, en el coche individual y en una nueva técnica de construcción, escapó de la medida del hombre. Y sin embargo, Corbu, el romántico de la máquina, consiguió su Modulor (por los números irracionales!

También es cierto que la relación de la arquitectura racionalista con la técnica ha quedado limitada: la eficacia constructivista permanece retirada tras una voluntad formalista clásica y un deseo subrayado de estructura. En manos de los epígonos, el racionalismo se transforma fácilmente en un estilo superficial... la tendencia «estilo Mies» ofrece hartos ejemplos y el resultado ni es auténtico, ni técnico, ni artístico.

31. Joseph Albers: dibujo



30. Alvar Aalto: casa del arquitecto, 1934



### Aalto, el adaptador

El joven Aalto consiguió, tal vez con mucha mayor eficacia que cualquier otro, conciliar los objetivos del funcionalismo y del expresionismo, adaptar la máquina a la arquitectura. Mientras que las fantasías del expresionismo eran arbitrarias y erráticas, Aalto desarrolló formas individuales que quedaban también justificadas desde un punto de vista técnico-funcional en aplicación de la teoría de Häring. Las obras de Aalto de finales de los años treinta, de una calidad artística excepcional y de delicada sensualidad, son ejemplos de un funcionalismo renovado. En ellas, la calidad de la emoción es más importante que la claridad teórica. Las obras de Aalto se inscriben igualmente en la evolución del arte abstracto, como lo demuestra su proximidad, por ejemplo, con algunos cuadros de Arp, Miró o Léger.

Desde el principio, la idea de una estandarización mecánica resultaba extraña a Aalto. En 1930, año en que el funcionalismo se implantó en Escandinavia, escribía ya: «El modo de producción que se está generando -la fabricación en serie- sólo puede vivir de similitudes; sólo estableciéndolas correctamente podrá hallar su justificación. Si



se guía por un trabajo de creación consciente de su responsabilidad social, el resultado no será una mecanización muerta, sino un progreso humanamente válido y orgánico.»<sup>19</sup> La idea de la estandarización flexible fue para Aalto una escapatoria a las cadenas de la técnica.

### El diálogo de los años 1960

Cuando a finales de los años cincuenta, Reima Pietilä retomó la temática expresionista de los años veinte -en una ocasión citó como padres espirituales a Tristan Tzara y Kurt Schwitters-, al punto nació una violenta oposición. Cuando se terminó Dipoli en 1966, Juhani Pallasmaa lo criticó severamente en nombre del racionalismo: «La impresión arquitectónica de una construcción debería nacer en sí de la organización de hechos y de elementos indispensables. Para justificar un elemento, un material o una forma, no basta el efecto o la eficacia externos.»<sup>20</sup> Pietilä rechazó la crítica en tanto que «visión tendenciosa de artista, de lo que es, según Pallasmaa, la arquitectura.»<sup>21</sup> Y Christian Norberg-Schulz añadió, a propósito del mismo edificio: «Ha sido en Finlandia donde hemos tenido, por primera vez, el valor de derribar los muros del racionalismo. Originariamente, Aalto había creado una arquitectura fundada en la función más que en la métrica de las proporciones... En Dipoli, las grandes concepciones vuelven a ser visibles.»<sup>22</sup>

Es el retorno a las cuestiones fundamentales.

### La arquitectura independiente

El racionalismo se ha esforzado siempre por liberar a la arquitectura de todo vínculo que la asocie a connotaciones históricas, a objetivos derivados de las artes plásticas e incluso a las condiciones dictadas por el destino práctico.

Una primera etapa significativa en este esfuerzo de independencia fue protagonizada por los arquitectos franceses de la etapa revolucionaria, sobre todo, Ledoux y Boullée. Sus abstracciones dedicadas a la Filosofía de las Luces difícilmente pueden clasificarse bajo la etiqueta del racionalismo, pero representan de todos modos una etapa esencial de su desarrollo.

Hans Sedlmayr veía, en esta primera etapa hacia la independencia de la arquitectura, el abandono consciente del contenido antropomórfico que, según él, había hecho que la referencia al cuerpo humano



33. Claude-Nicolas Ledoux; proyecto de vivienda para el guarda de un salto de agua, hacia 1780

desempeñase un papel esencial en la historia de la arquitectura. La segunda innovación radical de los arquitectos de la revolución es, según Sedlmayr, el abandono de los objetivos plásticos, lo que se traduce en diseños de pilares y columnas puramente estereométricos.<sup>23</sup>

La voluntad de independencia de la arquitectura puede conllevar su generalidad, lo que, casi siempre, significa mayor flexibilidad y capacidad de adaptarse enteramente a nuevas funciones. La voluntad de independencia puede, no obstante, conducir fácilmente a la aliena-

ción de los usuarios, tanto intelectual como práctica, en relación con la arquitectura. Mies van der Rohe, el jefe de fila del racionalismo de nuestra época, adolecía de esta tendencia a la generalidad, y en su arquitectura se acusan los dos aspectos anteriormente mencionados.

#### Construcción - estructura

En 1949, en su discurso de Helsinki, Auguste Perret condensó su filosofía racionalista de la siguiente manera: «¡Las estructuras son la lengua materna del arquitecto! El arquitecto es un poeta que piensa y habla con estructuras. En las grandes construcciones de nuestra época, hay una estructura portante de acero o de hormigón armado. La estructura portante del edificio es el equivalente al esqueleto del animal. El constructor que enmascara cualquier parte de esta estructura se priva de la única ornamentación justificable de la arquitectura, que es además la más hermosa. Quien disimula una columna portante comete un error. Quien eleva una falsa columna, comete un crimen.»<sup>24</sup>

La moral de Perret no podría aceptar nunca el tratamiento, por ejemplo, de los volúmenes interior y exterior como dos entidades diferenciadas, como un sistema de doble envoltura, que aparece, por ejemplo, en la iglesia de Vuoksenniska o en Dipoli. Y la manera funcionalista de revocar de un plumazo estructura principal y muros de



34. Alvar Aalto: iglesia de Vuoksenniska, 1957



35. Auguste Perret: Palacio de madera, 1925

revestimiento es, sin duda, a su modo de ver, tan deshonrosa como la profusión de decorados de estuco del eclecticismo del siglo pasado. La forma clásica y la estructura divisible vienen de la filosofía del



36. Ludwig Mies van der Rohe: Seagram Building, 1954

racionalismo, que tiende al absoluto, tan necesariamente como la estructura aditiva proviene del análisis de funciones practicado por el funcionalismo, o que la forma libre nace de las analogías biológicas de la arquitectura orgánica. La tendencia sintética conlleva una gran flexibilidad interna en el marco de un conjunto fijo, mientras que la tendencia analítica desemboca en lo contrario. El traje de la arquitectura orgánica es ajustado, mientras que los expresionistas pueden envarar al usuario en una camisa de fuerza.

La comprensión del significado y del concepto de estructura es la consecuencia más prometedora del racionalismo. En cambio, la forma cerrada que nace cómodamente de la aspiración formal clásica -desventaja habitual del racionalismo que lo ancla a la tradición- comporta grandes riesgos. No hay más que evocar de nuevo la obra de Mies van der Rohe, en la que los objetivos de estructura controlada y de universalidad son esenciales. A menudo, la voluntad de univer-

salidad de Mies es comparable al pensamiento de los arquitectos de la Revolución. Su racionalismo comparte también la herencia de las Luces, esa búsqueda de absoluto que culminó en la vivienda imaginada por Ledoux en forma de esfera cuya pureza no es turbada siquiera por los fenómenos de perspectiva. El hecho de que no es razonable limitar las funciones de una vivienda a la forma de una esfera y que la esfera en sí sea más bien difícil de construir no tenían más que un peso secundario para Ledoux.

Para la concepción del campus de ITT, el punto de partida de Mies, absolutamente impresionante, es una estructura basada en la estandarización de la técnica de construcción, en la medida funcional y en un control estético. Las primeras construcciones son eficaces desde el punto de vista funcional, pero la escuela de arquitectura, Crown Hall, es ya sorprendente. La mitad de la escuela está enterrada en el suelo. La planta principal constituye un espacio único, de una acústica imposible, donde queda prohibido todo aislamiento. Culto a la idea abstracta de la arquitectura, una construcción soberbia que sacrifica la utilización práctica. A su vez, la parte principal del Museo de Berlín se disfraza de zócalo para que el «museo» propiamente dicho tenga el aire de un «templo». Este tipo de forma cerrada es la consecuencia del racionalismo filosófico que, a diferencia del racionalismo empírico de Chicago, se mantiene al margen de la vida. Por lo demás, la obra clave de Mies, el Pabellón de Barcelona ¿no era un edificio cuyo principal objetivo es ser solamente él mismo?

### Arquitectura y democracia

Sullivan veía en el edificio con estructura de acero la promesa de una sociedad más democrática. Si edificio de oficinas, ofrecía las mismas condiciones sanas de trabajo a cada uno, fuera el que fuese su puesto; si grandes almacenes, como lugar en el que todos los frutos del progreso industrial están a disposición de todos. «En su pureza, la estructura de acero ocupa un lugar entre los logros del ingenio humano: es un excelente ejemplo material de la capacidad que tiene el hombre de satisfacer sus necesidades ejerciendo los dones que le otorga la naturaleza.»

Pero unas nubes sombrías se iban acumulando: «El rascacielos de



37. Construcción del centro oficial de Washington en los años 1930

estructura de acero puede aportar la felicidad a la humanidad; pero mientras alguien pueda decir: «yo hago lo que quiero con lo que es mío», será también un desafío peligrosamente amenazador para la sociedad. Tal es el carácter retorcido y complicado de la sociedad feudal de nuestro tiempo.»<sup>25</sup>

Sullivan era clarividente: hoy en día, los paralelepípedos de vidrio que se han extendido por todo el mundo sirven a las cínicas actividades del gran comercio internacional y la impasible transparencia de la tecnocracia, en la cual todas las mentes políticamente conscientes han reconocido al instrumento del imperialismo americano y que la tradición del humanismo percibe como una amenaza contra el individuo.

El estado de ánimo en Finlandia, en la época de la penetración del constructivismo en los años sesenta, era comparable al optimismo de Sullivan; se tomaba conciencia de la contradicción entre el progreso técnico y la tendencia dominante al expresionismo y se descubría, en un segundo plano, la tarea social que resultaba de la cuestión de la vivienda. Se creía que la arquitectura constructivista por la fuerza de su eficacia iba a imponerse y, que al mismo tiempo, las ideas socialmente progresistas se irían imponiendo a la chita callando. Pero, ante la impotencia frente los hechos sociales, la consecuencia fue aceptar finalmente el crecimiento relativo de la desigualdad social, manifiesta en los agobiantes bunkers prefabricados de la periferia de nuestras ciudades de hormigón.

38. Friedrich Gilly: proyecto de monumento en honor de Federico el Grande, 1797

39. L. Mies van der Rohe: proyecto para la sede de la empresa Krupp, 1960



38.

## El contenido de la arquitectura

Con el tiempo, el contenido de las obras tardías de Mies ha adquirido un significado más bien negativo. Los estudiantes norteamericanos de arquitectura, que buscan frenéticamente una justificación a sus acciones, tuvieron la elegancia de señalar que Bobby Seale fue condenado en el Chicago Federal Center que había diseñado Mies. A esta ingenua amalgama, se puede ciertamente añadir la observación, absolutamente interesante, de que la dirección federal, en principio conservadora (¡la Antigüedad en Washington para edificios oficiales de 1930!) tomó el clasicismo miesiano para representar su poder. En definitiva, por lo general el racionalismo, en su expresión, está más cerca de los estilos tradicionales que el funcionalismo. Muy a menudo, es una versión desnuda del clasicismo, mientras que el funcionalismo pretendía ser la antítesis del academicismo. Antítesis que el funcionalismo experimentaba, precisamente, como una metáfora de la democracia.

Durante los años de agitación revolucionaria en Finlandia, los estudiantes arquitectos dirigieron sus acusaciones de design-fascismo a nuestra propia generación de constructivistas. No cabe duda de que se trataba de un desafío político, pero también podemos compararlo con el contenido de la arquitectura. Mies escribía en 1924: «El individuo ha perdido todo significado, su suerte ya no nos importa.» Remontándonos al ambiente de los años veinte y haciendo gala de buena voluntad, se puede interpretar la máxima como a favor del socialismo, en última instancia, preocupado por el individuo. Sin embargo, al saber que Mies, incluso después del cierre de la Bauhaus, hacía ofertas a los nazis -proyecto de la Reichsbank y firma del manifiesto artístico de Schultze-Naumburg<sup>26</sup> - es difícil descartar la sensación de estar frente al deseo absoluto de realizar las ideas del artista al precio que sea.

Pero, por otro lado, el pensamiento estructural por campos de acción, desarrollado a partir de la arquitectura de Mies, es la prolongación directa de la tentativa permanente del funcionalista de unir objetivos cuantitativos y cualitativos para resolver la cuestión de la vivienda. Establecer la ecuación correcta entre la sociedad, las intenciones de los arquitectos y la forma arquitectónica ¡parece una tarea sobrehumana!

O...o... / Y...y..

Parece, pues, que la controversia entre romanticismo y racionalismo sea la condición previa indispensable al debate interno a la arquitectura y a la elaboración unívoca de una doctrina. Sin embargo, el resultado no puede ser el descubrimiento de la piedra filosofal en arquitectura, por mucho que una discusión tal sea siempre simplificadora.

El debate más interesante de estos últimos tiempos ya no se sitúa en la alternativa tradicional o...o... El enfoque de Robert Venturi, del tipo y... y..., pretende demostrar que la complejidad y la contradicción son las condiciones de una arquitectura que funcionaría en tanto que entorno; y, tras el nacimiento de la teoría semántica de la arquitectura, la forma arquitectónica recibió un nuevo valor de uso. La nueva teoría sociorelativista que se halla en gestación se apoya mucho en la idea de las ciencias sociales y de las ciencias humanas. Susan Langer, que



39

ve en la arquitectura «la imagen visible del entorno total del hombre» elaboró una teoría semántica de la arquitectura<sup>27</sup> que viene a completar la teoría de Christian Norberg-Schultz<sup>28</sup> y los estudios de Kevin Lynch<sup>29</sup>. La arquitectura es considerada como ilustración de los valores de la comunidad y del individuo. Para poder identificarse con su entorno, el usuario debe hallar en él un significado positivo. Esta es la razón por la cual hay que saber cómo percibe verdaderamente la gente ordinaria su entorno. Es precisamente el punto en el que el



40. L. Mies van der Rohe: Lafayette Park, 1955-1963

funcionalista no guardaba sus promesas. Y su lengua simbólica no era más que una jerga de arquitectos. Lo mismo puede reprocharse al racionalismo, cuyo lenguaje de los símbolos, sin duda fuerte en sí, es, según constata Venturi, tan exclusivo, dejando de lado factores que por naturaleza son esenciales, que al final no quedan más que los propios significados y valores de los arquitectos, o que los usuarios perciben de manera negativa los nuevos valores «dados». Robert Venturi quería modificar el célebre eslogan de Mies *less is more* y enunciarlo «more is not less, less is bore.»<sup>30</sup> Los arquitectos ya no pueden permitirse el lujo de autolimitarse en nombre del dogmatismo y de la moral puritana.

Ya en 1864, en su ensayo sobre el racionalismo, César Daly constataba que se trataba de una etapa en la tentativa de adaptar a la ciencia y a la técnica modernas una arquitectura que se había venido abajo en la repetición de los estilos. «Pero, decía él, una vez se logre esta adaptación, la escuela racionalista desaparecerá. Si se había hecho primero la alianza entre arquitectura e inteligencia, después habrá que establecer otra entre la arquitectura y el sentimiento. Y sólo esta nueva alianza permitirá hablar de la arquitectura como arte.»<sup>31</sup> Desde este punto de vista, me parece que seguimos estando al pie del cañón.

El presente artículo retoma una conferencia pronunciada en el ciclo *studia generalis* en el Departamento de Arquitectura de la Escuela Politécnica de Tampere, el 26 de abril de 1972 (fuente: *Arkkitehti*, 1972, 4).

KIRMO FREDRIK ILMARI MIKKOLA  
1934-1986

Redactor-jefe de la revista *Arkkitehti* (1967-1968); responsable del curso de Historia de la Arquitectura Moderna en la Escuela Politécnica de Helsinki (1968-1973); director invitado al *design-studio* de la Universidad Washington de Saint Louis (1970); profesor de Historia de la Arquitectura en la Escuela Politécnica de Helsinki (1972-1973); artista-profesor designado por el Estado (1974-1978); Responsable del curso de Historia de la Arquitectura en la Escuela Politécnica de Helsinki (1985); 1985, Premio Nacional de Arquitectura. Actividad en urbanismo, arquitectura y museología. Numerosos ensayos y conferencias sobre arquitectura o teoría del arte, en Finlandia y en el extranjero.

Referencias:

Comentario del traductor al francés: las citas se han traducido del finlandés.

1. Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, París, 1753.
2. Antonio Hernández, «J.N.L. Durands Architectural Theory», *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, New Haven, 1968.
3. Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, París, 1863.
4. Sherman Paul, *Louis Sullivan*, Berlín, Frankfurt, 1963.
5. Horatio Greenough, Carta a Ralph Waldo Emerson en *The Literature of Architecture*, Don Gilford (ed.), Nueva York, 1966.
6. Paul, op.cit.
7. Otto Wagner, *Baukunst unserer Zeit*, Viena, 1895.
8. Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, Berlín, 1908.
9. Véase, por ejemplo: Sigurd Frosterus y Gustaf Strengell, *Arkitektur, en stridskrift vära motståndare tillägnad*, Helsinki, 1904.
10. Alfred Loos, *Sämtliche Schriften*, vol. I, ed. Franz Glück, Viena, Munich, 1962.
11. Paul, op. cit.
12. *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Ulrich Conrads (hrg.) Frankfurt, Berlín, 1964.
13. Bruno Taut, *Frülicht 1920-1922*, Berlín, Frankfurt, 1963.
14. Hugo Häring «Das Haus als organhaftes Gebilde» *Innendekoration*, Stuttgart, 1932.
15. Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau*, Munich, 1926 (reed. Berlín, Frankfurt, 1964).
16. Erich Mendelsohn, *Letters of an Architect*, ed. Oscar Beyer, Nueva York, 1967.
17. Julius Posener, *From Schinkel to Bauhaus*, Londres, 1970.
18. Le Corbusier, *Entretien avec les étudiants des Ecoles d'Architecture - La Charte d'Athènes*, París, 1957.
19. Alvar Aalto, *Pienasunto?*, publicación del departamento de racionalización de las viviendas de superficie débil en la Exposición de Artes Decorativas, Helsinki, 1930.
20. Juhani Pallasmaa, «Vastapöli», *Arkkitehti*, (Helsinki), 1967.
21. Reima Pietilä, «Vastaavuuspeli», *Arkkitehti*, 1967.
22. Christian Norberg-Schultz, «Arviointi Dipolista», *Arkkitehti*, 1967.
23. Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburgo, 1955.
24. Auguste Perret, «Aineksia rakennusteorian teoriaan» (Elementos para una teoría de la arquitectura), *Arkkitehti*, 1949.
25. Paul, op.cit.
26. Charles Jenks, *Architecture 2000*, Londres, 1971.
27. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nueva York, 1967.
28. Susan Langer, *Feeling and Form*, Nueva York, 1953.
29. Christian-Norberg Schultz, *Intentions in Architecture*, Londres, 1963.
30. Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge Mass., 1960.
31. Peter Collins, *Changing Ideals in modern Architecture*, Londres, 1965.



