

COAM

Arquitectura

ALVAR
AALTO

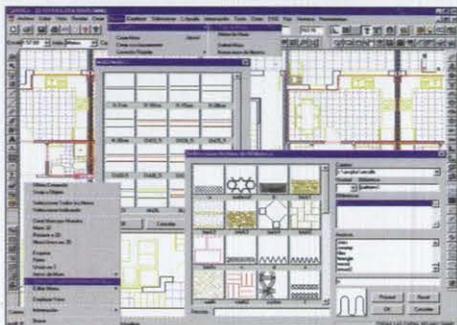
la luz del norte

2.000 pts - 12 Euros

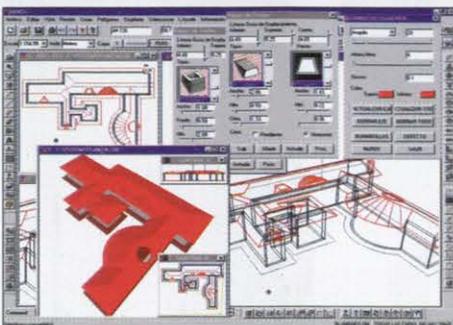
315



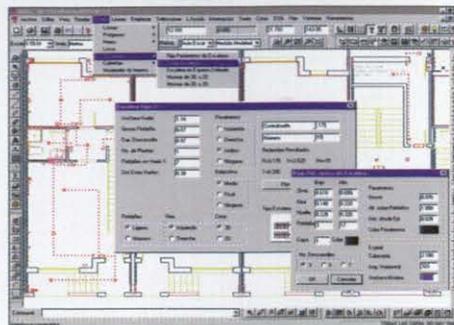
HERRAMIENTA PARA SU CREATIVIDAD



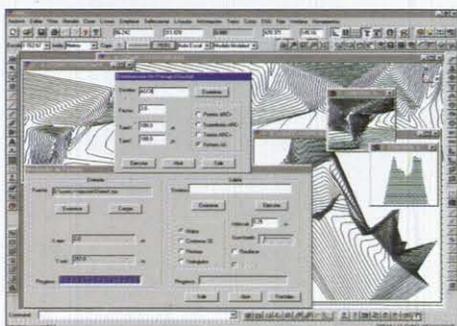
Creación y edición de muros multicapa. Vanos paramétricos. Rayados y sombreados asociativos con patrones o tramas en cualquier superficie del espacio.



Generación automática de todo tipo de cubiertas: modificación interactiva y dinámica de sus parámetros, múltiples pendientes, buhardillas, huecos, ... Ajuste automático de muros bajo cubierta.



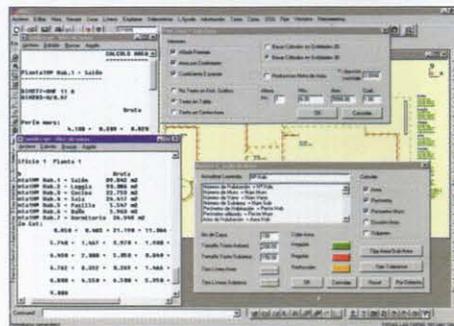
Múltiples tipologías de escaleras automáticas. Definición y comprobación de límites admisibles para los parámetros de cálculo de cada tipología. Representación 2D/3D.



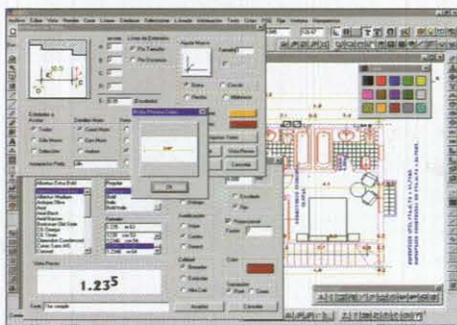
Modelado de terrenos a partir de ficheros de puntos propios o externos. Representación con curvas de nivel (2D y 3D) o sólida mediante curvas de nivel sólidas o redes triangulares.



Creación y edición de objetos 2D y 3D con ajuste paramétrico de sus dimensiones. Gestión de bibliotecas gráficas de objetos con enlaces dinámicos y escalas.



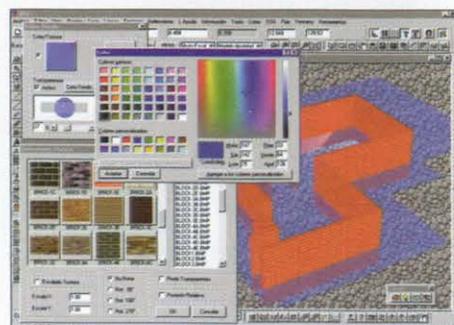
Cálculo automático de superficies y cantidades de recintos y elementos del modelo. Generación de informes y formatos ASCII para conexión con programas de gestión.



Utilización de fuentes True Type MS-Windows y vectoriales editables tanto para textos como para acotación. Gran variedad de opciones de acotación automática.



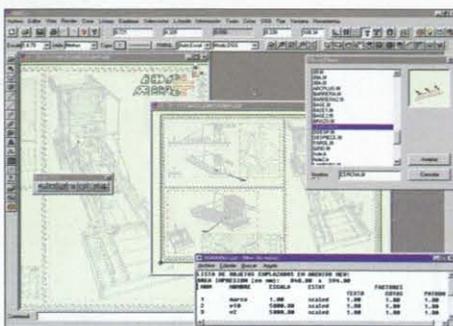
Posibilidad de trabajo simultáneo con múltiples ventanas. Configuración de iconos y pantalla definible por el usuario. Ventanas de control gráfico del punto de vista, objetivo y cono visual.



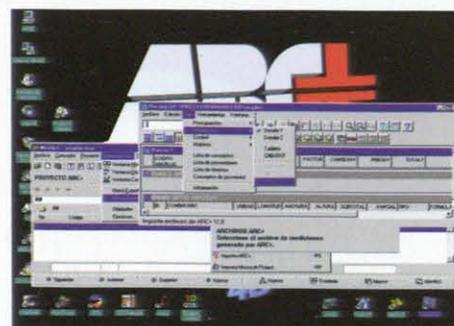
Render interno con bases de datos ampliables de materiales, texturas y colores. Edición dinámica de parámetros de control de la imagen. Cálculo Ray-tracing.



Elaboración de render y animación a través de ARC+Render. Definición y modificación intuitiva de los recorridos a realizar.



Composición y modificación de planos. Actualización automática del plano por cambios en los dibujos que lo componen. Extracción de detalles de dibujos existentes.



Conexión directa con distintos programas de generación de mediciones y presupuestos específicos como PRESTO a partir de los cálculos de superficies y cantidades.



C/. LIRA, 1 ESC. IZQ. 1.º A
28007 MADRID
TEL.: 91 557 21 21
FAX: 91 557 21 25
e-mail: aca@ateinco.es
www.acaesp.com

El centenario del nacimiento de Alvar Aalto (1898-1976) ha sido conmemorado unánimemente, de un modo u otro, por la mayoría de las instituciones relacionadas con la Arquitectura, las publicaciones profesionales, por su patria Finlandia y por los arquitectos, prácticamente sin reticencia alguna.

El consenso en la valoración de su obra como una de las aportaciones más originales y positivas del siglo que ahora termina tiene muy pocos paralelos. Su figura se admira sin distinción de escuelas. Su ejemplo y su magisterio están presentes en muchos de los más coherentes arquitectos contemporáneos.

ARQUITECTURA pretende con este número unirse a ese homenaje universal, recordando algunos aspectos de su obra (Miguel Ángel Baldellou, Antonio Fernández Alba, Helena Iglesias, José Laborda, Ismael García Serrano), trayendo a sus páginas un texto suyo, inédito en castellano, siguiendo su trayectoria a través del recuerdo de Elissa, su segunda esposa, recuperando su eco entre nosotros a través de un antiguo texto de Antonio Fernández Alba en nuestra revista, recorriendo sus itinerarios de la mano de Enrique Domínguez Uceta, y su bibliografía, acompañados por Candelaria Alarcón.

Una cierta secuela aaltiana viene a nuestras páginas a través de la obra de sus compatriotas Leiviska, Ruusuvoori, Pallasmaa, Heikkinen y Komonen, y de los noruegos Jensen y Skovdin.

Nuestro desplegable recoge y adapta el mejor plano-guía disponible de la arquitectura de Helsinki.

El recuerdo a Aalto desde la obra de algunos arquitectos españoles de la tercera y cuarta (o quinta) generación de la posguerra, puede rastrearse en la intención y los modos más que en sus apariencias, casi siempre tras una influencia intermediada. Obras españolas en el Norte de Europa (Rafael Moneo, Ángel Fernández Alba o Enric Miralles) pueden entenderse como tributo a su cultura. Y quizás algo de lo que en nuestro suelo se produce (Manuel Gallego o Ángel Fernández Alba, de nuevo) sin su lección sería muy distinto.

La relación Norte-Sur se completa con un repaso de la excelente producción del suizo Zumthor, recientemente galardonado con el premio Carlsberg.

Un recuerdo final a la figura de Bernini, al hilo de un centenario, viene a cerrar nuestro número, en el que la mirada al pasado más vivo se propone desde la realidad más coherente.

ARQUITECTURA

Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM).
Barquillo, 12. 28004 Madrid. Teléfono: 91/521 82 00.
P.V.P.- 2.000 pesetas (otros países europeos: 2.750 pesetas. América: 3.100 pesetas. Asia: 4.000 pesetas). Suscripciones: teléfono 91/586 33 53.

Director: Miguel Ángel Baldellou.

Secretario de redacción: Ángel Cordero.

Consejo editor: Miguel Ángel Baldellou, José María Fernández y Fernández-Isla (*), Darío Gazapo, Helena Iglesias (*), Juan López-Rioboo (*), Felipe Pérez (*), Manuel Santolaya, Ignacio Vicens y José Yzuel (*).

(*) Designados por el COAM.

Corresponsales: ARAGÓN Y NAVARRA: Miguel Ángel Alonso del Val. BALEARES: Ángel Hevia CASTILLA-LA MANCHA: Miguel Ángel Embid. CATALUÑA: José Oliva Casas. GALICIA: Manuel Gallego, Pedro de Llano y Carlos Quintans. GUADALAJARA: José Antonio Herce. PAÍS VASCO: Javier Cenicacelaya y Antonio Román. VALENCIA: Joaquín Arnau Amo. ALEMANIA: Heinrich Reyets e Ilse Wolff. AUSTRIA: August Sarnitz. CARACAS: María Teresa Novoa. MARACAIBO: Alexis P. Pirella. GRAN BRETAÑA: Mónica Pidgeon. HOLANDA: Jan Molema. ITALIA: Carmen Murúa y Antonello Monaco. JAPÓN: Toshiaki Tange. SUIZA: Christoph Zuercher. ESTADOS UNIDOS: Ronald Christ & Dennis Dollen. MÉJICO: Salvador Rodríguez Salinas.

Han colaborado en este número: Candelaria Alarcón, Miguel Ángel Baldellou, Ángel Cordero Ampuero, Peter Davey, Enrique Domínguez Uceta, Ángel Fernández Alba, Antonio Fernández Alba, Manuel Gallego Jorrete, Ismael García Ríos, Mikko Heikkinen, Vilhelm Helander, Helena Iglesias, Jensen & Skodvin, Janne Kentala, Markku Komonen, José Laborda Yneva, Juhani Leiviska, Enric Miralles, Rafael Moneo Vallés, Juhani Pallasmaa, Aarno Ruusuvuori, Ángel Urrutia Núñez, Anti Varkemaa, Marianna Verhe, Manuela Casado (traducción inglés-castellano) y David Cemlyn-Jones (traducción castellano-inglés).

Fotografías: Leopoldo Alonso, Miguel Ángel Baldellou, Arno Balzarini, Helene Binet, Enrique Domínguez Uceta, Ismael García Ríos, Ake Lindman, Henrik Lund, Duccio Malagamba, Soledad del Pino, Christian Richters, Burt Seeger, Jussi Tianen y Rauno Träskelin.

Portada: Antonio Lax, sobre fotografías de Enrique Domínguez Uceta.

Realización: Ediciones Reunidas, S.A.
O'Donnell, 12 (2º piso). 28009 Madrid.
Teléfono: 91/586 33 00. Fax: 91/586 97 60.
E-mail: reunidas@grupozeta.es



GRUPO ZETA

Director: Francisco Arriba.

Directores adjuntos: Luis Manuel Duyos y Raúl Utrilla. Redactores jefes: Manuel de Jesús y Antonio Guerrero. Redacción: Alfonso Serrano, Álvaro Arriba y José María de la Torre. Sistemas informáticos: Paloma Rollán. Director de Producción: Javier Serrano. Secretaria de redacción: Ángeles Morales.

Director gerente: Mariano Bartivas.

Publicidad: EXPROFESO, S.L.

Hermanos Bécquer, 4. 28006 Madrid.
Teléfono: 91/563 61 38. Fax: 91/564 57 75.

Fotomecánica: Giga. Julián Camarillo, 26 3º. 28037 Madrid.

Imprime: Egraf, S.A. Pol. Ind. de Vallecas. Luis I, 19. 28031 Madrid.

En la sección de Exposiciones del número anterior aparecieron dos errores inexplicables. En la página 106 tan sólo figuraba como comisario de la exposición "Casto Fernández-Shaw, inventor de arquitecturas", Félix Cabrero Garrido, omitiéndose el de María Cristina García Pérez, coautora del comisariado y el montaje de dicha exposición. Por otra parte, en la página 105 aparecía como comisario de la exposición "Aalto, espacio, forma, superficie", el nombre de Ángel Luis Fernández Alba, en lugar de Ángel Luis Fernández Muñoz. Los proyectos que aparecen en las páginas 38 y 39 son obra de Luis del Rey y Ricardo Núñez Aubanell. Las fotografías de las páginas 10 y 11 son de Enrique Domínguez Uceta.

ARQUITECTURA no se hace responsable de la opinión de sus colaboradores en los trabajos publicados, ni se identifica necesariamente con la opinión de los mismos. Queda prohibido reproducir total o parcialmente el contenido de esta revista, aun citando procedencia, sin autorización expresa y por escrito del editor.

SIEMENS

El gusto por la decoración

Sistema DELTA El arte de la técnica

El gusto personal se manifiesta en el entorno o decoración que cada persona realiza en su hogar y en los diseños que profesionalmente desarrolla.

Los interruptores y bases de enchufe intervienen también en la creación de esos entornos y proyectos. Por eso los mecanismos del Sistema DELTA de Siemens ofrecen tantas variantes. Para que Vd. encuentre el estilo más adecuado para cada rincón.

Un alto nivel de prestigio y una calidad excelente, con diseños muy cuidados que perdurarán durante años:

- Elementos clásicos DELTA Natur, en maderas de arce rojo y robles claros y oscuros, que le otorgarán un estilo elegante y distinguido a las zonas más destacadas del hogar.
- DELTA Studio, para pequeños recintos donde interese que parezcan mayores.
- Para los que desean introducir una perspectiva moderna con aire clásico, la serie DELTA Profil, de limpio diseño y suaves toques de color para la oficina o vivienda.

Ponemos a su disposición además otras familias de mecanismos DELTA que le darán la solución para el ambiente que desee decorar, siempre con el estilo que Siemens imprime a sus productos.

Siemens, S.A.

División Productos y Sistemas
Ronda de Europa, 5
28760 Tres Cantos (Madrid)

☎ (91) 514 80 00 / 70 77

Fax: (91) 514 70 16

✂ Deseo Recibir su folleto resumen sobre el programa del Sistema DELTA

Nombre:

Empresa:

Actividad:

Dirección:

Localidad:

Telf.:

Fax:



EDITORIAL		3
La luz del norte. Alvar Aalto, cien años	Miguel Ángel Baldellou	8
Siguiendo la trayectoria	Elissa Aalto	12
De umbral a cuarto de estar	Alvar Aalto	14
Dibujar el rigor a sentimiento	Helena Iglesias	20
La función de la arquitectura como poesía	Antonio Fernández Alba	28
La España de Alvar Aalto	José Laborda	30
Alvar Aalto: una lección de humanidad	Ismael García	34
TRAS LAS HUELLAS DE AALTO		
Embajada de la República Federal de Alemania en Helsinki	Helander y Leiviska	38
Sauna Bonsdorff, Kellosalmi, Padasjoki	Ruusuvuori	40
Museo Sámi y centro de visitantes del norte de Laponia	Pallasmaa, Verhe y Varkemaa	42
Escuela de Protección Civil en Kuopio	Heikkinen, Komonen y Kentala	46
Proyecto de Montaña: áreas de descanso	Jensen & Skodvin	50
Museos de Arte Moderno y de Arquitectura (Estocolmo)	Rafael Moneo	58
Centro de Salud en Viveiro (Lugo)	Manuel Gallego	75
Centro de Salud La Latina	Ángel Fernández Alba	78
Parlamento Escocés (Edimburgo)	Enric Miralles	80
DESPLEGABLE		
	Arquitectura de Helsinki	
VIAJES		
	Viaje a la arquitectura de Alvar Aalto en Finlandia	Enrique Domínguez Uceta 63
PREMIOS		88
LIBROS		98
EFEMÉRIDES		
	Gianlorenzo Bernini, arquitecto del Papa	José Laborda 104
EXPOSICIONES		107
NOTICIAS		109
CALENDARIO		112
INGLÉS		113



CALDERAS
MURALES
A GAS

DOMINA

CALEFACCIÓN



EMPRESA CERTIFICADA

ATMOSFÉRICAS: Modelos C 24 y C 24 E*
ESTANCAS: Modelo F 24 E*

- Modulantes en calefacción y a.c.s. • Alto rendimiento
- Gran producción de agua caliente • 20.000 Kcal/h. de potencia en calefacción y a.c.s.
- Dimensiones excepcionalmente reducidas (460 x 720 x 270 mm.)

* Con encendido electrónico. Control por sonda de ionización.



La luz del norte. Alvar Aalto, cien años

Miguel Ángel Baldellou

Respecto a las líneas canónicas del M.M, siempre fue un "outsider". Y, sin embargo, su figura resulta imprescindible para entender el sentido más vital del Movimiento. Sorprendió a todos desde joven por su madurez tan temprana (Proyectó Paimio con tan sólo 30 años). Por ello quizás, y por tener, además, voz propia, independiente e inconfundible, supuso, entre las luchas por hacerse con el mando de la tribu, una opción silenciosa y segura.

AALTO Y FINLANDIA. LA LUZ DEL NORTE

Visitando Finlandia, donde nació hace cien años, podemos entender cómo la luz del Norte se nos presenta como trasunto de su ejemplo. Quieta, suspendida, sin dirección y sin sombras arrojadas. Una luz cenital quizás, horizontal probablemente, capaz de mantenerse en el tiempo de forma indefinida, disolviendo su relación con el espacio, la que nosotros aceptamos, y cómo aquel resulta así indiferente a toda dirección, quieto y silente.

La iglesia de Muurame, traslación renacentista y albertiana, donde espera una Virgen virtual el retrato del Angélico, manifiesta la tensa relación cultural con Occidente. Su trabajo en las fronteras del Norte y del Este, Rovaniemi y Viipuri, nos hacen presentir la búsqueda del origen y la necesidad de amparo, superando incluso la certeza de una noche continua, bajo la sofisticada aplicación de un día permanente.

En Finlandia se le recuerda con el respeto y el cariño de aquel a quien consideran "uno de los suyos". No un genio extraño, de gusto estrafalario que desde fuera reconviene, dicta normas morales o se distancia por sus triunfos. Sus obras pertenecen, eso nos parece todavía, al lugar en que se asientan, hasta el punto de "ser" ellas mismas el lugar. Diluyen la distancia entre el ser y el parecer. Parecen lo que son y son lo que parecen. No se apropian del lugar, le constituyen.

Bustos de Alvar Aalto en el Finlandia Hall y en su estudio.



Resulta sorprendente para nuestras costumbres que aquel a quien hoy podemos contemplar en sus bustos de bronce colocados en tantas de sus obras, utilizara como lema de su barco, el dicho latino "Nemo propheta in Patria". Ironía, sin duda, de quien sabía quien era y dónde estaba..

Fué la luz del Norte(1) .

A otros, les pareció "primitivo y actual" (2). Hoy, cuando celebramos el centenario de su nacimiento, nos sigue pareciendo, además, vivo.

En alguna ocasión (3), me he referido a lo que considero la condición principal de los maestros: su autoridad moral. Pasan los tiempos y las modas, los homenajes efímeros, las lecciones "magistrales", pero no las actitudes rigurosas. Quizás pocos como él pueden personalizar al Eupalinos de Valery .

Aquella referencia fiable, que nos acompaña en la vigilia, independiente de la literatura, es alguien como él, o él mismo. En cualquier caso un guía exigente y también, probablemente, comprensivo.

En su caso concreto, su influencia se filtró sin estridencias en nuestras propias conciencias como si, desde siempre, nos hubiese pertenecido.

Aalto es, no sólo por razones gramaticales, siempre el primero de la lista cuando muchos nos fallan.

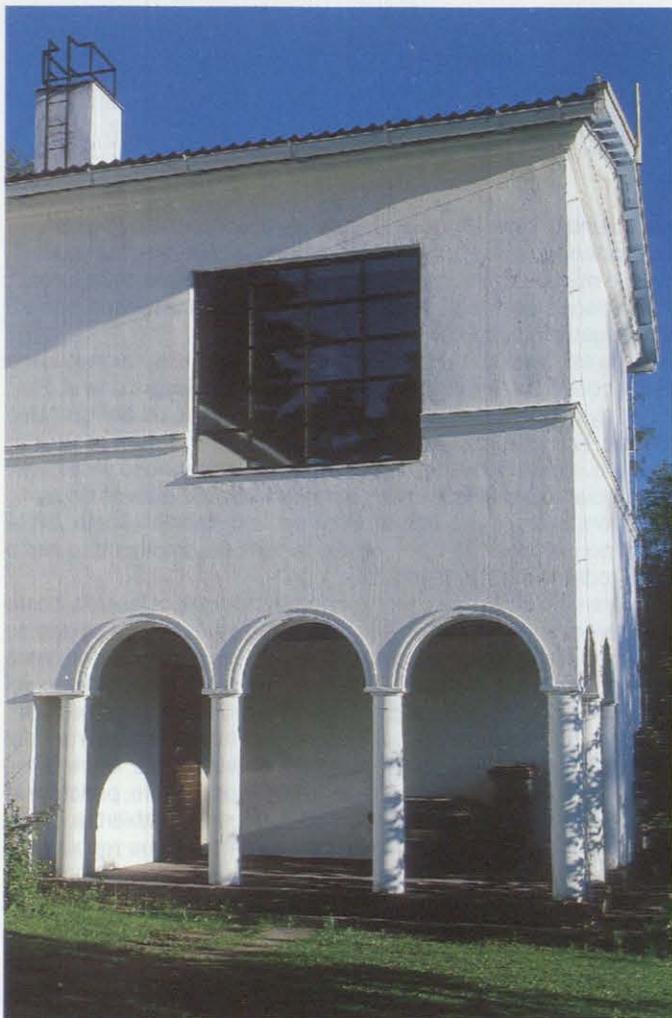
Siempre nos quedará Aalto.

AALTO Y LOS ESPAÑOLES

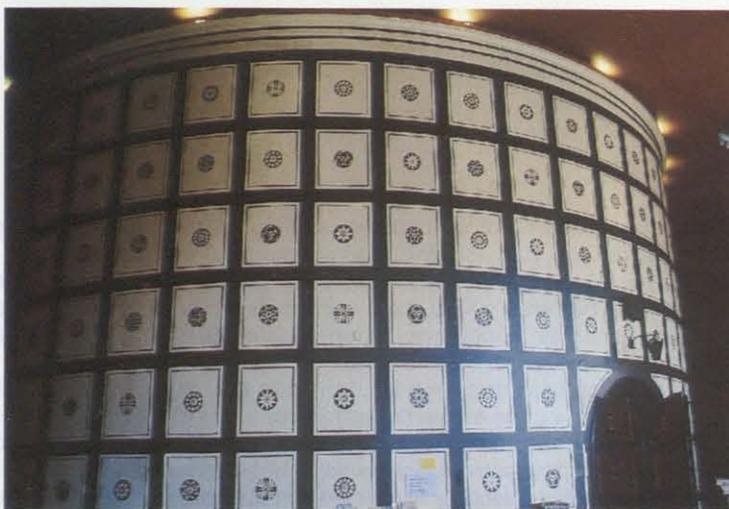
En la recuperación del camino común europeo emprendido por los arquitectos españoles tras el período autárquico, la figura de Aalto se presentó como una vía posible y cercana, a medio camino entre el rigor tecnológico un tanto inalcanzable de Mies y sus variantes y la búsqueda vernacular autóctona. Su llegada en el 51 vino a consolidar lo que ya algunos arquitectos habían iniciado poco antes. El Fisac del Consejo (librería de Duque de Medinaceli) (1949), el Moragas del Fémina (1950), o tantas experiencias a partir de los primeros años 50, las de Fernández del Amo, del Sota "orgánico", precedieron por poco la búsqueda sistemática de Fernández Alba o las exploraciones del malogrado Inza.

Buena parte de ellos encontraron, en sus primeras salidas al extranjero, que la arquitectura de Asplund, Aalto o Jacobsen, por citar los nombres mejor conocidos, podrían ser más fácilmente aceptados en el contexto español por no pertenecer al núcleo duro de las vanguardias de entreguerras. Así mismo, su vinculación a una cultura más rural, permitía su relación con las poéticas derivadas de los programas del INC o de Regiones Devastadas. La razón común constructiva, que incluía la recuperación ingenua del paisaje idealizado, como no contaminado por la ideología(4), así como las técnicas tradicionales, por otra parte las únicas posibles en aquellos momentos, aproximó las posturas inevitablemente.

El ejemplo italiano, con un pasado inmediato paralelo al nuestro, sirvió para hacer aceptables entre nosotros los resultados que allí se produjeron como consecuencia del influjo del Norte. La propia Iglesia, (recordemos la conexión Lercaro-Aalto), validó la relación. Se devolvía así la pasión que tanto Aalto como Asplund demostraron a la tradición italiana a partir de sus viajes.



Iglesia en Muurame.



Hogar Obrero, 1924.



Estudio de Alvar Aalto.

Sanatorio antituberculoso en Paimio.



La obra de los nórdicos también justificó las construcciones históricas de Zevi y su escuela, seguido aquí por Fullaondo y sus patrocinados. La variante orgánica-expresiva de Oiza, o geométrica-explosiva de Higuera y Miró, los estallidos de Longoria y algunas aproximaciones de Moneo, resultarían difícilmente explicables sin Aalto y sus derivaciones más notables.

Las más serenas posiciones de Utzon, mas allá de las velas, de los Siren, Pietila y otros excelentes arquitectos, permitieron que los nuestros entroncasen en un vía al parecer inagotable.

Lo que luego pasó como regionalismo, más o menos crítico, hunde su raíz en esa veta. Afecta a la relación con el paisaje, a la escala, a una forma de evidenciar la delicadeza que quiere a veces pasar inadvertida.

Quizás el último gran eco del maestro finés se haya propagado desde Oporto, donde Siza estableció la unión mística entre naturaleza y construcción de lugares emotivos.

Las influencias, pues, se han dispersado en diversas direcciones que pueden parecer a veces encontradas. Tienen, sin embargo, un tronco común, más allá de las formas aparentes, que podemos concretar en una actitud atenta frente al mundo, apropiado por empatía.

LA VIGENCIA DE AALTO

Si una cuarta y aun una quinta generación (5) de arquitectos del Norte nos muestran en su aparente frialdad que portan los rescoldos del maestro, su lección también entre nosotros puede seguirse en aportaciones más recientes. Cómo entender, si no, algunas variantes en el modo de trasgredir las "ortodoxias" del M.M., o en la forma, liberada de prejuicios, que algunas arquitecturas adoptan frente a su

propia voluntad formalizadora, dejada así a un "controlado azar".

La modernidad que podemos advertir en arquitectos "tranquilos", es mucho más profunda que la de aquellos "terroristas de la forma", que incapaces de toda sutileza, pretenden avasallarnos con su desasosegada incompetencia.

Aunque ésta actitud no es, lógicamente, nueva, sí lo es cuando viene asumida conscientemente como un "suave" manifiesto cultural. Hoy, más que ayer, podemos rastrearla en el viejo museo de Bellas Artes de Bilbao (6), que resulta, me parece, cada día más moderno comparado, inevitablemente, con su reciente y pretencioso vecindario. La elegancia no es, no suele ser, patrimonio de los nuevos ricos.

Entre otras cosas, es ese situarse en la distancia exacta, en la posición conveniente, lo que permite la tensión emotiva que Aalto trasmite todavía tan intensamente.

El centenario de su nacimiento no sólo hay que celebrarlo como conmemoración de un hecho histórico más, de esos que podemos encontrar entre las efemérides que nos facilita la prensa diaria, sino como una reivindicación de la razón sin "ismos", de la emoción serena, del sentido "común", sepultado por el sinsentido propugnado como meta.

La vigencia del mensaje aaltiano resulta hoy, a las puertas del próximo milenio, incuestionable. La actitud promovida, entre otros por él, se nos presenta como, quizás, la más consistente, puesto que está asumiendo las respuestas sólo como propuestas abiertas, como modo de mirar. La gran transformación latente en sus respuestas esta contenida en la pregunta inicial, en la forma de plantearla, volviendo cada vez, desde su origen, a comenzar de nuevo, sin cansancio, con la emoción de quien celebra un rito iniciático sin ofiicantes. En una soledad que se sabe compartida. ■

Fotografías: Miguel Ángel Baldellou

N O T A S

1.- J. P. Cousin, tituló "Une lumiere qui vient du Nord", un artículo aparecido en L'architecture d'aujourd'hui, nº134, de 1967, dedicado a las arquitecturas nórdicas. Recogemos de ese trabajo la idea, con un sentido diferente.

2.- Así encabezó Giedion en "Espacio, tiempo y arquitectura", el amplio apartado, de 42 páginas, dedicado a Aalto, tras Gropius (34), Le Corbusier (24) y Mies (22)

3.- En varias ocasiones, especialmente al referirme a Alejandro de la Sota. Ver: "Alejandro de la Sota El magisterio interior." en "Obradoiro", nº15, 1989. "Alejandro de la Sota ou la autoridade moral". en "Graf", 109, 1991.

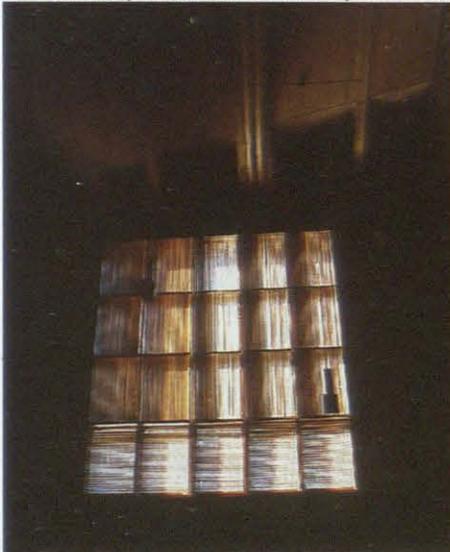
4.- La cultura de la vanguardia se quiso entender como unicamente ligada a una metrópolis, especialmente

europaea, por otra parte inexistente entre nosotros, por lo que el campo quedó libre de toda sospecha de contaminación ideológica. Ruralizar la ciudad resultó un objetivo viable, lejos de la presión mas directa del poder.

5.- Drew acuño el término cuando una nueva generación de arquitectos apareció con fuerza en la escena internacional. Una de sus características, la dispersión poética, anunciaba la inevitable ruptura de la imagen unitaria del M.M.A finales de los 60, en los países nórdicos una serie de nombres reclamaba su puesto en la saga: Ruusuvuori, Pallasma, Paatelainen, Friis, Larsen, Lund, Uhlín...

6.- Urrutia y Seguro, 1945

Lucernarios en Saynatsalo, su estudio en Helsinki y el Auditorio de Otaniemi.



Sanatorio antituberculoso en Paimio.



Siguiendo la trayectoria

Elissa Aalto comenta el modo de trabajo de Alvar Aalto.

Texto basado en una entrevista a Elissa Aalto realizada por Marja-Riitta Norri en el estudio de Alvar Aalto (Tijlimäki 20, Helsinki), el 13 de abril de 1993.

DE LOS CONCEPTOS A LOS DETALLES

Las ideas y decisiones fundamentales siempre eran de Aalto. Por lo general traía al estudio un diminuto pedazo de papel en el que todo el proyecto estaba completamente resuelto. En años posteriores no necesitaba dibujar tanto como cuando era más joven; cuando se miran sus primeros dibujos parece como si los estuviera utilizando para hallar formas y soluciones. Creo que de mayor hacía más trabajo intelectual. Luego, cuando empezaba a dibujar, el diseño estaba ya muy avanzado: todo lo que teníamos que hacer era dimensionar.

En otras palabras, Aalto hacía los croquis él mismo. Si era un proyecto muy grande, el estudio comprobaba que las mediciones del solar fueran correctas. Por supuesto seguía el trabajo todo el tiempo y hacía cambios. Pero no le gustaba especialmente la fase de dibujo, nunca comprobaba si las dimensiones estaban correctamente calculadas. En ese sentido teníamos manos libres. Sin embargo, los detalles eran tremendamente importantes - los dibujaba y seguía muy de cerca-

Había una cosa que Aalto no entendía que empezó a afectar nuestra manera de trabajar hace quizá un par de décadas: para cuando se solicitaban las ofertas de contrato, tenía que haber una enorme cantidad de dibujos que definieran todos los aspectos del proyecto. A veces se metía con nosotros por eso: "¿por qué os molestáis con esas cosas?" Su modo de enfocarlo era que el arquitecto podía cambiar de idea durante la construcción, realizar cambios - claro que hoy día eso ya no es posible-

Aalto era, por lo general, bastante flexible hacia los cambios que el cliente quisiera hacer sobre la marcha. Los tomaba en consideración, no adoptaba de primeras una actitud firme; de repente inventaba algo nuevo, a veces incluso se sentía inspirado. Aunque lo que sí nos decía en el estudio en referencia a esos cambios era: "Debéis saber lo que es A y lo que es B. En las cuestiones B podemos ser flexibles, las Aes son cuestiones de principio".

PRESENTACIÓN SIMPLIFICADA

El número de dibujos dependía en gran medida de la situación y del momento. Nuestro archivo cubre un largo periodo, y cuando uno mira los dibujos de los años veinte, se sorprende de los pocos que eran necesarios para un edificio. En los sesenta y los setenta era necesario un número bastante grande de dibujos para el mismo fin,

aunque debe decirse que los proyectos también eran mayores. También los detalles se hicieron más ricos.

Técnicamente los dibujos del estudio no son especialmente decorativos. Por ejemplo los dibujos de perspectiva; aunque el propio Aalto fuera un dibujante tan hábil y pudiera haber echo unas magníficas perspectivas, por algún motivo lo evitaba - no existen muchas-. Por lo general los dibujos del estudio son bastante sencillos. Tal vez este estilo de dibujo provenga de alguna manera del ascetismo de los años treinta: cuando en un periodo el estilo es sencillo, los dibujos también son muy sencillos. Mostraban los rasgos principales y los datos de forma muy precisa, evitando añadidos innecesarios. Los dibujos de concurso a menudo estaban coloreados: ya que siempre se dibujaban a lápiz y el jurado tenía que mirarlos desde lejos, el color hacía que se vieran mejor.

El estudio trabajaba mucho con maquetas, especialmente en su periodo más temprano, cuando tenía un taller de maquetas. El espacio donde están ahora almacenados en cajas metálicas los dibujos del archivo era originalmente un garaje. Sin embargo sólo se utilizaba como tal en invierno; luego, se convirtió en el taller de maquetas. Era especialmente importante para Aalto. Las maquetas se realizaban a menudo por maquetistas no profesionales, como estudiantes, que no obstante solían ser muy hábiles. Sólo en el caso de algunas de las maquetas más grandes - como la gran maqueta de madera para Essen - fue necesario recurrir a profesionales. Pero incluso esas maquetas fueron realizadas aquí. El taller hacía también maquetas más pequeñas en las que se estudiaban detalles: formas de cubiertas, enrejados de pared, etc.

Generalmente las maquetas se hacían de cartón, aunque también hicimos algunas estupendas maquetas de madera. Estas no se hacían durante el proyecto, sino normalmente más tarde o hacia la terminación del edificio, a petición del cliente.

AALTO SIEMPRE UTILIZABA LÁPIZ

No recuerdo haber visto jamás a Aalto con un bolígrafo en la mano. En general usaba un lápiz 6B, excepto cuando dibujaba con regla. Cuando viajaba siempre llevaba consigo cuadernos de croquis y un lápiz 6B. En una ocasión que viajábamos por México (donde por cierto no hizo absolutamente ningún dibujo), yo había colocado con esmero todos los lápices en un pequeño paquete para que no se perdieran en la maleta. Llegamos a la aduana en Nueva York y encontraron el paquete: "¿Esto qué es?" Yo me horroricé; en aquel momento me había olvidado por completo de lo que había dentro. Abrieron el paquete y allí estaban los lápices 6B bien ordenados.

También teníamos un tablero de dibujo de viaje, muy pequeño, pero permitía a Aalto dibujar tranquilamente incluso en la habitación de un hotel. Por ejemplo, tuvo una primera

De umbral a cuarto de estar

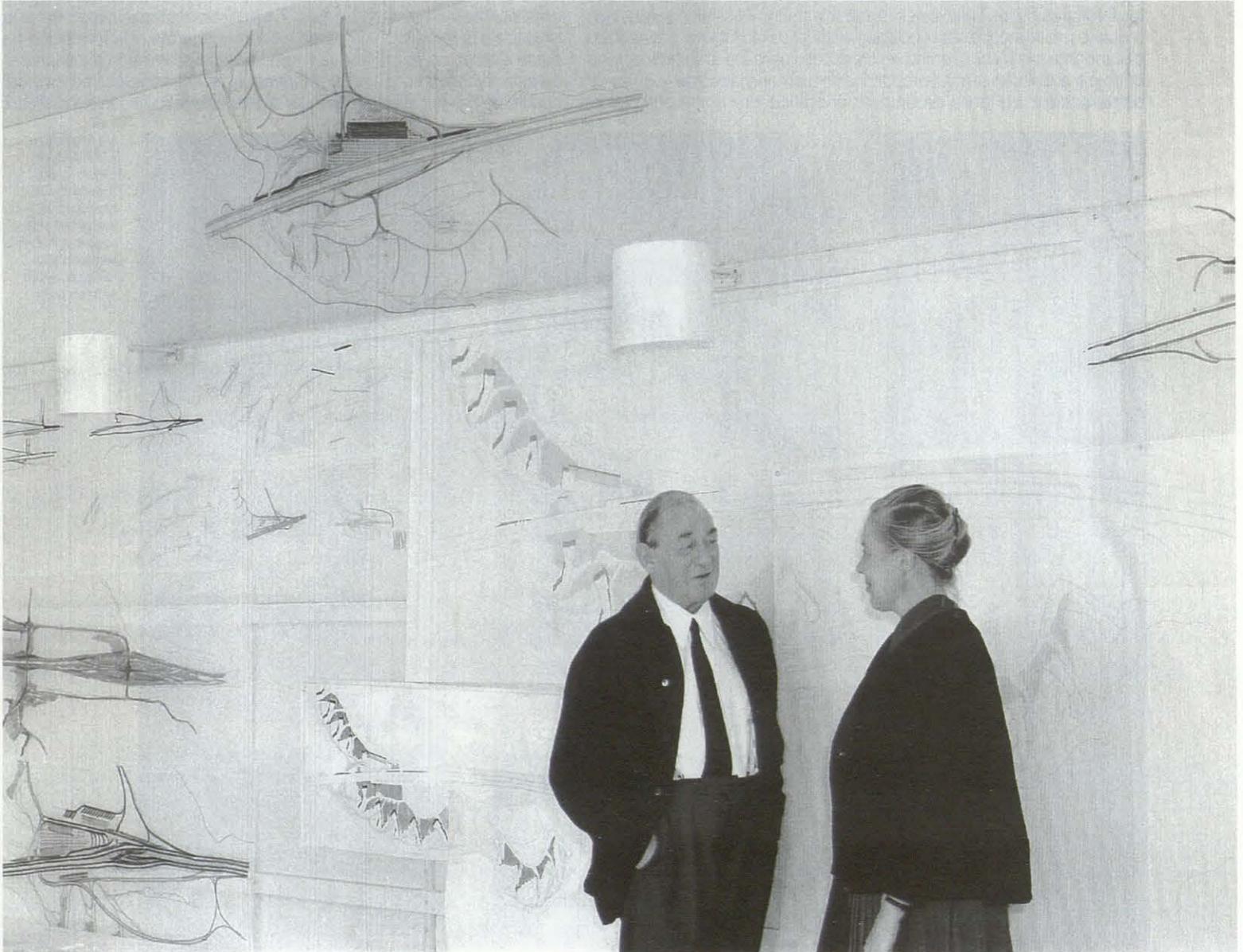
Aitor Añón

idea del proyecto del museo de Shiraz sentado al borde de la cama de un hotel.

Los croquis de viaje en sí son más historia de la arquitectura que la arquitectura de hoy. Inconscientemente debieron de influir en él: por ejemplo, los anfiteatros, a lo que en mayor o menor medida aspiran todos los espacios públicos de Aalto, aunque de hecho rompiera el molde clásico.

Éstas son tan sólo unas pocas memorias dispersas del pasado de nuestro archivo. Cuando rememoro proyectos concretos, cada una de las muchas fases que entran en la creación de un único edificio... podría contar una larga historia. ■

Texto e ilustración: Museum of Finish Architecture.



De umbral a cuarto de estar*

Alvar Aalto

El título de este artículo alude a aquella parte de nuestra casa que une las habitaciones más íntimas con el espacio libre. El director de la presente revista señala en su amable carta quien esto escribe, la dejadez con la que nuestro diseño de interiores ha tratado usualmente esta parte de nuestros edificios, especialmente vestíbulos y entradas, y ofrece su revista como foro de "reforma".

En viviendas privadas, casas solariegas, chalets, etc., que se sitúan libremente en su entorno, y donde en alguna medida han prevalecido el buen gusto y las ambiciones artísticas (y sólo es necesario tratar aquí este tipo de casas), no ha sido reservado ningún espacio o forma arquitectónica para diseñar escaleras, vestíbulos y entradas, sino que existe siempre algo raro y estéticamente impuro en la manera en que los interiores de los edificios se abren al exterior. El clima nórdico, que requiere una marcada diferenciación entre el cálido interior y el espacio circundante, se ha convertido en un escollo para los arquitectos, y ha dado pie a defectos en las proporciones a ambos lados de la línea de demarcación. La tarea de encajar el edificio correctamente en el

paisaje, (que es también una de nuestras debilidades) ha sido, no obstante, realizada de mejor manera. Quienes por desgracia tenemos que vivir en casas de alquiler, debemos contentarnos con meras parodias de vestíbulos y antesalas en nuestras viviendas.

Por razones muy especiales he elegido la Anunciación de Fra Angelico como primera ilustración. Encontramos en su reducida representación un magnífico y refinado ejemplo para ilustrar nuestro problema. El cuadro proporciona un ejemplo ideal de la acción de "entrar en una habitación". La trinidad de "ser humano, habitación y jardín" mostrados en el cuadro, lo convierten en una imagen ideal e inalcanzable de nuestro hogar. La misma sonrisa que aparece en el rostro de la Santa Virgen puede verse en los delicados detalles del edificio y en las brillantes flores en el jardín. Dos cosas destacan claramente: la unidad de la habitación, la pared exterior y el jardín, y la formación de estos elementos para dar a la figura humana prominencia y expresar su estado de ánimo. El que verdaderamente entienda los secretos del cuadro de Fra Angelico puede dejar de leer este artículo con tranquilidad.



Fra Angelico:
L'Anunziazione.
Pintura de una
leyenda. El cuadro
fue elegido para
ilustrar este artículo
por la armonía entre
las figuras y las
formas de ambos
edificio y jardín.

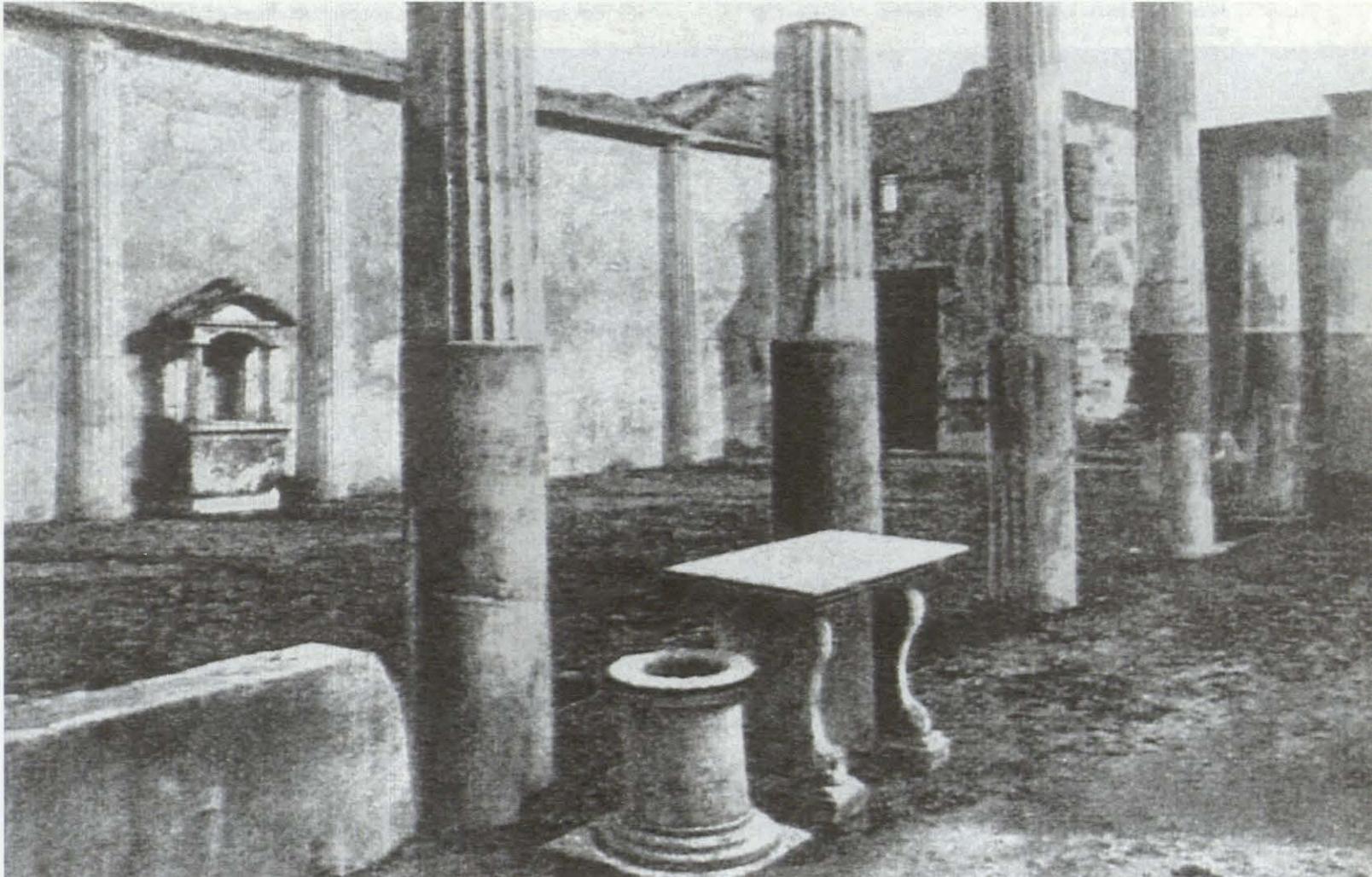
Anteriormente se ha insinuado con prudencia que es posible que nuestro frío clima violento la unidad que debiera vincular el interior y el exterior de nuestras viviendas, resultando que a la entrada no se le puede atribuir la elegante forma ceremonial que tiene en las zonas climáticas civilizadas del sur. La culpa, sin embargo, no es del clima: se debe más bien a una forma inmadura. No hay nada malo en el hecho de que nuestras casas estén cerradas al mundo exterior (también lo están las del sur, aunque por otros motivos); pero los elementos de protección de nuestras viviendas están invariablemente mal situados. El sitio adecuado para nuestro umbral es el lugar donde salimos de la calle o carretera y entramos en el jardín. Realmente es la valla del jardín el verdadero muro exterior de nuestro hogar. Dentro

de él, debería haber acceso libre, no solo entre la casa y el jardín, sino también entre la disposición de las habitaciones y el jardín. El jardín pertenece a nuestro hogar tanto como cualquier otro cuarto. Dejemos que el paso del huerto a las habitaciones ofrezca mucho menor contraste que el de la calle o carretera al jardín. Podemos decir que la vivienda finesa debiera tener dos caras. Una, el contacto estéticamente directo con el mundo exterior; la otra, su cara invernal, se vuelca hacia dentro y se ve en el diseño interior, que enfatiza la calidez de nuestras habitaciones interiores. Esto también es aplicable a los grandes bloques de pisos de alquiler en las ciudades, aunque de otro modo. Rechazar el potencial que en este caso ofrecen los patios es un americanismo repulsivo.

Yo veo el jardín y la decoración interior como un organismo entret Tejido. De este modo ya no puede hablarse de tipos de plantas para vestíbulos: su forma y función varían. Así, si tomamos el problema de la forma desde el punto de vista orgánico, la colocación del mobiliario también se ve afectada.

Yo veo el jardín y la decoración interior como un organismo entret Tejido. De este modo ya no puede hablarse de tipos de plantas para vestíbulos: su forma y función varían. Así, si tomamos el problema de la forma desde el punto de vista orgánico, la colocación del mobiliario también se ve afectada.

El peristilo de una casa patricia, con una columnata sin cubierta formando un nexo entre las habitaciones interiores de la casa. Ruinas en Pompeya.



Me gustaría mencionar el ampliamente desdeñado pasillo. Como parte de la entrada a una casa, ofrece un potencial estético jamás soñado, ya que es un coordinador natural de las habitaciones interiores y permite el uso de una monumental y rotunda escala lineal, incluso en edificios pequeños.

Una de las posibles maneras de disponer y amueblar la entrada nos la ofrece el hall inglés. Si el minucioso arte inglés de diseño interior ha dejado en su estela muchas cosas buenas, las malas interpretaciones del mismo también han dado lugar a parodias en miles de hogares. La psicología británica nos es ajena y no echa raíces fácilmente en nuestro suelo, pero hay una característica que indudablemente merece ser tenida en cuenta. Una de esas grandes y espaciosas habitaciones con una chimenea abierta, un suelo rústico y una forma que se diferencia de la de otras habitaciones, tiene una función psicológica visible para un ojo con sensibilidad. *Simboliza el espacio abierto bajo el techo del hogar.* Está muy remotamente relacionado con el atrio de los patricios en Pompeya que realmente tenía el cielo como techo. La relación entre el vestíbulo inglés y el atrio

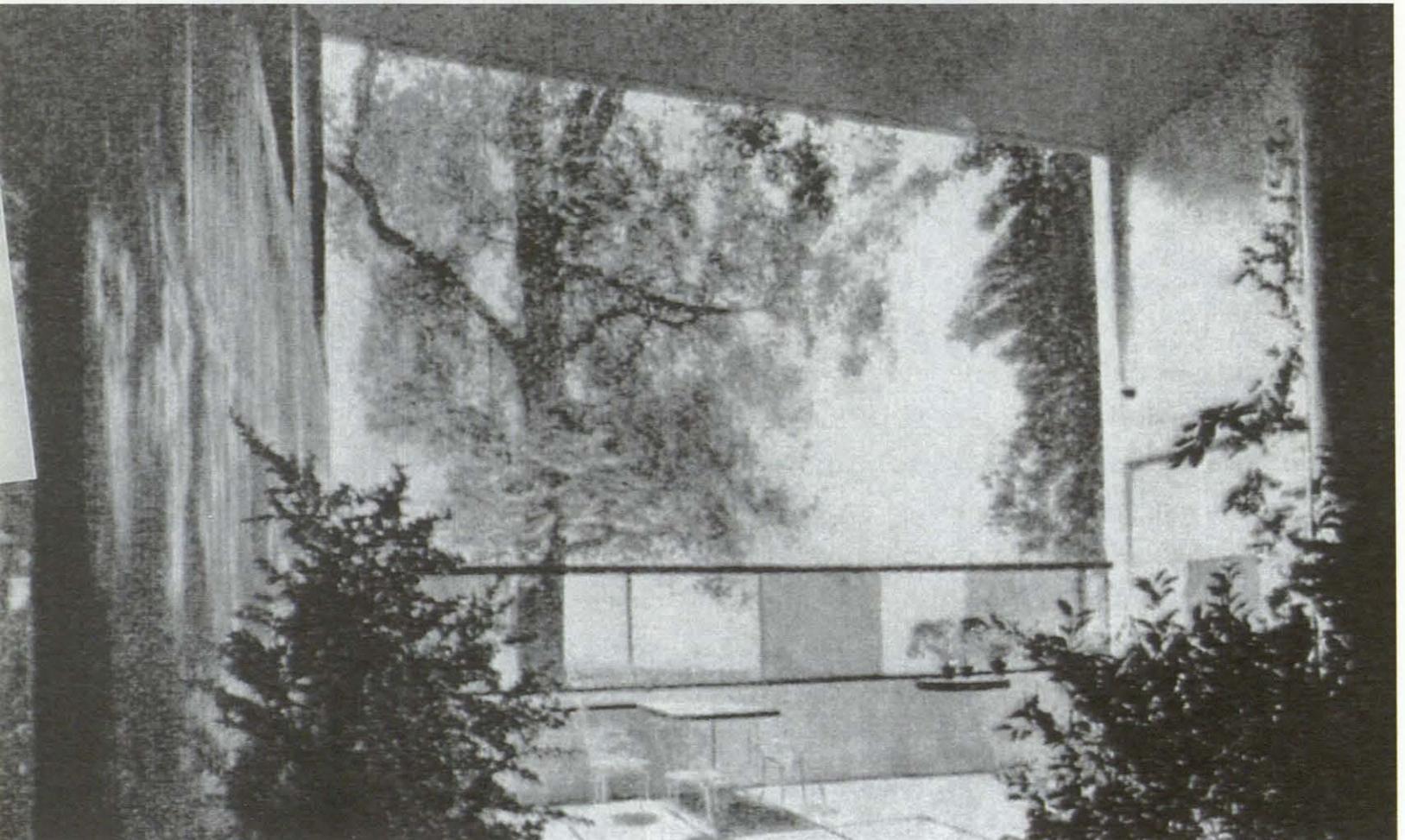
es más bien como la del viejo bosque de Flatford con un viñedo aterrizado y definido matemáticamente.

Esta idea de vestíbulo como espacio al aire libre puede formar parte de la piedra filosofal, si se utiliza correctamente. Se lo entrego a mi lector en un cofre cerrado y le pido perdón si fallo en el intento de proporcionarle la llave.

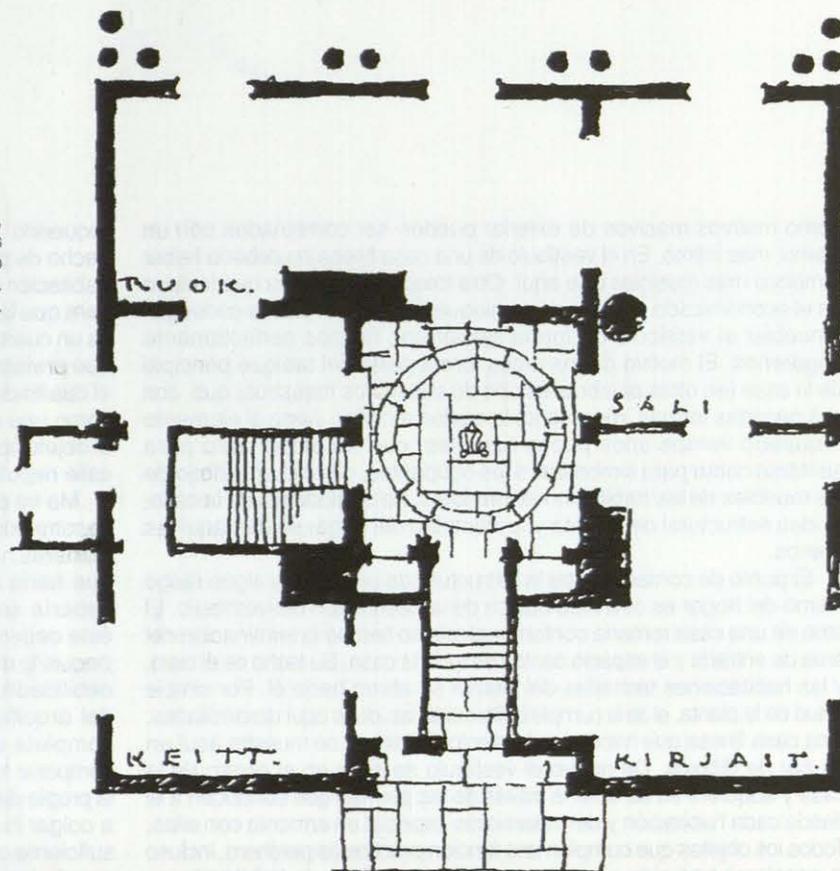
Por la misma razón por la que previamente intenté convertir tu jardín en un espacio interior, ahora intento convertir tu vestíbulo en un espacio al aire libre. Esta es una manera de minimizar el contraste entre ellos, e indicar cómo uno debería amueblar la estancia que proporciona un punto de transición entre el interior y el exterior. En resumen: tenemos aquí el fundamento filosófico para el antepatio de nuestro hogar. Hay muchas maneras de lograrlo: acentuando específicamente los detalles, o con cuadros, pero se consigue de mejor manera situando correctamente el vestíbulo en relación con las habitaciones, el patio y el jardín. De todos modos esto se debería hacer con cautela. El mundo está lleno de decoradores y arquitectos mediocres. Si tú, querido lector, tienes un amigo con un gusto aristocrático pero con mala salud, la inspiración de estos chapuceros puede conducirle a una muerte prematura.

Todas las ilustraciones para este artículo ponen de manifiesto de varias maneras el principio expuesto más arriba. La casa de Pompeya se presenta deliberadamente en ruinas: el acorde puro que dan las columnas junto con los escasos muebles es un ejemplo clásico de

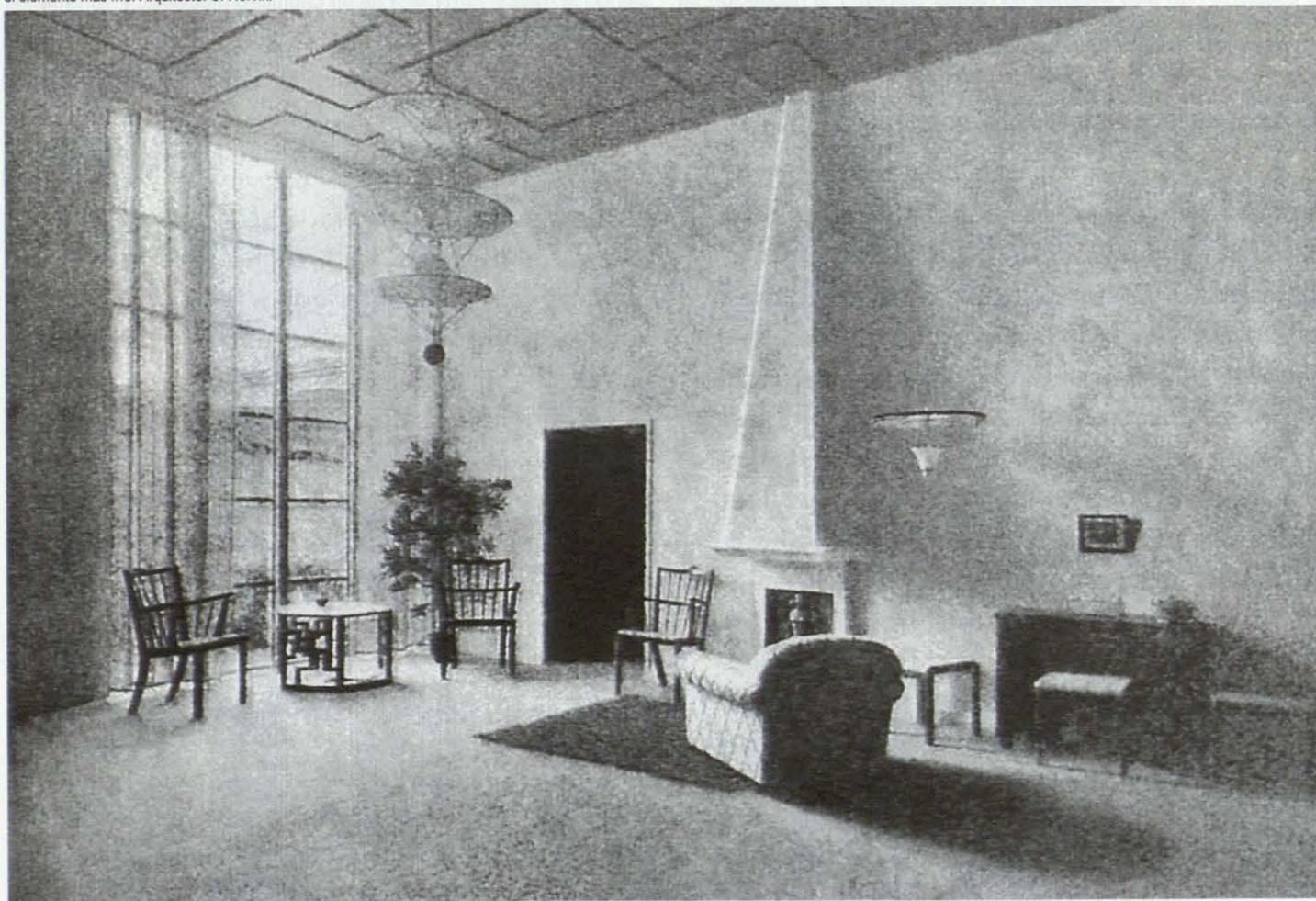
"Clasicismo tardío" Un ejemplo brillante de afinidad entre el interior del hogar y el jardín. ¿Es un vestíbulo hermosamente abierto al exterior y tomando su carácter dominante de los árboles, o es un jardín construido en el interior de la vivienda, una habitación-jardín? Arquitecto: Le Corbusier, Francia.



El vestíbulo es la habitación central de una casa, una casa civil con una disposición de las habitaciones basada en la de una casa con atrio clásica. (Casa Väinö Aalto, Alajärvi). Planta baja. Arquitecto: Alvar Aalto.



Un refinado ejemplo de diseño interior sueco. La ingeniosa situación en esquina de la gran ventana del vestíbulo confiere a la habitación un carácter de exterior. Los muebles junto a la ventana sugieren un jardín y las plantas sugieren el paraíso de Fra Angelico. La situación adyacente de la chimenea es exquisita; El contraste lo dan la alfombra y la butaca de al lado. Un ejemplo que una el calor del hogar con el elemento más frío. Arquitecto: C. Hörvik.



cómo motivos masivos de exterior pueden ser combinados con un interior mas íntimo. En el vestíbulo de una casa fina no debería haber tampoco más muebles que aquí. Otra fotografía muestra que incluso en el economizado espacio de un bloque de pisos se puede conseguir amueblar el vestíbulo de forma similar con medios perfectamente hogareños. El motivo de los arcos forma parte del tabique principal de la casa (en otras palabras es uno de sus muros maestros) que, con sus pesadas formas, representa la ciudad exterior. Junto al elemento arqueado vemos unos pocos muebles, que no están tanto para sentarse como para simbolizar a los ocupantes, o como un reflejo de los muebles de las habitaciones interiores. La perspectiva de la calle, la idea estructural de la casa y la intimidad del hogar se dan aquí las manos.

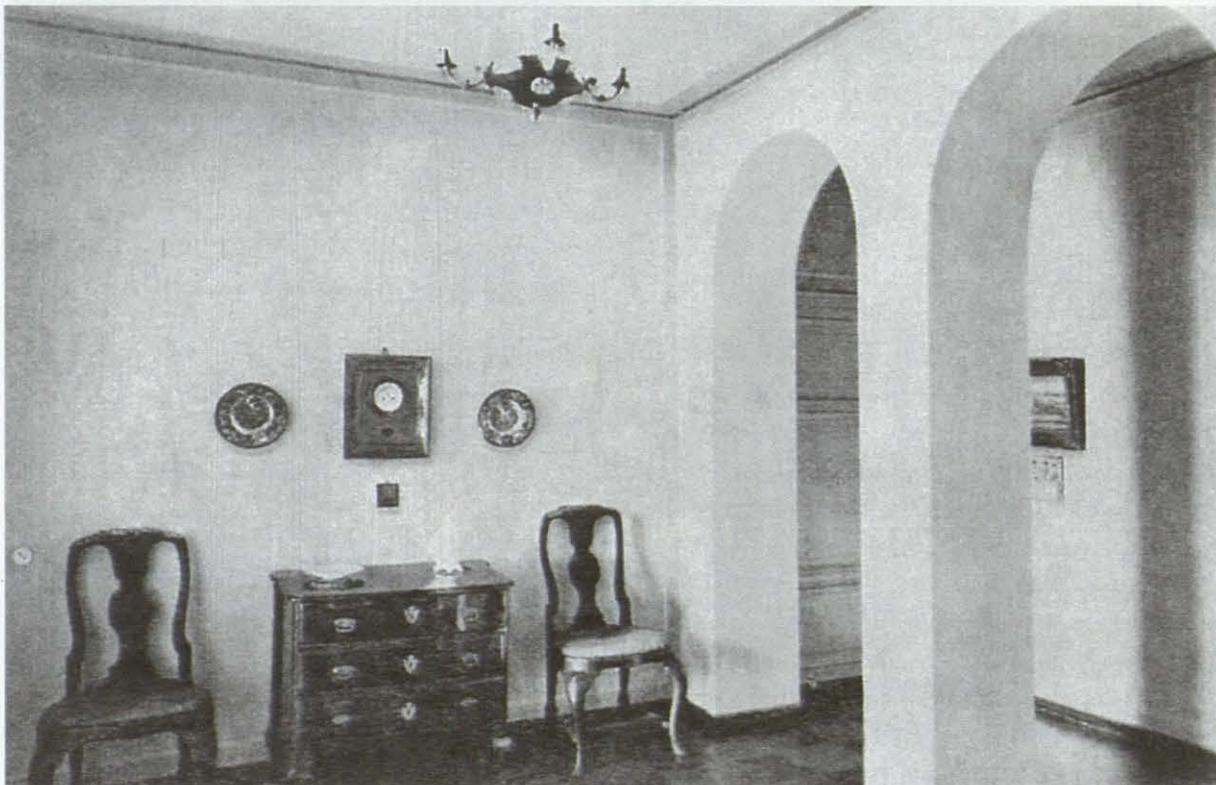
El punto de contacto entre la estructura de una casa y algún rasgo íntimo del hogar es otra idea básica de la decoración del vestíbulo. El atrio de una casa romana conforma al mismo tiempo la terminación del área de entrada y el espacio central de toda la casa. Su techo es el cielo, y las habitaciones techadas del interior se abren hacia él. Por simple virtud de la planta, el atrio cumple bellamente las ideas aquí desarrolladas. Una casa fina que hace uso de efectos similares se muestra aquí en un par de dibujos. De nuevo el vestíbulo se sitúa en el centro de la casa y adquiere su carácter a través de las puertas que conducen a él desde cada habitación y del tratamiento especial en armonía con ellas. Todos los objetos que cumplen una función práctica (el perchero, incluso la escalera) han sido situados en nichos propios y la habitación se mantiene como un cubo puro cuya parte alta se abre al piso superior. El visitante que penetra en esta habitación se hace inmediatamente una idea clara de toda la construcción interna y de la decoración de las habitaciones de la casa. Este vestíbulo no tiene absolutamente ningún mueble, pero la decoración de cada habitación en torno puede entrecruzarse a través de las puertas abiertas, produciendo el sentimiento de calidez

requerido. El vestíbulo tiene el único suelo decorativo de la vivienda, hecho de piedra caliza. De este modo, el carácter arquitectónico de la habitación es un poco severo, haciendo de él un escenario adecuado para que la señora de la casa reciba a sus invitados. En otras palabras, es un cuarto ceremonial, pero su rigidez es suavizada por la vista parcial que el visitante tiene del piso superior de la casa, con sus dormitorios, el cuarto de los niños y una cuerda con ropa puesta a secar, colgando como una especie de descuidada evidencia de la rutina de cada día; el objeto cotidiano como elemento crucial de arquitectura, un trozo de calle napolitana en un interior finés!

Me he concentrado aquí en las ideas básicas de la decoración de nuestro hogar antes que en la forma de llevarlas a cabo. Hay muchas maneras, y varían según las circunstancias, razón por la que pensé que haría mejor si simplemente indicaba el tipo de ambiente que debería ser evocado. Pero si deseas mi bendición para tu hogar, éste debería tener una característica más: *debes delatarte en algún pequeño detalle*. Tu hogar debería enseñar deliberadamente alguna debilidad tuya. Esto puede parecer un campo en el que la autoridad del arquitecto acaba, pero ninguna creación arquitectónica está completa sin un rasgo tal; no estaría viva. Este rasgo se puede comparar con la necesidad de un sutil sentido del humor para mostrar la propia debilidad. Quizá el lector no debiera empezar inmediatamente a colgar la ropa entre las columnas de mármol de su vestíbulo. Es suficiente con ser consciente de que la "ventana abierta" es y seguirá siendo la marca verdadera de un caballero moderno, y su vivienda reflejará esta actitud. ■

* Este artículo fue publicado en el número 0 de la revista Aitta, editada en 1926.

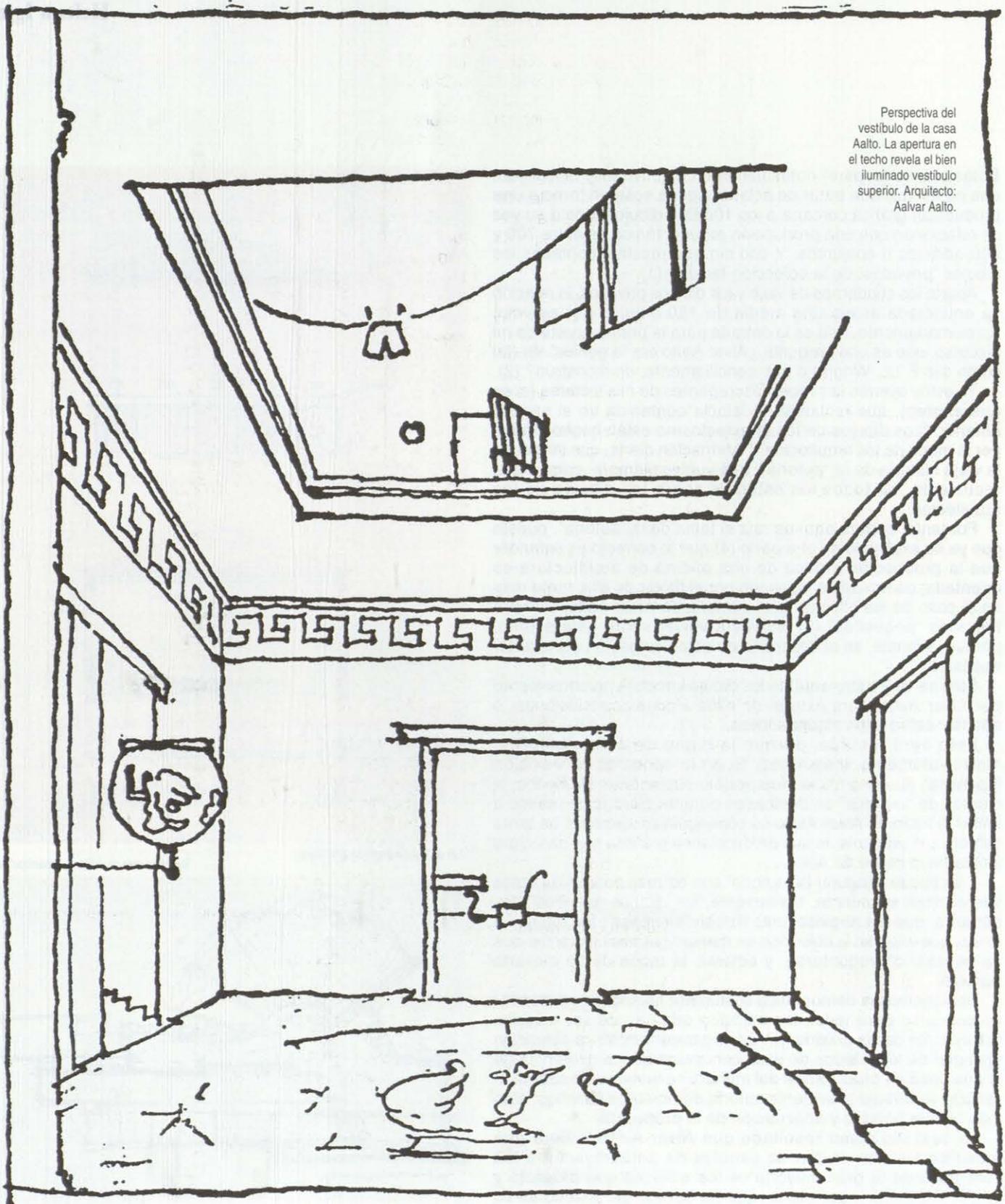
Texto e ilustraciones: Museum of Finish Architecture.



Los edificios de pisos de alquiler a menudo se caracterizan por una mentalidad de nuevo-rico y un gusto pobre. Aquí tenemos una rara excepción: La "company palace" del Arquitecto Erik Bryggman en Brahentu 9, Turku. La fotografía muestra el vestíbulo de entrada al piso del propio arquitecto. Es un ejemplo excepcionalmente atractivo de la acentuación de elementos arquitectónicos en el diseño interior.

Dibujar el rigor a sentimiento
LOS DIBUJOS DE ALVAR AALTO

Perspectiva del
vestibulo de la casa
Aalto. La apertura en
el techo revela el bien
iluminado vestibulo
superior. Arquitecto:
Aalvar Aalto.



Dibujar el rigor a sentimiento

LOS DIBUJOS DE ALVAR AALTO

Helena Iglesias

Estas breves (espero) notas tienen un objetivo muy dificultoso, que no es otro que tratar de aclarar alguna cosa en torno a una producción gráfica cercana a los 100.000 dibujos, que a su vez se relacionan con una producción arquitectónica de entre 700 y 800 edificios o conjuntos. Y eso sin que resulten contados los dibujos "privados" de la colección familiar (1).

Aparte los cuadernos de viaje y los dibujos privados, la relación ya enunciada arroja una media de 150 dibujos por edificio, aproximadamente. Esa es la entrada para la primera parte de mi discurso, que es una pregunta ¿Alvar Aalto era "a genius" (2) (tal como dijo F. LL. Wright) o era, sencillamente, un monstruo? (3).

Ya estoy oyendo las voces discrepantes de mis lectores (si es que existen), que reclaman la falacia contenida en el párrafo anterior. "Los dibujos de los arquitectos no están hechos todos por la mano de los arquitectos..." Afirmación cierta, que introduce la vieja historia de la "autoría", que vuelve siempre, como tema recurrente, en todos los estudios sobre los dibujos de los arquitectos.

Por tanto, cortaré aquí de raíz el tema de la "autoría", puesto que ya he explicado en otra parte (4) que lo correcto es entender que la producción gráfica de una oficina de arquitectura es orientada, controlada e inspirada por el titular de ella, tanto más en el caso de las oficinas que, como la de Alvar Aalto, siempre han sido "pequeñas".(5) No voy a volver sobre este asunto, porque, además, en el desarrollo de estas notas no va a resultar necesario.

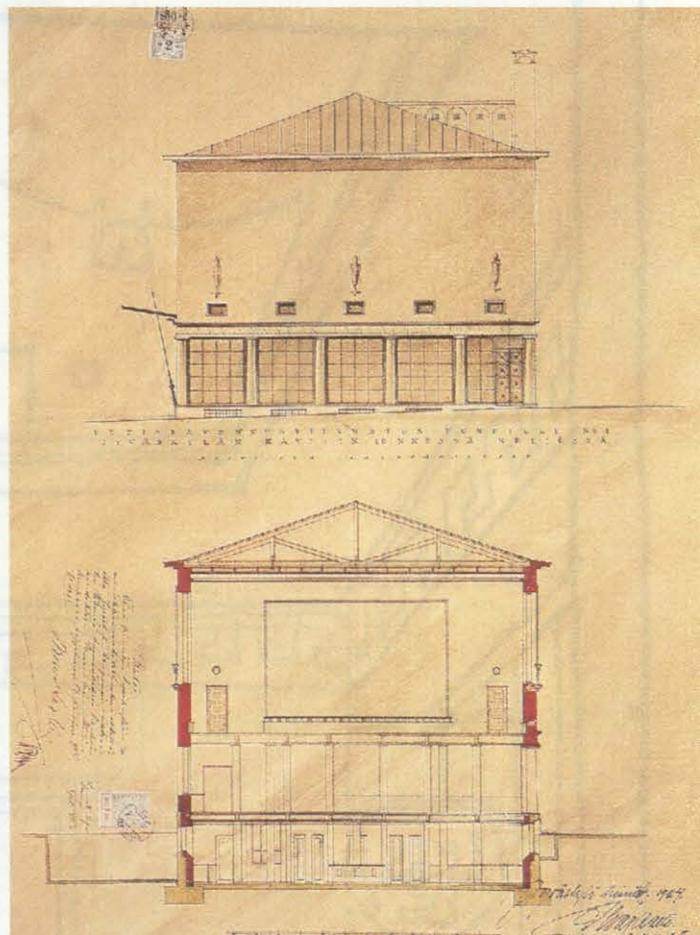
Solo se va a tratar aquí de los dibujos hechos personalmente por Alvar Aalto, para extraer de ellos algunas conclusiones, o apuntar sobre ellos algunas ideas.

