

ALVARO SOTO AGUIRRE

Algo, acaba recordando a otra cosa. Esta evoca a su vez algo más. La cadena podría hacerse infinita con tal de permanecer atados a ella, tener paciencia, ser tenaces. Memoria involuntaria, sensaciones censuradas, “momentos privilegiados” según Proust.

Figurémonos un fragmento-eslabón cualquiera de una cadena sin fin, rompamos la cadena y obtendremos un discurso antiplatónico, sin epílogo ni prefacio, sin el orden que traba el fragmento al todo, al renunciar a tomar aliento, a seguir el hilo, prefiriendo girar tras las contorsiones de una hebra de la cuerda. “¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora?”, es Beckett, situando el principio de su narración en un lugar indeterminado de la cadena silenciosa de los pensamientos de *El Innombrable*, en realidad escoge una hebra de entre otras, al azar, y la persigue obstinadamente a través de las 218 páginas de la traducción española de R. Santos Torroella. Obsesivamente recorre ese tiempo sin poder concluir nada, hasta el momento de alcanzar “no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir”... las últimas palabras de la última hoja.

Reima Pietilä, Finlandia 1923, gana el concurso para el centro de estudiantes Dipoli y lo construye, todo ello entre 1961 y 1966. Son dos fechas y detras de ellas existirán dos días y dos horas, y hasta dos instantes, pero Dipoli a pesar de todo pertenece menos a esas fechas que a la cuerda entrelazada de las obsesiones de Pietilä. No es casual por tanto que haya traducido a su lengua fragmentos de *El Innombrable*, incrementando su obsesión hasta hablar del edificio como “una parte facsímil, un fragmento del complejo natural del lugar”.

Finlandia parece un territorio en donde la naturaleza es inquietantemente igual y sin embargo en Otaniemi, el lugar donde Dipoli se construye, todo ha cambiado definitivamente.

No sabría decir en qué momento de esta cadena se ha introducido Claudio de Lorena en relación con el centro de estudiantes. Sé de una reciente visita al Prado, mientras me encomendaba para escribir estas líneas, y viendo aquellos paisajes en la rotonda, descubrí que en

Alvaro Soto es arquitecto y profesor de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Su artículo “Forma y lugar” fue publicado en *Arquitectura*, 271-272. Su obra más reciente se publica en el presente número en la pág. 95.

Translated by Christopher Emsden

Something, which ends up as a reminder of something else. Yet again, and, not for the first time, again. The chain of evocations can make itself infinite, provided that things remain linked to it, patiently remaining tenacious, patenting their tender. Involuntary memory, censured sensations; according to Proust: “privileged moments”.

Were we to imagine any one of the links of a chain without end, and break it, we would get an antiplatonic discourse, with neither epilogue nor preface, without the order that fastens the fragment to the whole, and, holding our breath, would follow the thread, preferring to spin along with the twists spun through a strand of rope. “Where now? When now? Who now” —thus Beckett, situating the origin of his telling narrative in an indeterminate place along the silent chain of thoughts of the Unnamable. Meanwhile, he selects one strand among others, randomly, hazardingly, and follows it, persecutes it obstinately, across the over 200 pages evocatively bound together. Obsessively he runs, time over-running, without being able to conclude anything, nothing, until the moment when he catches up, understands, arrives: “I don’t know, I will never know, in the silence one doesn’t know; I can’t go on, I must go on.” The last words of the last page: tender remains of an infinite chain.

Reima Pietilä (Finland, 1923) won the competition for the Dipoli Student Centre and, from that, went on to construct it —all this between 1961 and 1966. Two important dates, and behind them there will exist two days, and two hours —the rule of the chain extending even to two instants— but despite all that, Dipoli has less to do with those dates than with the rope braid of Pietilä’s obsessions. It is not by chance, then, that he had translated fragments of the Unnamable into Finnish, his language, increasing his obsession until he spoke, of the building: “part facsimile, a fragment of the natural complex of the place”.

Finland seems to be a place where nature is the same, restlessly the same, and nonetheless in Otaniemi, the place where Dipoli was built, everything has changed definitively.