*Aalto y la pintura*

41. *El pintor y su estudio: Alvar Aalto a los catorce años.*

## Las etapas de Aalto

Como la mayoría de los artistas, Alvar Aalto atravesó, a lo largo de una carrera que duró más de medio siglo, diversas etapas durante las cuales podía modificar, incluso invertir, los objetivos anteriores.

Licenciado en 1921, debutó bajo los auspicios del neoclasicismo nórdico. Más adelante, él mismo evitaba mencionar las obras de su etapa neoclásica; y, durante su vida, nadie les prestó atención, ni siquiera los historiadores de arte. No fue hasta finales de los años setenta, en los que apuntaba la revisión del Movimiento Moderno asociado a la recuperación del interés por la historia, cuando la interpretación original del clasicismo que Aalto propone en sus obras precoces captó una mayor atención.

Después de 1929, año en que se celebró el segundo congreso del C.I.A.M, y donde trabó amistad con las figuras de vanguardia de la nueva arquitectura, particularmente Walter Gropius y László Moholy-Nagy, y tras haber seguido de cerca la génesis de la exposición de 1930 en Estocolmo, se convirtió en apasionado partidario del funcionalismo. «Los barcos de motor, los vagones de tren, las neveras y los gramófonos han venido a ocupar el sitio de lo que antaño creíamos reservado a un ámbito más elevado y al que se denominaba decoración elegante. (...) Considero que es una evolución muy positiva que un artista, por así decirlo, se ponga a sí mismo en tela de juicio, participando fuera de su ámbito tradicional y que democratice lo que produce y lo destine al gran público más que a un círculo estrecho», escribía en mayo de 1930 a su regreso de la Exposición de Estocolmo.<sup>1</sup>

No obstante, el compromiso de Aalto con los principios del funcionalismo continental fue de corta duración. Cinco años más tarde, ya exponía su crítica cuidadosamente argumentada al racionalismo en su conferencia sobre *El racionalismo y el hombre*: «estaremos de acuerdo probablemente en el hecho de que los objetos que con razón podemos calificar de racionales sufren a menudo una carencia considerable de humanidad. En nuestra época, en la que la estandarización está en el principio de la producción, está claro que el formalismo es inhumano en grado sumo.»<sup>2</sup>

Transcurridos otros cinco años, Aalto precisaba sus opiniones en un artículo titulado *Acercar la arquitectura al hombre*: «El racionalismo en sí no estaba equivocado en la primera etapa, hoy superada, de la arquitectura moderna. El error radicaba en que el racionalismo no penetraba con suficiente profundidad. Lejos de combatir el estado de ánimo racionalista, la arquitectura moderna, en su nueva etapa, inten-

ta transferir los procedimientos del racionalismo de la esfera técnica a la esfera propiamente humana y psicológica. (...) El funcionalismo técnico sólo se justifica si se extiende hasta ser aplicado también al terreno psico-físico. Es el único modo de humanizar la arquitectura.»<sup>3</sup>

Después de la II Guerra Mundial, las ideas y la arquitectura de Aalto cambiaron una vez más. A lo largo de los años cuarenta tomó forma su versión del regionalismo finlandés con, como materiales principales, el ladrillo rojo, la madera y el cobre y, como medios de expresión, imágenes nacidas de la vida emotiva y alusiones difusas a la historia, mezcladas con un vocabulario por lo demás moderno. La dimensión histórica de las construcciones de Aalto está tan disfrazada y ligada a asociaciones inconscientes que, en relación a ella, habría que hablar de una presencia de la experiencia del tiempo para distinguirla del uso posmoderno de las citas.

A finales de los años cincuenta, las obras de Aalto empezaron a presentar rasgos voluntariamente monumentales y manieristas y se hizo habitual el recurrir al mármol y a efectos de textura y sintaxis de una riqueza frecuentemente barroca. En esa misma época, Aalto dejaba de escribir. «El creador, confesaba en 1958, inventó el papel para dibujar arquitectura. Toda otra utilización es –al menos para mí– un despilfarro. *Torheit*, diría Zaratustra.»<sup>4</sup> Profesando tal suerte de opiniones, contribuía además a difundir entre sus colegas finlandeses una actitud de desprecio hacia toda distinción conceptual o teórica en la arquitectura que iba a durar más de una década.

## Los elementos del universo de Aalto

Sin embargo, en la arquitectura de Aalto aparecen, en cada una de sus diversas etapas, rasgos originales y no ortodoxos. Independientemente de las características superficiales de cada etapa estilística, hay temas que atraviesan toda su producción. Así, encontramos en los edificios de su etapa neoclásica, tanto las impresiones procedentes del clasicismo ingenuo del arte popular campesino, como reminiscencias de las tradiciones populares del Mediterráneo o de las grandes civilizaciones de la historia de la arquitectura. Incluso en las obras de Aalto que se sienten más próximas al funcionalismo continental



el inmueble Standard (1929) y la sede del periódico *Turun Sanomat* (1928) en Turku se percibe ya un lenguaje más flexible y un estilo más sensual que en las de sus colegas de Europa Occidental. Y en las obras más tardías y más personales de su etapa funcionalista abundan ya los motivos que se apartan de la corriente principal de este estilo y anuncian los temas de su producción posterior.

El sanatorio de Paimio (1928-1932) y la biblioteca de Viipuri (1929-1935) son, sin duda alguna, las obras principales de la etapa funcionalista de Aalto. En ambos casos despuntan las primicias de una expresión más personal, más rica y articulada a la tradición que continuó desarrollándose en su propia vivienda (1935) así como en los pabellones de las Exposiciones Universales de París y Nueva York (1937 y 1939) para hallar su realización más impresionante en esa obra maestra arquitectónica que es Villa Mairea (1938-1939). Las obras más densas de la posguerra, el ayuntamiento de Säynätsalo (1950-1952) y la iglesia de Vuoksenniska (1958) alejan cada vez más a Aalto del neoclasicismo de su juventud y de los ideales del funcionalismo en dirección a una síntesis enteramente personal, cuyos elementos constitutivos parecen además haber surgido de características esenciales, tan difíciles de distinguir como de describir, de la tradición finlandesa.

Las particularidades estilísticas de la producción de Aalto son, por ejemplo, la disposición no ortogonal de las masas, el esquema en abanico, la utilización de la forma libre y de la madera como material, detalles con formas sensuales y ergonómicas, así como una impresión general de libertad y de tranquilidad, sin pesadez doctrinal, con algunos ecos de motivos populares aquí y allá. La originalidad de la arquitectura y del diseño de Aalto es una especie de tolerancia estética que permite toda suerte de modificaciones posteriores o de digresiones respecto del proyecto original sin que aparezcan contradicciones visuales molestas. Su manera de trabajar permitía igualmente la improvisación en los detalles hasta en la última fase de la construcción.

La impresión de potencia de la arquitectura de Aalto nace a menudo de imágenes sensuales de naturaleza arcaica e inconsciente. Hay que decir que la ortodoxia funcionalista buscaba más bien, a través de una composición abstracta, una expresión «pura», libre de toda asociación. Sin embargo, tanto el arte abstracto como la arquitectura o el diseño funcionalista únicamente se llenan de significado porque existe la memoria y la tradición. De todos modos, la utilización de imágenes y de asociaciones era natural y voluntaria en el caso de Aalto: por lo demás, en sus escritos de mediados de los años veinte, hace alusión a las imágenes, ya procedan éstas del arte o del subconsciente.

El joven Aalto se dedicó a la creación artística a través de la pintura y continuó pintando hasta los últimos años de su vida. Pero, más que la atracción de una actividad distinta, lo que le interesaba profundamente de la pintura parece haber sido el modo que tiene el pintor de componer y conjugar las imágenes mentales y provocar así un efecto en el espectador.

En su artículo de 1926, Aalto estudia el contenido fenomenológico de *L'Annunziazione* de Fra Angelico y compara esta pintura con el balcón del Pabellón del Esprit Nouveau de Le Corbusier (1925). El tema principal del artículo es la inversión paradójica de las imágenes de los espacios externo e interno: el patio percibido como espacio interno y el interior como espacio externo (el vestíbulo «metáfora del aire libre bajo el tejado de la casa»). «El hall tratado como un espacio al aire libre -escribe-, bien empleado, es un fragmento de la piedra filosofal.»<sup>5</sup> La impresión de exterior dada por un espacio interior se repite a menudo en sus obras, de manera más clara tal vez en el hall de la Casa del Pueblo de Jyväskylä (1924) y en el que alberga la escalera de la universidad de la misma ciudad (1952-1954). Inversamente, el patio de ladrillo rojo de la casa de verano del arquitecto da la fuerte impresión de ser un recibidor interior, por el contraste con el encalado blanco de los muros exteriores.

En su artículo, Aalto remite una vez más a la esencia metafórica de la arquitectura cuando habla de los «dos rostros» de la casa finlandesa. Uno representa la unión inmediata con el exterior que pertenece a una tradición más meridional; el otro, «el rostro invernal», se refleja en los espacios más íntimos mediante «una decoración que acentúa el calor».



43.

### Una arquitectura de la pintura

En un segundo ensayo escrito el mismo año, Aalto estudia el fresco de Andrea Mantegna *Cristo en Getsemani*, que se halla en Padua. Pondera el mérito de esta pintura en tanto que excelente análisis del paisaje y la califica de «visión arquitectónica del paisaje» y de «paisaje sintético». «Esta «ciudad ascendente» - confiesa- se transformó para mí en religión, enfermedad, obsesión, llámesele como se quiera.»<sup>6</sup>

Es del todo evidente que, en su propia creación, a Aalto le interesó toda su vida esta imagen de un paisaje en miniatura, arquitectónico o sintético. Un condensado en miniatura análogo a la ciudad-colina de la pintura de Mantegna, como una especie de collage de imágenes mentales, se transluce en la silueta del ayuntamiento de Säynätsalo: aquí están presentes los detalles que encontramos en las vistas urbanas de la pintura de la Edad Media tardía o de principios del Renacimiento. La excepcional impresión que causa este minúsculo ayuntamiento, la riqueza de las sensaciones que provoca entran precisa-

mente en resonancia con este segundo plano que lo asocia con las manifestaciones precoces de la civilización urbana.

Un modo de hacer propio de lo pintoresco, que se halla presente con frecuencia en su obra, es la alusión al paso del tiempo y al avance de la ruina mediante una forma; para ilustrar su ensayo sobre la inversión de los espacios interior y exterior, Aalto había elegido ya las ruinas de una villa de Pompeya. Dicho método se repite en el «collage» de ladrillo del patio interior de su residencia de verano y en la distribución, parece ser que casual, de fragmentos de mármol en los paneles de ladrillo de sus construcciones, así como en el efecto general resultante de sus conjuntos más vastos, según el cual los diferentes edificios serían los productos de arquitectos diferentes, o de épocas diferentes. El anfiteatro, que se repite casi de manera obsesiva en la obra de Aalto, es naturalmente una referencia directa a lo que nos imaginamos de los monumentos en ruinas de la Antigüedad y de las instituciones sociales de la primera democracia. El deterioro por el uso, la pátina o la degradación causada por las intemperies parecen aportar incluso un contenido positivo a la arquitectura de Aalto. En muchos casos, sus construcciones alcanzan mayor profundidad y proximidad con la edad, mientras que, la mayor parte de las veces, el paso del tiempo en la arquitectura contemporánea se traduce sin excepción en una decadencia puramente negativa.

### La imaginería de Villa Mairea

La página dorada de Aalto en el empleo virtuoso de la técnica del collage pictórico es Villa Mairea, diseñada en el corto intervalo transcurrido entre la concepción de los pabellones para las dos exposiciones universales. Está claro que estos dos proyectos de pabellón que lo condujeron a enumerar los diversos aspectos finlandeses de la tradición, del artesanado y de la industria, desempeñaron un papel importante en la composición arquitectónica extraordinariamente rica de Villa Mairea: la creación de motivos formales, la génesis de esta proeza en la coordinación de las improvisaciones y el tratamiento de los materiales. Villa Mairea es, en palabras del propio Aalto, un *opus con amore*.

La pintura de imágenes, instintiva, de Villa Mairea parece más cercana a la manera en que, por ejemplo, Giotto, Böcklin o Cézanne «montaban el decorado» de sus escenas arquitectónicas, que de los

43. Giotto : *Exorcismo de los demonios de la ciudad de Arezzo, iglesia superior de Asís. v.1295*

44. Alvar Aalto: *ayuntamiento, Säynätsalo, 1950-1952.*

45. Alvar Aalto: *casa experimental, Muraatsalo, 1952. Collage de ladrillos en el patio interior. (Foto: Ernst Hüs-ser).*

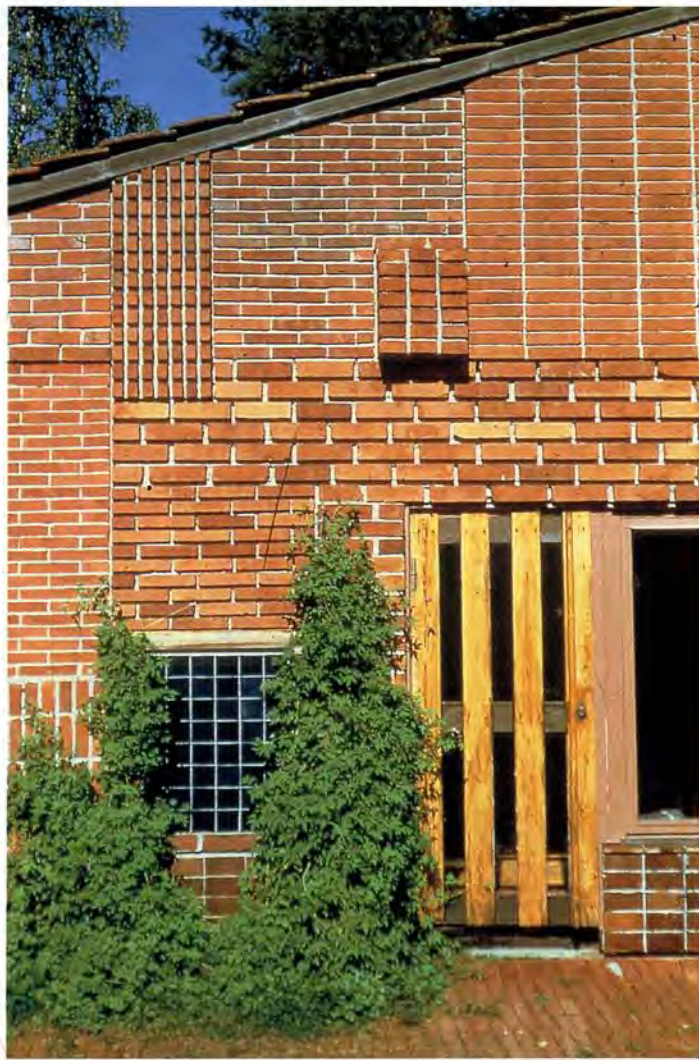


44.

principios tradicionales de lo arquitectónico. De igual modo, el principio de asociación de las imágenes de Villa Mairea se acerca más a la técnica del collage cubista que a la lógica constructiva de la tradición arquitectónica.

Por lo demás, en el texto de presentación de Villa Mairea, Aalto hace referencia directa a la relación entre la pintura y su enfoque personal de la arquitectura: «Sea cual sea, existe, en el seno del lenguaje particular vinculado a la arquitectura de la villa, esta relación con la pintura contemporánea que hemos querido establecer aquí. (...) En la pintura moderna, asociada a la arquitectura, se está generando sin duda un universo formal que nos hace sentir experiencias íntimas y que ocupará el lugar del antiguo adorno, al servicio de los puntos de vista de la historia o de la representación social.»<sup>6</sup>

La abundancia de motivos, ritmos, texturas y materiales en el edificio resulta desconcertante. Aalto parece añadir temas y texturas de la misma manera que un pintor puede ir agregando a su lienzo sombras, luces o color local. El conjunto no viene sostenido por una idea arquitectónica dominante. El conglomerado de ideas, impresiones y de asociaciones queda unificado más bien por una atmósfera de sensualidad, al igual que los diversos elementos de una pintura quedan unidos por una luz común.



45.

#### La técnica del collage

La composición arquitectónica de Villa Mairea es un collage que reúne emblemas del Movimiento Moderno internacional, inventos personales y alusiones a los motivos de la tradición campesina anónima. Lejos de celebrar «el espíritu de la época», Villa Mairea se vuelve simultáneamente hacia la futura modernidad utópica por un lado y por otro a la tradición campesina. Gracias a este doble universo imaginario, el edificio parece vincularse de manera sana y resplandeciente a la continuidad temporal de una civilización.

Tanto para los clientes como para el arquitecto, esta villa de lujo era la realización utópica de las posibilidades ofrecidas por la sociedad y por la nueva técnica industrial. El privilegio social de la villa era acep-



46. Andrea Mantegna: *Cristo en Getsemaní*, 1460. National Gallery, Londres.

47. Alvar Aalto: *centro cultural y administrativo*, Seinäjoki, 1959. *Colina artificial adosada al ayuntamiento*. (Foto: Simo Rista)

tado en tanto que hiciera las veces de prototipo de vivienda para la futura sociedad sin clases. En el edificio, el lujo se alía a la humildad y simplicidad campesinas.

La técnica del collage a la que recurre Aalto permite la unión desca- rada de elementos contrarios: modernidad y ruralidad, vanguardia internacional y temas primitivos de antes de la historia, simplicidad rústica y refinamiento extremo, tradición artesana y fabricación industrial.

El collage se reconoce en numerosas aproximaciones llevadas a cabo por Aalto. A través del filtro vertical del bosque de pinos, la primera vista que captamos cuando se llega es la de una construcción moderna, geométrica y de un blanco deslumbrante, con el estereotipo de su escalera blanca de caracol que sube a la cubierta. Sin embargo, acercándonos al máximo, se superpone a esta imagen la de la galería rústica de la entrada. Por su estructura disimétrica, ensamblada con clavijas de madera y con sus estacas de abeto sin pulir, da la sensación de un edificio temporal y arcaico. Si miramos a la izquierda, la impresión es la de un edificio único que se disuelve en la fusión de paredes blancas, tabiques de madera, fragmentos de vigas de hormigón que apuntan aquí y allá y vallas de madera.

En la zona del patio, el tabique corredero de cristal que forma parte de las características estilísticas de lo moderno se asocia a la combinación primitiva, en piedras naturales, de la chimenea y la escalera que sube al tejado. A modo de contraste, el tejado-terracea del edificio principal -solución clásica del Movimiento Moderno- está flanqueado por un tejado de turba en el lado de la sauna y, en el borde de la terraza superior, la barandilla de acero pintado de blanco, cual borda de un buque, se repite en la terraza inferior en forma de barandilla irregular alzada mediante troncos delgados, que posee todos los elementos de una barrera de granja. El grosor exagerado del murete de piedras naturales que rodea la terraza de la sauna evoca los muros que cerraban el recinto de los antiguos cementerios. Si bien el patio queda cerrado solamente de manera bastante simbólica, la potencia primitiva y la pesantez de este murete difunden por doquier una sensación tranquilizadora de refugio. Detrás de la piscina, el patio queda limitado por un montículo artificial que recuerda el «paisaje sintético» que Aalto valoraba en la pintura de Mantegna. El detalle más divertido de este collage es la puerta *ready made*, situada en el rincón de la sauna, en el paso del patio al bosque, por su mecanismo de cierre de madera, que proviene del cuaderno de bocetos de un arquitecto, padre de un

47.



colaborador suizo de Aalto.