Esto será factible, porque la mano de Alvar Aalto es, afortunadamente, inequívoca. Ni en la época de la "invasión japonesa" (6) de la oficina fue posible suplantarla. De hecho, si cientos de "curritos" se dedicasen durante cientos de meses a imitar el trazo de Alvar Aalto no conseguirían, después de tanto esfuerzo, ni una sola de sus producciones gráficas que pareciera salida de la mano de Aalto.

Y se puede asegurar la "autoría" con certeza porque las notas van a tomar en cuenta, únicamente, los dibujos "blandos", los esbozos, que los anglosajones llaman "sketches", los dibujos a mano, que integran la colección en número grandísimo, tantos que es necesario preguntarse, y aclarar, la razón de su elevado número.

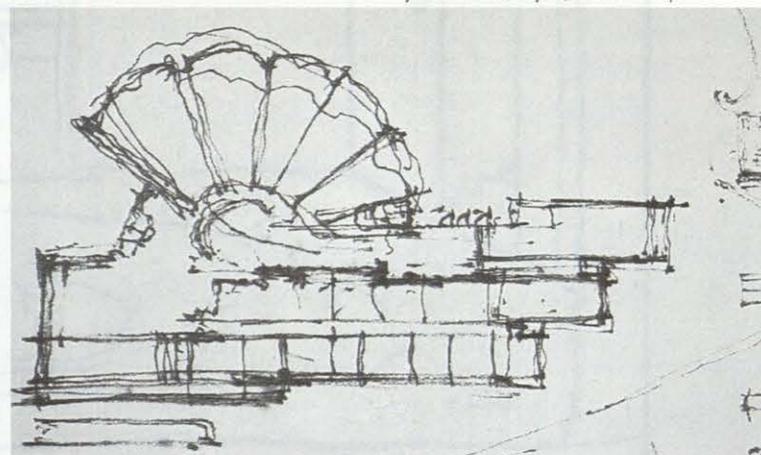
Bendigamos la democrática costumbre finlandesa de realizar un concurso para todos los edificios que han de ser erigidos (excepto las casas privadas). Y bendigamos también la actuación ejemplar de los jurados de esos concursos que, a diferencia de lo que pasa en otras partes del mundo, no tuvieron en cuenta al realizar su trabajo la evidente autoría de nombres famosos, sino más bien la bondad y adecuación de la propuesta.

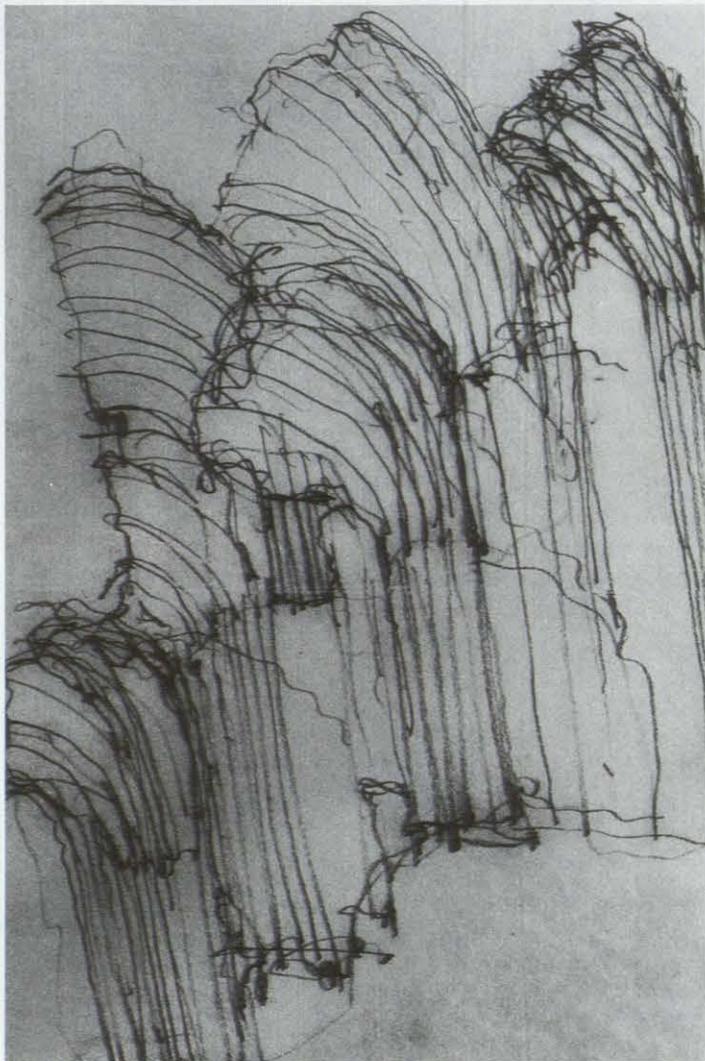
Lo cual dio como resultado que Alvar Aalto tuviera que presentarse, con un par de paneles de anteproyecto, a los concursos de la gran mayoría de los edificios que proyectó y erigió. Obligación, por cierto, que ha surtido de anécdotas su



Club de trabajadores de Jyväskylä.

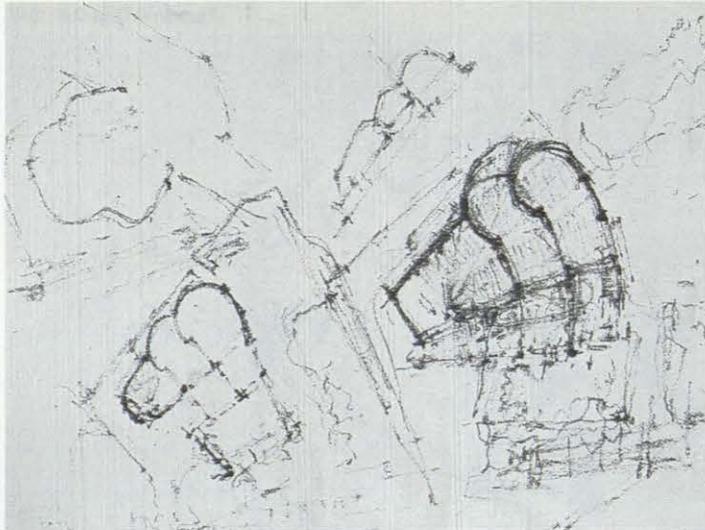
Ayuntamiento de Aläjarvi, "abanicos" en planta





"Construcción acústica", superficie del muro interior del Finlandiatalo en Helsinki.

Iglesia de Vuoksenniska en Imatra, "abanicos" en planta.



quehacer arquitectónico, como aquellos concursos donde tuvo varios premios y accesits (con proyectos distintos, evidentemente), o aquel famoso en donde él ganó el primer y tercer premio, y Aino Aalto el segundo (7). Todo ello, por no hablar de los concursos que no ganó, y en Helsinki está la torre del Estadio Olímpico para muestra.

Disponemos, gracias a esto, de gran número de bocetos o anteproyectos, hechos para presentarse a unos concursos que se alejaban muchísimo del lujo y el boato de presentación a que nos han acostumbrados los actuales. Unos concursos "finlandeses" (8), con unos dibujos finlandeses presentados a ellos.

Y tenemos también al autor: un "Teekari" (9), proveniente del Politécnico de Helsinki, lo cual quiere decir que es alguien obligado a realizar sus estudios bajo una disciplina y un rigor que, aun hoy, siguen siendo extremados (10). Pero también un artista, un pintor (como ya veremos después) y un bohemio (en la opinión inicial de Maire Gullichsen) (11).

Alguien que firma, bien a menudo, sus dibujos, con una especie de letra alfa que puede ser leída como una o dos aes. Y, sobre todo, el dueño de la mano temblorosa más excelsa del mundo de la arquitectura.

Esa mano tenía siempre cerca un lápiz (o una mina) blandísimo, casi siempre un 6B. Para esa mano, dibujar era tan natural como asir, era una función orgánica primaria. Esa mano dibujaba, con ayuda del 6B y sobre toda clase de papeles, que incluían cuadernos de apuntes, continuamente: en la oficina (con sesiones de trabajo que podían durar hasta la madrugada) (12); pero también de camino, en los viajes y desde el balcón del hotel donde se alojaba en vacaciones. Probablemente, aunque no hay constancia documental, dibujaba mientras desayunaba, pues con certeza dibujaba también mientras bebía (13). Para esa mano temblorosa dibujar era igual que para su dueño respirar, y por eso no es posible imitarla ni confundirla, y es muy sencillo reconocerla, y es tan susceptible de ser analizada.

La mano empezó haciendo, cuando su dueño era un recién titulado, tan escaso de medios que tenía que hacérselo casi todo él, tan apurado que tuvo que casarse con su colaboradora para poder hacer tabla rasa del dinero que le debía (14), cosas muy diferentes de aquellas que hizo después.

La mano que vivió en Jyväskylä, que es la misma que luego se trasladó a Turku, hacía relamidos dibujos a regla, con los ángulos cruzados a la manera tradicional "arquitectónica", y les añadía, a veces, limpios y artísticos borroncillos de acuarela, o masivos lapiceros de color para "crear" ilusión de espacio.

Son unos dibujos académicos, algo insulsos pero elegantes, correspondientes a aquello que le habían enseñado a entender y realizar como lenguaje gráfico del arquitecto. Y extrañamente parecidos, estilísticamente hablando, al carácter de la arquitectura que representaban. Un dibujo del Club de Trabajadores de Jyväskylä puede ilustrar lo que digo: planos relamidos para una arquitectura relamida, que se convirtió, en los años ochentas, en objeto de culto, cuando la "nomenclatura" arquitectónica internacional descubrió que el Club, o el Cuerpo de Guardia de Seinäjoki o la Villa Väinölä en Alajarvi parecían postmodernos. Pero todavía, en esa etapa, ni la mano ni el autor habían encontrado su verdadero camino.

La mano empieza a producir "otras cosas" cuando su dueño es conquistado para "el funcionalismo". (15) Parece entonces obligatorio usar tinta y pluma, antes que acuarela y lápiz de color, del mismo modo que parece también obligatorio, cuando uno se

Dibujar el rigor a sentimiento

LOS DIBUJOS DE ALVAR AALTO

ha convertido en "moderno", introducir como complemento coches o aviones en los dibujos.

Pero esta conversión, que fue sincera, y asumida con todas sus consecuencias, resultará "malgré lui", totalmente heterodoxa y conseguirá, deprimida, deprimida, casi desde el primer día, dar con los huesos de autor, y mano, en un nicho ecológico que ya no van a abandonar, entrambos, nunca. La cueva particular donde se van reuniendo los más extraños habitantes: el funcionalismo psicológico, el "pequeño hombrecillo", el humanismo, la "variabilidad", el "huevo del pez y el salmón" que también puede llamarse "la trucha y el torrente", el pintoresco de las colinas de la Finlandia central, los poemas que sólo deben escribirse sobre la arena, el papel que está hecho para que el arquitecto dibuje pues todo otro uso del papel es un abuso... Y mucho más(16).

Se trata de asumir, en la medida de lo posible, la propia diferencia, que aún no ha definido nadie, con pedantería, como heterodoxa y "gauche"(17).

Se trata de constatar que, por encima (o tal vez por debajo) de las buenas intenciones racionales, funcionales, lógicas, que desean atender las exigencias "sociales, humanas, técnicas y económicas que se presentan en unión de los factores psicológicos" (18), esas que surgen en el planteamiento de los problemas arquitectónicos, sobrenada (o subyace) una capacidad personalísima, asombrosa y muy poco frecuente en el mundo de la creación arquitectónica.

Es lo que podríamos denominar el "método de la intuición fulminante", que ha sido descrito en los libros de psicología como el "método de la caja negra".

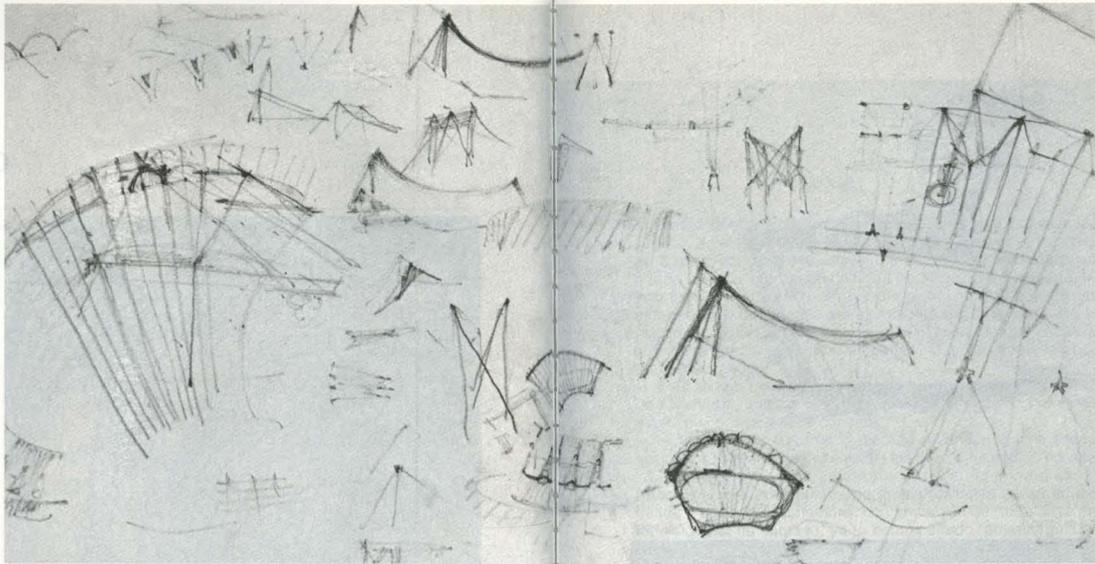
Según sus propias palabras, consiste en que, cuando se forma con todos los requerimientos del problema arquitectónico, a menudo contradictorios "un complejo que no se puede resolver de manera racional", en esos casos (que vienen siendo casi todos, como luego se verá) "trabajo de una manera irracional; por un instante olvido todo el complejo de problemas, los borro de mi memoria y me distraigo en algo que podríamos caracterizar como algo abstracto: me pongo a dibujar dejándome guiar por el instinto; y súbitamente la idea principal nace: es un punto de partida que reúne los diferentes elementos -con frecuencia contradictorios- nombrados anteriormente y los coloca en armonía"(19).

Este método, descrito por él mismo con clarividencia exacta, como buen funcionalista converso que es, en fecha tan antigua como 1947, y que fue usado casi desde siempre, pues él mismo constata su uso cuando proyectaba Viipuri, relaciona directamente, sin intermediarios y sin planos, la mano y la mente, los dibujos y los objetos, la razón y el instinto, la lógica y el sentimiento.

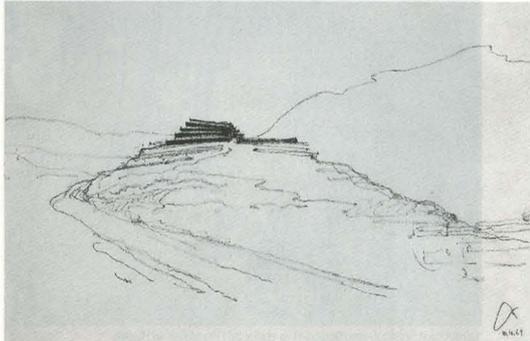
Es este método el que propicia la existencia de tantos de esos dibujos "blandos" de los cuales vamos a tratar. Dibujos que podrían ser, en primer lugar, analizados por "temas", puesto que han dado lugar a la introducción de ciertos "asuntos", como regla inconsciente o capricho personal, en la composición arquitectónica. Me refiero a las curvas, a las estructuras planas poligonales, a los abanicos.

Tomemos los abanicos, por ejemplo. Y con este nombre me refiero a aquellas construcciones gráficas que tienen punto o puntos de origen, y se expanden a partir de ellos en largos filamentos radiales, casi siempre rectos, pero también poligonales o incluso curvados.

El mejor ejemplo son las "construcciones acústicas" que se adosan a las paredes laterales de los auditorios, con una de las

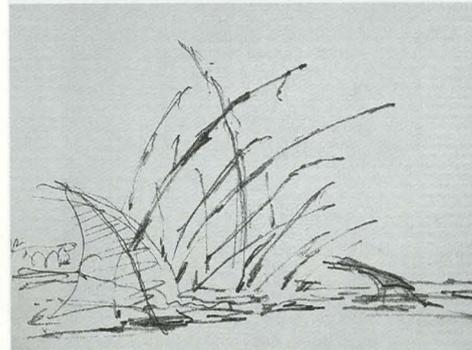
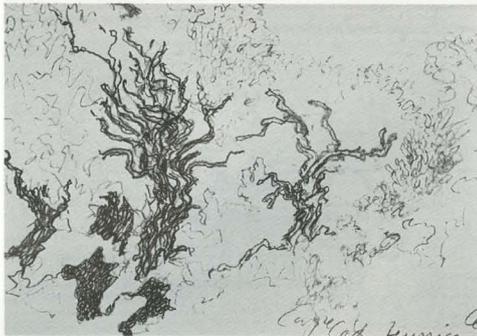


Centro de congresos en Viena, "abanicos" en estructura.



Museo de Arte Moderno de Irán, "abanicos" en alzado.

"Huracán en Cape Cod", 1946.



"Navíos en el Nilo, entre Luxor y Esneh", 1954-55.

Óleo, 1945



cuales ha querido Finlandia simbolizar el trabajo de Alvar Aalto al incluirla en la moneda de 100 marcos conmemorativa del centenario (20).

Con esas "construcciones acústicas" en abanico han asociado algunos autores la sensación de los bosques finlandeses, con sus altísimos y rectos troncos de abedules o coníferas, cuando el viento los azota, y las copas oscilan, paralelas a la dirección en que sopla, mientras los troncos van permaneciendo, hacia abajo, tanto más inmóviles cuanto más cerca del suelo (21).

Pudiera ser esa la razón, el origen. Pero una observación algo más atenta descubre abanicos por todas partes, cumpliendo funciones absolutamente diversas, y colocados en posiciones contradictorias entre sí, y contradictorias con el origen de los árboles mecidos por el viento.

Hay, desde luego, abanicos -árboles, en alzado (para entendernos), o sea, en posición vertical y vista frontal. Pero hay también, tantos y más, abanicos en planta, que generan líneas de borde de auditorios, ayuntamientos, iglesias, salas de reunión, y hasta casas colocadas en planta de abanico.

Kiruna, Imatra, Otaniemi, las casas de Sunila, el proyecto del cementerio de Lynby-Taarbek en Dinamarca, el auditorio de la Casa de la Cultura, las casas de la torre de Bremen, Wolfsburg, el Finlandiatalo... una larguísima sucesión de plantas en abanico...

También hay abanicos en sección, generadores de paredes inclinadas, como el pabellón de Finlandia en Nueva York o las ventanas de la iglesia de Imatra y abanicos en estructura, como el trazado del Centro de Congresos de Viena, las vigas del auditorio de Otaniemi, las de la Casa de la Cultura, las cerchas espaciales de Säynätsalo.

Y hay, asimismo, micro-abanicos, que integran la construcción de las armaduras de los muebles, la madera laminada, pegada y curvada, que ha poblado con los claros muebles de Artek medio mundo con gran éxito. Unos abanicos que acaban saliendo a la luz, aunque son de íntima estructura, como en las "abanicadas" tres patas que se unen al asiento en la versión última de la famosísima banqueta, la de 1954...

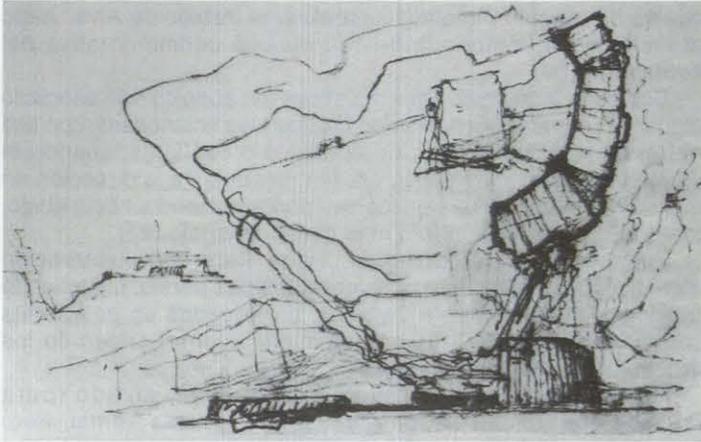
En los dibujos "blandos" hay muchísimos más abanicos; casi todos tienen, en algún rincón, algún pequeño detalle, acercado, dibujado en abanicos, a menudo vecino a las "cuentas", esos numerillos de cálculo que dejan constancia tierna de que aquello va a resultar, finalmente, una obra de arquitectura a escala...

Y existen también macro-abanicos, que son abanicos gigantescos, de escala ciudadana como en la ordenación del centro de Helsinki. Y tantos otros...

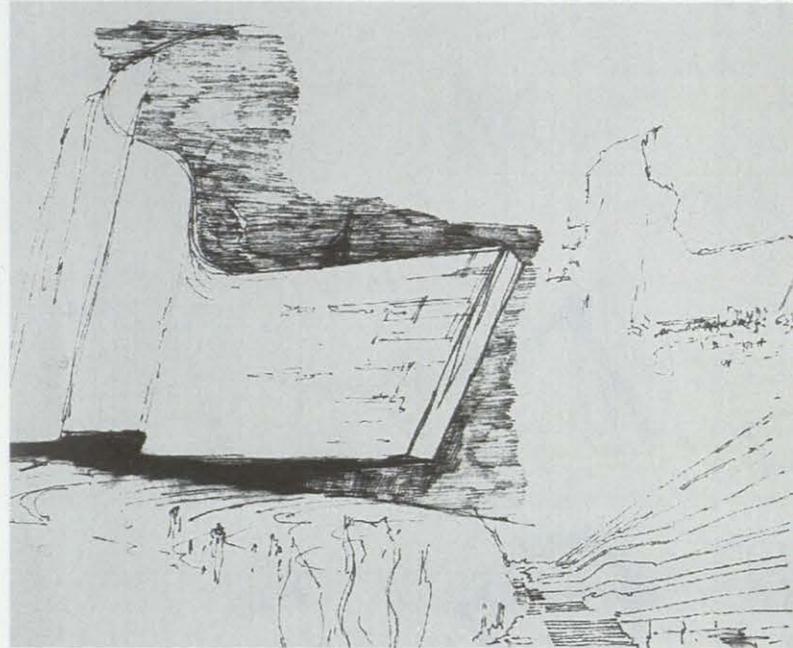
En la colección privada también hay abanicos, y a uno especialmente me gustaría referirme, puesto que lo he encontrado siempre extrañamente sugerente, y me ha resultado de parentesco formal ineludible, aunque el choque formal me afecte, al parecer, a mí sola.

Me refiero a los dibujos del viaje a Egipto, de los cuales hay uno publicado en el Catálogo del Centro Georges Pompidou, y allí titulado "navíos en el Nilo, entre Luxor y Esneh", y fechado en 1954-1955 (22). Existen, al parecer, más con el mismo tema de las "velas en el río", aunque este que digo es mi favorito. El parentesco de estas "velas" con las "velas en el mar" de la Ópera de Sydney es tan absoluto, las fechas tan cercanas, y la estancia de Utzon en el estudio de Aalto tan próxima, que no puede obviarse la pregunta de si esto es una coincidencia o no lo es.

Es una pregunta para historiadores minuciosos, y para Jorn Utzon, único testigo, sobreviviente de esta circunstancia. Y aquí la dejo planteada para ser contestada por quien corresponda (23).



Ayuntamiento de Kiruna.



Ópera de Essen.

Óleo, 1963.



Existe una posibilidad confirmada de origen naturalista, o vegetal, en el tema de los abanicos. Me refiero al dibujo "Huracán en Cape Cod", de 1946, durante una estancia americana, que puede resultar representativo de una vegetación agitada por el viento, ya no tanto recta o poligonal, cuanto tan curva y estremecida como podría ser el conjunto si lo que se mueve son matorrales y que acerca formalmente el gusto por las líneas que se apartan desde un centro o centros, al resultado de la acción de fuerzas eólicas.

Este dibujo me ayuda a introducir otra faceta del quehacer de Alvar Aalto que me fascina: su variante de pintor, o de artista plástico si así se quiere concebir.

Hay bastantes cuadros al óleo de Alvar Aalto, casi siempre abstractos, e incluso informales, de los que no he podido encontrar constancia de ninguno anterior a 1945, aunque no dudo que existan. Y aquí, de nuevo, los temas formales se introducen, desde y hacia la arquitectura, con un vaivén de "todo sirve para todo", que él ha llamado, ya lo hemos citado "dejarse guiar por el instinto".

Valga como ejemplo el cuadro que se publica y compárese con el dibujo de la Ópera de Essen que se muestra; aunque no soy yo muy partidaria de ese juego banal, tan repetido, de comparar visualmente dos cosas heterogéneas (24), es aquí inevitable la comparación pues en este caso tienen las dos cosas la misma mano como origen, y pueden acreditar fechas cercanas de realización. Son tan parecidos visualmente que estremecen.

Así que ya vamos viendo que algunas obsesiones formales aaltianas sirven para todo, para estructuras resistentes y para líneas generadoras en planta, para hacer muebles y para pintar, para solucionar problemas acústicos y para exponer paneles en un pabellón. Y lo más interesante es que sirven para todo muy bien, solucionando con excelencia las "exigencias sociales, humanas, técnicas y económicas" de una manera adecuada y eficaz.

Esto es magia, si se cree en ella. Desgraciadamente, la fe en la magia no se cuenta entre mis defectos, de modo que trataré de aportar una explicación más racional. Pues, desde mi punto de vista, esto es, más que magia, rigor profesional, y este rigor es muy característico del "monstruo" Aalto.

Aalto es un arquitecto total, cabal y completo, por sabido debería callarse. Es alguien a quien su vocación empuja a hacer arquitectura, a erigir. Alguien que proyectó 800 obras (menos que F. LL. Wright pero en muchos menos años de vida) y que, repetidamente ha hecho constar, desde siempre, que no tenía tiempo ni ganas para escribir, publicar, investigar, archivar o promocionarse (25), pues toda su energía, su quehacer y su talento se dirigían a proyectar y construir.

De modo que, por lógica conclusión, Aalto es un hombre que estudia, analiza, piensa y prueba, minuciosamente, todo lo que proyecta, un hombre que "soluciona" toda la obra hasta el final, sean cuales sean su origen y su génesis formal.

De ahí la inevitable conclusión de que todos los caprichos formales, los temas recurrentes, las obsesiones, los recuerdos o los sentimientos, libremente transcritos gráficamente, sirven para hacer arquitectura, cuando están bien estudiados, adaptados y resueltos. Y es así, y así será, es decir, amén.

En los dibujos "blandos" se nota perfectamente esto que digo. Todos ellos tienen, hechos por la temblorosa mano que maneja el lápiz 6B, acumulaciones de materia gráfica, sitios donde son más negros, más emborronados, más reforzados.

Cuando se miran sin mucha atención, descontextualizados además respecto a la obra arquitectónica a la que anteceden,

estas esquinas negras, estas acumulaciones matéricas parecen recursos expresivos, parecen grafismo automático de una mano que vuela sobre el papel, aquí y allá, creando garabatos que se enfatizan en los extremos, donde se han generado, un poco a la manera de los dibujos "de verdad", con expresa mención de Rembrandt y de Leonardo.

Tanto más cuanto que hay algunos en verdad bellísimos, que pueden, casi, ser considerados como arte gráfico. Y citaré expresamente el dibujo del Ayuntamiento de Kiruna, casi indescifrable porque el alzado que está debajo se superpone a las líneas del terreno que acompañan a la planta y donde el lápiz blandísimo ha viajado, aquí y allá, reforzando el "gusano" poligonal de la propuesta de planta, acumulando tono y materia hacia arriba del papel, realizando una composición gráfica en diagonal...

Pero si estos dibujos se comparan con los proyectos que de ellos emanan, podrá comprobarse que, las más de las veces, esas acumulaciones de tono y materia, esos negros borrones, corresponden a aquellas partes que se constituyen en la línea directriz del proyecto, que es preciso definir mejor por motivos funcionales, o que es preciso estudiar con mayor profundidad por motivos formales.

Esto proporciona una guía posible para profundizar en el método proyectual de Alvar Aalto. En los dibujos, lo que se ve peor, por más emborronado y peor definido, lo que resulta más aparentemente gráfico y matérico, lo que parece un recurso expresivo, suele ser aquella parte del proyecto que es la más importante, la primera y la mejor, por donde se ha empezado, la que "norma" la composición, el embrión geminal de la obra.

Sería del mayor interés que se estudiaran concienzuda y metódicamente, desde este punto de vista, los proyectos de Aalto, para poder arrojar más luz sobre su autodenominado "dejarse guiar por el instinto".

Teniendo en cuenta, asimismo, que estos dibujos "blandos", sean plantas, secciones, alzados o perspectivas, tal como han sido dibujados y trabajados, con sus borrones y sus esquinas reforzadas, con sus "cuentas" de numerillos, acaban resultando, casi siempre, una imagen gráfica certera, exacta y ajustada de la arquitectura real a que van a dar lugar.

Buen ejemplo se encuentra en el dibujo "blando" del auditorio de la Universidad Politécnica de Otaniemi, donde el lápiz baila, organizando una "mancha" abstracta, casi ininteligible, que resulta ser, milagrosamente, una imagen exacta de la realidad construida "a posteriori".

Puesto que el dibujo corresponde a una posible perspectiva, podría argumentarse que es natural que un capricho visual formal sea la norma que rija la imagen final de un edificio.

Pero la cosa no es, en realidad, así, puesto que dibujos "blandos" en sección, o en planta, acaban siendo exactos a los planos de la solución final de las obras, como sucede en la iglesia de Imatra, en la fábrica de celulosa de Sunila o en la iglesia de Riola.

Parece como si, en verdad, este "método de la caja negra" funcionase de una manera muy extraña, y no precisamente tal como él lo describe. Parece como si, cuando el lápiz 6B corre sobre el papel, el dueño de la mano que lo lleva tuviera ya completo, en la cabeza, el edificio que quiere hacer, y no fuera el lápiz otra cosa que el instrumento que deja constancia de una existencia mental anterior.

De esos dibujos sale la idea entera, completa y ajustada, y no necesita ya, para materializarse, otra cosa que estudiarla enteramente en detalle, para que pueda ser erigida. Así que, a

lo mejor, la operación mental de referir formas gráficas a formas arquitectónicas (que es la manera habitual de proyectar) funcionará en Alvar Aalto al revés, y refiere las formas arquitectónicas a formas gráficas, como si realizara levantamientos, o apuntes, de una realidad existente, pero que está, de momento, solo en su cabeza.

Alguna realidad mental se ha resistido a convertirse en edificio construido, y pueden servir de ejemplo las vueltas y revueltas a que son sometidos los dibujos para la Baker House, tan constreñidos por la necesidad de incluir en ella más habitaciones de las que cabrían. Y que acaban generando unos cuadros explicativos, muy divertidos, especiales para cerebros americanos, que quieren demostrar que el deseado "gusano" permite construir más habitaciones que otra disposición cualquiera (26).

Pero, en general, los dibujos "blandos" son muy certeros, y permiten acceder a una futura realidad que solo necesita materiales de construcción para existir. Y ello sin abandonar las ideas caprichosas, u obsesivas, los "temas" o "asuntos" que le parecen a nuestro monstruo Aalto de especial interés y deseo.

Otro "tema" viene a sumarse al de los abanicos, y es asimismo un "tema" pertinaz, duradero, mantenido a lo largo de toda una vida de caprichosa creatividad.

Es el "tema" de los polígonos, que disfruta de muchas variaciones, desde los anfiteatros excavados hasta las "escaleras del campo", y más aún (27). Y así como no sabemos el origen de los abanicos, este "tema" tiene un origen explicado por el propio Aalto, en un reminiscente escrito que recuerda su infancia y que se llama "la mesa blanca" (28).

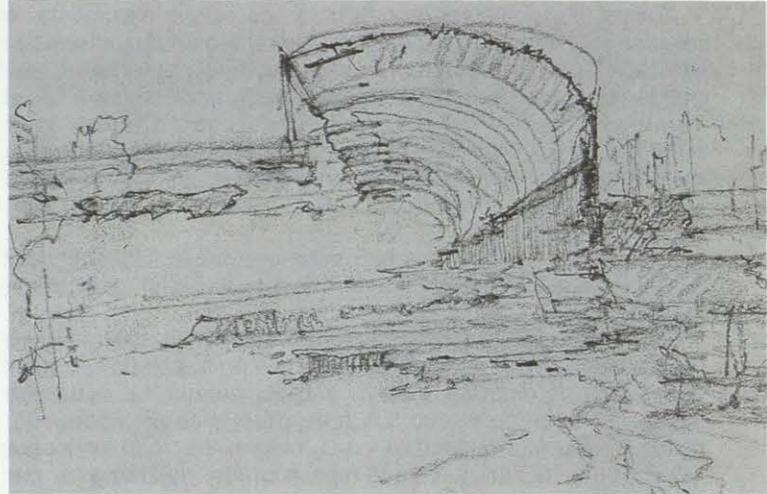
Allí explica lo que las curvas de nivel significan para él, hijo de cartógrafo, acostumbrado a verlas dibujar por su padre; y desarrolla su convencimiento de que en las curvas de nivel se encuentran, porque en ellas tienen acuerdo, la obra natural y la obra humana. Puesto que el terreno, la naturaleza preexistente, no se parece a las curvas de nivel que lo representan más que a través de una convención, de una operación humana, la que es capaz de reducir la naturaleza a planos acotados.

Quizá sea esa la explicación por la cual los borroneos "blandos" de los bocetos sigan, a menudo, un camino paralelo a las curvas de nivel del terreno, ajustándose a ellas para crear líneas de planta paralelas o coincidentes. Y obsérvese que es, no tanto una adaptación al terreno cuanto una adaptación (o un capricho) a una entelequia, a algo inexistente, a las líneas formadas por los puntos que unen las cotas de la misma altura, que, como es obvio, en el terreno real no existen.

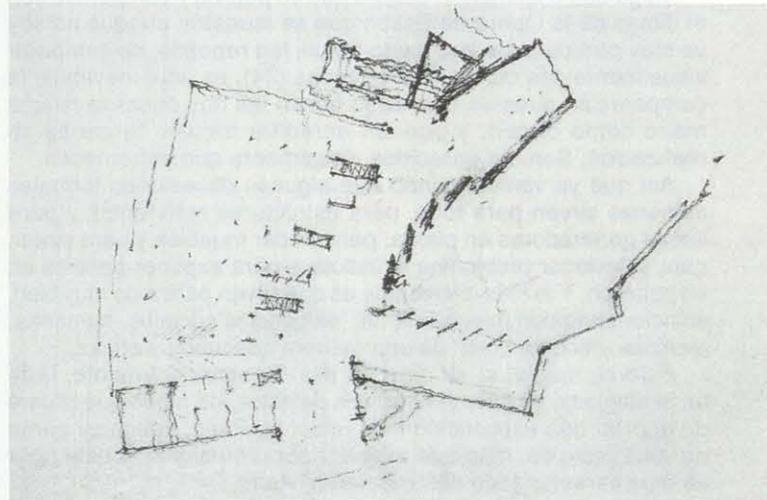
Es una operación que permite entender, y explicar, la pluralidad de ángulos anómalos que chocan con la vista en las plantas de los edificios de Aalto. Se deben, quizá, a ese entendimiento de las curvas de nivel como punto de encuentro de hombre y naturaleza, de obra y arquitectura. Y para aumentar un poco más la presión sobre esto, las curvas de nivel suelen devenir, en los planos de Aalto, siempre (o casi siempre) poligonales, es decir, más irreales aún, estableciendo un acercamiento del polígono a la verdadera curva que es una operación doble de ajuste, puesto que la verdadera curva ya es un ajuste primero, comprometido entre la realidad y el grafismo.

Es de estas líneas poligonales de donde parten, paralelas o coincidentes, las líneas de planta que proporcionan los ángulos anómalos que he citado. Ángulos de sabe Dios cuántos grados y minutos, que vienen obligados por "seguir" las líneas de la planta a las líneas del terreno.

Y es con estas líneas poligonales con las que se construyen

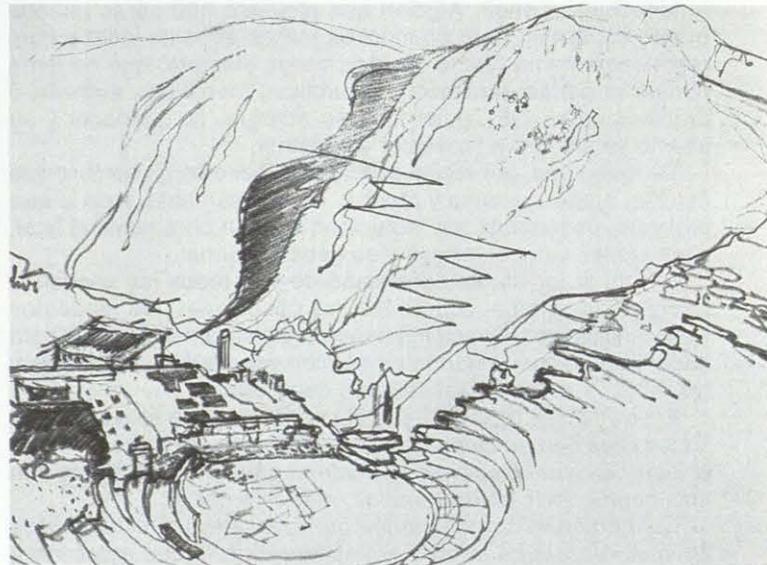


Auditorio de la Universidad Politécnica de Otaniemi.



Museo de Arte Moderno de Irán, planta en "polígonos".

"Teatro de Delfos", 1929.



los "anfiteatros", que van tallando el terreno alrededor del edificio, para ir estableciendo una continuidad sin solución desde el edificio total que es la casa, hasta la naturaleza total que es el terreno preexistente.

Unos anfiteatros que van perdiendo entidad y materia, en el viaje hacia el prado o hacia el bosque, como en el que existe en la Universidad de Jyväskylä, hecho con tabicas de piedra medio escondidas entre la tierra, o el aterrazado que rodea la Maison Carré, que empieza teniendo tabica y huella construidas, cerca de la casa, y acaba poseyendo una entidad casi incorpórea, con alguna materia aquí o allá.

Y los polígonos, las curvas de nivel y los anfiteatros siguen apareciendo, reincidentes, en obras de arquitectura y en dibujos de caprichos, desde la Casa y Estudio cerca de Helsinki, hasta los reiterados apuntes de Delfos, como un motivo musical.

Todavía nos queda el "asunto" o "tema" de las curvas libres, de las curvas a toda muñeca que han resultado ser, finalmente,

una de las maneras de componer más aaltianas, y que se pueden combinar con los abanicos, como en el Pabellón de Finlandia en Nueva York, o en la Casa de la Cultura, o con los polígonos, como en el Finlandiatlo.

Pero, puesto que no existe en el mundo mente de arquitecto que no haya asimilado, y convertido en cultura propia, el parecido, tantas veces invocado, del vaso "Savoy" con los bordes sinuosos de los lagos finlandeses, y estos, a su vez, con la curva libre, dejaré el tema sólo apuntado, para mayor y mejor brevedad.

Y también dejaré, finalmente, que mis lectores (si es que existen) juzguen por sí mismos cuán melancólicos son estos bellísimos bocetos, cuánto de inexpressable soledad existe en este afanoso dibujar sin tregua ni reposo, y si la melancolía que rebosan no está, como dice Kenneth Clark "cercana al terror", ese terror del genio, del artista total para el cual todo el tiempo de una vida resulta tan corto que sólo permite hacer 800 edificios y 100.000 dibujos.■

N O T A S

- 1.- Estas cifras son las que maneja la Fundación Alvar Aalto, en el "Archivo de Dibujos de Alvar Aalto", que tiene su sede en la Casa y Estudio cercana a Helsinki.
- 2.- El propio Alvar Aalto afirma que no sabía nada de F.L.W antes de llegar a Estados Unidos, en 1939, que es donde vio sus construcciones por primera vez. Del encuentro de ambos salió la frase "Alvar Aalto es un genio" que pronunció el viejo maestro, bastante cicatero, como se sabe, para apreciar las obras ajenas.
- 3.- Los números dan una media de 15 edificios por año de vida profesional activa, aproximadamente, realizados con una oficina mínima, en unas condiciones de trabajo que se pueden calificar como de absoluta entrega.
- 4.- En un artículo publicado en esta misma revista *Arquitectura* sobre los dibujos de Frank Lloyd Wright desarrollé el tema de la "autoría" de los dibujos de los arquitectos. Es el número 300.
- 5.- Nunca ha habido mucha gente en el estudio de Alvar Aalto trabajando, entre otras cosas, porque no caben. Quien lo haya visitado sabrá que no tiene más de 20 puestos de trabajo, si se está muy apretado, y no creo que llegaran a trabajar nunca 20 personas juntas allí.
- 6.- La "invasión japonesa" se extendió por todos los estudios de arquitectos famosos, en los años sesenta. Los visitantes del estudio de Alvar Aalto en el año 1963 son testigos de que allí trabajaban algunos japoneses. Otro tanto sucedió, algunos años más tarde, en el estudio de Kahn en Filadelfia.
- 7.- El biógrafo de Alvar Aalto, Göran Schildt, es la fuente que hay que consultar para todas estas minucias de premios y accésits.
- 8.- El carácter de los finlandeses es muy particular, y está relacionado con el clima, la historia política y las costumbres. Por mi parte, entiendo como "finlandés" una mezcla de modestia, afabilidad, alegría y recato, con una pizca de tristeza nórdica añadida, y, en consecuencia, es "anti-finlandés" el lujo desatado, la ostentación, el aparato y todas las cosas semejantes. Reflexiónese sobre la simplicidad del amueblamiento de la "Villa Mairea", residencia plutocrática, donde sencillísimos muebles comparten espacio con una soberbia colección de pintura moderna, y se entenderá de lo que estoy hablando.
- 9.- "Teekari" quiere decir politécnico, y es como las buenas gentes de Helsinki llaman a los alumnos de la Universidad Politécnica.
- 10.- Este verano, 1998, las paredes de la Escuela de Arquitectura de Otaniemi mantenían colgadas notas correspondientes al curso que había terminado, y puedo dar fe personal de que los ceros en matemáticas eran legión. Para unos estudiantes que han pasado ya un examen de ingreso bastante severo, se me antoja más bien excesivo rigor.
- 11.- Maire Gullichsen cuenta cómo hizo el encargo de "Villa Mairea" a

- un "bohemia". Esta opinión no impidió que juntos, ella y el bohemia, fundaran la fábrica de muebles Artek que ha dado sustanciosos dividendos, y tampoco que se hicieran amigos para toda la vida, hasta el extremo de viajar juntos, sobre todo por Italia, incluidos Harry y Elissa.
- 12.- Otra vez hay que recurrir a Goran Schildt para la anécdota del trabajo nocturno, que incluía, al parecer, el taxi de vuelta a Helsinki pagado por Alvar Aalto en la madrugada para los soñolientos colaboradores de la oficina.
- 13.- Que Alvar Aalto bebía en grandes cantidades es cosa sabida, y era el vino tinto, habitualmente italiano, su bebida favorita. Con motivo del centenario, unas bodegas italianas le han homenajeado poniendo su nombre a una añada.
- 14.- La anécdota de la boda con Ainó para no tener que pagarle el trabajo ya hecho la cuenta, con mucha guasa, el propio Aalto. Nada tiene, como es natural, de intención de no valorar un entendimiento de pareja tierno y sostenido, que llevó a la depresión a Aalto a la muerte de ella.
- 15.- En el famoso año 1928, como es sabido, de estos acontecimientos, y de las obras primeras, trata, muy bien por cierto, el libro de Ismael García Ríos "Alvar Aalto y Erik Bryggman", editado por el Instituto Iberoamericano de Finlandia, y que está en proceso de traducción (y edición) fina.
- 16.- El "funcionalismo psicológico" es el gran invento de Aalto, que reclama en casi todos sus (escasos) escritos. El "pequeño hombrecillo" es aquel hombre común a quien va destinada su arquitectura. La "variabilidad" es una cualidad de los objetos standard que permite la posibilidad de cambio. El "huevo del pez y el salmón" es el título con que se publicó en la revista *Arquitectura* un "a guisa de artículo" aparecido originariamente en *Domus*, en 1947, y allí titulado "la trucha y el torrente". El pintoresco aparece en un artículo de 1925 titulado "la arquitectura en el paisaje de la Finlandia Central -los 'poemas' que solo deben ser 'escritos sobre la arena' es una frase de otro artículo- El 'uso del papel' es, por fin, una frase de otro artículo, y es tan bonita que no me resisto a escribirla en finés: "Luoja loi paperin sitä varten, että sille piirretään arkkitehtuuria. Kaikki muu on-Linakin minuelle-paperin väärinkäyttöä".
- 17.- Es Venturi quien habla de un "orden arquitectural lleno de tensiones" y dice: "la belleza de los elementos no viene de su originalidad o de su pureza (son convencionales) sino de su 'gauchismo' formal y contextual (cuando extraligeros, cuando enormes)" y también "El orden de Aalto no está basado sobre la serenidad, el drama o la coherencia, sino sobre la tensión que producen las excepciones al orden (Enzo Gutzit) o distorsiones en relación al orden primero (torres de Bre-

- men) o en un orden tan antiguo que está en el límite del desorden, como en el Wolfsburg Cultural Center". Personalmente opino que Robert Venturi, como a menudo le sucede, no se enteró de nada.
- 18.- Las frases entrecorilladas pertenecen al artículo ya mencionado, en su versión "El huevo del pez y el salmón", es decir, en su versión castellana publicada por la revista *Arquitectura* en el año de gracia de 1960. Por cierto que, entonces, era (como siempre) Carlos de Miguel el director de la revista, pero el secretario de redacción en ese año concreto era Antonio Fernández Alba, a tres años justos de terminada su carrera.
- 19.- Las frases entrecorilladas pertenecen al mismo artículo, ya citado, y a la misma versión.
- 20.- Lo que recoge la moneda es el dibujo de la "construcción acústica" del Finlandiatlo.
- 21.- La imagen está creada por la comparación visual que hace, en dos secuencias sucesivas, el vídeo "Aalto" (technology and nature) dirigido por Iwe Jalander y editado por Phaidon.
- 22.- El catálogo citado, que es un libro, está editado con motivo de una exposición, y se llama "Alvar Aalto, de l'oeuvre aux écrits" de la colección "Monographie" del Centro Georges Pompidou, 1998. La exposición se llamaba "Alvar Aalto, del romanticismo nacional a la arquitectura moderna" y la había organizado el Museo Alvar Aalto de Jyväskylä.
- 23.- Por cierto, que las "velas" de Sydney son también, en trazado, "abanicos".
- 24.- La comparación entre cosas heterogéneas está muy de moda, y no hay libro de arquitectura que no nos sorprenda con las imágenes más insólitas puestas una al lado de la otra.
- 25.- Muchas veces se ha quejado Alvar Aalto de que le pidan artículos, conferencias, entrevistas, y él tenga entre manos miles de metros cúbicos de obra, y no tenga tiempo de pensar en nada más.
- 26.- Los dibujos de que hablo, un cuadro gráfico de la Baker House donde se demuestra que el gusano curvado de la planta es mejor que cualquier otro, están publicados en el catálogo del MOMA "Alvar Aalto, between Humanism and Materialism", 1998, y dentro de él en el artículo de Peter Reed "Alvar Aalto and the New Humanism of the Postwar Era".
- 27.- Me refiero, naturalmente, a la "Escalera del Campo" de Säynätälö, tema fétiche en la arquitectura del siglo XX, homenajeada por Charles W. Moore en el Sea Ranch y en el Kresge College.
- 28.- Es un texto dictado a su secretaria como introducción a un libro que estaba planeando como su legado espiritual. Está publicado en el libro de Goran Schildt "Alvar Aalto in his own words", Rizzoli, New York, 1998.

La función de la arquitectura como poesía

ALVAR AALTO (1898-1976)

Antonio Fernández Alba

El más joven de los maestros del Movimiento Moderno en Arquitectura se incorpora como segunda generación de los maestros constructores tratando de hacer una revisión del pensamiento racionalista en el entorno de los Países Nórdicos sobre los fundamentos de las culturas artesanales que subsisten en estos pueblos. Aalto desarrolla una sensibilidad plástica desde la práctica constructiva que entronca con una minuciosa preocupación tecnológica acercando la función del detalle arquitectónico al entorno de la vida del hombre. No cree a ciegas, ni el autómatas que interpreta, ni el robot que trabaja. Cree más estimulante interrogar a los poderes industriales y acotarles su desarrollo; para ello se hace necesario tomar conciencia del acontecer en el medio natural y su deterioro compulsivo.

La obra de Aalto está rodeada de una fuerte tensión romántica a pesar de sus votos de fidelidad al "espíritu nuevo". Su calidad de artesano le permitirá usar la madera, el ladrillo y la piedra con maestría, y obtener brillantes y apacibles objetos de arquitectura depositados en el silencio de la naturaleza. ¿Cómo construir el cobijo, la textura del recinto, la luz en el interior del espacio? Los proyectos para este artesano de los materiales no se pueden explicar; se pueden aclarar sus circunstancias, pues los materiales con los que se construye la arquitectura como la palabra que recoge la poesía ofrecen una multiplicidad de significados. Por eso las construcciones de Aalto tratan de dar respuesta en su alfabeto plástico en un amplio espectro, desde el romanticismo, la tradición vernácula y los principios de racionalismo. Su obra no elude ninguno de los aspectos en los que va a estar implicada y comprometida la modernidad arquitectónica.

APLICACIÓN DE LA TÉCNICA

Aalto plantea en los procesos de la producción industrial una coincidencia nueva en la formalización de los espacios internos, de sus movimientos, recorridos y texturas; entiende la técnica como un instrumento al servicio del progreso humano que permita una coherente relación entre diseño y artesanía que haga posible incorporar el trabajo del arquitecto en los postulados de la estética maquinista.

INCORPORACIÓN DE LA MATERIA

Los materiales con los que se construye la arquitectura son los documentos primordiales para hacer posible la función, el uso y la belleza de un espacio, a los que sin duda aún pueden prestar su ayuda el conocimiento y el saber de las técnicas artesanales.

LA LUZ

Aspiración idealista que rondaba a los pioneros del principio de siglo y que aspiraba a suplir no solo las demandas higiénicas sino a modelar las nuevas cualidades del espacio a través de la luz y por la luz, en Aalto permitiría ampliar nuevos estudios en torno a la ventana y al diseño de lámparas. Consciente de que las razones de su forma y expresión son consecuencia de su función, entendió los efectos de la luz no sólo como un dato adquirido a través de los principios técnicos sino revelado por el sentido poético, por la razón

psicológica para iluminar el recinto de trabajo, el lugar de reunión, la calle; pues es cierto que caminamos en tinieblas en la ciudad moderna. La oscuridad nos hace sentirnos dobles y al mismo tiempo nada; la luz incorporada al espacio de la arquitectura no sólo como artificio necesario sino como iluminación de lo inerte.

EL COLOR

Aalto es un artesano en el manejo de los materiales, redescubre el color primario que proviene de la materia, traslada a sus edificios el cromatismo de los materiales naturales: madera, ladrillo, mármol, cerámica. El color para el arquitecto requiere una intuitiva mirada interior que traslada a veces el proyecto de la arquitectura a las comarcas de la pintura.

LA NATURALEZA

Ante el medio natural, Aalto como Wright, aun en el entorno de dos entornos diferentes, intuye el trabajo del arquitecto como un geógrafo que inicia sus primeros datos escudriñando la relación del edificio con el lugar, y organiza los edificios solidarios con la geografía del lugar. Organicidad y abstracción serán dos postulados que rodean la poética de la acción constructiva del arquitecto finlandés. Misión del arquitecto es emparentar de manera orgánica con la naturaleza los artefactos que edifica su arquitectura.

RELACIONES HOMBRE-TÉCNICA

La forma de los nuevos códigos de lo moderno se abría paso entre las tendencias expresionistas y el racionalismo ligado a la función, sin valorar los procesos de acción degradantes sobre el medio natural. Aalto trata de mediar, sin discurso teórico preciso, el sentimiento de retorno a la naturaleza, como lo había iniciado ya en 1889 Gallén Kallela. En el fondo, su atención a los métodos artesanales pretendía que el nuevo proyecto, de alguna forma, hiciera posible la presencia de las memorias populares. Finlandia es un país muy ligado al trabajo de las técnicas y oficios aplicados primero al artesanado y después a la industria; de ahí sus alusiones al quehacer artesano en la obra de sus primeros años. Naturaleza y espontaneidad, libertad funcional y compositiva serían alguna de las características que aportaría Aalto al rígido encuadre que desarrollaba el estilo internacional. Le interesó más hacer posible la construcción de paisajes donde pueden nacer las flores que redactar discursos donde justificar sus formas. "Cuando me aproximó a resolver un problema de arquitectura, me encuentro sin excepción, prisionero de la idea de su realización".

POSTULADO DEL PROYECTO

"Las exigencias sociales, técnicas, humanas, económicas y psicológicas que se presentan en todo proyecto, y que convienen a cada individuo o grupo, sus ritmos y el coloquio interior, todo es un conjunto de acontecimientos que no pueden ser abordados únicamente de manera racional". Aalto es un arquitecto que solicita sin rubor ayuda de la intuición, del gesto aclaratorio, de la suma de encuadres que se suscitan en los márgenes del proceder metódico que globaliza el diseño. En el proyecto señala, "dejándome guiar por

el instinto e improvisando, la idea conductora nace de la manera más sorprendente, es un punto de partida que integra y reúne aquellos elementos muchas veces contradictorios que más tarde los dispongo en armonía".

Aalto ha señalado con su obra una espacialidad con visión democrática, no sólo formal o constructiva sino como mediación entre la posibilidad tecnológica y sentimiento, arremetiendo contra cualquier dialecto o provincianismo que pueda reducir el proyecto a exquisito objeto diferenciado. Su método consistió en pensar desde el origen, para transformar el medio y hacer vivir al hombre en una armonía estética de lo construido.

¿Recuperará la buena arquitectura la tradición del buen hacer constructivo, la artesanía del detalle, la nobleza de la espacialidad y la poética de la materia?

Tríptico velado

Kuortame 1898

"Me siento a la puerta y embeleso mis ojos en los colores y en los sonidos del paisaje, y canto lento para mí solo vagos cantos que compongo mientras espero". (Pessoa).

Ante el páramo blanco o bordeando los helechos helados, el paisaje se transforma en metáfora y la metáfora plástica adquiere el rango de poder sublimar las diferentes simientes que alberga el pensamiento. Componer, para un arquitecto, viene a ser, poner en orden las imágenes de lo ensoñado. Contemplar mirar y admirar los espacios desconocidos. Construir, edificar los lugares del recinto que se comparte en común. Componer, contemplar y construir, tres viáticos comunes para todo viajero empecinado en la configuración del lugar. A la llegada, el bosque, la montaña, la nieve cuajada, el ruiseñor en vuelo, la rama desolada; son los paisajes escondidos en la percepción del olvido, las formas redescubiertas por soles inclinados, bocetos al fin de una infancia, que permitirán ordenar las múltiples siluetas ancladas en todas las posibles memorias populares.

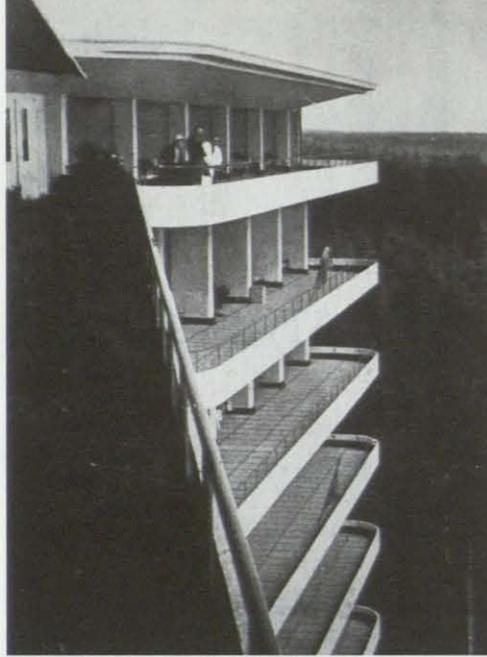


"Vagos cantos que compongo mientras espero"

1929-1933 Paimio

"No teniendo fe en la abstracción del hombre, ni sabiendo siquiera qué hacer de ella ante nosotros, nos quedaba, como motivo de tener alma, la contemplación estética de la vida". (Pessoa).

Contemplar de nuevo, cuando llegan las primeras gotas de agua que caen de los glaciares, y los salmones ponen sus huevos en los manantiales incipientes del deshielo y se intercambian arios de esbelta columnas por siluetas rasgadas para alcanzar los horizontes de la luz, maderas marcadas por la presión de la nueva forma, blancos espacios para la lectura, el dolor o el trabajo embrumados, entre horizontales auroras y tangentes crepúsculos. Verdes que



igualen la doble fisonomía del espacio (interior-exterior), cobres que anulan el sentir dividido de la razón estética (forma-función), grises profundos que amplifican las inciertas fronteras del tiempo, consumido en tantos retrasos. Contemplar aprendiendo ha sido siempre patrimonio de la mirada interior

hacia las cosas, reencuentro del tiempo y el yo, incertidumbre creadora al fin, en épocas de progreso técnico y aceleradas evoluciones sociales.

En la recreación de las formas ya construidas, en la mirada de los espacios que ya se sucedieron, es donde se diluye la orfandad de la "duda creadora". La arquitectura bella, siempre se sumerge en los mismos espacios de los sueños.

"Es decir la contemplación estética de la vida"

1950-1952 Säynätsalo

"Considero la vida como una posada en la que tengo que quedarme, hasta que llegue la diligencia del abismo". (Pessoa).

Para permanecer en la morada proyectada desde la mirada interior, lo decisivo es la vivencia del tiempo; por eso cada proyecto debe concebir su propia filosofía; su dificultad reside en cómo reconocer en tan arqueológico inventario, los "parecidos de las "diferencias", el "original" de lo "derivado", advertidos como estamos que proyectar en arquitectura es materia de esencia soñadora. Proyectar y descubrir el nuevo paisaje de lugar imaginado, fue para Aalto un contraste de alusiones: nuevo-tradicional, romántico-nacional, naturaleza-artificio, no es otra cosa que confrontar el clima del acontecer poético en el campamento de las miradas en tránsito. También, una cosmogonía de símbolos trascendidos por las formas de la arquitectura, hoy, asteroides que recorren isobaras ideales, geometrías de "encanto", jardines en cuyos vértices maduran frutos de Hespérides, en nuestros días desconocidos. Cánticos y preludios, tal vez, del adiós. Fiesta en los pedestales de una arquitectura que pretendió descubrir los espacios del secreto y las formas del olvido para hacer vivir a los hombres en la belleza armónica de lo construido. ■



La España de Alvar Aalto

José Laborda Yneva

Sabemos que en Finlandia, y en los restantes países del Norte, es donde aparece nítido el esmero secular por el oficio, por la valoración del interior de las cosas; donde la aceptación de las circunstancias geográficas y climáticas origina toda una cultura reservada al detalle, a la calidad de lo habitable, fruto de la necesidad de encontrar ambientes que mitiguen el rigor extremo de un exterior impracticable durante gran parte del año. El gusto por el encuentro con lo humano, el desarrollo íntimo de la relación entre las gentes, la necesidad de encontrar privacidad y abrigo en la arquitectura es lo que potencia en el Norte las actitudes basadas en el desarrollo de la pericia, en el diseño introspectivo de lo necesario, en la reflexión sobre la forma, lejos de las propuestas de otras culturas más cálidas y agrícolas -como lo es la nuestra- que encuentran en la relación exterior su también admirable forma natural de expresión.

Sin embargo, nosotros, en nuestra cálida latitud, encontramos en la arquitectura finlandesa algo que inevitablemente nos la hace próxima. Comprobamos cómo las soluciones de las cosas convienen también a nuestra forma de sentir y percibimos la sensación intangible de que, pese a nuestra distancia, la arquitectura finlandesa participa también de las esencias mediterráneas en su deseo de encontrar calor: el calor que produce el encuentro de la inmaterialidad edificada con la escala y con la naturaleza. Se trata de la proximidad intelectual que sugiere lo que alguna vez hemos deseado y sentido cercano, aunque nuestro recuerdo no nos permita precisar el momento. Es una grata sensación de participar de una misma intención, aunque de distinta manera. Y eso lleva a que España resulte ser hoy uno de los países en que con mayor interés se valora la arquitectura de Finlandia.

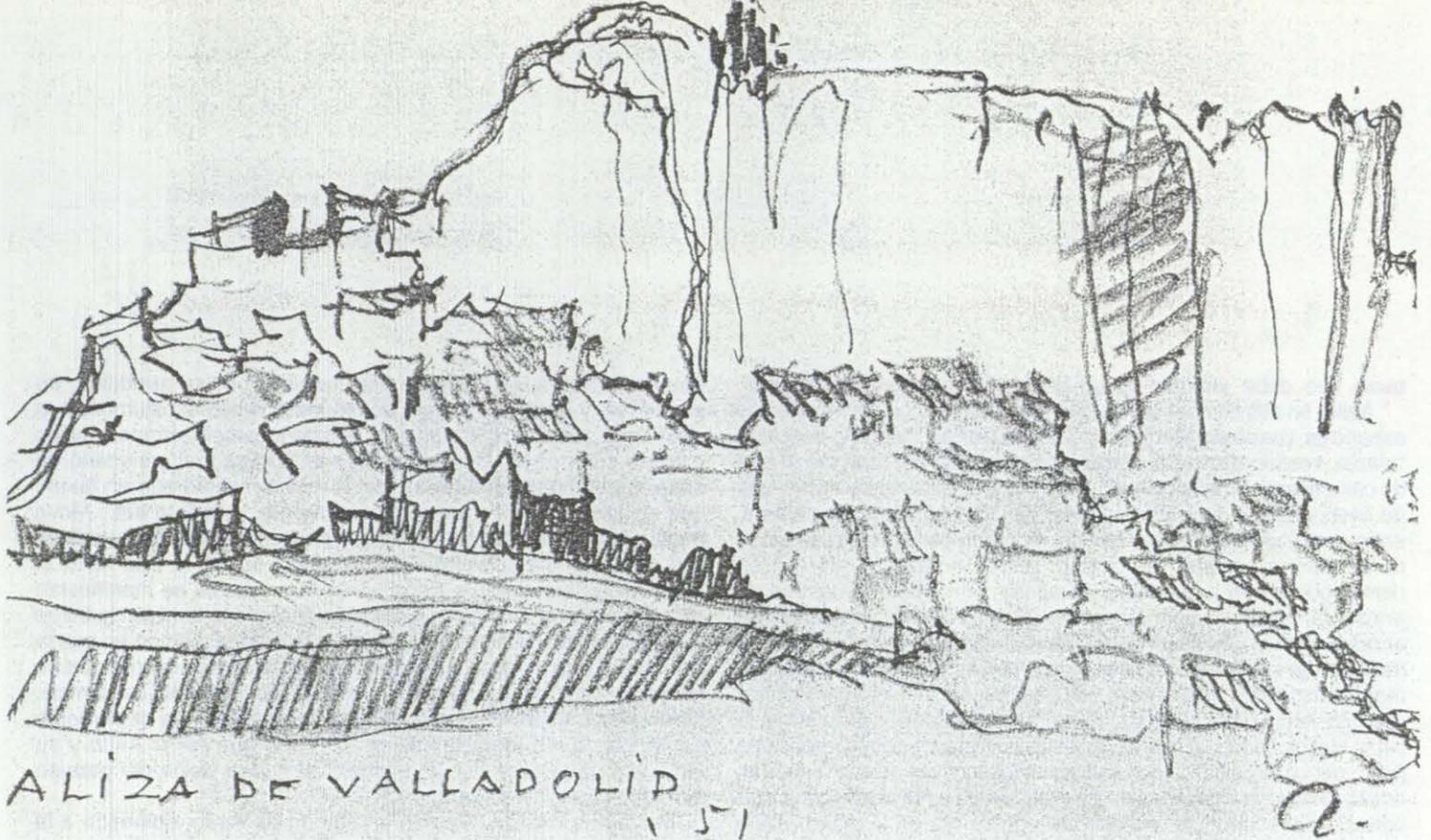
Aalto estuvo en España en noviembre de 1951; visitó Barcelona y Madrid, y expresó ante los arquitectos españoles su empeño por trasladar a la arquitectura de la libertad y la individualidad del hombre: "Construimos para los hombres, y es a ellos a quienes sobre todo debemos atender, sin coartar ni entorpecer el libre ejercicio de su libertad". Fue la continuidad en el trabajo lo que definió siempre su manera de afrontar la arquitectura, deseoso de conseguir en cada proyecto siquiera un leve avance que lograra aportar valor añadido al resultado y permitiera progresar sobre él en adelante. Explicó aquí, por ejemplo, su manera de comprender la visión horizontal de las cosas, aplicada en el sanatorio de Paimio y surgida de la atenta observación de los enfermos. Era un sistema completamente opuesto al de quienes hasta entonces habían proyectado hospitales partiendo de su forma vertical de ver: "¿Sabéis qué tortura supone la diaria contemplación desde la cama de una luz constante en el techo?". Los techos, la calefacción, la disposición de las ventanas, la zonificación interior dispuesta de forma que pudieran conseguirse zonas comunes donde la continuidad indeseada de la estancia pudiera ser paliada, la luz natural, todo había sido cuidadosamente dispuesto para conseguir la libertad posible en un centro hospitalario.

Explicó también la sutil relación entre el ojo y el libro, imprescindible para quien trata de leer. En su biblioteca de Viipuri, su primer objetivo fue el dominio de la iluminación. Así surgieron los grandes discos cenitales de cristal, capaces de producir durante el día luz tangencial en todas las direcciones, sin sombras, con independencia de la posición del lector en la sala: "Ocupé mucho

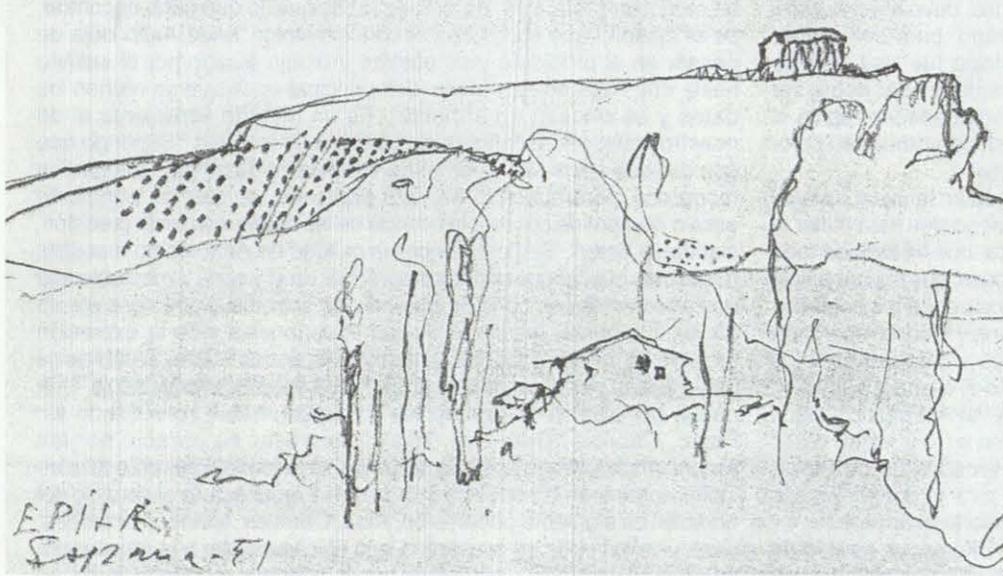
tiempo en hacer dibujos infantiles, con grandes soles que iluminaban una montaña por igual. De ellos nació la combinación entre planta y sección, idea básica de la biblioteca. Agrupé las salas de lectura en planos diferentes -como las laderas de la montaña- alrededor de una zona central de control. Por encima de ellos dispuse un sistema de soles: los lucernarios redondos y cónicos del sistema de iluminación". En la sala de reuniones de la biblioteca, Aalto ordenó las cosas de forma que las palabras pudieran ser percibidas por todos, lejos del sistema común en las salas convencionales. Surge entonces la sinuosidad cálida del techo, su revestimiento en madera, los asientos sin respaldo de forma que cualquiera pueda girar sobre sí para escuchar y ver, sin desplazarse ni producir ruido.

Aalto le sobrecogía la relación supeditante entre individuo y masa. La producción de viviendas seriadas, su uniformidad, la aplicación de estándares indiferenciados suponían otros tantos objetivos a resolver: "Es posible que haya maneras de conseguir que la repetición nos conduzca a encontrar variaciones, en lugar de uniformidad". Y es que hubo un tiempo en que muchos arquitectos deseaban equiparar la construcción de viviendas con la fabricación de coches, pero "¿cuál es la relación entre el coche y la naturaleza? Cada lugar del mundo es distinto a los demás; existen combinaciones tan diversas como las que sugieren la tierra y el agua, y la casa, la vivienda del hombre y el propio individuo deben conseguir su propio lugar". Para Aalto, resulta imprescindible conseguir un carácter propio en los espacios habitados por el hombre; lugares atentos a las variaciones del clima, el paisaje, las relaciones con el entorno, la vecindad. No es posible aplicar a los recintos del hombre los sistemas indiferenciados utilizados en la fabricación de las máquinas. "Pero se podría intentar una standarización especial en la arquitectura para beneficio de la humanidad. Métodos que produzcan diversidad, variación en lugar de uniformidad. Es la naturaleza, la gran maestra, la que nos proporcionará la forma de lograrlo".

Comienza así su hermosa descripción sobre la variabilidad natural de las formas florales, tan semejantes y tan diversas a la vez como la propia especie humana. Estas variaciones posibles logran siempre resultados diferentes, todos ellos inmersos en el proceso ordenado del pulso vital: "Un árbol en flor puede tener millares de flores, todas ellas semejantes y distintas a las demás, en relación con su posición y función. En la naturaleza existe, por tanto, un método, un standard cuyo fin principal es conseguir resultados diferentes". Pero también el hombre y su casa forman parte de la naturaleza; es posible, por ello, intentar al menos encontrar un método que pueda ser aplicable. Pero, ¿cómo conseguirlo? Aalto conoce bien que, en el fondo, el problema consiste en el acierto en la percepción de la sensibilidad del hombre y en la correcta evaluación de las enormes diferencias psicológicas individuales y colectivas: "¡Dios mío, que tarea la del arquitecto que tiene que solucionar estos problemas!". No caben respuestas literarias, ni soluciones que vinculen la necesidad de habitar con la actitud uniforme de una producción basada en los comportamientos de las máquinas: "El hombre no debe ser el esclavo de la máquina, de la producción; al contrario, debe ser él quien las domine. Y eso debe hacerlo el arquitecto. Es natural que quien haya de encontrar la solución sea el hombre que trabaja con la materia. He aquí, pues, la

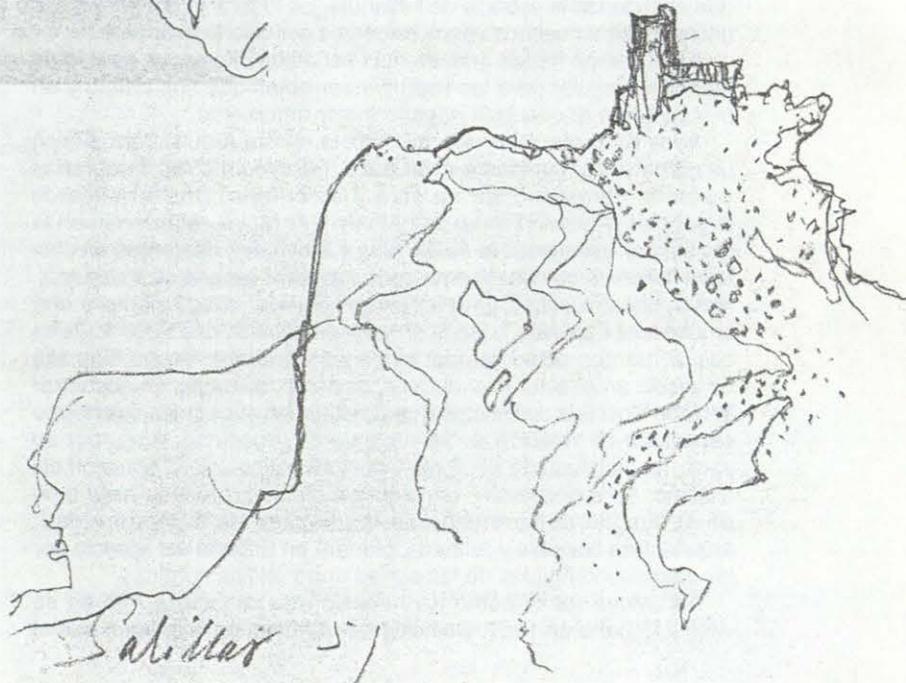
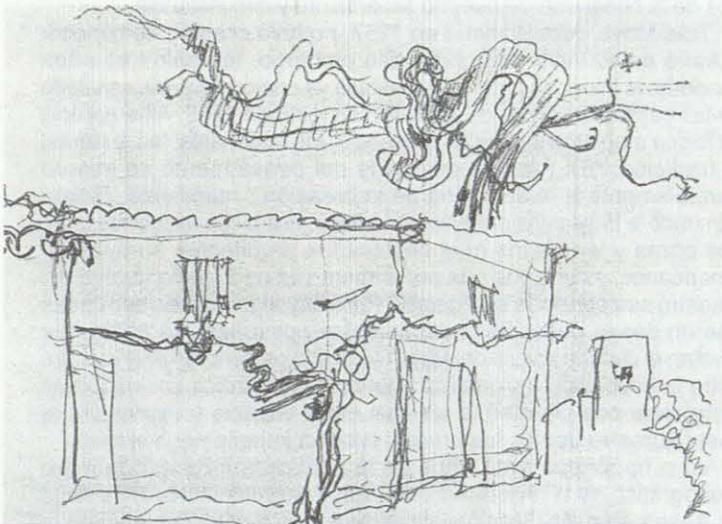


ALIZA DE VALLADOLID
151



EPILA
S. 12 de Mayo

Dibujos realizados por Alvar Aalto en su viaje a España en 1951.
Arriba, paisaje de Aliza de Valladolid.
A la izquierda, paisaje de Epila.
En el ángulo inferior izquierdo, casa con higuera.
En el ángulo inferior derecho, paisaje de Salillas de Jalón.



Salillas 51

tarea que debe afrontar el arquitecto, su vocación, su destino".

Aalto, en sus tiempos libres, tras las sesiones con los arquitectos españoles, paseó por Madrid con Chueca Goitia. Chueca lo describe: "afable, vestido de negro, corpulento y ágil a la vez, con cierto aire de campesino..." Era un Madrid que entonces combinaba autobuses de línea y carros de mulas; todo un variopinto y castizo ambiente, entre rural y urbano, repleto aún del recuerdo de la guerra, deseoso de afianzar su calidad de ciudad. Aalto no parecía interesarse demasiado por la arquitectura; buscaba, en cambio, muestras de artesanía, pruebas espontáneas de nuestro diseño, imposibles de encontrar en su país. Eligió las castañuelas de más precio -450 pesetas de entonces-, compró pendientes y abalorios gitanos, recorrió tiendas y, ante la sorpresa de Chueca, manifestó encontrar relación visual entre Madrid y Viena: "no habíamos llegado aún a la plaza Mayor, donde, al menos, el recuerdo histórico podría justificarse más", pensó Chueca. Nunca sabremos los motivos de ese recuerdo; acaso las raíces dinásticas de los Habsburgo o, tal vez, alguna otra conexión desconocida, porque enseguida, ya en la plaza, Aalto permaneció inmutable ante el recinto porticado. Allí encontró, en cambio, unos hermosos pendientes para su hija, cuyo efecto probó sobre las orejas de un dependiente asombrado, para comprobar su tamaño real. Más tarde, la siguiente etapa fue una tela de gabardina marrón, muy oscura. No servía cualquier tela, debía ser perfectamente lisa y del matiz preciso. En varias tiendas repitió el proceso de hacer sacar las piezas afuera para comprobar su color exterior, hasta encontrar, al fin, la que buscaba.