I wouldn’t be able to point out that link in this chain which introduced

Álvaro Soto is an architect and Design Professor at the Madrid School of Architecture. His article, “Form and Place”, was published in *Arquitectura*, 271-272. His most recent project is published in the present issue on page 95.

28 realidad es imposible el facsímil a no ser que de alguna manera poética se confunda lo natural con lo pensado. Creo que Oscar Wilde antes que nadie, acertó señalando como la naturaleza imita al arte, pero esto era inevitable al menos desde las pinturas de Altamira, y por lo tanto la Italia hermosa, parafraseada en los paisajes de Lorena, acabó pareciéndose inevitablemente a los cuadros del pintor, si antes no lo era.

Con el transcurrir de los siglos aquellas naturalezas escuetas, ventanas dentro de ventanas, telones de fondo de tanta pintura renacentista, fueron sucesivamente invadiendo la escena con vegetación, pasando de ser el fondo a ser el tema, cubriéndose con plácidas o inquietantes ruinas, agua abundante, bosques frondosos, zarzas incluso; aquella suave luz de Anunciación en el jardín de los cipreses topiarios, se convirtió progresivamente en sombra y confusión, desorden, claroscuro... segura consecuencia, como dijo Wilde, de la desmesurada imaginación de los pintores. Pietilä, que de alguna forma sigue siendo un romántico, pensó que su edificio se adaptaba al medio natural como una "réplica de la naturaleza", y sin embargo fue el medio natural



el que irreversiblemente se doblegó ante la firmeza de la construcción. Siempre es así. El medio natural dejó de ser naturaleza. La naturaleza en Dipoli, en consecuencia, es un facsímil del centro de estudiantes Dipoli.

La fortuna de esta construcción la entiendo más como la ambigua complejidad del lenguaje organicista que se maneja y no tanto por la evidente calidad y hermosura del resultado formal. En esta situación el edificio se coloca en la frontera entre lo artificial, inevitable por su condición de objeto, lo mineral, por las cualidades de toda construcción y por fin lo antinatural, por la voluntad implícita de forzar el medio que toda arquitectura contiene.

En el centro de estudiantes se utiliza la riqueza añadida de lo paradójico como el mejor ardíd para hacer arquitectura. De esta manera la construcción tradicional en madera se convierte en unas piezas que la imitan en cobre. Los interiores, que reproducen la

Claudio de Lorena to the student centre. I do know of a recent visit to the Prado, where I committed myself to write these lines, and where, seeing those landscapes in the rotunda, I discovered that it is impossible, in reality, that the facsimile should not in some poetic fashion confuse the natural with the thought-out. I believe it was Oscar Wilde, before anyone else, who figured out how to say that nature imitates art. Such a result was inevitable, at least since the paintings at Altamira or Lascaux. Thus, pretty Italy: paraphrased in the landscapes of Lorena, it ended up somewhat inevitably looking like his paintings. Maybe it already did.

With the passing of the centuries, those scenes of uninhabited nature, window within windows, backdrops for so much Renaissance painting, were successively colonizing canvas with vegetation, which went from being the background to being the theme, covering itself with placid or uneasy ruins, abundant water, luxuriant, frondiferous forests, even blackberry bushes posing as brambly thickets. That soft light of the Annunciation in the garden of overloaded cypresses was progressively converted into shadow and confusion, into disorder, chiaroscuro —a consequence sure enough, as Wilde said, of the excessive imagination of the painters.

Pietilä. Centro de estudiantes Dipoli, Espoo, 1961-66.
Pietilä. Students Center Dipoli, Espoo, 1961-66.

Pietilä, who in some way continued to be a romantic himself, thought that his building adapted itself to its natural environment is a "replica of nature". And yet, nonetheless, it was the natural setting which irreversibly yielded before the solidity of construction. That is the way it always is. The natural setting ceased to be natural. As a result, Nature in Dipoli is a facsimile of the Dipoli student centre.

I understand the fate of this edifice not so much through the evident quality and beauty of the formal result, as by the ambiguous complexity of the organicist language in which it was written. In this situation, the edifice lies on the frontier between the artificial, an inevitable condition of being an object, the mineral, due to the material qualities of all building, and the antinatural, that implicit will to force the medium which all architecture contains.