Algunos efectos de textura o de material no figuran más que una vez en el edificio, como toques aislados o como un fragmento de periódico, un entramado de mimbre u otros *objetos perdidos* en una composición cubista. El embaldosado azul del comedor juega en un contraste abstractamente frío y riguroso contra la atmósfera romántica de la chimenea-escalera de piedra, entrando a la vez en resonancia con la extensión de agua del estanque; un revestimiento de ladrillo aislado crea un fondo cálido y confortable para el comedor y el entramado de la puerta de la sauna evoca el cesto trenzado de corteza de abedul de los campesinos. Hay otros detalles originales, totalmente desapegados del conjunto, como el tejado de pizarra de la parte destinada a estudio o el tabique de ladrillos vitrificados de la fachada del ala de servicio.

En el interior, abundan igualmente los detalles que hacen pensar en un collage: la envoltura trenzada de mimbre de los pilares de acero, las cortinas de tela basta de la escalera del estudio, el único pilar de cemento de la biblioteca, el revestimiento de piedra de la chimenea, los cambios de material en los suelos. Tanto la metamorfosis del interior en un bosque metafórico, puntuado por los pilares y las estacas de madera, como el aspecto de lugar cerrado y protegido que tiene el patio-claro de bosque desbrozado en el verdadero bosque están vinculados a la «piedra filosofal» de la inversión de los espacios externo e interno que Aalto había presentado en su ensayo de 1926.

Un ámbito especial, sometido al principio del collage, viene constituido por los numerosos motivos tomados de la tradición japonesa, como la antítesis de los ritmos regulares e irregulares, la división a la nipona de la puerta que da a la sala de estar en el invernadero, la estantería suspendida del techo del invernadero, los numerosos entramados de mimbre y motivos hechos de raíz, así como el refinamiento de otros muchos detalles de sentido japonés. Incluso el tejado-terracea viene tratado como una especie de jardín mineral japonés con sus senderos de piedras sabiamente dispuestas.

La puesta en escena arquitectónica

Mientras el Movimiento Moderno se esforzó en general en desarrollar de manera firme y lógica un motivo director, Aalto crea conscientemente discontinuidades: parece saltar permanentemente a



48.

nuevos ritmos, medidas y melodías. Aproxima los contrarios: romántico-racional, moderno-popular, nuevo-tradicional, natural-artificial, libertad-geometría de las formas. Manipula las exigencias de la lógica y de la ortodoxia arquitectónica para suscitar un clima de expectativa poética, de descubrimiento, de aventura y de intimidad secreta. Villa Mairea se compone de diversos fragmentos temáticos al igual que una obra teatral se divide en cuadros o una sinfonía en movimientos.

Parece que Aalto ponga en tela de juicio las posiciones estilísticas fundadoras de la modernidad: la claridad de la composición, la unicidad de sentido y la lógica del desarrollo temático. Lo hace creando colisiones «impuras» entre motivos y uniendo elementos que pertenecen a categorías intelectuales diferenciadas (por ejemplo, chimenea y escalera). Apartándose de la expectativa y de la conformidad estilísticas, niega la evidencia.

En palabras del propio Aalto: «En esta construcción, nos hemos esforzado por evitar un ritmo arquitectónico artificial.» Y por artificial, parece querer indicar toda lógica lineal y tectónica aplicada de manera mecánica.

48. Man Ray: *El violoncelo de Ingres*, 1924



49.

## La casa y el instrumento musical

49. Georges Braque: *naturaleza muerta con violoncelo y vaso*, 1912-1913. Kunstmuseum, Basilea.

50. Alvar Aalto: *plano de Villa Mairea*.

51: Pablo Picasso: *La guitarra*, 1912-1913. The Museum of Modern Art, Nueva York.



50.

## La mentalidad lúdica: la casa y la guitarra

La forma irregular de la piscina de la Villa se interpreta en general como una metáfora de un lago finlandés. Ni que decir tiene que el dibujo del estanque evoca también esta imagen y que los elementos finlandeses eran caros al corazón de Aalto. Pero esta forma hace igualmente referencia al simbolismo femenino enmascarado de los collages cubistas: la caja de resonancia del violoncelo, de la guitarra o de la mandolina. En las pinturas y collages cubistas, el instrumento de cuerda es un tema recurrente; en las obras de Picasso, Braque o Gris de una época determinada, llega a resultar difícil encontrar una naturaleza muerta en donde este motivo no aparezca. Un detalle que salta particularmente a la vista en los instrumentos, tal como esquematan dichos artistas, es la figuración de las cuerdas.

La silueta general de la planta de Villa Mairea recuerda a la guitarra de las obras cubistas, con la mancha oscura del voladizo de la sauna haciendo las veces de orificio y la piscina, de caja de resonancia. Hay además, en la parte de la cocina del edificio principal, atravesando por debajo el voladizo de la sauna, cuatro barras colocadas con dificultad en el cemento, para las que cuesta hallar una justificación técnica o arquitectónica. Cuando se le preguntó por el significado de estas cuatro barras de cemento, el arquitecto Paul Bernoulli, adjunto principal de Aalto que había supervisado la obra de Villa Mairea, respondió riendo: «¿Aquellas? ¡Forman parte de los divertimentos de Alvar!». Me siento autorizado a suponer que estas barras son, en el collage, las cuerdas de la guitarra y que para Aalto se trataba de un juego con sus amigos cubistas Georges Braque y Fernand Léger. En todo caso, mi interpretación es enteramente especulativa y con ella quiero ante todo subrayar que esta obra pertenece al linaje del arte moderno europeo, aunque al mismo tiempo exprese el fondo finlandés de su autor.

En un texto posterior, el propio Aalto habla de la «mentalidad lúdica» como factor importante de la creación «en nuestra época calculadora y utilitaria»: «Sólo cuando los elementos constructivos del edificio, las formas que se deriven lógicamente de ellos y los conocimientos empíricos sean coloreados por lo que, con toda seriedad, podemos denominar el arte del juego, iremos por buen camino. La técnica y la economía deben siempre ir unidas a lo que enriquece la vida, a saber, el *encanto*.»<sup>7</sup>



51.

52. Alvar Aalto: Villa Mairea, las «cuerdas de cemento» bajo el voladizo de la sauna.



## JUHANI UOLEVI PALLASMAA

nacido el 14 de septiembre de 1936

Profesor de arquitectura de la Escuela Politécnica de Helsinki (1991-); propietario de la agencia de arquitectura Juhani Pallasmaa (1983-); artista-profesor designado por el Estado (1983-1988); director del Museo de Arquitectura de Finlandia (1978-1983); profesor invitado, Universidad Hailé Sélassié I (1972-1974); director de la Escuela de Artes Decorativas (1970-1972).

Actividad en urbanismo, arquitectura, organización de exposiciones, diseño y grafismo (1962-). Numerosos ensayos y conferencias sobre arquitectura y teoría del arte, en Finlandia y en el extranjero.

## Referencias:

1. Alvar Aalto, «Tukholman näyttely» (La Exposición de Estocolmo I), en *Luonnoksia* (ensayos y otros textos), Göran Schildt (ed.) Helsinki, Otava, 1972, p.21. (Resumen de una entrevista a Åbo Underrättelser, 22 mayo 1930).
2. «Rationalismi ja ihminen», *ibid.*, pp.37 y 39. (Conferencia en la Asamblea General de la Svenska Slöjdföreningen, 9 junio 1935).
3. «Arkkitehtuurin lähentäminen ihmiseen», *ibid.*, pp.50 y 51 (*The Technological Review*, noviembre 1940).
4. «Artikkelin asemasta» (Acerca del lugar de un artículo) *ibid.*, p.104. (*Arkkitehti*, 1958, 1-2).
5. Alvar Aalto, «Porraskeiveltä arkihuoneeseen» (Del umbral a la sala de estar), *Aitta*, 1926, 1 (traducido en el presente catálogo).
6. Alvar Aalto. «Villa Mairea: Arkkitehtoninen selostus» (Explicación de la arquitectura de Villa Mairea). *Arkkitehti*, 1939, 9 pp.134-137.
7. Alvar Aalto, «Koetalo, Muuratsalo» (Una casa experimental en Muuratsalo), *Arkkitehti*, 1953, 9-10. p.159.

## Referencias iconográficas:

- 41., 42. Göran Schildt, *Valkoinen pöytä: Alvar Aallon nuoruus ja taiteelliset perusideat* (La Mesa blanca: juventud y primeras ideas sobre el arte de Alvar Aalto), Helsinki, Otava, 1987.
43. Luciano Bellosi, *Giotta*, Florencia, Becocci, 1981.
46. *Maailman taide: Renessanssi*, Markku Valkonen, Olli Valkonen (dir.), Porvoo, WSOY, 1982.
48. *Man Ray 1890-1976*, Berlin, Taco, 1989.
49. William Rubin, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, New York, ed. Museum of Modern Art, 1989.
51. *Ibid.*
52. Foto: Juhani Pallasmaa



EN CONTACTO CON ALVAR AALTO  
Exposición



Sanatorium de Paimio  
E2. Ala de los pacientes, fachada norte.

## Descripción técnica

La planta adoptada para este sanatorio resulta de la voluntad de tratar separadamente cada una de las diversas partes de una institución de estas características, a fin de que las habitaciones y espacios de propiedades similares queden reunidos en un solo conjunto, en un ala del edificio; así, las diferentes alas quedan unidas entre sí por su agrupamiento en torno a la parte central del edificio donde se concentran las funciones comunes, como escaleras, ascensores, etc. Cada una de estas alas posee la disposición en el plano requerida para la buena orientación de los dormitorios. Además, están integradas, en la medida de lo posible, por «dormitorios idénticos» (o del mismo grupo, con exigencias similares de sol, vistas, etc.). De ello deriva que su orientación haya tenido que determinarse con precisión.

El ala más larga (A) alberga los dormitorios de dos camas y, aislada en el extremo oeste, la vivienda privada de la enfermera jefe. Queda orientada a Sur-suroeste, y los balcones-terrazas del otro extremo, a pleno sur. El eje longitudinal del ala B es este-oeste: este ala comprende los espacios colectivos -refectorio, sala de reuniones, biblioteca y salas de lectura, de trabajo, etc.- y en la planta inferior los servicios médicos y las salas de cuidados. El ala C es la única con dormitorios completos que dan a ambas fachadas; está orientada de modo que recibe el sol por ambos lados. Comprende, subiendo desde el sótano, la lavandería y la despensa, la panadería, la cámara frigorífica y el anexo de la cocina, la cocina con sus diversas partes y, en la última planta, la vivienda del personal de servicio. El ala D, de una sola planta, comprende la sala de calderas y el centro de control.

Los dormitorios de los enfermos tienen especialmente las características siguientes: la orientación de todo el ala y la disposición asimétrica de las ventanas garantizan sol abundante por la mañana, menos fuerte por la tarde. Para evitar un exceso de sol, hay además persianas en el exterior. Ventanas de madera, dobles, los marcos con molduras de hierro, de modo que la apertura de las mismas provoca una ventilación vertical. Calefacción: radiación por radiadores *rayrad*, colocados en el techo para que un paciente gravemente enfermo (acostado) no quede expuesto de forma directa a la radiación más fuerte, sino más bien en el sector de radiación media. Tabiques: tres paredes «duras» y una «flexible» para uniformar en el interior las propiedades acústicas del dormitorio. Los tabiques flexibles están contruidos con paneles aislantes, revestidos de papel de celulosa de la empresa Enso. Pinturas: lacas semi-mates. Paredes claras, techos más oscuros, para dar al enfermo acostado una sensación tranquilizadora. Ilu-

minación general por encima de la cabeza del enfermo en la unión de la pared con el techo, de forma que la fuente de luz quede fuera del campo de visión de enfermo acostado. Cada paciente dispone de lavabo propio en su dormitorio; son lavabos especiales para un funcionamiento lo más silencioso posible.

En cuanto a la disposición de las otras habitaciones del sanatorio, conviene mencionar los hechos siguientes: las salas más grandes, como el refectorio y la sala de trabajo, están en el ala B, orientadas a pleno Sur. En estas salas, la altura del tabique sur es superior a la del tabique norte, de modo que toda la pieza, hasta el rincón más al norte, aprovecha totalmente el sol de mediodía. De todos modos, unas marquesinas permiten evitar un exceso de sol. Las salas de esparcimiento de los pacientes están organizadas de modo que, en primer lugar, su disposición ofrece perspectivas diferentes para que puedan contribuir así a una cierta variedad psicológica; además, a cada hora del día, siempre hay una de ellas a la sombra (y una al sol), para que también en este caso sea posible elegir.

Todas las terrazas son colectivas, como en la mayor parte de los sanatorios de nuestro país. Sin embargo, son básicamente de dos tipos: balcones-terrazas para 24 enfermos en relación directa con cada uno de los departamentos y, sobre el tejado del edificio, una terraza común para 120 enfermos. Las primeras están destinadas a los enfermos más aquejados o más delicados psicológicamente, la segunda a los menos graves.

Además hay terrazas para tomar el sol reservadas al personal y otras destinadas a otros usos. La terraza grande se combina con un jardín que evita un calentamiento excesivo en pleno verano.

En el edificio de servicios (C), unido al comedor (en el ala B) por un «office» para el servicio que sirve de pasarela, la cocina queda en la misma planta que el comedor. En cambio, el primer tratamiento de los alimentos tiene lugar en la planta inferior, unida a la cocina por montacargas. El servicio puede desarrollarse así a un mismo nivel de suelo, razón por la cual el almacenaje en la cocina se organiza principalmente con ayuda de carritos de ruedas (porcelana ligera, etc.). Las diferentes partes de la cocina están en la misma pieza, sin puertas de separación. No obstante, la cocina está dividida en diferentes zonas mediante tabiques móviles de vidrio suspendidos del techo mediante dos anillos concéntricos, de suerte que los elementos que producen más vapor y humos (ollas, planchas) quedan situados en el centro. El aire viciado es evacuado por aberturas en el techo, para que la aspi-

ración máxima se produzca en el recinto central. Este sistema de tabiques de vidrio concéntricos evita que los humos y los olores se escapen a las piezas adyacentes (comedor).

Toda la construcción tiene una estructura de hormigón armado. Los muros no portantes son de ladrillo en el exterior y de material aislante en la cara interna (corcho o panel de *insulite*). El interior de los muros es de hormigón armado de 8 a 10 cm. de grosor. La construcción se desarrolla del modo siguiente: primero se ensambla la pared exterior del encofrado en cuyo interior se construye el paramento de ladrillo, después la pared interior contra la que se fija la capa de aislante. El hormigón armado se vacía entre ambas, de manera que tanto el tabique de ladrillo como el de material aislante queden pegados al muro por la colada de hormigón. Utilizando en algunos lugares ladrillos enriquecidos con serrín de madera, se ha aumentado el poder aislante del muro, incluido el hormigón armado en la capa aislante térmica.

El armazón de todo el edificio ha sido concebido para que quede enteramente comunicado por una red de mangas horizontales y verticales (tras cada pilar hay un conducto) que albergan todas las tuberías y los circuitos eléctricos o de otro tipo. A todas estas mangas se accede mediante aberturas a altura normal. En los dormitorios de los enfermos, las trampillas para el desagüe de los lavabos quedan dispuestas en estas mangas, de tal modo que todas las reparaciones puedan realizarse sin necesidad de entrar en los dormitorios.

Las terrazas situadas en el extremo y en el tejado del edificio, así como el hueco de la escalera al oeste del ala B, se han dejado en hormigón bruto contrastando así con las superficies de las otras partes, todas revestidas de cal fluorada. Todo el conjunto de los balcones-terrazas de la fachada este se equilibra sobre un único sistema de pilar; en el muro del fondo (grosor del hormigón, 10 cm aprox.) se clavan unos hierros de retención.

Todas las cubiertas son en terraza (baldosa o grava) o a un agua (asfalto).

El conjunto comprende, aparte del sanatorio en sí, viviendas para el personal, la unidad de bombeo, la unidad de tratamiento biológico de las aguas residuales, una capilla mortuoria, etc.

El arquitecto ha insistido en que, en cada caso particular, concepción y realización material quedaran bien diferenciadas, de manera que la confección y supervisión de la misma fuera de exclusiva competencia del profesional consultado y que sólo la realización práctica fuera responsabilidad del contratista. Por ejemplo, los cálculos de

resistencia se efectuaron en una etapa temprana del proyecto, en estrecha colaboración con el gabinete de arquitectos. Esta tarea, así como el análisis sobre las características de solidez de terreno, corrieron a cargo de Emil Hartela, ingeniero. El jefe de obra fue M.K.A. Kilpi.

Los arquitectos que participaron en el proyecto son Aino Marsio-Aalto, Erling Bjertnäs, Harald Wildhagen, Lauri Sipilä y Lars Wiklund

Alvar Aalto 1933



54.



55.



58.

59.



56.

57.



60.

61.