Chueca nos narra el sistema de Aalto al proyectar: tendía a aislarse de todo; concentraba su interés en las cosas esenciales para evitar la dispersión de su criterio. "Me dijo -cuenta Chueca- que en Italia cerraba los ojos ante monumentos renacentistas y barrocos; que buscaba sólo la esencia de la arquitectura mediterránea de los pequeños poblados campesinos". De su viaje en tren entre Barcelona y Madrid recordaba la silueta de los humildes pueblos aragoneses y castellanos "muy pegados al terreno", y el amplio paisaje del campo español. Seguramente en ese paisaje estriba uno de los valores esenciales de España; una imagen capaz de ser equiparada en su rotundidad visual a la también intensa búsqueda introspectiva de la necesidad de habitar que caracteriza la esencia de Finlandia. Es lo rural lo que mejor nos define, pese a nuestros vanos esfuerzos por valorar lo urbano.

En el campo reside nuestra más señalada diferencia, motivo de atención singular para los espíritus sensibles que nos visitan y en él y su gente encuentran nuestro mejor argumento.

Años después, en enero de 1960, la revista *Arquitectura* dedicó un número monográfico a Alvar Aalto. Reunió artículos, fotografías y planos para describir su obra y su criterio. Dos arquitectos españoles, Antonio Fernández Alba y Luis Moya, reflexionan en la revista por escrito sobre Aalto. Alba y Moya, tan diferentes en casi todo, tienen en común sin embargo su singular coherencia intelectual. Moya, nuestro último gran arquitecto clásico, deseó siempre una arquitectura canónica, basada en razones geométricas e intelectuales casi al margen de su tiempo; su pensamiento iba mucho más allá de la sola arquitectura; se detenía, paciente, tolerante, en encontrar la razón filosófica de las cosas para reflejar en sus planos su enorme capacidad de relación entre sentimiento y doctrina. Alba, por su parte, ha manifestado siempre su postura crítica ante la opresión del entorno; su arquitectura, también geométrica, procede ante todo de su amplia comprensión de los cauces de la modernidad; arquitectura sensible y refinada, pionera en España del aprecio por los valores intangibles de las sutiles sugerencias nórdicas.

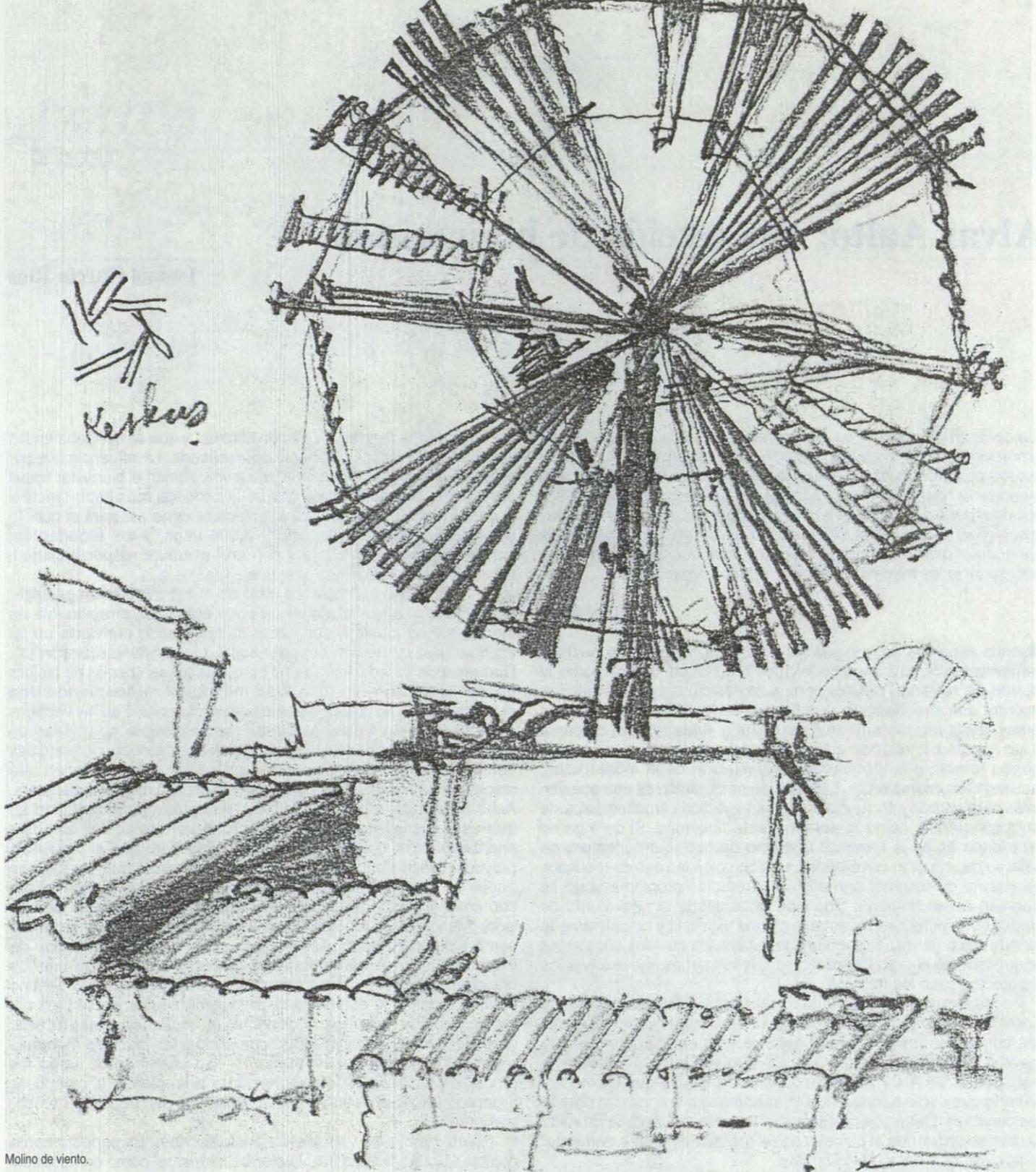
Así, Moya relata cómo tuvo ocasión de conocer a Aalto en su viaje a España en 1951. Coincide con Chueca en la imagen que el

finlandés transmitía: "Se nos hizo familiar por su sencillez, su seguridad, y quizá por su aire de marinero vasco acostumbrado a pisar firme sobre terreno inseguro; llevaba su propio terreno consigo y no se salía de él. Cuando estuvo en El Escorial, se volvió de espaldas al monasterio -de nuevo la misma actitud que en Italia-, que no era su terreno, para mirar al monte, que sí lo era". Moya relata añorante la gran diferencia que encuentra entre las formas de vida de Finlandia y España. La estructura social, la vida rural, el aprecio por la cultura, la tradición de la artesanía se manifiestan contrapuestas en ambas. Ciertamente en España también hubo un tiempo la cultura del campo precedió a la urbana, tiempo en que la creatividad artesanal encontraba formas y sistemas adecuados a su función inmediata; pero ya poco queda de ello. Finlandia, en cambio, manifiesta creciente su sensibilidad, su intuición, la depuración paulatina de las maneras de usar: "Creo que Alvar Aalto y su Finlandia no pueden ser un ejemplo, sino una visión del paraíso perdido", lamentaba Moya.

Moya nos explica también el método de Aalto, sometido a la enorme cantidad de variables que confluyen en la solución racional de cualquier propuesta; pero no es lo racional lo que cabe encontrar, es el destello que surge tras el conocimiento; "Alvar Aalto deja de pensar en el problema y se abstrae y dibuja guiado por el instinto hasta que nace de repente la idea principal en la que se reúnen los datos y se colocan en armonía". Es un método semejante al de nuestros místicos españoles, en busca de lo inefable: "Supongo que ese método -dice Moya- es el de muchos otros artistas antiguos y modernos, pero nunca lo he visto explicado -él, que tan pendiente estuvo siempre de conocer la esencia de las cosas- con tanta precisión, claridad y amor". Surge entonces la calidad de Aalto como maestro: "Debemos buscar qué podemos aprender de él y sería lamentable que nos encontráramos con ese aprendizaje superficial que consiste en copiar sus obras, resultado de sus experiencias y de la expresión inefable de sus sentimientos y sus circunstancias". Estas palabras de Moya avisan ya del cambio de actitud de la arquitectura española. Una nueva generación de arquitectos comienza -había comenzado ya: Fisac, Cabrero, Coderch, Sota- a expresar su aprecio por las circunstancias esenciales que dan origen a la forma, lejos de actitudes indiferentes ante la necesidad de poner la arquitectura al servicio del hombre. La siguiente generación, Alba, Corrales, Molezún, Paredes, Oiza, y tantos otros, se ocuparán luego de caracterizar una arquitectura netamente española, sustentada por el ingenio y el conocimiento, en pos de la búsqueda de nuestro sentimiento y circunstancia.

Tras Moya, Alba, titulado en 1957, no tuvo ocasión de conocer a Aalto en su visita a España. Sin embargo, tan sólo tres años después de iniciar su profesión se dibuja ya como intérprete señalado de las cálidas actitudes de Aalto. En su texto de 1960, Alba aprecia su forma magistral de captar la esencia, los materiales, las texturas, la tradición: "En Aalto la disciplina del pensamiento se mueve paralelamente a la disciplina de la creación", manifiesta. Relata admirado la trayectoria profesional de Aalto, establece relaciones entre sus obras y las de los más destacados arquitectos europeos y americanos, y consigue que por primera vez en España la obra del maestro sea conocida con detalle. Pero hay algo más en sus líneas que un deseo descriptivo; abundan las opiniones, las notas que revelan el disfrute juvenil de Alba: "Sus trabajos denotan el encuentro entre la educación racionalista y la tradición nórdica; en sus obras se aprecia con claridad la síntesis entre espacio y expresión, el gusto agresivo por los materiales, el conocimiento del hombre".

Va a hacer cuarenta años de la publicación de ese número monográfico de la revista *Arquitectura*, y casi cincuenta de la visita de Aalto a España. Medio siglo de progreso y afianzamiento de la



Molino de viento.

arquitectura española; pero, ¿cuál es el camino actual de nuestra arquitectura? Tal vez éste no sea el momento de tratar de ello; pero podemos recordar de nuevo que la breve doctrina transmitida aquí por Aalto se sustentó sobre todo en el ejercicio de la libertad, en su arbitrariedad aparente, en la sorpresa de sus ritmos. Es un conjunto de sensaciones visuales que sugiere la expresión de los contornos, allá donde la abstracción de la forma orgánica se hace reconocible a través de su interpretación edificada. Es una arquitectura forjada en la asociación de las imágenes y enraizada en la memoria de las cosas, capaz de relacionar la estricta linealidad con la sensualidad ondulante del espacio interior. Es un espacio repleto de sensaciones diferentes, dispuesto siempre a relatar la relación entre función y habitabilidad, con ese carácter abstracto de conjunción con el recuerdo que lo convierte en admirable. Es la unión entre arquitectura,

entorno, artesanía y función; una relación que produce un resultado permanentemente en pos del hombre y su circunstancia. Es una opción poética, diversa en su resultado y en su capacidad evocadora, provista de todo el indescriptible atractivo que traduce una esencia interior susceptible de ser interpretada de manera siempre distinta. Es la libertad compositiva, la propuesta de lo orgánico, el rechazo de la rigidez, el método matizado por la intención, la intuición que sólo puede lograrse mediante el largo desarrollo de la reflexión: una fluencia espiritual que todo lo comprende. Por eso, acaso debamos ahora ser capaces de interpretar el sentido último de su arquitectura más que asumir directamente su literalidad construida; valorar el método como factor intelectual, generador de posibilidades en un tiempo tan necesitado de respuestas coherentes a la relación entre el hombre y la arquitectura. ■

Alvar Aalto: una lección de humanidad

Ismael García Ríos

“La correcta orientación de la arquitectura cuenta con una buena condición inicial: el fundamento dirigido a lo social tan destacado en nuestra profesión durante las dos últimas décadas. Pero con ello sólo tenemos la base; hay que ponerse a trabajar con determinación y ahínco. Aparte de lo anteriormente indicado, necesitamos contemplar la sociedad de una forma más orgánica que hasta ahora, hemos de poner en el primer plano al hombre y a sus necesidades vitales, y a su servicio los medios técnicos y trabajos organizativos.”

Alvar Aalto

Muchos aspectos de la figura del arquitecto Alvar Aalto resultan tremendamente atractivos tanto a los arquitectos de hoy como al mundo de revistas, publicaciones, exposiciones, conferencias, etcétera que alrededor de ellos se mueve. Y ciertamente algunos temas que la arquitectura de Aalto plantea, tales como la cercanía al ser humano, la relación con la naturaleza y el medio, su singular mundo formal, o la transparente asimilación de la modernidad, resultan bien interesantes. Este año de celebración es una ocasión única para revisar y profundizar en una trayectoria arquitectónica de tanta coherencia como la del arquitecto finlandés. Si de algo no cabe duda es de la creencia unánime de que la arquitectura de Aalto es de una gran complejidad; una complejidad que es resultado del intento de resolver con ella innumerables problemas que se plantean al ser humano. Son cien años desde el nacimiento de Aalto y su arquitectura muestra la misma vigencia y actualidad que cuando se construyó: sospecho que quizás sea que dos años antes de que termine el siglo XX los temas que tengamos que resolver los arquitectos sean los mismos.

Pocos arquitectos han creído con la misma intensidad que Aalto que el arquitecto y la arquitectura tenían una responsabilidad social que cumplir, y que el cumplimiento de ésta estaba íntimamente ligado a hacer arquitectura. No creo que sea posible entender la arquitectura de Alvar Aalto sin conocer la deuda que, como ser humano que podía aportar mucho, sentía hacia la sociedad para la que construía. Detrás de cualquier tema que la arquitectura de Aalto plantee se encuentra el cuidado por el “pequeño hombre corriente” de la calle, tal y como él lo llamaba.

Si cuando se estudia la arquitectura de Aalto, pronto se evidencia que muchos de los rasgos que la caracterizan se encuentran estrechamente ligados con la tradición arquitectónica finlandesa, la geografía, el clima, la luz, los recursos naturales o la cultura del país, la conciencia de que la responsabilidad social del arquitecto y que la arquitectura debía responder a las necesidades sociales eran temas que ya aparecían en el clasicismo nórdico a principio de los años 20. A esto se une que la sociedad finlandesa había sido desde siempre muy igualitaria, y esta igualdad se intenta potenciar en los años de fuerte exaltación democrática como fueron los posteriores a la independencia del país en 1917. Así, al comienzo del funcionalismo, existía ya una gran atención hacia los problemas sociales, un empeño en resolver la vivienda social y una conciencia clara de que el arquitecto estaba inmerso en la sociedad. Ya en 1930, Aino y Alvar Aalto proyectaron una exposición que se tituló

“La Racionalización de la Vivienda Mínima” y que se centraba en los aspectos económicos y sociales de la vivienda. La influencia que por aquellos años ejercía Alemania y su revolución en el bienestar social a través de Suecia provoca que se le conceda más importancia a lo social que a lo estético. La arquitectura debe ser para el pueblo democrático y debe responder a sus usos; y los arquitectos, concienciados socialmente y con una evidente responsabilidad, tienen que dar soluciones al espacio vital.

En 1955 Aalto escribía: “La meta de nuestra profesión es hacer al pequeño hombre corriente un poco más feliz, ofreciéndole un medio que se ajuste a sus necesidades y no le convierta en un esclavo bajo la presión coaccionadora de la estandarización”(1). Durante toda su vida Aalto luchó porque la mecanización no hiciera perder al hombre su identidad individual, proponiendo una estandarización flexible que permitiera aprovecharse de las ventajas de la producción industrial sin que se perdiera la posibilidad de diversificar y personalizar los resultados. Los productos industriales debían tener tal flexibilidad en su utilización y combinación que resolvieran las necesidades personales que cada individuo plantea. Aalto sentía que el arquitecto tenía una gran responsabilidad en que esto sucediera así; el arquitecto tenía que actuar con esta orientación. Por ello propone que en cada obra que el arquitecto proyecte exista cierto grado de compromiso y experimentación, que pueda servir posteriormente de provecho para el pequeño hombre corriente. A esta labor dedicó enormes esfuerzos durante toda su vida. “Me viene a la mente la posibilidad de que un país tan pequeño como Finlandia podría, por ejemplo, servir como una especie de laboratorio donde se elaborara a pequeña escala algo que las naciones mayores con sus laboratorios mastodónticos tal vez no puedan hacer. Esa opción se da precisamente cuando se trata del medio y hábitat humanos: el diseño de las ciudades, áreas rurales, grupos y células de viviendas, recurriendo a las medidas humanas en cuanto se refiere a su escala. A eso añadiríamos luego los productos técnicos ennoblecidos por el arte, siendo el campo de prueba precisamente su adaptabilidad al uso del “pequeño hombre corriente”(2).

Cuando proyecta Villa Mairea, Aalto escribe: “Es perfectamente posible utilizar un tema arquitectónico individual como una especie de laboratorio de pruebas que, aunque en él no pudiera realizarse algo factible para la producción masiva, nos permitiera experimentar casos que pudieran extenderse y alcanzar a todos en un desarrollo posterior de la máquina productiva”(3). Bien puede considerarse este edificio como el ejemplo más paradigmático de cómo dentro de una sociedad cada individuo tiene su cometido y su responsabilidad para con ella. Los hacendados clientes creen que es un deber de los empresarios en Finlandia pensar en el avance del país, y desde luego éste no está medido en términos exclusivamente económicos; el bienestar debe ser alcanzado por todos los individuos sin excepción. Si por un lado se proyecta un edificio que en absoluto es pretencioso ni deslumbrante, por otro es una obra completa de experimentación: desde el concepto de relación del individuo y el coleccionista de arte con las obras - con los paneles móviles expositores en el salón, con la concepción de obra de arte total, o



Edificio Finlandia Talo



Edificio Finlandia Talo



Ayuntamiento de Säämätsalo



Hospital de Paimio



con la importancia del taller de pintura en la composición del edificio -, o la relación de la Villa con la naturaleza, hasta el último detalle en un picaporte trenzado. Sin este aspecto social del edificio queda su lectura coja.

La experimentación arquitectónica en beneficio de la sociedad que Aalto propone no se reduce únicamente a los edificios, sino que abarca otros campos. Durante años desarrolla una intensa labor intentando crear unos laboratorios de experimentación de arquitectura que condujeran a su denominada "estandarización flexible". Sobre esta labor vuelve una y otra vez: en el Instituto de Tecnología de Massachusetts, cuando propone construir una "ciudad norteamericana en Finlandia", cuando estudia la reconstrucción de la Europa devastada por la II Guerra Mundial, o en sus actividades posteriores como Presidente de la Federación de Arquitectos de Finlandia. Con una visión parecida, en los artículos que escribe en 1930 y 1939 (4) propuso que las Exposiciones Universales se convirtieran en unos enormes laboratorios donde la arquitectura tuviera un valor pedagógico - al convertir las Exposiciones en "Escuelas Universales" para todos los países del mundo - y fuera la impulsora del desarrollo humano. De nuevo, la preocupación de Aalto porque cualquier manifestación arquitectónica fuera beneficiosa con la sociedad queda fuera de toda duda.

Acerca de la reconstrucción de la Europa de la Posguerra y sin perder nunca de vista la importancia de la arquitectura y la experimentación en ese cometido, Aalto escribió: "Hoy en día, comparada con otras formas de destrucción, la amenaza indirecta a la vida humana a través de la destrucción de incluso los más elementales cobijos del hombre es proporcionalmente mucho mayor que lo era después de la anterior guerra. Esta es la razón por la que organizaciones de científicos y métodos humanitarios para combatir este desastre indirecto son vitales y urgentemente necesarios. Un trabajo de reconstrucción conducido científica y organizadamente debe ser emprendido en conexión con un centro que funcione como laboratorio en el que los más deseables métodos de resolución de los problemas actuales de la edificación puedan ser estudiados."(5). Aalto concebía el asentamiento del hombre en un territorio como un problema global. No es posible entender la relación que propone del hombre y la edificación con el medio ambiente sin considerarlo como una parte más del urbanismo que concebía. Dentro de este urbanismo se encuentra cualquier problema o necesidad humana, tal y como queda expresado en la cita anterior. Desde la planificación del Centro de Rovaniemi, el proyecto del Centro del rápido de Oulu, o el planeamiento de la Ciudad de Nynäshamn hasta Sunila deben huir de una homogeneización que limite las respuestas a las particulares condiciones de cada caso. Acerca de la idea de que el urbanismo está al servicio del ser humano Aalto escribe: "La planificación urbanística ha de crear, en vez de esquematismo, una auténtica libertad de crecer; debe ser un sistema flexible, mediante el cual se regularice el crecimiento de las comunidades siendo su fin último solamente los problemas fisiológicos, sociales y psicológicos que atañan a los grupos humanos"(6).

Aalto cree que la responsabilidad social no reside solamente en el arquitecto y la arquitectura; incluso Finlandia tiene también un cometido que cumplir respecto al resto del mundo. Desde la actuación más insignificante hasta toda la arquitectura de un país, tienen que tener en cuenta el bien de una sociedad. Aalto confiaba en que los arquitectos finlandeses habían sabido servir a la sociedad. Él decía que no habían sido unos sumisos lacayos, sino que habían sabido activar lo más trascendental y fundamental de la cultura de su país. Respecto a la tarea que tenían los arquitectos ante sí, Aalto opinaba: "Tenemos trabajo que hacer para ayudar al mundo y sus problemas en la presente crisis cultural. Algo que los arquitectos - vosotros y yo - debemos considerar el problema principal de hoy. No es fácil explicarlo, pero intentaré hacerlo brevemente. Todos hemos sido

educados por nuestras madres y padres, por nuestros abuelos, en una escuela donde los mayores profesores eran Rousseau y Voltaire, o pudieran ser Marx y Engels, etc. Todos creemos en un futuro de libertad para el ser humano, libertad en un sentido político, libertad respecto de la presión del mundo económico, libertad respecto de una producción que convierte cada vez más y más al hombre en un esclavo - de cualquier manera, una libertad más visible. Todos hemos sido educados con cierto optimismo. Hay algo detrás de las montañas que podemos alcanzar si actuamos intelectualmente. Hoy vemos muchos de los sueños de aquellos tempranos tiempos de la función. Hay una clase especial de pensamiento social que está operando en el mundo. Esto es verdad especialmente en los países pequeños del norte - Finlandia, Suecia, Dinamarca, etc."(7). Aalto pensaba que durante las décadas de los años 20 y 30 los cambios sociales habían sido enormes y que, por tanto, los cometidos que tenían ante sí los arquitectos habían aumentado de complejidad. Para Aalto, el arquitecto formaba parte de estos cambios y era una parte moduladora esencial que debía velar porque no se olvidara la parte humana del individuo. Ya en la temprana fecha de 1940 escribía: "Hacer la arquitectura más humana es hacer mejor arquitectura, y eso significa un funcionalismo mucho más amplio que el meramente técnico. Esta meta puede lograrse solamente con métodos arquitectónicos - con la creación y combinación de diferentes elementos técnicos de tal manera que provean la más armoniosa vida al ser humano"(8). Dentro de la responsabilidad que tenían los arquitectos estaba el ofrecer formas a la transformación social que prácticamente no se podían rectificar. En comparación con la obra de un poeta o un pintor que podía ser modificada, la arquitectura permanecía y condicionaba. Aalto pensaba que una solución formal repercute durante muchos años, y es difícil que sea transformada. Por tanto, creía que la sociedad exigía al arquitecto que fuera la figura que coordinara las distintas áreas que influyen en la creación del asentamiento humano y lo dotara de armonía.

En 1939 Aalto intenta fundar una revista progresista, "The Human Side", que contaría con la colaboración de arquitectos y artistas tan emblemáticos como Gropius, Frank Lloyd Wright o Moholy-Nagy. En un momento tan conflictivo y delicado para Finlandia y Europa, Aalto escribe acerca de los fines y contenidos de la revista: "hacer llegar al conocimiento del gran público, de forma seria y en un lenguaje asequible, los nuevos fenómenos explicables sociobiológicamente que se pueden observar en la vida social, económica y en política, y que han empezado a aparecer en todo el mundo y que en conjunto son una señal de que en los campos mencionados está produciéndose un cambio estructural decisivo" (9), para más adelante continuar exponiendo: "En la cultura por la que hemos luchado en los países del Norte de Europa, no hay nada más característico que el afán de crear un estado de equilibrio entre fenómenos individuales y colectivos, así como de armonizar la actividad personal de los individuos y la creación colectiva. Esta visión del mundo está en flagrante contradicción con un sistema social donde no se busque este equilibrio"(10). El arquitecto debe ser un ser social. Aalto pertenece a la sociedad en la que vive, y se compromete con la libertad y con su país. Con su ejemplo deja claro cuál debe ser la posición del arquitecto.

Aalto pensaba que en casi todos los proyectos el arquitecto podía encontrar algo que pudiera ser usado para el avance de la arquitectura y las mejoras sociales, aún cuando el programa fuera lo menos sugerente y en principio no brindara posibilidad alguna para ello. Poniendo ejemplos de viviendas de obreros, sanatorios, centros deportivos, estaciones de ferrocarril, etcétera, Aalto pensaba que cualquier encargo era válido para estudiar las "sensibilidades peculiares" de la vida humana, y aplicar las soluciones a otras situaciones de la vida diaria. Sobre Villa Mairea, Aalto escribía: "Debéis estudiar el problema de tal manera que vuestra solución no



Hospital de Paimio

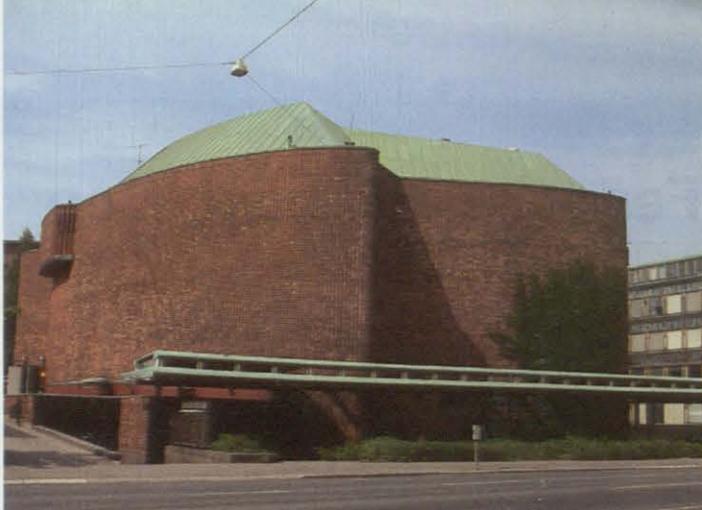


Villa Mairea



Villa Mairea





Kulttuuritalo



Bloque de apartamentos en Tapiola

Universidad Tecnológica de Helsinki en Otaniemi



solamente se adapte a este caso particular, cliente y su colección de arte, o gran casa, sino que vuestra solución deber servir para el uso general del arte en una vivienda, quizás incluso en un espacio muy limitado, una pequeña casa o apartamento, incluso en una habitación". Son numerosos los ejemplos de edificios proyectados por Aalto donde su importante carga social sea emblemática; algunos de ellos han pasado a la historia de la arquitectura justamente por eso, y no quizá porque su soleamiento o acústica sean de tal o cual manera. Edificios como el Hospital de Paimio, la Villa Mairea, el Ayuntamiento de Säynätsalo, el edificio Kulttuuritalo, la Universidad Tecnológica de Helsinki en Otaniemi o el Finlandia Talo, sin olvidar los centros de Seinäjoki y Rovaniemi, dan buena muestra de ello.

De la lectura de los textos que Aalto escribió durante su vida se desprenden no pocas ideas bien sugerentes respecto de la situación en la que se encuentra actualmente la arquitectura. Sus reflexiones acerca del cometido del arquitecto y su responsabilidad social lo son de igual manera. Resulta difícil, si no imposible, entender la arquitectura de Aalto sin acercarse a su persona y a las creencias que tenía en que la labor del arquitecto debía estar mucho más cerca del hombre, y no sólo como individuo aislado sino también como ser social. En este contexto es donde probablemente se ordene el resto del fértil torrente de sus ideas.

"ESTO SIGNIFICA QUE NO SOIS SOLAMENTE UN POBRE ARQUITECTO CON UN SIMPLE CLIENTE TEMPORAL, SINO QUE ESTÁIS TRABAJANDO COMO UN PROYECTISTA RESPONSABLE; RESPONSABLE DE UNA NACIÓN ENTERA Y DE LA VIDA SOCIAL DEL MUNDO ENTERO. Si lográis esto, vuestro trabajo será lo que hoy llamamos verdadera "ARQUITECTURA" (11)(12).■

Fotografías: Ismael García Ríos

N O T A S

- 1.- "El Arte y la Técnica". Discurso de Aalto titulado "Taide ja Tekniikka" y pronunciado el 3.10.1955 al ser investido miembro de la Academia de Finlandia. Texto conservado en los archivos de la Academia de Finlandia.
- 2.- Igual que nota 1
- 3.- "Villa Mairea". Texto publicado en la revista *Arkkitehti*, Nº 9, y conservado en el Archivo de Aalto.
- 4.- "La Exposición de Estocolmo, 1930". Resumen en finés de una entrevista a Aalto titulada "Stockholmstställningen" y publicado en sueco en el diario *Abo Underrättelser*, 25.5.1930, Turku. "Comentarios sobre la Exposición Universal de Nueva York de 1939". "Maailmannäyttely: New York World's Fair/The Golden Gate Exposition", publicada en la revista *Arkkitehti*, Nº8, 1939.
- 5.- "An American Town in Finland". Resumen de un texto de Aalto publicado en Nueva York en 1940. Texto "Research for Reconstruction" publicado en la revista *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 17.3.1941.
- 6.- "La influencia de los métodos constructivos y los materiales en la arquitectura moderna". Conferencia pronunciada por Aalto en las Jornadas Nórdicas de la Construcción, Oslo, 1939. Texto conservado en el Archivo de Aalto en Helsinki.
- 7.- "Finlandia, un país milagroso". Conferencia ofrecida en Londres a los miembros de la "Architectural Society of British Architects" el 20.6.1950.
- 8.- "La humanización de la arquitectura". "The humanizing of architecture", artículo publicado en la revista *The Technological Review*, noviembre, 1940.
- 9.- "The 'Human Side' como alternativa política para Occidente". Anotaciones de Aalto en 1939 sobre sus planes de fundar una revista. Conservado en los Archivos de Aalto en Helsinki.
- 10.- Igual que nota 9
- 11.- "Villa Mairea". "The home of a rich art collector", Discurso pronunciado en la Universidad de Yale el 9.5.1939. Las mayúsculas en esta selección del texto están en el original.
- 12.- Todos los textos de Alvar Aalto que aparecen en este artículo aparecerán próximamente en Alvar Aalto: sus palabras. Biblioteca de Arquitectura. Madrid: El Croquis Editorial, que actualmente se encuentra en proceso de publicación. Traducción a cargo de Eva Kappanen e Ismael García Ríos del original Alvar Aalto: *omin sanoin*, Helsinki: Otava Publishing Company LTD, 1998, libro espléndidamente editado y comentado por Göran Schildt.

Embajada de la República Federal de Alemania en Helsinki

Proyecto: Vilhelm Helander, Juha Leiviska, Arkkitehdit SAFA

Dirección de obra: Juha Leiviska, Rosemarie Schnitzler, Nicholas Mayow

Fotografías: Arno de la Chapelle

Fecha de proyecto: 1986

Fecha de construcción: 1993

El distrito Kuusisaari de Helsinki era originalmente una isla de majestuosas villas. El solar de la embajada, en la costa sur de la isla, es muy hermoso y arbolado. La casa que ocupaba anteriormente el solar fue derruida en los años setenta.

El solar está dividido en cuatro partes, a las que se ha adaptado el diseño de la embajada. La alas del edificio están situadas en las zonas de borde. El jardín delantero de la antigua villa está situado en la esquina noroeste y aún sirve como espacio de acceso. El antiguo jardín ornamental de la villa, situado al suroeste, es actualmente el jardín de la residencia del embajador y las habitaciones de recibo.

Éstas últimas forman una cadena de espacios de distintas alturas que se abren unas a otras. La disposición espacial obedece a la sucesión de vistas de una habitación a otra, a través del jardín, entre la costa arbolada y hacia el paisaje marítimo del fondo.

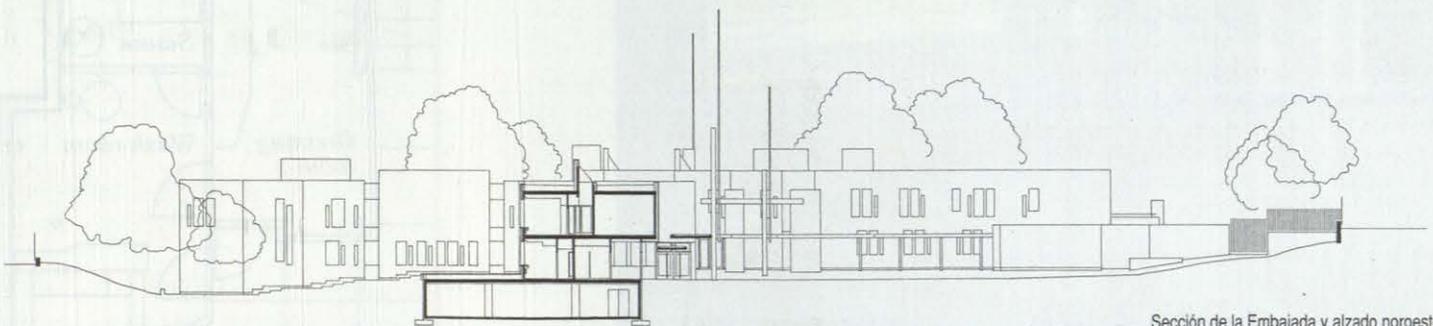
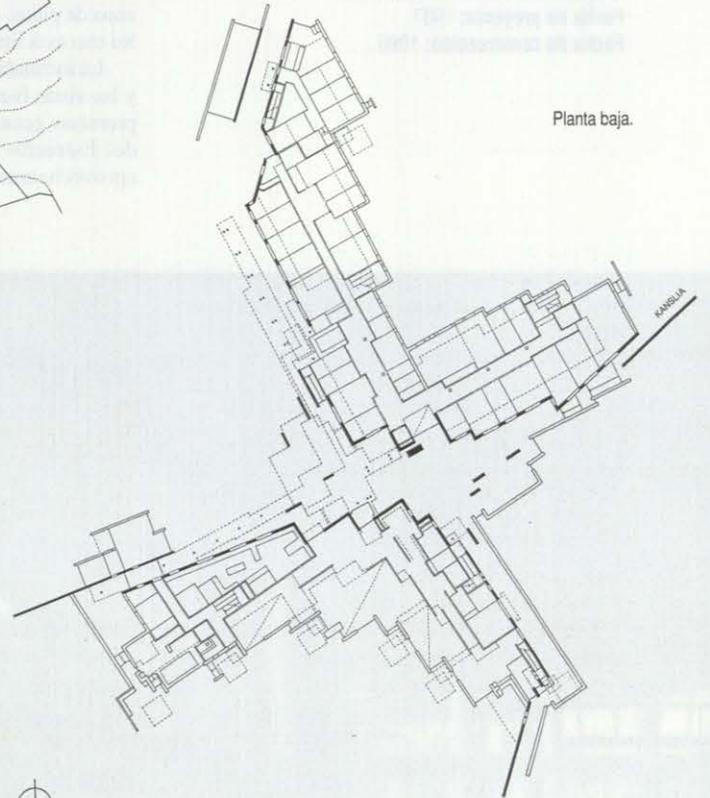
El área más suntuosamente arbolada, situada en el sureste, baja por la ladera hasta el mar como un anfiteatro. En esta ladera se abren vistas hacia la isla de Seurasaari enmarcadas por un pequeño "cour d'honneur", una terraza de entrada entre los edificios. A parte de las habitaciones de recibo, este "cour d'honneur" es el espacio más importante de la embajada. La parte trasera de los edificios casi toca una con otra en este punto, lo que crea un espacio de especial tensión. ■



Planta de emplazamiento.

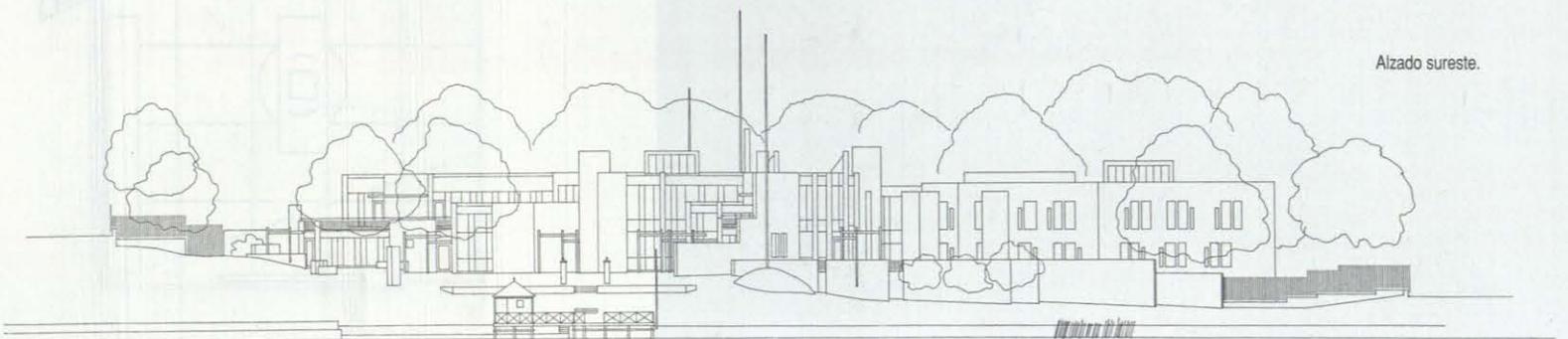


Planta baja.



Sección de la Embajada y alzado noroeste.

Alzado sureste.



Sauna Bonsdorff, Kellostalmi, Padasjoki

Arquitecto: Aarno Ruusuvuori

Fecha de proyecto: 1987

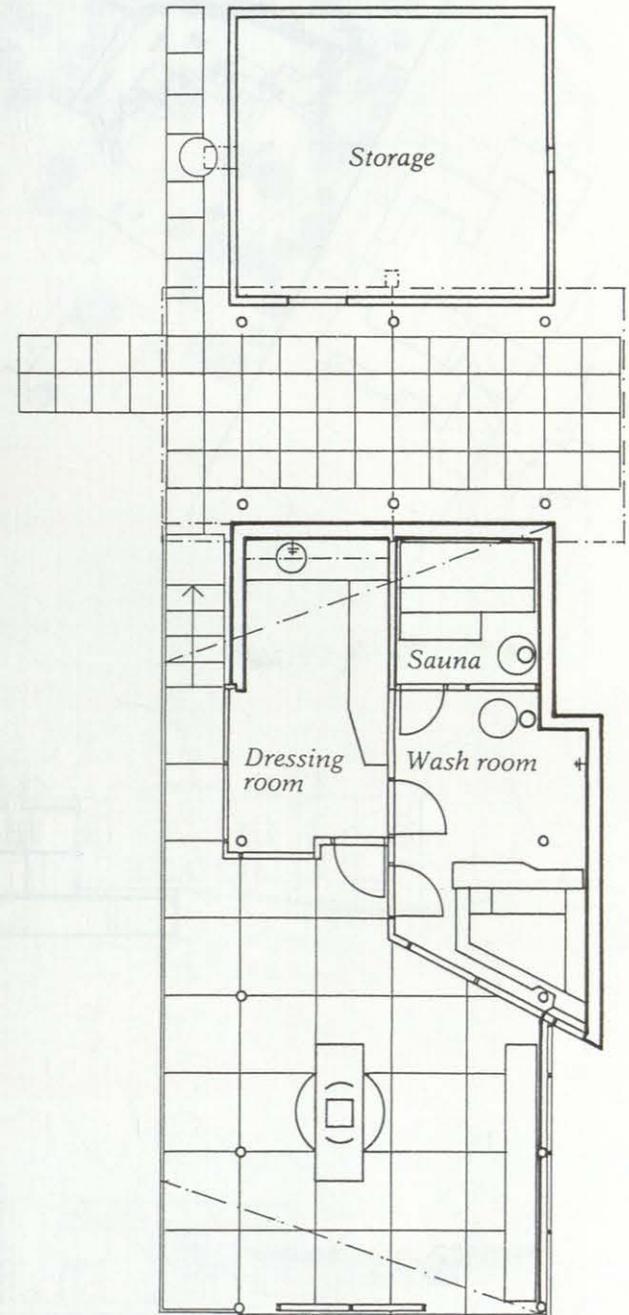
Fecha de construcción: 1990

La Sauna está situada en la ladera norte de una zona de pinos, que baja hacia una playa de arena. Su uso está limitado a la época de estío.

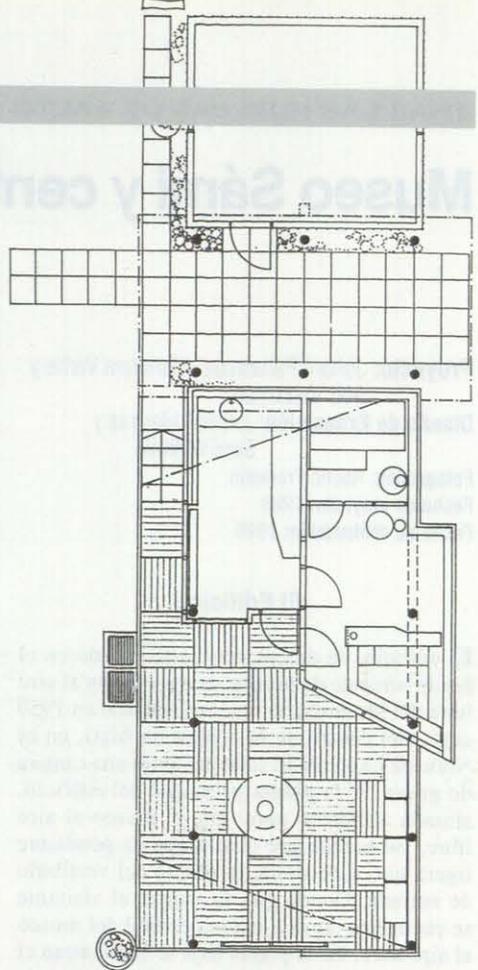
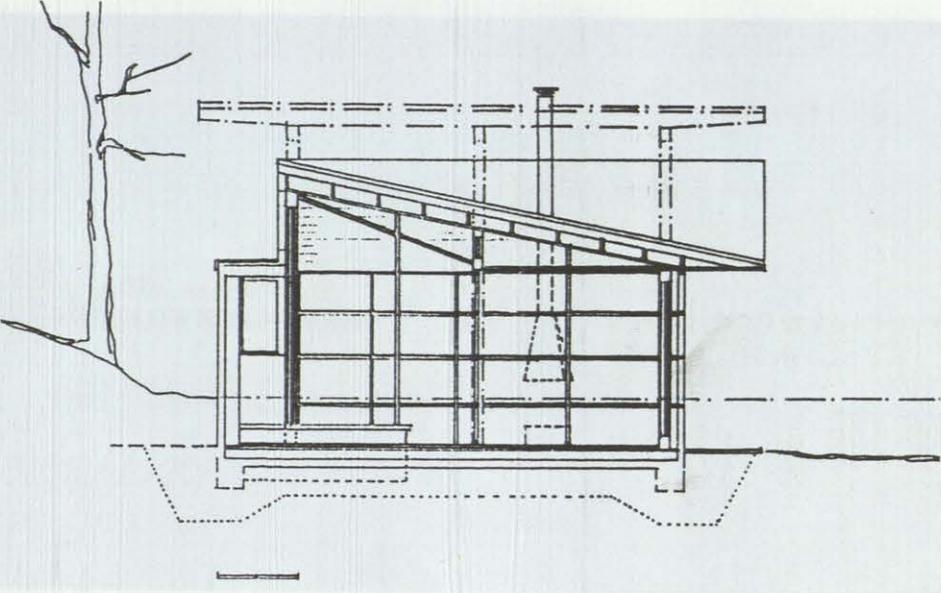
La inclinación del solar, las condiciones de luz y las vistas fueron factores que determinaron las premisas generales del proyecto: incorporación del Estrecho Kellostalmi del Lago Päijänne, aprovechamiento de la trayectoria del sol para

compensar la situación norte y utilización de la ladera para separar la sauna de las zonas públicas.

Gracias a una actitud abierta y alentadora del cliente, se pudieron elegir materiales de construcción sencillos. Vaciado de hormigón, pino y acero inoxidable forman una tríada armoniosa que realiza la luz diáfana de este pequeño edificio. ■



Museo Sámi del centro de visitantes del norte de Laponia



Museo Sámi y centro de visitantes del norte de Laponia

Proyecto: Juhani Pallasmaa, Marianna Verhe y Anti Varkemaa

Diseño de Exposición: Juhani Pallasmaa y Sami Wirkkala

Fotografías: Rauno Träskelin

Fecha de proyecto: 1993

Fecha de construcción: 1998

El Edificio

El edificio, de dos plantas, está situado en el borde suroeste de la zona de exposición al aire libre del Museo Sámi, que fue fundado en 1959 cerca del centro de la ciudad de Inari, en el Norte de Laponia. El solar era antes una cantera de grava. A la planta principal del edificio, situada al mismo nivel que el museo al aire libre, se accede por una rampa de pendiente ligera que sube desde la planta del vestíbulo de entrada. Donde gira la rampa, el visitante se encuentra junto a la zona central del museo al aire libre. En la planta baja se encuentran el vestíbulo de entrada, un auditorio, las oficinas y guías del Centro de visitantes, así como las salas de almacenaje del museo, taller y servicios. La planta alta alberga las salas de exposición (una exposición de introducción, exposiciones itinerantes y exposición permanente), una cafetería para el público, una librería y las oficinas del Museo Sámi. El camino hacia el museo al aire libre pasa por la taquilla de venta de billetes y la mesa de seguridad.

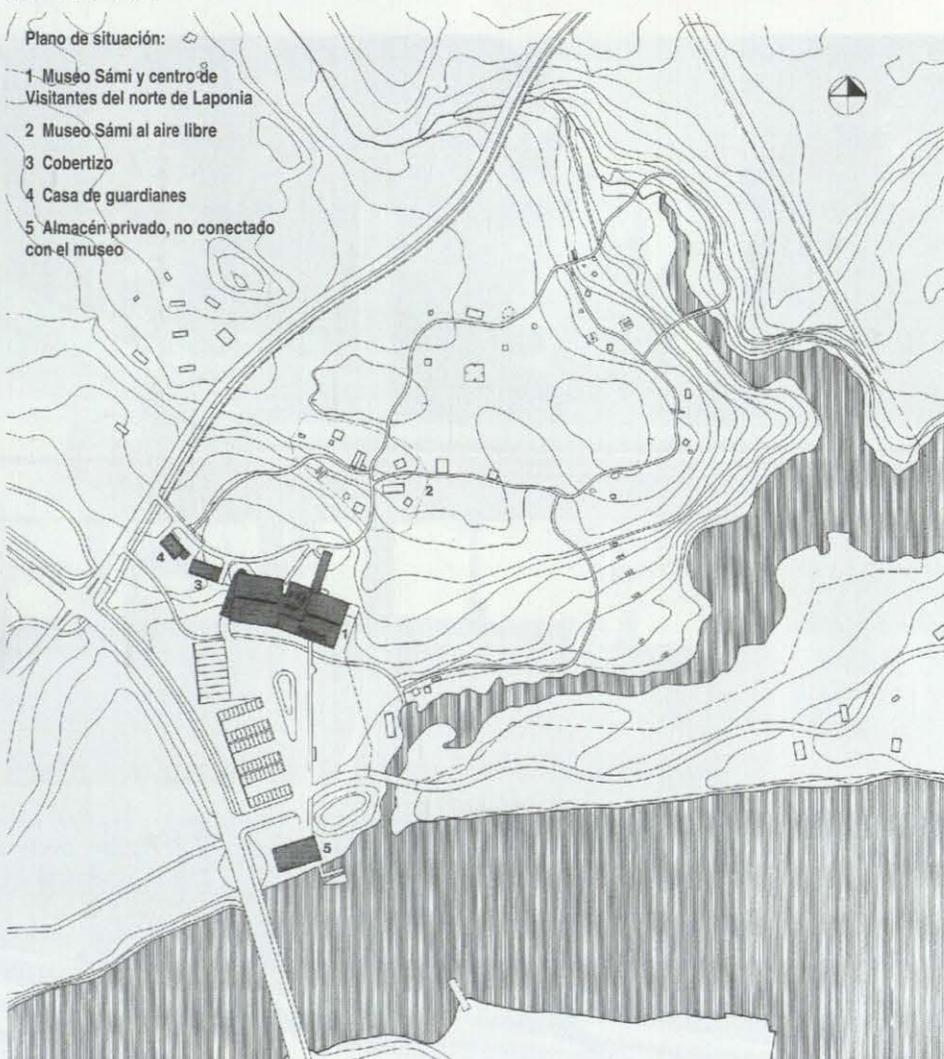
La forma externa del museo se articula tanto horizontal como verticalmente para armonizarse con su paisaje a pequeña escala. Las formas curvas del tejado siguen el paisaje ondulado, creando una impresión de variedad en los espacios interiores. Los aleros curvados y salientes ayudan a disminuir la impresión de altura y confieren al edificio su rasgo característico. Un lucernario recorre longitudinalmente el eje central del edificio, permitiendo el paso de luz a la zona central. La estructura es de acero y hormigón armado; las paredes exteriores están todas recubiertas de distintas maderas.

Las áreas de exposición son de un azul ultramar, el resto de los espacios son blancos. Madera de Mohogani teñida se usa en contraste con la luminosidad de los espacios. En las áreas públicas los suelos son de cemento pulido teñido con pigmento de terracota. La superficie inferior del subsuelo de hormigón armado, vaciado con encofrado de tablas, se ha dejado visto.

Exceptuando las luces de la cafetería y los ajustes técnicos, todas las luminarias fueron diseñadas específicamente para el museo. La iluminación indirecta general de la planta principal utiliza las formas curvas del techo como superficie reflectante.



Alzado Este y rampa.

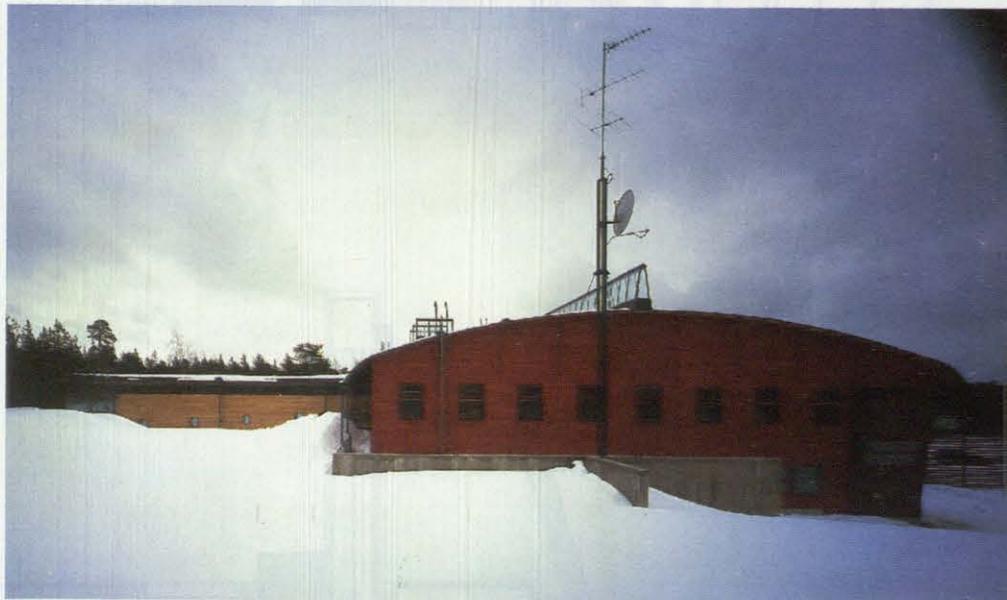




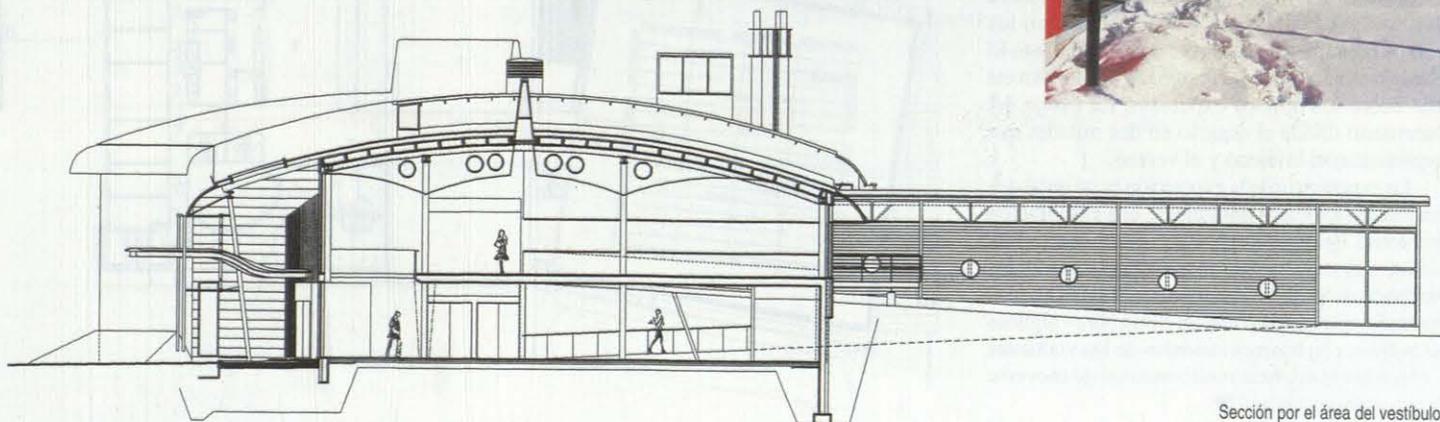
Alzado Este y rampa.



Alzado Oeste y baldaquín de entrada.



Extremo Sur del edificio.



Sección por el área del vestíbulo.

Las exposiciones

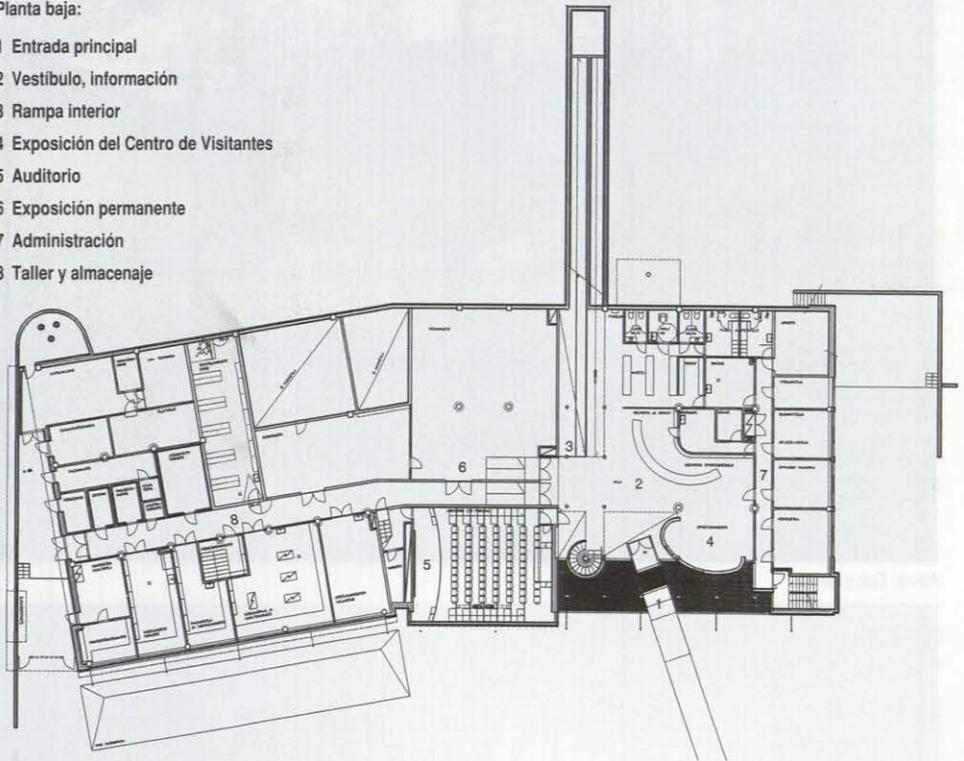
El contenido de las exposiciones fue estudiado durante varios años por un comité de expertos. El diseño de la exposición se realizó paralelamente al proyecto de arquitectura, y se montó una parte, de prueba, a escala real, un año antes de la inauguración, para comprobar que las distintas soluciones técnicas, como la iluminación, funcionaban correctamente.

El objeto del diseño de la exposición ha sido combinar el contexto científico con los aspectos experimentales del teatro o las exposiciones de arte. La exposición introductoria ofrece una iniciación en la historia de la evolución cultural y natural en el norte, desde los más antiguos hallazgos de hace 12000 años hasta nuestros días. La exposición permanente contiene representaciones sacadas de la naturaleza del norte de Laponia, de manera que el concepto espacial es de interacción ecológica y cultural. Las formas y estrategias de vida en la extrema dureza del norte, se montan en una exposición de acuerdo con el ciclo de las estaciones. Así, recorriendo la exposición en la dirección del ciclo, se obtiene una visión del ritmo anual de los fenómenos naturales y de la forma de vida en Sámi, mientras que el desplazamiento desde el exterior del círculo hacia el interior permite a uno leer los nexos e interacciones entre naturaleza, herencia cultural y el espíritu actual de Sámi. Se crea un contexto natural de la forma de vida en Sámi mediante unas diapositivas gigantes que recorren las paredes exteriores de la sala de exposición, mostrando cambios mensuales a lo largo del año en la naturaleza, el clima y la luz en el norte de Laponia. En estas imágenes de fondo hay fotos, dibujos, textos y videos. Cada mes contiene informaciones básicas y un juego interactivo para niños. El paso entre la exposición de cultura y la de naturaleza contiene una zona con temas comunes; mirando desde el círculo exterior, la exposición muestra un fenómeno natural concreto, pero cuando se mira desde la zona central elevada, la misma exposición se conecta con una narrativa cultural. El suelo central contiene diapositivas hundidas en él, sobre las que hay instalaciones que representan los rasgos principales de la forma de vida en Sámi. El espacio está tenuamente iluminado y la luz directa cae sobre los objetos expuestos. La franja del lucernario divide el espacio en dos mitades que representan el invierno y el verano.

La experiencia de la exposición es, al igual que una incursión en la naturaleza, una exploración personal llena de sorpresas. Las fotografías, dibujos, objetos y textos se aumentan con sonidos de fondo de las diferentes estaciones y fenómenos naturales que suceden con un ritmo libre - algunos se activan con los movimientos de los visitantes - como la experiencia multisensorial de moverse en un entorno natural. ■

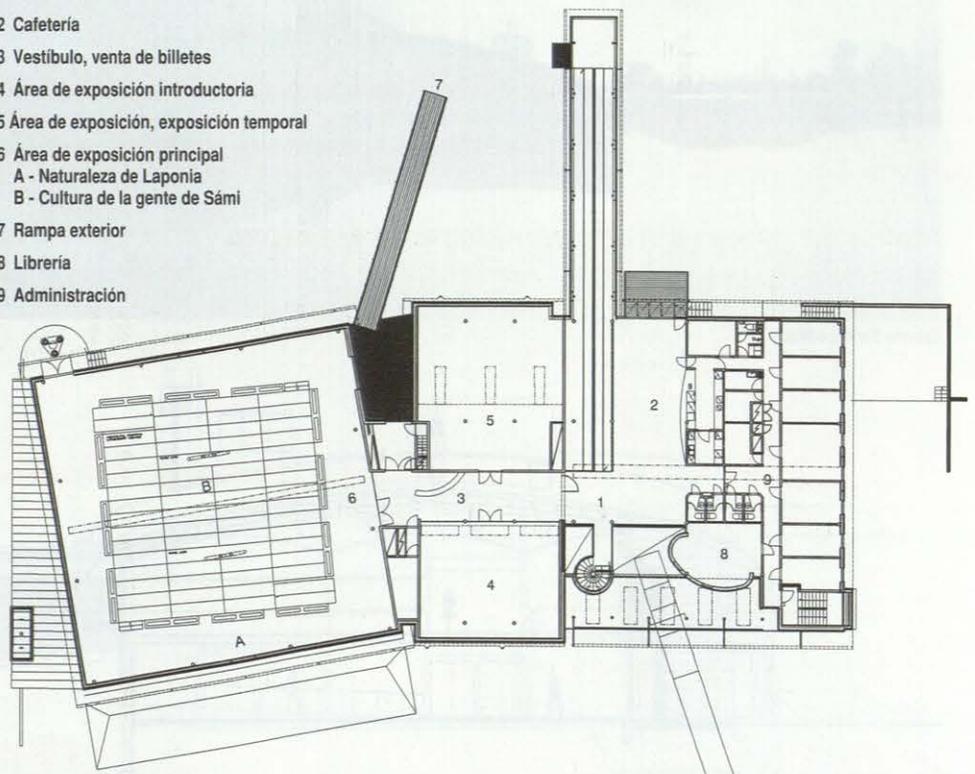
Planta baja:

- 1 Entrada principal
- 2 Vestíbulo, información
- 3 Rampa interior
- 4 Exposición del Centro de Visitantes
- 5 Auditorio
- 6 Exposición permanente
- 7 Administración
- 8 Taller y almacenaje



Planta alta:

- 1 Vestíbulo
- 2 Cafetería
- 3 Vestíbulo, venta de billetes
- 4 Área de exposición introductoria
- 5 Área de exposición, exposición temporal
- 6 Área de exposición principal
A - Naturaleza de Laponia
B - Cultura de la gente de Sámi
- 7 Rampa exterior
- 8 Librería
- 9 Administración



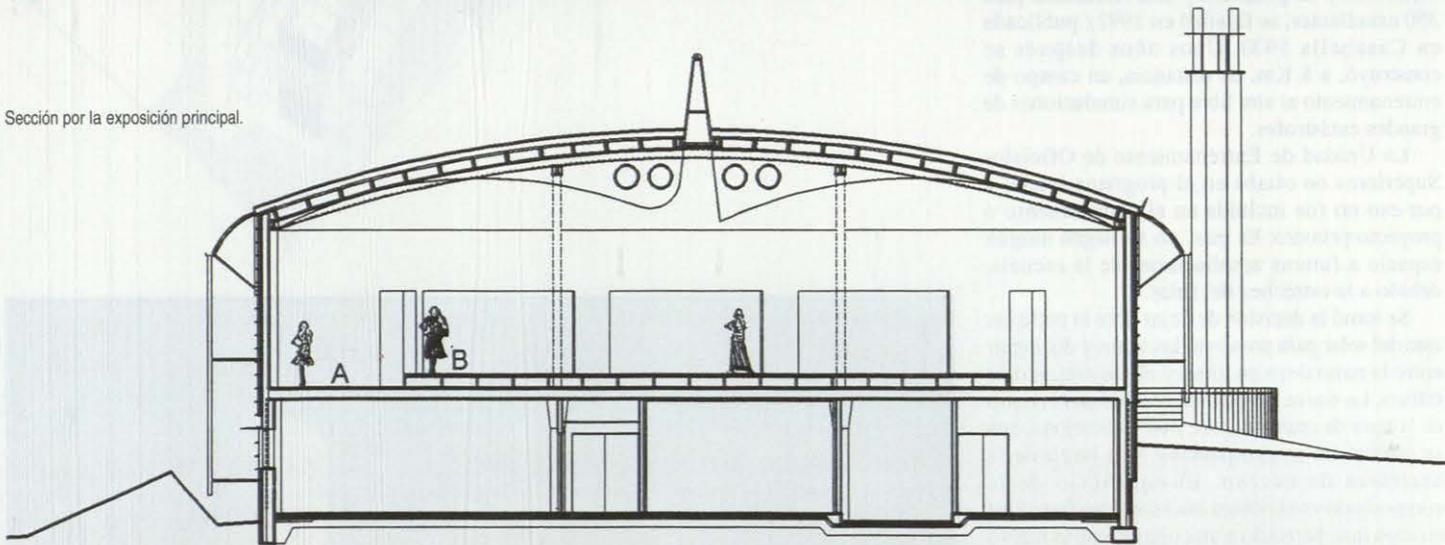


Vestíbulo superior.



Exposición principal de la naturaleza del norte de Laponia y la cultura de Sámi.

Sección por la exposición principal.



Exposición introductoria.



Escuela de Protección Civil en Kuopio

Proyecto: Mikko Heikkinen
Markku Komonen
Janne Kentala

Fotografías: Jussi Tienen
Fecha de construcción: 1995

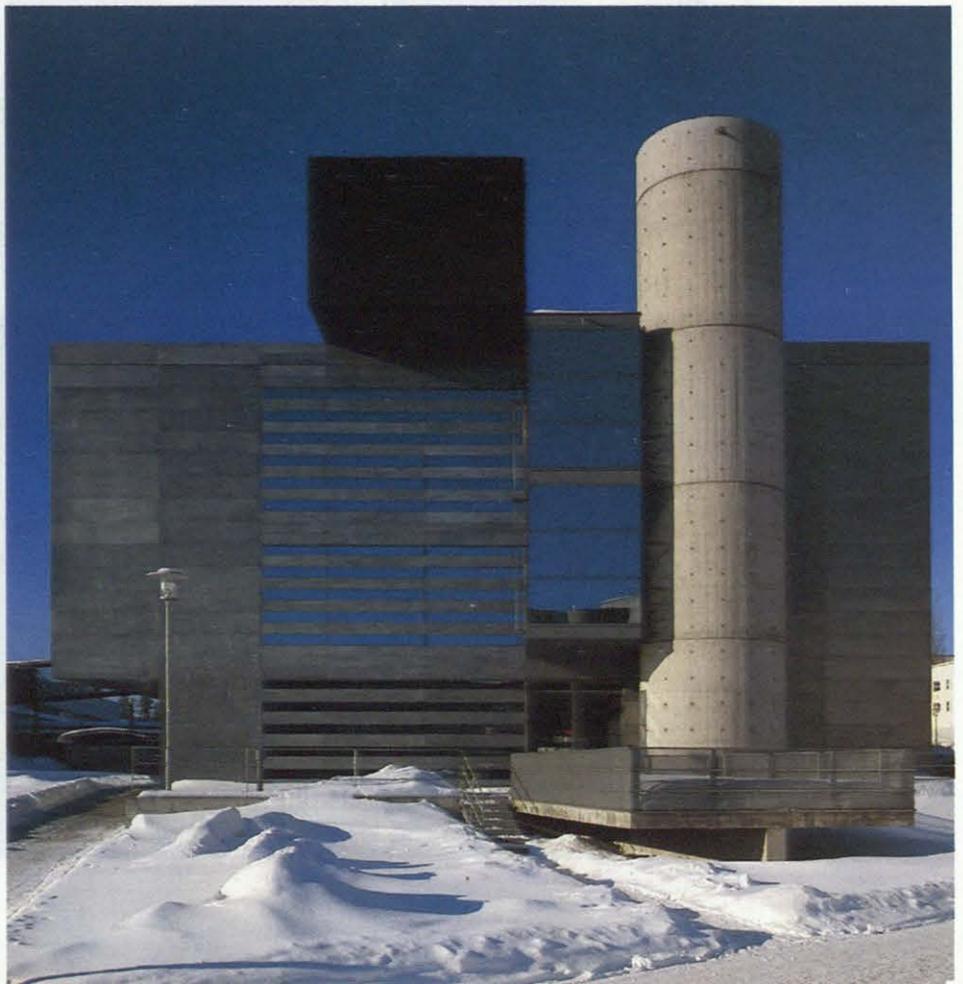
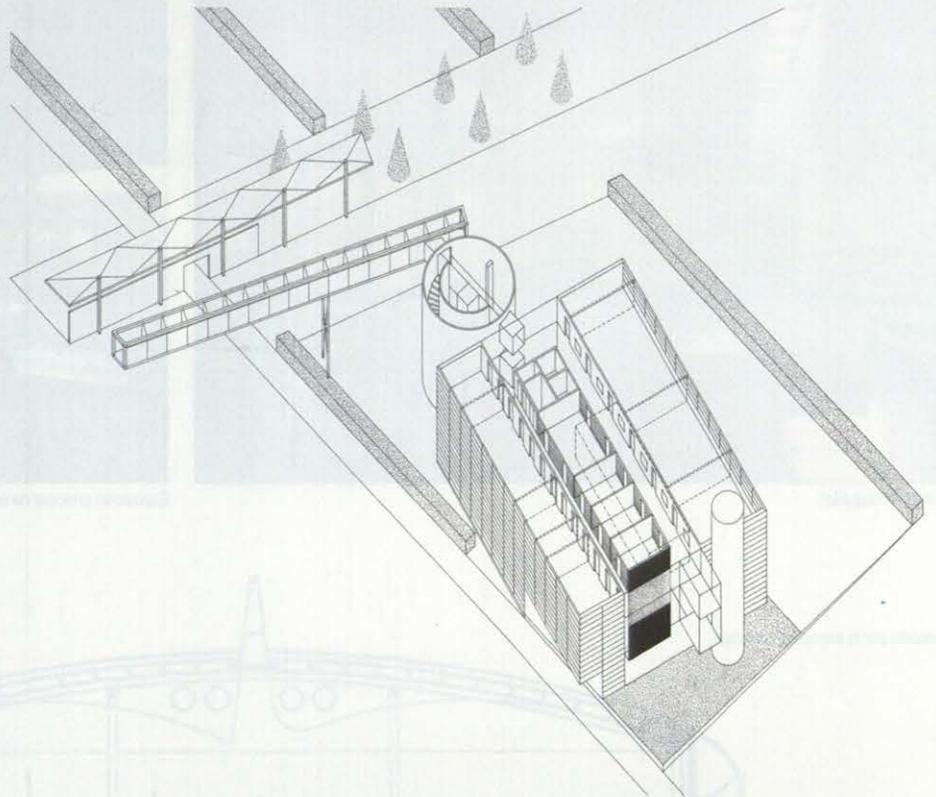
La escuela de protección Civil es única en Escandinavia. En efecto, la escuela se ha convertido en un prototipo entre los institutos contemporáneos de todo el mundo. Todo el entrenamiento del personal de rescate - bomberos, primeros auxilios y socorristas) se ha centralizado en un campus en la capital de la provincia del este, Kuopio. La escuela, que se integra por instalaciones de educación básica, garaje para vehículos de emergencia, torre de bomberos y de prácticas y una residencia para 350 estudiantes, se finalizó en 1992 (publicada en Casabella 593). Unos años después se construyó, a 8 Km. de distancia, un campo de entrenamiento al aire libre para simulaciones de grandes catástrofes.

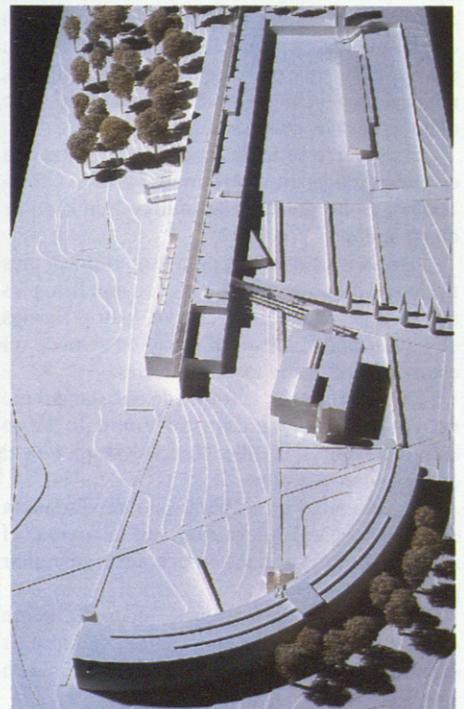
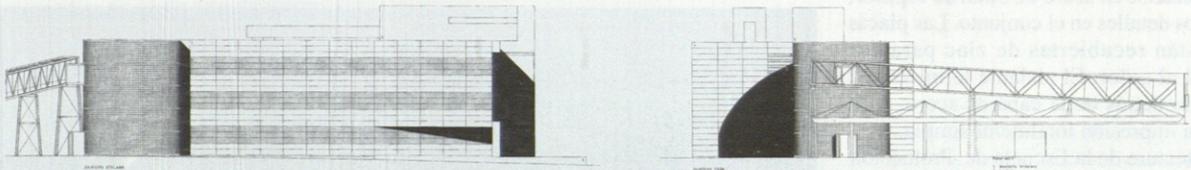
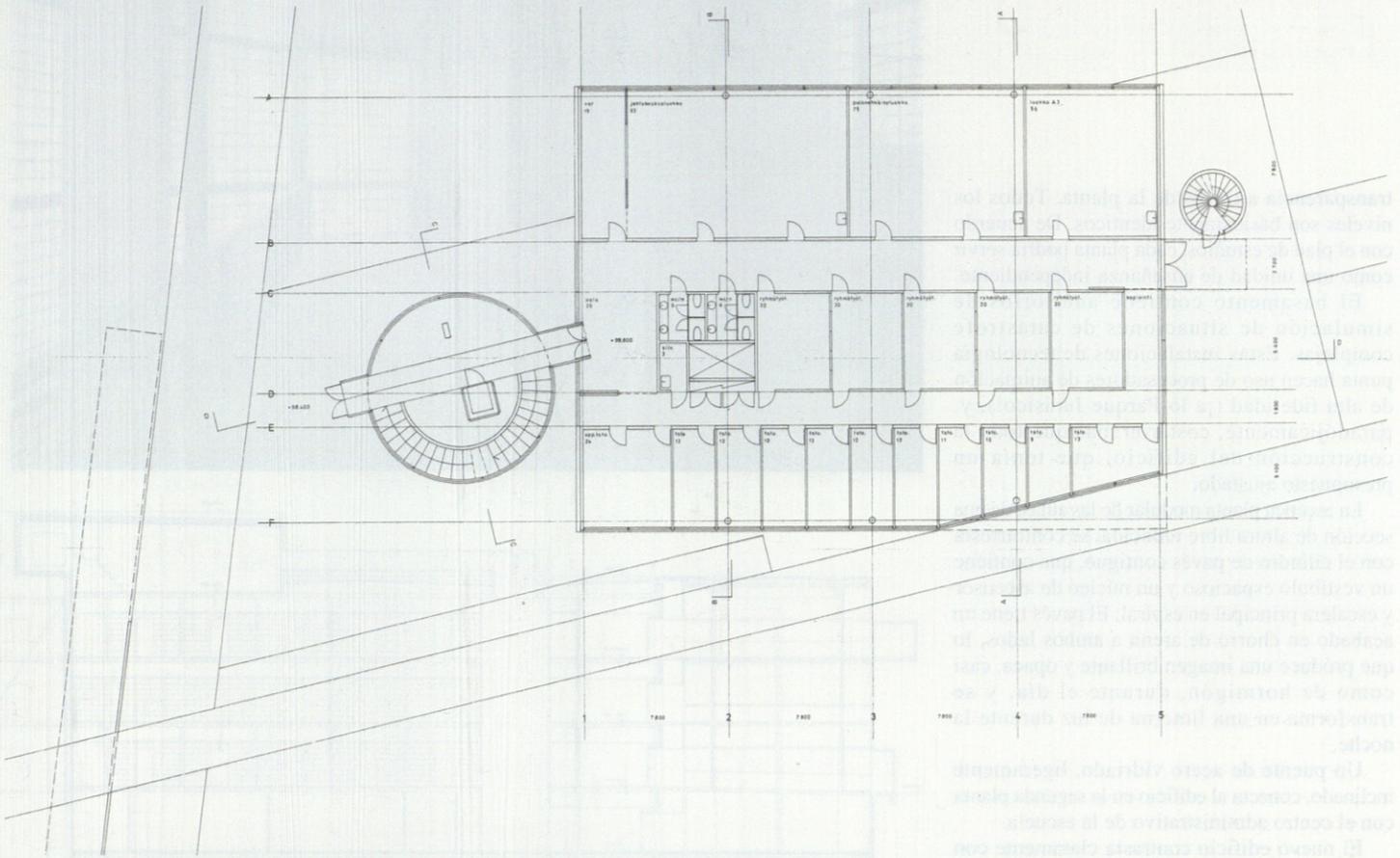
La Unidad de Entrenamiento de Oficiales Superiores no estaba en el programa inicial y por eso no fue incluida en el planeamiento o proyecto primero. Es más, no se asignó ningún espacio a futuras ampliaciones de la escuela, debido a la estrechez del solar.