At the student centre, the cunning of architecture used the paradox, adding richness through ruse. In the scheme at Dipoli, some pieces were built in

morada del hombre primitivo en las cavernas y su impenetrabilidad, se iluminan chocantemente, o las ventanas, que en su variación y en la proximidad o alejamiento entre los vanos, se asimilan al espesor cambiante de los árboles, e incluso la cubierta termina repitiendo isomórficamente el terreno oculto y violado por la construcción.

Pienso ahora que los edificios de Pietilä, colocados uno junto al otro, forman un discurso aislado, un paisaje ajeno al lugar donde se instalaron. Cada uno, proyecto, boceto, edificio, se justifica en el lenguaje de autor, en el ascetismo de un vocabulario extremo y personal.

Recuerdo en este momento a José de Arcimboldo, otro pintor antiguo con la extraña afición de fascinar. Reima Pietilä retrata la Naturaleza manejando con maestría y genio rocas enormes, maderas y metales,

copper, but in imitation of the forms of traditional wood construction. The interiors, which reproduce the impenetrable cave dwellings of primitive man, are shockingly full of light; the windows, in their variations and in the nearness or distance between their bays, emulate the changing light thrown from the trees. Even the roof ends in isomorphic repetition of the terrain, hidden and violated by the construction.

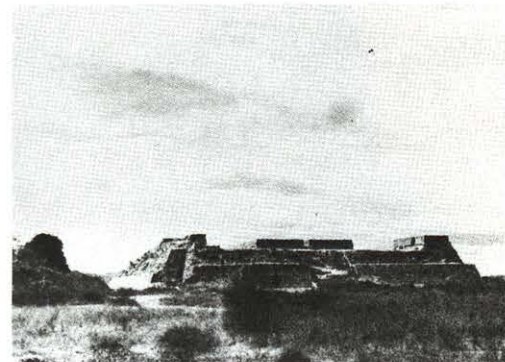
Now I see Pietilä's buildings, placed next to each other, as forming an isolated discourse, a landscape far from the place where they are installed. Each one —design, sketch, building— speaks in the language of its author, in the asceticism of an extreme and personal vocabulary.

My mind wanders here to José de Arcimboldo, another ancient painter with a strange penchant for fascination. Reima Pietilä portrays Nature with genial mastery, through enormous rocks, wood and metal, glass, concrete, etc..., but

vidrio, hormigón, etc..., pero tanto virtuosismo para evocar lo natural y confundir al ojo implica la aparición, por entre aquel amontonamiento de materias, de un retrato inconfundiblemente arquitectónico. Alguien, en algún momento histórico, descubrió la escritura automática. Los surrealistas con Breton a la cabeza, la redescubrieron como hizo Wilde con el arte y la naturaleza. Pietilä encontró más tarde otro término afortunado: Arquitectura Automática. Según él, Dipoli es una arquitectura surreal y automática. Automáticas fueron también una

such virtuosity at evoking the natural and deceiving the eye implies a vision which, among such an agglomeration of materials, is that of an unmistakably architectonic portrait.

Someone, at some historical moment, discovered automatic writing. With André Breton as their leader, the surrealists re-discovered it, just as Wilde re-discovered the relation between nature and art. Later, Pietilä found another fateful and felicitous term: Automatic Architecture. According to him, Dipoli is a surreal and automatic architecture. A series of photos by Breton in



serie de fotografías que Breton hizo en Oaxaca, en el curso de un viaje a México en 1938, de entre ellas entresaco tres fotos conmovedoras que acaban siendo casi abstractas: la maternidad se disuelve entre los cacharros, la gente se convierte en postes o árboles adelantados al bosque que sirve de fondo, el templo de Montealbán sacraliza la horizontalidad del desierto.

Dipoli es un ejemplo, entre otros, de como la naturaleza hace lo mejor que sabe para engañar y fascinar al ojo.

Oaxaca, during a trip to Mexico in 1938, were also automatic; I select three moving photos from that series, three which end up being virtually abstract: maternity dissolving among earthen crockery, people becoming trees or stumps in front of the forest which serves as their background no less than their backdrop, the temple at Montealban sacralizing the desert's vortical horizontality.

Dipoli is one example among many of how Nature knows best how to make things which deceive and fascinate the eye.