54. Terreno (plano topográfico)

55. Plano de emplazamiento

58. Balcón-terraza

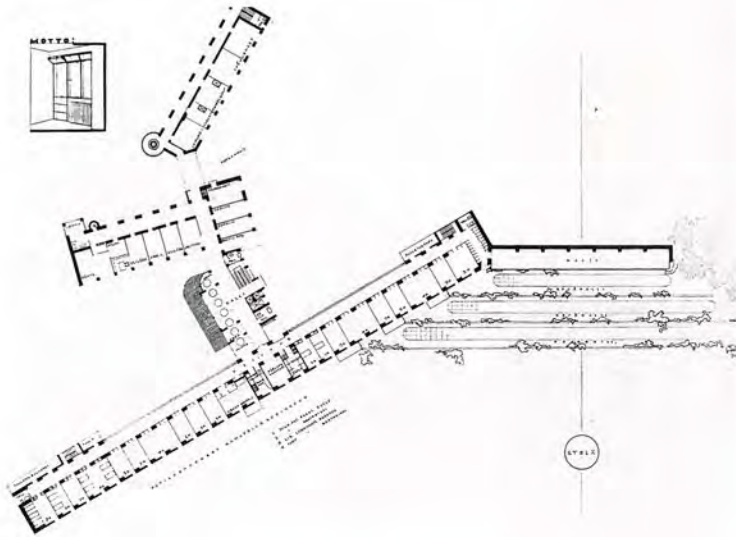
59. Entrada principal y ala de los pacientes

56. El sanatorio visto desde el este

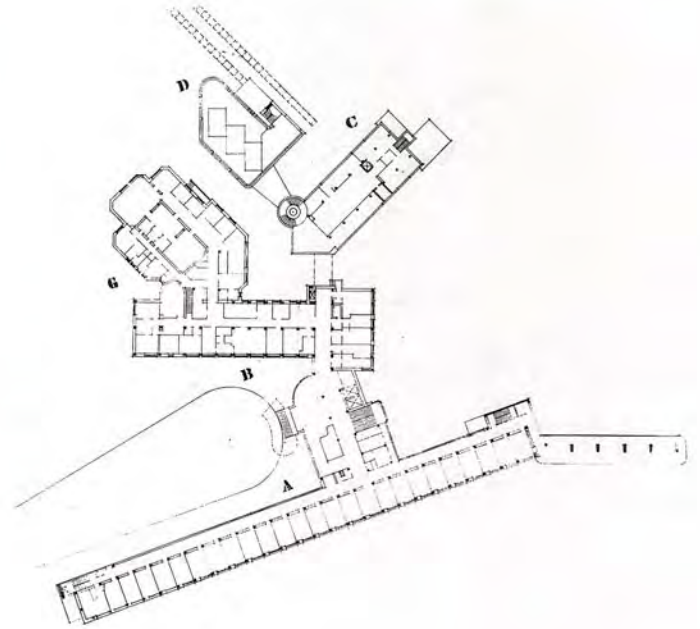
57. Ala de los pacientes, tejado-terraza

60. Balcones-terraza a sur (estado original)

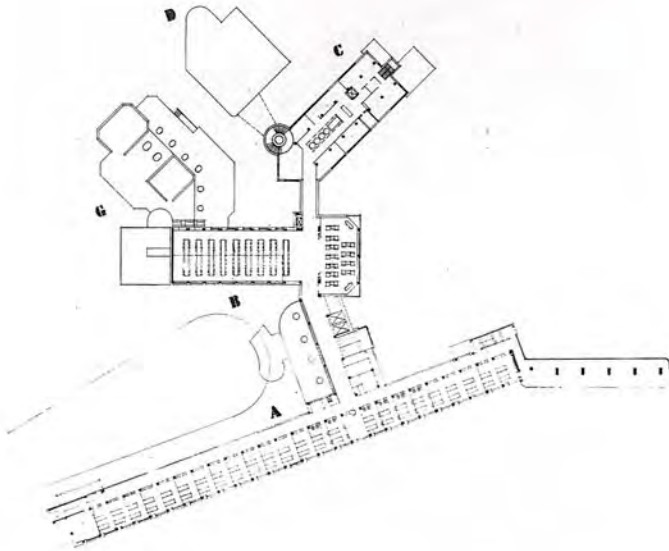
61. Ala de los pacientes, extremo oeste



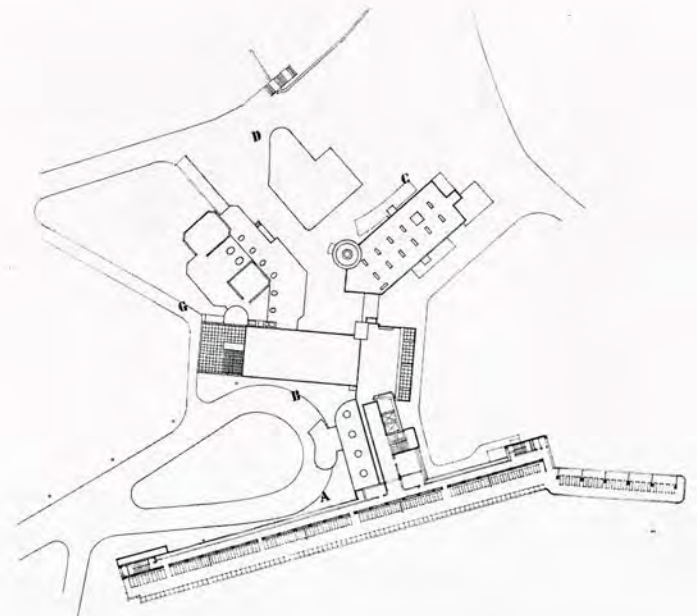
62.



63.



64.



65.



66.



67.



68.



72.



73.



69.



70.



71.



74.



75.

66. Ala de los pacientes, extremo oeste

67. Ala de los pacientes, sección

68. Ala de los pacientes, extremo oeste, balcones

72. Ala de los pacientes, terraza

73. Balcones-teraza, perspectiva

69. Ala de los pacientes, extremo este

70. Ala de los pacientes, balcones, sección

71. Ala de los pacientes, balcones

74. Tumbona, dos versiones

75. Balcones-teraza



77. Hall de recepción

78. Zona de descanso, pasillo

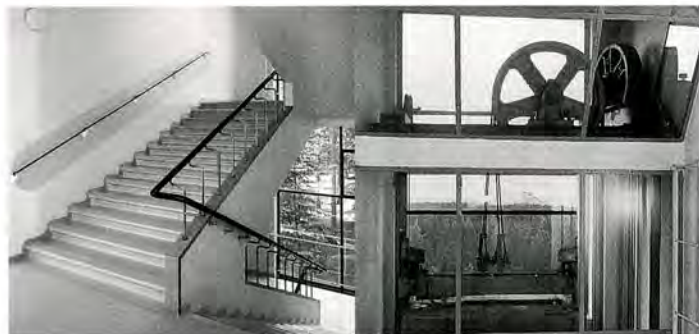
79. Escalera principal

80. Ascensor



77.

78.



79.

80.



81.

82.

83.



84.

85.

86.



87.

88.

89.

81. Sala de descanso

82. Sala de lectura

83. Rincón del salón

84. Sala de espera, perspectiva

85. Salón

86. Entrada principal, picaportes

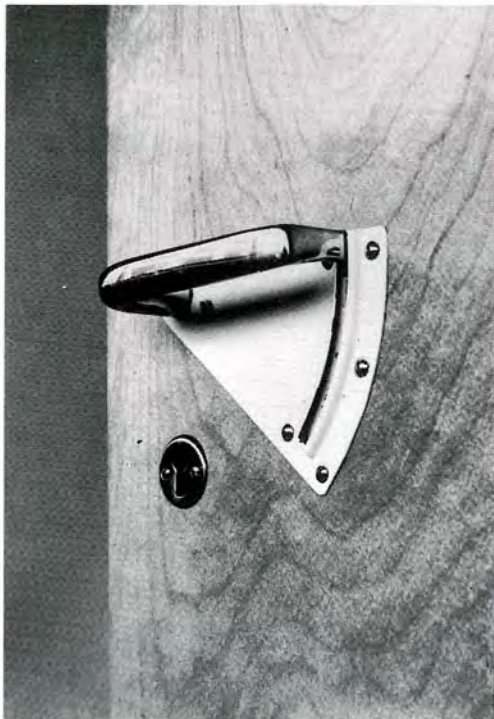
87. Office

88. Refectorio

89. Cocina



90.



91.



92.

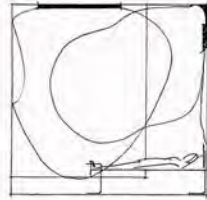


93.

91. Dormitorio,  
picaporte

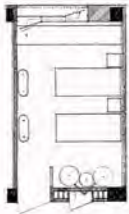


92. Dormitorio,  
lado lavabo



93. Dormitorio,  
ventana

94.

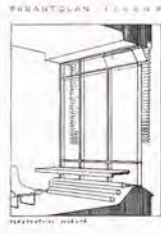


96.

94. Lema del ganador  
del concurso;  
ventana de un  
dormitorio

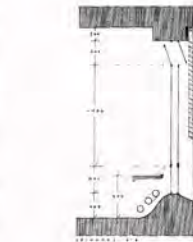
96. Dormitorio, planta,  
proyecto

95.



97.

97. Dormitorio, ventana,  
perspectiva

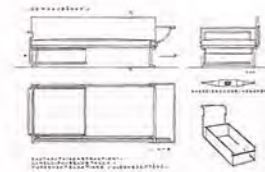


98.

95. Estudio de la  
calefacción por  
radiación

98. Dormitorio, ventana,  
sección

99. Sofá-cama



99.

101.



104.

102. Luminaria de los  
dormitorios

105. Pila del lavabo,  
funcionamiento



102.

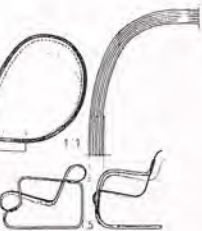


105.

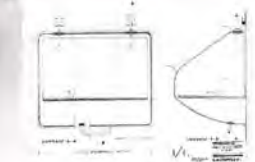
100. Butaca Paimio

103. Estantería con cúpula  
de vidrio

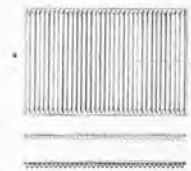
106. Estantería, detalle



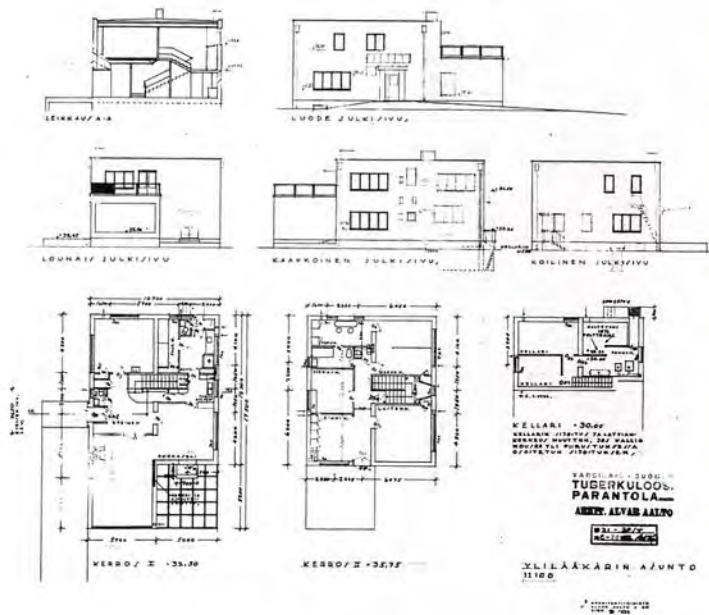
100.



103.



106.



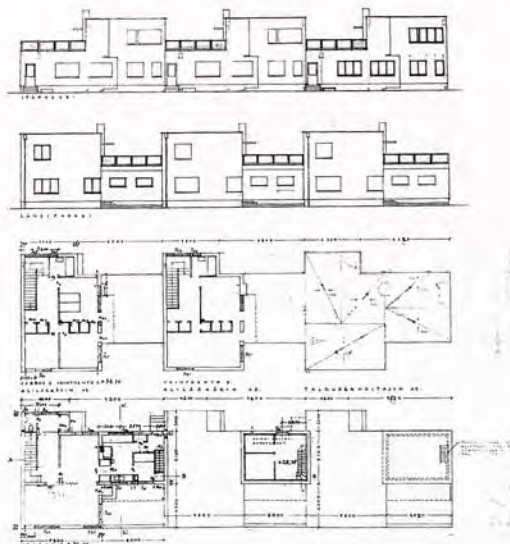
107.



108.



109.



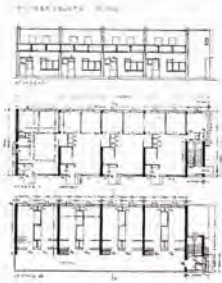
110.

107. Vivienda del médico-jefe, sección, fachadas y plantas

108. Vivienda del médico-jefe

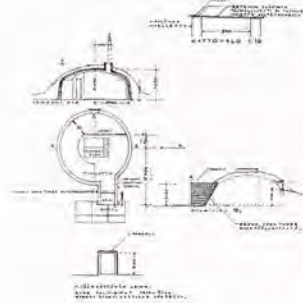
109. Viviendas de los médicos

110. Viviendas de los médicos, fachadas y plantas



111.

112.

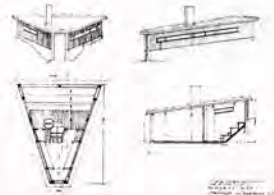


115.

116.



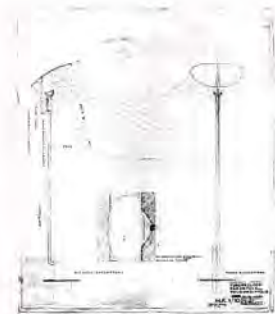
113.



114.



117.



118.

111. Viviendas del personal, fachada principal y plantas

112. Viviendas del personal, fachada principal y plantas

115. Sala mortuoria, sección, planta, fachada, y lámpara de techo

116. Sala mortuoria, entrada

113. Ciudad para el personal (1960-1963)

114. Sauna, fachadas, planta y sección

117. Sala mortuoria, interior

118. Farol

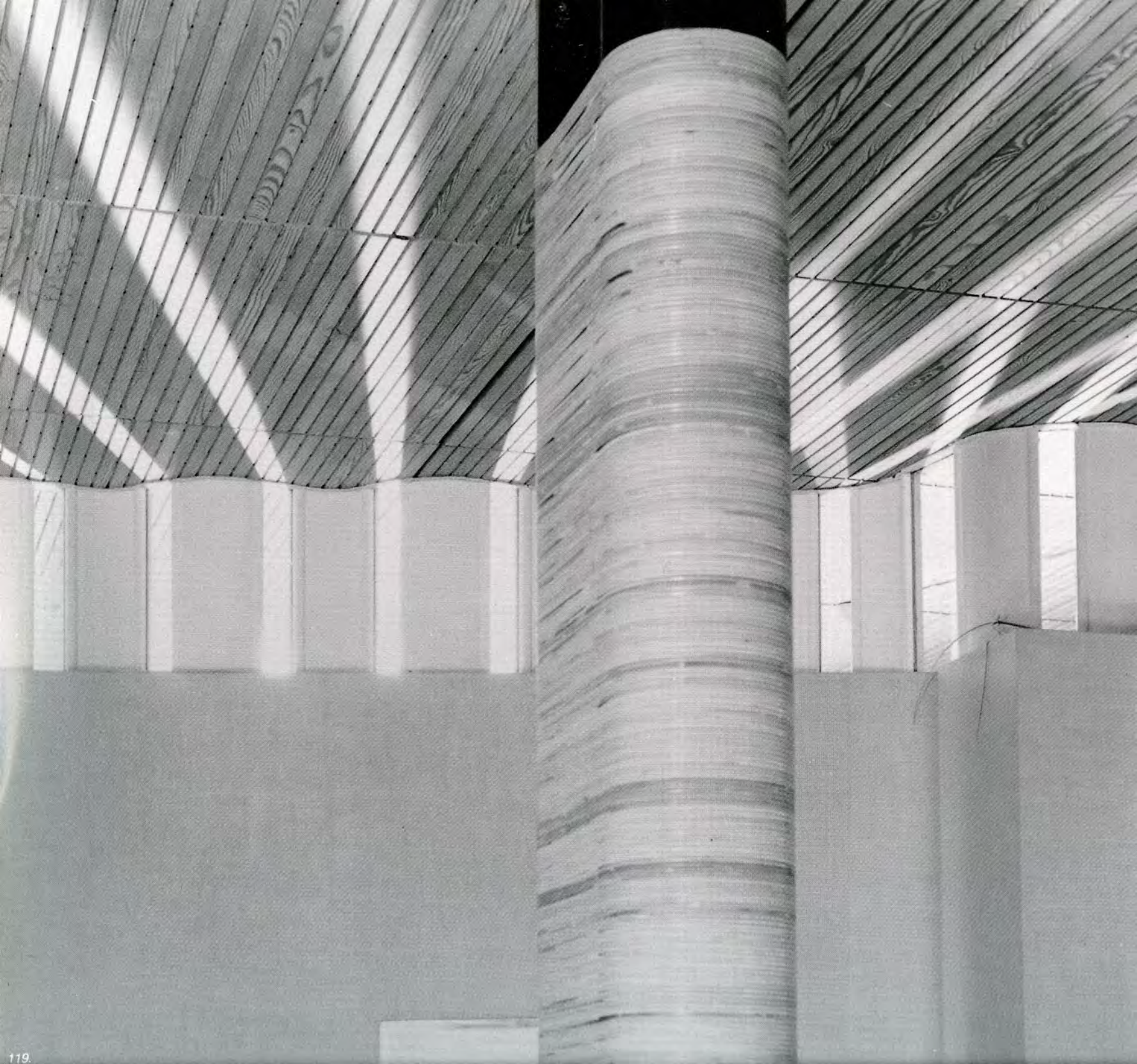


Villa Mairea es una obra compleja que fue realizada con una libertad maravillosa. Aparentemente, no se trata de una composición fruto de la reflexión: en ella, el talento improvisador de Alvar Aalto se halla, podría decirse, en su punto álgido. Es como el resumen de toda su carrera hasta aquel momento, o como el florecimiento de un «savoir-faire» en su punto de perfección; a menudo me he preguntado por qué motivo no continuó en la posguerra el estilo tan absolutamente original que había madurado con esta obra. ¿Acaso no era Villa Mairea, según él, además de «caso especial» una experiencia cuyas lecciones podían ser válidas a un nivel más general? Tal vez la respuesta se halle, no obstante, en su carácter: su curiosidad de artista le prohibía repetir soluciones ya experimentadas; necesitaba a toda costa explorar la vía que le llevaría a otra obra de arte, el ayuntamiento de Säynätsalo. Allí, su modo de hacer habrá cambiado por completo.

Desde esta misma actitud, podemos también examinar retrospectivamente la evolución de Aalto, hasta el paso del clasicismo al funcionalismo de la biblioteca de Viipuri, o hacer un paralelismo entre la ortodoxia heroica del sanatorio de Paimio y la irregularidad intencionada de Villa Mairea con la antítesis que presenta al canon moderno.

Pero el funcionalismo internacional, después de haberse impuesto en los países nórdicos en la Exposición de Estocolmo, ya había empezado a degenerar en un «funcionalismo del Estado-providencia» que poseía rasgos pintorescos y sentimentales. Algunos de estos rasgos reaparecen en Villa Mairea, aunque sin el menor atisbo de sentimentalismo. En ella, motivos contradictorios, pertenecientes a categorías claramente diferenciadas, desempeñan el mismo papel que los fragmentos de diversa procedencia de un «collage» cubista. Hasta podríamos calificar de parodia la yuxtaposición descarada de los motivos favoritos del estilo internacional con un primitivismo propio del arte popular. El tejado-terraza de la casa viene coronado, de acuerdo con las reglas, por una barandilla de tubos de acero; pero en la planta inferior, la balaustrada de la terraza está hecha de troncos sin pulir, como para señalar a Gropius y a Corbu, con esta sorpresa, que todo el mundo tiene derecho a divertirse.

La célebre línea curva de Aalto, que aparece también en Villa Mairea, se ha interpretado a menudo como metáfora de la orilla de un lago finlandés. Pienso más bien que su origen está en el cuerpo humano: es el contorno de las caderas que tan a menudo ha utilizado la pintura, ya sea de manera figurativa o abstracta, con las guitarras de las naturalezas muertas cubistas, por poner un ejemplo.



Desde este punto de vista, el origen de la línea curva de Aalto es, sobre todo, internacional. Por lo demás, numerosos maestros del arte moderno han utilizado la forma libre como medio de expresión y la línea que goza de la predilección de Aalto no oculta ningún significado misterioso. Posee un contenido claramente sensual y desempeña un papel determinado en la composición.

Villa Mairea es un lugar de diálogo a diversos niveles entre dos categorías: lo emocional y lo racional. La emoción está presente en los arcos, los materiales naturales, los colores y las texturas, mientras que los volúmenes geométricos blancos representan la racionalidad. Villa Mairea es un juego entre la intuición que funciona a nivel de la emoción y la inteligencia que analiza.

En el origen de este juego está la personalidad del arquitecto. Probablemente, si estas características se hallan subrayadas en Villa Mairea, es porque Alvar Aalto y mis padres, Harry y Maire Gullichsen se entendían divinamente. Para ellos, Villa Mairea era la ocasión de realizar en común el entorno ideal del hombre moderno. A su edad, tenían también la misma necesidad de rebelarse contra las normas vigentes. Es posible, por otra parte, que mis padres animaran a Aalto a elegir soluciones anticonformistas. Si él sentía la necesidad de asombrar, de deslumbrar que le había contagiado ese niño de la calle que era Aukusti Nyberg, mi padre adolecía del mismo vicio por su ascendencia noruega. En cuanto a mi madre, practicaba con pasión la pintura más moderna. Ambos sentían la necesidad de realizarse de una manera que nada tenía que ver con lo que el entorno burgués de su época podía esperar. Los detalles de Villa Mairea que hacen alusión a la pintura, así como las numerosas metáforas que remiten al bosque constituyen una interpretación del todo acertada de la personalidad y de los centros de interés del matrimonio que encargó la obra.