Se tomó la decisión de dejar libre la parte sur este del solar para preservar las vistas y distinguir entre la naturaleza en torno y el movimiento de tráfico. La nueva instalación se situó en el centro de la zona de aparcamiento, y en sustitución a ésta se planeó un nuevo parking a lo largo de la carretera de acceso. El equilibrio de la composición volumétrica inicial se transformó así en algo más parecido a un collage, con el nuevo elemento añadido rellenando abruptamente el foco de vacío.

Esta nueva disposición responde bien al estatus jerárquico de la nueva unidad. El centro de entrenamiento de post - graduados domina el lugar y disfruta de vistas sobre todas las partes de la escuela.

La ajustada situación requería una superficie de planta mínima para el volumen. El programa de la Unidad de Entrenamiento se concentra en un contenedor de tres plantas con basamento. El bloque se divide verticalmente en tres franjas, de acuerdo a las funciones principales: las aulas y oficinas se sitúan en ambos extremos del edificio, y los cuartos de reunión en la franja central. El sistema estructural permite esta zonificación por funciones: la luz de 24m se divide por muros de pasillo de hormigón in situ. La disposición modular de las puertas permite fácilmente cambios en la distribución interior. Los cuartos de reunión de la franja central son de acero y cristal para permitir una máxima





TRAS LAS HUELLAS DE AALTO

transparencia a través de la planta. Todos los niveles son básicamente idénticos. De acuerdo con el plan de estudios, cada planta podría servir como una unidad de enseñanza independiente.

El basamento contiene auditorios de simulación de situaciones de catástrofe complejas. Estas instalaciones de tecnología punta hacen uso de procesadores de animación de alta fidelidad (¡a lo Parque Jurásico!), y, paradójicamente, costaron más que toda la construcción del edificio, que tenía un presupuesto ajustado.

La ascética planta modular de las aulas, de una sección de altura libre reducida, se contrarresta con el cilindro de pavés contiguo, que contiene un vestíbulo espacioso y un núcleo de ascensor y escalera principal en espiral. El pavés tiene un acabado en chorro de arena a ambos lados, lo que produce una imagen brillante y opaca, casi como de hormigón, durante el día, y se transforma en una linterna de luz durante la noche.

Un puente de acero vidriado, ligeramente inclinado, conecta al edificio en la segunda planta con el centro administrativo de la escuela.

El nuevo edificio contrasta claramente con los edificios estucados del proyecto inicial. Los alzados, aplacados en acero de 3mm de espesor, difuminan los detalles en el conjunto. Las placas de acero están recubiertas de zinc para dar profundidad al color. El aislante térmico real está colocado detrás de la capa de acero, para producir una impresión totalmente limpia.

La arquitectura de la Escuela de Protección Civil persigue una autenticidad con su función. La escuela entrena a sus estudiantes para controlar situaciones caóticas. Una disposición clara y compacta proporciona el marco para un entrenamiento que pretende desarrollar confianza, rapidez, prudencia y resolución, habilidades base que requiere la profesión.

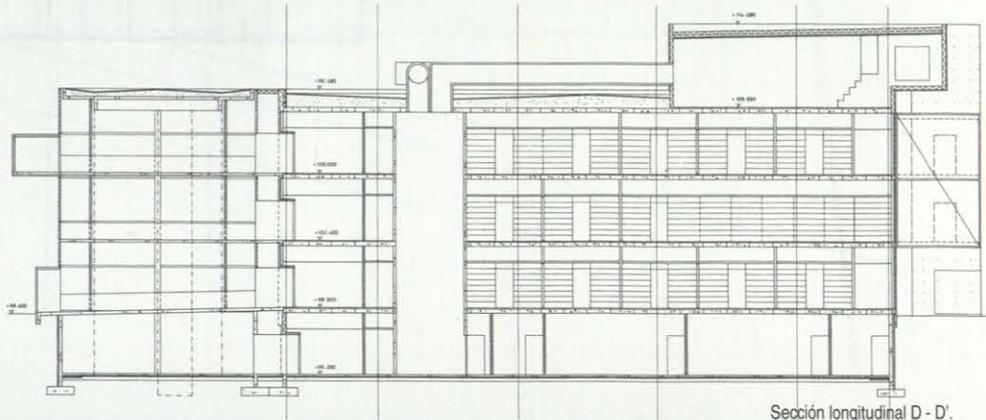
El proyecto se ha inspirado en gran medida en el samurai japonés Miyamoto Musashi (1584-1645) y en las palabras de su libro "Un libro de cinco anillos":

"Hay varios métodos para usar los pies: pies flotantes, pies que saltan, pies con muelles, pies con paso pesado, pies de cuervo, y otras formas de ligeras andar. Desde el punto de vista de mi estrategia todas son insatisfactorias.

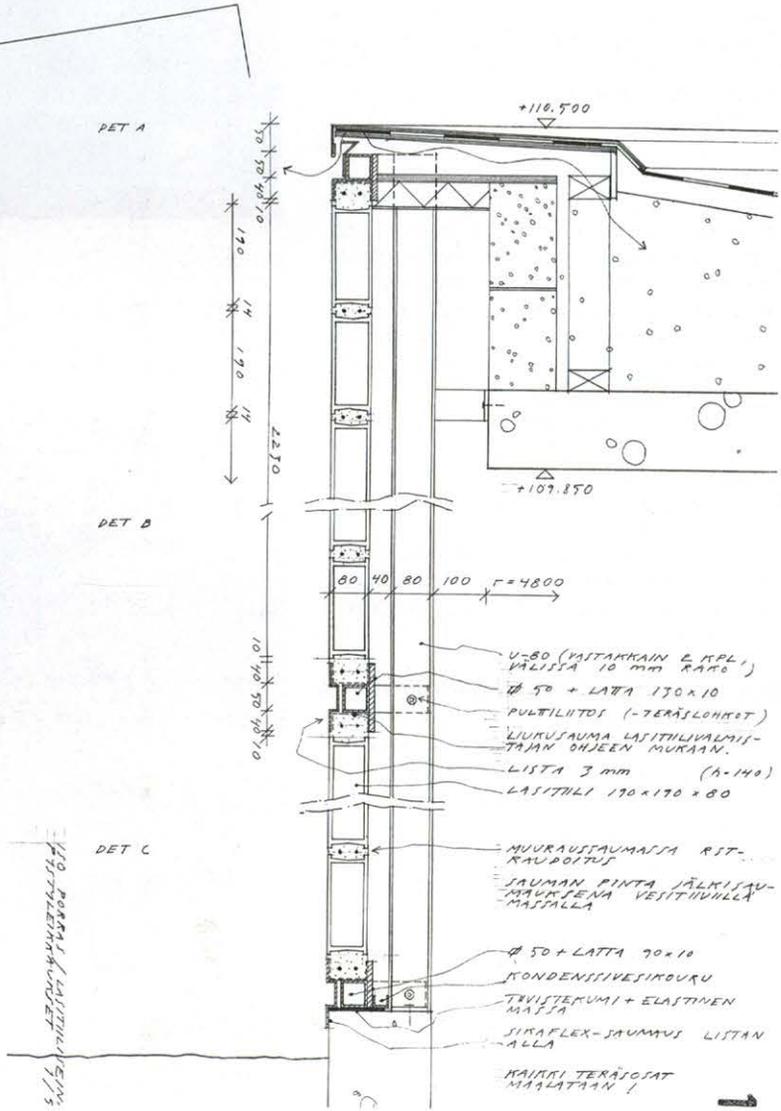
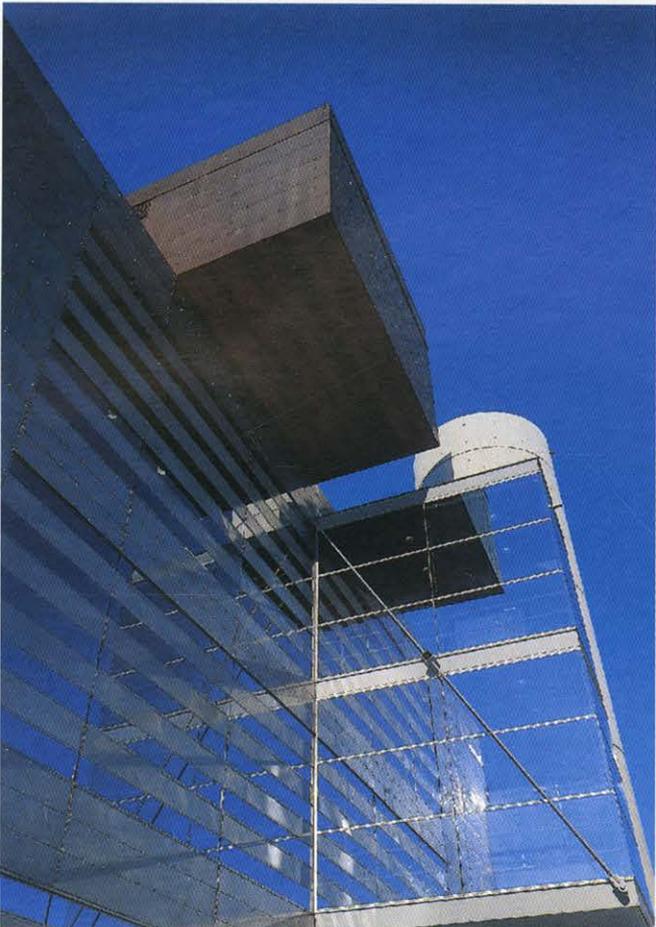
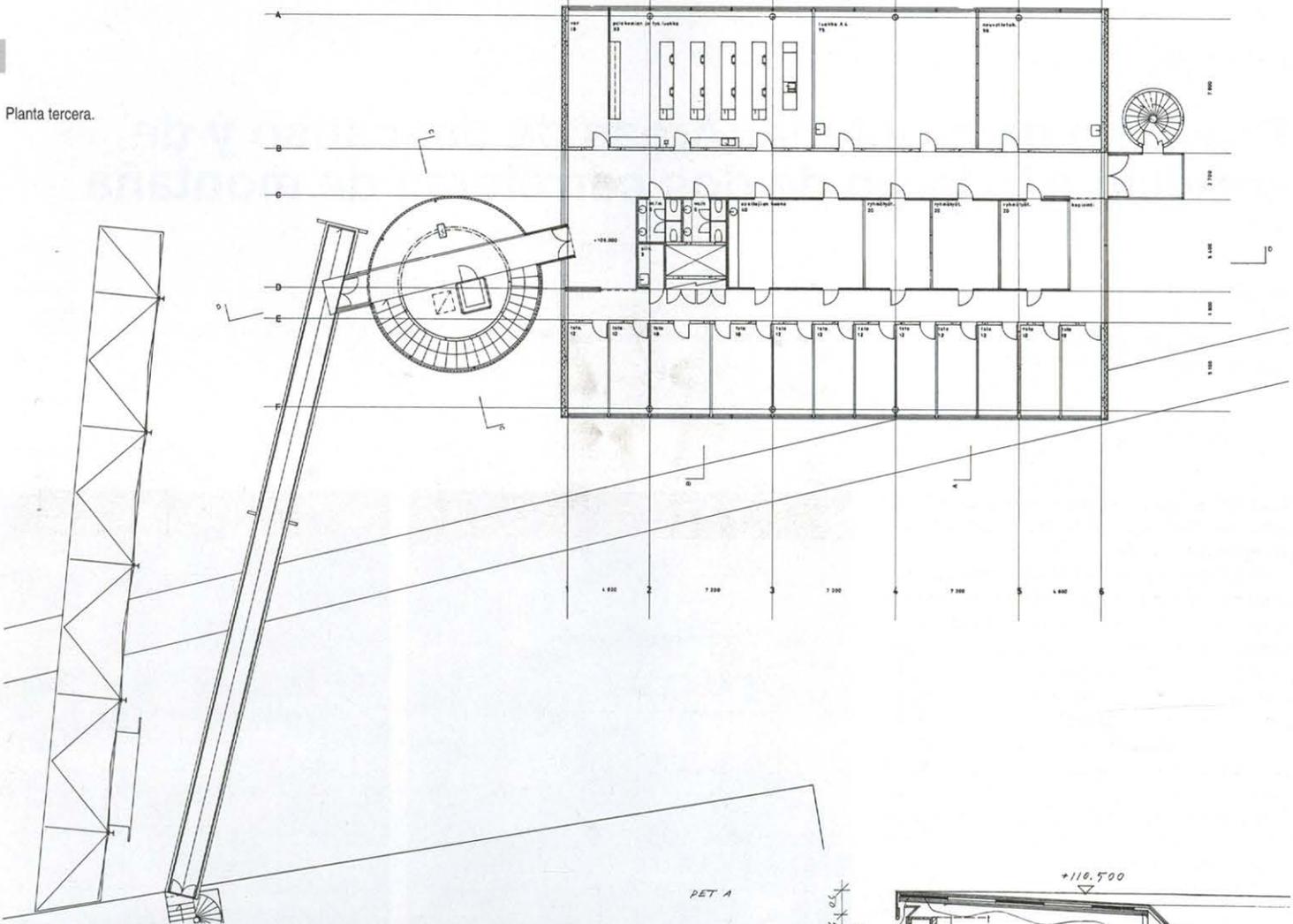
En mi estrategia, la forma de trabajar del pie no varía. Siempre camino como lo hago habitualmente en la calle. Nunca debes perder el control sobre tus pies.

La velocidad no es parte de una verdadera estrategia. Cualquiera que sea la forma, el maestro de la estrategia nunca debe aparentar prisa.

Por supuesto, la lentitud es mala. La gente realmente hábil nunca llega tarde, siempre es resolutiva y nunca parece estar demasiado atareada." ■



Planta tercera.



Proyecto de montaña: Áreas de descanso y de servicio a lo largo de dos carreteras de montaña

Arquitecto: Jensen & Skodvin

Lugar: Oppland y Song og Fjordane

Fecha de proyecto: 1995

Fecha de construcción: 1998

En 1995 se convocó el concurso para los distritos de Oppland y Song og Fjordane, dentro de un "Programa de Turismo" cuyo objetivo era dotar a las principales vías turísticas de las distintas localidades de una infraestructura de servicios hasta la fecha insuficiente. Como resultado de este concurso se nombró un equipo de cuatro estudios de arquitectura y paisajismo para la realización del proyecto. En esta presentación se incluye solamente el trabajo realizado por nuestro estudio.

Las dos carreteras en las que se trabajó son especialmente atractivas para motoristas. Recorren paisajes de montaña típicos Noruegos y contienen en si mismas interesantes cualidades arquitectónicas.

Estrategia arquitectónica

El proyecto ha sido fundado y desarrollado en dos niveles topológicos distintos:

1º: Intervenciones puntuales que se determinan geoméricamente según cada uno de los solares, y que, por tanto, no son susceptibles de ser repetidos. Este tipo de proyecto tiene una gran tolerancia geométrica, y puede configurarse libremente sin que esto afecte a su correcta funcionalidad (distribución de las áreas de servicio y descanso, pavimentos y suelos, etc.).

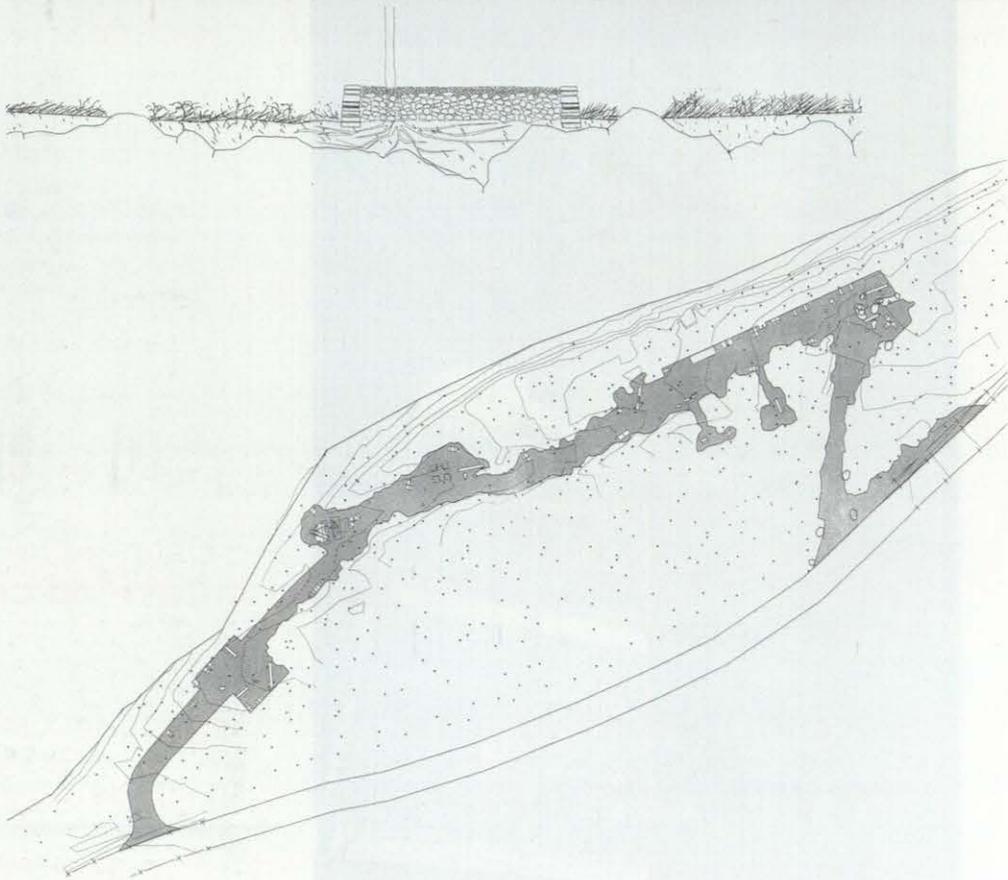
2º: Objetos de aplicación general que pueden producirse en serie y ser colocados en distintos puntos. Estos objetos subordinan su forma a la función, reduciendo así su tolerancia geométrica (mobiliario, barandillas, casetas de servicios, etc.).

En general el proyecto es un intento de clarificar el entorno de varias maneras, principalmente aplicando elementos que revelen geometrías de la naturaleza.

Área de descanso en Liasanden, Boverdalen

El solar es parte de un viejo bosque de pinos en el borde de una autopista. El área de descanso se desarrolla junto a una carretera secundaria que penetra en el bosque. El propio terreno es una leve pendiente que baja como la cuenca de un río. Las intervenciones se realizan añadiendo grava, sin desmontes ni excavaciones.

La grava se mueve cuidadosamente con palas y excavadoras hasta el nivel de rocas y plantas. La superficie no es necesariamente horizontal, sino que asciende y desciende formando olas, de acuerdo con la situación. El esquema está basado en la determinación del correcto nivel de la grava, de manera que todo el complejo aparece como



un jardín plantado con la vegetación autóctona.

Barandillas en Videseter Foss

En un área panorámica en el borde del precipicio en las cataratas de Videseter se requerían nuevas barandillas. La caída anual de nieves había dañado sucesivamente anteriores. Parte de la roca donde se sitúa el observatorio panorámico fue volada hace tiempo para mejorar la accesibilidad.

Las barras se construyeron con perfiles de acero de 90mm, que se introducen en agujeros taladrados en la roca. Junto con placas de acero, ésta técnica resultó ser de una geometría muy estable que funcionaba como soporte horizontal. Una superficie de hormigón se colocó en la roca que conforma el mirador, dejando "islas" en las que sobresalen las crestas de roca que quedaron después de la explosión.

Las barandillas a cada lado se han diseñado en planta y alzado de forma que parten del terreno. Las instrucciones de soldado consistían en secciones tipo dimensionadas combinadas con un método de determinación de la geometría final. El acero ha sido doblado in situ en curvas tridimensionales que no es posible representar en planos.

Punto de Información en Ovstefoss

Este área ofrece vistas de las cataratas Ovste. El punto de información está construido con la forma de una pequeña casa con paredes planas de acero. Las barandillas que dan a las cataratas son de serie. La casa está retranqueada con respecto a las barandillas para permitir el paso libre a lo largo de éstas.

Área de descanso en Mejellet

Este área está situada en uno de los puntos más espectaculares de las montañas Song, con unas vistas espléndidas.

El área se configura como una galería donde los turistas con sed de naturaleza pueden sentarse y mirar las montañas como si estuvieran en el cine.

La escultura que allí se encuentra es de Knut Wold.

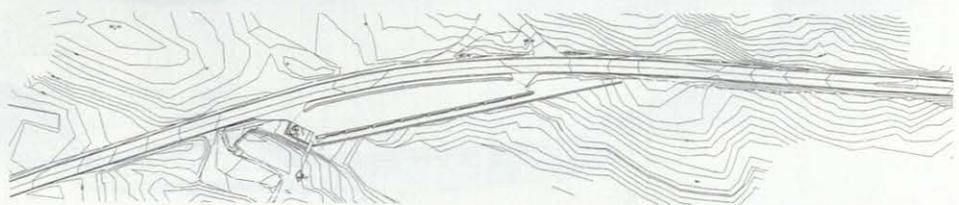
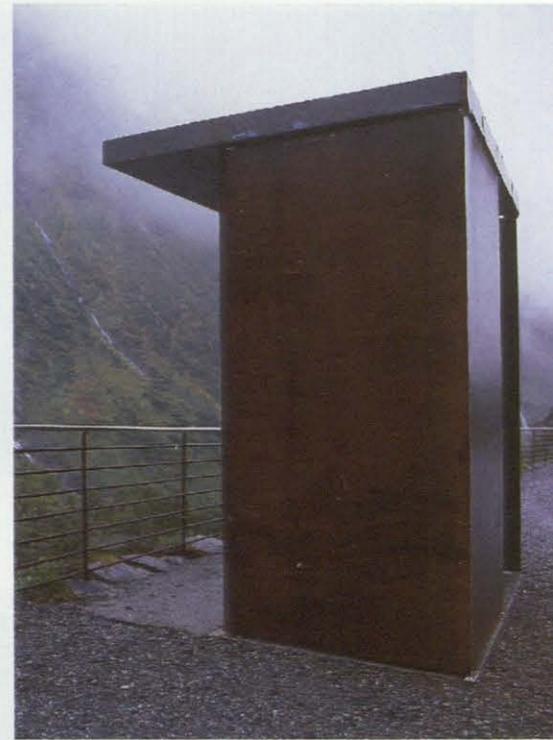
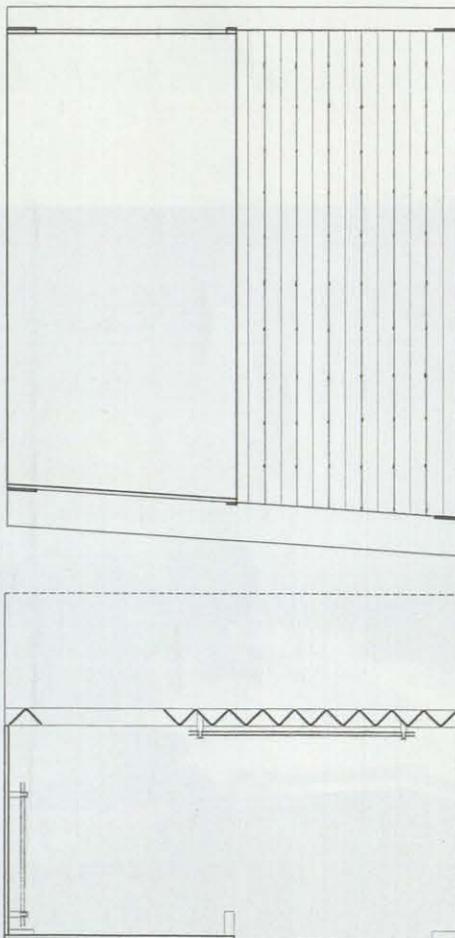
Punto de información en Gaupne

El punto de información consiste en una pared de troncos de pino apilados, \varnothing 2.4m de altura y 37m de longitud, cubierta con elementos de hormigón prefabricado. La intención fue crear una materialidad monótona que daría un fondo silencioso para la exposición de información.

Las esculturas situadas en frente de la pared son de Knut Wold y Kalle Giske-Odegaard.

Punto de información en Vagamo

Este área está situada en el extremo de una península en el lago Vagamo. La línea de visión que permite la vista más amplia del lago y el valle, se utiliza para situar puntos de información y mobiliario. ■



Estocolmo y Helsinki

NOTAS SOBRE LA EXPERIENCIA ESCANDINAVA

Las residencias de los embajadores de España en Estocolmo y Helsinki se hallan ubicadas en sendas zonas residenciales de ambas capitales. Junto a ellas, Ángel Fernández Alba proyectó los nuevos edificios de las cancillerías, a cuya construcción ha dedicado sus esfuerzos en los primeros años de la década de los noventa. Ambos edificios, partiendo de unas condiciones programáticas similares, han desarrollado soluciones formales muy diferentes, debido a su adaptación a los condicionantes locales.

La arquitectura nórdica ha desarrollado un carácter propio a partir de la confluencia de la tradición vernácula nacional y de las influencias provenientes del sur de Europa. El Neoclasicismo de los últimos años del siglo XVIII y de los albores del siglo XIX ejerció una influencia fundamental en la formación de la arquitectura de estos países, y constituye también el fundamento del "Clasicismo nórdico", que unido a un creciente sentimiento de identidad nacional, caracterizó la arquitectura nórdica de comienzos del siglo XX. El movimiento moderno, que caló muy tempranamente en esta zona, se imbricó de una manera continua con la anterior tendencia. En el caso de Finlandia, el movimiento moderno ha tomado características propias y se ha convertido en el arte nacional del país.

Ángel Fernández Alba, silencioso representante de la arquitectura contemporánea española, ha intentado conectar sutilmente con el espíritu del lugar, consiguiendo aprovechar con gran habilidad las condiciones específicas de cada terreno y hallando puntos de contacto con la arquitectura nórdica, sin perder la identidad de su propio contexto arquitectónico.

La embajada española en Helsinki se halla ubicada en Brunnsparcken, en las proximidades del puerto. Vecina a ella se encuentra el pequeño Hospital Salus, de 1929, diseñado por Kerttu Rytkönen, en un estilo clasicista muy característico de su época. La actual residencia del embajador es una villa privada del inicio de la década de los cincuenta, proyectada por el arquitecto Aarne Ervi. Este edificio, resuelto con revestimientos de paneles prefabricados cerámicos, grandes superficies acristaladas, una gran terraza con vistas al puerto y un ático bajo una cubierta volada, es de un diseño elegante, aunque austero y contenido. El solar destinado a la cancelería proyectada por Ángel Fernández Alba era de dimensiones muy reducidas. El nuevo edificio se encaja entre la villa de Ervi y los límites del terreno, teniendo este condicionante una incidencia importante en el proyecto, cuya fachada Sureste se desarrolla a lo largo del contorno del solar, ciñéndose rigurosamente a los límites del mismo.

A la fachada Norte de la residencia del embajador se asoma el nuevo edificio de la cancelería, con una pequeña fachada alineada con aquélla, pero dejando una grieta entre los dos edificios. Este vacío entre las dos piezas se ha cubierto con una marquesina que adopta una forma que el mismo Alba denomina de ola báltica, que no es tan sobria como la cubierta de Ervi, sino que, por el contrario, está dotada de un movimiento que nos sugiere que

se trata de algo nuevo y distinto; una creación de una época posterior y una expresión de la naturaleza diferente a la gravedad finlandesa. La pieza es de un diseño sencillo, pero dotado de una distinción contenida que le permite convivir en armonía con la villa de Ervi. El edificio, de cuatro plantas, parece mayor de lo que puede adivinarse desde el exterior. La entrada principal, articulada en un cuerpo bajo que sobresale del plano de la fachada, adquiere, mediante la utilización del cobre y la piedra colocada en aparejo irregular como materiales dominantes, un carácter evocador y de una cierta solemnidad. En el interior existe un gran interés en la búsqueda y control de la luz natural, y las distintas dependencias están provistas de un mobiliario sencillo de madera clara, que refuerza la idea de ligereza del interior finlandés. El edificio en su conjunto, con estas referencias nórdicas y del sur de Europa, queda integrado naturalmente en su entorno.

La residencia del embajador en Estocolmo es una villa (Villa Byström) de estilo neoclásico romano, construida durante los años 1839-44. Situada en un alto, dentro de una parcela de gran extensión, y al contrario que la embajada de Helsinki, a una distancia importante de los edificios circundantes. En su entorno próximo se encuentran algunos edificios de estilo romántico nacionalista y el museo a aire libre Skansën, lugar en el que se han instalado algunas construcciones representativas de la arquitectura vernácula sueca.

Situada en una pendiente cerca del límite de la zona noroeste del terreno próximo a Skansën, la nueva cancelería se ubica a una distancia considerable de la Villa Byström, potenciando de esta manera la presencia de la residencia en el recinto diplomático. El edificio sugiere una escala mayor desde el exterior de la parcela, debido al desnivel existente entre ésta y la vía Hasselbaken, que limita el recinto. Esto contrasta con la fachada en la que está situada la entrada, en la que se halla una torre que equilibra el carácter horizontal del edificio, anclándolo al terreno y estableciendo un diálogo respetuoso desde la distancia con la residencia del embajador.

Las ventanas, situadas asimétricamente en los paramentos de las fachadas, y el color ocre amarillento del enfoscado utilizado como acabado exterior, son características que muy bien podrían estar inspiradas en el clasicismo y en el romanticismo nacionalista sueco. La cubierta es una bóveda que invade las fachadas, con ventanas ovales en su parte Este, y que confiere al edificio una apariencia y gravedad que evoca el barroco sueco. El muro curvo de la piedra que encierra la sala de usos múltiples conduce a la entrada del edificio concebida como una sola unidad, que engloba varios accesos y está precedida de un amplio espacio que invita al encuentro y la charla. El edificio de la cancelería del Estocolmo tiene claras influencias suecas, tanto en el exterior como en los espacios interiores, aunque no parece fácil adscribirlos a una determinada época; debido a todo ello, el edificio cobra un carácter especial y propio que, encuadrado en su entorno, lo realza. ■

Jöran Lindvall

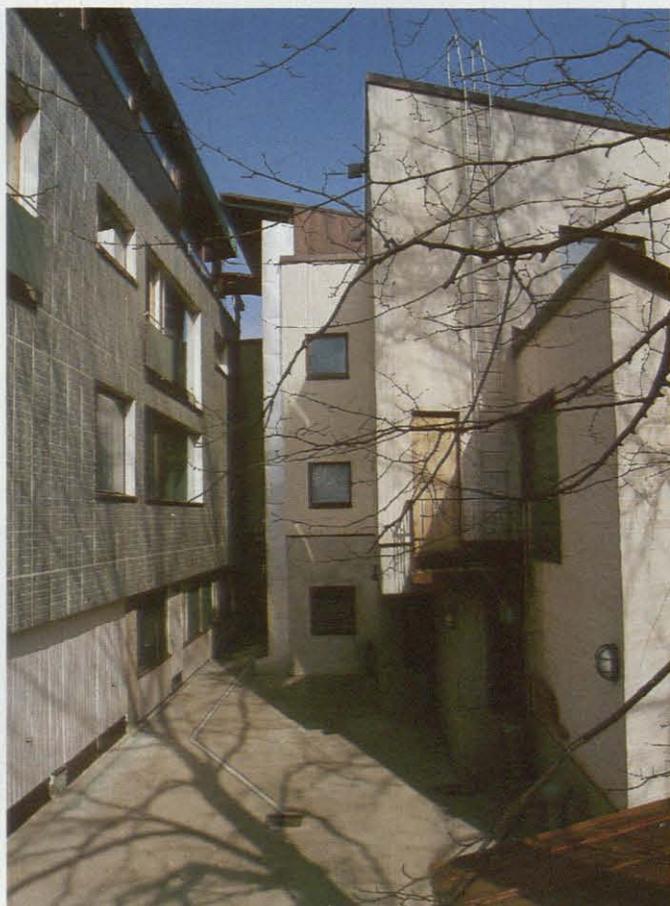


ÁNGEL FERNÁNDEZ ALBA

ÁNGEL FERNÁNDEZ ALBA



ANGEL FERNANDEZ ALBA



TAINEN



ANGEL FERNANDEZ ALBA

Cancillería Embajada de España en Helsinki

Proyecto: Ángel Fernández Alba

Arquitecto colaborador: Soledad del Pino

Fecha de proyecto: 1992

Fecha de construcción: 1993

La Embajada en Helsinki está situada en uno de los puntos más altos del distrito de Kamopuisto, zona residencial conocida por la arquitectura singular de sus edificios y la impresionante vista del puerto con el perfil de la ciudad al fondo.

Al este del recinto diplomático se encuentra la Cygnaevs Gallery y al Oeste el Salus Hospital (1929) de Kerttu Rykönen, exponente relevante del clasicismo nórdico de esa época. En la parcela de la Embajada se levanta la Villa Himberg diseñada por Aarne Ervi, edificio construido en 1954, que alberga la residencia del embajador.

El nuevo edificio de la Cancillería ocupa el espacio que queda libre entre la Villa Himberg y el límite Sureste de la parcela. La planta de la nueva pieza tiene forma de "L" y su estructura independiente establece una distancia respetuosa entre ambos edificios, a la vez que se integra en el contexto físico que rodea la Villa.

La base de piedra con su textura y aparejo irregular sobre la que se elevan las fachadas Sur y Este, sostiene fuertemente el edificio en el terreno dándole un cierto aspecto fortificado.

La fachada Norte, con su despiece irregular y la ventana fuera de escala facilita el diálogo con el edificio de la residencia. Al entrar en la estancia de esta gran ventana, la atención es inmediatamente atraída por el cuadro compuesto por el puerto y el perfil de la ciudad de fondo. Aquí, al igual que en la Villa Himberg, se hace patente la intención de introducir el paisaje marino en el espacio. ■



ÁNGEL FERNÁNDEZ ALBA



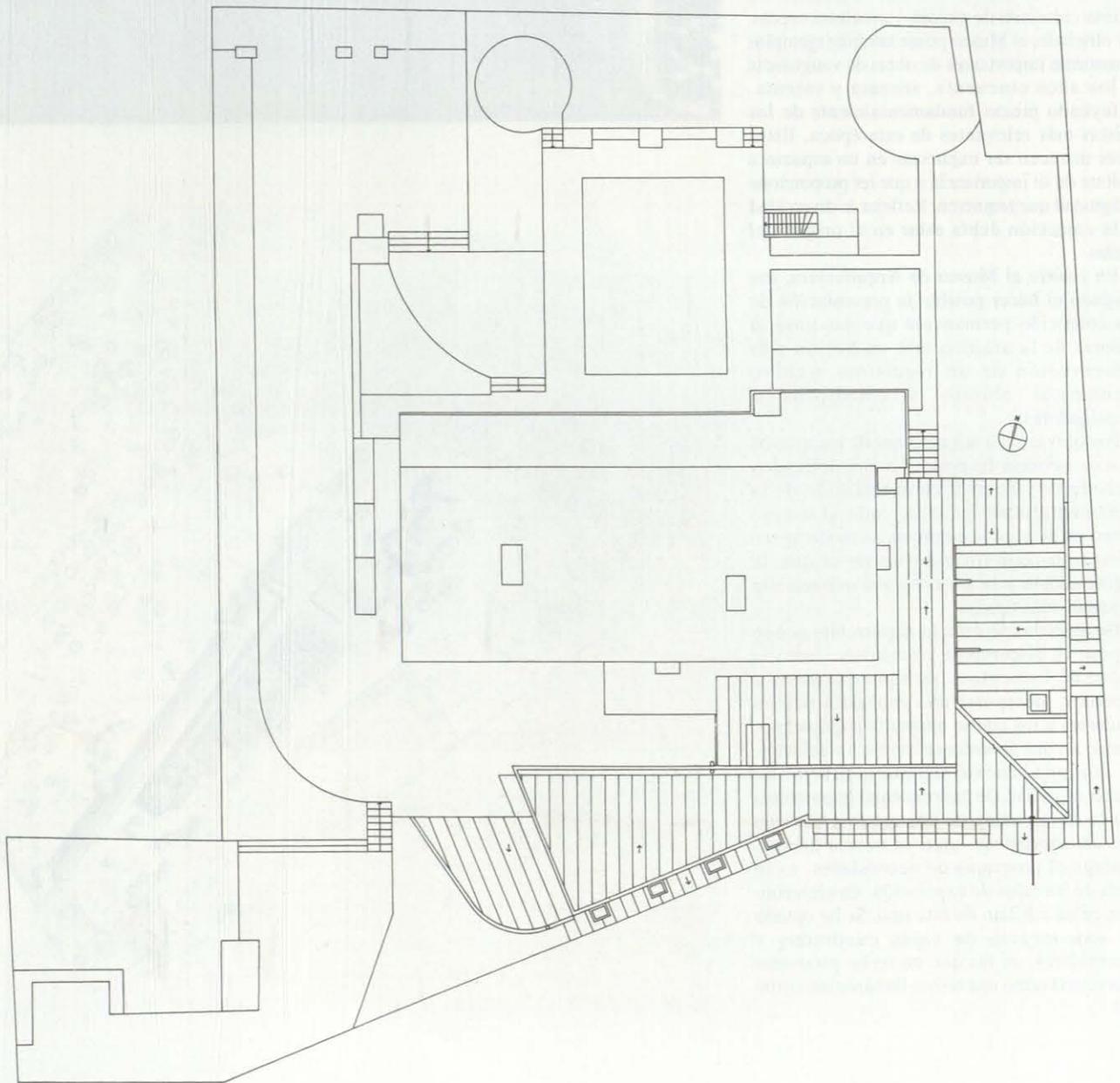
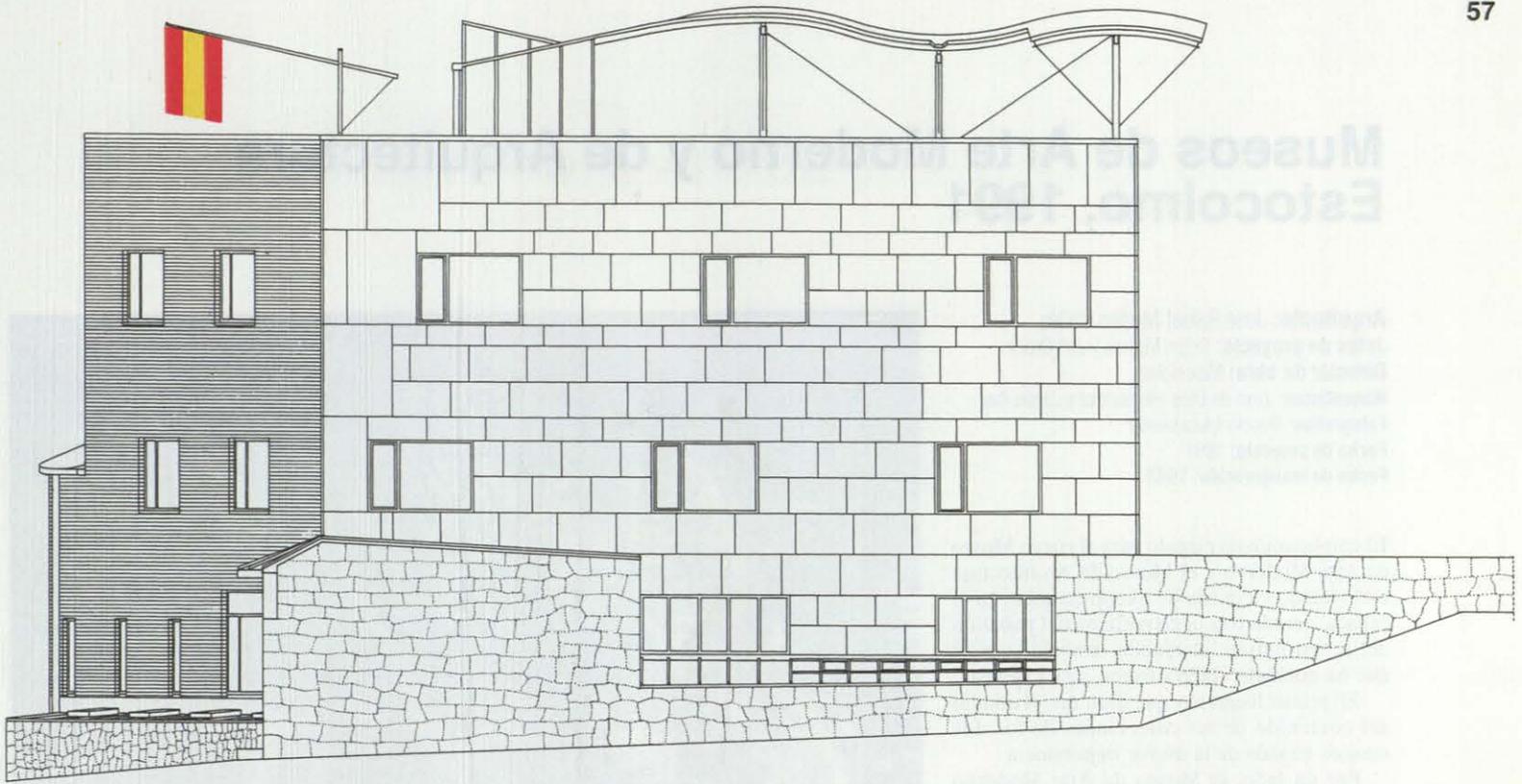
ÁNGEL FERNÁNDEZ ALBA



TAINEN



TAINEN



Museos de Arte Moderno y de Arquitectura Estocolmo, 1991

Arquitecto: José Rafael Moneo Vallés

Jefes de proyecto: Belén Moneo y Jeff Brock

Director de obra: Max Holst

Maquetistas: Juan de Dios Hernández y Jesús Rey

Fotografías: Duccio Malagamba

Fecha de proyecto: 1991

Fecha de inauguración: 1998

El emplazamiento elegido para el nuevo Museo de Arte Moderno y el Museo de Arquitectura está situado en la isla de Skeppsholmen, en el espacio creado tras la demolición del pabellón del actual museo, ocupando también la zona que ha quedado abierta frente a la Tyghuset.

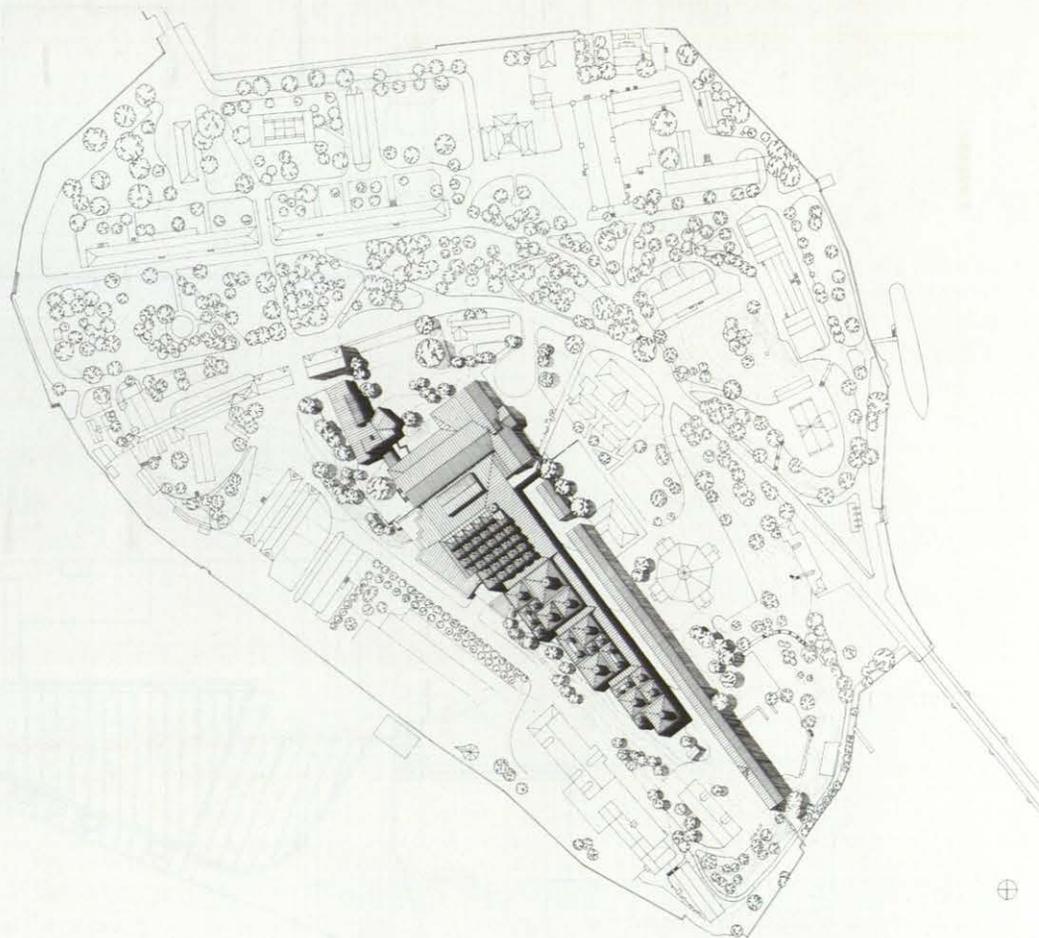
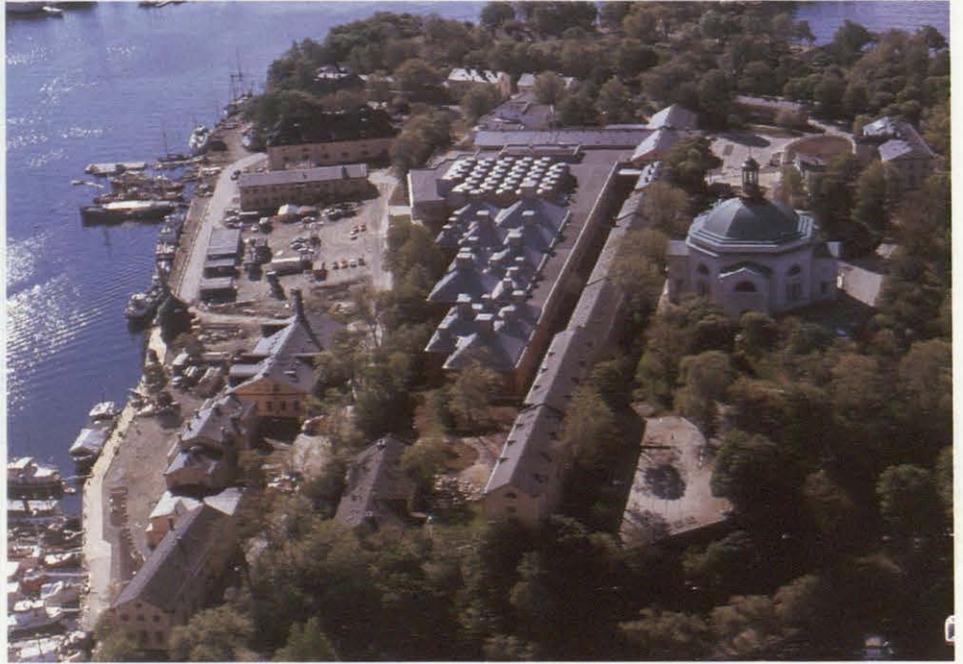
En primer lugar, hay que decir que el estudio del contenido de las colecciones de los dos museos ha sido de la mayor importancia

Por un lado, el Museo de Arte Moderno debería conservar y mostrar al público su valiosa colección de pintura y escultura suecas. Por otro lado, el Museo posee también ejemplos sumamente importantes de obras de vanguardia de los años cincuenta, sesenta y setenta, incluyendo piezas fundamentalmente de los artistas más relevantes de esta época. Estas obras merecen ser expuestas en un espacio a la altura de su importancia y que les proporcione la dignidad que requieren. Reflejar la diversidad de la colección debía estar en el origen del diseño.

En cuanto al Museo de Arquitectura, era obligado el hacer posible la presentación de una colección permanente que mostrase la historia de la arquitectura en Suecia y la conservación de un riquísimo archivo documental abierto a estudiosos e investigadores.

Por otro lado la arquitectura de los nuevos museos debería responder a sus delicados alrededores y no caer en la tentación de la monumentalidad, estableciendo al mismo tiempo un diálogo -siempre de un modo ligero y discreto- con un entorno en el que la fragmentación y la intervención mínima son los rasgos más típicos.

De acuerdo con esto, la arquitectura que se propone es discontinua y quebrada, como la ciudad de Estocolmo, siempre dispuesta a respetar e incorporar una geografía rica en accidentes a los que se adapta la arquitectura, creando así una atmósfera pintoresca y animada, que afortunadamente siempre está lejos de resultar artificial. De trascendental importancia para la consecución de una arquitectura con estas características - que, al mismo tiempo, satisfaga el programa de necesidades- es la forma de las salas de exposición, un elemento clave en un edificio de este tipo. Se ha optado por una mezcla de salas cuadradas y rectangulares, en las que un techo piramidal proporciona tanto una buena iluminación como





una adecuada altura, algo que se considera fundamental para el museo. La sección muestra con claridad que en este tipo de sala de exposición se puede resolver tanto la iluminación natural como la artificial.

Tal vez sería útil señalar que este tipo de estructura de galerías tiene como predecesores la Dulwich Gallery (de John Soane) y, más recientemente, el MOCA de Los Ángeles (de Arata Isozaki), el Portland Museum (de Ieoh Ming Pei) y la ampliación de la National Gallery de Londres (de Venturi y Scott Brown). Todos ellos, junto con la experiencia en el diseño del Palacio de Villahermosa -que alberga la colección Thyssen-, han llevado a proponer con cierta confianza esta solución para el Museo de Arte Moderno de Estocolmo.

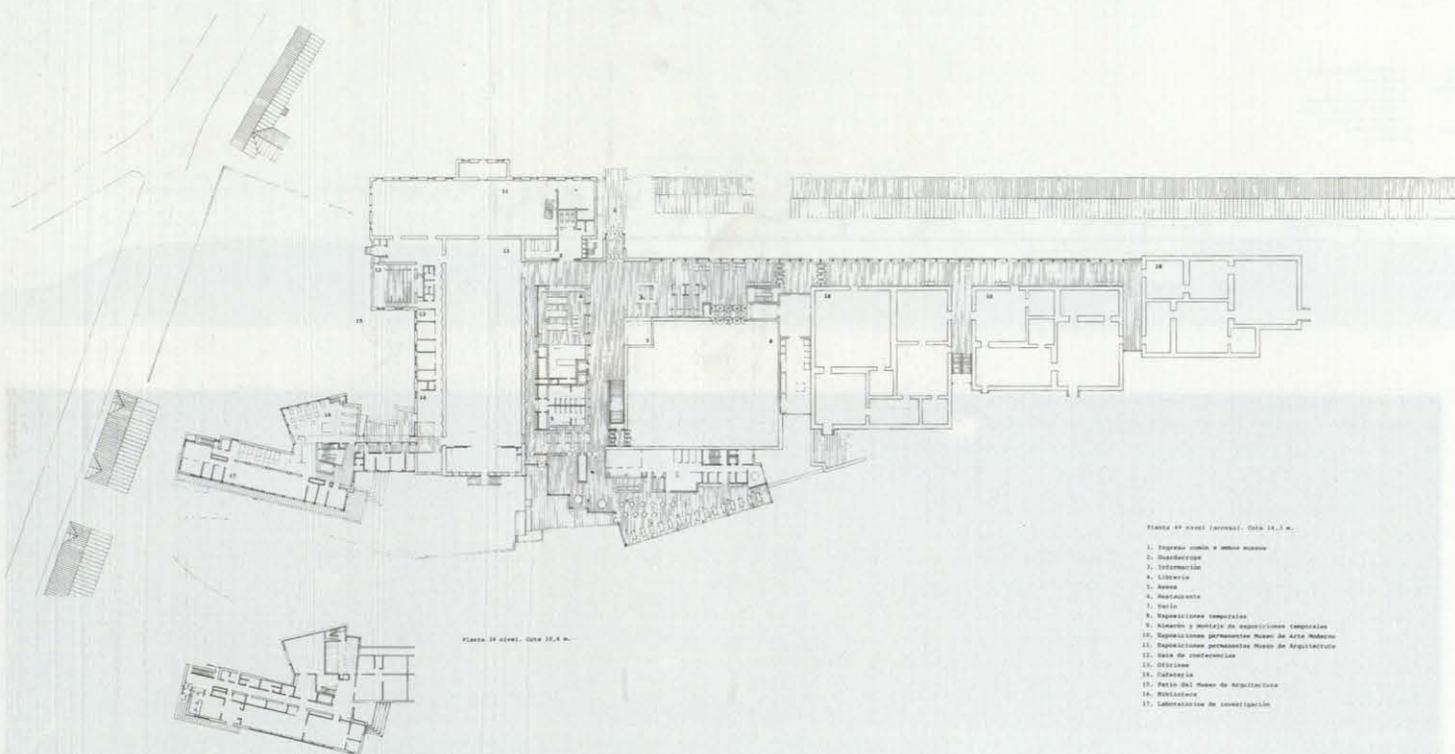
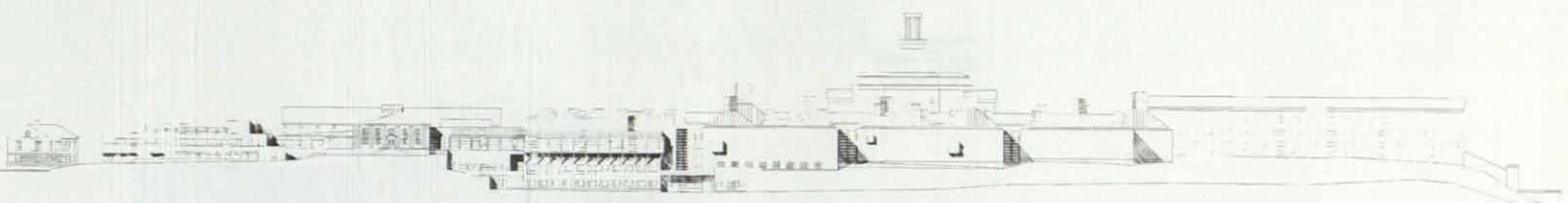
El acceso se realiza discretamente a través de los muros del Arrestbyggnaden. Una entrada común obliga al visitante a tomar una decisión: hacia el norte, el Museo de Arte Moderno; hacia el sur, el Museo de Arquitectura. Junto al vestíbulo que enlaza ambos museos en la planta superior están situados el guardarropa, los aseos y los almacenes. En frente se encuentra un amplio mostrador de información y las entradas al espacio de exposiciones temporales, que disfruta de cierta independencia y puede subdividirse si es necesario. En la parte trasera está ubicado un bar-restaurant, que ofrece una espléndida vista panorámica del mar y la ciudad.

Si se elige visitar la colección de pintura y escultura del Museo de Arte Moderno, una galería abierta -que permite ver intermitentemente el jardín y la austera arquitectura de la Tyghuset- conduce hacia la agrupación de salas de exposición. Las plantas muestran que esta galería lineal es la espina dorsal del edificio y establece la comunicación entre los espacios de almacenaje y la colección permanente.

Como ya se ha mencionado, las salas están agrupadas en bloques compactos, lo que permite una presentación flexible de la colección. Entre los bloques de salas se toma contacto con el exterior, lo que provoca la deseada transición de un grupo a otro. La variación de tamaño en las salas cuadradas y rectangulares pretende reflejar y satisfacer las diversas necesidades de exhibición que el nuevo museo exige.

Si desde la entrada común el visitante opta por dirigirse hacia el sureste -la derecha-, se encontrará con el Museo de Arquitectura, que ocupa la totalidad del antiguo edificio de la Exercisskolan y que se extiende en un ala de exposiciones destinada a albergar la colección permanente. En el flanco sur se encuentran los seminarios, los archivos públicos y los estudios, así como un pequeño café abierto a una terraza que da al jardín donde se han colocado las estatuas de cemento de Picasso. ■



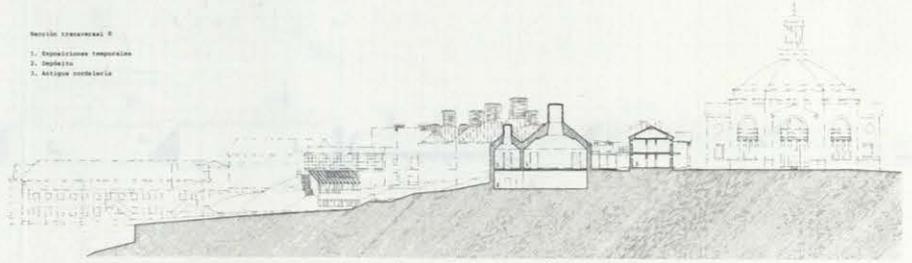


Planta 1ª nivel. Data 19.1.80.

1. Ingreso común a ambos museos
2. Guardarropa
3. Información
4. Librería
5. Aseo
6. Vestíbulo
7. Vaso
8. Exposiciones temporales
9. Almacén y montaje de exposiciones temporales
10. Exposiciones permanentes Museo de Arte Moderno
11. Exposiciones permanentes Museo de Arquitectura
12. Sala de conferencias
13. Oficina
14. Cafetería
15. Pista del Museo de Arquitectura
16. Biblioteca
17. Laboratorio de Investigación

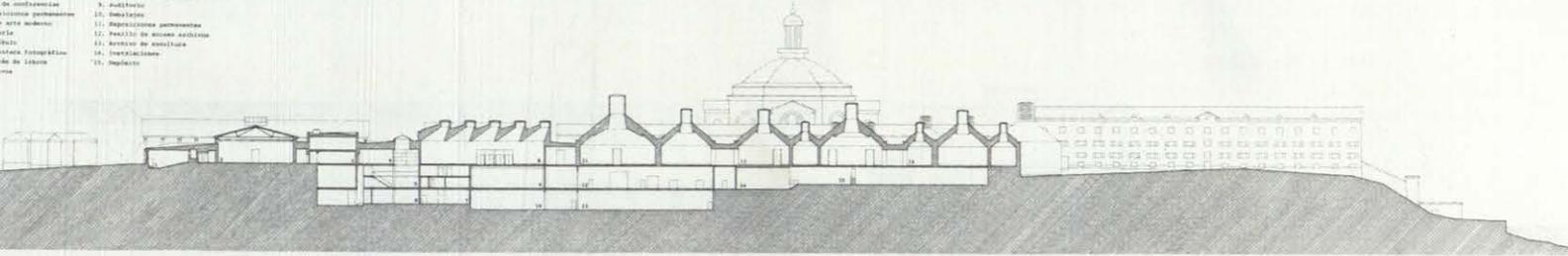


Sección transversal B
 1. Exposiciones temporales
 2. Inodoro
 3. Antiguo biblioteca



Sección A

- | | |
|------------------------------|--------------------------------|
| Museo de arquitectura | 4. Exposiciones temporales |
| 7. Sala de conferencias | 9. Auditorio |
| 11. Exposiciones permanentes | 16. Escaleras |
| Museo de arte moderno | 17. Exposiciones permanentes |
| 3. Biblioteca | 12. Pasadizo de acceso antiguo |
| 6. Vestíbulo | 14. Acceso de montaña |
| 5. Biblioteca Fotografía | 14. Invernadero |
| 8. Almacén de libros | 15. Inodoro |
| 7. Ascensor | |



VIAJES

Viaje a la arquitectura de Alvar Aalto en Finlandia

AALTO REVISITADO

Texto y fotografías:

Enrique Domínguez Uceta

El viaje a Finlandia para recorrer la obra de Aalto se ha convertido en un clásico entre estudiantes y profesionales de la arquitectura, que encuentran una obra del máximo interés en un itinerario único durante el cual se revelan las claves del trabajo del maestro finlandés. Gracias al reciente centenario de su nacimiento y a la próxima capitalidad cultural europea de la ciudad de Helsinki en el año 2.000, muchos de sus edificios se han restaurado, y es un momento idóneo para reencontrarse con la obra de uno de los grandes arquitectos modernos, sin duda el más influyente entre sus colegas de final de siglo.

Los postulados del movimiento moderno y de la arquitectura racional han mantenido una fuerte tensión con la libertad creativa de los arquitectos durante las décadas centrales del siglo XX, y a Alvar Aalto le corresponde el mérito de haberse mantenido al margen de la polémica, construyendo edificios en los que creación y racionalidad conviven al margen de exclusiones recíprocas. El trabajo aaltiano, fuertemente vinculado al sentido del lugar y a la relación del edificio con su entorno y con la luz, se caracteriza por la fluidez de los espacios internos y su continuidad con los externos. Todo ello hace difícil entender la obra de Aalto sin conocer su terreno, su paisaje y su realidad espacial, ya que la abstracción de los edificios aaltianos no es intelectual: se dirige a los sentidos.

El viaje a la obra de Alvar Aalto debe ser necesariamente y en primer lugar un viaje a Finlandia, el país en el que el arquitecto que llamó a su barco Nemo propheta in patria (nadie es profeta en su tierra), realizó la mayor parte de su trabajo profesional. La presencia de la naturaleza en la vida cotidiana de los países nórdicos es de tal trascendencia que ninguno de sus habitantes puede escapar al reto que supone vivir en las proximidades del Círculo Polar Ártico. La luz natural recorre a lo largo del año todo tipo de situaciones, desde la presencia del sol en el cielo durante toda la jornada, a los largos días de invierno en que el disco solar apenas se levanta sobre el horizonte. Las temperaturas pueden oscilar cincuenta grados centígrados en sólo cuatro meses, manteniéndose en valores extremos durante largos periodos de tiempo. La naturaleza cambia del verdor de la larga primavera que se prolonga hasta el otoño, a los paisajes nevados del resto del año. En estas condiciones, el concepto de habitación humana adquiere su sentido más completo y complejo. La vida no es posible fuera del espacio que reúne las condiciones técnicas para que el hombre sobreviva, y la casa y sus habitantes forman una unidad. Esta naturaleza hostil que el hombre ha elegido para vivir y que le sustenta, es admirada y temida al mismo tiempo por los finlandeses. La arquitectura adquiere allí un sentido trascendente, ya



Escalera del Turun Sanomat en Turku.

Sanatorio antituberculoso de Paimio. Habitación original.



que debe ser una creación intencional, capaz de expresar e interpretar al propietario y su manera de relacionarse con la naturaleza circundante.

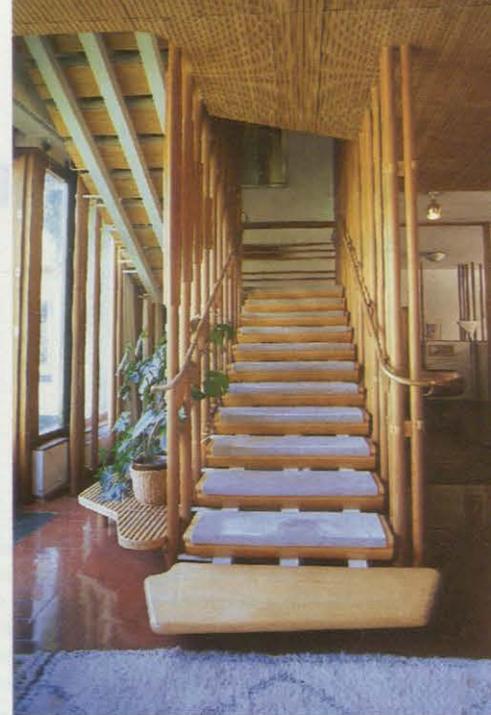
Todos estos aspectos están presentes en la obra de Aalto, íntimamente vinculada al lugar en que se asienta y, al mismo tiempo, capaz de crear con su presencia el acontecimiento que caracteriza el lugar como único. En la arquitectura de Alvar Aalto, el lugar participa desde el primer momento en el diseño y en la configuración del edificio, pero este no se mimetiza con la naturaleza, siempre genera con su llegada la transformación de aquella. Como contrapunto a la interpretación que Aalto hace del sentimiento nórdico de habitación, inserta en sus trabajos de arquitectura y urbanismo el concepto clásico de ciudad mediterránea que el arquitecto descubrió en la escuela y conoció en sus viajes. Este mestizaje de tradición nórdica y cultura mediterránea inspiró la obra del maestro finlandés durante toda su carrera.

Toda vida es un viaje, y los viajes de Aalto tuvieron gran importancia en su vida. Por una parte nos encontramos con su viaje personal dentro de Finlandia, desde Kuortane, donde nació en 1898, a Jyväskylä, ciudad a la que llega su familia en 1903 y, más tarde, el viaje a la capital para realizar sus estudios de arquitectura. Vuelve a Jyväskylä como arquitecto para abrir su primer despacho profesional en 1923, que traslada a Turku en 1927, antes de dar el salto definitivo para vivir y trabajar en Helsinki a partir de 1933. Algunos viajes fuera de su país natal serán significativos en su vida y en su obra, como el viaje matrimonial a Viena y al norte de Italia de 1924, el viaje a París de 1928, o el periplo americano mientras enseña y construye en Massachusetts (1946-48). Un tercer itinerario podría hacerse por las obras realizadas en el extranjero, que incluiría Rusia, Estados Unidos, Alemania, Italia, Dinamarca, Suecia y Suiza. Pero el recorrido de lo mejor de su obra puede hacerse en Finlandia, completando el viaje con la excursión a la biblioteca de Viipuri (1928-34), cercana a la frontera, ya que se construyó en territorio finlandés que hoy pertenece a Rusia. Si la residencia Baker (Cambridge, Massachusetts, USA, 1946-49) queda muy lejos del gran museo aaltiano que es Finlandia, otras obras importantes como la ópera de Essen (1959-81/88) y el Centro Cultural de Wolfsburg (1958-62), ambos en Alemania, están relativamente próximas.

A pesar de tener la mayor parte de sus edificios en Helsinki, las primeras obras maestras que consagran a Alvar Aalto como una figura del movimiento moderno internacional están vinculadas a Turku, que era la capital cultural de Finlandia cuando Aalto construyó la sede del diario Turun Sanomat en puro estilo racionalista, y el sanatorio de Paimio, situado en el bosque, no muy lejos de la ciudad, ambos proyectados en 1928. El Turun Sanomat (1928-30) es una dura pieza urbana, un edificio entre medianeras situado en el mismo centro de la ciudad, que no parece motivado por el entorno, y se convierte en un abstracto ejercicio de estilo sin referencias en la arquitectura histórica, que cumple brillantemente con los cinco puntos de la nueva arquitectura de Le Corbusier. El Sanatorio antituberculoso de Paimio (1928-33), por el contrario, establece una compleja relación con el bosque en que se inserta. Aalto diseña un sanatorio funcionalista en altura, que se levanta tanto como los árboles circundantes y sólo la última planta emerge sobre las



Sanatorio antituberculoso de Paimio.

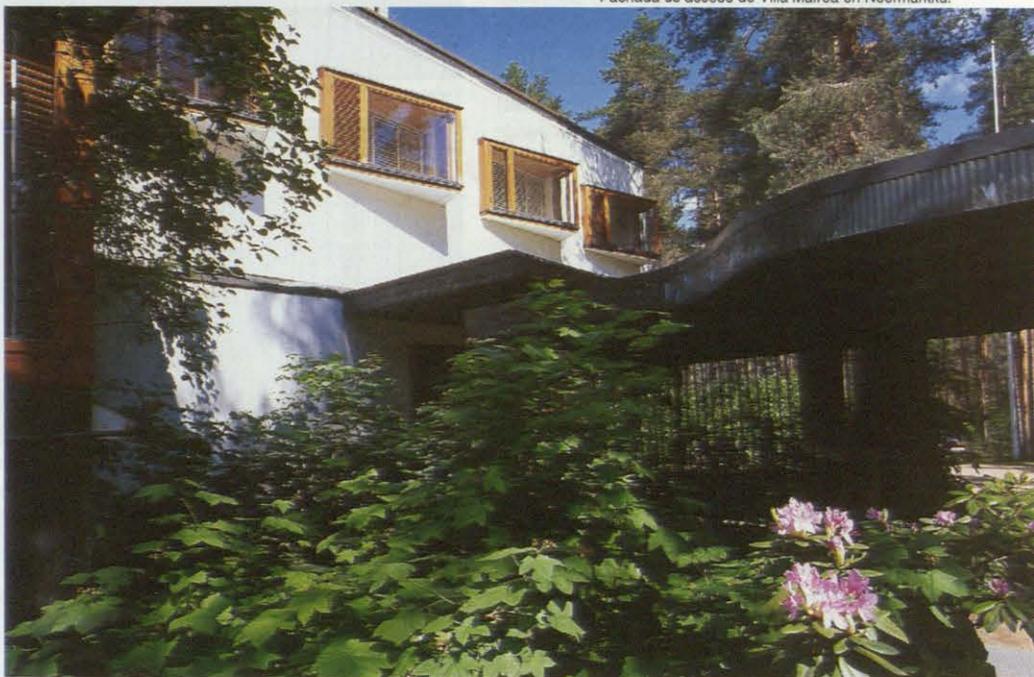


Interior de Villa Mairea en Noormarkku.



Acceso de Villa Mairea en Noormarkku.

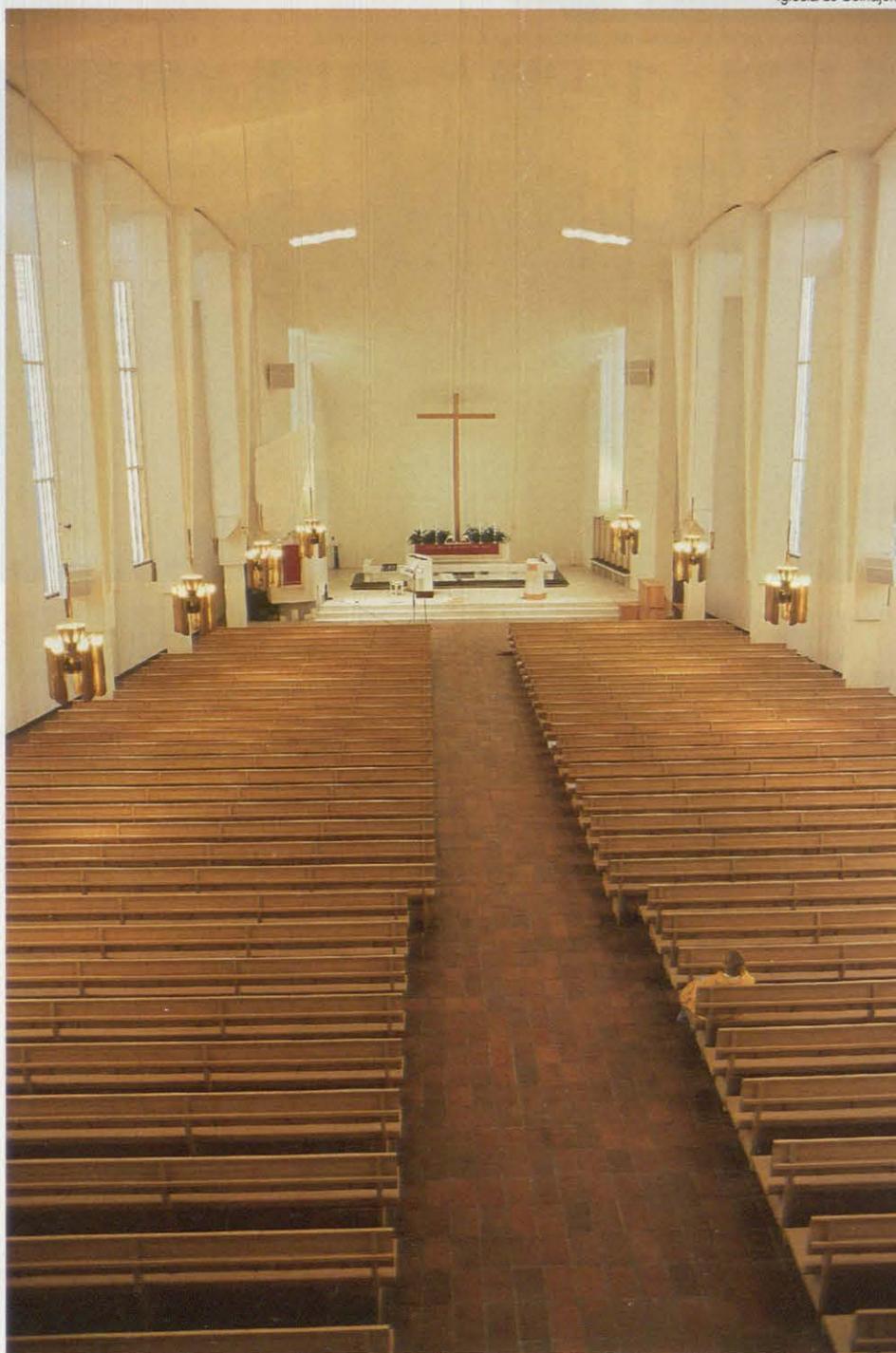
Fachada de acceso de Villa Mairea en Noormarkku.





Biblioteca Alvar Aalto en Rovaniemi.

Iglesia de Seinäjoki.



copas de los pinos, para que los enfermos puedan disfrutar desde ella del aire fresco y de las vistas. La viveza de los toldos, la matizada luz del comedor, y la comunicación visual entre el edificio y el bosque se resuelven con un sentido del placer que escapa al análisis de los planos. La pureza de las formas exteriores y su estética constructivista se enriquecen con el movimiento de una planta bien articulada que se expande en busca de la luz.

Una vez iniciado el camino en Turku, es posible trazar un arco hacia el norte que nos llevará hasta Noormarkku al encuentro de la prodigiosa Villa Mairea que proyectara para la familia de Maire Gullichsen con la que le unían lazos intelectuales, económicos y sentimentales, lo que permitió al arquitecto expresarse con una intensidad y libertad inusitadas. De nuevo encontramos el edificio en el bosque, sobre una suave loma, entre los rectos troncos de las coníferas finlandesas. La manera en que el edificio principal dialoga con la sauna situada frente a él, por encima de la piscina con forma de lago finlandés que las separa, muestra la misma tensión entre arquitectura moderna y vernácula que caracteriza su más particular aportación al movimiento moderno. Cuando se experimenta la continuidad espacial entre el interior y el exterior del edificio, y se comprueba la presencia visual del bosque entre los muros de la casa, cobra pleno sentido la mitificada escalera de varas de madera que ocupa el centro de la planta, convirtiéndose en eje y emblema de la obra más intensa de su autor. El modo en que el edificio evoluciona desde la rígida forma cúbica del ala de servicios a la compleja riqueza de materiales y formas que rodean la piscina es una de las más rotundas demostraciones de talento en toda la obra de Aalto.

Esta casa de verano de Finlandia central no está lejos del Golfo de Botnia y de sus costas, junto a las que se encuentran otros edificios de Aalto como los de Vaasa y Pietrasaari. Al norte, junto al Círculo Polar Ártico, Rovaniemi guarda uno de los mejores ejemplos de los conjuntos urbanos diseñados por el arquitecto, que se encargó de la reconstrucción del centro cívico tras el incendio provocado por las tropas alemanas al abandonar la ciudad durante la II Guerra Mundial. Las ondulantes cubiertas del Teatro (1969-76), y el Ayuntamiento (muy modificado respecto al proyecto que dejó Aalto) se enlazan con el bajo perfil de la Biblioteca (1961-68), en la que los materiales cerámicos y los lucernarios envuelven uno de sus mejores espacios interiores. Como la latitud de Rovaniemi aconseja ir en vuelo directo desde Helsinki, esta ciudad puede dejarse para el final del viaje, y seguir el itinerario por tierra desde la costa este hacia el centro del país pasando por Seinäjoki, que acoge otro gran conjunto urbano de Aalto formado por el Ayuntamiento (1958-60), la Iglesia y centro parroquial (1952-62 y 1963-66), la Biblioteca (1960-65) y el Teatro, proyectado en 1961 y terminado en 1987. Todos ellos se agrupan en un eje peatonal en el que ligeros cambios de nivel y alineación dan al lugar una variedad de la que carece el terreno, intentando emular las construcciones clásicas del Mediterráneo en situaciones prominentes, con las acrópolis de Grecia como referencia directa. En Alajärvi encontramos varias obras primeras de Aalto, antes de definir su propio estilo, y el pequeño Ayuntamiento (1966-69) en el que usa con naturalidad varios de sus temas favoritos.

Al igual que su vida tuvo como centro Jyväskylä, el recorrido de su obra debe tener como etapa central la ciudad en la que empezó a ejercer como arquitecto y en la que trabajó casi toda su vida. En ella se encuentra el Museo Alvar Aalto, donde se conserva una completa colección de maquetas, dibujos, muebles y otros objetos diseñados por su titular. En torno a esta ciudad se pueden ver varios edificios capitales de su carrera, desde las obras realizadas en su primer «Estudio de arte arquitectónico y monumental Alvar Aalto», cuando todavía proyectaba dentro del clasicismo nórdico, con edificios como el Club de obreros (1924-25) y la Iglesia de Muurame (1926-29) que evoca la Toscana a 18 kilómetros de Jyväskylä, en el centro de Finlandia. Con el traslado a Turku, Aalto dejó de trabajar en esta zona hasta que, en 1948, fue invitado al concurso para el cercano Ayuntamiento de Säynätsalo (1949-52), que ganó, con el que consiguió una obra maestra del periodo de ladrillo rojo. El edificio se cuenta entre los más apreciados por su propio autor, y acaba de ser restaurado, incluso con la 'alfombra' de ladrillo del patio. A partir de entonces trabajó intensamente en Jyväskylä, ya que recibió el encargo del campus de la Universidad, en el que construyó el Auditorio y edificio principal (1950-59), los Comedores de profesores y estudiantes (1951-53), y varios edificios deportivos que rodean las pistas, todo bien conservado.

Muy cerca de la ciudad levantó su famosa residencia de verano, la Casa piloto en Muuratsalo (1953), una de sus obras más personales, en la que experimentó con materiales cerámicos formando un atrio de inspiración mediterránea bajo un formidable bosque de coníferas y junto al lago en que navegaba con el barco que él mismo diseñó. En los años sesenta completó el Museo de Finlandia Central (1957-60), muy modificado por la ampliación, junto al que se levanta el Museo Alvar Aalto (1971-74) que él mismo construyó dos años antes de morir, en el que se pueden ver ondas de madera similares a las que utilizó en su famoso pabellón de Finlandia para la Feria Mundial de Nueva York de 1939. Póstumamente se realizaron varios de sus proyectos, como el Teatro Municipal y la Piscina de la Universidad.

Al este, cerca de la frontera rusa, queda la Iglesia de las tres cruces (1956-58), en Imatra, considerada como el mejor de sus edificios orgánicos, cuya riqueza espacial y el tratamiento que da a la luz natural merecen la visita. Es el momento de atravesar la frontera rusa para llegar a la Biblioteca pública de Viipuri (1933-35), proyectada en 1927 y construida con las modificaciones de 1933 -la suave ondulación del techo interior de madera en el auditorio- que la convierten en el primer manifiesto del temperamento creativo de Alvar Aalto, dentro de una composición rigurosamente racionalista con influencia de Asplund. Tras décadas de abandono, se emprendió su restauración y, este año, ya se podrá contemplar de nuevo en su estado original.

La ciudad de Helsinki y sus alrededores acumulan la mayor cantidad de obras del arquitecto finlandés. Llegó en 1933 y pronto empezó a construir su propia Casa y estudio (1934-36) en Munkkiniemi, que se acaba de restaurar y abrir al público. Si en esta obra dejaba atrás el constructivismo, en el vecino Estudio (1955-62) que construyó al lado, dos décadas más tarde, recupera las superficies blancas encaladas que



Museo Alvar Aalto en Jyväskylä. Maqueta del pabellón de Finlandia en Nueva York de 1939.



Arriba, casa de verano de Alvar Aalto en Muuratsalo. A la derecha, Auditorio de la Universidad Politécnica de Otoniemi.





Arriba, biblioteca de la Universidad Politécnica de Otaniemi. A la izquierda, Biblioteca Académica en Helsinki. Abajo, estudio de Alvar Aalto en Helsinki



utilizaba durante su periodo funcionalista. Hoy está llena de planos y maquetas que guardan importantes fondos del trabajo de Aalto y es una visita imprescindible.

En Helsinki destacan varios edificios de madurez de Aalto. El Instituto Nacional de Pensiones (1952-56) diseñado para el concurso de 1948, es una de las mejores obras de su época del ladrillo rojo, un edificio acogedor a pesar de su gran volumen, resuelto en tomo a un atrio a escala humana. Al ganar el concurso para el campus de la Universidad Politécnica de Otaniemi (1949-69), Aalto inicia una larga serie de edificios de todo tipo para la institución, destacando el Auditorio del edificio principal (1955-64) que parece rememorar el Capitolio romano, y la modélica Biblioteca (1964-69). La Casa de la Cultura de Helsinki (1955-58) se cierra con ciegos muros de ladrillo ondulantes y se complementa con un cúbico edificio de oficinas, marcando el final del periodo de obras de ladrillo rojo. La colección de edificios de Helsinki es muy extensa, con buena parte de la última producción de Aalto, entre ellos edificios de oficinas como el Rautatalo (1951-55), el vecino Banco Nórdico (1962-64), el Enso-Gutzeit (1959-62) junto al puerto, o la Librería Académica (1962-69) sobre los bulevares de Esplanadikatu, cerca del restaurante del Savoy (1937) situado en la planta alta del hotel. Aalto también propuso un plan para rodear la bahía de Töölö, en el centro de la capital, con monumentales edificios públicos, de los que sólo pudo realizar el Auditorio y palacio de congresos 'Finlandia' (1962-71), revestido de mármol blanco de Carrara, en restauración por el mal funcionamiento de este revestimiento en el duro clima finlandés, que se ha convertido en emblema de la ciudad y del país. Varias residencias particulares completan los edificios aaltianos en la ciudad que confirmó su plenitud profesional, aunque la escala, el entorno y las fechas no tienen ya la misma capacidad de sorprender y emocionar de sus obras de las décadas anterior y posterior a la II Guerra Mundial.

Después de volver a visitar la obra finlandesa de Alvar Aalto crecen en importancia dos aspectos de su trabajo: la abstracta estética de su trabajo arquitectónico y su relación con la naturaleza antes de que la conciencia ecológica interviniera en la cultura del siglo XX. La abstracción de su arquitectura se corresponde con las artes plásticas de su tiempo, y le lleva a manejar con gran libertad formas sin referencia figurativa, como las paredes ondulantes que giran y basculan ajenas a la ley de la gravedad en el pabellón de Finlandia de 1939. También es abstracto por su manera de manipular la luz como materia arquitectónica, ya que no usa este elemento para dar volumen a las formas materiales, la luz es una forma en sí misma que ordena el espacio, especialmente en iglesias y bibliotecas. Su preocupación por las texturas le lleva a experimentar nuevas maneras de utilizar los materiales naturales, en una abstracción matérica de estricta contemporaneidad plástica. El acento ecológico de su trabajo, visto desde este fin de siglo, es casi literal. Pero sus raíces hay que buscarlas en las especiales condiciones climáticas de Finlandia, con referencias a la cabaña, el bosque y el lago como elementos que Aalto manipula para integrar arquitectura y naturaleza, enunciando y resolviendo algunos problemas que pertenecen a una etapa posterior del siglo, cuya lectura sigue siendo necesaria. ■





Helsinki

Siglo XVIII

- | | | |
|------------------------|---------------------|---------|
| 1. Museo al aire libre | | 1752 |
| 2. Casa Sederholm | | |
| 3. Suomenlinna | Augustin Ehrensverd | 1750-60 |

Siglo XIX

- | | | |
|--|-------------------|---------|
| 4. Edificio público | Carl Ludwig Engel | 1822 |
| 5. Antigua residencia del gobernador | Carl Ludwig Engel | 1825 |
| 6. Cuarteles | Carl Ludwig Engel | 1825 |
| 7. Cuarteles navales | Carl Ludwig Engel | 1825 |
| 8. La iglesia vieja | Carl Ludwig Engel | 1826 |
| 9. Hospital | Carl Ludwig Engel | 1826 |
| 10. Observatorio | Carl Ludwig Engel | 1833 |
| 11. Catedral | Carl Ludwig Engel | 1830-52 |
| 12. Universidad | Carl Ludwig Engel | 1832 |
| 13. Residencia Kiseleff | Carl Ludwig Engel | 1818 |
| 14. Ayuntamiento | Carl Ludwig Engel | 1833 |
| 15. Biblioteca universitaria | Carl Ludwig Engel | 1844 |
| 16. Catedral ortodoxa griega Uspenski | A.M.Gornostajeff | 1868 |
| 17. Antigua residencia de estudiantes | Hampus Dalström | 1870 |
| 18. Residencia Grönqvist | Carl Th. Höijer | 1882 |
| 19. Bloque de viviendas | Carl Th. Höijer | 1884 |
| 20. Antiguo hotel Kämp | Carl Th. Höijer | 1887 |
| 21. Mercado | Gustaf Nyström | 1888 |
| 22. Arcada "viejo paseo de mercaderes" | K.A. Wrede | 1888 |
| 23. Archivo nacional | Gustaf Nyström | 1886-90 |

Siglo XX 1900-1950

- | | | |
|--|-------------------------------|---------|
| 24. Edificio comercial | Selim A. Lindqvist | 1900 |
| 25. Bloque de viviendas | Gesellius, Lindgren, Saarinen | 1900 |
| 26. Compañía de seguros Pohjola | Gesellius, Lindgren, Saarinen | 1901 |
| 27. Edificio de la Unión de Estudiantes | K. Hard af Segerstad | 1901 |
| 28. Edificio de viviendas | Gesellius, Lindgren, Saarinen | 1902 |
| 29. Teatro Nacional | Onni Tarjanne Kaija | 1902 |
| 30. Antigua Residencia de Estudiantes | W. Thome, K. Lindahl | 1903 |
| 31. Edificio de viviendas | Gesellius, Lindgren, Saarinen | 1903 |
| 32. Edificio de la Compañía de Teléfonos | Lars Sonck | 1905 |
| 33. Hospital Eira | Lars Donck | 1905 |
| 34. Villa Johanna | Selim A. Lindqvist | 1906 |
| 35. Antiguo Palacio de la Banca | Salim A. Lindqvist | 1906 |
| 36. Estación Central | Herman Gasellius | 1908 |
| 37. Edificio Comercial | herman Gaselius | 1908 |
| 38. Museo Nacional | Gesellius, Lindgren, Saarinen | 1908 |
| 39. Villa Ensi | Selim A. Lindqvist | 1911 |
| 40. La Bolsa | Lars Sonck | 1911 |
| 41. Iglesia Kalio | Lars Sonck | 1912 |
| 42. Compañía de seguros Kavela | Armas Lindgren | 1913 |
| 43. Planta eléctrica Suvilahti | Selim A. Lindqvist | 1908-13 |
| 44. Ministerio del Trabajo | Armas Lindgren | 1913 |
| 45. Pensión Munkkiniemi | Eliel Saarinen | 1920 |
| 46. Ciudad jardín Käpylä | Martti Välikangas | 1920-25 |
| 47. Banco Käsäteollisuuspankki | Eliel Saarinen | 1921 |
| 48. Edificio de viviendas | Gunnar Tauchner | 1926 |
| 49. Área residencial Torkkelinmäki | Autores varios | 1927-28 |
| 50. Bosque Vallila | | 1910-27 |
| 51. Instituto de Trabajadores | Gunner Taucher | 1927 |
| 52. Área residencial Kone ja Silta | Lindgre, Liljeqvist, Koch | 1928 |
| 53. Banco Helsingin Osakepankki | P.E. Blomstedt | 1929 |
| 54. Parlamento | J.S. Sirén | 1930 |



- 55. Grandes almacenes Stockmann
- 56. Compañía de seguros Pohja
- 57. Estadio Olímpico
- 58. Palacio de cristal
- 59. Fábrica SOK
- 60. Almacén
- 61. Villa Aalto
- 62. Restaurante Savoy (interior)
- 63. Edificio de viviendas
- 64. Residencia privada
- 65. Edificio de oficinas Bensow
- 66. Oficina central de Kesko
- 67. Área residencial de los J.J.O.O de 1940
- 68. Área residencial de los J.J.O.O. de 1952
- 69. Edificio comercial Sokos

Siglo XX 1950-

- 70. Escuela Finesa de Económicas
- 71. Casa Serpent
- 72. Centro de la Industria y Hotel Palace
- 73. Conjunto residencial Ekonomitalo
- 74. Área residencial
- 75. Bloque de viviendas
- 76. Edificio comercial: casa de hierro
- 77. Área residencial Sahamäki
- 78. Instituto Nacional de Pensiones
- 79. Estudio
- 80. Edificio de la Universidad Porthania
- 81. Conjunto de viviendas
- 82. Casa de la Cultura
- 83. Iglesia Lauttasaari
- 84. Residencia
- 85. Oficina central Enso Gutzeit
- 86. Escuela Ruso-finesa
- 87. Bloque de viviendas
- 88. Teatro de la Ciudad
- 89. Compañía de seguros Pohjola
- 90. Iglesia Temppeliaukio
- 91. Librería Akateeminen Kirjakauppa
- 92. Fábrica de cerveza Sinebrychoff
- 93. Palacio de Congresos de Finlandia
- 94. Casa semi-independiente
- 95. Planta eléctrica Hanasaari
- 96. Fábrica Marimello
- 97. Casas independientes Lannelmäki
- 98. Edificio de oficinas Soirrajantie
- 99. Oficina principal Valio
- 100. Taller de grabado Parate
- 101. Viviendas para ancianos Savela
- 102. Área residencial Katajonokka
- 103. Edificio de oficinas Vitsaskuja
- 104. Casas Suurtarila
- 105. Escuela local y guardería
- 106. Escuela primaria y guardería
- 107. Iglesia Malmi
- 108. Edificio de oficinas Ylätuvanporlu
- 109. Edificio de oficinas Hirvineimenranta
- 110. Bloque de viviendas
- 111. Estación de metro del centro este
- 112. Área residencial Näkinpuisto

- 113. Bloque residencial en Malminkartano
- 114. Bloque de viviendas
- 115. Bloque de viviendas
- 116. Edificio de oficinas Vaskihuhdantie
- 117. Edificio de oficinas Kyläsuutarnpuisto
- 118. Piscinas del distrito centro Malmi
- 118. Oficina de correos
- 119. Guardería Pikkuprinssi
- 120. Bloque de viviendas
- 121. Planta eléctrica Salmisaari B
- 122. Centro comercial del Centro Este
- 123. Edificio multifuncional del Centro Este
- 124. Proyectos para bloques de pisos
- 125. Iglesia Matteus en el Centro Este
- 126. Edificio multifuncional
- 127. Casas independientes
- 128. Tienda Marimekko
- 129. Yhtyneet Kuvalehdet
- 130. Centro social del Este

- 131. Hilera y bloque de viviendas
- 132. Capilla de estudiantes
- 133. Escuela secundaria Tapiola
- 134. Centro comercial
- 135. Casas atrio
- 136. Universidad Técnica
- 137. Iglesia Papiola
- 138. Club de estudiantes Dipoli
- 139. Área residencial Suvikumpu
- 140. Edificio de oficinas Suvituuli
- 141. Piscinas Leppävara
- 142. Biblioteca de la Universidad Técnica
- 143. Área residencial Olari
- 144. Conjunto de cinco viviendas
- 145. Edificio de oficinas Meripolku
- 146. Iglesia Olari
- 147. Conjunto de edificios AMFI
- 148. Edificio de oficinas
- 149. Edificio de oficinas Hiiralankaari
- 150. Guardería Lippajäri
- 151. Edificio de oficinas Piispankoti
- 152. Edificio de oficinas Westendipuisto
- 153. Escuela Suna
- 154. Viviendas en hilera
- 155. Oficina de la Unic Corporation

Espoo

- Aulis Blomstedt 1954
- Kaija & Heikki Siren 1957
- Jorma Järvi 1960
- Aarne Ervi 1961
- Pentti Ahola 1962
- Alvar Aalto 1964
- aarno Rusuvuori 1965
- Raili & Reima Pietilä 1983
- Raili & Reima Pietilä 1983
- Lappo, Rantanen, Rantanen 1969
- Alvar Aalto 1970
- Käpy & Simo Paavilainen 1982
- Reijo Jallinoja 1979
- Harto Helpinen 1979
- Käpy & Simo Paavilainen 1981
- Koskelo, Järvinen 1982
- Kairamo, Maunula, Tiusanen 1982
- Erkki Kairamo 1983
- Nurmela, Raimoranta, Tasa 1984
- Simo Järvinen 1984
- Jaakko Laapotti 1985
- Järvinen, Airas 1985
- Nurmela, Raimoranta, Tasa 1986
- P. helin, T.Siitonen 1987

Kaunianen

- Lars Sonck 1907
- Kristian Gullichsen 1983

Vantaa

- 158. Edificio de oficinas Heinäkuja
- 159. Centro comercial y cultural
- 160. Guardería Seljapolku
- 161. Edificio de oficinas Lummetie
- 162. Laboratorios Tikkurilan Väritehtaat Yo
- 163. Iglesia Myymäki

- Vormala, Ojamies, Holm 1980
- Valjakka, Passoja 1981
- K.Järvinen, T. Airas 1983
- Eero Valjakka 1984
- Kaarina Löfström 1984
- Juha Leiviskä 1984

Selección de los edificios a cargo de Arvi Ilonen y Jyrki Tiensuu, 1986.

Centro de Salud en Viveiro. Lugo

Arquitecto: Manuel Gallego Jorroto

Fecha de proyecto: 1994

Fecha de construcción: 1996

Este Centro de Salud se encuentra situado en zona de rellenos, obtenida tras la realización de la vía litoral C-642 que une los puertos de Viveiro y de Celeiro. La superficie cedida por el Ayuntamiento para su construcción es amplia, y es la prevista en la ordenación de la zona, plan parcial que señala los viales perimetrales y fija los límites del solar.

El lugar se caracteriza por la ausencia de una estructura urbana. Ubicado en las afueras del núcleo consolidado de Viveiro; resalta por carecer de un orden claro de pautas de ordenación, de condicionantes y de referencias.

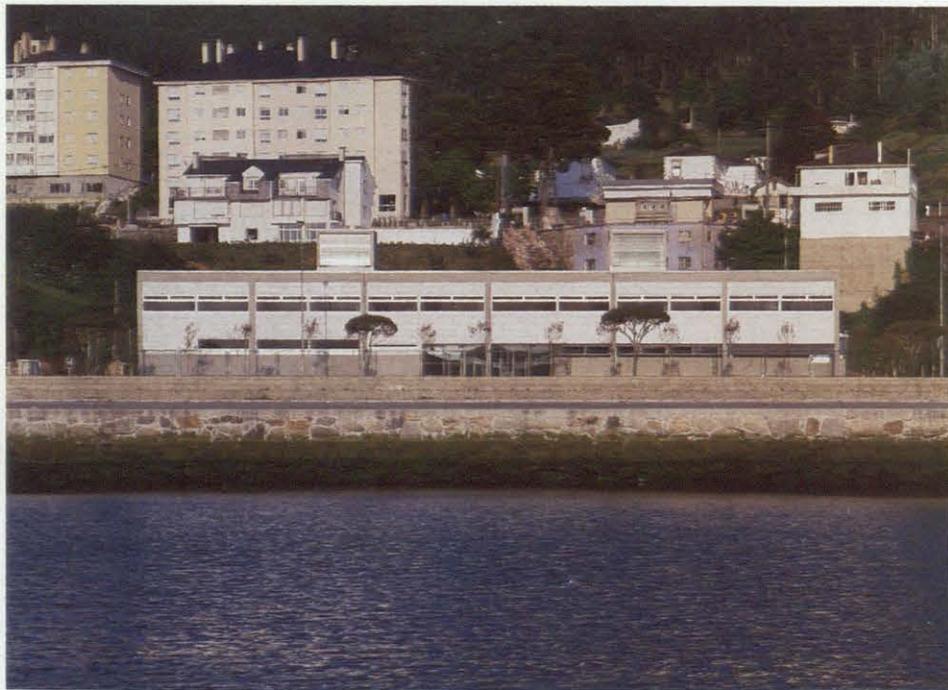
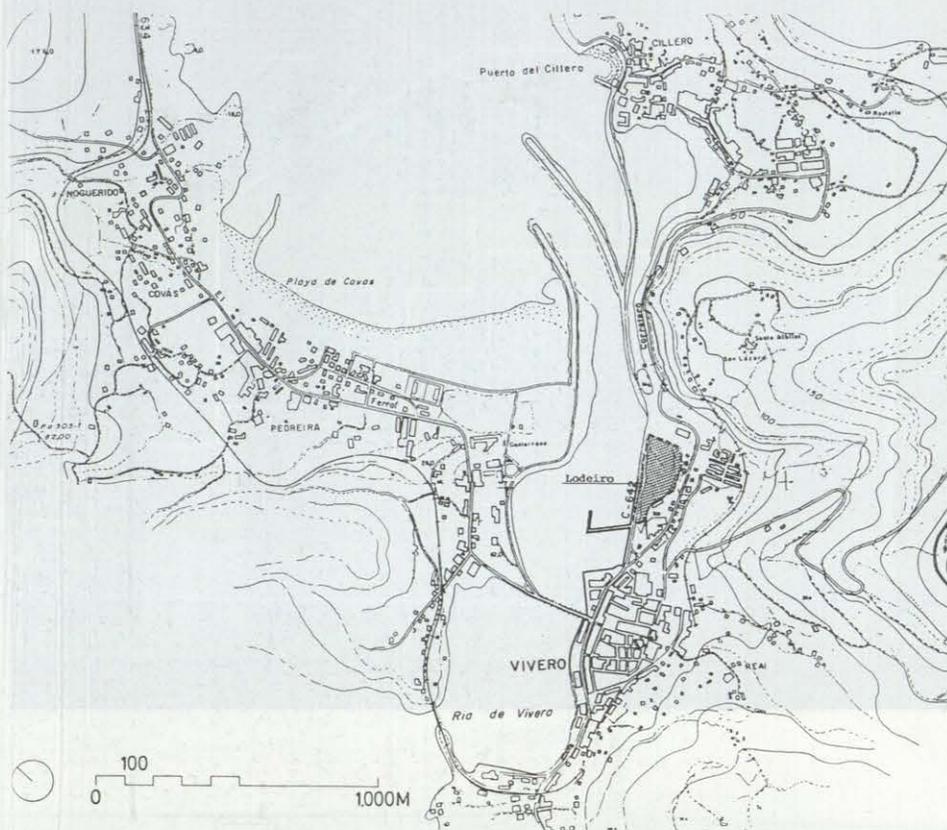
Lo único que cabría destacar es la claridad de su visión lejana desde el otro lado de la ría, donde aparece con personalidad su carácter de horizontalidad, ligado al mar, como un zócalo del desorden construido posterior, que se extiende debajo de las montañas. Por esto se ha proyectado un edificio cerrado en sí mismo, con una forma simple y abstracta que plantee esa clara independencia con lo que aún no sabemos se situará alrededor. Solamente su horizontalidad acentuará su personalidad del lugar. Los lucernarios serán, con las luces del sol y las nubes, la referencia lejana.

El Centro comprende: asistencia sanitaria, educación sanitaria, urgencias y radiología básica, y administración y servicios.

El programa se ha ajustado lo máximo posible a las "instrucciones para diseño y construcción de la Consellería de Sanidade", órgano que encarga el proyecto. El grado de amplitud del programa y el tamaño del centro dan una cierta dificultad a su organización, ya que, por ordenanzas, no se puede pasar de dos plantas de altura, resultando así ocupada una superficie grande del solar.

El edificio es una caja donde la idea de conjunto repetido, agregación de módulos, espacios-tipo, es básica. Dentro de la rigidez de la trama modular impuesta, he querido moverme con cierta libertad. Es un edificio frío y aséptico; podría ser una ambulancia. Solamente la zona de personal y administración se constituye con cierta independencia, rompiendo ligeramente la caja, y asomándose a la ciudad. Además, ve el mar y recibe el sol. Es blanco y gris -decía aséptico-, pero en su centro se vuelve cálido y acogedor: es el espacio en el que el enfermo espera.

He intentado valorar la espera como protagonista en la organización, como espacio destinado al enfermo y al posible acompañante, pensando que debe ser tranquilo, cálido, dentro del conjunto hospitalario. Es donde se permite esa cierta concentración del que espera. Para ello se han

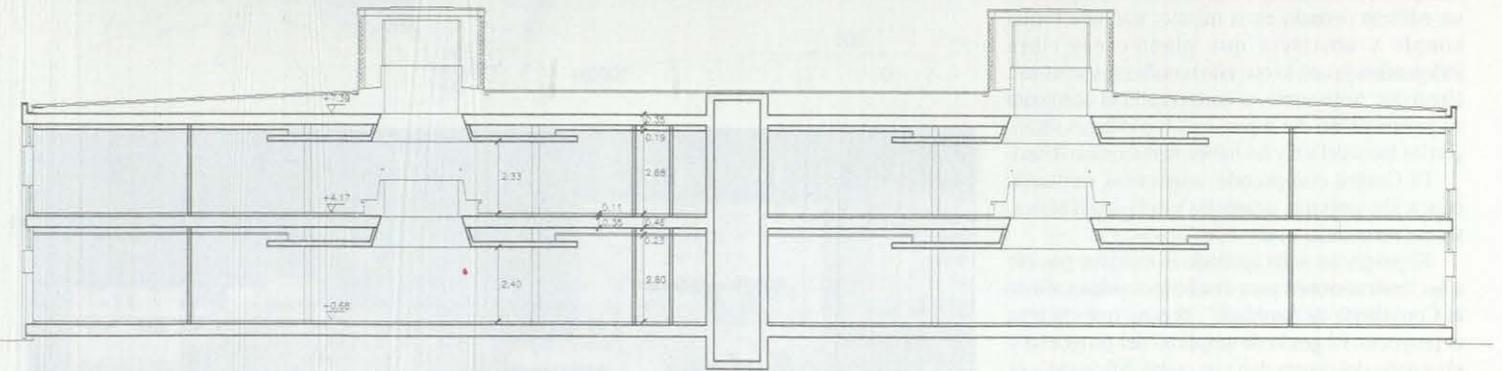
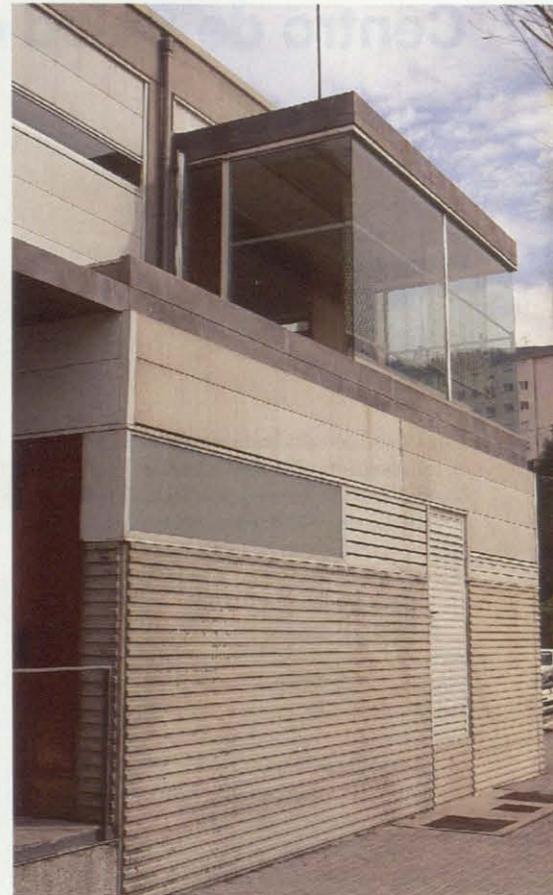
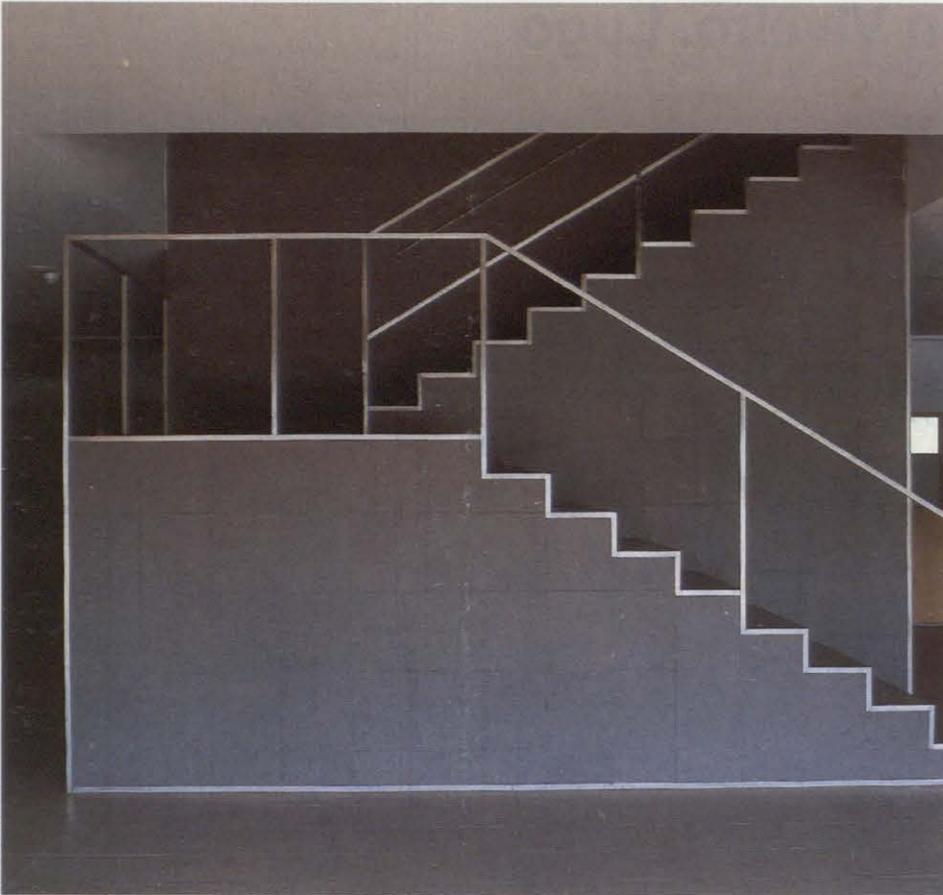


LEOPOLDO ALONSO

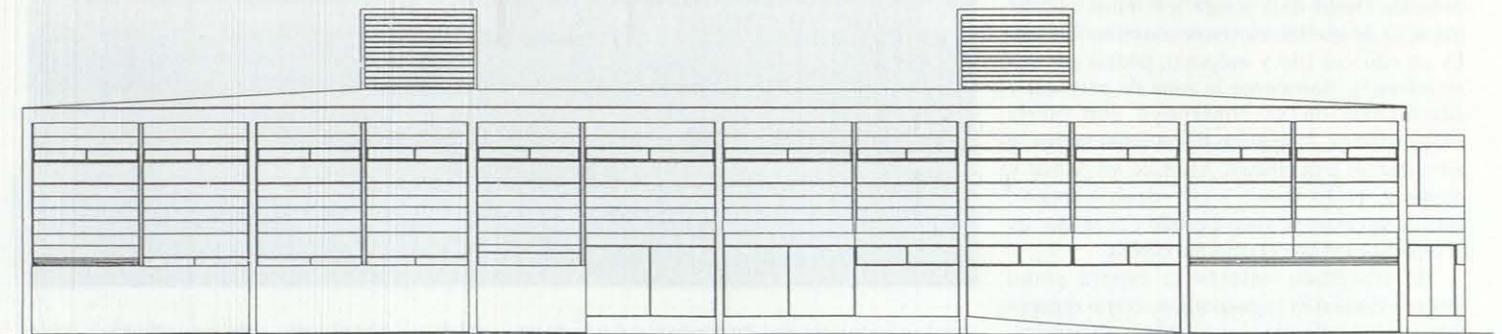
creado espacios focales, en donde el color lo da un falso techo de madera con presencia destacada. Los bancos de espera descansan bajo este falso techo como bajo las ramas de un árbol. La

calefacción en el suelo, como una alfombra -suelo radiante-, acondiciona este espacio para el invierno. Las esperas se han desglosado para equilibrar sus tamaños y separar a los niños. ■

LEOPOLDO ALONSO

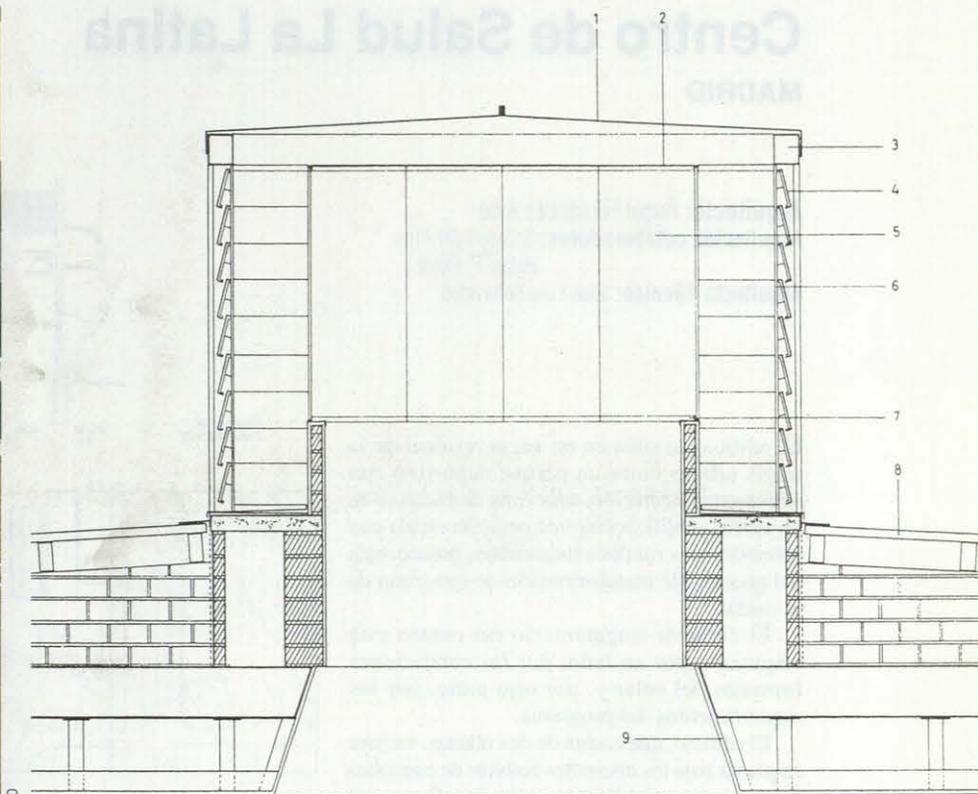


0 1 10M



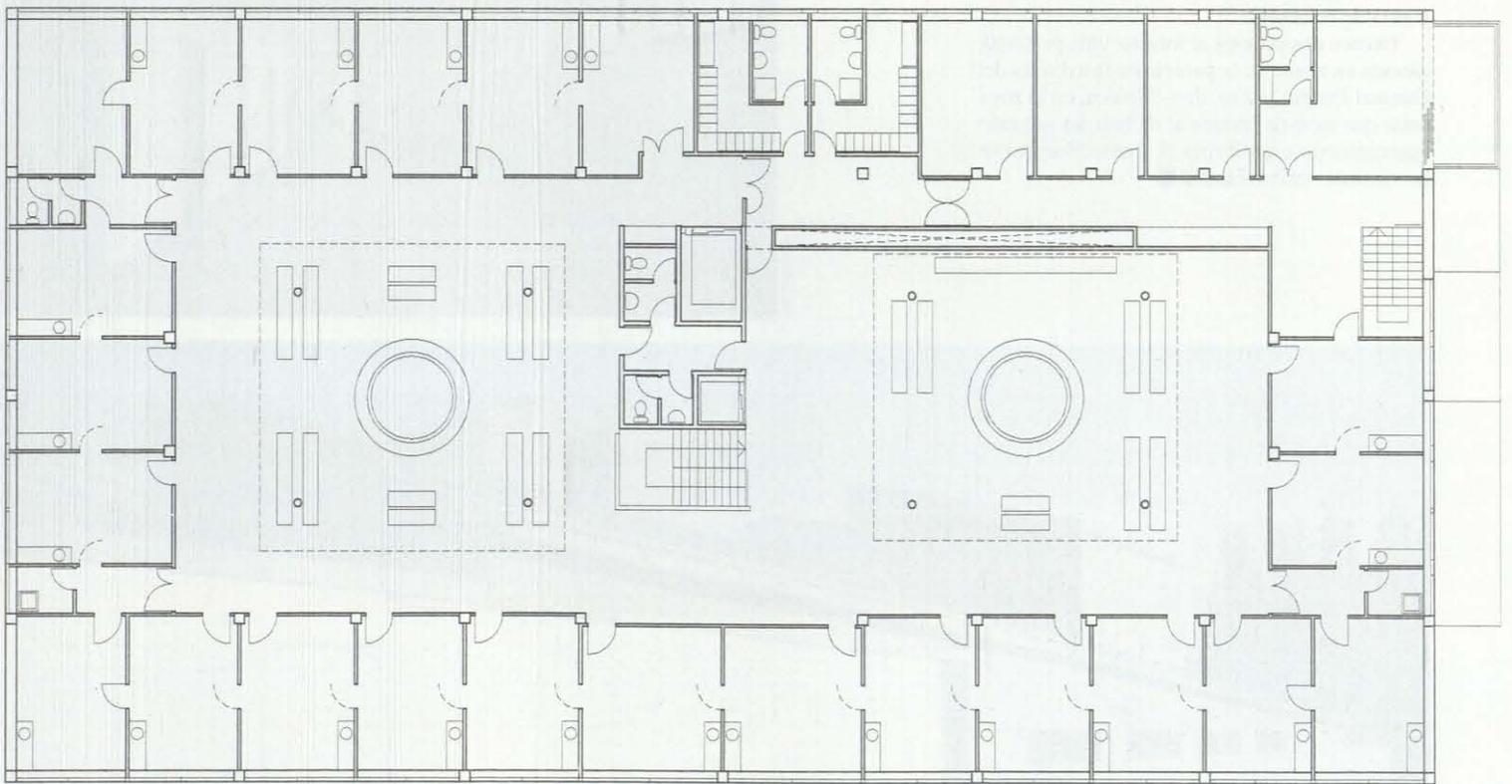
ALZADO OESTE

0 1 10M



LEOPOLDO ALONSO

- | | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> 1 Chapa de resina de poliéster armada con fibra de vidrio en dos piezas soldadas 2 Perfil plegado de aluminio lacado 3 Estructura hormigón 4 Uglas | <ul style="list-style-type: none"> 5 Stadij 6+6 con butiral blanco 6 Perfil de Fe galvanizado y pintado de sujeción del Uglas 7 Remate de chapa plegada de 2 mm. 8 Panel sandwich de chapa lacada (Perfrisa) 9 Falso techo de tablero acabado en haya |
|---|--|



0 1 10M



Centro de Salud La Latina

MADRID

Arquitecto: Ángel Fernández Alba
Arquitectos colaboradores: Soledad del Pino
 Rafael F. Pérez
Arquitecto Técnico: José Luis Benavides

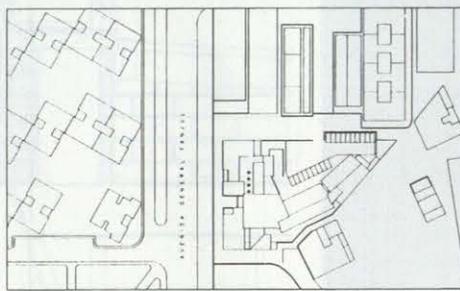
El edificio se sitúa en un vacío residual de la trama urbana entre un parque deportivo con abundante vegetación, una zona de bloques de viviendas y edificaciones de pequeña escala con connotaciones rurales e industriales, procedentes del proceso de transformación de esta zona de la ciudad.

El carácter fragmentario del centro está originado, por un lado, por las condiciones formales del solar y, por otra parte, por los requerimientos del programa.

El edificio, que consta de dos plantas, incluye en planta baja los diferentes ámbitos de consultas con su correspondientes salas de espera, así como parte de las zonas de apoyo administrativo, sala de extracción de muestras y el área de tratamiento.

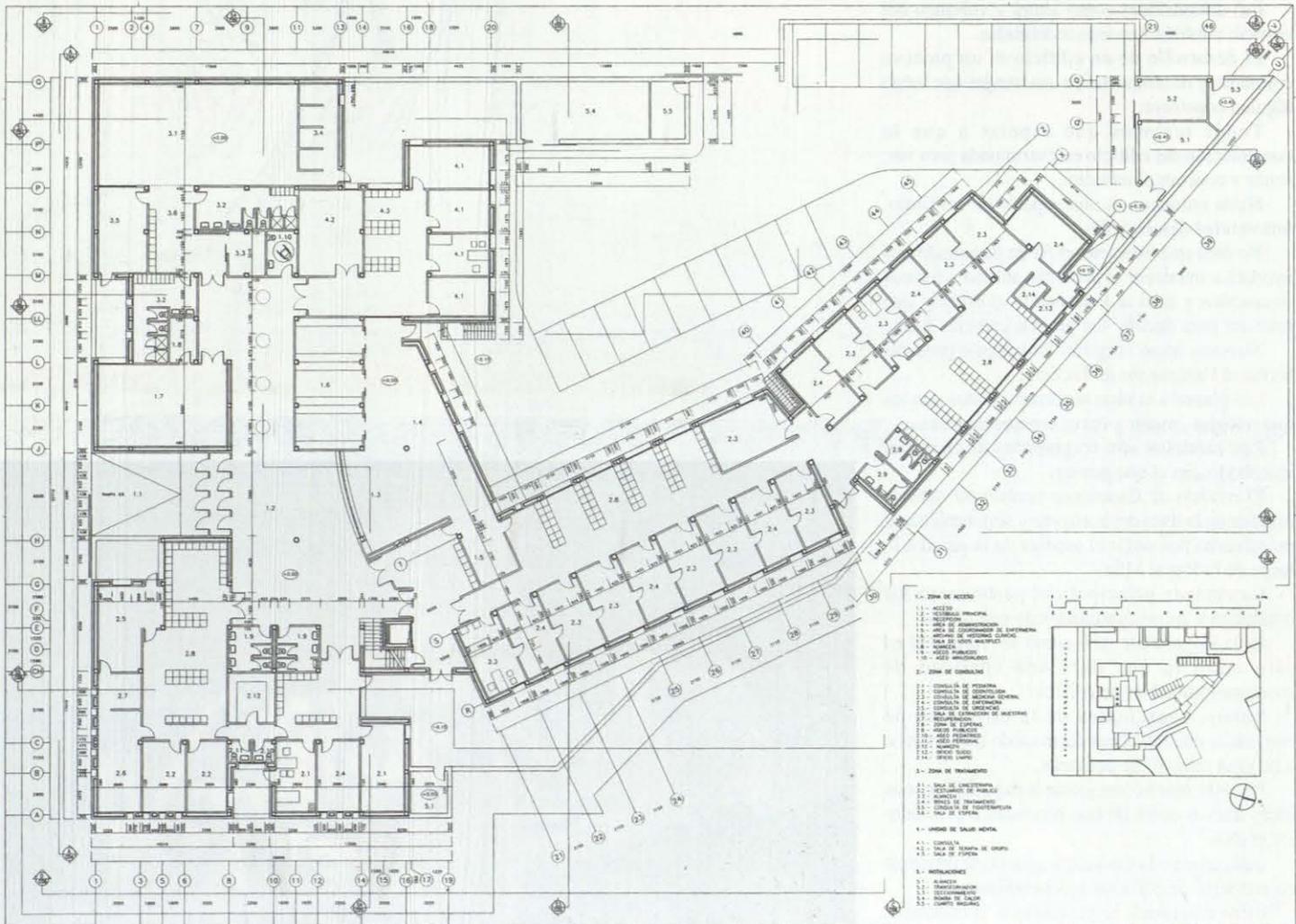
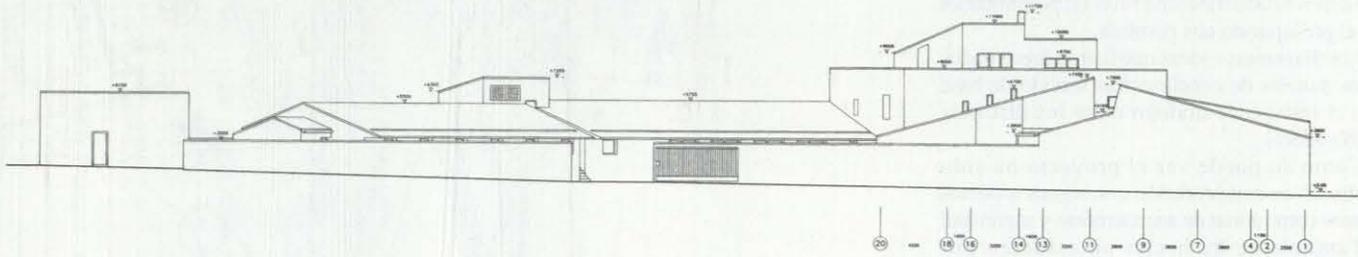
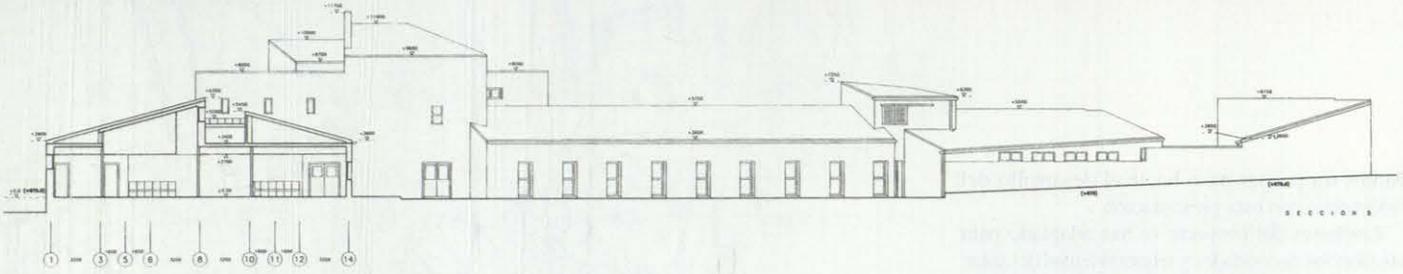
En planta primera se han ubicado dependencias de uso más restringido, como el estar del personal, la biblioteca, sala de juntas y aula de docencia.

Existen dos accesos al recinto: uno, peatonal, situado en el sur de la parcela en la avenida del General Fanjul; y otro, de vehículos, en la zona oeste que sirve de entrada al recinto del pequeño aparcamiento y posibilita el abastecimiento de las distintas instalaciones. ■





ÅKE LINDBLAD



Parlamento Escocés en Edimburgo

Arquitecto: Enric Miralles

Fecha de proyecto: 1998

Damos un primer paso hacia el desarrollo del Parlamento con esta presentación.

Las bases del proyecto se han adaptado para satisfacer las necesidades y requerimientos del solar.

Hemos estado trabajando con las posibilidades que el presupuesto nos permitía.

Los diagramas e ideas que fueron presentados en los paneles de concurso han servido de base para el trabajo de diálogo entre los distintos colaboradores.

Como su puede ver el proyecto ha sido redefinido en consideración con algunos aspectos técnicos como zonas de aparcamiento y seguridad.

También se ha hecho un esfuerzo por minimizar el impacto de los edificios en el solar.

Las dimensiones como altura y volumen del edificio también han sido redefinidas.

El desarrollo de un edificio es un proceso constante, y no simplemente una imagen que luego alguien construye.

Todos tenemos que esperar a que la construcción del edificio esté terminada para ver, sentir y conocer el edificio.

Hasta entonces es una especie de no-finito, una entidad desconocida.

Yo creo que esta sensación de inacabado nos ayudará a mantener el proyecto abierto a futuros desarrollos y dará al Parlamento el espacio que necesita para decidir sus propias características.

Nuestras ideas surgirán lentamente para dar forma al Parlamento de Escocia...

Los planos a la vista son instrumentos con los que trabajar, medir y hacer comprobaciones.

Los modelos son fragmentos de material inacabado con el que pensar.

El modelo de Canongate también se debería estudiar en la línea del horizonte y se debería hacer un esfuerzo por sentir el espesor de la pared a lo largo de la Royal Mile.

La entrada principal del parlamento les conducirá a las profundidades de este muro.

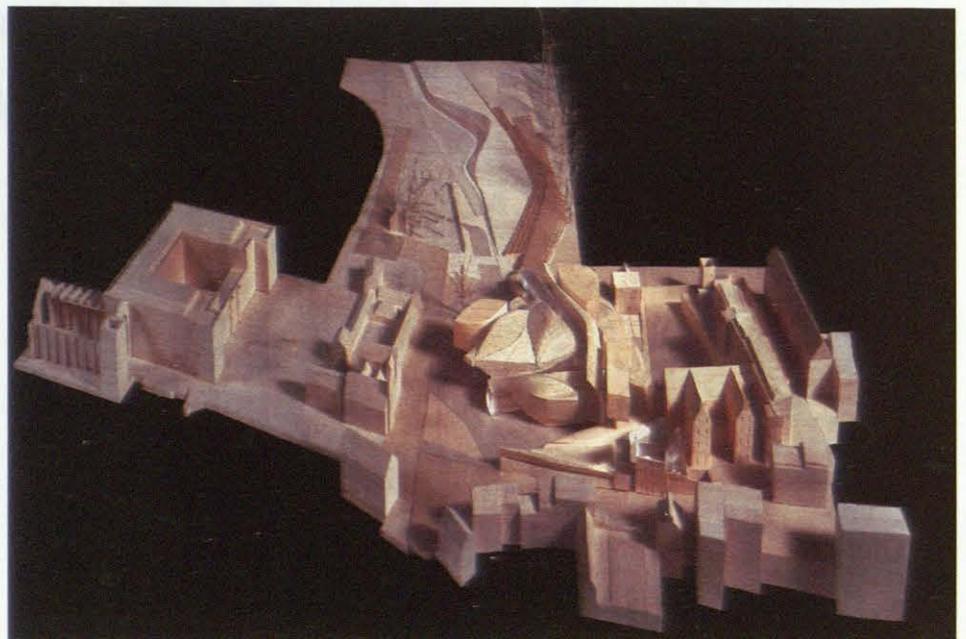
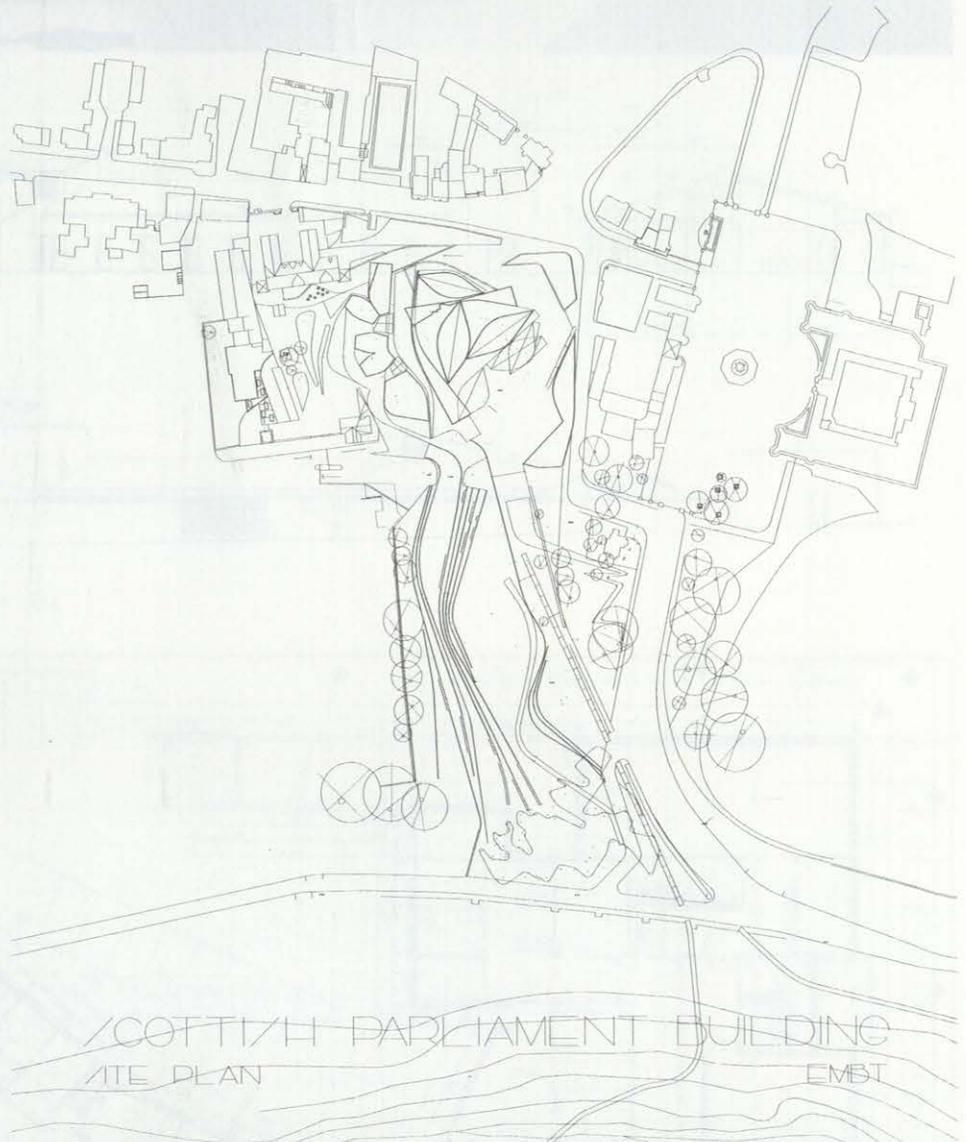
Es la Royal Mile tal y como se representa en este muro la que dará una cualidad de monumentalidad a este edificio.

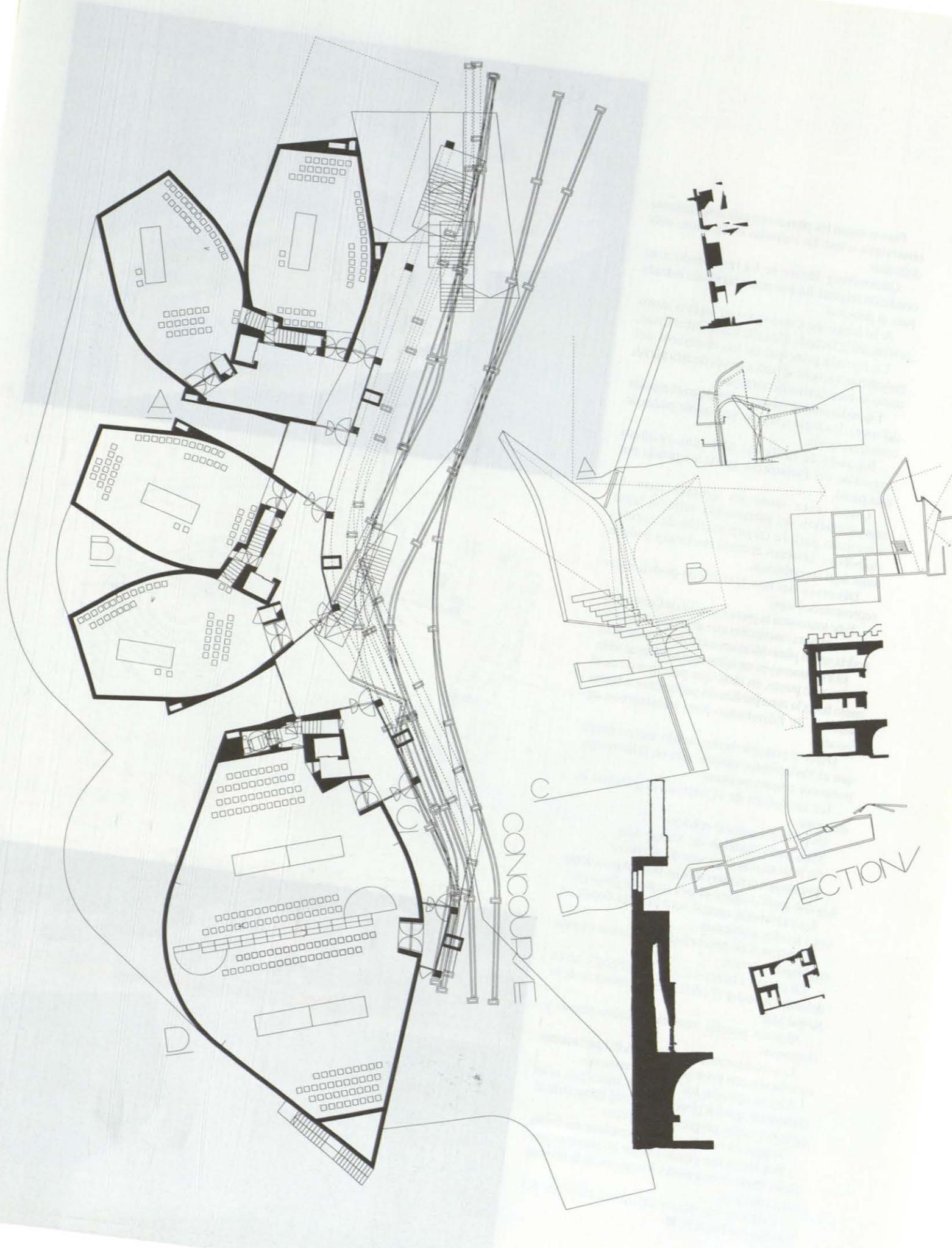
Somos conscientes de la dificultad de comunicar nuestras ideas de un modo esquemático a un gran número de personas.

Por este motivo me gustaría exponer algunas ideas nuevas antes de que procedan a examinar los planos.

Básicamente la estructura general se organiza en una serie de edificios independientes.

Estos diagramas se presentaron al concurso.





Pero si miran los planos con más detenimiento observarán cómo las entradas están ahora más definidas.

Queensbury House se ha restaurado a su condición original. En este punto habrá una entrada para el personal.

A lo largo de Canongate el nuevo muro continuará la fachada a la calle hasta Girths Cross.

La entrada principal de los miembros del parlamento escocés se hará a través de esta pared, como se menciona anteriormente.

Un jardín secreto estará contenido en el espesor del muro. Un lugar solemne: un posible jardín de conmemoración.

Bajando de la Royal Mile una primera impresión del Parlamento queda asegurada por esta pared.

Como este muro es crucial para la representación del parlamento, sería un lugar adecuado para la incorporación de formas simbólicas. Distintos distritos electorales podrían tener aquí su emblema.

Diversos hechos históricos podrían ser representados aquí.

Este muro será la pieza esencial de Canongate.

La primera inscripción que se podría situar aquí podría ser un plano tridimensional de la Royal Mile.

El Parlamento es un homenaje a la Royal Mile.

En este punto, en tanto que penetramos en el muro hacia la zona pública del parlamento, estamos saliendo de Edimburgo para adentrarnos en Escocia.

Desde el principio hemos tenido muy en mente que el Parlamento, aunque está en Edimburgo, pertenece a tierra escocesa.

La atmósfera de la entrada al público es diferente.

Es parte del espacio público.

Mira hacia el paisaje de Arthurs Seat.

Se fusiona con el paisaje de alrededor.

Intentamos crear un edificio, no sólo para gente a la que mirar, sino en el que se pueda participar.

La explanada central será la zona donde se unen los dos ambientes.

La luz será de primordial importancia en esta explanada interior.

En cuanto a la exposición, la fotografía aérea del solar muestra el edificio en el contexto de la Royal Mile.

Algunos paneles muestran nuestros planos y diagramas.

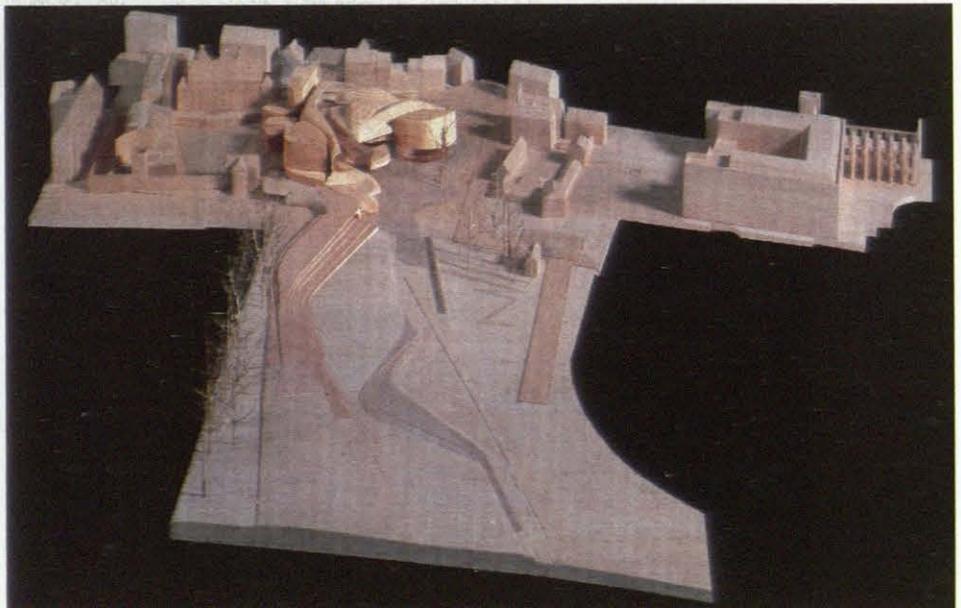
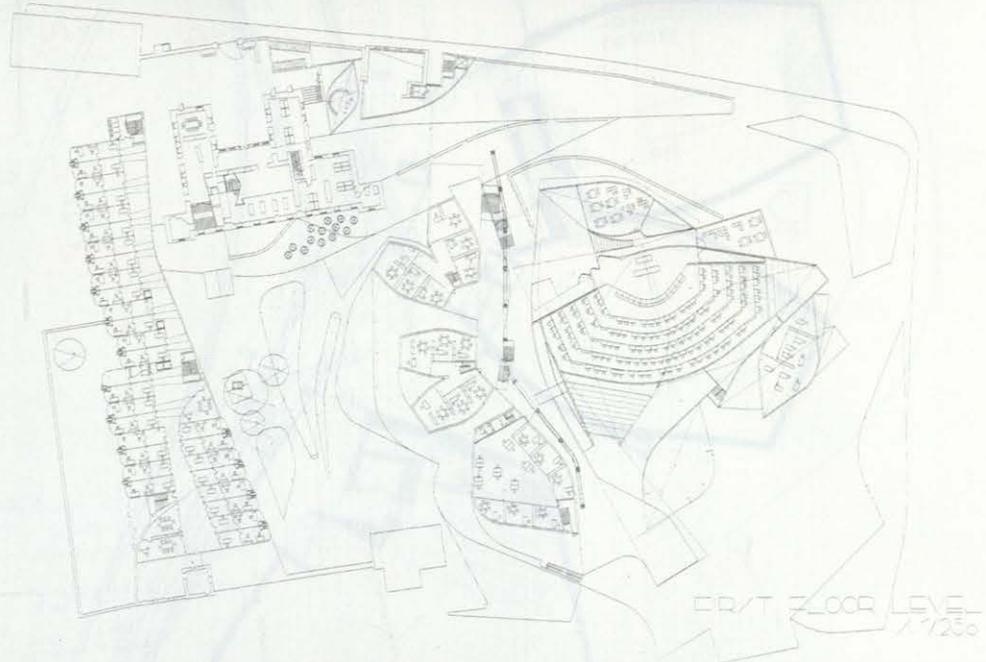
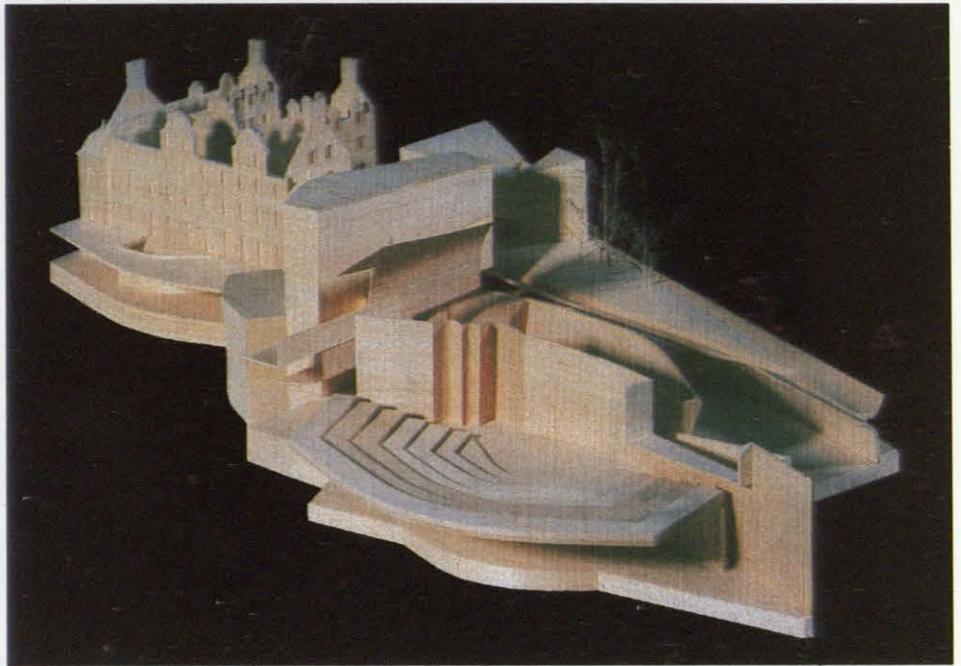
Los modelos muestran la escala del parlamento en relación con los edificios circundantes.

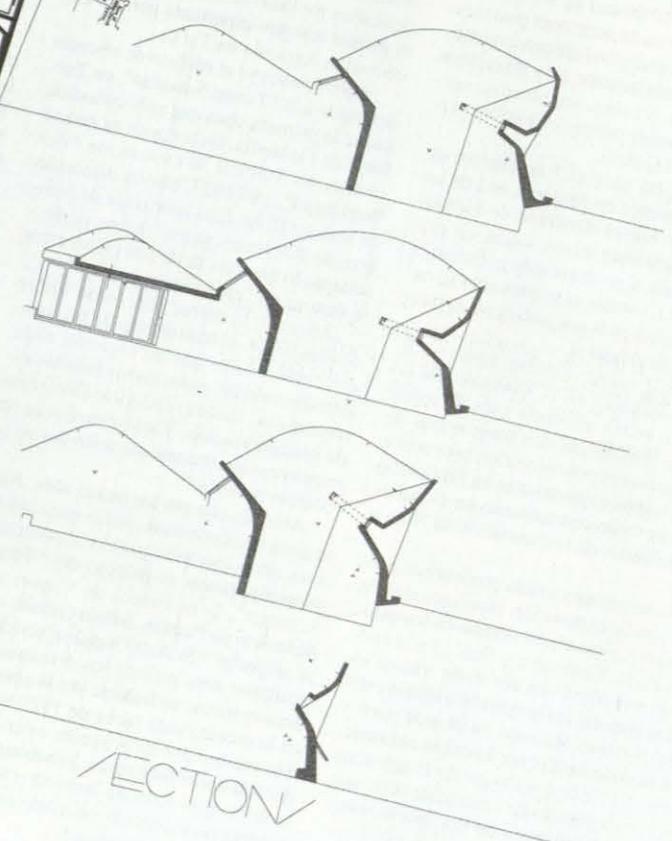
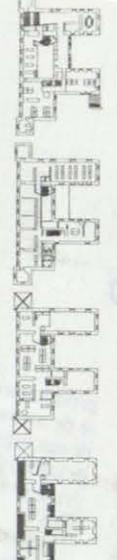
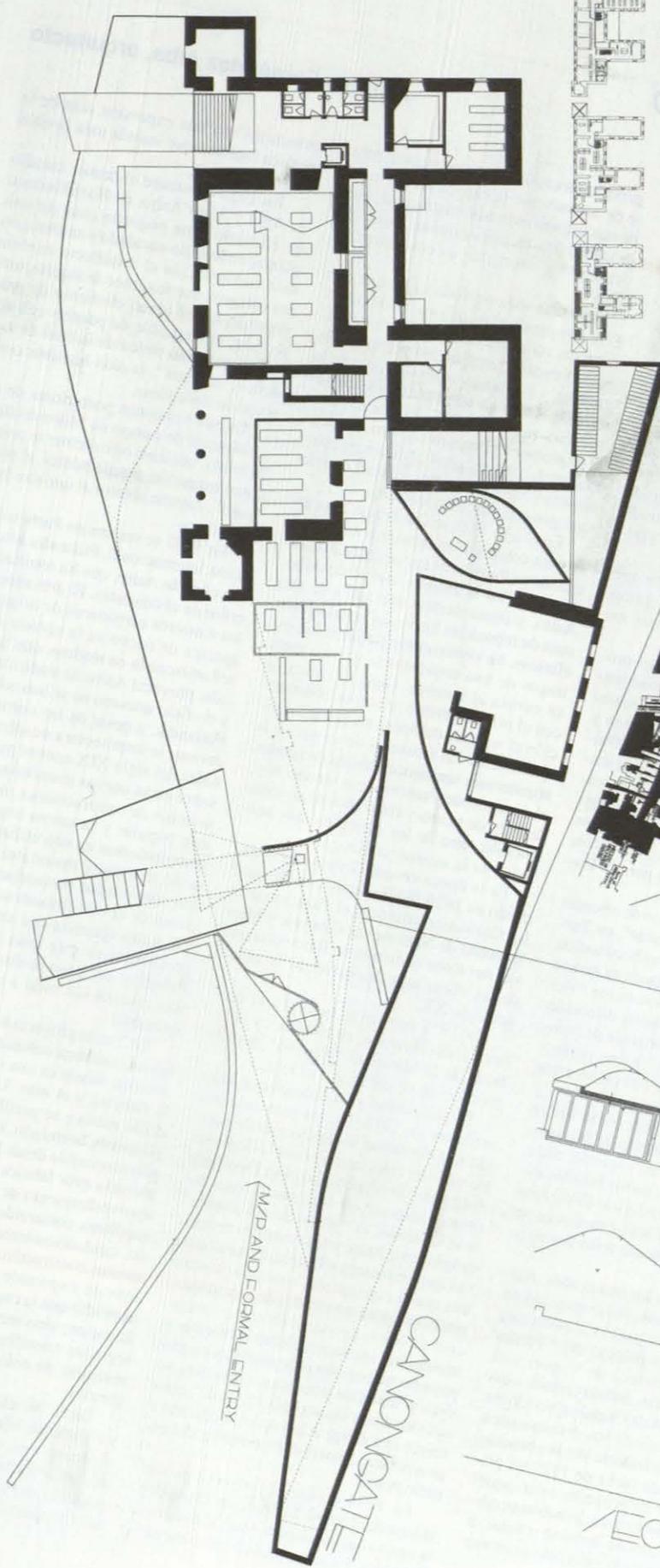
En mi opinión los modelos muestran más claramente que los planos cómo está trabajando el equipo y cómo progresa el proyecto.

Tengan en cuenta que es un continuo no-finito.

Por ahora me gustaría dejar el proyecto con algún grado de inacabado, lo que nos da la libertad para continuar.

Estamos intentado definir el carácter del Parlamento Escocés. ■





THE ROYAL MILE
New York City
1880-1885
Architect: [illegible]

EXTOS RECUPERADOS
OBRAS DEL ARQUITECTO
LIVRO ALTO

TEXTOS RECUPERADOS

LA OBRA DEL ARQUITECTO ALVAR AALTO

Antonio Fernández Alba, arquitecto

Alvar Aalto representa una de las figuras cumbres de la tercera generación de arquitectos europeos. Nacido en el clima del "funcionalismo", ha sabido liberarse de sus dogmas tratando de buscar un punto de equilibrio entre el "utilitario tecnocrático" y el "abstraccionismo formal", que la segunda generación de arquitectos racionalistas había dejado separados. "Cada conquista tecnológica y cada triunfo figurativo -escribe Zevi- proceden en Aalto de una investigación psicológica"; su obra -según el análisis del historiador italiano- se caracteriza por una mayor modestia, una gran preocupación tecnológica, una mayor preocupación por la vida del hombre, un aprovechamiento de los progresos de la producción industrial, una gran habilidad en los detalles y una nueva visión de los espacios interiores.

Alvar Aalto ha sabido captar las constantes más esenciales de su país; su lenguaje plástico se integra en las modernas corrientes racionalistas, sin formalismos preconcebidos, utilizando los medios que están a su alcance, los materiales más elementales, el ladrillo, la madera, la cal, son los componentes más esenciales de su vocabulario arquitectónico; su obra nunca se queda en lo formal de las tradiciones populares, en la anécdota pintoresca. En Aalto la disciplina del pensamiento se mueve paralelamente a la disciplina de la creación. Su obra, arquitectura verdadera, trasciende porque el hombre permanece en el Centro.

Alvar Aalto nace el 3 de febrero de 1898 en el pueblo de Alajarvi, una de las regiones de mayor densidad de Finlandia. Hijo de un ingeniero, inicia sus primeros estudios en la escuela politécnica de Helsinki, siendo su primer obra la casa que realizó para sus padres en su pueblo natal de Alajarvi.

En 1921 -tiene veintitrés años- se diploma arquitecto en el Korkeakoulu de Helsinki; en los primeros años de arquitecto se familiariza con unos temas de construcciones provisionales, proyecta e instala varias exposiciones en Finlandia, que más tarde cristalizarán en el pabellón finlandés de la exposición de Nueva York.

Es su primera salida profesional preparando la exposición internacional en Tampere; pasa algún tiempo en los estudios de la "Gothenburg Fair". Es la época en que Mies van der Rohe trabaja en Alemania en los primeros estudios del edificio para oficinas, en el más puro y poético racionalismo. Inicia la construcción del Teatro y Hogar de Empleados en Jyväskylä, donde veintisiete años más tarde realizaría una de las aportaciones más interesantes que en materia pedagógica se han realizado en el mundo.

Alvar Aalto tiene veintiséis años; existen arquitectos cuya obra se desarro-

lla casi por sí sola. La obra de Aalto es muy distinta; "juega con ella, como dice Gideon, una estrecha simpatía con el destino humano. Quizá ésta y no otra sean razones por las cuales su arquitectura muestra menos dificultades para superar la resistencia del hombre vulgar, que, con frecuencia, encuentran la de algunos de sus contemporáneos".

En 1924 Aalto se casa con Aino Masio, también arquitecto; es un de los casos singulares en que el lado afectivo, ese cauce perseverante y reposado que significa la mujer en la obra del hombre, sale al primer plano no como un gesto de caballerosidad, sino como una profunda relación integradora entre cualidades humanas contrastadas.

"Aino y Alvar Aalto" es la firma que lleva toda la importante obra del genio finlandés, hasta la muerte de Aino, en 1949.

Es la época en que las jóvenes promociones de arquitectos fineses comienzan a utilizar el hormigón armado, según las normas de Perret, Aalto Bryggman y Huttunen, tres personalidades que influirían de una manera decisiva en la orientación de la arquitectura nórdica; más específicamente en la finlandesa: Bryggmann, con sus iglesias; Huttunen, con sus delicados molinos de harina; Aalto, con el primer trabajo importante para la Cooperativa Agrícola en Turku.

Aalto construye el edificio de oficinas destinado a la "Turum Sanomat", en Turku; es la primera obra que será conocida fuera de Finlandia. Es la época en que se celebra en Stuttgart la exposición "der Werkbund", año 1927, bajo la dirección de Van der Rohe. Esta aportación de hombres de diferentes países define perfectamente lo que más tarde con cierto error se denominó "estilo internacional".

Aparece la estructura como orden determinante, el tratamiento de las paredes como planos que no soportan nada, introducción del color en los detalles estructurales, sustituyendo los elementos de ornamentación. Estas constantes se encuentran perfectamente definidas en la "Turum Sanomat".

Antes de cumplir los treinta años, Aalto gana tres concursos, de los que saldrán unas obras capitales para la arquitectura contemporánea: el palacio del "Turum Sanomat", la biblioteca de Viipuri y el Sanatorio de Paimio. Señala Gideon a este respecto: "Si Aalto hubiese vivido en cualquier otro país de los denominados democráticos, no hubiese jamás obtenido en la mencionada fecha de 1929 un primer premio por un proyecto como aquel del Sanatorio del Paimio; le hubieran cortado las alas antes de lanzarse a volar, o hubiera permanecido asfixiado entre una multitud de compromisos".

"Nada hay más revelador de las cate-

goría intelectual de los que están al frente de un país que la capacidad por parte de sus organismos administrativos, para descubrir los mejores talentos desde un principio y depositar su confianza en ellos".

Durante este período colabora con Erik Bryggmann; es una época de pocos recursos económicos. La pobreza del país, con escasos medios, no permiten las grandes y suntuosas edificaciones; en la obra de Aalto no se encuentran apenas edificios monumentales. El tablado para la orquesta en el séptimo centenario de la ciudad de Turku y unos edificios de apartamentos en esta misma ciudad cierran este período de obras iniciales.

En el año 1928 se celebra un concurso para construir un sanatorio antituberculoso en Paimio, al sur oeste de Finlandia, cerca de la antigua capital de Albo. Aalto, víctima durante tres años de una cura de reposo, en las viejas instalaciones clínicas, ha vivido como paciente los estragos de una arquitectura que no tenía en cuenta al hombre. Gana el concurso con el primer premio, y con su construcción el nombre de Aalto traspasará definitivamente las fronteras de su país y la arquitectura sanitaria cambiará de rumbo; el ejemplo de Paimio sigue siendo hoy, después de treinta y cinco años de su construcción, uno de los ejemplos más acabados de la asistencia clínica.

Es la época en que Gropius ha construido en 1929 "El Bauhaus", en Dessau; Le Corbusier proyecta el Palacio de la Sociedad de Naciones de Ginebra, y Mies van der Rohe construye en Barcelona una de las obras más decisivas de la mitad del siglo XX.

En 1931 construye la tumba al profesor Usko Hystrom, en Helsinki, y la fábrica de la Sociedad "Toppila" para la producción de celulosa en Oulu.