Durante toda su vida Aalto fue un gran comediante. ¿Acaso no había hecho de actor durante su época escolar? Ello se transluce también en su arquitectura. Casi todos sus edificios adoptan una pose, como un actor que entra en escena. El sanatorio de Paimio acoge al visitante con un prelude de una magnífica retórica. Lo mismo podría decirse del ayuntamiento de Säynätsalo que, desde su loma artificial, despliega sus encantos de pequeña ciudad toscana. Aalto subordina a menudo el conjunto de la obra a la magnificencia de la obertura. Bastan una o dos fachadas bonitas, lo demás viene como puede. En un edificio, lo que cuenta es la primera impresión, había entendido ya Palladio.

En el caso de Villa Mairea, Aalto tuvo que trabajar durante mucho tiempo la obertura. Ya la entrada en forma de araña de la primera versión era bastante impresionante, pero según él, le faltaba vigor. En su forma final, nos acercamos por una galería elevándonos dos peldaños que orquestan diversos motivos naturales hasta llegar a un vestíbulo, luego entramos subiendo varios peldaños más a la sala de estar donde se descubren, en diagonal, la chimenea y el patio interior. En este momento, nos damos cuenta de que nos hallamos en el corazón de la casa; pero, al mismo tiempo, la mirada prosigue hacia el exterior.

El patio también es típico de Aalto. En casi todos sus edificios hay un patio, un atrio o una piazza. En la primitiva versión de Villa Mairea, el patio interior estaba delimitado por una galería de exposición que, sin embargo, no llegó a construirse. En su lugar, una romántica sauna, un murete de piedras y un pequeño túmulo artificial. Así fue como se creó el decorado para este diálogo entre la utopía técnica y la simplicidad primitiva. La cubierta de turba, la cornisa de corteza de árbol y el murete son elementos decorativos del pasado que contrastan y realzan la blancura simbólica de un nuevo mundo magnífico.

Ni rastro de clasicismo ni de referencias históricas, a diferencia de tantas otras obras de Alvar Aalto en las que se siente con fuerza la atmósfera mediterránea. Villa Mairea es el híbrido del cubismo francés y de las costumbres locales de los habitantes del bosque.

Aunque Villa Mairea, con su abundancia de detalles originales, no esté vinculada a ninguna época concreta, la historia se encargaría rápidamente de pasarla de moda en la práctica. Pocos meses después de la conclusión de la casa, estalló la guerra; ahora bien, la sociedad y el tipo de vida para los cuales había sido construida no volverían a existir una vez finalizada la contienda.

Pero el olor del enlucido reciente me transporta siempre a aquellos primeros tiempos. Cuando se acabó de construir la casa, en agosto de 1939, fui el primer miembro de la familia que se instaló. Para mí fue un acontecimiento memorable, tanto más porque se añadía al inicio de la escuela. Huelga apelar a Freud para comprender que ello tuvo una gran influencia en mi existencia posterior.

### KRISTIAN GULLICHSEN

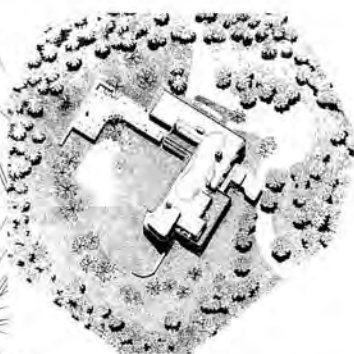
nacido en 1932

Arquitecto, catedrático h.c., profesor invitado en el instituto Berlage de Amsterdam, alumno de Alvar Aalto.

Numerosas construcciones conocidas en colaboración con Erkki Kairamo y Timo Vornala.



120.



121.



124.

125.



122.

123.



126.

127.

120. *Emplazamiento*

121. *Plano general*

124. *Fachada suroeste*

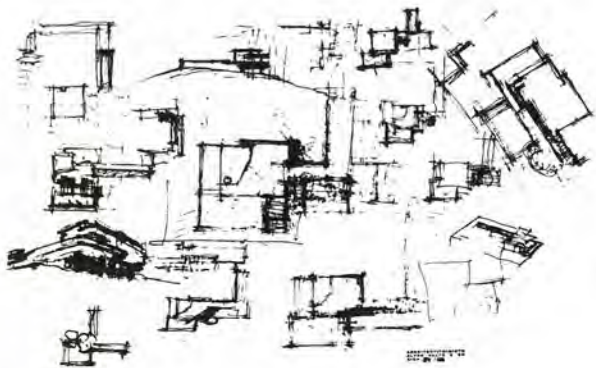
125. *Jardín*

122. *Salón*

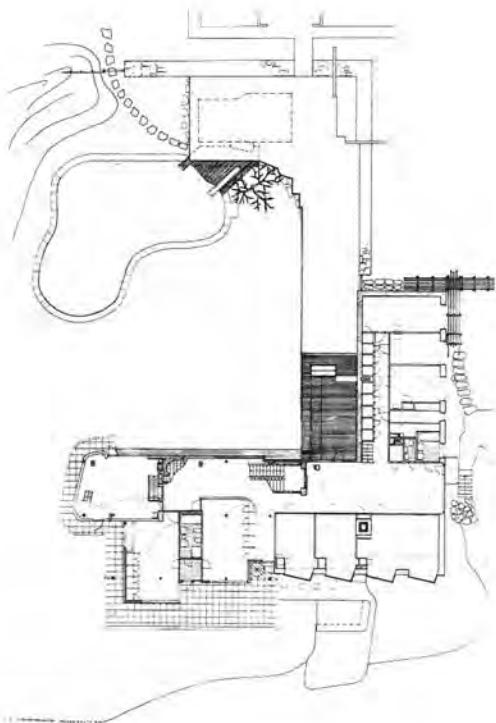
123. *Fachada sur*

126. *Sauna y piscina*

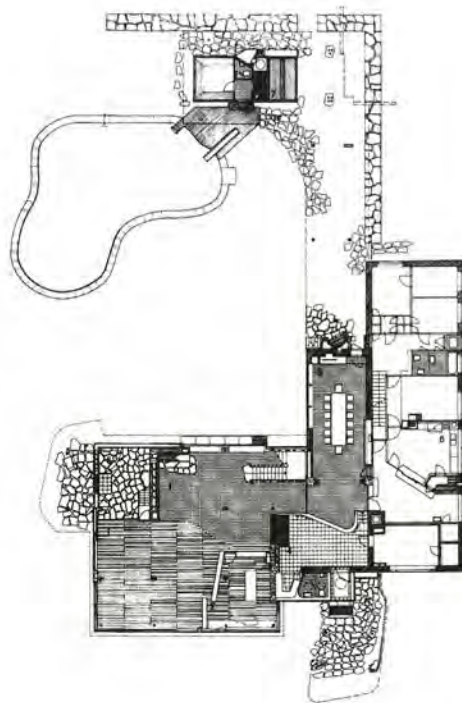
127. *Fachada sureste*



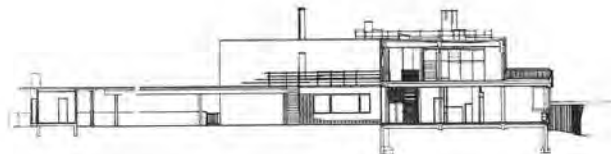
128.



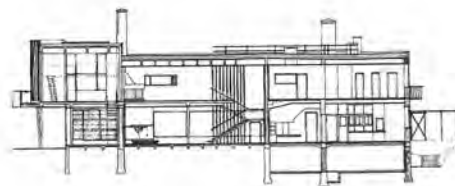
130.



129.



131.

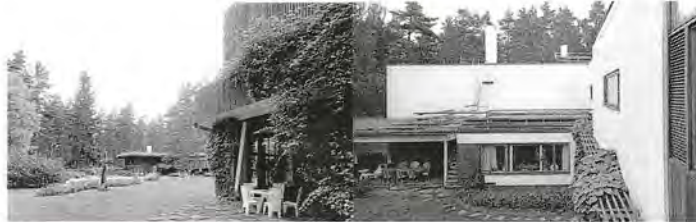


128. Primer boceto,  
planta y fachadas

129. Planta baja

130. Planta superior

131. Secciones



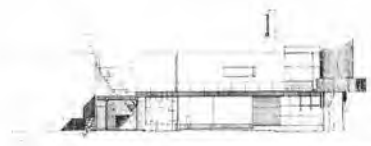
132.



133.



134.



135.

VILLA MAIREA. Arquitectos: Heinen & Heinen



136.



137.

132. Vista sobre la sauna

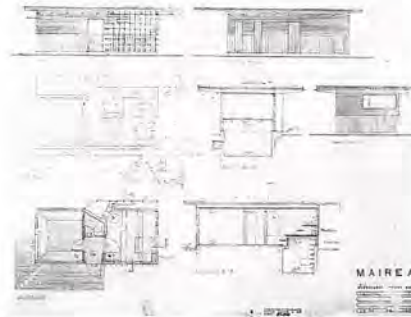
133. Vista desde el jardín

134. Chimenea de la pérgola,  
fachada, planta y sección

135. Fachada norte, proyecto

136. Jardín

137. Terraza de la pérgola y jardín



138.



139.



140.

141.

138. Sauna, fachadas,  
secciones y plantas

139. Sauna, interior

140. Sauna, entrada

141. Piscina y sauna



142.



143.



144.



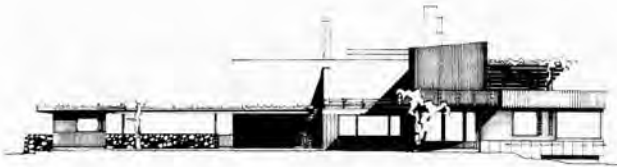
145.

142. Fachada principal (sur)

143. Fachada principal,  
primer boceto, perspectiva

144. Fachada y entrada principales,  
estudio de perspectiva

145. Entrada principal



146.



147.

148.

149.



150.



151.

146. Fachada oeste

147. Muro exterior del  
estudio, detalle del  
revestimiento

148. Detalle del muro  
exterior del estudio

149. Detalle de la balau-  
strada del balcón

150. Fachada oeste

151. El estudio visto desde  
el oeste

152. Fachada este

153. Flanco norte

154. Flanco norte

155. Vista desde el Noreste



152.

153.



154.

155.



157. Salón

158. Estudio

159. Jardín de invierno

160. Comedor



157.

158.



159.

160.

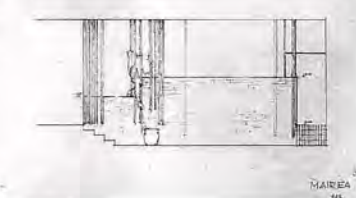


161.

162.



163.



164.



165.

166.

161. Salón, vista al jardín

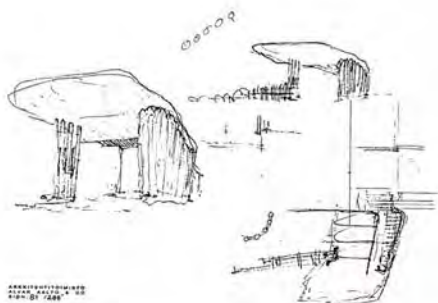
162. Salón

163. Salón-biblioteca, bocetos

164. Pared norte del recibidor

165. Salón, rincón de la chimenea

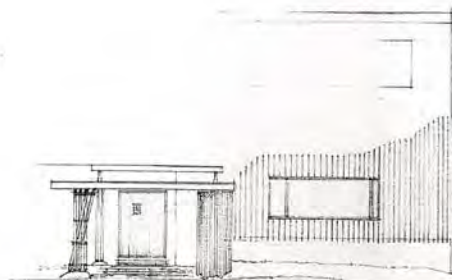
166. Biblioteca



167.



168.



169.



170.



171.



172.

167. *Entrada principal, bocetos*

168. *Entrada principal, dibujo de la planta*

169. *Entrada principal, dibujo de la fachada*

170. *Vista general nocturna*

171. *Entrada principal*

172. *Rincón sureste*

173. *Escalera principal, rampa, dibujo*

174. *Entrada*

175. *Escalera principal, dibujo*

176. *Escalera principal*

177. *Escalera principal, detalle de los escalones*

178. *Escalera principal*

179. *Escalera principal, estudio de detalle*

180. *Escalera principal, detalle*

181. *Escalera principal, estudio de la rampa*



173.



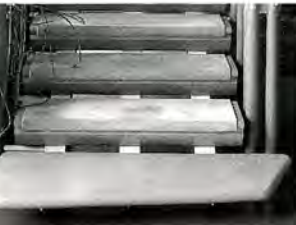
174.



175.



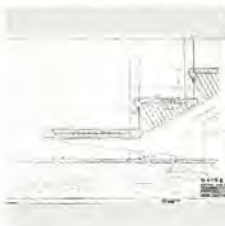
176.



177.



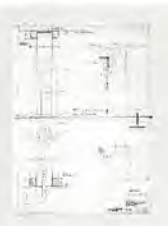
178.



179.



180.



181.



182.



183.



184.



185.



186.

182. *Chimenea del salón, detalle*

183. *Balcón del estudio, detalle*

184. *Porche de la sauna, detalle de un poste*

185. *Balaustrada de la terraza, detalle*

186. *Puerta de entrada, detalle*





187. Jarrón, 1936

Vidrio soplado en molde.

H. 30 cm.

Fabricación: 1937-1939 Karhulan lasitehdas, Karhula; desde 1949, Iittalan lasitehdas, Iittala.

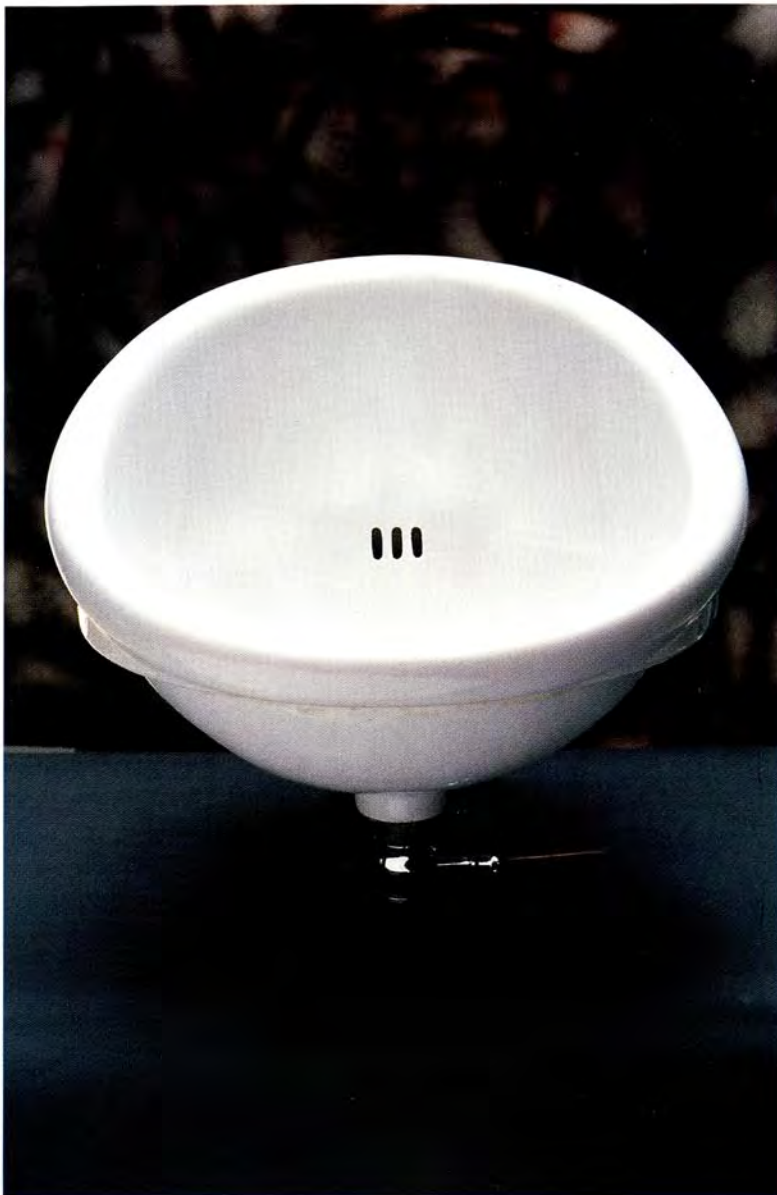
Exclusiva del modelo: Artek \*\*.

Molde, años 1930

Madera de aliso.

H. 36,5 cm; ø 38 cm

Karhulan lasitehdas.



188. Pila de lavabo, 1930-1931  
Porcelana.  
H. 50 cm; circ. 170 cm.  
Modelo original del Sanatorio de  
Paimio.  
Fabricación: Arabia, Helsinki.

189. Camilla de exploración, 1932  
Tablero de madera contrachapada;  
bastidor de metal pintado.  
94,5 x 56 x 190 cm  
Modelo original del Sanatorio de  
Paimio  
Fabricación: Huonekalu- ja rakennus-  
työtehdas, Turku: Louhen rautasän-  
kytehdas, Turku (parte metálica).





190. Taburete, 1932  
Asiento de madera contrachapada;  
bastidor de metal pintado.  
H. 43,5 cm; ø 38 cm.  
Modelo original del Sanatorio de  
Paimio.  
Restaurado.  
Fabricación: Huonekalu- ja rakennus-  
työtehdas, Turku; Louhen rautasän-  
kytehdas, Turku (parte metálica).

191. Taburete, 1933

Asiento de madera contrachapada de abedul; patas de madera laminada-encolada curvado en L.  
H. 43,5 cm; ø 34,5 cm  
Fabricación: Huonekalutehdas Korhonen, Turku.  
Producción en serie desde 1933.

192. Taburete, 1946-1947

Asiento de madera laminada y mimbre; patas de madera laminada-encolada y curvada.  
H. 45 cm; ø 40,5 cm  
Fabricación: Huonekalu- ja rakennus-työtehdas, Turku.  
Serie de 50 unidades.



193. Taburete, 1946-1947

Asiento de mimbre; patas de madera laminada-encolada y curvada en Y.  
44 x 42 x 44 cm  
Fabricación: Huonekalutehdas Korhonen, Turku.  
Producción en serie desde 1947.



194. Taburete, 1954

Asiento de madera contrachapada de teca; patas de madera laminada-encolada y curvada en X.  
45 x 45 x 45 cm  
Modelo original para el edificio principal de la Escuela Normal de Jyväskylä.  
Fabricación: Huonekalu- ja rakennus-työtehdas, Turku.  
Producción desde 1954.



195. Butaca, 1932  
Asiento en madera contrachapada  
curvada; bastidor de metal pintado.  
77 x 61 x 60 cm  
Prototipo.  
Fabricación: Huonekalu- ja rakennus-  
työtehdas, Turku; Louhen rautasän-  
kytehdas, Turku (parte metálica).

196. Butaca, 1932

Asiento de madera contrachapada de abedul y curvada; marcos laterales de abedul.

Apilable.

76 x 55 x 58 cm

Fabricación: Huonekalu- ja rakennus-työtehdas, Turku. Durante los años 1960 y 1970, Keravan Puusepäntehtas, Kerava.

Producción en serie desde 1932.



197. Butaca, 1932

Asiento de madera contrachapada de abedul y curvada; apoyacabezas de tela; marcos laterales de haya laminada y curvada.

99,5 x 60 x 83 cm

Fabricación: Huonekalu- ja rakennus-työtehdas, Turku.