Paralelamente a los trabajos que Mies realizara en 1914-19, los movimientos que transformaron la arquitectura de nuestro tiempo, tales como el expresionismo del grupo "Styl" con Theo van Doesburg como precursor, el constructivismo del ruso Lissitski, el "grupo de noviembre" dirigido por Mies y las restantes tentativas que orientaron a la arquitectura hacia una nueva concepción, buscando efectos estéticos como resultados de una utilización de los materiales fabricados industrialmente, inclinan a Aalto a fabricar y patentar nuevos tipos de muebles en madera y materias plásticas; comienza su actividad con las sociedades "Artek", consorcio que dirige Aino Aalto, dedicado a proyectar y construir los muebles del estudio Aalto.

En 1934 realiza el proyecto para el museo de Arte en Tallium, en Estonia, y la tumba del arquitecto Ahto Virtanen en Helsinki; estos pequeños monumentos

funerarios son una expresión más de la poética humana que inunda toda la obra de Aalto.

En 1935 construye el primer estudio de Aino y Alvar Aalto, en Hunkkiniemi; en Helsinki, una pequeña casa de una planta, en ladrillo encajado y madera; en esta construcción el arquitecto explota los recursos que le ofrece la arquitectura popular; la cal como elemento de protección; el ensamble de paneles enlistonados, solución típica de la casa de madera o "trachus", la más humilde construcción finlandesa.

En sus versiones posteriores de sus residencias de campo en Mururatsaloo y Helsinki, utilizará otro elemento popular como expresión arquitectónica, el patio o "gard", zaguán abierto al que dan las habitaciones.

En 1937 se realiza en París la Exposición Internacional, Finlandia acude con una obra de Aalto, que ha resultado vencedor en el concurso. El arte anónimo de los maestros carpinteros de origen lejano aparece de nuevo en la versión de la pared artesonada en madera, que, a gran escala, proyecta Aalto; la tradición popular y el oficio artesano no se han eclipsado en Finlandia; a pesar de las corrientes modernas, la arquitectura académica de finales del siglo XIX apenas puede influir sobre estas nuevas manifestaciones. Los métodos de construcciones racionales del arte popular y la nueva arquitectura se complementan en una utilización juiciosa de técnicas y materiales locales y de una sensibilidad particular a las condiciones de la vida finlandesa. Sin duda Alvar Aalto sintetiza con un lenguaje expresionista en este gran artesonado del Pabellón, ese paso profundo y rápido de una civilización rural a una civilización industrial.

En Sunila proyecta la fábrica para celulosa, con una colonia para técnicos y obreros. Sunila es una isla dominada por la floresta y el mar. Unos cubos de ladrillo masivo se perfilan entre delgados pilares de hormigón, formando un grupo plástico visible desde lejos; en 1954 completaría esta fábrica con el edificio de aprovechamiento de residuos de la Unesapolitino, construido con hormigón blanco, cuidadosamente perfilado. Los elementos constructivos, valorados como temas de expresión plástica. De Wright aprendió que la casa no debe "estar sobre la cocina, sino ser de la colina", y así integra las cristalinas rocas como grandes manchas de color dentro de la plástica general.

En la "World Fair" de 1939, en Nueva York, se le encarga la construcción, mediante concurso del pabellón finlandés; el artesonado de madera de su exposición en París adopta una libertad total. Un panel de madera inclinado, en tres

alturas superpuestas, domina el espacio interior según una curva dictada por el sentimiento; Angel Ganivet escribió en cierta ocasión; "Que en Finlandia, cuando empieza a caer la nieve, la atropellada vida estival se desvanece, dejado tras de sí, por testigos, los árboles convertidos en esqueleto"; esta serie de nervios verticales paralelos, y el ritmo de sus sombras que cambian, traen un recuerdo de esa lucha constante de luz y sombra en que se mueve el pueblo finlandés. Esta pantalla gigante traduce el primer intento de modelar un espacio interior como antes lo había intuído en el techo de la biblioteca Viipuri.

Es un período de grandes creaciones del arquitecto; colabora con Lindgren en la reconstrucción de la serrería de "Ahlström"; prepara el plano urbanístico de Varkaus y construye la residencia de obreros en "Aujala".

Uno de los escasos trabajos que Alvar Aalto puede realizar con un margen de libertad es la casa que construyó para su amigo Gullichsen, presidente de las sociedades forestales finlandesas.

En Mairca el arquitecto ha alcanzado un resultado raro, la sensación de un ininterrumpido fluir del espacio a través de toda la casa no abandona nunca; y, sin embargo, la impresión de intimidad queda siempre a salvo.

Un año después de haber fijado su residencia en Estados Unidos Mies van der Rohe y ser nombrado director de la Facultad de Arquitectura de "Armour Institute", en Chicago, Alvar Aalto era invitado por el Massachusetts Institute of Technology para ocupar una cátedra en la Facultad de Arquitectura. En el M.I.T. coincide con Walter Gropius, que con otro grupo de arquitectos alemanes han emigrado de Europa. América recibe los valores más genuinos de la arquitectura europea. Aalto expone su obra personal en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y conoce a Fernando Leger y los escultores Arp y Brancusi.

Trabaja en varios planes de ordenación: Plan regional para el valle del río Kokemäki. Fábrica para la sociedad Euro-Gutreir, en Säynätsalo; en 1943 obtiene el primer premio en el concurso para el centro residencial en las islas de la Ciudad de Oulu. La ciudad de Oulu está situada en la desembocadura de un río de grandes rápidos que deberían utilizarse como fuerza motriz; Aalto proyecta el conjunto urbano como un tema veneciano, levantando el nivel de las islas pantanosas con los materiales excavados; una gran carretera circunda y une las diferentes islas; las islas vecinas a la central se destinan a zona residencial en bloque de altura; los centros administrativos, comerciales y deportivos, en islas que estaban desiertas; y frente al pabellón ad-

ministrativo, un número de fuentes recordando "géysers" naturales.

En colaboración con Albin Stark, planifica el nuevo centro urbano de Avesta; posteriormente proyecta el complejo industrial para maquinaria eléctrica "Strömberg". Los trabajos de urbanismo los alterna con los de enseñanza en América; colabora de nuevo con Lindergrett y un equipo de arquitectos jóvenes: Saarnio, Tair y Linberg, para el plan de reconstrucción de Rovaniemi, capital de Laponia, ciudad que fue totalmente destruida por la guerra.

Entre los trabajos pedagógicos para sus lecciones de la M.I.T., Aalto había publicado en 1940 un trabajo sobre "La Ciudad Experimental"; en él proponía la tesis del crecimiento simultáneo de cada célula o casa de la ciudad, con el ciclo productivo de la misma. En Rovaniemi inicia, bajo una trama hexagonal, la parcelación residencial de la ciudad: el hexágono como célula de crecimiento, interrumpido por las vías de circulación. Este estudio fue aprovechado en Francia por el arquitecto Ailland para la ciudad de Creutzwald.

Antes de su partida para América en 1946 realiza la tumba del arquitecto Uno Uberg, en Helsinki, y reforma en el centro de Helsinki un antiguo refugio anti-aéreo construido en 1942. La personalidad de Alvar Aalto nos proporciona en estos ejemplos de las más humildes tareas del arquitecto un buen estímulo frente a la especulación en nuestros días y el desprecio de las pequeñas cosas.

Aalto comparte su enseñanza en América con sus trabajos en Finlandia; en Karhula construye el edificio para la sociedad de vidrios "Ahlstrom", un gran almacén con estructura de hormigón y ladrillo visto con grandes superficies en cristal; la variación de proporción en los ventanales de cristal doble son expresión de formas equilibradas de nervios desiguales; en su parte superior alargados y estrechos; en su parte inferior, estrechos y cortos, perfilando la forma de la cubierta. En 1946 realiza un nuevo pabellón con motivo del quinto centenario de la ciudad de Hedemora, para la empresa constructora "Ursut Sundh", de Avesta.

En colaboración con Perry, Shaw y Hepburn construye la residencia de estudiantes para el M.I.T. en Cambridge Mass. Para Gideon, este trabajo continúa la tradición del muro curvo como medio de modelar el espacio, que inició Borromini en la fachada de "San Carlo de las Cuatro Fuentes" y los "crescents" ingleses a finales del siglo XVIII. Este juego del sentimiento, que en la obra de Aalto tiende a dar a las cosas una flexibilidad casi orgánica, tiene, según el historiador suizo, su origen en la naturaleza de su país, donde la naturaleza se recorta en

contornos sinuosos y las masas de árboles parecen amontonarse por todas partes hasta alcanzar las orillas lacustres.

En 1948 obtiene el primer premio por el edificio dedicado al Instituto de Asistencia a los Pensionados en Helsinki; este proyecto primitivo no se pudo realizar por un cambio del solar asignado anteriormente. En 1953 se construirá en una zona nueva.

Inicia los trabajos para el plan regional de Imatra, transformación de una zona agrícola en industrial; una población de cerca de 65.000 habitantes. El plan ordenador fue voluntariamente descentralizado en una trama irregular de unidades residenciales con grandes intervalos de campo y florestas naturales; peatón y circulación rodada están perfectamente definidos según sus velocidades. Las zonas interiores, rodeadas de calles y espacios verdes, totalmente tranquilas.

La diseminación rural de sus habitantes es favorecida por la descentralización de la industria, por una parte, y la escasa densidad de población, por otra.

En la periferia de las zonas residenciales están dispuestas las viviendas para obreros, que poseen una explotación agrícola; esta planificación urbana está inspirada en los trabajos de Aalto sobre urbanismo orgánico, donde el principio director del crecimiento natural y sucesivo de las viviendas y circulaciones se comportan como un organismo urbano coordinado.

En 1949 obtiene el primer premio en el concurso para la Universidad de técnicos, y el Instituto de Investigaciones Técnicas del Estado en Otaniemi. Este trabajo, aún en curso de realización, es un ejemplo muy característico del sentido orgánico que tiene Alvar Aalto para inscribir los edificios en el paisaje; su interés por explotar al máximo las posibilidades de los materiales locales, especialmente la madera, donde a veces logra efectos plásticos de extraordinaria belleza. En este trabajo colaboran con el arquitecto discípulos como Heiki Siren, que ha realizado la residencia de estudiantes y la bellísima capilla del mismo recinto, obras que valoran la aportación pedagógica de Aalto.

El Instituto de los Ingenieros y Técnicos de Helsinki es un edificio realizado con estructura de hormigón, recubierta con hojas de cobre y bandas de ladrillo como elementos de flementería. Esta solución la utilizará posteriormente en la sede de los Pensionados, una de las últimas realizaciones del arquitecto, donde la superficie rugosa del ladrillo contrasta con la pulimentada del vidrio y del cobre y la textura suave de la carpintería en madera.

Poseer un lenguaje es un hecho excepcional para un arquitecto; pocos ar-

quitecos hoy en el mundo pueden mostrar un lenguaje tan claro y expresivo, tan cerca de las sugerencias de la vida como el de Alvar Aalto. Se ha dicho de él que el "personaje Aalto" es más un atributo humano y psicológico, que figurativo.

En la construcción del municipio de Säynätsalo, Aalto se expresa en un lenguaje monumental. La torre del Ayuntamiento, con sus grandes masas de ladrillo, rotas por pequeñas bandas de cristal, crea un gran juego de volúmenes y una organización equilibrada de espacios interiores.

El Ayuntamiento comprende cuatro cuerpos de edificios agrupados alrededor de un espacio abierto central; el patio constante de la arquitectura mediterránea adopta en Finlandia una disposición análoga. En esta construcción, como en el estudio experimental de su residencia de verano, en Muraatsalo, y en el cementerio de Malmi, Aalto se expresa con un juego de espacios totalmente lírico; deliberadamente rompe los espacios con pérgolas, verdaderos tratados en carpintería de armar. La vieja tradición de los carpinteros, que puso de manifiesto en sus trabajos en las exposiciones de París y Nueva York, cobra un nuevo vigor. En la torre del Ayuntamiento de Säynätsalo, los medios que utiliza el arquitecto están replagados a técnicas locales, muros de ladrillo y carpintería de madera.

Aalto sabe explotar la potencia poética del desarrollo industrial en la fábrica de nitratos de Oulu, trabajo que inicia en 1950. Se expresa con una libertad total; los edificios aparecen libremente dispersos en apariencia, pero rigurosamente situados, según la función, y agrupados en el paisaje, adaptados al clima y a las condiciones de vida; los medios de expresión son simples y elementales: madera y fibrocemento. Los conductos de sitúan sobre postes de hormigón; la torre de ácidos, revestida de madera, acusa sobre el panorama de esa fábrica su función específica, adquiriendo el valor de un símbolo. Ha utilizado, como en Kotka y Otaniemi, las ventanas fabricadas en serie; de la repetición de estas medidas nace un ritmo continuo, encontrando su medida justa gracias a las reglas de la estandarización.

Durante los años 1950-51, Alvar Aalto obtiene en diferentes concursos los primeros premios sobre unos temas de arquitectura funeraria; primero en Malmi (Helsinki), con un centro para ceremonias y tres capillas fúnebres; más tarde es un tema religioso, el complejo parroquial y sala de reuniones Lahti; en Seinäjoki proyecta la iglesia del nuevo episcopado en Finlandia.

En un concurso celebrado en 1951, Aalto obtiene el primer premio para el cementerio y capillas funerarias en Kon-

gens Lungbj, cerca de Copenhague, situado sobre dos pequeños montes. Aalto siembra de tumbas la confluencia del valle, separado por unas vías de penetración radial; dispone el cementerio, en forma de abanico, grandes espacios plantados de cipreses; los destina para procesiones. Las capillas, salas crematorias, salas de reunión y locales administrativos los sitúa en la zona alta, muy cerca del acceso; todas estas dependencias están rodeadas de un muro alto, con un ensamble de patios abiertos. Las circulaciones están estudiadas, de manera que dos ceremonias pueden celebrarse a la vez sin interferencia posible.

Durante este periodo dan comienzo algunas obras que había obtenido en diversos concursos. Amplía y concreta la antigua fábrica en Sunila; en Helsinki construye el edificio de Oficinas "Rautatalo" o casa del metal, edificio situado en el centro de Helsinki, junto a un banco proyecto de Eliel Saarinen, realizado hace treinta años. El edificio está concebido con doble estructura: la primera, de hormigón armado, que soporta una segunda más ligera que sostiene todo el sistema de ventanas y sirve para resistir la presión del viento.

El gran vestíbulo, de dos pisos, se ilumina por un sistema de lucernarios ya utilizado por Aalto, primero en la "Iurum Sanomat", Sanatorio de Paimio y, de forma más completa, en la biblioteca de Viipuri; los lucernarios de este edificio tienen una característica accesoria. La superficie, inclinada, de manera que la nieve depositada se licua fácilmente apenas recibe el calor procedente del interior del edificio o de las lámparas exteriores. Es curioso señalar cómo en la obra de Aalto la luz, por ejemplo, se establece como una conveniencia y también como un medio de expresión plástica.

En Muuratsalo realiza su estudio de experiencias en la región de Jyväskylä y Säynätsalo. Aalto conjuga una vez más los elementos populares, con su expresividad lírica, ladrillo, cerámica, elementos de cubrición, madera; los muros de la casa son ladrillos trabados según diferentes aparejos y tamaños, siempre dentro de los límites precisos de utilizar este material.

La casa se desarrolla alrededor de un patio, en el centro del cual se ha previsto una chimenea al aire libre; los muros, en su interior, muestran las distintas tonalidades de los ladrillos empleados; exteriormente están pintados a la cal. En sus alrededores se sitúan unas pequeñas construcciones, taller de experiencias del arquitecto en la investigación de nuevos materiales que encajan dentro de la economía del país.

En Kurpio gana el primer premio en el concurso para el teatro y sala de con-

ciertos; en 1953 obtendría el primer premio en Viena para el pabellón de los deportes, proyecto que no se ha realizado según las ideas que aportara Aalto.

Durante este tiempo Aalto y su equipo de colaboradores trabajan en diferentes partes de Europa. En 1965 participa en la Bienal de Venecia con el pabellón finlandés, una "tienda de campaña", como la denominó el propio Aalto, construcción de madera realizada en Finlandia para ser montada en el recinto de la Bienal.

Paralelamente a los trabajos que Mies y Gropius realizan en la enseñanza de arquitectura, Alvar Aalto trabaja en sus estudios de Helsinki con un grupo de arquitectos y alumnos como en un taller de artesano de la Edad Media. La arquitectura nórdica cuenta con valores jóvenes, como Siren, Petilä y Jöhn Utzon, formados bajo la dirección de Aalto.

En 1957 termina un grupo de inmuebles de habitación en Munkkiniemi Munksnäs, en Helsinki; estas viviendas, destinadas al Instituto de los pensionados, construcciones de tres y cuatro plantas de ladrillo, responden en su organización a la constante de Aalto de inscribirlo en el paisaje, rompiendo sus plantas y articulando sus circulaciones.

En Berlín es invitado por la Interbau y realiza un edificio de varias plantas con grandes paneles prefabricados; tanto el interior como el exterior se orienta a dar una perspectiva distinta a cada célula. Todo el sistema constructivo responde a unos conceptos de estandarización tan avanzados en Finlandia gracias a la aportación de Alvar Aalto para crear el Instituto de Investigaciones de la Construcción.

Una de las últimas obras de Aalto es su estudio-taller en Munkkiniemi, construcción en el ladrillo pintado a la cal. Aparece de nuevo el tema del patio, ahora con una versión más mediterránea; un muro ligeramente curvado, siguiendo las pendientes del terreno y todo el edificio circundado por altos muros de ladrillo; las pérgolas se sitúan en los accesos, rompiendo el espacio con un juego de claro-oscuro. Esta "fortificación de la tranquilidad", como lo denomina Aalto es la expresión del genio en toda su plenitud. Los materiales más ínfimos cobran aquí toda su riqueza plástica que la gracia poética del arquitecto les ha sabido imprimir; su intuición espacial está lograda, el ritmo de la luz a distintas alturas, los espacios dobles que se incorporan sin apenas notar el cambio de escala, la dimensión siempre a medida del hombre proporcionan este edificio con esa armonía que produce siempre la obra bien hecha. Sus trabajos últimos, aún recientes en la prensa de las mejores revistas técnicas, lo constituyen trabajos iniciados años anteriores; los edificios de la Universidad Pedagógica de

Jyväskylä, el edificio de los Pensionados, y la "Casa de la Cultura", en Helsinki.

Todos estos trabajos responden a ese encuentro entre una educación racionalista y una tradición nórdica; los componentes funcionalistas y tradicionales están siempre presentes; la temática espacial y la temática expresionista en perfecta simbiosis, el gusto agresivo por los materiales, el conocimiento del hombre.

El Auditorium de la Universidad de Jyväskylä es una nueva visión de la incorporación de un edificio en la naturaleza. El Instituto de los Pensionados define la potencia compositiva de un arquitecto. La Casa de la Cultura responde a una superación de síntesis.

Se ha dicho que el genio es siempre innovador; tiene algo de auténticamente original la obra que realiza o en la forma que la realiza. Su innovación, su originalidad, salvo excepción, no son nunca destructoras; el genio es conservador, nunca nihilista; son nihilistas los aprendices de genio. La poética humana en la arquitectura de Alvar Aalto -no se ha de olvidar que poesía significa hacer- niega rotundamente a su obra todo carácter revolucionario; el valor de su obra no es triunfo de un día, ajeno a la publicidad, al espectáculo, ajeno a todo sensacionalismo; trabaja en el lenguaje de nuestros días, auténtico diálogo con el hombre; a veces dinámico, vigoroso, a veces brutal, siempre honrado. Su lección nos sorprende aún más cuando en su diálogo no expone opiniones, sino comprobaciones; no trata nunca de decir lo que en su propio sentir la arquitectura parece, sino de establecer objetivamente lo que la arquitectura es.

En cierta ocasión, Igor Strawinsky escribió sobre la obra musical esta cita que sintetiza cabalmente la obra de Aalto: "La unidad de la obra tiene su resonancia, su eco que rebasa nuestra alma, resuena en nuestros prójimos uno tras otro. La obra cumplida se difunde y retorna finalmente a su principio. El ciclo entonces queda cerrado y así es como se nos aparece la música -la arquitectura- como un elemento de comunión con el prójimo y con el Ser."

Agradecemos la cortesía de las revistas Casabella, Arkkitehti, Architectural Review, Architectural Record, Zodiac y Ediciones Neuenchwader.

Sobre los trabajos de Alvar Aalto se encuentra bibliografía en los siguientes libros y revistas:

Architecture and Furniture. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1938.

Über Alvar Aaltos Werk, septiembre 1948. Giedion.

Alvar Aalto: The Architectural Review, febrero de 1950.

La biblioteca de Viipuri. La nouvelle architecture. Alfred Roth.

El Sanatorio de Paimio Arkkitehti, octubre 1935, Casabella, núm. 97.

Pabellón finlandés. Exposición 1937. París. Arkkitehti, 1937; Casabella, núm. 107; The architectural Review, 1937; L'Architecture d'Aujourd'hui, 1937.

Las casas de Alvar Aalto. Casabella, 1938-1940.

Pabellón finlandés en Nueva York. The Architectural Forum, 1939.

Plan Regulador de Rovaniemi. Metron, 1946.

Otras obras de Alvar Aalto. The architectural Forum, 1949; Metron, 1950; Arkkitehti, 1939; L'Architecture d'Aujourd'hui, 1950; L'A d'A (países nórdicos); L'Architettura, 1958; Die Innen, 1955; Bau und Werk, 1956; Architectural Design, 1955.57; Dömus, 1956; Atelier Alvar Aalto, 1950; Giorgio Labo "A. Aalto", Milán; Historia de la Arquitectura, Bruno Zevi. Year Book, núm. 8. Zodiac, núm. 3; Casabella, 1959.

Algunos de los escritos de Alvar Aalto se encuentran en las obras y revistas que se numeran a continuación:

"Post-war Reconstruction. La Reconstrucción de Europa". Magazine of Art, junio 1940; Construzioni-Casabella, marzo 1943.

Conferencia pronunciada en el Politécnico de Zurich, abril 1941.

"Rovaniemi Rediviva". Arkkitehti, diciembre 1945.

"Architettura e arte concreta". Domus, diciembre 1945.

"Tres charlas en las Sesiones de Crítica de Arquitectura". Revista Nacional de Arquitectura.

"El huevo del pez y el salmón". Arkitekten, febrero 1948; Architects' Year Book, núm. 8, 1957.

"The Humanizing of Architecture". Technology Review, noviembre 1940. The Architectural Forum, diciembre 1940.

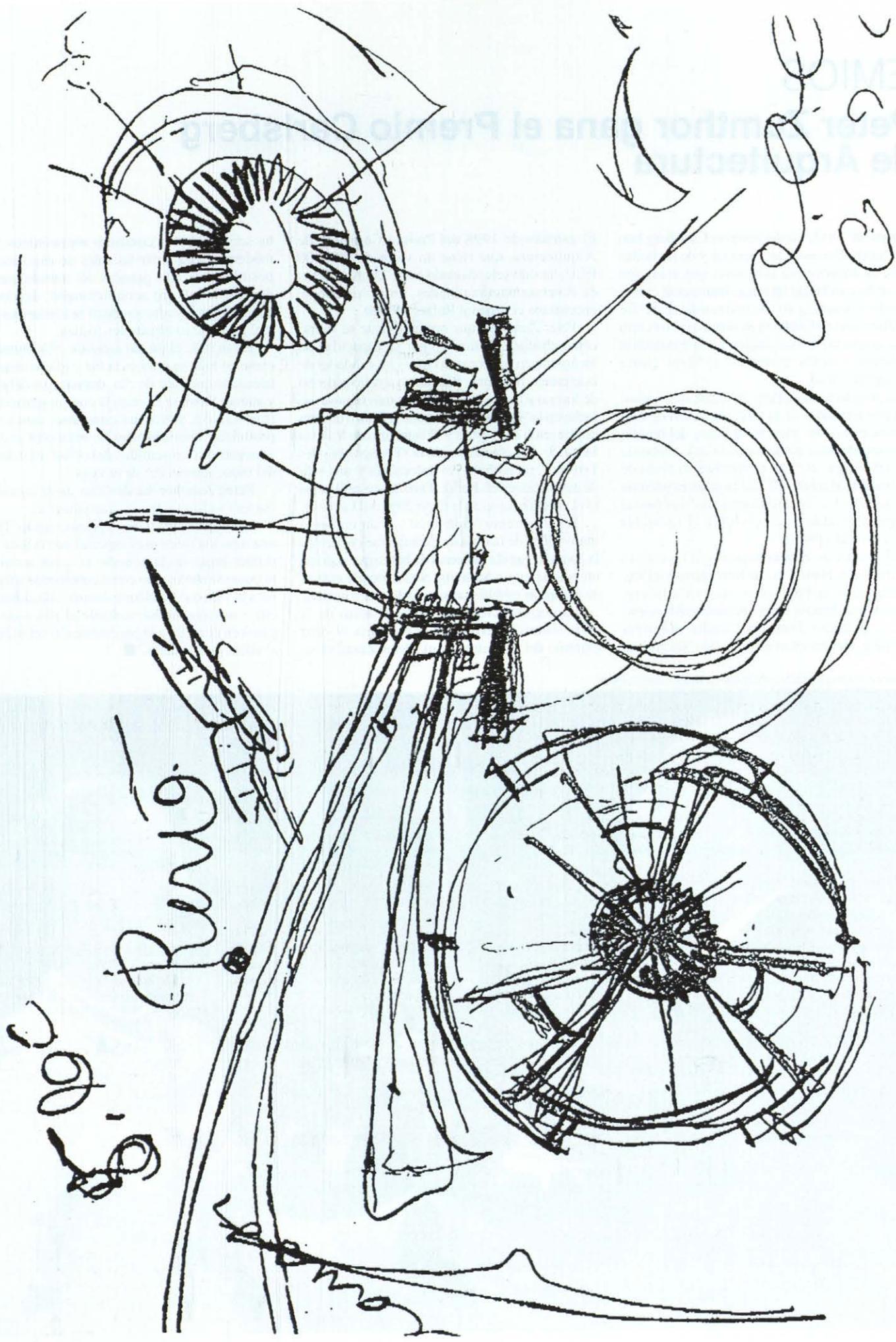
"An Experimental Town". M.I.T. Cambridge, 1940.

"Conferencia Anual de la R.I.B.A.". Architects' Year Book, núm.8, 1957.

"Tres edificios de Alvar Aalto". Architects' Year Book, núm. 8, 1957.

"Homenaje a Van del Velde". Arkitekten. ■

* Texto de Antonio Fernández Alba dedicado a Alvar Aalto, publicado en el número 13 de la revista Arquitectura -año 2- (enero del año 1960, páginas 23 a 27).



Primo

2006

PREMIOS

Peter Zumthor gana el Premio Carlsberg de Arquitectura

A partir de 1847, las cervecerías Carlsberg han sido bienhechoras de las ciencias y de las bellas artes, la arquitectura inclusive, una tradición que se ha extendido internacionalmente con el Premio Carlsberg de Arquitectura. Este fin benéfico está definido en la singular estructura de la empresa, la cual impone a la Fundación Carlsberg controlar un mínimo de 51 por ciento del capital social.

El arquitecto suizo Peter Zumthor, de 55 años, ha sido el ganador de la tercera edición de este premio, uno de los más prestigiosos del mundo de la arquitectura. En una ceremonia celebrada en Copenhague el 8 de septiembre, la reina de Dinamarca, Margarita II, fue la primera persona en felicitarle. Los dos anteriores ganadores fueron el japonés Tadao Ando (1992) y el finlandés Juha Leiviskä (1995).

El jurado de esta convocatoria ha estado integrado por Hans Edvard Nørregard-Nielsen, presidente de la Fundación Nueva Carlsberg, Peter Davey, director de la Architectural Review, y los arquitectos François Chaslin, Kenneth Frampton, Henning Larsen y Toshio Nakamura.

El ganador de 1998 del Premio Carlsberg de Arquitectura, que tiene un valor de 200.000 ECU, ha sido seleccionado entre 25 arquitectos de diversas nacionalidades, entre los que se encontraba el español Rafael Moneo.

Peter Zumthor, que originalmente se formó como ebanista, es famoso por su capacidad de incorporar en sus construcciones las calidades de la artesanía. Sus obras abarcan un amplio espectro de formas y materiales. Entre las más famosas se incluyen la "Kunsthau Bregenz" (Centro de Arte de Bregenz) en Austria y el balneario de Vals en Suiza. Se está construyendo la "Topographie des Terrors", un archivo del holocausto y una sala de exposiciones en Berlín. Otro de sus proyectos es el pabellón suizo de la Expo 2000 de Hannover.

En el extremo tradicional - y sin embargo innovador - de la obra de Zumthor se encuentra la pequeña capilla en forma de barco que domina un prado junto a Sumvitg, Suiza, donde emana de la capa de tablillas un agradable olor a madera.

La construcción con vidrio y acero de la "Kunsthau" a Bregenz representa el otro extremo del espectro. Aquí, Peter Zumthor se

ha servido de los controles electrónicos más modernos para crear las salas de exposiciones posiblemente más grandes del mundo que no dependen del aire acondicionado, dando así ejemplo para ayudar a reducir la contaminación y el gasto de combustibles fósiles.

En su fallo, el jurado escribió: "Un elemento clave en toda su obra es la luz y el uso siempre adecuado que hace de ella, dramática o delicada y suave. Siempre la maneja con imaginación e innovación, pero sus construcciones son profundamente sensuales en múltiples niveles y juegan con los sentidos del olfato, del tacto y del oído, además del de la vista."

Peter Zumthor ha descrito de la siguiente manera su forma de ver la arquitectura:

"La arquitectura tiene su propio mundo. Tiene una relación física muy especial con la vida. En primer lugar, no la concibo ni como mensaje, ni como símbolo, sino como contenedor y fondo para la vida que transcurre dentro y alrededor de ella - un contenedor sensible al ritmo de los pasos en el suelo, a la concentración del trabajo, al silencio del sueño." ■

Su majestad la Reina Margarita II de Dinamarca felicita a Peter Zumthor.



PETER ZUMTHOR

POR PETER DAVEY*

La obra de Peter Zumthor no es profusa, pero sí diversa, porque cada uno de sus edificios se origina desde un profundo compromiso con el lugar y el programa. Cada uno es el claro producto de una sensibilidad ligada al paisaje, la materialidad, el espacio y la luz, y también a las impresiones que le causan al hombre estos elementos fundamentales de la arquitectura. La mayoría tiene en común algo más que su autor, al menos hasta el momento, puesto que casi todos están ubicados en Graubünden, el cantón más oriental de Suiza y, de algún modo, también el más complejo. Aquí se entremezclan las culturas latina y teutónica: el romanche y el alemán se hablan indistintamente, y mientras que la capital cantonal, Chur, podría ser una ciudad del norte de Italia, la cercana población donde Zumthor vive y trabaja es prima hermana de cualquier aldea bávara o austríaca.

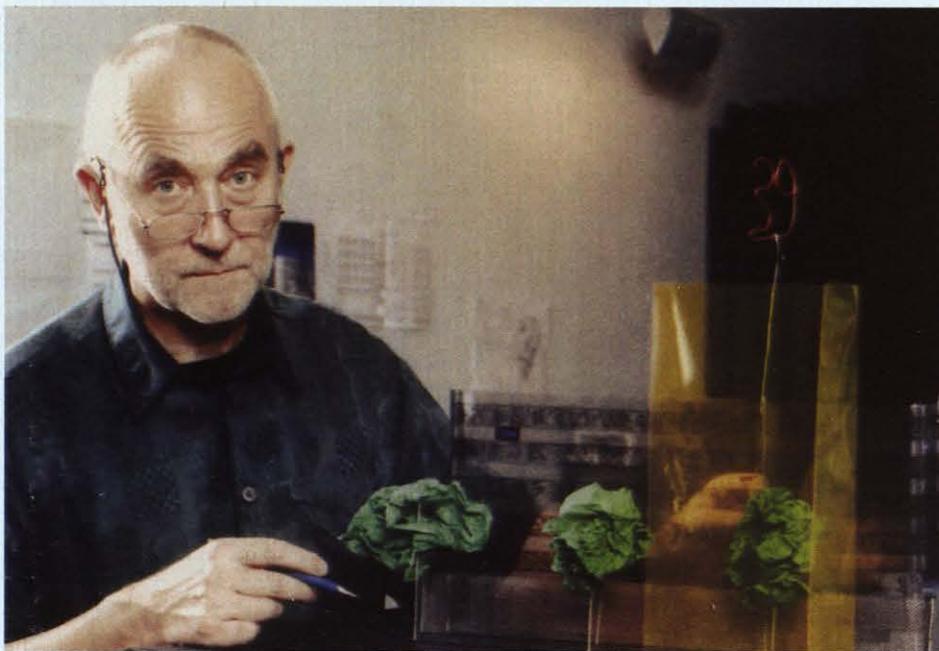
Zumthor conoce de cerca las plazas y arquerías de las ciudades, y también las empinadas granjas y graneros de la campiña de Graubünden, porque durante doce años trabajó en el departamento de conservación de monumentos. Es (o lo ha sido hasta ahora) un regionalista, pero aunque conoce los materiales, el clima y el emplazamiento de los edificios antiguos, comprende demasiado bien las obras históricas como para querer simplemente imitarlas.

Pero las fuentes de su sensibilidad son más extensas y profundas que sus experiencias en Graubünden. Zumthor llegó a este cantón, al que ahora se siente tan ligado, a los 24 años, en 1967 (la razón principal para ingresar en el departamento de monumentos históricos fue tan simple como que, después de los turbulentos acontecimientos políticos e intelectuales de finales de los sesenta "lo último que se podía hacer era Gestaltung(1)"). Nació cerca de Basilea, hijo de un fabricante de muebles y maestro ebanista. Aunque se rebeló contra el plan paterno de convertir a su hijo mayor en heredero de la empresa, sin duda aprendió mucho. De hecho, era un excelente artesano, que no temía ningún problema: "Así que nunca temo nada. Creí en un ambiente dedicado a la fabricación de cosas, no a su venta o su consumo".

Fue aprendiz de ebanista, después estudió diseño (no arquitectura) en la escuela de Artes y Oficios de Basilea, y más tarde pasó una temporada en el Pratt Institute de Nueva York. Con su rigurosa formación artesanal unida a un sofisticado entendimiento del pensamiento y la sensibilidad moderna (y también posmoderna), Zumthor se sitúa bastante lejos del soñador bucólico que algunos han retratado.

El bastión de la fe

La primera de sus obras en alcanzar prestigio internacional hace una década era realmente rústica: la pequeña capilla de Sogn Benedegt, una diminuta aldea encaramada en las vegas casi verticales del valle del Voder Rhein (Rin Anterior). Visto desde las casas a los pies de los prados, el



Peter Zumthor en su estudio.

edificio de Zumthor parece a primera vista un refugio peludo recubierto de tablillas que se han ido aclimatando a la intemperie: marrones oscuro, casi negras en el flanco más expuesto, grises en la parte opuesta a la colina. Un sencillo claristorio de madera bajo una suave cubierta de cobre. La capilla se yergue como una orgullosa torre en lo alto de las praderas cubiertas de flores, con su presencia resaltada por la oscuridad de bosque de atrás. Un sencillo campanario aislado, una estilizada estructura de madera que sustenta una campana, anuncia la dedicación del lugar.

A medida que se asciende por el sendero, el edificio cambia de forma, revelándose como una forma perfectamente aerodinámica, como la sección del ala de un pájaro, cuyo frente romo se enfrenta al ímpetu del viento. La cabecera convexa de la ermita afronta los vientos turbulentos del valle, y sus pies se dirigen directamente hacia la colina. Aquí se encuentra la entrada, separada ligeramente del punto de llegada de los peregrinos por un pórtico de madera que permanece abierto todo el verano y no se llega a clausurar en invierno.

En el interior se aclara otro de los motivos de la

Interior de la capilla de Sogn Benedegt en Sumvitg.



ARNIO BALZARINI

HENRIK LUND

Capilla de Sogn Benedetg en Sumvitg.



planta, porque el ábside cóncavo en el que se levanta el altar subraya su presencia frente al espacio en expansión. El volumen se llena de la luz que atraviesa la banda de ventanas situadas bajo la cubierta, acabadas de un modo peculiar. Cada montante se prolonga en forma de aleta hacia el interior, como en una versión reducida de la forma del propio edificio. Estas aletas están dispuestas de modo que, desde dondequiera que se mire, se ve una porción perfectamente enmarcada de cielo, que parece la porción de bóveda celeste escogida estrictamente para el observador. A derecha e izquierda del encuadre asignado, las aletas de estos pies derechos ocultan las vidrieras contiguas, que continúan vertiendo luz al interior sin perturbar con deslumbramientos cada experiencia individual. Sin duda, los fieles dedican parte de la misa dominical en mirar por encima del sacerdote y el altar, hacia sus encuadres del cielo—una reflexión conmovedora sobre la relación entre Dios y los hombres. Y a pequeña escala, a su manera contemporánea, una versión de la gran tradición barroca sobre el papel que desempeña la luz en el culto.

La visión dramática del cielo se realza en el luminoso interior, en el que la luz diurna se difumina y en parte se refleja por las paredes, pintadas de color plata, al igual que las aletas de los montantes. Las superficies plateadas y curvas tienden a disolver el espacio, a hacerlo más amplio y casi amorfo. Pero la estructura restaura el orden. Los pies derechos de madera laminada soportan la cubierta, y aunque están cuidadosamente separados por anclajes metálicos, van desarrollando a su alrededor la piel plateada. Estas esbeltas columnas son una versión abstracta de las arboledas donde comenzaron los cultos religiosos, aquí más clara e intensa gracias a la altura del volumen en relación con su planta. La congregación, sentada en los sencillos bancos de madera clara, se siente reunida como comunidad, mientras toma conciencia, gracias a la verticalidad del espacio, de los valores literalmente más elevados.

Supongo que Peter Zumthor puede no estar de acuerdo con mis analogías: el claro del bosque, la interpretación modestamente democratizada del barroco o la forma orgánica (por casualidad, me siento especialmente orgulloso de esta última, y podría continuar hablando de las tablillas como plumas del ala, etc.). Y, por supuesto, está la metáfora del barco, la nave, das Schiff, en el que los cristianos han navegado durante dos mil años. Zumthor nunca cuenta historias crípticas sobre el significado de sus formas o espacios, como hacen tantos arquitectos. Él se preocupa de la creación de edificios que nos conmuevan tan intensamente que nos hagan inventar nuestras propias metáforas, porque nuestro cuerpo y nuestra alma aún los evocan.

Él cree que “la arquitectura tiene su propio campo. Tiene una relación física especial con la vida. No la considero esencialmente como mensaje o símbolo, sino como envoltorio y escenario para la vida que transcurre en su interior o alrededor de ella, un contenedor sensible al ritmo de las pisadas en el suelo, a la concentración del trabajo, al silencio del sueño”. La capilla muestra dos de las características primordiales de la obra de Zumthor. Primero, su convencimiento de que “la construcción es el arte de hacer una unidad

comprensible a partir de muchas partes. Creo que el auténtico núcleo de la obra arquitectónica radica en el acto de construir. Siento respeto por el arte del ensamblaje, la habilidad de artesanos e ingenieros. Me impresiona la sabiduría de cómo unir cosas, que se pierde en los orígenes de la habilidad humana. Trato de proyectar edificios que se hagan merecedores de esta sabiduría”.

El segundo aspecto de la arquitectura de Zumthor evidente en Sogn Benedegtt es su apuesta por los edificios arraigados. “Cuando me concentro en un lugar específico donde voy a proyectar un edificio, trato de sumergirme en sus profundidades, su forma, su historia y sus cualidades sensibles”. Pero en el sentido de “empaparme del lugar e intentar que habite en mi imaginación. En él busco el mundo de mis otros lugares. Cuando un proyecto arquitectónico parte tan solo de la tradición y sólo repite los dictados del lugar, siento que falta una auténtica toma de conciencia con el mundo y la vida contemporánea”.

De este modo, la capilla se alza como un contenedor para la reunión y el amor a Dios, valiente y orgullosa contra los elementos: una alondra canta a lo lejos y el graznido gutural de las chovas inunda el aire vertiginoso del valle. Este bastión de la fe crece sobre la tierra como nada había crecido antes, pero el tiempo y la lluvia han ennegrecido sus faldones de tablillas y lo han engalanado con tréboles y ranúnculos amarillos, festones blancos de los perifollos, escobillas pardas, campánulas índigo y diminutas estrellas de las nomeolvides. Forma parte del lugar.

La cueva pagana

Una alfombra similar extraordinariamente hermosa de flores silvestres ha comenzado a tapizar la cubierta de los baños termales construidos por Zumthor en Vals. En la cabecera del valle de un afluente del Rin Anterior, la localidad ofrece las únicas fuentes termales de Graubünden y hasta hace poco tenía una cierta fama de glamourosa aunque recóndita estación de esquí. El ayuntamiento, propietario de las fuentes, decidió

buscar fondos para reconstruir el balneario, y después de un concurso, eligió a Zumthor como arquitecto. El emplazamiento no es nada agraciado, porque el ayuntamiento no siempre tuvo el mismo acierto con los arquitectos, y dos siniestras torres erigidas en los años sesenta desfiguran la entrada al pueblo, que todavía se conserva como un racimo de viejas casas alpinas de madera. Las torres, de hecho, son anexos del balneario que se elevan sobre la colina trasera. Los baños se sitúan en la suave pendiente bajo el balneario, de modo que sus vistas hacia el valle están parcialmente desfiguradas por la mediocridad de los sesenta, y apenas se pueden entrever desde la carretera.

Es una lástima, porque el nuevo edificio tiene una presencia y solidez casi geológicas. Un gran bloque rectangular emerge de la ladera, rematado en sillares del azulado gneis local, aparejado en forma de estratos, mostrando sus finas sogas. El gran monolito está horadado por simples aberturas cuadradas, algunas de ellas acristaladas. Un zuncho de hormigón hace las veces de cornisa. Desde arriba la cubierta, que la hierba y las flores están empezando a convertir en un prado, es un extraño dibujo neoplasticista dividido por tersas bandas de color verde claro que al acercarse resultan ser de vidrio. Su cometido se aclarará después.

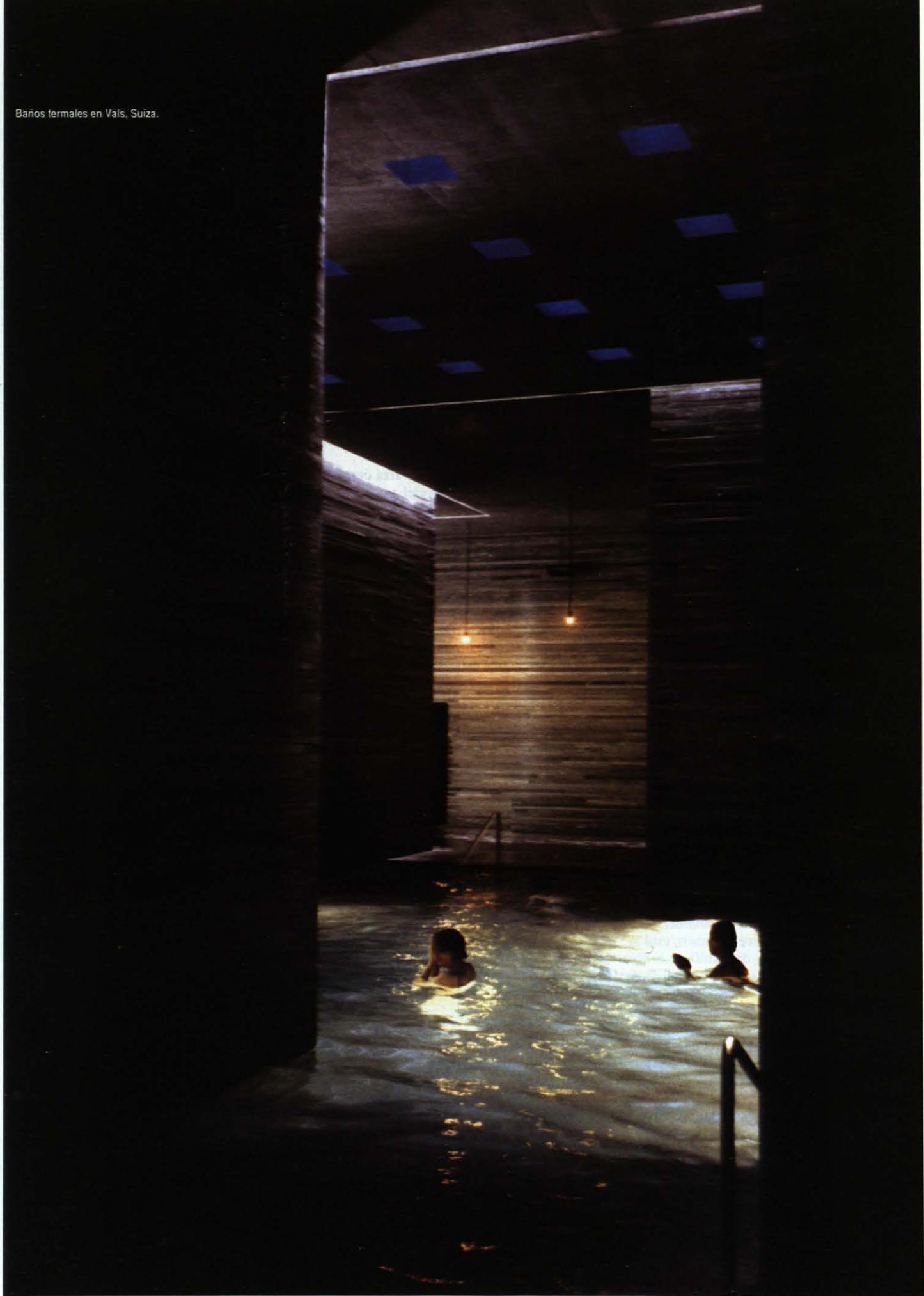
Se baja al reino del agua a través un oscuro túnel que se hunde en la tierra. Unos huecos en el muro de piedra, cubiertos con suaves cortinas de cuero negro, contienen los vestuarios: pequeños cuartos rodeados de exquisitas taquillas de madera de castaño; tienen la cualidad de un instrumento musical finamente pulido. Detrás de otras cortinas de cuero similares, al otro lado de estas diminutas habitaciones íntimas, la escala cambia de forma dramática. Se accede a una amplia galería desde la que se contempla el espacio principal de los baños.

El asombro, la emoción y el deleite se mezclan a partes iguales cuando se alcanza la barandilla de bronce desde la que se admira la escena inferior. Grandes masas de piedra definen una piscina central: vetas y latigazos de luz perforan la oscuridad subterránea; aquí, en lo profundo de la cueva, se vislumbran retazos de un árbol y de las

Baños termales en Vals.



Baños termales en Vals, Suiza.



verdes laderas que surcan el valle. Por todas partes se acentúa la presencia del agua: reflejándose, ondulándose, riellando, refractándose; tintineando, chapoteando, brotando, goteando, chorreando, borboteando, rociándose, incluso retumbando como una ola embistiendo contra una compuerta. En contraste con la actividad febril del agua se contraponen la naturaleza silenciosa y sólida de la piedra, que reluce suavemente con delicados destellos de cuarzo y mica. El espacio que contiene el agua parece haber sido tallado en una enorme roca estratificada más que construido de forma convencional.

El agua y la piedra se muestran a la luz que, desde la galería, parece introducirse por las hendiduras practicadas en la cubierta de hormigón (de ahí las bandas acristaladas entre los prados de arriba). Gracias a ellas se produce la sensación dramática y asombrosa de una caverna donde parte de la bóveda se ha vencido y la luz invade el interior. Una larga ranura vierte una lámina de luz sobre el pretil donde se permanece de pie: el efecto sólo se entiende cuando se ven las figuras inclinadas sobre el pasamanos de bronce, como en un cuadro de Edward Hopper. Otras hendiduras reproducen el perímetro de la gran pileta, encontrándose a veces en ángulo recto con las masas de piedra, proyectando un estrecho reflejo que restalla muros abajo. A veces las ranuras son paralelas a la roca, resaltando su naturaleza estratificada gracias a la luz que lame la superficie y resalta las vetas de los tendeles y las aristas que sobresalen levemente. Aunque los sillares están perfectamente labrados, y aparejados sobre su lecho con esmero, como una obra de la naturaleza, un muro construido artesanalmente nunca es perfecto, ni el arquitecto desearía que lo fuera.

El paseo amplio y sociable que rodea de la piscina central se convierte en una especie de logia abierta hacia el valle. Partes del muro se reemplazan por vidrio en aberturas colocadas con gran destreza para evitar la visión de la horterada de los sesenta y enmarcar las vistas de los prados verdes o blancos del otro lado del valle, donde aún se conservan los métodos de cultivo tradicionales. La logia continúa por el exterior para abarcar la gran piscina descubierta sobre la que el agua, calentada por la energía del subsuelo, genera una nube de vapor presente durante todo el año a excepción de los meses más cálidos. Así se nada entre una neblina mientras se contempla el perfil dentado de los altos alpes.

El paseo alrededor de la piscina cubierta permite recorrer pequeños espacios excavados en los muros perimetrales y en los imponentes soportes que definen las esquinas de la piscina. Aquí se brindan todas las sensaciones que disfrutaban los romanos y, sospecho, bastantes más. Los equivalentes modernos del tepidarium, caldarium y frigidarium están allí, pero también es un lugar donde el agua llena de pequeñas burbujas sube alrededor de uno. En los baños turcos, una nube caliente se mantiene cuidadosamente a la altura de la respiración, de modo que mientras uno permanece de pie se encuentra dentro de una niebla abrasadora, y cuando se sienta, la niebla flota sobre su cabeza, posada dramáticamente en lo alto. En otra sala, una música encargada ex profeso tintinea dulcemente de cuando en cuando. Otra contiene

agua perfumada con pétalos de jazmín. Cada una está terminada de forma diferente: hormigón terso, natural o coloreado, piedra rugosa o pulida, reverberante o sorda, luminosa o tremendamente oscura, con luz cenital, lateral, desde abajo, o en absoluto iluminada. Uno siente el lugar bajo los pies, y cómo asciende también hacia los ojos, los oídos y la nariz. Zumthor cree que “todo el proceso del proyecto comienza por este sentimiento físico, objetivo, de la arquitectura y sus materiales. Experimentar la arquitectura de una forma concreta significa tocarla, verla, oírla y olerla”. Ningún arquitecto puede esperar proporcionar a sus usuarios un estado de receptividad sensorial mayor, porque no podría acercarse con más pureza a lo que permite el decorum contemporáneo. Y es curioso que, aunque pocos de los bañistas están cerca de parecerse a estrellas del porno, incluso los más arrugados, obesos o pubescentes parecen dignos y alcanzan cierto grado de belleza —una cualidad seguramente transmitida por el edificio.

Las termas ofrecen tal abundancia de experiencias que sólo quien las visite podrá hacerles justicia —este ensayo sólo puede sugerir su riqueza. Sus misterios son muy poderosos. Mientras que la capilla está dedicada al Dios cristiano del amor, la luz y la pureza, las termas evocan dioses y rituales más arcanos (y probablemente más tenebrosos). Sobrecogimiento y cotidianidad, sociabilidad y sensualidad (y de hecho voluptuosidad) se mezclan de una forma nunca vista desde la Antigüedad.

La torre de luz

De la oscuridad a la luminosidad: de la complejidad a una aparente sencillez. La última obra importante concluida de Zumthor es la Kunsthaus(2) de Bregenz, donde Austria se baña ligeramente en el extremo oriental del lago Constanza, el Bodensee. Desde el lago, ha aparecido un rectángulo gris niebla entre el florido edificio decimonónico de Correos y la torre muda y agresiva del fondo del teatro Kormmarkt. Desde la ciudad, se ha creado una plaza por la inclusión de la nueva pieza, a la espalda de la Seestrasse (la calle que recorre el

parque de la orilla del lago). Otro edificio negro y rectangular, más bajo, en ángulo recto con el Kormmarkt y paralelo al lateral del teatro, configura el tercer límite del espacio. Este pequeño bloque de tres pisos contiene casi todos los elementos del centro de arte ajenos a la exposición: biblioteca, oficinas, tienda y, lo más importante, la cafetería.

Unas elegantes sombrillas blancas permiten que la vida del café se extienda más allá de los muros corredizos de vidrio, hasta ocupar la plaza, desde la negra barra, larga y estrecha. Todo esto funciona muy bien, pero es una lástima que el presupuesto no llegara para un pavimento más noble que el asfalto. Aunque Zumthor ha escrito con cariño sobre el “suave asfalto entibiado por el sol”, seguramente se hubieran agradecido los ubicuos adoquines de las zonas peatonales, y mejor si hubieran sido unas placas de piedra, semejantes a las de las termas, y un par de árboles decentes.

Pero todo eso puede llegar. Lo que ofrece ahora el edificio de exposiciones es un misterioso monolito gris translúcido, con las mínimas aberturas en planta baja y ninguna otra discontinuidad a partir de ese nivel. Por la noche, la piel del edificio reluce suavemente. Por el día, se pueden distinguir trazas de las formas interiores, y los estilizados tensores diagonales del muro cortina que sugieren el orden interno de los paneles de vidrio grabado. Zumthor describe esta piel con precisión: “como un plumaje ligeramente despeinado, o una estructura de escamas fabricadas con amplios paneles de vidrio, todos del mismo tamaño, ni perforados ni cortados. Descansan sobre ménsulas en forma de corchete, sustentadas por grandes pernos. Los cantos metálicos quedan vistos. El viento penetra por las juntas abiertas de la estructura de escamas”.

Las salas de exposiciones y la escalera que las recorre constituyen la maravilla del edificio. Los tres pisos superiores presentan un falso techo translúcido de paneles de vidrio, grabados por su cara inferior, sujetos por anclajes cromados que cuelgan desde la losa del forjado superior. Esta losa dista dos metros del techo falso, de modo que sobre cada techo hay un vacío que actúa como

Kunsthaus de Bregenz (Austria).





Estudio de Zumthor en Haldenstein.

HENRIK LUND

masa de aire y luz. La luz difusa entra a través de la piel esmerilada del edificio y se derrama a través del techo falso, donde se complementa (hacia la mitad de cada planta y en el perímetro, dependiendo de la época y las condiciones externas) con luz artificial controlada automáticamente. El resultado es realmente extraordinario, porque en cada sala de exposición uno se siente directamente bajo el cielo, bajo una simple cubierta traslúcida. La luminosidad no es uniforme, sino sensiblemente más brillante y generalmente más fría en el perímetro. Y además cambia de acuerdo con la climatología y la hora del día, de modo que en el interior siempre se es consciente de las condiciones externas. Por su parte, las escaleras de la fachada oriental son grandiosas, con techos luminosos volando sobre los tramos y sus amplios rellanos, entre los muros de hormigón.

La luz inunda las salas de planta sensiblemente cuadrada, aunque modulada (como el cuadrado dentro de un cuadrado de la piscina principal en Vals) por planos sucesivos desde el perímetro. Los muros están contruidos de lo que Friedrich

Achleitner llama hormigón "gris aterciopelado", encofrado en una superficie lisa y sin rastro de las tongadas. Las salas están vacías, expectantes: el espacio y las superficies son discretos y sutiles. Los cuadros de gran formato cuelgan de las paredes mediante taladros y fijaciones encajadas, que se conservan después de cada exposición. Los comisarios se muestran muy satisfechos con sus esfuerzos por ocultar el trabajo realizado "¿se ven las marcas?", preguntan. No. Pero sospecho que a Zumthor le hubiera gustado que se detectaran las huellas de las exposiciones anteriores. Él cree que "Un buen edificio debe ser capaz de asimilar las huellas de la vida, de extraer una riqueza específica. Me refiero a la pátina que adquieren los materiales con el tiempo, a los innumerables roces en las superficies."

La temperatura interior del edificio se controla con el máximo ingenio. El problema de la mayoría de los edificios que reciben gran cantidad de luz directa es que se recalientan por la radiación solar y el efecto invernadero. Muchos museos se acondicionan con métodos artificiales, pero son sistemas caros y muy destructivos para el medio ambiente. La refrigeración en Bregenz se obtiene de una profunda corriente subterránea, cuyo frescor se extrae mediante muros no estructurales de 25 m de profundidad, a través de los cuales el agua se bombea por cañerías que la conducen a través de los muros y los forjados de hormigón. Utilizando controles electrónicos (que pueden inyectar calor desde una caldera si es preciso) la masa del edificio se mantiene a una temperatura determinada. Este sistema es mucho más eficaz y cuesta menos de la mitad que un sistema convencional de aire acondicionado. Es el último ejemplo del compromiso de Zumthor por acondicionar sus obras de la forma más discreta y ecológica.

El problema de las salas de Bregenz, que a pesar de sus materiales duros son delicadas y espléndidas, es que pueden resultar demasiado refinadas para el arte que exhiben. Cuando visité el lugar, no había ninguna exposición particularmente interesante (no hay colección permanente) y la ordinariéz torpe y sin intenciones de las obras de arte resultaba más grosera y estúpida por culpa de los espacios en los que se exhibía.

El Gesamtkunstwerk(3) efímero

Mientras el Kunsthau se dirige predominantemente a la vista, el proyecto de Zumthor para el pabellón de Suiza en la feria mundial de Hannover "ofrecerá algo a cada sentido". Será una especie de laberinto de muros de madera sobre planta rectangular "construido como un almacén de madera. No es que sea una metáfora de un aserradero, es que realmente lo es", porque su madera de picea se venderá después del cierre de la exposición (un complejo sistema de "muelles y tensores" permitirá la retirada gradual de la madera y la reducción del peso del edificio durante el transcurso de la muestra). Unas cubiertas metálicas convertirán al pabellón en un "klangkörper(4)" cuando llueva. Los materiales hablarán por sí solos a la vista, el tacto, el oído y el olfato. Y estas sensaciones se intensificarán gracias a la colaboración de otros artistas: un poeta iluminará las paredes con 500 palabras de neón

escritas en todos los idiomas suizos; un dramaturgo preparará pequeños performances con músicos y bailarines; un músico proyectará notas para "hacer resonar al edificio como los latidos de un corazón"; también estará involucrado un cineasta; incluso habrá un "experto gastrónomo" que elegirá la comida con precisión para que realce el efecto global. Zumthor dirigirá este equipo que "no dirá nada sobre Suiza", pero, por supuesto, dirá mucho más sobre su país que el resto de los pabellones, que estarán atiborrados de los mensajes estridentes de la industria de las relaciones públicas.

El chamán de nuestro tiempo

He preferido dedicar esta valoración a tres edificios y un proyecto, porque creo que son los que muestran más claramente la esencia de Zumthor. No es un arquitecto del que se pueda escribir fácilmente, porque no se ciñe a ningún estilo. Pero, por supuesto, hay temas comunes en su obra: la conmemoración del lugar, el compromiso con todas las formas de percepción humanas, y un profundo entendimiento del espacio, la luz y los materiales. Y también ciertos enfoques recurrentes, como el control total de las instalaciones para que resulten eficientes sin estorbar, los paneles móviles de vidrio, las plumas y las escamas, el bloque excavado, las grietas y las estrías, y las vistas enmarcadas para subrayar la trascendencia del instante en el que el individuo se asoma al ancho mundo desde la seguridad de su refugio.

Es un chamán de nuestro tiempo, que aporta magia y poesía a lo cotidiano. Quizás sea capaz de hacerlo porque sus sentidos se han aguzado en Graubünden: combina un interés latino, casi barroco, por la universalidad y la potencia expresiva en todos los aspectos proyectuales con una fascinación más nórdica por lo tectónico, la construcción, los detalles y los materiales.

Él mismo podría resumir: "¿Porqué, me pregunto a menudo, la solución obvia, aunque difícil, es tan infrecuente? ¿Porqué depositamos tan poca confianza en las cosas básicas que hacen la arquitectura: material, estructura, construcción, soportes y cargas, tierra y cielo, y en espacios que realmente puedan tenerse en cuenta —espacios cuyos límites y sus materiales, concavidad, vacío, luz, aire, fragancia, receptividad y resonancia se manipulen con respeto y cuidado?" Porque él orquesta todos estos ingredientes de la arquitectura real con tal cariño, ingenio y agudeza, que se ha convertido en un ejemplo para todos nosotros. Por eso ha obtenido el Premio Carlsberg.■

Traducción: Ángel Cordero Ampuero

*Peter Davey es el director de Architectural Review, y ha sido miembro del jurado del Premio Carlsberg 1998.

NOTAS DE LA TRADUCCION

- (1) Gestaltung es un concepto referido a la concepción de la forma, pero que se puede traducir genéricamente como "creación" o "diseño".
- (2) Kunsthau significa "centro de arte".
- (3) Gesamtkunstwerk se puede traducir como "obra de arte total".
- (4) Klangkörper significa literalmente "objeto sonoro".

Premios de la Asociación Española de Profesionales del Diseño (AEPD)

La Asociación Española de Profesionales del Diseño, celebra su VI Premio AEPD de Diseño. Este año la Asociación concede, por primera vez, el Premio Internacional, además de los ya habituales Premios Nacionales, que se conceden desde el año 1992.

Para la VI Edición de los Premios AEPD se han propuesto 76 candidatos, de los cuales, 20 son internacionales, y 56 españoles. Entre las candidaturas para los Premios Nacionales se encuentran, por ejemplo, los cajeros automáticos que Alberto Corazón diseñó para Caja Madrid; el montaje Simbiosis que montó la Fura dels Baus patrocinados por Mercedes Benz; la identidad visual del Teatro Real de Madrid, realizada por Taula de Disseny; la identidad visual de las gasolineras Repsol, llevada a cabo por Pepe Cruz Novillo; el mueble El ángelus de Millet, de Juan Torres; o Canal Plus por su sistema gráfico.

En cuanto a los candidatos al Premio Internacional para esta VI Edición de los Premios AEPD, cabe citar, por enumerar algunos ejemplos, a la empresa Vitra, por la identidad visual que diseñó Tibor Kalman; a Benetton, por su imagen institucional, sobre todo en lo que a campañas de publicidad se refiere; a la campaña promocional del minivehículo Smart, realizado por Bena-Swatch; a Apple Macintosh, por el diseño del ordenador 20 Aniversario; a Bang & Olufsen, por su diseño del Beo Center AV5, un sistema integrado de TV, vídeo y audio.

Los Premios AEPD que se otorgaron en la Edición del pasado año recayeron en diseños tan variados como la línea gráfica de CAMPER, de Oscar Mariné; el diseño de El País Semanal, de David García; el Suplemento semanal de La Revista, de Carmelo Caderot y Rodrigo Sánchez; la Tienda de Antonio Pernas en Madrid, de Iago Seara; la mesa-consola Crisálida, de Liévore Asociados y la Exposición Memoria de la Escritura que se celebró en la Biblioteca Nacional, diseñada por Jesús Moreno & Asociados.

Mediante los Premios AEPD, la citada Asociación -presidida por José M^o Cruz Novillo- rinde tributo público a aquellos proyectos de diseño que, a lo largo del último año, han demostrado clara relevancia en los procesos productivos de nuestro país, tanto por el valor creativo del diseño como por la respuesta a las exigencias del mercado y, sobre todo, a las del entorno social.

AEPD, constituida en 1982 para reunir al colectivo de profesionales en España, es miembro del Internacional Council of Societies of Industrial Design (ICSID), del Internacional Council of Graphic Design Associations (ICOGRA) y del Bureau of European Designers Associations (BEDA), organizaciones internacionales que agrupan a las más reconocidas asociaciones de diseñadores del mundo. ■

Los galardonados esta año han sido los siguientes:

PREMIOS NACIONALES

Diseño: **Pabellón para la Exposición Giuseppe Terragni**

Cliente: **Ministerio de Fomento**

Diseñador: **Jesús María Aparicio**



Pabellón para la Exposición Giuseppe Terragni

Diseño: **Identidad Visual de Banc de Sabadell y Solbank**

Cliente: **Banc de Sabadell**

Diseñador: **Mario Eskenazi/Ricardo Alavedra**



Identidad Visual de Banc de Sabadell y Solbank

Diseño: **Sistema de mobiliario de oficina Entronia**

Cliente: **Perfil Madera, S.A. PERMASA.**

Diseñador: **Josep Llusá**



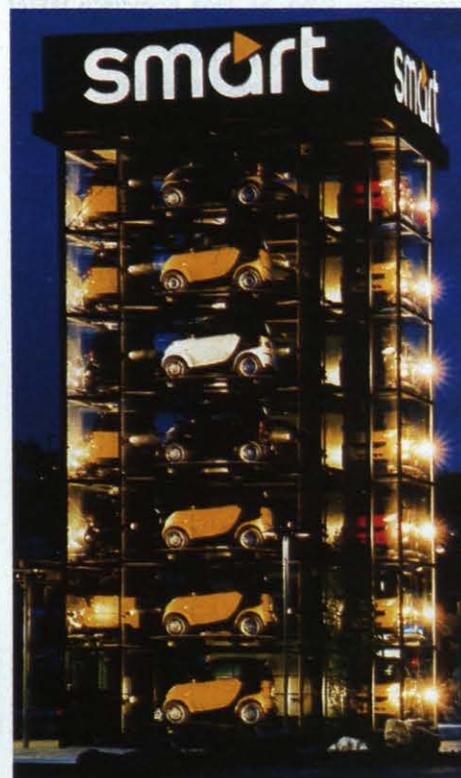
Sistema de mobiliario de oficina Entronia

PREMIOS INTERNACIONALES

Diseño: **Campaña Promocional del coche Smart**

Cliente: **Mercedes Benz- Swatch**

Diseñador: **Smart by MCC. Departamento de Diseño**



Campaña Promocional del coche Smart

Diseño: **Identidad Visual y Publicaciones de VITRA**

Cliente: **VITRA**

Diseñador: **Tibor Kalman**



Identidad Visual y Publicaciones de VITRA

Premios COAM 1997

Acta del fallo del jurado de los "Premios COAM 1997", celebrada el día 4 de diciembre de 1998:

En Madrid, siendo las 12 horas del día 4 de Diciembre de 1998, en la Biblioteca del COAM, C/ Barquillo, 12, se reúne para el fallo definitivo el Jurado de los "Premios COAM 1997", con la asistencia de los siguientes Miembros:

Presidente: Ilmo. Sr. Don Francisco Javier Carvajal Ferrer
Decano presidente del COAM
Secretario: Don Alvaro García Luján
Secretario del COAM
Vocales: Doña Helena Iglesias Rodríguez
Don Juan López-Rioboo Latorre
(Vocales de la Junta de Gobierno)
Don Miguel Martín Escanciano
Don José Luis Arana Amurrio
(Arquitectos de reconocido prestigio, designados por la Junta de Gobierno)
Doña Alejandra Suárez Rionegro
(Arquitecto votado por los Concursantes)

ARQUITECTURA

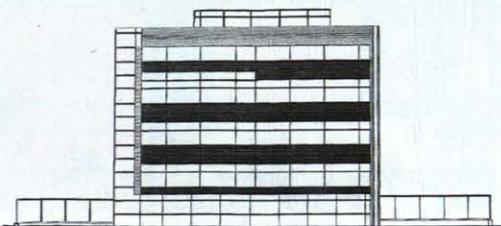
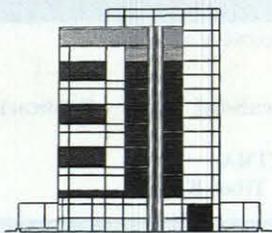
Tras la correspondiente votación, el Jurado acuerda, por mayoría, conceder el Premio COAM de Arquitectura 1997 a:

EDIFICIO INDUSTRIAL EN ALCOBENDAS. MADRID.

-Arquitectos:

Don Francisco Fariña Martínez y Don Eduardo Cosin Zuriarraín

Por su sencillez, elegancia formal, unidad de diseño y la fuerza de su imagen arquitectónica,



lograda mediante la composición de escasos elementos. Valores poco frecuentes en edificios de estas características.

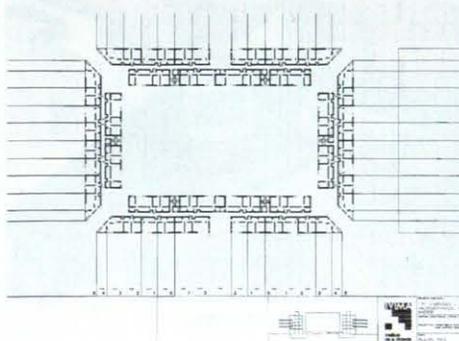
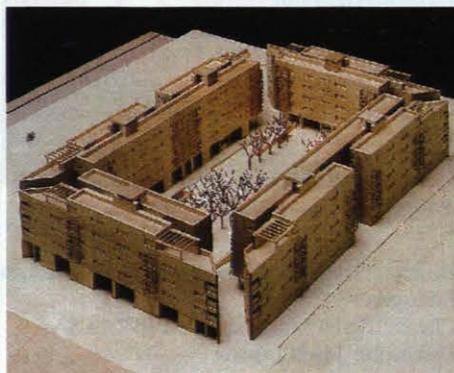
Asimismo, el Jurado acuerda, conceder una "mención especial" al siguiente trabajo:

131 VIVIENDAS PARCELA 48 DE VALDEBERNARDO. MADRID

-Arquitectos:

Don Jaime Martínez Ramos y D^a Carmen Bravo Dura

Por la solución integrada en sus aspectos urbanísticos y arquitectónicos plasmados en la relación con la ciudad, la originalidad de las plantas y la expresión formal depurada y plásticamente relevante.



URBANISMO Y MEDIO AMBIENTE, "PREMIO PEDRO BIDAGOR"

Tras la correspondiente votación, el Jurado acuerda, por mayoría, conceder el Premio COAM de Urbanismo y Medio Ambiente, "Premio Pedro Bidagor" 1997 a:

PROYECTO CIUDAD CENTRO HISTORICO DE ALCOBENDAS. MADRID

-Arquitectos:

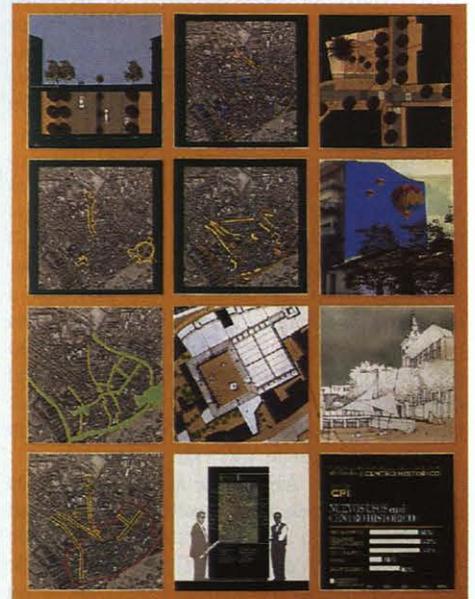
Taller de ideas

Don Alfonso Vergara Gómez

Don Carlos Martínez-Arraras Caro

Don Ignacio Alcalde Marcos

Don José Antonio Blasco Abad

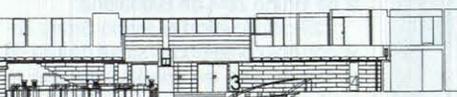


Por la restitución de la calidad de vida de sus habitantes centrada, principalmente, en la recuperación del espacio público urbano.

DISEÑO

Efectuada la votación oportuna, el Jurado acuerda, por mayoría, conceder el Premio COAM de Diseño 1997, al siguiente trabajo:
REFORMA DEL VESTIBULO DE LOS MULTICINES LA VAGUADA. MADRID
-Arquitecto:
Aguinaga y Asociados Arquitectos, S.L.
Don Eugenio Aguinaga Churruga
Don José María Jiménez Urrutia

Por la innovación de la organización espacial, la pulsión actualizada de uno de los usos más

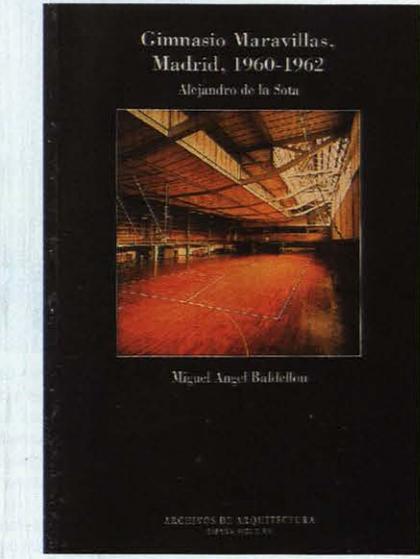


evolutivos y el protagonismo de la supresión de "Barreras Arquitectónicas", a través de un cuidado diseño y fuerza de color.

DIFUSION DE LA ARQUITECTURA, PERIODISMO "PREMIO SANTIAGO AMON" Y PUBLICACIONES

Una vez realizada la correspondiente votación, el Jurado acuerda, conceder el Premio COAM 1997 Ex-Aequo, en el apartado de Difusión de la Arquitectura, Periodismo "Santiago Amón" y Publicaciones, a los siguientes trabajos:
GIMNASIO MARAVILLAS, MADRID 1960-1962. ALEJANDRO DE LA SOTA
-Arquitecto:
Don Miguel Angel Baldellou Santolaria

Por el estudio y la divulgación de una de las obras fundamentales de la Arquitectura



contemporánea española, una vez más, un lugar de encuentro para la Arquitectura y el ciudadano, que le facilite la comprensión del "Espacio Arquitectónico".

CREACION DE UNA SECCION DE ARQUITECTURA EN EL DIARIO EL MUNDO "LA MIRADA DEL ARQUITECTO"

-Arquitecto:
Don Enrique Domínguez Uceta
Por su contribución a la difusión, promoción y acercamiento de la Arquitectura a la Sociedad,

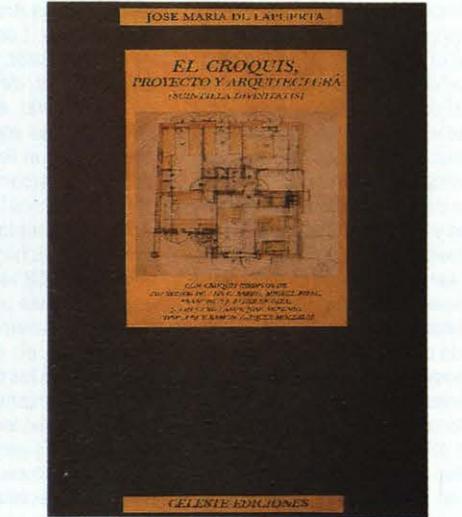
Architectural magazine spread featuring 'La mirada del arquitecto' and 'Pichichi' arquitectónico. Includes text about the building's history and architectural details.

Magazine spread for 'El sombrero mexicano' featuring a large architectural drawing of a conical roof structure.

en función de la acertada selección y crítica, de las piezas arquitectónicas contenidas en sus artículos.

Asimismo, el Jurado acuerda conceder una "mención especial", al siguiente trabajo:
EL CROQUIS, PROYECTO Y ARQUITECTURA (SCINTILLA DIVINITATIS)
-Arquitecto:
Don José María Lapuerta Montoya

Por su indagación sobre la creatividad Arquitectónica, adentrándose en ese camino de direccionalidad infinita, que representa el croquis para el arquitecto.



Antes de finalizar la reunión, el Jurado quiere hacer constar su agradecimiento a todos los participantes en esta convocatoria, así como a todos los arquitectos, organismos, instituciones y empresas que han colaborado, realizando sus propuestas, en la presente edición de los Premios COAM.

ALVAR AALTO EN LA MEMORIA

Candelaria Alarcón

"¿Viajas para revivir tu pasado?- era en ese momento la pregunta del Jan, que podía también formularse así: ¿Viajas para encontrar tu futuro?"

Y la respuesta de Marco: - El otro lado es un espejo en negativo. El viajero reconoce lo poco que es suyo al descubrir lo mucho que no ha tenido y no tendrá".

Italo Calvino. "Las ciudades invisibles". Ed. Siruela 1994; p.42

En este texto se propone un viaje en el tiempo acompañados en el trayecto por algunos de los jóvenes que en la década de los 50 finalizaron sus estudios de Arquitectura y comenzaron su andadura en el mundo profesional. Es una invitación a realizar un recorrido cronológico durante las décadas de los cincuenta y sesenta a través de los cauces por los que discurrieron en la España de posguerra las obras de uno de los grandes maestros del panorama internacional contemporáneo: Alvar Aalto (1), arquitecto que en aquellos años visitaba España por primera vez.

La abundante y, en ocasiones, excesiva información y documentación bibliográfica de que disponemos hoy en día y con la que hemos contado durante nuestros años de estudio en las Escuelas de Arquitectura españolas impide cualquier comparación con la escasez de medios y el limitado número de publicaciones que tuvieron a su disposición los estudiantes y profesionales de las promociones de posguerra, denominadas también generaciones huérfanas.

Arquitectos y estudiantes de nuevas promociones no podemos menos que contemplar con orgullo su afán por lograr una equiparación de la arquitectura española a la europea del momento, así como su actitud entusiasta y actividad incansable en la resolución de los nuevos problemas que planteaba la sociedad del momento.

A ellos debemos una de las más interesantes y brillantes etapas de la moderna arquitectura española que comenzó a ser conocida en el extranjero por la furiosa investigación (2) de sus protagonistas.

Cuando comenzaron a ser superadas las posguerras, un reducido número jóvenes arquitectos de Barcelona y Madrid configuró en España una élite cultural conocedora de las distintas tendencias que se desarrollaban en el panorama arquitectónico internacional: regionalismos, empirismo nórdico, tesis orgánicas, propuestas brutalistas, revivals, y estructuralismos; por medio de sus escritos, actividad docente, conferencias y proyectos en los que reflejaban la realidad cambiante y diversa del panorama contemporáneo, estos profesionales abrieron los caminos de la modernidad:

"(...) estas minorías importaron, implantaron y descubrieron las fuentes más genuinas del Movimiento Moderno, sus orígenes más claros, sus cometidos, la ideología más progresiva y los valores autóctonos de una cultura universal marginada e ignorada y, algunas veces, proscrita por un "establishment" culturalmente reaccionario."(3)

Si bien fueron los viajes más allá de nuestras fronteras las experiencias que aportaron un conocimiento más directo y profundo de las arquitecturas extranjeras(a), en España a principios de los 50 (aún en proceso de recuperación de los efectos de la guerra civil y aislada del resto de Europa) éstos todavía no eran ni corrientes ni generalizados, así, el primer acercamiento a las arquitecturas del ámbito internacional se realizaba fundamentalmente a través del papel impreso:

"Les parecerá que exagero, pero pienso que no cometo inexactitud alguna si les digo que ningún profesor de la Escuela nos dijo nunca una palabra de la persona ni de la obra de ninguno de los arquitectos que han marcado los caminos de la Arquitectura en estos cincuenta años. Los nombres y las obras de Le Corbusier, de Asplund, de Frank Lloyd Wright, de Mies Van der Rohe, de Alvar Aalto, etc., los fuimos conociendo en las escasas revistas de arquitectura que llegaban a la Escuela y que consultábamos con complejo de "niños traviesos".(4)

Este comentario del arquitecto César Ortiz de Echague, titulado en Madrid en el año 1952 tiene un especial interés ya que permite puntualizar la tesis habitualmente mantenida de la práctica inexistencia en el ámbito nacional, a principios de los cincuenta, de publicaciones extranjeras.

Al analizar los fondos de la biblioteca de la Escuela de Madrid y en de ellos, los relativos a las adquisiciones de revistas especializadas a comienzos de década, se observa que si bien se produjo un importante descenso cuantitativo con respecto a etapas anteriores, se siguieron recibiendo títulos editados en distintos países del mundo: Europa, Norteamérica, Hispanoamérica, e incluso Japón (b).

En el transcurso de los años el aumento del número de publicaciones ex-



(a) Páginas del cuadernillo "La ruta del ladrillo" de memorias y experiencias del viaje a los países nórdicos realizado por los alumnos de la Escuela de Madrid titulados en 1965 acompañados por el profesor de Elementos de Composición Antonio Fernández Alba. Las ilustraciones son de Alberto Muñiz (Almusan).

El recorrido fue: Madrid-Hendaya-Paris-Hamburgo-Tampere-Turku-Hälsinborg-Helsinki-Kopenhavn-Bremen-Dusseldorf-Paris-Hendaya-Madrid.



tranjeras de arquitectura en el mercado editorial nacional sería progresivo; su especialización en la difusión de lo más llamativo e innovador del momento facilitó, en algunos círculos de estudiantes, una lectura precipitada y poco profunda de sus contenidos, favoreciendo un conocimiento superficial e insuficiente de las arquitecturas mostradas:

"Así como a mediados del siglo XIX los arquitectos tuvieron en sus manos un catálogo amplio de las formas antiguas, hoy las revistas profesionales, los libros y los viajes cada vez más numerosos, ponen al arquitecto en contacto con las obras realizadas en cualquier país del globo. Un alumno de primer año de proyectos se cree hoy capaz de resolver su problema escolar en "estilo" Mies, Le Corbusier o Aalto. Se conoce la producción completa de los más destaca-

dos maestros y de otros no más que pseudoprofetos de cotizado renombre. Así, es fácil tomar de ellos lo inmediato y formal, sin necesidad de comprender las razones que en cada momento determinaron su modo de ser... No puede ser estéril, y menos, nocivo, el conocimiento de la arquitectura que hoy se hace en el mundo, pero es preciso calar más hondo de la mera apariencia llegando al pensamiento y a las circunstancias que la justifican".(5)

Aparte de las revistas profesionales, la reanudación de conferencias y visitas de profesionales extranjeros, junto con los viajes de estudios realizados más allá de nuestras fronteras, constituyeron los principales vehículos de introducción de las nuevas tendencias.

En la España de posguerra, gracias a la labor de promoción de nuestras modernas edificaciones realizada por algunos arquitectos (6) del ámbito catalán como José Antonio Coderch, se establecieron interesantes contactos con arquitectos y arquitecturas extranjeras que el COACB (a instancias de Antonio Moragas (7) y Manuel de Solá Morales) fomentó con la organización de conferencias en las que participaron destacados intelectuales y representantes de las vanguardias internacionales.

Estas charlas iniciadas en el año 49 permitieron a las jóvenes generaciones conocer lo que pensaban y producían los arquitectos extranjeros (8): desde Bruno Zevi (en 1950, cuando acababa de publicar "Storia dell'Architettura Moderna"); a Alvar Aalto y Gaston Bardet (1951); Nikolaus Pevsner (1952); Gio Ponti (1953) y Alfred Roth (1955), entre otros.

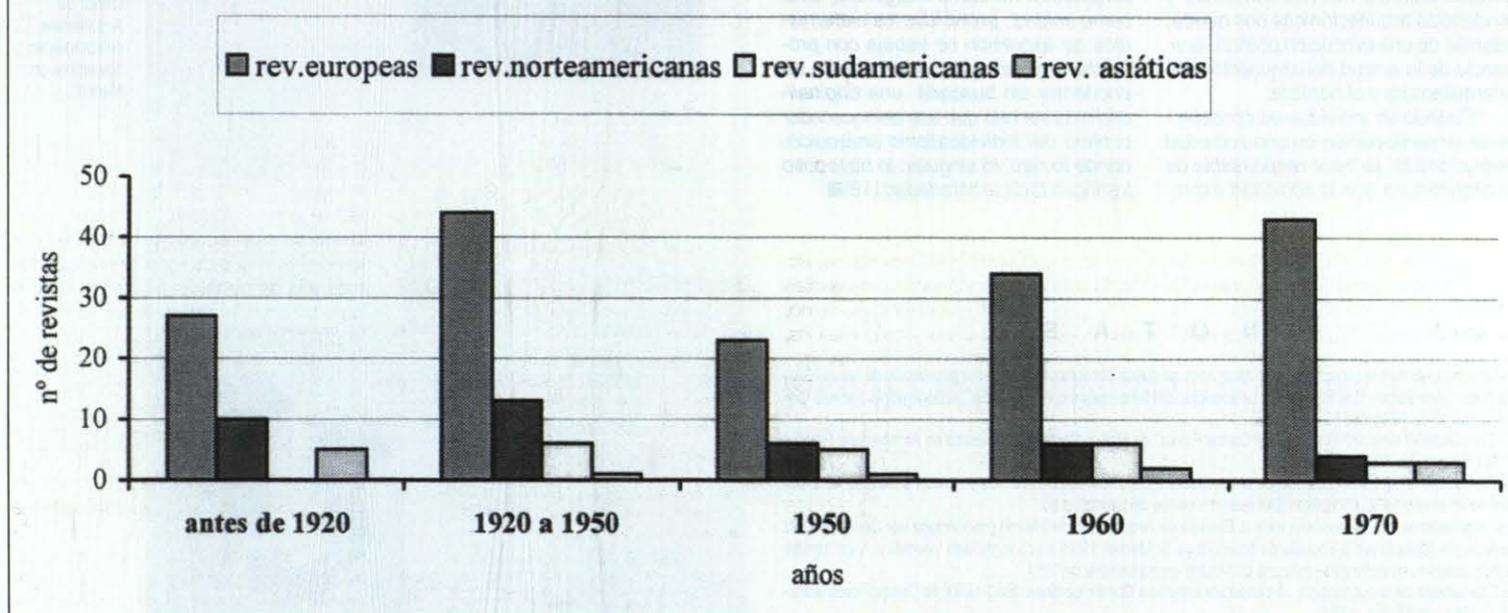
Al analizar los cauces de difusión de la obra de Aalto en España es interesante señalar las primeras menciones menciones a ella en la propia charla de Bruno Zevi en Barcelona:

"El ciclo lo inició el propio Bruno Zevi, con dos conferencias sobre historia de la arquitectura, en donde desarrolló su tesis antilecorbusierana en defensa de los postulados orgánicos, acabando su exposición con la presentación de la Biblioteca de Viipuri de Alvar Aalto".(9)

"El verbo cálido de Bruno Zevi, enarbolando la bandera de la arquitectura orgánica, oleada que se movía desde Finlandia hasta nuestro propio país, significaban un incentivo para aquellos que pequeños grupos de arquitectos que modestamente se reunían, ávidos de conocer la historia del Movimiento Moderno."(10)

En 1951 el arquitecto finlandés que ya había construido algunos de sus edificios fundamentales (Viipuri, 1927; Turun Sanomat, 1923-30; Paimio, 1929; Mairea, 1938; Baker House, 1947 y Saynatsalo en 1950), viajó a Barcelona donde ante un grupo de arquitectos reunidos en el Ateneo explicó su obra. Estas conferencias (11) fueron repetidas posteriormente en el mes de abril del mismo año en el Colegio de Arquitectos

Relación comparada de revistas extranjeras de todo el mundo en la Biblioteca de la ETSAM en distintas épocas:



(b) Tabla elaborada con datos aportados por el "Catálogo Colectivo de Publicaciones periódicas de la UPM" (Madrid 1989), contrastados con fichas bibliográficas de la propia biblioteca de la Escuela.

de Madrid y se publicarían en el apartado dedicado a las Sesiones de Crítica de Arquitectura de la en la *Revista Nacional de Arquitectura*.(12)(c)

Al hojear el texto hoy, me llama la atención lo mismo que sorprendió a los arquitectos españoles que asistieron a las charlas, que el arquitecto se centrara, más que en aspectos teóricos, en la exposición de breves comentarios sobre las características de algunas de sus construcciones:

"Su mensaje nos sorprende, aún más, cuando en su diálogo no expone opiniones, sino comprobaciones; no se trata nunca de decir lo que (...) la arquitectura parece, sino de establecer objetivamente lo que la arquitectura es".(13)

En los archivos de Aalto, se conserva en un manuscrito en francés las opiniones de cinco arquitectos españoles sobre su visita a Madrid; el texto es interesante no sólo por la inmediatez y el detalle de los comentarios (que proporcionan una oportunidad de captar en dichas miradas al arquitecto y al hombre), sino también porque permite constatar la importancia de este encuentro. Los arquitectos autores de estos comentarios, Fernando Chueca, Francisco de Asís Cabrero, Miguel Fisac, Carlos de Miguel y Rafael de Aburto, formarían parte al año siguiente del grupo de firmantes del Manifiesto de la Alhambra con el que intentaban sentar las bases para una moderna arquitectura española renovada e independiente de las consignas ideológicas que habían caracterizado la producción de posguerra.

Historiadores han señalado la in-

fluencia que en su redacción tuvieron las tesis organicistas, especialmente por la estrecha relación que promulgaban entre arquitectura, naturaleza, y lugar:

"Aceptación del módulo humano, en la manera asimétrica pero orgánica de componer plantas; en la pureza y sinceridad de los volúmenes resultantes; en la forma de incorporar el jardín y el paisaje al edificio; en el uso económico y estricto (...) de los materiales.."(14)

Llama la atención el que en el año 1958, en una encuesta titulada "Arquitectura y Urbanismo" publicada en un periódico madrileño,(15) al preguntar a diversos profesionales (la mayoría Arquitectos, algún Historiador y varios Ingenieros de Caminos) sobre cuáles eran algunos de sus edificios modernos preferidos, únicamente tres arquitectos titulados con anterioridad a 1950 (Francisco de Asís Cabrero (t. 1942), Miguel Fisac (t. 1942) y Jose María García de Paredes (t. 1950)), aludieran a la arquitectura nórdicas: el estudio de Aalto en Helsinki, el Ayuntamiento de Gotteborg de Asplund, el Ayuntamiento de Rovre y las Escuelas de Genofte en Copenhague del arquitecto danés Arne Jacobsen, y la Capilla en la Universidad de Otaniemi en Helsinki del finlandés Eikki Siren.

Se trata de una encuesta de singular interés ya que entre los arquitectos que contestaron a la misma se encontraban representantes destacados de distintas generaciones de posguerra Fernando Chueca Goitia, Luis Gutierrez Soto, Carlos de Miguel, Luis Moya, Manuel Muñoz Monasterio, Pascual Bravo,

Casto Fernández Shaw, Pedro Bida-gor, y Francisco Javier Saenz de Oiza entre otros.

Si bien esto ocurría a finales de la década de los cincuenta, en años siguientes los escritos del joven arquitecto Antonio Fernández Alba (titulado en el año 1957), su colaboración en el consejo de redacción de la revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid; su actividad docente en la asignatura de Elementos de Composición en la Escuela, los repetidos viajes de estudio a los países nórdicos acompañando a los alumnos, e incluso sus propias obras, supusieron un impulso importante en la difusión en el ámbito madrileño de la arquitectura de Alvar Aalto.

En 1960, participó en la organización de la exposición "Arquitectura finlandesa Contemporánea", y sus trabajos(16) se publicaron en diversas revistas nacionales así como en la finlandesa: *Arkitehti-Arkitekten*.

De los fascículos publicados por la revista del Colegio Oficial de Arquitectos durante 1960, el nº 13 dedicado por completo a la obra del arquitecto finlandés incluía artículos de Luis Moya ("Alvar Aalto y nosotros"), de Fernando Chueca ("Alvar Aalto en Madrid"), de el propio Fernández Alba(17), y de el arquitecto italiano Leonardo Mosso ("Introducción a la obra de Alvar Aalto") que durante varios años había trabajado en el estudio de Aalto.

En una carta enviada el año anterior por Mosso a la revista madrileña, el arquitecto no solo ofrecía su archivo de reproducciones fotográficas de los pro-

yectos y diseños originales del maestro finlandés, sino que solicitaba documentación sobre la moderna arquitectura que se realizaba en España; este dato es significativo ya que permite incidir en el importante papel que desempeñaron las revistas especializadas de arquitectura en la difusión tanto de arquitecturas extranjeras en España, como en la de construcciones españolas en el extranjero.

Si el primer acercamiento de Alba a la arquitectura finlandesa se produjo durante los años de estudio en la Escuela de Arquitectura a través de una publicación alemana (d) su posterior conocimiento de las obras de Aalto y de las artes industriales finlandesas que, en el período 195-1960 alcanzaron un importante desarrollo (la cerámica, los vidrios, la madera, los tejidos y tapices de Tapio Wirkala, Kaj Franck, Sarpaneva, y Antti Nurmenniemi otros) se reflejaría en su producción arquitectónica desde los comienzos de su actividad profesional, aunque no por ello se pueda considerar su obra limitándola a una adscripción a un organismo de raíces aaltianas.

A pesar del apoyo que recibieron en España las corrientes orgánicas por parte de arquitectos de Barcelona y Madrid desde finales de los cincuenta y durante la década siguiente (fomentado por las exposiciones en ambas ciudades de la obra de Wright y de Aalto, el éxito de la propuesta de Utzon para la Ópera de Sidney y la valoración de las últimas obras de Le Corbusier y Eero Saarinen), su permanencia en el tiempo (a diferencia de lo que sucedió con

las tendencias del segundo racionalismo europeo) fue limitada y se hizo patente en contados ejemplos.

Del organicismo aaltiano, hoy sepultado bajo las nuevas corrientes y tendencias arquitectónicas nos queda, además de una evocación poética, la vigencia de la actitud del arquitecto ante la arquitectura y el hombre:

"Cuando un individuo es consciente de su participación en una sociedad evolucionada, se hace responsable de la arquitectura que la sociedad expresa. El edificio brota directamente del Alma popular; entonces los medios de expresión individuales aspiran lo más posible a la savia colectiva; surge la simplicidad no como indigencia, sino como unidad; prohibidos los extremismos de expresión se trabaja con profundidad y seriedad, y al hacerlo, se encuentra sin buscarla una originalidad más secreta que ese enloquecedor camino del individualismo anárquico, donde lo raro, lo singular, lo novedoso justifican toda arbitrariedad.(18)■

sa. El edificio brota directamente del Alma popular; entonces los medios de expresión individuales aspiran lo más posible a la savia colectiva; surge la simplicidad no como indigencia, sino como unidad; prohibidos los extremismos de expresión se trabaja con profundidad y seriedad, y al hacerlo, se encuentra sin buscarla una originalidad más secreta que ese enloquecedor camino del individualismo anárquico, donde lo raro, lo singular, lo novedoso justifican toda arbitrariedad.(18)■

N O T A S

- 1.- Un estudio profundo sobre la obra de Alvar Aalto se puede consultar en la reciente publicación de Ismael García Ríos: "Alvar Aalto y Erik Bryggman: La aparición del funcionalismo en Finlandia", editado por el Instituto Iberoamericano de Finlandia, Madrid 1998.
- 2.- Consúltase el artículo "The Spain of Carlos Flores" de Michel Santiago, publicado en Architectural Review nº 781 d marzo de 1962; pp. 187-189.
- 3.- Consúltase en el texto: "La crisis de la arquitectura Española 1939-1972", de Antonio Fernández Alba, publicado en el año 1972, el capítulo "Del realismo de los cincuenta", p.80.
- 4.- Fragmento de una conferencia para la Escuela de Arquitectura de Madrid pronunciada por César de Ortiz de Echagüe (titulado por la Escuela de Arquitectura de Madrid, 1952) mecanografiada y cedida a Ángel Urrutia Núñez durante una entrevista realizada en Madrid en septiembre de 1974.
- 5.- Cita tomada de la publicación: "Arquitectura Española Contemporánea 1880-1950" de Carlos Flores, editada en 1961 por Aguilar, p.264.
- 6.- En el campo de la arquitectura, José Antonio Coderch realizó una importante labor en la consolidación de las relaciones de España con el extranjero fomentando la difusión internacional de obras de arquitectos españoles que compartían sus criterios sobre la arquitectura moderna (Cabreró, Moragas, Fisac, Mitjans, Pratsmarsó y De la Sota entre otros) al enviar a las redacciones de Domus y L'Architecture D'Aujourd'Hui imágenes de sus construcciones.
- 7.- En 1950 fue nombrado responsable de la ejecución del Pabellón español en la IX Trienal de Milán y además se encargó (asesorado por Rafael Santos Torroella) de la selección de artistas y materiales que participaron en la muestra. El éxito del Pabellón no sólo le convirtió en protagonista de un momento clave en la historia del país (en reconocimiento recibió un homenaje de los principales arquitectos barceloneses, entre otros: Balcells, Bohigas, Cosp, Giráldez, Illescas, López Irigo, Martorell, Mascará, Mitjans, Moragas, Pratsmarsó, Sostres y Valls), sino que le "catapultó" al ámbito arquitectónico internacional y al mundo artístico del momento.
- 8.- Antonio de Moragas Gallisá, titulado en 1941, fue miembro de la junta de gobierno del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares desde 1955-1966 y 1972-74, miembro fundador y primer presidente de ADI-FAD de 1960-1972; y formó parte del International Council of Societies of Industrial Design desde 1966-1972.
- 9.- Consúltase la publicación "Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartel" de Oriol Bohigas, editado por Anagrama, Barcelona en 1992; p.19.
- 10.- Consúltase el artículo de Jose Luis Mateo: "Alvar Aalto y la arquitectura española", publicado en el periódico "La Vanguardia", el martes 30 de noviembre de 1982; p.46.
- 11.- Consideraciones sobre la conferencia de Bruno Zevi, de Antonio de Moragas Gallisá, organizador del ciclo, publicadas en la revista catalana Serra D'or nº 11-12 de 1961.
- 12.- Las conferencias que pronunció en francés Alvar Aalto en el COABC los días 7 y 10 de abril de 1951 se titulaban: "L'Humanité et L'Architecture" y "L'élasticité des constructions d'architecture". Ambas, según Göran Schildt, eran "variaciones" de otras conferencias anteriores: "The humanizing of architecture" (publicada en The Architectural Forum de diciembre de 1940), y en Technology Review de noviembre de 1940) y "Flexible standardization". Consúltase "Alvar Aalto: The mature years" de Göran Schildt, ed Rizzoli (NY), 1989; p.145.
- 13.- En su visita a Barcelona estableció una estrecha amistad con Antonio de Moragas, al que calificaba en una de sus cartas como "The prominent leader of young architects".
- 14.- Consúltase "El arquitecto Alvar Aalto en las Sesiones de Crítica de la Arquitectura celebradas en noviembre en Madrid", Revista Nacional de Arquitectura nº 124, abril de 1960; p. 18-36.
- 15.- Consúltase en "Cinco cuestiones de Arquitectura", de Antonio Fernández Alba, el texto dedicado a Alvar Aalto. Taller de Ediciones, Ed. 1947; en él se recogen parcialmente los perfiles biográficos enunciados anteriormente en el fascículo nº 13 de 1960 de la revista "Arquitectura".
- 16.- Consúltase la introducción de Ángel Isaac en la nueva edición de "El Manifiesto de la Alhambra". Fundación Rodríguez Acosta. Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Granada 1993; p. 55.
- 17.- Consúltase el fascículo nº 15 de la Revista Nacional de Arquitectura de 1958 en las pp. 44-46 en las que se resume en un cuadro las respuestas a la encuesta realizada por el diario madrileño "Pueblo".
- 18.- Consúltase los siguientes artículos de Antonio Fernández Alba:
 - "La obra del arquitecto finlandés Alvar Aalto", Acento Cultural, pp. 33-36, enero-febrero, 1960.
 - "La arquitectura finlandesa contemporánea", Arkkiitehti-Arkitekten, 1960.
 - "Valores humanos y estéticos en el diseño finlandés", Arquitectura nº 43, pp. 24-30, julio 1962.
 - "Alvar Aalto entre la realidad y la historia", Informaciones, p.5, noviembre 1968.
- 19.- Al final del texto, Alba agradecía la colaboración prestada por revistas de diferentes ámbitos: Casabella y Zodiac (Italia), Architectural Review (Inglaterra), Architectural Record (EEUU), Arkkiitehti (Finlandia) y Ediciones Neuweschwaller (Alemania); y apuntaba la bibliografía que se había consultado, entre las publicaciones de carácter no-periódico se encontraban: Architecture and Furniture. The Museum of Modern Art, Ny. 1938; Uber Alvar Aaltos Werk, septiembere de 1948. Giedion; La biblioteca de Vipuri. La nouvelle architecture. Alfred Roth.
- 20.- Consúltase el artículo "Valores humanos y estéticos en el diseño finlandés", publicado en el fascículo nº 43 de julio de 1962 de la revista Arquitectura, p.30.



(c) Página del texto "El Arquitecto Alvar Aalto en las Sesiones de Crítica de Arquitectura celebradas en noviembre en Madrid".



(d) Portada del texto: "Finische Baute Atelier Aalto 1950-1951", de Eduard y Claudia Neuweschwander; Verlag für Architektur, Erlenbach-Zürich, 1954

LA IDEA CONSTRUIDA

La arquitectura a la luz de las palabras (2ª edición)

ALBERTO CAMPO BAEZA

Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

Colección Textos Dispersos

En julio de 1998 el servicio de publicaciones del COAM alumbró una nueva edición de "La idea construida" de Alberto Campo Baeza, una recopilación de sus escritos que se publicó en 1996 en el seno de la colección "Textos Dispersos" y se agotó en menos de dos años. Un éxito sin precedentes cuyas razones, aunque diversas, tienen mucho que ver con la admiración y la autoridad que Campo Baeza ejerce, desde hace ya tiempo, como uno de los principales maestros de la arquitectura española. Él mismo así lo explicita cuando ofrece estos textos con el entusiasmo de Mies Van der Rohe o Le Corbusier y la intención paralela de "desvelar las claves" de su excelente obra.

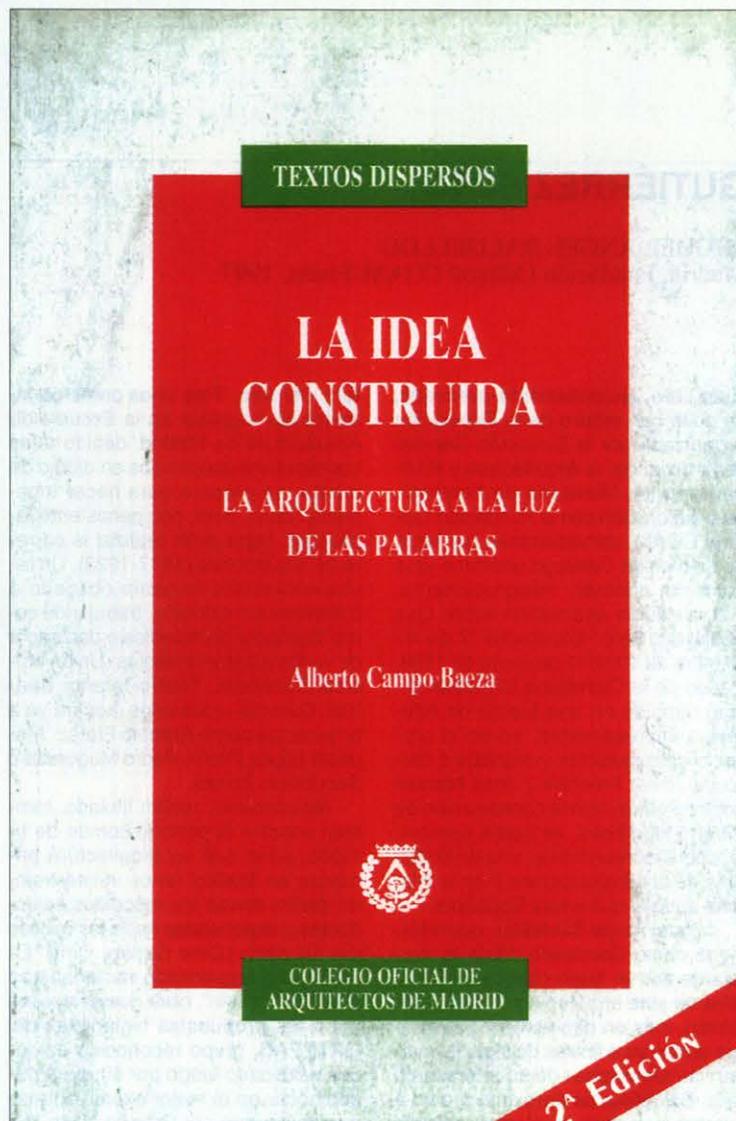
Alberto Campo Baeza organiza una exhaustiva recopilación de todos sus escritos, agrupados en cuatro bloques según su carácter: "Sobre arquitectura", "Sobre arquitectos", "Sobre obras de arquitectura" y "Difundiendo la arquitectura". Hasta la fecha el libro ha resultado bastante polémico, y sin duda seguirá siéndolo en su segunda edición. No podría ser de otra manera: en primer lugar, porque la figura y la obra de Campo Baeza son suficientemente intensas como para originar entusiasmos vehementes y furibundas diatribas (la misma razón que ha convertido este libro en un éxito de ventas). En segundo lugar, porque su propia condición de recopilación hace que "La idea construida" presente extrañas características, heredadas del contexto periodístico para el que fueron escritos, que hacen enfurecer a algunos y sonreír al resto, pero no dejan a nadie indiferente.

Así, la condición más llamativa es precisamente su heterogeneidad, que en ocasiones nos transporta, sin solución de continuidad, desde unos artículos divulgativos relativamente antiguos hasta los textos actuales o más profundos sobre los grandes interrogantes que plantea Alberto Campo Baeza. Un efecto que se agrava cuando hay temas de cierto calado, como el maltrato a la arquitectura contemporánea (baste recordar la aún fresca ampliación del Gimnasio Maravillas) que quedan demasiado camuflados por las referencias a épocas pasadas (y a sociedades, políticas o microculturas) y pierden todo el peso reflexivo que tuvieron y que aún necesitarían en toda su intensidad. Supongo que es una decisión difícil incluir modificaciones en estos textos, redactar nuevas versiones o simplemente descartarlos en un libro así, pero lo cierto es que hay fe-

nómenos que hoy parecen muy lejanos, como los fastos del 92, la cruzada del príncipe Carlos o la fama de Ricardo Bofill, y que sin duda tienden a diluir el discurso agudo y apasionado del autor. Y todo eso por no hablar de aquellos jóvenes que ya han madurado, en unos textos cuya coherencia radicaba en el aliento del instante, fruto de la admirable generosidad que mantiene Campo Baeza, pero que aquí muchos pueden interpretar como arrogante digrismo o atrevido oráculo.

Hay que reseñar, desde luego, las tres aportaciones a esta edición: una crítica apasionada sobre una casa de David Chipperfield, una intensa reflexión con tintes utópicos sobre las nuevas formas de habitar y un interesante e insólito poema dedicado a la casa Gaspar y a las emociones que sin duda quiso proponer su autor en ella. Si algo realmente se echa en falta en "La idea construida", especialmente si se tiene en cuenta que se trata de la segunda edición, es precisamente una edición más cuidadosa, que hubiera corregido las erratas pasadas y atajado las nuevas. Y tal vez evitar que los nuevos textos se perdieran tras el marasmo de los artículos para el anuario de EL PAÍS, o proponer una profunda revisión de algunos párrafos obsoletos. No es algo fácil, sin duda, pero los lectores lo hubieran agradecido y desde luego el libro lo merece.

Alberto Campo Baeza pide en su introducción "acercarse a la claridad exigida por Ortega", y como él mismo dice, "quizás se haya conseguido", pero no es ésta la mayor aportación de "La idea



construida". Si él mismo alude a los textos de Mies van der Rohe y Le Corbusier, con ellos también consigue una alquimia extraña, que tal vez algunos no logren experimentar, pero que no tiene precio para los que la encontramos: despertar la ilusión de la Arquitectura. Especialmente en algunos textos (yo, por razones emotivas, me quedaría con el

"Architectura sine luce nulla Architectura est"), cada vez que se releen, sin olvidar una pasión por su oficio que se renueva a cada vuelta de página. Ese debe ser el secreto, "la clave" que hace que Campo Baeza sea uno de los escasos maestros que sobreviven en estos tiempos de neurosis colectiva. ■

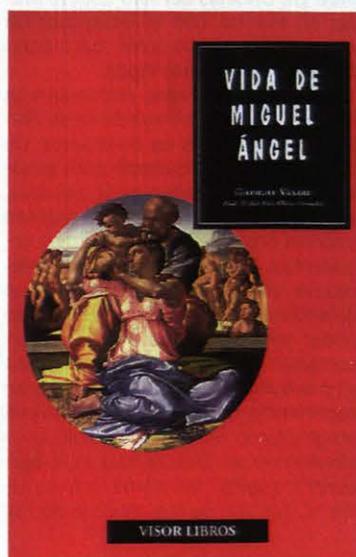
A.C.A.

VIDA DE MIGUEL ÁNGEL

GIORGIO VASARI

TRADUCCION: JOSÉ LUIS CHECA

Editorial: Visor Libros



La editorial Visor acaba de publicar la obra de Giorgio Vasari "Vida de Miguel Ángel", traducida por José Luis Checa. Es una nueva edición del clásico "Le vite de' piu eccellenti pittori e architettori. Vita de Michelagnolo Buonarruoti fiorentino pittore", de 1568 (aunque hubo una primera versión en 1550), obra del escritor de Arezzo, compañero de estudios de Miguel Ángel, que alcanzó la fama en su época por trabajar pa-

ra el Papa Julio III y, posteriormente, para la familia Médici.

Este libro es un auténtico tesoro de crítica sobre las bellas artes y anécdotas sobre los grandes artistas de su tiempo, además de un tesoro inagotable de expresión y documentación. Como ya afirmó Venturi, "de la crítica histórica desde el siglo XVI hasta la época moderna, nadie ha visto de modo más amplio y sincero que G. Vasari". ■

GUTIÉRREZ SOTO

MIGUEL ÁNGEL BALDELLOU

Madrid, Fundación Cultural COAM-Electa, 1997

Este libro, recientemente premiado, se edita con motivo de la Exposición organizada por la Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo del Ministerio de Fomento, en colaboración con la Fundación Cultural COAM, convirtiéndose por tanto no sólo en un Catálogo oportuno -que coincide, además, milagrosamente, con la misma exposición sobre Luis Gutiérrez Soto, arquitecto (2 de diciembre de 1997/11 de enero de 1998, Paseo de la Castellana 67, Madrid)-, sino también en una fuente de referencia imprescindible. Ya en el proyecto de exposición y montaje a cargo de Javier Frechilla y José Manuel López-Peláez, con la coordinación de Alberto Humanes, se podía apreciar una obra extraordinaria, rara en la Historia de las Exposiciones y en la Historia de la Arquitectura Española.

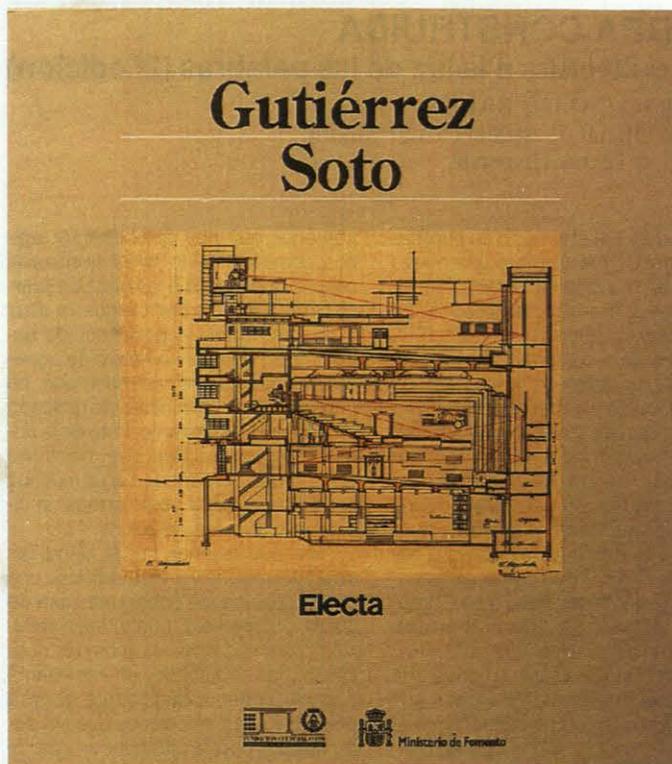
Miguel Ángel Baldellou, que interviene como Comisario, tiene la ventaja de ser un buen conocedor de la obra de este arquitecto prolífico y polémico, más en otro tiempo, pues pocos dudan ya a finales de siglo -al margen las ideologías- de su interesante talla. Baldellou, se aproxima pronto a su obra y realiza un pionero estudio con la colaboración de Carlos Flores al frente de la revista Hogar y Arquitectura (Enero-febrero de 1971), divulgándola mucho más a través de su libro Luis Gutiérrez Soto (Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1973). Sería necesario citar también como antecedente el libro La obra de Luis Gutiérrez Soto (Madrid, COAM, 1978), que, en homenaje póstumo, realizan varios autores con la coordinación del activo Carlos de Miguel, recogiendo además nuevos documentos y nuevas entrevistas que había realizado Juan Daniel Fullaondo para Nueva Forma (Noviembre de 1971).

Como se puede comprobar, Luis Gutiérrez Soto (1900-1977; t. 1923), no es un arquitecto que haya pasado desapercibido -ni siquiera para sus críticos menos benevolentes-, por varias razones. Nacido, titulado y muerto en Madrid, recorre, en su dilatada trayectoria por el siglo XX, un gran tramo de nuestra historia contemporánea, donde la Arquitectura es también Historia. Hijo del ingeniero de Caminos Felipe Gutiérrez y de Asunción Soto, estudia con los Padres Agustinos en El Escorial, lugar donde conoce a futuros amigos y donde se impregna de la grandeza de un Monasterio que recordará posteriormente en su Minis-

terio del Aire. Tras unos primeros intentos por ingresar en la Escuela de Arquitectura de Madrid, debido a los consecutivos suspensos en dibujo de ornato, se prepara para hacer Ingeniería Naval, pero, con persistente tenacidad, logra al fin realizar la carrera de arquitectura (1917-1923). Un revés económico le había obligado a costearse los estudios, trabajando como diseñador de muebles o decorador de varios establecimientos (Unión Musical Española, Teatro Infanta Beatriz). Durante estos años, admira ya a arquitectos como Antonio Flórez, Modesto López Otero, Pedro Muguruza o Secundino Zuazo.

No obstante, recién titulado, también soporta el período común de titubeo, en el que su arquitectura primeriza en Madrid (años veinte-treinta) deriva desde los rescoldos eclécticos y regionalistas hacia los cauces del art déco (Cine Callao, Cine "La Flor"), del espléndido racionalismo (Piscina "La Isla", obra que se aproxima a las propuestas higienistas del GATEPAC, grupo reconocido entonces y criticado luego por él), para desembocar en el mejor expresionismo que se difunde por España (Cine Europa, Cine Barceló, Aeropuerto de Barajas, Edificio de viviendas en calle Espronceda). Son obras que acreditan desde la juventud la alta categoría de Gutiérrez Soto, pero también delatan sus referencias extranjeras (art déco, racionalismo, neoplasticismo, expresionismo), aunque, ante todo, preludian la variedad tipológica que practica en adelante, con más de 650 proyectos realizados entre viviendas, hoteles, oficinas, grandes almacenes, iglesias, cines, salas de espectáculos, bares, etc.

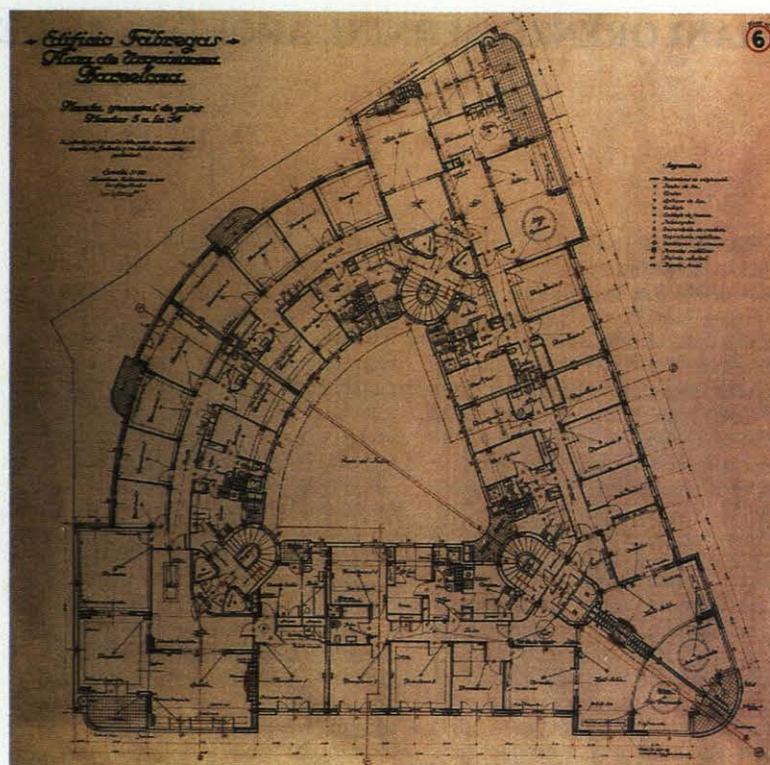
Su posición ideológica y su alineación en el nuevo régimen que se impone tras la Guerra Civil producen efectos determinantes, como una inflexión y una zozobra en su trayectoria, debidas a la crispación bélica que provoca una nueva desorientación. Por una parte, no es de extrañar que obtenga buenos encargos, mientras que muchos compañeros de profesión no tienen esa oportunidad, al estar depurados o exiliados. Por otra, al luchar en el Ejército del Aire, tiene ocasión de descubrir y reconocer la arquitectura española del pasado, de ahí que, aun no renunciando a la arquitectura moderna practicada antes de 1936 (conclusión del Edificio de viviendas en calle Almagro de Madrid, Mercado de



Mayoristas en Málaga), sí retrocede hasta posiciones nacionalistas y monumentalistas que repugnarían a cualquier arquitecto consecuente con su tiempo (Palacio Juan March en Palma de Mallorca, Cine Fraga en Vigo, Ministerio del Aire en Madrid). De hecho, no tiene inconveniente en enmendar esa arquitectura, anacrónica y sin futuro, cuando regresa de un viaje por América y conoce el rechazo que provoca en el Congreso Panamericano de Lima (1948). Así, en la transición a la década de los cincuenta, cambia de rumbo otra vez y hace de nuevo más explícita la arquitectura moderna, siendo ejemplar la modificación de su proyecto primitivo para las Oficinas del Alto Estado Mayor en Madrid, con la incorporación del novedoso brise-soleil, para serio disgusto del general Vigón.

Sin embargo, esta circunstancia no es normal en la trayectoria de Gutiérrez Soto, pues es consciente de su deber como arquitecto para satisfacer las necesidades de la clientela, incluso piensa que algunos clientes podrían enseñar a vivir a muchos arquitectos. En lo sucesivo, se establece una relación simbiótica entre unas determinadas clases sociales de alto poder adquisitivo que demandan un complejo programa de necesidades y un arquitecto complaciente de gran experiencia capaz de resolverlo con pragmatismo. Es cuando cristaliza posiblemente su arquitectura más personal y original. Gutiérrez Soto se sitúa al margen de las modas, de las

revistas, del debate cultural, de la docencia, de los grandes equipos. Desde su vivienda-estudio casi artesanal en la calle Padilla de Madrid, con la colaboración (1948-1977) de su fiel apañador Pablo Alonso Gurumeta, logra hacer en solitario bastante arquitectura de recia calidad, siendo muchas veces el mismo promotor. Estas circunstancias no evitan que Alvar Aalto se interese por sus casas cuando viene a Madrid, que colabore esporádicamente con otros arquitectos (Eugenio M^a de Aguinaga, José Antonio Domínguez Salazar, Julio Cano, Ramón Vázquez Molezún y su sobrino José Antonio Corrales Gutiérrez), o que mantenga una vida social, siendo reconocida su gran capacidad de trabajo y su valía por algunos compañeros de profesión (Decano del COAM, Presidente del Consejo Superior de Colegios, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Gutiérrez Soto se precia de conocer y resolver cualquier solar de Madrid, lo mismo que cualquier planta de edificio por muy difícil que sea, caso de su intervención en el Gran San Blas, actuación a la que se refiere para contradecir a quienes le relacionan exclusivamente con el cliente rico. Sin embargo, es en este ámbito doméstico burgués donde el arquitecto acaba por definir su estilo más característico -el llamado Estilo Gutiérrez Soto-, muy influyente, a su vez, en otros arquitectos, por lo que incide en muchos lugares de la capital, haciendo ciudad (Barrio de Salamanca,



Chamberí, Castellana): recurso al ladrillo de tradición local, portal lujosamente amueblado, accesos confluyentes en un núcleo neutral para enlaces verticales, organización de habitaciones por zonas separadas del servicio (Edificio de viviendas en calle Jorge Juan), incorporación de la terraza confortable con plantas y finos parasoles (Edificio de viviendas en calle Almagro, Edificio de viviendas en Paseo de la Castellana 124), desarrollo del dúplex (Edificio de viviendas en Paseo del Rey, antes en el Hotel Richmond). De este modo, su arquitectura doméstica será muy solicitada, incluso para estudios de arquitectura (Edificio de viviendas en calle Bretón de los Herreros, donde se instalan, entre otros, José M^a García de Paredes, o Ramón Vázquez Molezún). Semejante vida y obra, solo perfilada hasta aquí, da idea del trabajo exhaustivo e ingrato del también arquitecto Miguel Ángel Baldellou al realizar su libro-catálogo. Aun contando con la ayuda de Pablo Alonso Gurumeta, el Archivo y la familia Gutiérrez Soto, la cantidad de circunstancias que gravitan en torno a tan excepcional personalidad hubiese hecho comprensible un estudio difuso y disperso. Sin embargo, Baldellou -acreditado no sólo por el conocimiento anterior de la trayectoria del autor, sino también por la realización de un excelente catálogo como fue el de la Exposición sobre Ricardo Velázquez Bosco- ha sido capaz de someter la vasta obra a una estructura

tan firme y tan lógica que permite comprender con nitidez la personalidad de Gutiérrez Soto, su importancia en la Historia de la Arquitectura Española, a la vez que valorar mejor su quehacer mediante la profusión de plantas, alzados, secciones y preciosas fotografías de época. A todo ello contribuye una edición esmerada. Son imágenes que complementan los textos biográficos, históricos y analíticos, de una hondura poco corriente en otros catálogos, ocultando así la fría y mecánica -aunque ardua- tarea de un inventario o de una catalogación parcial, debido a la conservación incompleta del archivo privado.

Baldellou divide el contenido en tres grandes apartados: Una biografía profesional (muy documentada y enriquecida con declaraciones del mismo L.G.S., o de personas próximas y compañeros de profesión); Los grandes ciclos (art déco, 1923-1928; la interpretación de la vanguardia, 1928-1936; la mirada nostálgica, 1939-1948; el estilo maduro y el largo adiós, 1965-1977); Los grandes temas (donde, a través de los planos, se comprueba más empíricamente el método y el trabajo de un Gutiérrez Soto que atiende todas las tipologías con el mismo interés o cuidado).

En la primera parte, revisa los años de formación, los viajes (Inglaterra, Francia, Italia, Alemania, Austria, visita a la Exposición de las Artes Decorativas de París 1925), las diversas corrientes que influyen en

su obra, o la actividad en los sucesivos estudios instalados en sus mismos edificios (Jacometrezo 1, Velázquez 57, Padilla 32). Pero, lejos de ser hechos descritos simplemente, los relaciona con otros culturales y políticos, de modo que crea un auténtico mosaico por el que pisan todos los arquitectos de la época, con problemas similares en la profesión, aunque con destinos diferentes como consecuencia de la Guerra Civil.

En la segunda parte, establece límites estilísticos y cronológicos, con una evidente intención didáctica, si bien procura hacer flexibles los conceptos en torno a cuestiones tan delicadas como el paso, sin solución de continuidad, del art déco al racionalismo y al expresionismo en confusión, matizando según las obras y destacando lo que realmente corresponde a cada una. En el período de la autarquía, insiste en dejar bien claro cómo Gutiérrez Soto mantiene un "credo profesional", que le lleva a proponer varias soluciones y a consentir la elección de su propuesta herreriana para el Ministerio del Aire, compartiendo así la responsabilidad con el general Vigón ante la Historia de la Arquitectura. Se subraya hasta ese punto la versatilidad del arquitecto, pero también su concepción de la Arquitectura al margen de las circunstancias y en el sentido más intemporal.

En la tercera parte, Baldellou culmina el proceso analítico de la compleja constelación tipológica tratada

por Gutiérrez Soto. Con los planos al lado, realiza un estudio sistemático y pormenorizado que conecta a la evolución histórica de los estilos, al tiempo que extrae las invariantes en la trayectoria de un arquitecto polifacético, que bascula agotando unos ciclos y abriendo otros. Abunda, en el balance, sobre la idea de síntesis ya presente en tanteos anteriores, por lo que, curiosamente, permite conseguir a Gutiérrez Soto su arquitectura más personal, pasada por el estrado tamiz de una larga experiencia que antaño le había llevado a elegir y reunir, pero también a excluir lo que le resulta más impertinente para su clientela, a la que se adapta como un guante y de la que se sirve. Sería la etapa más fecunda, el llamado estilo maduro que comprende, mejor que un Estilo Gutiérrez Soto, lo que el analista prefiere denominar varios estilos interrelacionados, los cuales se van registrando sobre todo en la arquitectura doméstica. Reduce, en definitiva, lo complejo a lo sencillo, pero permitiendo el camino de retorno.

Se trata por tanto de un arquitecto realista y pragmático, que es estudiado con realismo, con objetividad necesaria y grandes dosis de sentido común. Un libro de lectura y consulta obligatorias para los futuros investigadores de un autor sobre el que -tal como avanza el mismo Baldellou- "no debemos buscar en su obra lo que él mismo no pretendió". ■

Ángel Urrutia Núñez

GIANLORENZO BERNINI, ARQUITECTO DEL PAPA

José Laborda Yneva

Seguramente una de las referencias más certeras del Barroco aparece unida a la sugerente figura de Bernini. Nacido en Nápoles hace ahora cuatrocientos años, en él se resumen cualidades inequívocamente latinas, divergentes y complementarias a la vez, factores de una personalidad llena de matices que aparece manifestada con creces en los resultados de su obra genial. Por un lado, las raíces napolitanas de su ascendencia materna van a aportarle su sentido del gesto, su emotividad, su actitud teatral, su permanente capacidad para sorprender y sorprenderse: es el aire del Sur, colmado de gracia y de sabiduría antigua, donde casi todo tiende a transcurrir sin ansiedad, resumen magnífico del gusto por la vida. Por otro, la filiación florentina paterna añade a su talante un sentido más contenido, menos enfático, irónico, racional, habituado al trabajo paciente y a comprobar en sus resultados el progreso del esfuerzo: es el encuentro con el cercano Renacimiento, fuente de recursos intelectuales donde las artes se colmaron de proporción y equilibrio en busca de la medida del hombre.

No es extraño, por eso, que Bernini pudiera llegar a ser uno de esos infrecuentes personajes-síntesis que surgen en todas las épocas para demostrar en sí mismos la evolución humana. Y es que el Renacimiento había logrado alcanzar un grado de refinamiento tal que su propia pujanza iba a impedirle proseguir el camino emprendido. Es entonces cuando la manifestación de la forma se torna cambiante, decididamente plástica, amparada por las pautas seguras de la norma para buscar en ella la transgresión deseada. Fue el paso inevitable que las artes habían de dar para encontrar de nuevo su autonomía, su capacidad creativa, superado ya el tiempo de su afianzamiento. Bernini interviene en la escena precisamente en el momento del cambio. Su capacidad de aprehensión de los estímulos latentes en su entorno, el sentido con que supo interpretar los precedentes visuales a su alcance, y su propio origen, forjado en el aprecio del arte, hicieron de él el cauce preciso para avanzar hacia la definitiva formulación del Barroco.

Bernini destacó como escultor antes que como arquitecto. Reci-

bió de su padre el gusto por el oficio y con él aprendió la técnica de encontrar formas en la aparente inercia del mármol. Sus primeros trabajos escultóricos para Scipion Borghese en 1622, atraen la atención del cardenal poeta Maffeo Barberini, convertido enseguida en papa Urbano VIII. Se produce entonces un encuentro semejante al que había tenido lugar más de cien años antes entre Miguel Ángel y Julio II: un enlace de mutua fascinación, diálogo a la manera renacentista entre la genialidad del artista y la cultura del mecenas. Y será Urbano VIII quien inducirá a Bernini a participar también de la práctica de la pintura y la arquitectura, advertido de su aptitud para recibir y llevar a cabo cualquier estímulo sensible. Bernini, al igual que los grandes maestros del Renacimiento, convierte la expresión artística en un único gesto en pos de la belleza; en él se reúnen el arquitecto y el escultor sin posibilidad de distinción. Es una unidad fundamental que Bernini ejerce ante todo con una actitud contraria a la norma, haciendo de la rebeldía el argumento esencial de su grandeza.

La expresión de su sensibilidad careció siempre de un cauce concreto; Bernini no tuvo nunca prejuicios en el uso del medio necesario para manifestarse. El suyo fue un talento envolvente, rotundo, capaz de utilizar indistintamente la escultura y la arquitectura cuando el estímulo resultaba convincente. No es posible comprender el genio de Bernini sin haber asistido antes a la refinada expresión del último manierismo; precisamente cuando todo parecía ya concluido, cuando la creatividad tendía a recrearse en su propio deleite ornamental la nueva fuerza emerge exultante y hace de la ruptura su expresión más excelsa. Atrás quedaba Serlio y sus sutiles códigos formales, repletos de repertorios basados en ritmos estables; Palladio, canónico y brillante, aparece ahora como el precursor que señaló caminos apropiados para que fuese Bernini quien se ocupara de transgredirlos; nada digamos de Vignola, con sus fórmulas infalibles para encontrar proporción y medida en la interpretación del clasicismo. Pero seguramente fueron ellos sus precedentes cercanos; atavismos inconscientes que el ge-



nio de Bernini supo captar sin apenas detenerse a analizarlos. Era la transformación que la arquitectura necesitaba si deseaba proseguir en su marcha hacia la renovación del concepto del espacio edificado, la fluencia anómala e imperfecta que basa su inusitada belleza precisamente en su asombrosa capacidad de sugerir y seduce en su conjunto, sin que haya lugar a la percepción pausada de sus defectos. Es el resultado lo que fascina, el compendio entre la expresión y la materia, la conjunción de la línea y el espacio, la superposición infrecuente de los planos, el engaño, el pálpito vital que convierte en humana la representación de la forma.

Es la formulación del espacio como compendio de elementos animados que se integran en él como idea generadora de una obra donde la torsión y la sutileza material constituyen su motivo primordial. Luz, materia y espacio son las constantes tridimensionales del genio de Bernini, cuya formación escultórica propende a someter a la luz el efecto sugerido por la materia y el espacio. Bernini es el intérprete y el inventor del Barroco. Un genio esencialmente intuitivo, prácticamente iletrado pero dotado de una insólita capacidad de persuasión que hizo de él un renovador favorecido por la predilección de sus refinados comitentes.

Su facilidad para concentrarse en la esencia de las cosas, para reducir a una idea sencilla el complejo entramado compuesto por las características del encargo y el manejo de las posibilidades plásticas susceptibles de ser aplicadas, aparece en su primera obra notable como arquitecto: el baldaquino de San Pedro, ejecutado entre 1624 y 1633. Es una pieza donde se combinan risueñas las posibilidades de la escultura y la arquitectura, contrapunto interior del magnífico y solemne volumen de la cúpula proyectada por Miguel Ángel, entendida como una gran tiara bajo cuya sombra pudiera cobijarse el inmenso poder del papado. En el baldaquino, Bernini consigue la culminación estable de la arquitectura efímera: un artefacto triunfal que compone un espacio sin precedentes y logra con su presencia aportar escala y movimiento al recinto de la basílica.

Poco después, en 1629, Bernini interviene en la culminación del palacio Barberini, iniciado por Maderna: su sala oval, la fachada posterior y la escalera principal muestran su capacidad creativa. El favor de Urbano VIII le permite intervenir, entre 1634 y 1640, en el palacio de Propaganda Fide, en el

del Quirinale de Monte Cavallo, en San Lorenzo in Damaso y en el anticipo de la Fontana de Trevi, cuando el papa decide renovar el antiguo acueducto de l'Acqua Vergine. Y es que Bernini sintió siempre una fascinación patente por el efecto del agua; sus proyectos de fuentes se ciñen con soltura a las condiciones del entorno urbano, añadiendo siempre un destello de gracia y de talento capaz de combinar el escenario estable de la arquitectura circundante con la movilidad escultórica del mármol y el efecto del fluido cambiante: la fuente del Tritón, la de las Abejas, la de los Cuatro Ríos en la plaza Navona, la del Moro, inducida por el efecto deslumbrante de la anterior, la de la Barca en la plaza de España, iniciada por Pietro Bernini su padre, y la de Trevi, imaginada por Bernini y proyectada por Niccolò Salvi entre 1735 y 1762.

Bernini ejerció su actividad en permanente contacto con el papado; fue brillante, precoz, sociable, suelto en sus movimientos en la corte papal, donde al poderoso Urbano VIII sucedería desde 1644 el enigmático, intrigante y magistralmente captado por Velázquez Inocencio X, para cuya familia construye en 1653 el palacio Ludovisi de Montecitorio, terminado por Carlo Fontana en 1694. Sin embargo, será Alejandro VII, papa desde 1655, quien proporcionará a Bernini la ocasión de expresar toda su sugerente capacidad escenográfica. La relación entre el papa y el arquitecto se establece de manera directa: su propósito se funda ante todo en el embellecimiento de Roma, para la que el papa imagina un programa urbanístico que atiende con minuciosidad el conjunto y el detalle. Parece como si la arquitectura fuese uno de los principales argumentos de su reinado, llegando incluso a proponer la inclusión de las armas de su casa en la bóveda del Panteón, a modo de símbolo de la definitiva cristianización del monumento más preciado de la Antigüedad.

Dispuestos a manifestar a través de la arquitectura la imagen épica de la Contrarreforma, Bernini y el papa convienen en 1656 la traza del sorprendente pórtico de la plaza de San Pedro, dirigido ante todo a enfatizar la escala de la fachada construida por Maderna y a dibujar con su forma un inmenso espacio de acogida para la congregación de los fieles. Pudieron proponerse ámbitos rectangulares o poligonales para ordenar ese espacio; pero los ángulos vivos de los encuentros hubiesen mermado sin duda la homogénea calidad visual del recinto que Bernini proyectó. La traza oval, en cambio, facilitaba una rela-

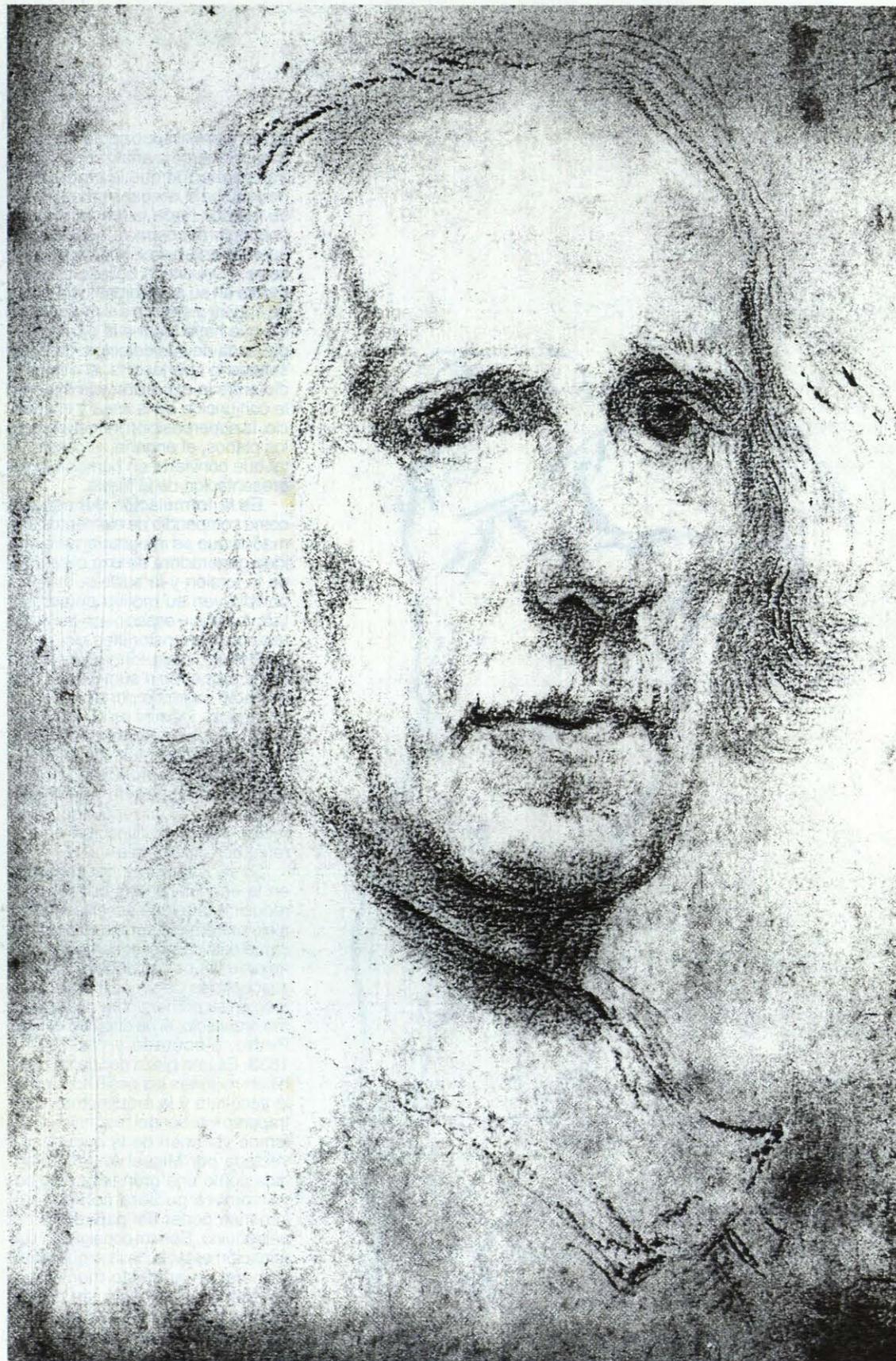


ción directa entre la realidad y la apariencia; respondía a la idea de transgresión óptica tan querida por Bernini y aprovechaba la extensión del eje longitudinal para manifestar la focalidad de la planta, en cuyo centro se yergue el obelisco del Vaticano. Además, la leve concavidad del plano del suelo incrementa el esponjamiento interno del espacio y acentúa el carácter permeable del pórtico. El artificio de separar del volumen de la basílica el espacio porticado oval mediante sendos brazos rectos, ligeramente confluyentes hacia el foco señalado por el obelisco, contribuye a potenciar el efecto de la perspectiva al tiempo que compone un inmenso presbiterio abierto. En San Pedro, Bernini trazó un pórtico triple, a la manera antigua, capaz de expresar su espesor y provisto de una escala grandiosa y amable a la vez, muestra del talante que deseaba el papa. Es una pieza magnífica, sin posible equivalente, símbolo de la capacidad escenográfica de la arquitectura.

Poco después, en 1659, Bernini proyectará la más acabada muestra de la tipología de las iglesias de planta central construidas hasta entonces, Sant'Andrea al Quirinale. Su planta elíptica, apoyada en el eje transversal, se completa con los espacios de las capillas perimetrales cuya disposición permite al conjunto lograr la inercia precisa para absorber el empuje de la gran cúpula. Aparece así una secuencia visual en doble plano, incrementada su permeabilidad por la comunicación lateral entre las capillas. Un espacio diáfano, sutilmente perforado, donde el efecto de la perspectiva ocasiona una profundidad ficticia que se manifiesta en la propia engañosa redondez del óvalo de la traza.

En la cima de su triunfo, Bernini acude a París en 1665 invitado por Luis XIV para proyectar la traza del nuevo palacio del Louvre. Sabemos de sus pasos por el relato de Paul Fréart de Chantelou, testigo de la relación del arquitecto con el poderoso Colbert. Pero su demostrada capacidad de persuasión no logró penetrar en las estructuradas actitudes de la corte francesa. Era la Francia de Mansart, que pugnaba entonces por encontrar una arquitectura propia, basada en un clasicismo por completo contrapuesto a la riqueza móvil que difundía Bernini. Por eso, sus propuestas resultaron inaceptables para quienes, aun sin confesarlo, recelaban de su talento y, sobre todo, del riesgo de que su ejemplo pudiera influir en exceso en la pretendida grandeza de la arquitectura francesa.

Tras París, Roma será de nuevo el reposo de Bernini. La Scala



Bernini. Autorretrato.

Regia del Vaticano, el obelisco de la plaza Minerva, la decoración del puente de Sant'Angelo, la terminación de la iglesia de Santa Inés, el monumento funerario de Alejandro VII, el tabernáculo del Santo Sacramento en la basílica de San

Pedro y la terminación de la iglesia de Santa María in Montesanto, junto con otras magníficas muestras de su talento escultórico, ejecutadas entre 1665 y 1674, serán las obras de los últimos años de la vida del gran Bernini, que supo com-

binar en su larga vida cuantas circunstancias caben en el logro del éxito-talento, fama, honor, bienes, factores endeables, al fin, para quien resultó ser encargado por la Historia de definir la insólita fuerza plástica del Barroco. ■

ARQUITECTURA BANCARIA EN ESPAÑA

CÍRCULO DE BELLAS ARTES. MARQUÉS DE CASA RIERA, 2. MADRID. 26 DE ENERO / 28 DE FEBRERO DE 1999

El Ministerio de Fomento, a través de la Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo, ha producido la exposición "Arquitectura Bancaria en España", inaugurada el 26 de enero y que permanecerá abierta al público hasta el 28 de febrero en la sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid. A continuación, la exposición iniciará su itinerancia por distintas capitales españolas y países europeos.

El montaje expositivo ha sido diseñado por la arquitecto María Arana Aroca, mientras que las labores de comisariado las ha desarrollado la historiadora Carmen Giménez Serrano.

La exposición se ha articulado conforme a un catálogo que consta de dos partes: una de análisis teórico, en la que se incluyen textos realizados por relevantes especialistas, y otra con las fichas de los edificios en donde se contextualiza la obra y el autor, introduciendo comentarios descriptivos e interpretativos. La voluntad de abordar con criterios rigurosos las cuestiones planteadas, ha llevado a prestar especial atención a los repertorios bibliográficos. El catálogo adquiere un valor añadido pues algunos de los arquitectos de los bancos estudiados han colaborado con una reflexión, un croquis, etc.

En la exposición el hilo conductor es el cronológico. Cada edificio está representado por:

- documentación fotográfica (imágenes del pasado e imágenes del actual),

- documentación gráfica (planos, alzados, secciones y detalles constructivos),

- otros materiales de interés, como maquetas o revistas, que completan, en algunos casos, la lectura del edificio bancario.

La exposi-

ción acaba con una representación de edificios rehabilitados, ya que la banca ha incorporado a su patrimonio palacios barrocos, casas burguesas o compañías de seguros, cuyas rehabilitaciones han sido absolutamente modélicas y, por tanto, dignas de figurar en la muestra.

Todo este material tan atractivo y sugerente para la comprensión del hecho arquitectónico en sí mismo, pone de manifiesto además otras cuestiones más profundas. A través de la arquitectura se constatan las características y especial idiosincrasia de la banca española, como la concentración bancaria (un pequeño número de grandes bancos) y la concentración geográfica, siendo Madrid, Bilbao y Barcelona las plazas financieras más importantes de España. También se comprueba cómo la arquitectura bancaria evoluciona paralela al resto de la arquitectura española, aunque en algunos momentos es muy conservadora y en otros, en cambio, muy receptiva a las corrientes innovadoras. Y se evidencia de manera muy contundente el paralelismo entre poder económico y arquitectura.

Hay que destacar que el interés de este proyecto radica en ofrecer una síntesis global de la arquitectura bancaria en España a través de sus ejemplos clave, que son también ejemplos clave de la arquitectura española contemporánea.

Como dice Carmen Giménez Serrano en su presentación al catálogo de la exposición:

"Teniendo en cuenta que los Bancos son las entidades que ostentan el mayor poder, dentro del sistema socioeconómico nacional, se comprende que su arquitectura tenga un alto poder representativo y monumental dentro

COMITÉ DE ORGANIZACIÓN

Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo del Ministerio de Fomento.

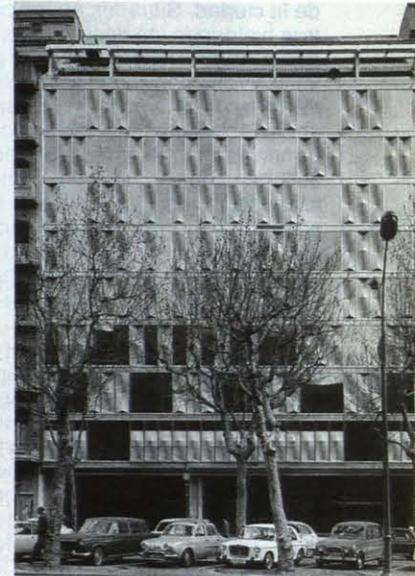
Comisaria:
Carmen Giménez Serrano

Diseño y Dirección del Montaje:
María Arana & Martín Valerio

Equipo Científico:
Helena Bernardo Iglesias
Mónica Ceño Elie-Joseph
María Zozaya Álvarez



Banco Bilbao Vizcaya, Madrid 1979-1981. F. Javier Sáenz de Oiza.

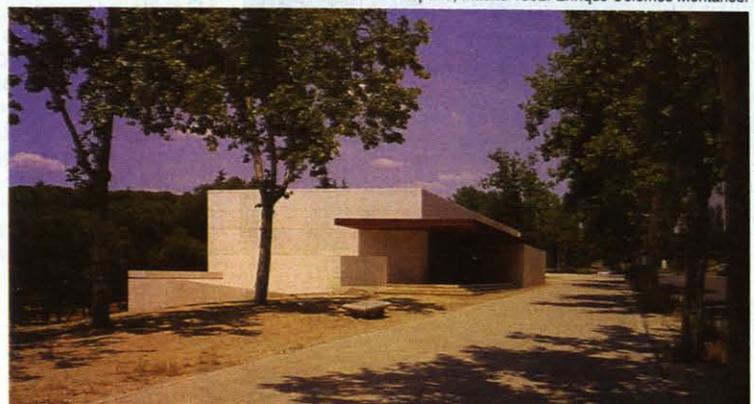


Banca Catalana, Barcelona 1965-1968. J. María Fargas i Falp y Enric Tous Carbó.



Banco Pastor, La Coruña 1922-1925. Antonio Tenreiro y Peregrín Estellés.

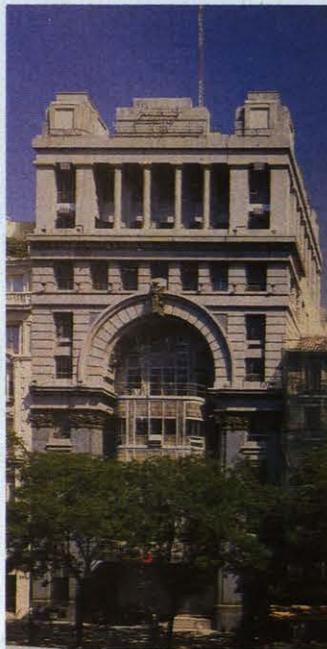
Banco Central Hispano, Madrid 1992. Enrique Colomé Montañés.



de la ciudad. Situados en los centros históricos, es decir, en los lugares tradicionales del poder político y religioso o en los ámbitos de más prestigio de los ensanches decimonónicos, los edificios bancarios, junto a los hoteles y viviendas de lujo, teatros, comercios, etc..., han simbolizado los cambios y progresos de la sociedad española, materializando en el espacio urbano la importancia del poder económico y de la riqueza.

Los bancos y los banqueros, conscientes de la enorme capacidad de propaganda que un edificio puede generar, han acudido para sus encargos a arquitectos que valoramos como representantes del espíritu de una época. Y así, Antonio Palacios, Secundino Zuazo, Ricardo Bastida, Manuel Galíndez, Antonio Bonet, Rafael de la Hoz, Eleuterio Pobla, Rafael Moneo, Francisco J. Sáenz de Oiza, Javier Carvajal, José A. Corrales, Ramón Vázquez Molezúm, Luis Clotet... han trabajado en este campo, contribuyendo a crear un capítulo realmente brillante dentro del panorama de la arquitectura española contemporánea.

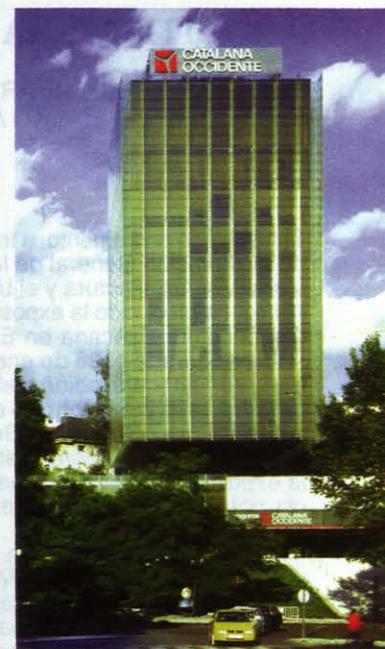
En la evolución del edificio bancario se pasa de la caja fuerte, con gruesos muros y rejas, a la caja de cristal, transparente y diáfana, observándose en los últimos años una vuelta al banco como contenedor de dinero. Y llegados a este punto podríamos preguntarnos ¿qué futuro tiene el edificio bancario representativo?, ¿desaparecerá con los profundos cambios de la nueva era digital? Si es así, este catálogo abre y ¿cierra? la historia de esta tipología". ■



Banco Mercantil e Industrial, Madrid 1936-1943. Antonio Palacios Ramilo.



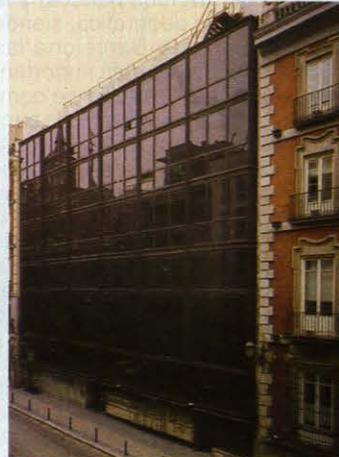
Credit Lyonnais (antigua casa de Tomás Allende), Madrid 1916-1920. Leonardo Rucabado.



Banco Coca, Madrid 1972. Rafael de la Hoz Arderius y Gerardo Olivares James.



Banco Central Hispano, Madrid 1910-1918. Antonio Palacios y Joaquín Otamendi.



Banco de Madrid, Madrid 1960-1964. Antonio Bonet, Manuel Jaén y J. María Bosh Aymerich.



Bankinter, Madrid 1973-1977. Rafael Moneo vallés y Ramón Bescós Domínguez.

CASTO FERNÁNDEZ-SHAW, INVENTOR DE ARQUITECTURAS

MINISTERIO DE FOMENTO, SEVILLA. PRIMAVERA DE 1999

Comisariado y diseño de la exposición: Félix Cabrero Garrido y María Cristina García Pérez

Sevilla acogerá la primavera próxima una nueva cita con las arquitecturas de Casto Fernández-Shaw de la mano de Félix Cabrero y María Cristina García Pérez (y no sólo de Félix Cabrero como por error publicábamos en estas líneas el pasado número). De este modo, los autores de la exposición que tuvo lugar en las arquerías del Ministerio de Fomento en Madrid continúan profundizando en el pensamiento y la obra de esta figura singular de la arqui-

itectura española de este siglo que acaba. Aprovechando la ocasión, los autores de las muestras madrileña y sevillana están preparando un libro-catálogo que se suma al que presentaron el pasado verano. En palabras de María Cristina García Pérez, cabe esperar que "Todo deberá construir, sobre el escenario dibujado, el espectáculo de un espacio mágico que nos hable del enigma de este INVENTOR DE ARQUITECTURAS". ■



CASTO FERNÁNDEZ-SHAW
inventor de ARQUITECTURAS

Ministerio de Fomento
Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo

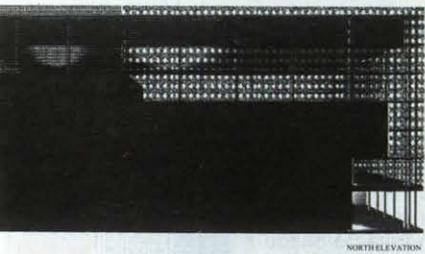
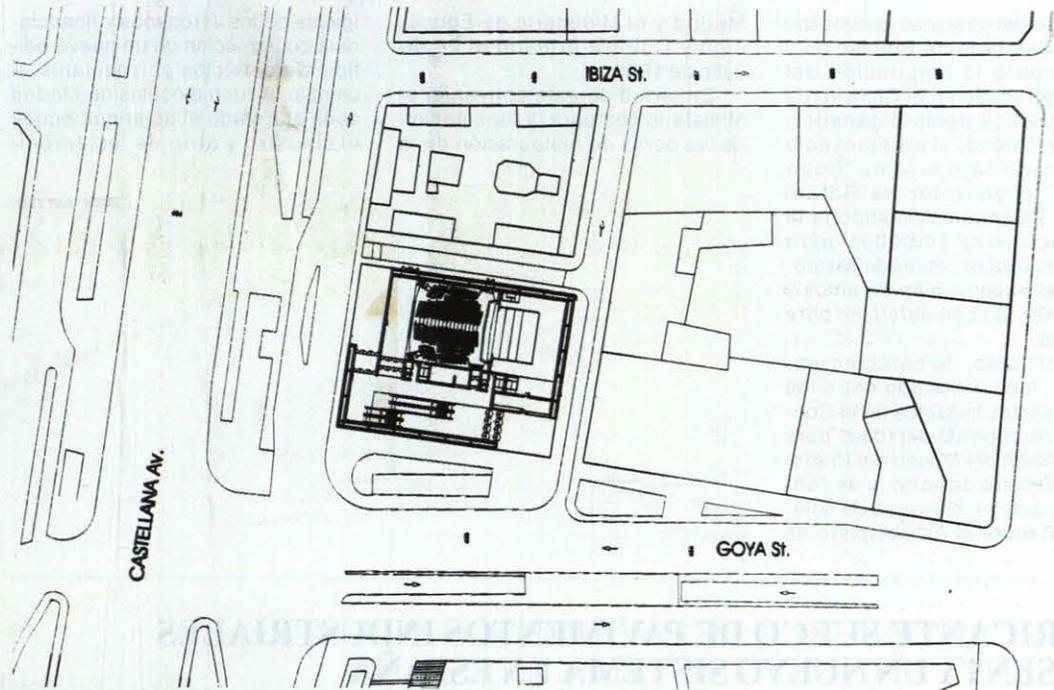
NOTICIAS

CONCURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIANTES ACSA / WOOD PRODUCTS PROMOTION COUNCIL CARL E. DARROW 1997-98

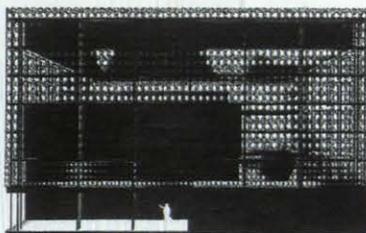
Ignacio Martín Asunción, muy reciente arquitecto de la Escuela de Arquitectura de Madrid, ha obtenido el primer premio, de entre 1.100 estudiantes de 84 escuelas de arquitectura del mundo, de la sexagésima edición del Concurso Internacional de Estudiantes ACSA/Wood Products Promotion Council Carl E. Darrow 1997-98. El tema del concurso era "The Community Theater" y entre los miembros del jurado se encontraban los arquitectos y profesores Frances Halsband, Robert E. Hull, Milo H. Thompson.