Producción escasa 1932-1935.



198. Butaca, 1932

Asiento de madera contrachapada de abedul y curvada; marcos laterales de haya laminada y curvada.

74 x 60,5 x 73,5 cm

Modelo original del sanatorio de Paimio.

Restaurada.

Fabricación: Huonekalu- ja rakennus-työtehdas, Turku.

Producción en serie desde 1932.

El haya sólo fue utilizada al principio de la fabricación. Actualmente, se utiliza el abedul.



199. Butaca Paimio, 1932

Asiento de madera contrachapada de abedul y curvada; marcos laterales de haya laminada y curvada.

65,5 x 60,5 x 82,5 cm

Modelo original del sanatorio de Paimio.

Restaurada.

Fabricación: Huonekalu- ja rakennus-työtehdas, Turku.

Producción en serie desde 1932.

El haya sólo fue utilizada al principio de la fabricación. Actualmente, se utiliza el abedul.



200. Mesa, 1932

Tableros en madera contrachapada de abedul y curvada; marcos laterales en haya laminada y curvada.

59 x 50,5 x 62,5 cm

Modelo original del sanatorio de Paimio.

Restaurada.

Fabricación: Huonekalu- ja rakennus-työtehdas, Turku.

Producción en serie intermitente desde 1932. El haya sólo fue utilizada al principio de la fabricación. Actualmente, se utiliza el abedul.





201. Butaca, 1933

Asiento y respaldo rellenos y tapizados de tela; marcos laterales de abedul laminado y curvado.

62 x 86 x 92 cm

Modelo original del sanatorio de Paimio.

Fabricación: Huonekalu- ja rakennus-työtehdas, Turku.

Producción en serie desde 1933.



202. Butaca, 1936

Asiento y respaldo rellenos y tapizados de tela; marcos laterales de abedul laminado y curvado.

67,5 x 75,5 x 85 cm

Fabricación: Huonekalu- ja rakennus-työtehdas, Turku.

Producción en serie desde 1936.



203. Butaca, 1938-1939/1947

Asiento de correas; marcos laterales de abedul laminado y curvado (estructura de 1932).

88 x 61 x 70 cm

Nueva producción. Modificación del asiento respecto del modelo original. El modelo expuesto data de 1947.

Fabricación: Huonekalutehdas Korhonen, Turku.

Producción en serie desde 1947.

204. Mesa de jardín, 1938-1939  
Abedul, placa central de latón y disco  
duro.

H: 50 cm; ø 60 cm

Nueva producción. Originalmente  
para Villa Mairea.

Fabricación: Jalo-Set, Noormarkku.  
Producción en serie hasta 1988.





205. Silla de jardín, 1938-1939  
Abedul.  
83 x 42 x 43 cm  
Nueva producción. Originalmente  
para Villa Mairea.  
Fabricación; Jalo-Set Noormarkku.  
Producción en serie hasta 1988.



206. Carrito de té, 1936

Marcos laterales de abedul laminado y curvado; bandejas recubiertas de linóleo; ruedas de madera pintada y caucho.

56 x 47,5 x 88 cm

Nueva producción. Originalmente, bandejas de abedul, ruedas de abedul sin pintar.

Fabricación: Huonekalutehdas Korhonen, Turku.

Producción en serie desde 1936.

207. Silla, 1947

Asiento y respaldo de mimbre; estructura de abedul laminado y curvado.

79,5 x 59 x 47,5 cm

Fabricación: Huonekalutehdas Korhonen, Turku.

Producción en serie desde 1947.



\* La sociedad **O.y. Huonekalu- ja rakennustyötehdas A.b.**, que fue fundada en 1910 por el maestro carpintero Otto Korhonen, se denomina **Huonekalutehdas Korhonen Oy** desde 1966.

208. Silla, 1947

Asiento relleno y tapizado de cuero; estructura de madera laminada-encolada.

80 x 49,5 x 52 cm


Fabricación: Huonekalu- ja rakennustyötehdas, Turku.

Producción en serie desde 1947.



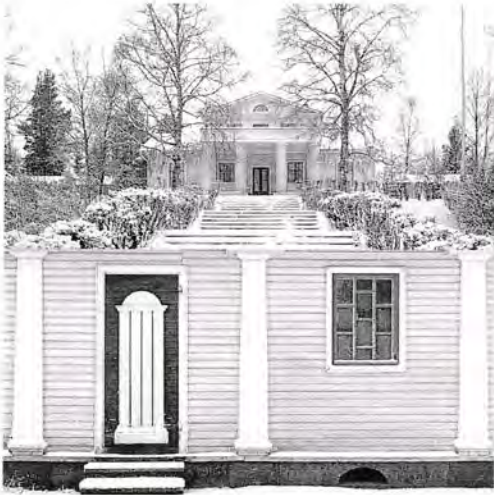
\*\* La sociedad **Artek O.y./A.b.** fundada en 1935 por Aino Marsio-Aalto y Alvar Aalto con M. Nils-Gustav Hahl y la señora Maire Gullichsen, posee el derecho exclusivo de comercializar los muebles diseñados por Alvar Aalto.





EN CONTACTO CON ALVAR AALTO

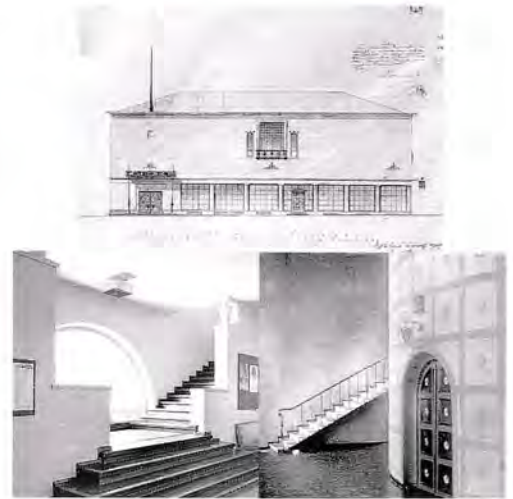
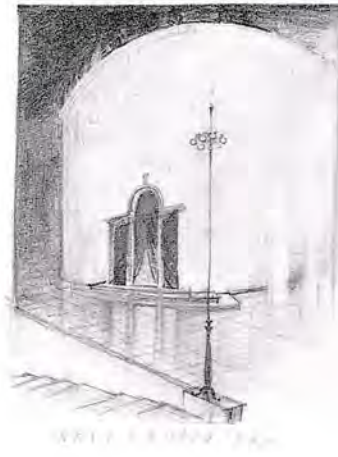
Panorama de la obra de Alvar Aalto



*Villa Manner, Töysä 1923*

*209. Fachada principal*

*210. Dependencia*



*Casa del Pueblo, Jyväskylä 1924-1925*

*211. Foyer, boceto*

*212. Fachada principal*

*213. Escalera*

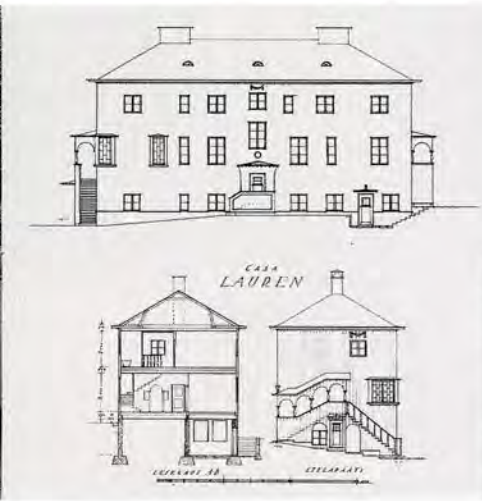
*214. Foyer*



*Casa de la guardia civica, Seinäjoki 1924-1925*

215. Fachada principal

216. Hall de entrada



*Casa Laurén, Jyväskylä 1925-1928*

217. Fachada al jardín

218. Sección y cerramiento sur



*Casa de la guardia civica, Jyväskylä 1926-1929*

219. Fachada principal, boceto

220. Puerta de entrada, detalle

221. Escalera principal



*Iglesia, Muurame 1926-1929*

*222. Fachada oeste*

*Casa de los campesinos de  
Finlandia Occidental,  
Turku 1927-1928*

*223. Hall de entrada*

*224. Escalera hacia el teatro*

*225. Escalera principal*

*Sede del periódico Turun Sanomat,  
Turku 1928-1929*

*226. Perspectiva de la fachada principal*

*227. Sala de imprenta*

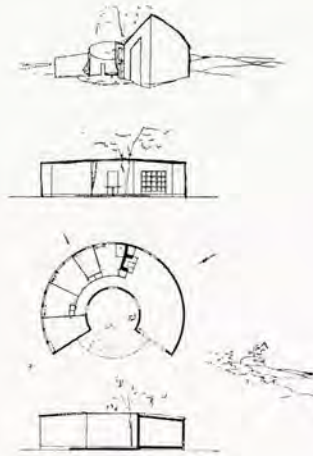
*228. Almacén de papel*

*229. Fachada principal*



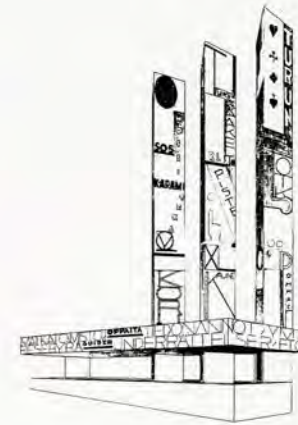
*Sanatorio, Paimio 1929-1933*

*230. Entrada principal*



*Villa Merry Go Round 1928*

*231. Proyecto de concurso*



*Exposición para el 700 aniversario de la ciudad, Turku 1929*

*232. Kiosko y cartel publicitario, perspectiva*



*Fábrica de celulosa Kajaani Oy, Toppila  
1930-1931*

*233. Silo de madera y secadero, perspectiva*

*234. Torre de acidificación*

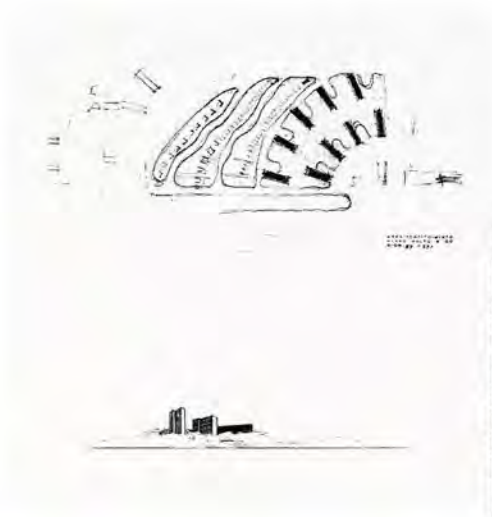
*235. Silo de madera*

*Biblioteca municipal, Viipuri  
(entonces Finlandia) 1933-1935*

*236. Hall*

*237. Estudio de la acústica de la sala  
de conferencias*

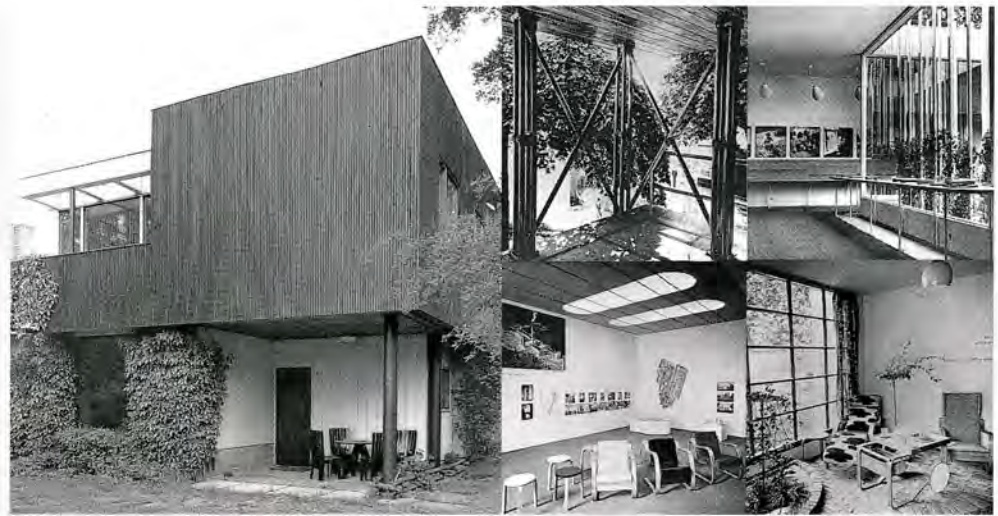
*238. Entrada principal*



*Ciudad obrera para Stenius Oy,  
Helsinki 1934-1935  
(proyecto no realizado)*

239. Estudio de emplazamiento

240. Perspectiva desde el mar,  
construcción laminar



*Casa particular de Aalto,  
Helsinki 1934-1936*

241. Fachada al jardín

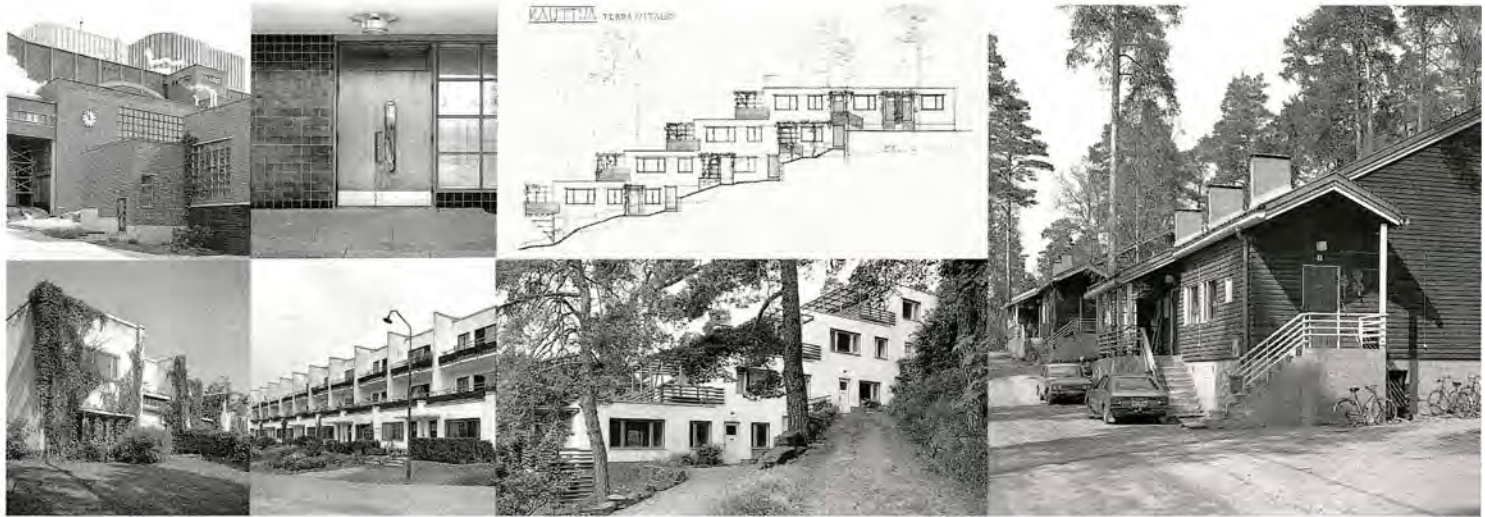
*Pabellón de Finlandia, Exposición  
Universal de París 1936-1937*

242. Porche de la entrada principal

243. Sección de protección social

244. Sección de arquitectura

245. Jardín interior de Artek Oy/Ab



*Fábrica de celulosa de Sunila, Kotka  
1936-1937*

*246. Fachada al mar*

*247. Entrada principal*

*Barrio residencial de la fábrica de  
Sunila, Kotka 1936-1939*

*248. Viviendas de los ingenieros*

*249. Viviendas de los trabajadores*

*Edificio de terrazas, Kauttua, Eura  
1937-1938*

*250-251. Fachada este*

*Ciudad obrera para Tampella Oy,  
Inkeroinen 1937-1938*

*252. Viviendas de los trabajadores*



*Escuela comunal, Inkeroinen  
1938-1939*

*253. Hall de la planta baja*



*Villa Mairea, Noormarkku 1937-1939*

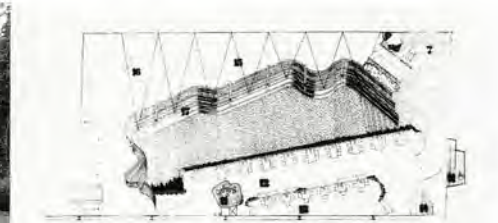
*254. Fachada sur*



*255. Muebles de jardín*



*256. Butaca, tapizada en cuero*



*Pabellón de Finlandia, Exposición  
Universal de Nueva York 1938-1939*

*257. Planta de la terraza*



*258. Interior*

*259. Pared oeste, pantalla de cine*



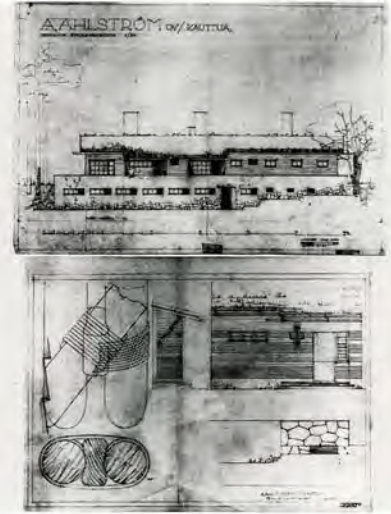
*Plan de ordenación del valle de Kokemäki 1941-1942*

*260. Trazado de las vías férreas, proyecto*



*Plan de urbanismo de Rovaniemi 1944*

*261. Parque de Poronsarvi, planta general*



*Sauna, Kauttua, Eura 1944-1946*

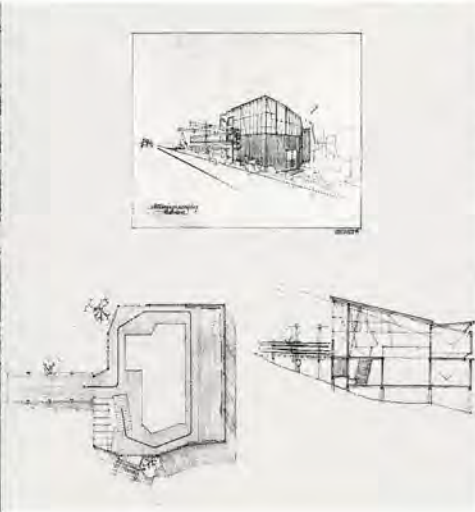
*262. Fachada suroeste*

*263. Entrada, detalles*



*Ciudad obrera para Strömberg Oy,  
Vaasa 1944-1947*

264. Viviendas obreras



*Pabellón de exposición de Artek Oy/Ab,  
Hedemora (Suecia) 1945*

265. Perspectiva

266. Planta del edificio principal

267. Sección



*Barrio residencial de la fábrica  
de Sunila, Kotka 1945-1947*

268. Viviendas obreras



*Ciudad universitaria del Massachusetts  
Institute of Technology  
Cambridge (Estados Unidos) 1947-1948*