El jurado comentó sobre su proyecto que "tenía un interesante espacio público que estaba unido al edificio. El espacio público, que no es exactamente programa del teatro, es un elemento muy importante en este esquema... un proyecto poco frecuente en su sofisticación como trabajo de estudiante y maravilloso por su nivel de detalle y concepto".

Jesús M^a Aparicio Guisado, de la Escuela de Arquitectura de Madrid, es el profesor tutor de este proyecto. ■



NORTH ELEVATION



WEST ELEVATION



LA ESCUELA ELISAVA CREA LA BECA INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN DISEÑO ENRIC BRICALL

La Escuela Superior de Diseño Elisava ha creado, juntamente con la Institución Cultural del CIC, Fundación Privada, la Beca Internacional de Investigación en Diseño Enric Bricall. De periodicidad anual, esta beca estará dotada con 1.500.000 de pesetas (9.015,18 euros) y premiará un proyecto de investigación teórica en el mundo del diseño que tenga como objetivo la creación de un producto (objeto, imagen, servicio, espacio...) destinado a la mejora de la calidad de vida, ya sea desde un punto de vista social, cultural o medioambiental.

En la concesión de la beca se valorará la originalidad e innovación del proyecto, su calidad estética y funcional, la viabilidad económica y tecnológica de su realización práctica, así como la coherencia entre el proyecto y el discurso teórico que lo sustenta.

Podrán presentar su candidatura todos aquellos diseñadores o grupos de diseñadores, con un bagaje inves-

tigador y profesional demostrable, antes del día 31 de mayo de 1999.

Esta beca ha sido creada como homenaje a Enric Bricall, figura fundamental en el panorama del diseño catalán. Enric Bricall, desde la dirección de la Escuela Elisava, se distinguió por su firme voluntad de introducir el diseño en el panorama cultural y contribuyó a hacer de la Escuela más que un centro de enseñanza, un proyecto pedagógico y cultural moderno, plural y dinámico al servicio de la sociedad.

El jurado que concederá la Beca estará compuesto por representantes de la Escuela Elisava y la Universidad Pompeu Fabra. ■

Información:

Escuela Elisava
c/ Ample, 11-13
08002 Barcelona
Tel.- 93 317 47 15
E-mail: elisava@seker.es

EL PROYECTO PRESENTADO POR RAFAEL MONEO ES DECLARADO GANADOR DEL CONCURSO PARA LA AMPLIACIÓN DEL MUSEO DEL PRADO.

El Jurado del concurso convocado por el Ministerio de Educación y cultura para la ampliación del Museo del Prado en el Claustro de los Jerónimos declaró ganador, por unanimidad, el anteproyecto presentado bajo el lema "Buen Retiro", cuyo autor es Rafael Moneo. La ampliación supone la construcción de 14.000 m² para salas temporales, taller de restauración, almacén, salón de actos y gran vestíbulo con servicios para el público.

El concurso, de carácter restringido, fue convocado entre los diez proyectos finalistas en el Concurso Internacional del Ideas para la ampliación del Museo del Prado, que se declaró desierto, y es consecuencia de un convenio de colaboración entre el Arzobispado de

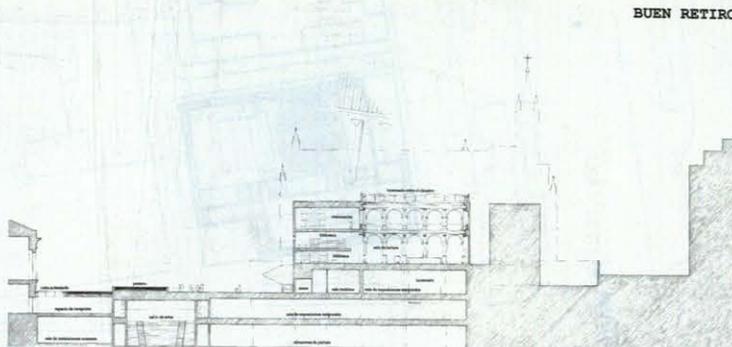
Madrid y el Ministerio de Educación y Cultura firmado el 24 de Julio de 1998.

En virtud de este convenio, el Ministerio costeará la terminación de las obras de restauración de la

Iglesia de los Jerónimos y financiará la construcción de un nuevo edificio de servicios parroquiales. A cambio la Archidiócesis de Madrid cede al Estado el solar que ocupa el claustro y atrio de los Jeróni-

mos, para la ampliación del Museo del Prado.

El concurso se ha regido por los criterios que define el Plan Museográfico, aprobado por el Real Patronato del Museo del Prado el 25 de abril de 1997, en el que se establece que el solar que circunda el claustro de los Jerónimos será utilizado como nueva sede de las exposiciones temporales, taller de restauración, gabinete técnico y otros servicios del museo, y se propone la construcción de un nuevo edificio en esta zona. Dada la diferencia de cota entre el edificio Juan de Villanueva y el solar de los Jerónimos, se establece que la ampliación del Museo del Prado conecte de manera subterránea, bajo la calle Ruiz de Alarcón, con el edificio de Villanueva y con el de



FABRICANTE SUECO DE PAVIMENTOS INDUSTRIALES PRESENTA UN NUEVO SISTEMA EN ESPAÑA

Perstorp ha presentado en España un nuevo sistema de pavimentos industriales para entornos delicados de producción, locales públicos y locales con elevadas exigencias de higiene. El nuevo sistema de pavimento ofrece 16 tipos diferentes de recubrimiento, lo que permite una total adaptación a las exigencias y deseos del cliente. Uno de los recubrimientos Peran, por ejemplo, incluye un material especial que elimina la electricidad estática, idóneo para la industria electrónica. Otros satisfacen las exigencias de higiene requeridas por la industria alimenticia y farmacéutica, entre otras.

Perstorp Construction Chemicals, que forma parte del grupo Perstorp, tiene una larga experiencia en el desarrollo de materiales para pavimentos. La venta y aplicación se han realizado a través de concesionarios. Sin embargo, la elevada calidad y seguridad del sistema exigen que la responsabilidad total sea asumida por el fabricante. Por esta razón, Perstorp establece ahora una oficina propia en España con personal capacitado para la venta, control y servicio del sistema Peran. Con ello el fabricante está en condiciones de garantizar el funcionamiento del pavimento durante toda su vida de servicio en uso normal.

El sistema Peran está basado en epoxi y el recubrimiento final es uno de los más resistentes que existe. El material está en estado líquido y se dispersa extendiéndose por todo el soporte endureciéndose después. El pavimento acabado queda totalmente libre de juntas, es estanco con una textura muy lisa. Impurezas pequeñas, líquidos derramados u otras contaminaciones no se adhieren a la superficie. En caso necesario, se puede aplicar el recubrimiento para

rodapiés curvos e incluso en las paredes y el techo. ■

Información:

Ramón Mallofré
Perstorp Construction Chemicals
Filadors, 25, 9 7a
08208 Sabadell
Barcelona (España)
Tel.- 34 93 723 24 12.
Fax.- 34 93 723 07 63.



NUEVA "PÁGINA WEB" PARA ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN

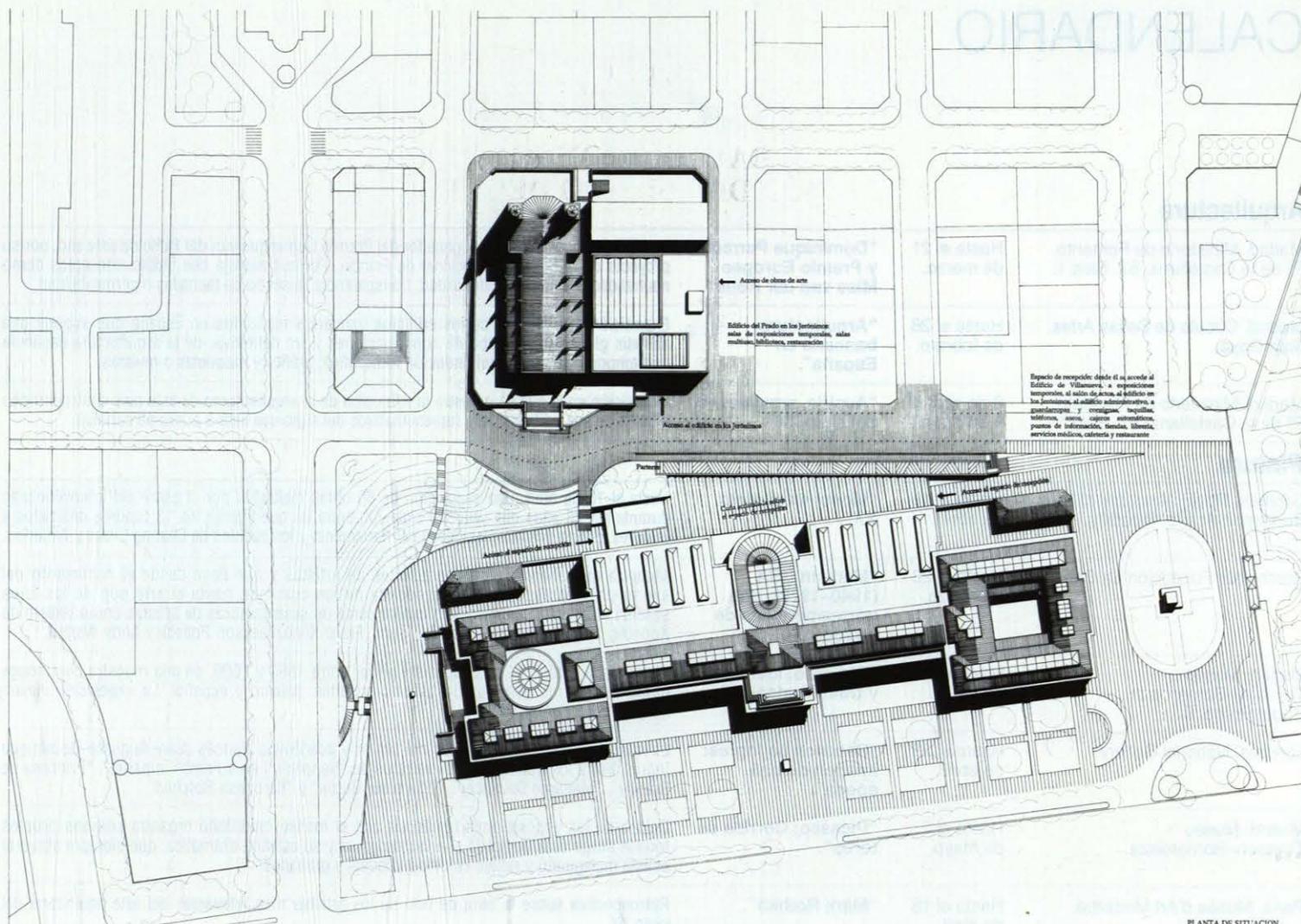
La "página web" ha sido creada en el reino Unido y lleva en funcionamiento desde el 20 de octubre del 98. En sus dos primeros meses de funcionamiento han sido realizadas más de un millón de consultas.

"Leonardo" es una página abierta a todas las empresas o industrias de la construcción que deseen anunciarse o dar información sobre sus productos en este medio. El acceso para usuarios es gratuito y puede hacerse tanto a la página general como directamente a la página de una empresa o producto determinado.

Leonardo contiene más de 1.000 páginas individuales con información actualizada de 8.500 compañías y 50.000 productos, lo que hace que haya suscitado un gran interés en el Reino Unido y otros países. ■

[Http://www.LeonardoUK.com](http://www.LeonardoUK.com)





la esquina de dicha calle con la de Alberto Bosch, donde desde marzo de 1998 se encuentran las oficinas y biblioteca del museo.

Todo esto responde a un "proceso de actualización y modernización" del museo, que se resume en la reorganización y creación de nuevos espacios y en la reorganización y reordenación de las colecciones. El museo pasa de tener dos edificios (el de Juan de Villanueva y el Casón del Buen Retiro) a cinco (los citados y el de Oficinas, los Jerónimos y el del Palacio del Buen Retiro, actual Museo del Ejército).

El Plan Museográfico destaca además la importancia de revalorizar estos edificios y su entorno, planteando la idea de un museo en un recorrido urbano ajardinado de gran valor histórico y estético.

FALLO DEL JURADO:

A la vista de las consideraciones que anteceden, el Jurado, previa deliberación y votación, acuerda por unanimidad declarar ganador del concurso de anteproyectos para la ampliación del Museo Nacional del Prado en el claustro de los Jerónimos, al anteproyecto

presentado bajo el lema "Buen Retiro", y lo hace en Madrid, a 9 de noviembre de 1998.

La propuesta trata de ordenar los diferentes usos requeridos en una volumetría única en el edificio de los Jerónimos, discreta y controlada tanto por su composición arquitectónica como en su valoración cromática (ladrillo cara vista).

Ordena el Programa Museográfico de manera acertada, especialmente con la incorporación de la sala de lectura en el claustro restaurado y la incorporación de las salas de exposiciones con luz natural, mediante el vacío de la sala de lectura.

La disposición del vestíbulo de grupos, prolongando la cubierta hasta la fachada de las últimas ampliaciones del edificio Villanueva, permite alojar las áreas destinadas a salón de actos, tiendas y cafetería, al mismo tiempo que facilita la fluidez de comunicaciones entre Museo y nuevas dependencias.

Área de enlace acristalada

El área de enlace entre los Jerónimos y el Prado se conecta construyendo sobre dichas instalaciones

"una cuña acristalada" de estructura de acero y una capa de vidrio antirreflectante y ventilada, garantizando así la iluminación y el aislamiento.

Bajo esta área acristalada se situará el gran vestíbulo de recepción del público, donde quedarán emplazados los servicios que pide el programa del Plan de ampliación: guardarropas, consignas, taquillas, aseos, teléfonos, puntos de información, cajeros automáticos, salón de actos, tienda, librería, servicios médicos, cafetería y restaurante. El acceso a este vestíbulo se prevé desde el Norte (puerta de Goya) y desde el sur (puerta de Murillo).

Tal como se plantea en el Plan Museográfico, el anteproyecto concibe dos salas de Exposiciones Temporales, una de 1.250 m² y otra de 575 m², con luz natural, a las que se accede desde un zaguán-corredor que, cruzando de un modo subterráneo la calle Ruiz de Alarcón, corre paralelo a la calle Casado del Alisal. El citado zaguán-corredor enlaza el vestíbulo descrito y los espacios del museo, que se instalarán en torno al claustro de los Jerónimos.

En la memoria se describen las

soluciones que el desnivel del terreno entre los Jerónimos y la fachada trasera del Prado permiten obtener un complejo conjunto; las nuevas construcciones quedarían "trabadas y enlazadas con la ayuda de la cuña acristalada, produciéndose un indivisible y continuo episodio arquitectónico que mejoraría notablemente el entorno del Museo"

Zona Peatonal

Se ha proyectado una zona eminentemente peatonal y ajardinada, de tal manera que la visita al ampliado Museo del Prado del futuro se conciba como un paseo a través de una de las zonas más tradicionales y atractivas de Madrid, haciendo un recorrido histórico-artístico a edificios del siglo XVII (Claustro de los Jerónimos y Salón de Reinos, actual Museo del Ejército), del siglo XVIII (edificio Villanueva), del siglo XIX (Casón del Buen Retiro) y del siglo XX (nueva ampliación). Las características urbanísticas de este emblemático barrio madrileño no sólo conservan, sino que se potencian, con las restauraciones previstas en el Plan Museográfico.■

CALENDARIO

Arquitectura

Madrid. Ministerio de Fomento. P ^o de la Castellana, 67. Sala 1.	Hasta el 21 de marzo.	"Dominique Perrault y Premio Europeo Mies van der Rohe" .	La exposición se centra en el ganador del Premio Dominique van der Rohe de este año, por su proyecto de la Biblioteca Nacional de Francia. Perrault maneja con fluidez conceptos como neutralidad, silencio, inmaterialidad, transparencia, ausencia de fachadas o permeabilidad.
Madrid. Círculo de Bellas Artes. Sala Goya.	Hasta el 28 de febrero.	"Arquitectura bancaria en España" .	Exposición cronológica de los edificios bancarios realizados en España que supone una síntesis global de este tipo de construcciones y, en definitiva, de la arquitectura española contemporánea, con documentación fotográfica, gráfica y maquetas o revistas.
Madrid. Ministerio de Fomento. P ^o de la Castellana, 67. Sala 1	8 de abril al 9 de mayo.	"Austria, arquitectura del siglo XX" .	Exposición en la que se muestra la evolución de la arquitectura de este país centroeuropeo a partir de sus edificios más representativos del siglo que está a punto de concluir.

Pintura

Londres. Royal Academy of Arts. Burlington Acaya, Picadilly.	Hasta el 18 de abril.	"Monet en el siglo XX" .	Hasta el 18 de abril. Una exposición de 80 obras realizadas por el padre del impresionismo durante los 26 años que vivió del siglo XX, entre las que figuran los 13 cuadros dedicados a Londres, donde destacan las Casas del Parlamento y los puentes de Charing Cross y Waterloo.
Barcelona. Fundación La Caixa.	Hasta el 28 de marzo.	"Made in USA (1940-1970): arte norteamericano de posguerra" .	Muestra que abarca tres generaciones de artistas y que lleva desde el nacimiento del expresionismo abstracto, en la década de los cuarenta, hasta el arte pop de los años sesenta y setenta. La exposición exhibe cerca de sesenta obras de artistas como Willem de Kooning, Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Franz Kline, Jackson Pollock y Andy Warhol.
Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. P ^o del Prado, 8.	Hasta el 16 de mayo.	"El Greco, identidad y transformación" .	Visión de la evolución de la obra del pintor entre 1560 y 1600, en una muestra que recoge obras de los tres periodos del artista: cretense, italiano y español. La exposición viajará luego a Roma y Atenas.
Londres. National Gallery.	Hasta el 25 de abril.	"Retratos de Ingres: imagen de una época" .	La muestra recoge 165 cuadros del pintor y académico francés Jean-Auguste-Dominique Ingres, entre los que figuran los retratos de "Napoleón I en su sillón imperial", "Princesa de Broglie", "Madame Davauecy", "Monsieur Bertin" y "Baronesa Rotchild".
Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza.	Hasta el 2 de mayo.	"Picasso: Corrida de toros" .	Dentro de las exposiciones temáticas que el museo madrileño organiza con sus propios fondos surge ésta dedicada a la tauromaquia y su estética dramática, que siempre atrajo al artista malagueño y reflejó en óleos, dibujos y grabados.
París. Musée d'Art Moderne.	Hasta el 18 de abril.	"Mark Rothko" .	Retrospectiva sobre la obra de uno de los artistas más relevantes del arte americano del siglo XX.
Valencia. Museo de Bellas Artes.	Hasta el 9 de mayo.	"Sorolla y la Hispanic Society. Visión de la España de entresiglos" .	Los 14 lienzos de gran formato que le fueron encargados a Sorolla por Archer M. Huntington para decorar una gran sala de la Hispanic Society of America de Nueva York y se conocen como "Las regiones de España" abandonan por vez primera su sede habitual para exponerse en Madrid.
Segovia. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.	Hasta el 20 de abril.	"De Picasso a Bacon. Arte Contemporáneo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao" .	Alrededor de sesenta obras de arte contemporáneo español e internacional que se exhibe en Segovia aprovechando la reforma del Museo de Bellas Artes de Bilbao, dueño de esta espléndida colección, en la que figuran obras de Picasso, Vázquez Díaz, Solana, Blanchard, Tàpies, Cézanne, Duchamp, Bacon y Kokoschka, entre otros.
Zaragoza. Sala Ibercaja.	Hasta el 27 de marzo.	"Vázquez Díaz" .	Cincuenta obras del artista onubense, procedentes de colecciones particulares en su mayoría, le presentan intimista, lejos de la faceta de retratista en la que el autor fue un auténtico maestro.
Madrid. Fundación March.	Hasta el 11 de abril.	"Tradiciones judías de Marc Chagall" .	41 obras del artista judío pintadas entre 1909 y 1976. Por primera vez podrá verse en España el conjunto del decorado que el pintor realizó para el Teatro de Arte Judío de Moscú, que estuvo oculto durante 50 años y descubrió y restauró la Galería Estatal Trétiakov de Moscú.
Roma. Academia Española de Bellas Artes. Colina del Gianicolo.	Hasta el 18 de abril.	"Fortuny y la pintura preciosista española" .	Exposición monográfica que reúne 53 lienzos de Fortuny, Sorolla, Benlliure, Miralles y Madrazo, entre otros.
Bilbao. Museo de Bellas Artes.	Hasta el 15 de marzo.	"Aurelio Arteta" .	70 pinturas se recogen en la exposición que conmemora el 75 aniversario del nombramiento del artista Aurelio Arteta como director del Museo de Bellas Artes de Bilbao.
Londres. Tate Gallery.	Desde marzo.	"Jackson Pollock" .	Ambiciosa retrospectiva de este artista norteamericano, autor de los famosos goteos, creaciones arquitectónicas llenas de profundidad y energía.

Escultura

Barcelona. Museo Contemporáneo.	Hasta el 5 de abril.	"Muecas" .	Esculturas realizadas por la artista catalana Susana Solano entre 1993 y 1994, cuya obra está marcada por la soledad y la memoria.
Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Hasta el 15 de marzo.	"Eduardo Chillida" .	Retrospectiva del artista vasco, en la que se recorren todas sus etapas a través de la exposición de 160 de sus esculturas.
Valencia. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).	De marzo a mayo.	"Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX" .	Procedente del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria, esta muestra de 150 obras de 52 artistas distintos, de Europa, América, África y Asia realiza un recorrido cronológico por la creación artística a través del hierro.

ENGLISH

English translation by **David Cemlyn-Jones**

The northern light. Alvar Aalto, one hundred years

Miguel Angel Baldellou

Alvar Aalto was always an outsider as far as the canonical lines of the Modern Movement were concerned. Yet his character is essential to understand the most vital sense of the Movement. He surprised everyone with his precocity - the Paimio Project was built when he was only 30. This is why perhaps, apart from his singular independent and unmistakable mind, he represented a silent and secure option among the struggles for the control of the tribe.

Aalto and Finland. The Northern Lights

Visiting Finland where he was born 100 years ago, we can understand how the northern lights reflect his example; still, suspended, directionless and without defined shadows. A vertical light perhaps, possibly horizontal and capable of remaining indefinitely suspended in time, dissolving its relation with the space, that which we accept, and, being indifferent to all direction, is motionless and silent.

The church of Muurame, a Renaissance and Albertian copy, where a virtual Virgin awaits a Fra Angelico portrait, demonstrates his tense cultural relationship with the West. His work in the frontiers of the north and east, Rovaniemi and Viipuri, give a premonition of his search for the origin of things and his need for shelter, surpassing even the certainty of a continuous night under the sophisticated application of a permanent day.

In Finland he is remembered with the respect and affection that is extended by Finns to people they consider to be one of their own. Not as an strange genius of eccentric tastes who from abroad expostulates, dictates rules or becomes remote because of his successes. His works belong, and this still seems to hold, to the place where they were created to such an extent that they themselves are the place. They dilute the distance between the being and the appearance. They seem to be what they are and are what they seem to be. They don't overwhelm the place, they are the place.

It is surprising to us that he, whose image today is displayed in bronze busts on so many of his works, should use as a motto the Latin saying *Nemo propheta in Patria*. Clearly an irony from someone who knew very well who he was and where he stood. He was the light of the North.

To others he seemed primitive and up-to-date. Today, as his 100th anniversary is celebrated, it feels, moreover, as though he were still alive. Once I referred to what I consider as the main condition of the masters: their moral authority. Time and fashions, ephemeral homages, masterly lessons pass, but never rigorous attitudes. Perhaps no one can personalise Valary's Eupalines as he does.

That reliable reference which accompanies us in our sleepless hours, independent of literature, is like him, or even he himself. In any case, a demanding guide and probably an understanding one, too. Precisely in his case, his influence has filtered faintly into our very conscience as though it had always belonged to us. Aalto is top of the list, not only for alphabetical reasons, when many others fail us. We will always have Aalto.

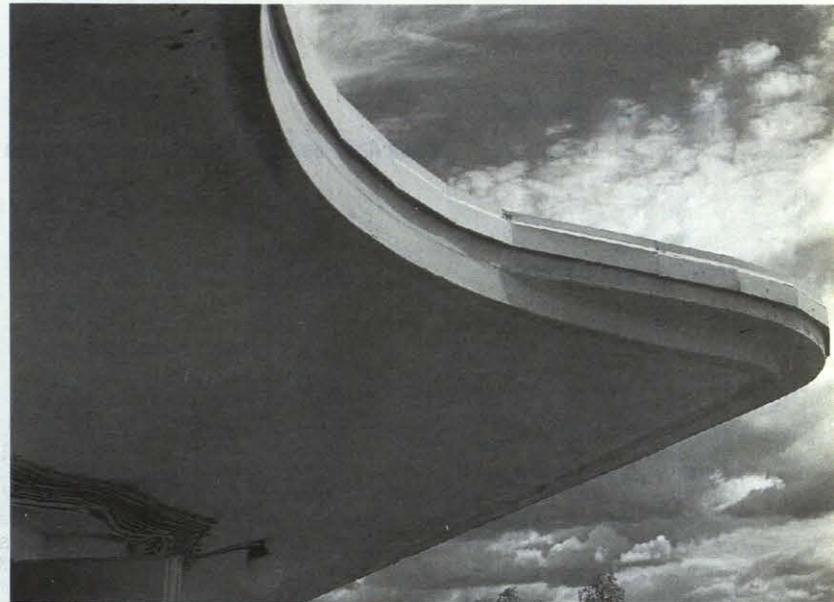
Aalto and the Spanish

When Spanish architects returned to the common European fold after the period of autarchy, Aalto appeared as a possible and approachable style to follow, midway between the almost unattainable technological discipline of Mies and his diverging disciples, and the search for native expression. Aalto's arrival in 1951 consolidated what some architects had begun a little earlier. These included Fisac's Council building (the Duke of Medinaceli library - 1949), Moragas's Femina and so many more efforts from the first years of the 1950s, those of Fernandez del Arno, and of the organic Sota that just preceded Fernandez Alba's systematic search, or the explorations of the ill-fated Inza.

A good number of these architects discovered on their first journeys abroad that the architecture of Asplund, Aalto or Jacobsen, to cite the best known names, could be more easily accepted in the Spanish context as the latter did not belong to the hard core of between-the-wars ultramodernists. At the same time, their links to a more rural culture allowed for a relationship with the poetics derived from the INC or Devastated Regions programmes. The common constructive reasoning that embraced the simple recovery of the idealised landscape uncontaminated by ideology, as well as traditional techniques, the only ones possible in those times, inevitably led to a convergence of postures.

The example in Italy, with an immediate past similar to that of Spain, served to make results produced by influences from the north acceptable here. The Church (remember the Lercaro-Aalto connexion), validated the relationship. Thus the passion that both Aalto and Asplund showed for Italian tradition during their travels was repaid.

The work of the Nordics also justified the historic constructions of Zevi and his school, followed in Spain by Fullaondo and his sponsors. Oiza's organic-expressive or Higuera's and Miró's geometric-explosive variations, Longorio's explosions and some of Moneo's approaches would be difficult to explain without Aalto and his most notable derivations. Utzon's more moderate positions,



beyond the sail forms, those of Siren, Pietila and other excellent architects, permitted Spanish architects to connect with an apparently inexhaustible system. What later passed for more or less critical regionalism, sunk its roots into this seam. It affects the relationship with the landscape, the scale, in a way of making highlighting a delicate form that at times would prefer to go unnoticed.

Perhaps the last great echo of the Finnish master reverberates from Oporto where Siza established the mystical union between nature and the construction of emotive places. Thus influences have been dispersed in different directions that can, at times, appear to have been recovered. However, they have a common body encased by empathy that goes beyond apparent forms and can materialise in an attentive attitude to the world.

Aalto's enduring qualities

If a fourth or fifth generation of architects from the North retain lingering influences of

the master in their apparent coldness, his lesson can be seen in more recent contributions. How else can variations in transgressing the orthodoxies of the Modern Movement be understood? Or the unprejudiced attitude that some architects adopt when confronting their own formalising volition, abandoned to controlled chance?

The modernity that can be observed in some composed architects is much deeper than that of the terrorists of form who, incapable of any subtlety, try to enslave us with their disturbing incompetence. Although this attitude is obviously not new, it is so when it is conscientiously presented as a gentle cultural declaration. Today, more than yesterday, it can be traced in Bilbao's old Fine Arts Museum which seems to me to become more modern every day when compared inevitably with its recently-built, pretentious neighbourhood. Elegance is not usually the heritage of the new rich. It is, among others things, the ability to place oneself at the right distance to feel the release of that emotive tension still transmitted so intensely by Aalto.

The centenary of his birth should be celebrated, not just as the commemoration of another historic event, like those anniversaries listed in the daily press, but as a vindication of reason without 'isms', of moderate emotions, of the common sense that has been buried by senselessness presented as a goal.

At the threshold of the next millenium the enduring value of Aalto's message is unquestionable. The attitude promoted by him, among others, is handed down to us as the most consistent way of seeing, because it assumes that answers are only open proposals. The great latent transformation in his answers is contained in the initial question, in the way it is posed, always returning, from its origin, to tirelessly restart with the emotion of one who celebrates an initiating rite without celebrants - in a solitude that he knew was shared. ■

Following the line

Elissa Aalto on Alvar Aalto's working practise

From first ideas to details

The fundamental decisions and ideas were always Aalto's. Generally he brought into the office a tiny scrap of paper on which the whole project was completely thought out. In later years, in particular, he did not need to draw as much as when he was younger: when you look at the earlier drawings, it looks as if he is using drawings to find solutions and forms. When he was older, I think he did more mental work. And when he then began to draw, the design was very far-advanced - all we had to do was work out the dimensions.

In other words, Aalto made the sketches himself. If it was a very big project, the office checked that the site measurements tallied. Of course, he followed the work all the time and made changes. But he didn't particularly like the working drawing stage, he never checked whether the dimensions had been calculated correctly. In that respect we had free hands! Details, however, were terribly important - he sketched them and followed them very closely.

There was one thing that Aalto didn't understand, which started to affect the way we worked perhaps a couple of decades ago: by the time contracts were put out to tender, there had to be an enormous number of drawings in which matters were finalised. He sometimes jeered at us on this account: why are you bothering with that? His whole approach was that the architect could change his mind during construction, make changes - today, of course, that isn't really possible any more.

Aalto was generally fairly flexible toward changes the client wished to make in the brief. He took them into account, he didn't immediately put his foot down; when he was suddenly able to invent something new, sometimes he was even inspired. Although he did say to us in the office, in regard to such changes: "You have to know what is A and what is B. In B-matters we can be flexible, A's are matters of principle".

Simplified presentation

The number of drawings depended to a great extent on the situation and the time. Our archive covers a long period, and when one looks at the drawings of the 1920s, one is amazed how few of them were needed for a building. In the 1960s and 1970s a quite extraordinary number was needed for the same purpose, although it must be said that the projects, too, were

bigger. Detailing, too, became richer.

Technically, the office's drawings are not particularly decorative. Perspective drawings, for instance: although Aalto himself was such a skilful draughtsman and could have made fine perspective drawings, for some reason he avoided them - there aren't very many. Generally, the office's drawings are fairly simple. Perhaps this drawing style originates in some way from the asceticism of the 1930's: when the style of a period is simple, the drawings are very simple, too. They showed the main features and facts very accurately, avoiding unnecessary additions. Competition drawings were often coloured: since they were always drawn in pencil and the jury had sometimes to view them from a distance, colour made them clearer.

The office worked a lot with models, particularly in its earlier period, when it had a model-workshop. The space where the archive drawings are now stored in metal boxes was originally a garage. It was only

used as such, however, for one winter; then it became the model-workshop. It was particularly important to Aalto. Models were often made by less-than-professional model makers, such as students, who were nevertheless often very skilful. Only in the case of some of the bigger models - such as the large wooden model for Essen - was it necessary to use professionals. But even those models were made here. The workshop also made smaller models in which details were studied - roof-forms, wall gratings and so on.

Models were generally made of cardboard, although we have also made some rather fine wooden models. These were not made during the project, however, but generally afterwards or near completion of the building, at the request of the client.

Aalto always used a pencil

I don't remember ever seeing Aalto with a pen in his hand. Generally he used a 6B pencil, except when using a ruler. When he travelled, he always had sketch-books and a 6B pencil with him. Once we were travelling in Mexico - where, in fact, he didn't do any drawing at all - and I had put all the pencils in a neat little package so that they would not get lost in his suitcase.

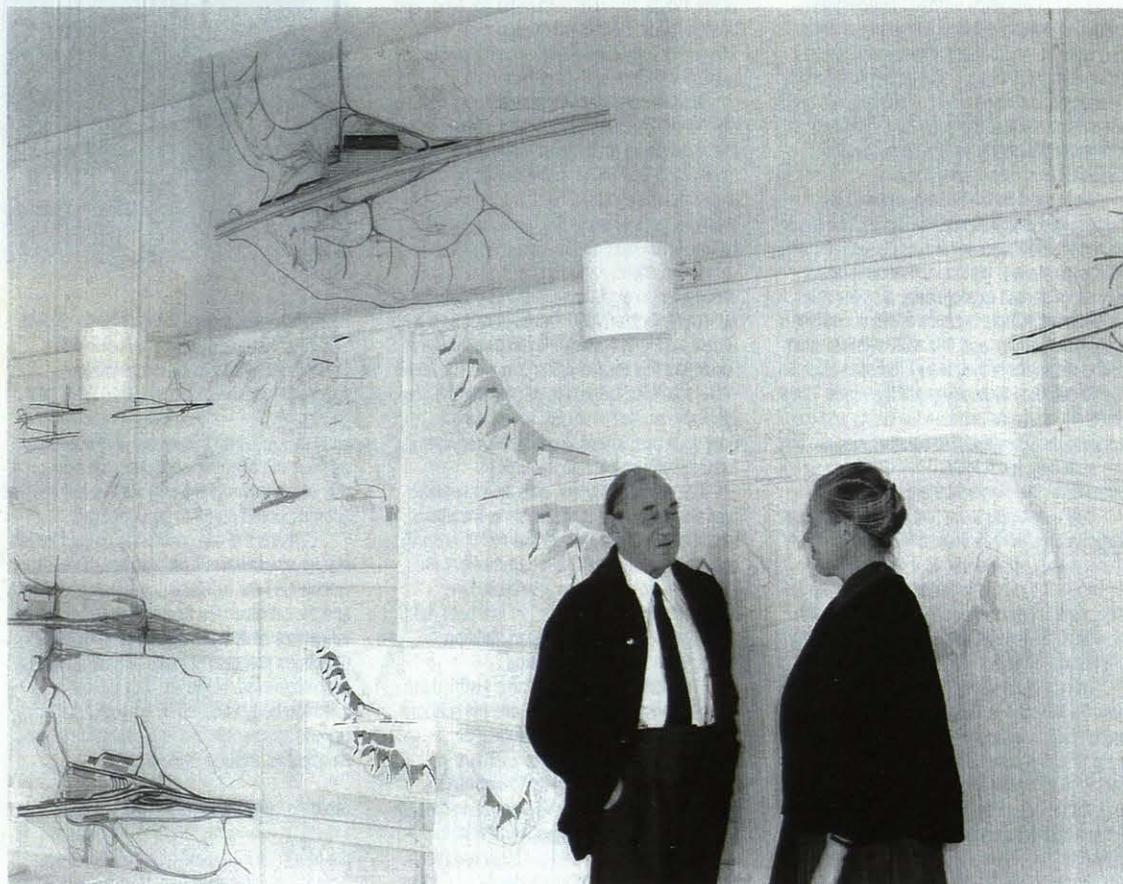
We arrived at customs in New York, the package was found: "What is this?" I was horrified - at that moment I'd completely forgotten what was inside it. The package was opened up, and there were the 6B pencils, in good order.

We also had a travelling drawing board, very small, but it meant that Aalto could draw in peace even in a hotel room. For example, the unbuilt museum in Shiraz began life as a vision on the edge of a hotel bed.

The travel sketches as such are more architectural history than the architecture of today. But they must have left some unconscious influences in the mind: for example the amphitheatres, to which all Aalto's public spaces aspire, to a greater or lesser extent, even if he did break the classical mould.

These are just a few scattered memories of the past of our archive. When I begin to remember individual projects, all the many phases that go into the creation of a single building, I could tell a long story about them. ■

The Aalto office, Tiihimäki 20, Helsinki,
13.4.1993.
Based on an interview by Marja-Riitta
Norri





From doorstep to living room*

Alvar Aalto

The title of the article alludes to that part of our home which most closely unites the more intimate rooms with the open air. In his kind letter to the writer, the editor of the present journal noted the neglect which our interior design has usually given to this part of our buildings, especially vestibules and halls, and offered his magazine as a forum for "reform".

In private houses, country manors, villas, etc., which stand freely in their surroundings and where good taste and artistic ambitions have to some extent prevailed (and we need only concern ourselves with such homes here), no space or architectural forms have been spared in designing staircases, vestibules and halls, but here is almost invariably something helpless and aesthetically impure about the way in which the interiors of the building open outward. The Nordic climate, which requires of a sharp differentiation between the warm interior and the surroundings, has become a stumbling block for architects, and has given rise to defects in proportions on both sides of the demarcation line. The task of fitting the buildings into the landscape correctly - which is also one of our weaknesses - has nevertheless been managed better. Those of us who for our sins have to live in rented housing must be content with no mere parodies of entrances and anterooms in our homes.

For very special reasons, I have chosen Fra Angelico's Annunciation as my first illustration. We find in its miniature form a great deal of truth and refinement to illustrate our problem. The picture provides an ideal example of "entering a room". The trinity of human being and garden shown in the picture makes it an unattainable ideal image of the home. The same smile which plays on the face of the Holy Virgin is seen in the delicate details of the building and in the brilliant flowers in the garden. Two things stand out plainly: the unity of the room, the external wall and

the garden, and the formation of these elements so as to give the human figure prominence and express her state of mind. Whoever truly understands the secrets of Fra Angelico's picture can safely stop reading his article.

It was cautiously hinted above that our cold climate might do violence to the unity which should link the interior and exterior of our homes, with the result that the entrance section cannot be given the elegant ceremonial form it has in the civilized zones of the South. The fault, however, is hardly the climate if it is more likely due to immature form. There is nothing wrong with our homes being closed to the outside world - so are those in the South, though for different reasons - but the screening element of our houses is almost invariably placed badly. The right spot for our doorstep in where we step out of the street or road into the garden. The garden wall is the real external wall of the home. Within it, there should be open access not just between house and garden, but also between the disposition of rooms and the garden. The garden (or courtyard) belongs to our home just as much as any of the rooms. Let the step from the kitchen garden to the rooms provide a much smaller contrast than the one from the road or street to the garden. We might say: the Finnish home should have two faces. One is the aesthetically direct contact with the world outside; the other, its winter face, turns inward as is seen in the interior design, which emphasizes the warmth of our inner rooms. This also goes for the large blocks of rented flats in the towns, though in another way. To neglect the potential offered here by courtyards is repulsive Americanism.

I see the garden and the interior decoration as a closely-knit organism. One can thus no longer speak of type plans for halls: their form and function vary. Taking the problem of form

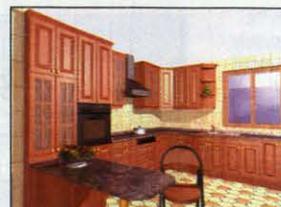
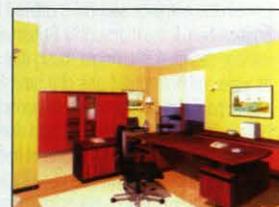
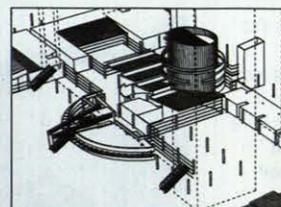
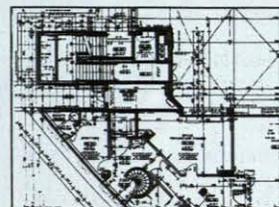
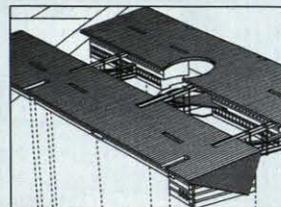
ARQUITECTURA
INGENIERIA
CONSTRUCCION
MOBILIARIO
HOGAR
COCINA
CUARTOS DE
BAÑOS
COMERCIO
FARMACIA
RESTAURANTES
REVESTIMIENTO
DE SUELOS Y
PAREDES
DECORACION
ILUMINACION
STAND
...

ARC+

ARC+ DECO DESIGN
DISEÑO PARA INTERIORES

La Tecnología CAD más avanzada

Windows 95
NT



ARC+
PRODUCTION
CONCEPTION
DECO
4D

C/. LIRA, 1 ESC. IZQ. 1.º A
28007 MADRID
TEL. (91) 557 21 21*
FAX (91) 557 21 25
E-MAIL: aca@ateinco.es
<http://www.aca.co.il>

ACA
ESPAÑA
A Member of the CLAL group

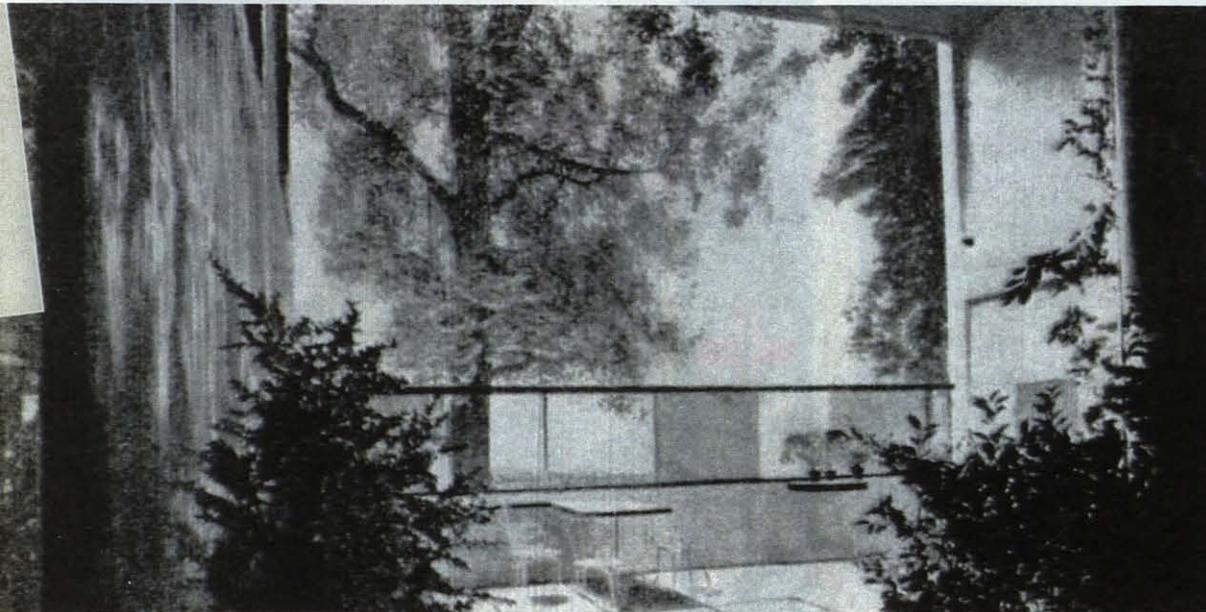
Nombre y Apellidos / Actividad o Empresa _____

Dirección _____ C.P. _____ Provincia _____

Teléfono _____ Fax _____ E-Mail _____

ARCHITECTURE & COMPUTER AIDS - A.C.A. ESPAÑA.

REMITIR POR FAX O CORREO
FAX (91) 557 21 25
INFORMACION: (91) 557 21 21
ARC+
DECO

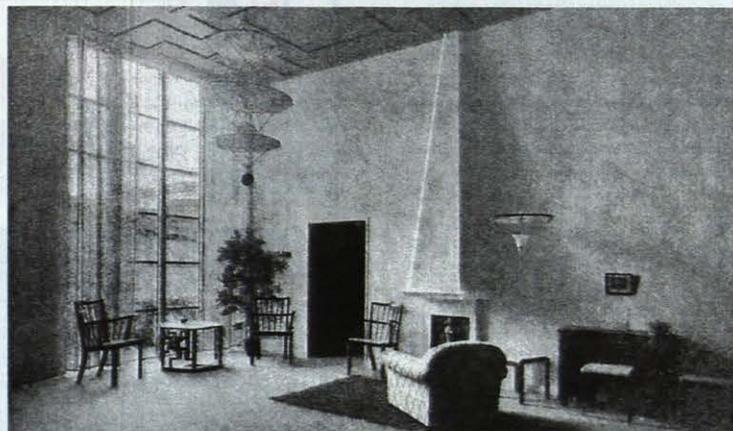
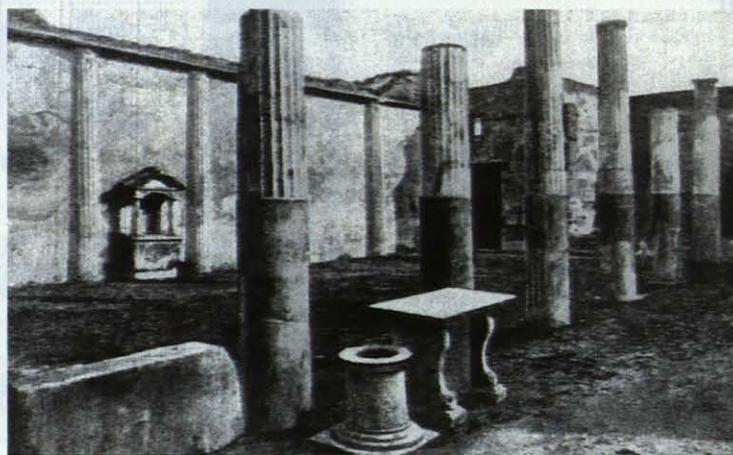


thus organically, the placing of furniture is also affected.

I should like to mention the long-despised corridor. As part of the entrance to a house, it offers undreamed-of aesthetic potential, as it is a natural coordinator of the inner rooms, and permits the use of a bold, monumental linear scale, even in small buildings.

One of the possible ways to arrange and furnish the entrance section is offered in the English hall. If the thoroughly British art of interior design has brought much that is good in its wake, misinterpretations of it have also given rise to parodies in thousands of homes. The British psyche is foreign to us and does not readily take root in our soil. One of these large, spacious rooms with an open fireplace, a rustic floor and a form which differs from that of the other rooms has a psychological function apparent to the sensitive eye. It symbolizes the open air under the home roof. It is very remotely related to the atrium of the patricians of Pompeii, which really had the sky as its ceiling. The relationship of the English hall to the atrium is rather like that of old Flatford Forest to a mathematically defined, terraced vineyard.

This idea of the hall as an open-air space can form a piece of the philosopher's stone, if correctly used. I hand it to my reader in a locker casket, and ask his pardon if I should fail to provide him with the key. For the same reason as I previously wished to turn your garden into an interior, I now wish to make your hall into an "open-air space". This is one way to minimize the contrast between them and to hint at how one should furnish the room that provides a point of transition between "outdoors and indoors". In brief, here we have the philosophical foundation for the forecourt of our home. There are many ways to attain it: by accentuating specific details or with paintings, but it is best achieved by correct placement of the hall in relation to the rooms, the yard and the garden. All this, however, should be done with caution. The world is full of decorators and mediocre architects. If you, dear reader, have a friend with an aristocratic taste but poor health,



the brainwaves of these bunglers may lead to his untimely death.

All of the illustrations for this article point up the principle laid down above in various ways. The Pompeian house is deliberately presented as a ruin: the pure chord struck by the columns and the few pieces of furniture is a classic example of how massive outdoor motifs can be combined with a more intimate interior.

There should be no more furniture than this in the hall of a Finnish home, either. Another picture shows how even in the economically used space in a block of flats, a similar hall furnishing can be achieved by perfectly homelike means. The arch motifs part of the main partition wall of the house—in other words, one of its principal constructive elements—which, with its heavy forms, represents the city

outside. Next to the arch motif, we see a few pieces of furniture, not so much intended for sitting on but rather to symbolize the occupants or as a reflection of the furniture of the inner rooms. The street perspective, the structural idea of the house, and the intimacy of the home shake hands here.

The point of contact between the structure of a house and some intimate feature of the home is another basic idea of the hall furnishing. The atrium of a Roman house at the same time forms the termination of the entrance area and the central space of the whole house. Its ceiling is the sky and the roofed rooms inside open up towards it. Simply by virtue of its ground plan, the atrium beautifully fulfills all the ideas developed here. A Finnish house making use of similar effects is shown here in a pair of drawings. Again, the hall is placed in the center of the house, and acquires its character from the doors leading to it from each room and the special treatment accorded to them. All of the objects that fulfill a practical purpose—the coat rack, even the stairway—have been placed in niches of their own, and the room remains a pure cube with a top opening to the upper floor. The visitor who enters this room immediately gets a clear idea of the entire internal construction and room arrangement of the home. This hall is completely unfurnished, but the furnishing of each room in turn can be glimpsed through the open doors, producing the required feeling of warmth. The hall has the only decorative floor in the house, made of limestone. Thus the architectural character of the room is a little severe, making it a suitable setting in which the mistress of the house can receive her guests. In other words, it is a ceremonial room, but its stiffness is toned down by the glimpse the visitor has of the upper story of the house, with drying articles of clothing on it, hanging there as a somewhat careless piece of evidence of the chores of everyday life; the commonplace as a crucial architectural element, a piece of the Neapolitan street in a Finnish home interior!

I have concentrated here on the basic ideas of our home decoration rather than on ways to implement them. There are many ways, and they vary according to circumstances, which is why I thought I would do best to indicate merely the kind of atmosphere that should be evoked. But if you want my blessing for your home, it should have one further characteristic: you must give yourself away in some little detail. Your home should purposely show up some weakness of yours. This may seem to be a field in which the architect's authority ceases, but no architectural creation is complete without some such trait: it will not be alive. This trait can be compared to the need for a particularly subtle kind of humor to expose one's own weaknesses. Perhaps the reader should not immediately start cultivating the clothes-line between the marble columns of his hall. It is enough to be aware that "the open visor" is and will remain the true mark of the modern gentleman, and his home reflects his attitude. ■

Alvar Aalto: a lesson in humanity

Ismael García Ríos

"The correct orientation of architecture is in good initial order: fundamentals directed towards social issues that have been so notable in our profession during the past two decades. But with this we have only the foundation; we must work with greater determination and resolution. Apart from what has been mentioned previously, we need to view society in a more organic way than until now, we must place mankind and his essential needs at the forefront, and technical means and organisational efforts at his service."

Alvar Aalto

Many aspects of architect Alvar Aalto's personality are tremendously attractive, as much for today's architects as for the world of magazines, publications, exhibitions, conferences and so on in whose milieu he moved. And obviously some of the issues that Aalto's architecture have raised, such as proximity to the human being, relations with nature and the environment, his particular formal world, or the transparent assimilation of modernity, are very interesting. This year of celebration provides an unique occasion to revise and study in depth an architectural development as coherent as that of the Finnish architect. One thing that cannot be questioned is the unanimous belief that Aalto's architecture is very complex; a complexity resulting from his attempt to resolve with it the countless problems faced by the human being. It is now 100 years since Aalto's birth and his architecture maintains the same applicability and agelessness as when it was first devised. I suspect that the issues architects have to resolve two years before the arrival of 20th century ends remain the same.

Few architects have believed with the same intensity as Aalto that architects and architecture are committed to a social responsibility, and that this commitment is intimately linked to making architecture. I do not think it is possible to understand Alvar Aalto's architecture without knowing the debt, which as a human being was considerable, he felt towards the society for whom he built. Behind any issue raised by Aalto's architecture is a concern for the "ordinary little man" in the street, as he used to call him.

If on studying Aalto's architecture it rapidly becomes evident that many of his characteristic touches are closely tied to Finnish architectural tradition, the country's geography, its climate, light, natural resources or culture, an awareness that the architect's social responsibility and architecture must respond to social needs were issues that had already appeared in Nordic classicism at the beginning of the 1920s. Additionally Finnish society had always been very egalitarian, and an attempt

was made to strengthen equality in the years of great democratic enthusiasm that followed the country's independence in 1917. So at the time of the start of functionalism much attention was already being devoted to social problems, an effort to resolve social housing and a clear awareness that architecture was deeply connected to society. In 1930 Aino and Alvar Aalto organised an exhibition titled Rationalisation in Minimal Housing that focussed on the economic and social aspects of housing. The influence wielded by Germany and its social welfare revolution in those years via Sweden led to a greater importance being attached to social questions than to aesthetic issues. Architecture must be for a democratic people and must respond to their uses, and socially aware architects with clear responsibilities must provide solutions for living space.

In 1955 Aalto wrote: "The aim of our profession is to make the ordinary little man a bit happier by offering him a means that adjusts to his needs and does not convert him into a slave under the coercive pressure of standardisation". Throughout his life Aalto fought to prevent man's individual identity being lost to mechanisation, proposing a flexible standardisation that would allow for the beneficial advantages of industrial production without losing the possibility of diversifying and personalising the results. Industrial products should have such flexibility in their use and combination to be able to resolve the personal needs posed by each individual. Aalto felt that architecture had a great responsibility in seeing that this came about; architects had to act in this direction. So he suggested that in each work planned by an architect there should exist a certain degree of compromise and experimentation that could later be of benefit to the ordinary little man. He dedicated huge effort to this work all through his life. "The possibility came to my mind that such a small country as Finland, for instance, could be used as a sort of laboratory where some small scale plan could be elaborated that bigger nations with their colossal laboratories perhaps could not do. This option arises precisely in the case of the environment and habitat: the design of cities, rural areas, housing groups and cells, resorting to human means as far as scale is concerned. Later we would add technical products embellished by art, the test ground being precisely its adaptability to the use of the 'ordinary little man'". When he was planning Villa Mairea Aalto wrote: "It is perfectly possible to use a single architectural idea as a sort of test laboratory in that, although nothing feasible for mass production could be accomplished in it, it would permit us to experiment with cases that could be expanded and extended to everyone in



a later development of the productive machine." This building could well be regarded as the most paradigmatic example of how every individual in a society is committed and has a responsibility with that society. Property-owning clients believe it is a duty of businessmen in Finland to think of the progress of the country, and of course this is not measured only in economic terms; welfare must be achieved by all persons without exception. If on the one hand a building that is absolutely unpretentious and unspectacular has been planned, on the other it is a work full of experimentation: from the concept of the relation of the individual and art collector with the works - with moving walls for display in the lounge, with the idea of a work of total art, or with the importance of the paint workshop in the composition of the building - or the relationship of the Villa with nature to the final detail of an intertwined doorknocker. The sense of the building is lame without this social aspect.

The architectural experimentation in benefit of society proposed by Aalto is not limited to buildings and includes other areas. For years he worked hard to create experimental laboratories of architecture that led to his so-called "flexible standardisation", a task to which he returned time and again: in the Massachusetts Technological Institute when he suggested the construction of an "American Town in Finland", when he studied the reconstruction of Europe devastated by World War Two, or in his later activities as president of Finland's Federation of Architects. In articles written in 1930 and 1939 he showed similar vision when he suggested that Universal Expositions be converted into enormous laboratories where architecture would have an educational value - by transforming these expositions into "Universal Colleges" for all the world's nations - and become the driving force for human development. Once again Aalto's concern that any architectural manifestation should be of benefit to society was beyond all doubt.

Regarding the reconstruction of post-war Europe and without ever losing sight of the importance of architecture and experimentation in this project, Aalto wrote: "Today, compared to other forms of destruction, the indirect threat to human life through the destruction of even man's most elementary shelters is proportionally much greater than it was after the previous war. That is why organisations of scientists and humanitarian methods to combat this indirect disaster are vital and urgently needed. A work of reconstruction conducted scientifically and systematically must be undertaken in connection with a centre that functions as a laboratory in which the most desirable methods of resolving present building problems can be studied". Aalto regarded man's emplacement in a territory as a global problem. It is impossible to understand the relationship that he proposes for man and construction with the environment without considering it as a part of the town planning that he had conceived. Any human need problem that has been mentioned in the previous quote is encountered within this urbanism. From the planning of the Rovaniemi Centre, the Oulu express Centre, or the approach to the City of Nynäshamn to Sunila, any homogeneity that limits the particular conditions of each case should be avoided. On the idea that urbanism is at the service of the human being, Aalto wrote: "Town planning has to create a real freedom to grow, and not diagrammatic schemes; it should be a flexible system by which the growth of communities is regularised with the ultimate concern only being the physiological, social and psychological problems that affect human groups".

Aalto believed that social responsibility did not rest with architects and architecture alone; even Finland has an obligation with the rest of the world. From the most insignificant action to the complete architecture of a country, they must take the well-being of a society into account. Aalto felt confident that Finnish architects knew how to serve society. He used to say that they had not been submissive lackeys but had known

how to activate the most transcendental and fundamental aspects of his country's culture. Regarding the task faced by architects, Aalto viewed: "We have work to do to help the world and its problems in the present cultural crisis. Something that architects - you and I - should consider as the main problem today. It isn't easy to explain, but I will try to do so briefly. We have all been taught by our mothers and fathers, by our grandfathers, in a school where the greatest teachers were Rousseau and Voltaire, or they could have been Marx and Engels, and so forth. We all believe in a future of freedom for the human being, freedom in a political sense, freedom in regards to pressure from the economic world, freedom in regards to production that increasingly converts man into a slave - anyway, a more visible freedom. We have all been educated with a certain optimism. There is something behind the mountains that we can reach if we act intellectually. Today we see many of the dreams of those early times of functionalism. There is a special kind of social thought that is operating in the world. This is especially true in the small countries of the north - Finland, Sweden and Denmark among others". Aalto believed that social changes in the 1920s and 30s had been enormous and that, therefore, the commitments faced by architects had increased in complexity. For Aalto, architects formed part of these changes and were an essential regulating part that should keep vigil so that the human aspect of the individual not be forgotten. By the early date of 1940 he wrote: "To make architecture more humane is to make better architecture, and that means a much broader functionalism than the merely technical. This goal can only be reached with architectural methods - with the creation and combination of different technical elements in such a way that they provide the human being with the most harmonious life". The responsibility of architects included the requirement to provide forms to social transformation that could practically not be changed. In comparison with the work of a poet or painter that could be modified, architecture remained fixed and was conditioning. Aalto thought that a formal solution rebounded for many years, and would be difficult to transform. Therefore, he believed that society required architects to be the persons who would coordinate the different areas of influence in the creation of human emplacements and provide them with harmony.

In 1939 Aalto attempted to establish a progressive magazine, *The Human Side*, that counted among its contributors such emblematic architects and artists as Gropius, Frank Lloyd Wright and Moholy-Nagy. In such a troubled and delicate time for Finland, Aalto wrote about the aims and contents of the magazine: "to inform the great public, in a serious manner and in reasonable language, about new socio-biologically explicable phenomena that can be observed in social, economic and political life, and that which have started to appear all over the world and that in their entirety are a sign that in the mentioned areas a decisive structural change is occurring.



Later he went on the expound: "In the culture for which we have fought in the countries of northern Europe, nothing is more characteristic than the desire to create a balanced state between individual and collective phenomena, as well as harmonising the personal activity of individuals and collective creation. This vision

of the world is in flagrant contradiction with a social system where this balance is not sought". The architect should be a social being. Aalto belonged to the society in which he lived and was committed to freedom and his country. He made it clear what the position of architects should be with his example. Aalto believed that

in almost all architects' projects something could be found to advance architecture and social improvements, even when the programme showed little promise and at first offered no possibility of doing so. Giving examples of workers' houses, hospitals, sporting centres, railway stations and so forth, Aalto thought that any order was valid to study the "particular sensitivities" of human life, and apply solutions to other situations of daily life. Of Villa Mairea Aalto wrote: "You should study the problem in such a way that your solution not only adapts to a particular case, a client and his art collection, or great house, but your solution should serve for the general use of art in a house, maybe even in a very limited space, a small house or apartment, even a room". There are numerous examples of buildings designed by Aalto where his important social care is emblematic; some have entered architectural history books just for this reason, and perhaps not because of the exposure to sun or acoustics are in this or that form. Buildings such as the Paimio Hospital, Villa Mairea, the Säynätsälö townhall, the Kulttuuritalo building, the Technological University of Helsinki in Otaniemi and the Finland Talo, without forgetting the Seinäjoki and Rovaniemi centres, provide good proof of this.

From reading the papers that Aalto wrote during his life not a few very thought-provoking ideas are evident regarding the situation in which architecture actually found itself. His reflections on the architect's commitment and social responsibility are equally evident. It is difficult, if not impossible, to understand Aalto's architecture without approaching his person and the beliefs he had in that the architect's task should be much closer to man, and not only as an isolated individual but as a social being. The remaining fertile torrent of his ideas are probably contained within this context. THIS MEANS THAT YOU ARE NOT MERELY A POOR ARCHITECT WITH A TEMPORARY CLIENT, BUT THAT YOU ARE WORKING AS A RESPONSIBLE DESIGNER; RESPONSIBLE TO AN ENTIRE NATION AND FOR THE SOCIAL LIFE OF THE WHOLE WORLD. If you achieve this, your work will be what today we call true "ARCHITECTURE". ■



Q

¿Se puede
meter un edificio
de 60 plantas
en una
Workstation?

Ahora, sí. Nuevas Compaq Professional Workstations series AP y SP 700

Las herramientas definitivas para los más complejos cálculos de estructuras, gestión y seguimiento de proyectos, diseño de edificios e integración en el entorno. Y también, análisis financiero, edición de vídeo, simulación, proceso de imágenes... Las

nuevas Compaq Professional Workstations constituyen la gama más completa y avanzada. Desde la AP200 a precio de PC - 296.000 Ptas* - hasta las escalables SP700 de excepcionales prestaciones gracias a la arquitectura Highly Parallel System con dos procesadores Intel® Pentium® II Xeon™ 400MHz y 450 MHz y controladores gráficos de alto rendimiento para 3D y texturas. Su sistema de Gestión Inteligente optimiza la productividad y reduce los costes totales. Con tres años de garantía. ¿Un edificio de 60 plantas? ¿Y por qué no 60 edificios? Pida un dossier completo de la nueva gama y solicite la configuración ideal para sus necesidades llamando al 902 10 14 14.



Compaq Professional Workstation SP 700



Compaq Professional Workstation AP 400



COMPAQ Mejores respuestas.

*IVA y monitor no incluido.

© 1998 Compaq Computer Corporation. Todos los derechos reservados. Compaq registrado por la oficina estadounidense de Marcas y Patentes. El logo Intel Inside y Pentium son marcas registradas y Xeon es marca comercial de Intel Corporation.

Hecho a su medida



El modelo TYPE XX AÉRONAVALÉ va dotado de la ingeniosa función "Flyback" propia de la aeronáutica, que permite la rápida activación del cronógrafo al disminuir su tiempo de utilización.

El talante creativo de Breguet se pone igualmente de manifiesto en el ámbito de la conquista del cielo, con aviones como el "Point d'interrogation" concebido por Louis Breguet.



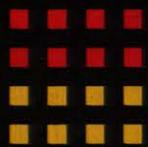
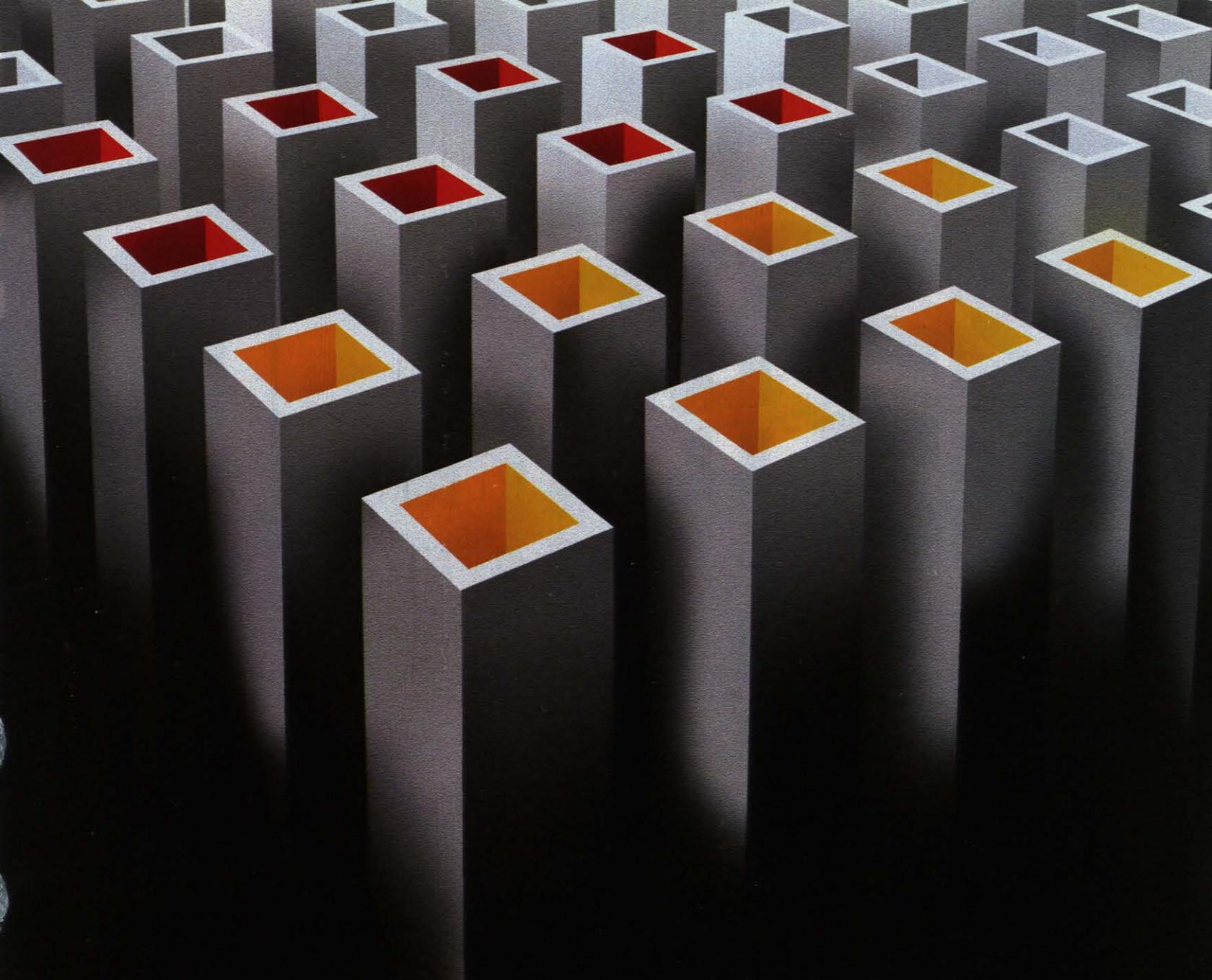
El mecanismo del modelo TYPE XX AÉRONAVALÉ Breguet crea desde los años 30 cronógrafos cada vez más perfeccionados, especialmente destinados para los pilotos.

El cronógrafo TYPE XX AÉRONAVALÉ se beneficia de un patrimonio doblemente prestigioso. Fiel al espíritu innovador del más célebre de los maestros-relojeros de todos los tiempos, este reloj se inspira en las hazafias de Louis Breguet, descendiente del fundador y uno de los más ilustres pioneros de la aviación. Reservado durante largo tiempo a las fuerzas aéreas francesas, este mítico modelo existe ahora en versión civil.

Breguet
Depuis 1775



SOLICITE CATÁLOGO Y LISTA DE CONCESIONARIOS A:
JOYERÍA GRASSY. GRAN VÍA, 1. MADRID 28013
TELF.: 91 532 10 07 - FAX: 91 531 03 54



CEVISAMA '99

17º Sal6n Internacional de Cer6mica, Recubrimientos para la Construcci6n, Saneamiento, Grifería, Materias Primas, Esmaltes, Fritas y Maquinaria. Sector Maquinaria: Años Pares.

Valencia (Spain)
del 2 al 6 de Marzo 1999

Concurso
Internacional
de Diseño
Industrial.
Premios
Alfa de Oro

C o i n c i d e c o n S I P ' 9 9

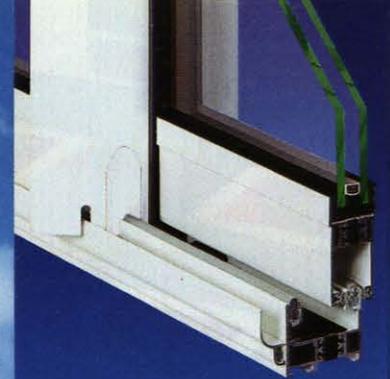


MIEMBRO DE LA UNIÓN
DE FERIAS INTERNACIONALES

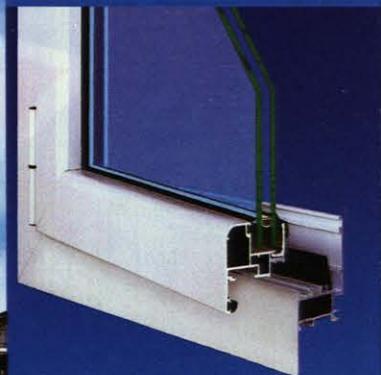
Feria Valencia: Avenida de las Ferias, s/n E-46035 Valencia (España)
Apdo. (P.O.Box) 476 E-46080 Valencia • Tel. 34-(9)6-386 11 00 • Fax 34-(9)6-363 61 11 - 364 40 64
E-mail: feriavalencia@feriavalencia.com • INTERNET: <http://www.feriavalencia.com>



**FERIA
VALENCIA**



ROYAL S 24



ROYAL S 50 OC



ROYAL S 50

Nuevos sistemas de SCHÜCO para la construcción de viviendas:

Alta calidad, amplio servicio y libertad creativa para arquitectos.

- SCHÜCO ofrece sistemas comprobados, sobre la base de 45 años de experiencia.
- Calidad y perfecta tecnología caracterizan también los nuevos perfiles, que han sido desarrollados especialmente para la construcción de viviendas en España.
- Sistemas versátiles que ofrecen a los arquitectos las máximas posibilidades para la libertad creativa.
- Fabricantes competentes equipados con la maquinaria más moderna, se encuentran establecidos por toda España. Su base: una sucursal de SCHÜCO a su lado.




SCHÜCO
INTERNATIONAL
...la perfecta relación entre calidad y precio

Para más información:
 SCHÜCO International KG
 Sucursal en España
 C./Ochandiano, 6 bajo
 28023 El Plantío (Madrid)
 Tlfnos.: 91/3076455 · Fax: 3729087
<http://www.schueco.de>

Bilbao Tel.: 908970033 · Valencia Tel.: 96/3622906 · Barcelona Tel.: 93/3259853



El nuevo centro logístico hace posible el suministro más rápido

ESTÉTICA, PRECISIÓN,
MANUFACTURA ARTESANAL:
CADA RELOJ
DANIEL ROTH ES
UNA OBRA DE ARTE
DE LA RELOJERÍA
QUE DA UN NUEVO
AIRE A LA TRADICIÓN.

"Cronógrafo Automático"
disponible en oro amarillo, blanco
o rosa 18 K., y en acero.
Reserva de marcha de 50 horas.



DANIEL ROTH

CONCESIONARIOS OFICIALES: ALICANTE: J. Amaya. BARCELONA: J. Puig Doria. BILBAO: J. Suárez. MADRID: J. Suárez.
MARBELLA: Gómez y Molina J. REUS: Santi Pamies Disseny. SANTANDER: Presmanes J. VALENCIA: J. Puig Doria. ANDORRA: J. Cellini.

Para más información dirigirse a **DIARSA** Avda. América, 37. Edificio "Torres Blancas". 28002 MADRID. Teléf.: 91 519 56 83.

Sistema Arriostrado: Por un Proyecto Seguro.



REAL DECRETO 1627/97
DISPOSICIONES MÍNIMAS DE SEGURIDAD
Y SALUD EN LA CONSTRUCCIÓN

Art. 8

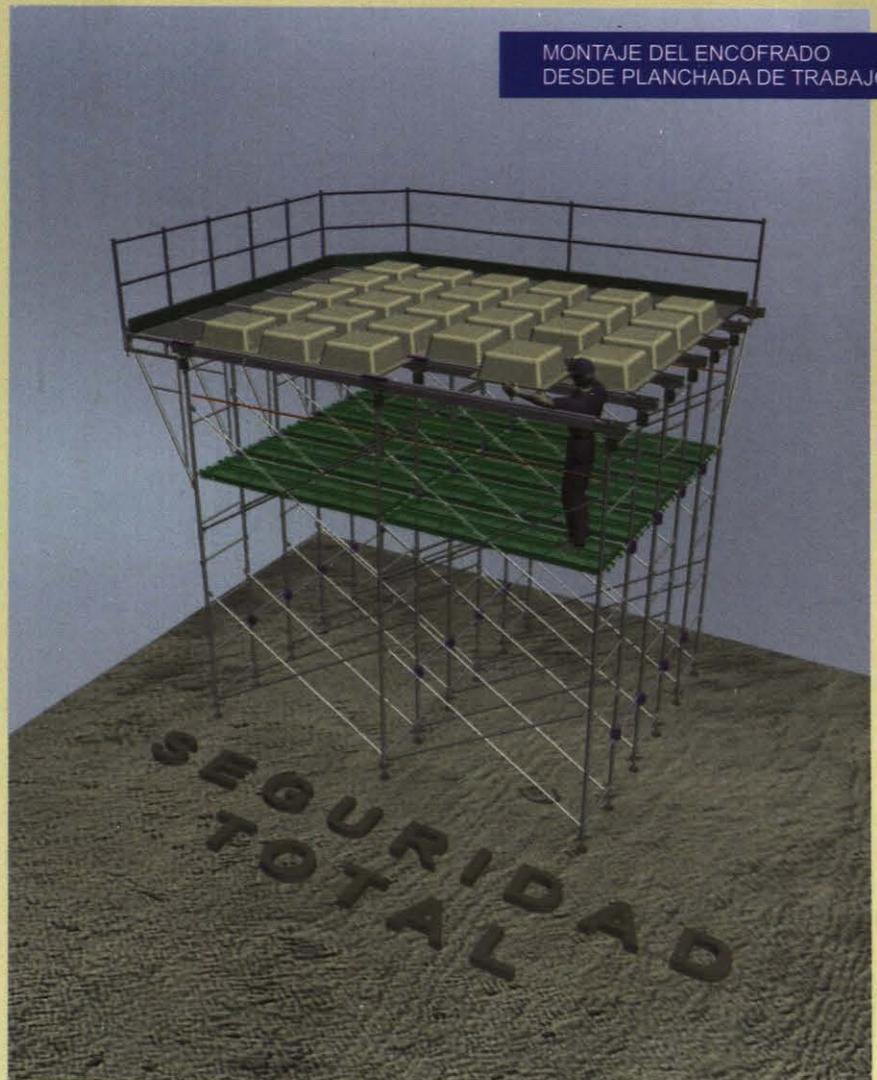
De conformidad con la Ley de Prevención de Riesgos Laborales, los principios generales de prevención en materia de seguridad y de salud previstos en su artículo 15 deberán ser tomados en consideración por el proyectista en las fases de concepción, estudio y elaboración del proyecto de obra y en particular:

a) Al tomar la decisiones constructivas (...)



FORJADOS RETICULARES
CON CUBETAS RECUPERABLES

MONTAJE DEL ENCOFRADO
DESDE PLANCHADA DE TRABAJO



MADRID
Tlf. 902 131 133
Fax: 91 350 63 69

BARCELONA
Tlf. 902 131 134
Fax: 93 345 11 51

VALENCIA
Tlf. 902 131 135
Fax: 96 126 98 10

MÁLAGA
Tlf. 902 131 136
Fax: 95 223 92 73