269. Planta

270. Fachada sobre el río Charles

*Caja de pensiones, Helsinki 1948/  
1953-1957*

271. Patio

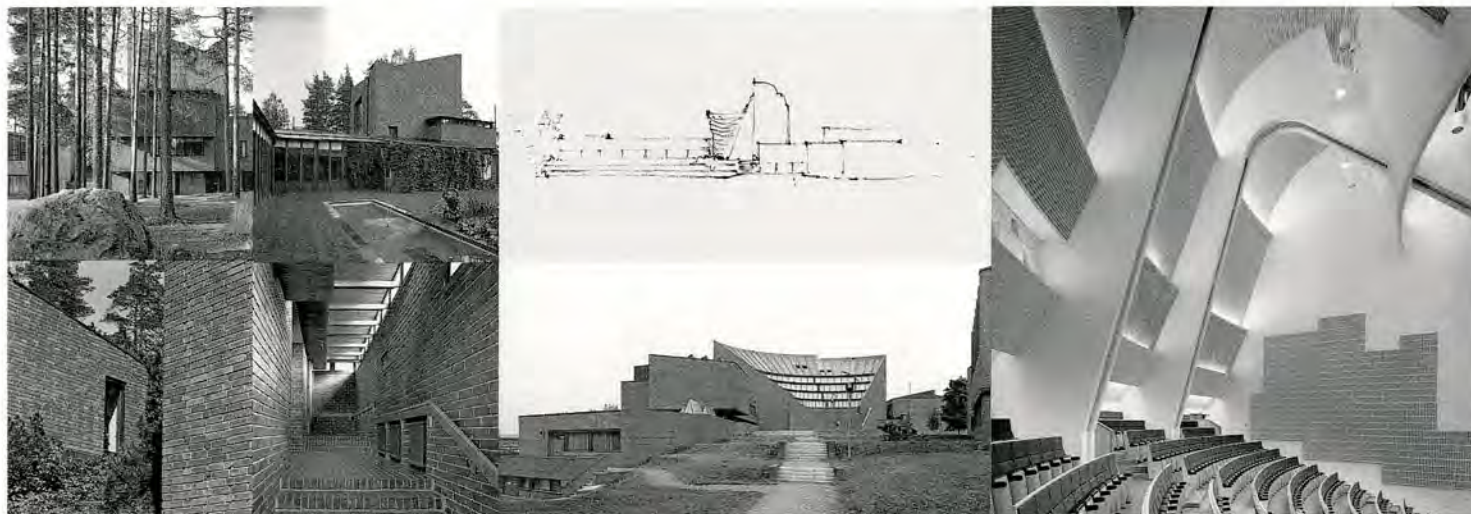
272. Fachada al patio

273. Biblioteca

274. Sala de reuniones

*Ayuntamiento, Săynätsalo 1949-1952*

275. Planta general, dibujo



*Ayuntamiento, Säynätsalo 1949-1952*

*276. Fachada principal*

*277. Torre del consejo municipal*

*278. Fábrica de ladrillos*

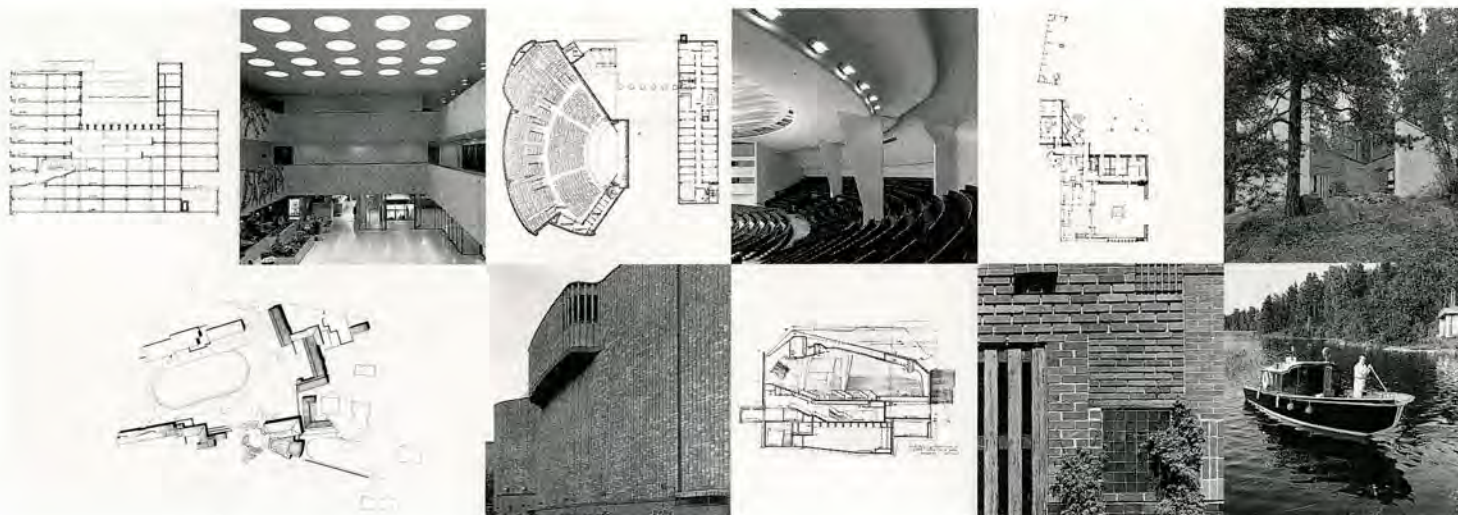
*279. Pasillo hacia la sala del consejo*

*Escuela politécnica, Otaniemi,  
Espoo 1949-1947*

*280. Auditorio, boceto*

*281. Edificio principal y auditorio*

*282. Auditorio, interior*



*Edificio Rautatalo, Helsinki  
1951/1952-1955*

*283. Sección*

*284. Cafetería*

*Escuela Normal, Jyväskylä 1951-1957*

*285. Emplazamiento*

*Casa de la Cultura,  
Helsinki 1952-1956*

*286. Planta segunda*

*287. Sala de fiestas*

*288. Fábrica de ladrillos*

*289. Edificio principal, sección*

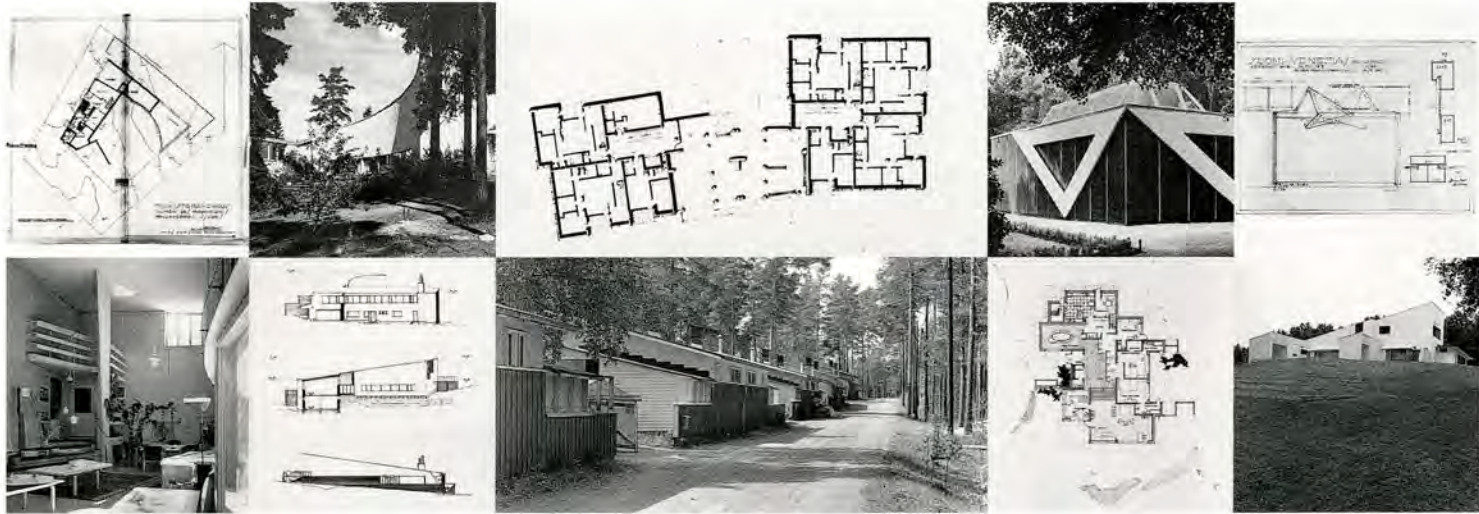
*Casa experimental, Säynätsalo  
1952-1954*

*290. Planta*

*291. Vista al patio*

*292. Albañilerías varias*

*293. Alvar Aalto a bordo del  
«Nemo propheta in patria»*



*Estudio de arquitectura Alvar-Aalto,  
Helsinki 1954-1955*

*294. Planta principal*

*295. Fachada del auditorio*

*296. Estudio*

*297. Fachadas noroeste y suroeste,  
fachada a la calle*

*Edificio residencial Hansaviertel,  
Berlín (Alemania) 1955-1957*

*298. Planta*

*Ciudad para Enso-Gutzeit Oy,  
Vehkalahti 1956-1961*

*299. Viviendas de los empleados*

*Pabellón de Finlandia,  
Venecia (Italia) 1956*

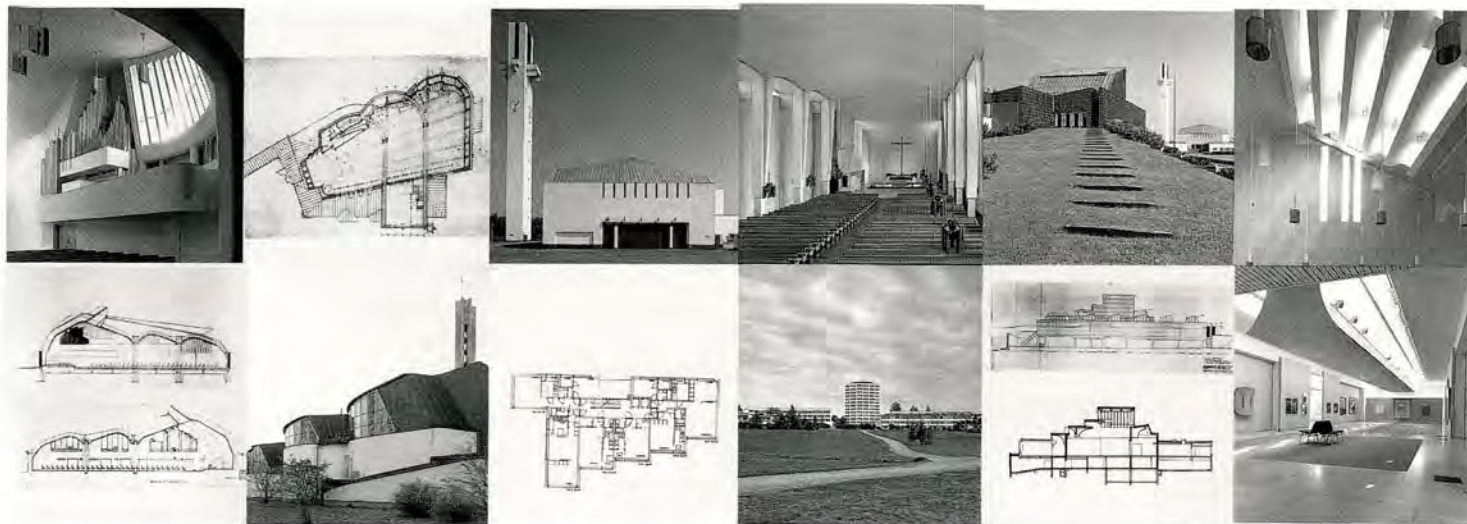
*300. Fachada*

*301. Sección*

*Casa Carré, Bazoches-sur-Guyonne  
(Francia) 1956-1958*

*302. Planta*

*303. Fachada este*



*Iglesia, Vuoksenniska 1957-1958*

304. Ventanal de la nave

305. Planta

306. Secciones

307. Fachada este

*Iglesia, Seinäjoki 1956-1962*

308. Fachada principal

309. Nave

*Edificio residencial Viitatori,  
Jyväskylä 1957-1962*

310. Planta

311. Vista oeste

*Ayuntamiento, Seinäjoki  
1958/1959-1960*

312. Vista este

313. Sala del consejo

*Museo de Arte, Aalborg (Dinamarca)  
1958/1968-1972*

314. Fachada y sección

315. Sala de exposición



*Edificio residencial Neue Vahr,  
Bremen (Alemania) 1958-1962*

316. Planta

*Teatro Alvar Aalto, Essen (Alemania)  
1959/1963-1988*

317. Dibujo de perspectiva

318. Sala

*Museo de Finlandia Central,  
Jyväskylä 1957-1961*

319. Fachada sureste

320. Sala de exposición

*Sede de Enso-Gutzeit Oy,  
Helsinki 1959-1962*

321. Fachada principal, detalle

322. Fachada principal vista desde el mar

*Centro de la ciudad, Seinäjoki 1959-  
1987*

323. Planta general

*Iglesia y centro parroquial,  
Wolfsburg (Alemania) 1959-1962*

324. Sección

325. Nave



*Biblioteca, Seinäjoki 1960-1965*

326. Fachada sur

327. Planta

*Biblioteca municipal, Rovaniemi  
1961-1966*

328. Planta

329. Muro exterior de la sala de  
lectura

*Librería Akateeminen,  
Helsinki 1961/1962/1966-1969*

330. Interior

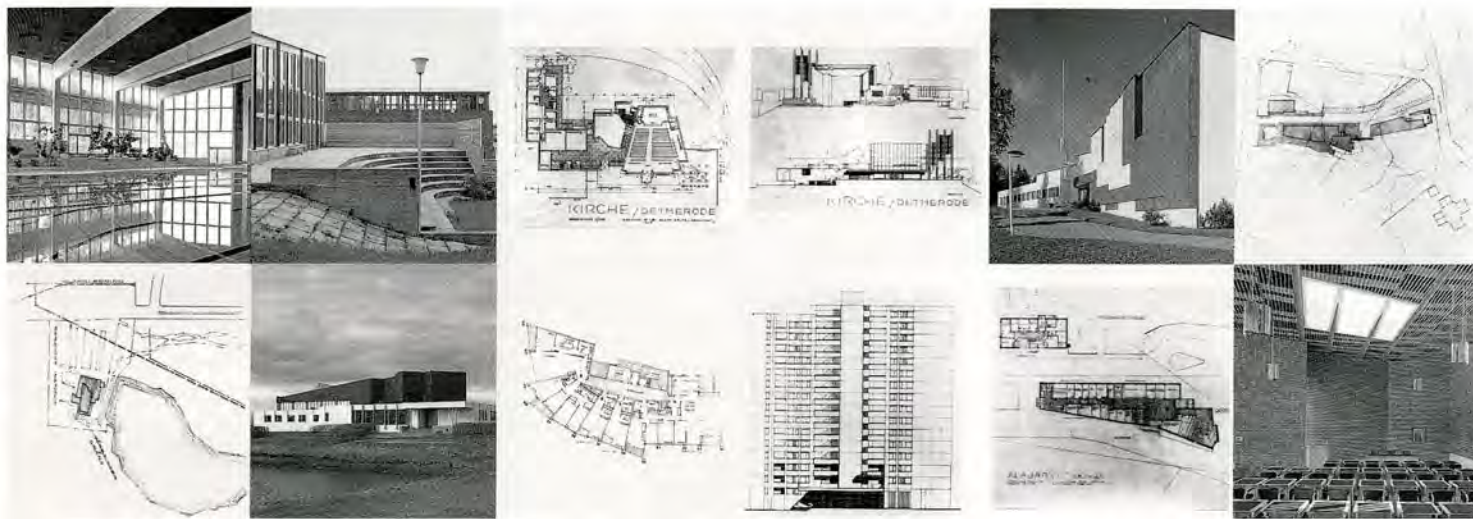
*Centro administrativo y cultural,  
Jyväskylä 1964-*

331. Maqueta

332. Planta general

333. Teatro municipal,  
fachada suroeste

334. Comisaría, muro del patio



*Piscina (ampliación), Jyväskylä  
1964*

335. Interior

336. Patio

*Casa Nórdica, Reykjavik (Islandia)  
1965-1968*

337. Planta general

338. Fachada principal

*Iglesia y centro parroquial,  
Detmerode (Alemania) 1965-1968*

339. Planta

340. Fachadas norte y sur

*Edificio residencial Schönbühl,  
Lucerna (Suiza) 1965-1968*

341. Planta

342. Perspectiva

*Ayuntamiento, Alajärvi 1966-1969*

343. Fachada

344. Plano general

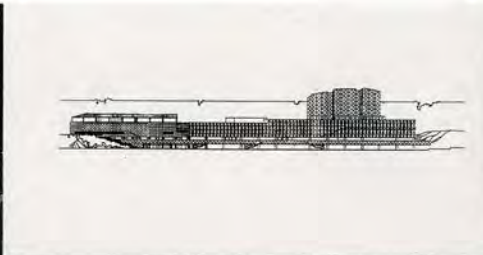
345. Planta

346. Sala del consejo



*Iglesia, Riola (Italia) 1966-1978*

*347. Maqueta*



*Palacio Finlandia, Helsinki 1967-1971/  
1973-1975*

*348. Fachada este*

*349. Ala de congresos*

*350. Foyer de la sala de conciertos*

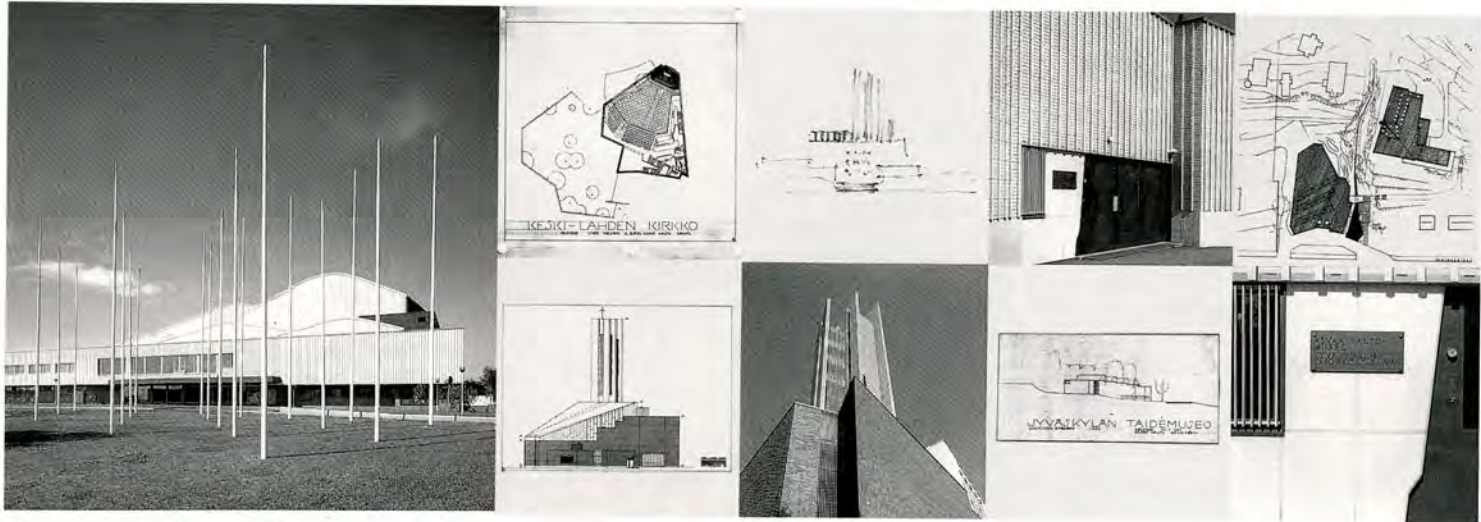


*Instituto de Educación Física y Deportiva,  
Universidad de Jyväskylä  
1968-1971*

*351. Fachada principal*

*352. Escalera principal*

*353. Planta general*



*Palacio Lappia, Rovaniemi 1969-1979*

*354. Fachada principal*

*Iglesia, Lahti 1969-1979*

*355. Planta*

*356. Boceto*

*357. Fachada este*

*358. Campanario*

*Museo Alvar Aalto, Jyväskylä  
1971-1974*

*359. Entrada*

*360. Planta general*

*361. Fachada norte*

*362. Entrada, detalle*

- 1898 Nace el 3 de febrero en Kuortane (Finlandia)
- 1916 Bachillerato (Instituto de Jyväskylä)
- 1921 Diploma de arquitecto (Escuela Politécnica de Helsinki)
- 1923-27 Estudio de arquitectura en Jyväskylä
- 1924 Matrimonio con la arquitecta Aino Marsio (fallecida en 1949)
- 1927-33 Estudio de arquitectura en Turku
- 1933- Estudio de arquitectura en Helsinki
- 1943-58 Presidente del sindicato de arquitectos de Finlandia
- 1946-48 Profesor del Massachusetts Institute of Technology (Cambridge, Estados Unidos)
- 1952 Matrimonio con la arquitecta Elissa Mäkinieni
- 1955- Miembro de la Academia de Finlandia
- 1963-68 Presidente de la Academia de Finlandia
- 1976 Fallece el 11 de mayo, en Helsinki

- Restauración de la casa de los padres del arquitecto, Alajärvi 1918-1919 (destruida)
- Casa de la Juventud, Alajärvi 1919
- Campanario, Kauhajärvi 1921-1923
- Exposición industrial, Tampere 1922 (destruida)
- Villa Manner, Töysä 1923
- Casa Nuora, Jyväskylä 1923-1924
  - Parlamento, proyecto de concurso, Helsinki 1923-1924
- Casa particular Alatalo, Laukaa 1924
- Edificio residencial Aira, Jyväskylä 1924-1926
- Casa del Pueblo, Jyväskylä 1924-1925
- Casa de la guardia cívica, Seinäjoki 1924-1926
- Casa Laurén, Jyväskylä 1925-1928
- Restauración de la iglesia, Viitasaari 1925
  - Iglesia, proyecto de concurso, Jämsä 1925
- Unión de bancos, proyecto de concurso, Helsinki 1926
  - Palacio de la Sociedad de Naciones, proyecto de concurso, Ginebra (Suiza) 1926-1927
- Casa de la guardia cívica, Jyväskylä 1926-1929
- Iglesia, Muurame 1926-1929
  - Iglesia de Töölö, proyecto de concurso, Helsinki 1927
  - Iglesia de Viinikka, proyecto de concurso, Tampere 1927
  - Iglesia de Taulumäki, proyecto de concurso, Jyväskylä 1927
- Casa de los campesinos de Finlandia Occidental, Turku 1927-1928
  - Edificio residencial estándar, Turku 1927-1928
  - Villa Merry go round, proyecto de concurso, 1928
- Sede del periódico Turun Sanomat, Turku 1928-1929
- Sanatorio y ciudad del personal, Paimio 1929-1933
- Exposición del 700 aniversario de Turku 1929 (destruida)
  - Iglesia Mikael Agricola, proyecto de concurso, Zagreb, (Yugoslavia) 1930
- Fábrica de celulosa de Toppila, Oulu 1930-1931
- Exposición Vivienda mínima, Helsinki 1930 (destruida)
  - Escuela del Deporte, proyecto de concurso, Vierumäki 1930
  - Estadio, proyecto de concurso, Helsinki 1932
- Villa Tammekan, Tartu, Estonia 1932
- Biblioteca municipal, Viipuri (actual Rusia) 1933-1935
  - Estación, proyecto de concurso, Tampere 1934
  - Sala de exposición, proyecto de concurso, Helsinki 1934
  - Ciudad para Stenius Oy, Helsinki 1934-1935
- Casa privada del arquitecto, Helsinki 1934-1935
  - Embajada de Finlandia, proyecto de concurso, Moscú 1935
  - Sede del monopolio Alko, proyecto de concurso, Helsinki 1936
  - Museo de arte, proyecto de concurso, Tallin (Estonia) 1936
- Pabellón de Finlandia, Exposición Universal, París (Francia) 1936-1937 (destruida)
- Fábrica de celulosa y ciudad de Sunila, Kotka 1936-1939/1945-1947
- Decoración del restaurante Savoy, Helsinki 1937
- Villa Maireia, Noormarkku 1937-1939
- Ciudad, Kauttua, Eura 1937-1944 (1946)
- Stand en el bosque, Exposición agrícola, Lapua 1938 (destruida)
  - Ampliación de la biblioteca universitaria, proyecto de concurso, Helsinki 1938
- Pabellón de Finlandia, Exposición universal, Nueva York (Estados Unidos) 1938-1939
- Fábrica de papel de Anjala para Tampella Oy, Inkeroinen 1937
- Ciudad para Tampella Oy, Inkeroinen 1937-1938/1950-1956
- Escuela comunal, Inkeroinen 1938-1939
- Casa prefabricada y chalet para Ahlström 1938-1941
- Barrio residencial para Ahlström, Karhula 1939-1945/1946-1947
  - Plan de ordenación del valle de Kokemäki, Kokemäki 1941-1942
- Centro de la ciudad, Oulu 1943
  - Centro de la ciudad, proyecto de concurso, Avesta, Suecia 1944
- Plan de urbanismo, Rovaniemi 1944
- Fábrica y ciudad para Strömberg, Vaasa 1944-1947
- Taller en la fábrica Ahlström, Karhula 1944-1945
- Stand de Artek, Hedemora (Suecia) 1945 (destruida)
- Ampliación del aserradero, Varkaus 1945-1946 (destruida)
- Ciudad para Tampella, Tampere 1945-1949
  - Barrio residencial de Heimdal, proyecto de concurso, Nynäshamn (Suecia) 1946
  - Laboratorio Johnson, Avesta (Suecia) 1947
- Ciudad universitaria en el MIT, Cambridge (Mass., Estados Unidos) 1947-1948
- Plan de urbanismo, Imatra 1947-1953
  - Centro administrativo y cultural *Forum redivivum*, proyecto de concurso, Helsinki 1948
- Casa del ingeniero, Helsinki 1948-1952
- Caja de pensiones, Helsinki 1948/1953-1957
- Puerto olímpico, proyecto de concurso, Helsinki 1949
- Almacén de vidrio para Ahlström, Karhula 1949
- Plan de ordenación de Otaniemi, Espoo 1949
- Pabellón deportivo de Otaniemi, Espoo 1949-1952
- Ayuntamiento, Säynätaalo 1949-1952
- Escuela politécnica de Otaniemi, Espoo 1949-1974
  - Hospital de Kivelä, proyecto de concurso, Helsinki 1950
  - Iglesia, proyecto de concurso, Lahti 1950
  - Capilla mortuoria de Malmi, proyecto de concurso, Helsinki 1950
  - Plan de ordenación regional, Lapponia 1950-1955
- Fábrica y ciudad para la sociedad Typpi, Oulu 1950-1956
- Edificio Erottaja, Helsinki 1951
  - Teatro y sala de conciertos, proyecto de concurso, Kuopio 1951
- Edificio Rautatalo, Helsinki 1951/1952-1955
  - Cementerio y capilla fúnebre, proyecto de concurso, Kongens Lyngby (Dinamarca) 1951

- Escuela Normal, Jyväskylä 1951-1957/1964-1971
- Ciudad para la Caja de pensiones, Helsinki 1952-1954
- Casa club de Enso-Gutzeit, Kallvik, Helsinki 1952
- Casa de la Cultura, Helsinki 1952-1956  
Centro cultural y deportivo Vogelweidplatz, proyecto de concurso, Viena, (Austria) 1953  
Proyecto del centro, Imatra 1953
- Casa experimental, Muuratsalo 1953
- Enso-Gutzeit, fábrica de Summa, Vehkalahti 1954-1958
- Enso-Gutzeit, ciudad de Summa, Vehkalahti 1956-1961
- Estudio del arquitecto en Munkkiniemi, Helsinki 1955
- Edificio residencial en Hansaviertel, Berlín (Alemania) 1955- 1957  
Teatro y sala de conciertos, Oulu 1955  
Ayuntamiento, proyecto de concurso, Goteburgo (Suecia) 1955-1957
- Pabellón de Finlandia, Bienal de Venecia (Italia) 1956  
Drottningtorget, proyecto de concurso, Goteburgo (Suecia) 1956
- Iglesia de Vuoksenniska, Imatra 1956-1958
- Casa Louis Carré, Bazoches-sur-Guyonne (Francia) 1956-1958
- Universidad libre de Kainula, Kajaani 1956-1957
- Iglesia Lakeuden Risti, Seinäjoki 1956-1962
- Centro parroquial, Seinäjoki 1956/1962-1967
- Barrio residencial de Korkalovaara, Rovaniemi 1956-1960  
Ayuntamiento, proyecto de concurso, Marl (Alemania) 1957
- Sundh Center, Avesta (Suecia) 1957-1961  
Barrio residencial Kampernentsbacken, proyecto de concurso, Estocolmo (Suecia) 1957
- Museo de Finlandia Central, Jyväskylä 1957-1961
- Edificio residencial Viitatori, Jyväskylä 1957-1962  
Ayuntamiento, proyecto de concurso, Kiiruna (Suecia) 1958  
Museo de Arte, proyecto de concurso, Bagdad (Irak) 1958
- Ayuntamiento, Seinäjoki 1958/1959-1973
- Edificio residencial Neue Vahr, Bremen (Alemania) 1958-1962
- Centro Cultural, Wolfsburg (Alemania) 1958-1963
- Museo de Arte, Aalborg (Dinamarca) 1958/1968-1972
- Teatro (Teatro Alvar Aalto), Essen (Alemania) 1959/1983-1988
- Centro de la ciudad, Seinäjoki 1959-1987
- Sede social de Enso-Gutzeit Oy, Helsinki 1959-1962
- Iglesia y centro parroquial, Wolfsburg (Alemania) 1959-1962  
Acondicionamiento del centro, Helsinki 1959-
- Biblioteca, Seinäjoki 1960-1965
- Unión de bancos de Finlandia, Helsinki 1960-1965
- Biblioteca Rovaniemi 1961-1966
- Edificios residenciales, Tapiola, Espoo 1962-1964  
Banco Enskilda, proyecto de concurso, Estocolmo (Suecia) 1962  
Centro cultural, proyecto de concurso, Leverkusen (Alemania) 1962
- Librería Akateeminen, Helsinki 1961-1962/ 1966-1969
- Ciudad universitaria, Otaniemi, Espoo 1963-1966
- Centro de la ciudad, Rovaniemi 1963-1965
- Institute of International Education, interior, Nueva York (Estados Unidos) 1963-1965
- Pabellón de la organización estudiantil Västmanland-Dala, Uppsala (Suecia) 1963-1965  
Sede de la British Petroleum, proyecto de concurso, Hamburgo (Alemania) 1964
- Centro administrativo y cultural, Jyväskylä 1964-  
Sede de la compañía de seguros Pohjola, proyecto de concurso, Helsinki 1964-1965
- Ekenäs Sparbank, Tammisaari 1964-1970
- Biblioteca de la Escuela politécnica, Otaniemi, Espoo 1964-1970  
Centro de la ciudad, proyecto de concurso, Castrop-Rauxel (Alemania) 1965
- Casa del Norte, Reykjavik (Islandia) 1965-1968
- Iglesia y centro parroquial de Detmerode, Wolfsburg (Alemania) 1965-1968
- Edificio residencial Schönbühl, Lucerna (Suiza) 1965-1968
- Biblioteca del Benedictine College, Mount Angel (Oregón, Estados Unidos) 1965-1970
- Sede de la compañía de electricidad, Helsinki 1965-1975  
Centro cultural, Siena (Italia) 1966  
Barrio experimental, Gammelbacka, Porvoo 1966-1967
- Ayuntamiento, Alajärvi 1966-1969
- Iglesia y centro parroquial, Riola di Vergato (Italia) 1966-1978  
Centro parroquial, proyecto de concurso, Zürich-Altstätten (Suiza) 1967
- Villa Kokkonen, Järvenpää 1967-1969
- Comisaría de policía, Jyväskylä 1967-1970
- Palacio Finlandia, Helsinki 1967-1971/1973-1975
- Instituto de Educación Física y Deportiva, Jyväskylä 1968-1971
- Villa Schildt, Tammisaari 1969-1970
- Palacio Lappia, Rovaniemi 1969-1976
- Iglesia Risti, Lahti 1969-1979
- Teatro, Seinäjoki 1969/1984-1987  
Museo de Arte, Chiraz (Irán) 1970
- Museo Alvar Aalto, Jyväskylä 1971-1974  
Acondicionamiento del centro, Helsinki 1971-
- Centro administrativo, Jyväskylä 1975-1978
- Teatro, Jyväskylä 1972/1980-1982

○ = realizado total o parcialmente

*Sanatorio de Paimio**Archivos fotográficos del Museo Alvar Aalto:*

61, 72 (M. Kapanen) ; 76 (H. Aaltonen) ; 79 (M. Kapanen) ; 92, 93, 102 (H. Aaltonen) ; 108, 109, 113, 116, 117 (M. Kapanen)

*Archivos de la Fundación Alvar Aalto:*

54, 55, 62, 63, 64, 65, 67, 70, 73, 74, 84, 86, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 111, 114, 115, 118 (M. Kapanen)

*Archivos de la Sociedad Artek:*

81 (G. Welin)

*Archivos fotográficos del Museo de Arquitectura de Finlandia:*

53 (K. Hakli) ; 56, 57, 58, 59 (G. Welin) ; 60 (P. Ingervo) ; 66 (G. Welin) ; 68 (P. Ingervo) ; 69 (G. Welin) ; 71 (Valokuva Oy Kolmio/Heinonen) ; 75, 77, 78, 82, 85, 87, 112 (G. Welin)

*Sanatorio de Varsinais-Suomi, Turku, S.a.:*

80 (Aino Aalto) ; 90 (G. Welin) ; 91, 105 (Aino Aalto)

*Villa Mairea:**Archivos fotográficos del Museo Alvar Aalto:*

132, 133, 141, 145, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 166, 171, 176, 178 (M. Kapanen)

*Archivos de la Fundación Alvar Aalto:*

120, 121, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 138, 143, 144, 146, 147, 149, 163, 164, 167, 168, 169, 173, 175, 179, 181 (M. Kapanen)

*Revista Arkkitehti, 1974, p.64:*

139 (G. Welin)

*Archivos de la sociedad Artek:*

148 (Aino Aalto) ; 161 (U. Knöppel) ; 170, 184 (Aino Aalto)

*Archivos fotográficos del Museo de Arquitectura de Finlandia:*

119 (H. Havas) ; 122, 123, 124, 125 (I. Rácz) ; 126 (E. Mäkinen) ; 127, 136, 137 (K. Hakli) ; 140, 142, 150 (E. Mäkinen) ; 158 (U. Knöppel) ; 160, 165 (H. Havas) ; 180 (E. Mäkinen) ; 182 (H. Havas)

Foto R. Traskelin: 172, 174, 177, 183, 185, 186

*Objetos expuestos**Archivos fotográficos del Museo Alvar Aalto:*

187 (M. Kapanen) ; 188 (B. Topcu) ; 189 (M. Kapanen) ; 190 (B. Topcu) ; 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200 (M. Kapanen) ; 201 (B. Topcu) ; 202, 203, 204 (M. Kapanen) ; 205, 206 (B. Topcu) ; 207, 208 (M. Kapanen)

*El molde del jarrón proviene de los archivos de las fábricas de Karhula de la sociedad Ahlström; los demás objetos de las colecciones del Museo Alvar Aalto.*

*Panorama de la obra de Alvar Aalto:**Archivos fotográficos del Museo Alvar Aalto:*

209, 210, 213, 215, 220, 225, 230, 241, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 264, 268, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 284, 287, 288, 291, 292, 299, 303, 304, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 315, 318, 319, 320, 329, 330, 331, 333, 334, 335, 336, 338, 343, 346 (M. Kapanen)

*Archivos originales del Museo Alvar Aalto:*

211, 212, 222 (M. Kapanen)

*Archivos de la Fundación Alvar Aalto:*

217, 218, 219, 232, 233, 237, 239, 240, 250, 256, 257, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 269, 275, 280, 283, 285, 286, 289, 290, 294, 297, 298, 301, 302, 305, 306, 310, 314, 316, 317, 323, 324, 327, 328, 332, 337, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 348, 353, 355, 356, 357, 360, 361 (M. Kapanen)

*Revista Arkkitehti, 1931, p.89; 1947, p.122; 1956, p.91;*

234, 235 (A. Marsio-Aalto) ; 259 (E. Stoller) ; 300 (E. Aalto)

*Archivos de la sociedad Artek:*

243 (Studio H. Sarian, Paris) ; 244 (A. Heinonen) ; 245 (Studio H. Sarian, Paris)

*Archivos fotográficos de la sociedad Enso-Gutzeit:*

321, 322 (Studio Pietinen)

*Casas económicas. Proyectos seleccionados y premiados en el concurso organizado por la revista Aitta, Helsinki 1928:*

231 (M. Kapanen)

*Archivos fotográficos del Museo de Finlandia Central:*

214, 221 (Studio Päijänne)

*Oksala, Pellervo :*

293

*Archivos fotográficos del Museo de Arquitectura de Finlandia:*

216 (K. Hakli) ; 223, 224, 227, 228, 236, 238 (G. Welin) ; 242 (Valokuva Oy Kalmio/A. Heinonen) ; 258 (E. Stoller) ; 270, 295, 296 (H. Havas) ; 325 (L. Mossol) ; 326 (P. Ingervo) ; 347

*Archivos fotográficos del periódico Turun Sanomat:*

229 (G. Welin)

|                              |   |
|------------------------------|---|
| Exposición:                  | En contacto con Alvar Aalto   |
| Organización:                | Museo Alvar Aalto y Asociación Alvar Aalto<br>Apto. 461, 40600 Jyväskylä (Finlandia)  |
| Comisarios:                  | Aki Davidsson, arquitecto; Markku Lahti,<br>director del museo; Kaarina Mikonranta,<br>investigadora  |
| Arquitecto de la exposición: | Aki Davidsson   |
| Coordinación en España:      | María Dolores Gil Pérez (Sevilla)<br>Francisco Sánchez Comas (Sevilla)<br>Carmen Jordá Such (Valencia)<br>Secretaría de Actividades Culturales<br>del C.O.A.C (Barcelona) |
| Redacción del catálogo:      | Pirkko Tuukkanen-Beckers, coordinadora del proyecto   |
| Iconografía:                 | Katariina Pakoma, investigadora   |
| Traducción:                  | Marita Osés (de la versión francesa)  |
| Compaginación:               | Aki Davidsson, Pirkko Tuukkanen-Beckers   |
| Impresión:                   | F.G.Lönnberg, Helsinki (Finlandia) 1993   |
| Papel:                       | Masterart Eco 150 g   |
| Carteles:                    | Aukusti Huoponen T:mi, Helsinki   |
| Maquetas:                    | Jari Jetsonen, Helsinki   |
| Vídeo:                       | Studio Avec, Manne Stenros, Oulu  |
| Música:                      | Tapio Kangas, Oulu  |
| Fotografía:                  | Martti Kapanen, Jyväskylä   |
| ISBN:                        | 951-9164-15-4   |
| Copyright ©:                 | Museo Alvar Aalto   |

