

Presentación

Este número monográfico de la serie Khôra sobre Alvar Aalto culmina unos años de trabajo crítico bajo la coordinación de Claudio Martínez, doctor arquitecto que hizo su tesis doctoral justamente sobre las relaciones entre pintura y arquitectura en Alvar Aalto.

No acabará con ello nuestro interés sobre este inmenso arquitecto finlandés. Además de la tesis reciente de Luis Ángel Domínguez sobre los pabellones de Alvar Aalto (la metáfora como lugar) seguiremos analizando minuciosamente su obra y sus fundamentos a... preciosos “patrimonios” de la humanidad, y no sólo de los arquitectos, para los cuales, es evidente es paso obligado.

Joseph Muntañola Thornberg
Barcelona, 31 de mayo 2001

Índice

Presentación	3
Índice	5
Arte individual, arquitectura como experimento: El expresionismo de Alvar Aalto	7
Tiempo y naturaleza en Alvar Aalto	17
Villa Mairea	35
La vivienda después de la Villa Mairea. Casa experimental Muuratsalo, Saynatsalo	43
La casa Munkkiniemi de Alvar Aalto –1935–	55
La Maison Carré	63
La concepción de la abertura en la obra de Alvar Aalto. La casa de fin de semana en Aitta.	67
Análisis de las viviendas de Alvar Aalto. Ciudad residencial de Kauttua	73
Bremen, Lucerna, Stuttgart y Bogotá. Tres arquitectos y un sólo terreno	79
Edificios en altura y Urbanismo de Alvar Aalto	85
Viviendas en hilera de Alvar Aalto	91
La modernidad de la memoria. Tres proyectos: Villas Schildt, Kokkonen y Erica.	95

Arte individual, arquitectura como experimento: El expresionismo de Alvar Aalto

Claudi Martínez

En el texto que desarrollamos a continuación describimos el proceso desfiguración que ha sufrido el arte desde el Vitalismo de Monet, pasando por la descomposición del Cubismo y la aparición de la pintura gestual y matérica.

Al revisar la obra de Aalto vemos que nace del automatismo psíquico, y que se expresa a través del trazo, del gesto y de la materia, y utiliza el *collage*. Ello ocurre antes de la aparición en Europa del Movimiento Informalista o como se le ha preferido llamar en EE.UU. Movimiento Expresionista Abstracto. En este caso la arquitectura de un país nórdico en la periferia de Europa se adelanta a un movimiento artístico que se impone después de la segunda guerra mundial: Aalto sería el primer Informalista.

"El Itinerario del Informalismo"

"En la naturaleza la estandarización aparece, sobre todo y casi exclusivamente, en unidades más pequeñas, las células. Ello da como resultado millones de combinaciones elásticas en las que no se halla formalismo alguno". (Alvar Aalto. La humanización de la Arquitectura. Tusquets Editores. 1982. pp 16. La influencia de la construcción y los materiales en la arquitectura moderna. Conferencia leída en la conferencia Nórdica de la construcción, en Oslo 1938)

El itinerario del Arte Informal se inicia como una propuesta que se opone a la concepción geométrica del arte inobjetal. Se produce básicamente como una demostración de libertad del ambiente y como un sentimiento de libertad artística consecuencia de la finalización de la segunda guerra mundial: la libertad humana se transforma en libertad en el arte, la libertad de regímenes, de ideas y de doctrinas se convirtieron en una Vanguardia, es decir, en una nueva forma de entender y producir Arte.

Esta nueva manera de hacer tuvo como consecuencia una nueva concepción de la forma: ya no se buscaba primordialmente el orden sino que se producían espectáculos pictóricos de determinado cuño formal que se apartaban del sentido tradicional de la misma. Tanto en Europa como en América se

desarrollan las experiencias informales; en los Estados Unidos prevaleció la pintura de acción y el espacialismo formulado por Rothko, mientras que en Europa prevalecía la expresión mediante la objetivación de la cualidad intrínseca de la materia.

Dentro de la experimentación informal existen diferentes denominaciones para expresar este movimiento artístico: informalismo, expresionismo abstracto, arte otro, arte individual, informalismo del gesto, informalismo matérico, abstracción lírica, pintura de acción, espacialismo, campo de color, tachismo, impresionismo abstracto...

El Arte Informal aparece hacia 1937 cuando el escritor Henri Michaux inicia su actividad como pintor; sus primeras obras son una serie de acuarelas y *gouaches* sobre fondo negro en los que se producen "espacios de dentro" o "lejanos interiores".

Jean Fautrier realiza hacia 1943 sus conocidos "Otages" que están consideradas como sus primeras aportaciones al informalismo matérico; estas obras carecen de figuración centrándose el pintor en el experimentalismo de la técnica de ejecución introduciendo en la materia relieves y surcos.

Hacia 1945 se empieza a poner en crisis el modelo riguroso y elemental de la abstracción geométrica.

Jean Dubuffet formula una teoría en torno al llamado "Art Brut" introduciendo en la tela materiales diversos: arena, cal, polvo de vidrio, resinas, carbón, metales, etc. Este pintor formula lo instintivo y lo arcaico rechazando el esquema lingüista tradicional en nombre de una opción vitalista que inducía al gesto instintivo, al arte de efusión y a la concepción de una nueva espacialidad. Los gestos que dicta el instinto se contraponen a la concepción apriorística de la razón óptica. El lirismo supera la forma establecida; la actitud experimental asume un papel existencial que supera el formalismo de la sintaxis geométrica.

El Arte Informal se origina con el Vitalismo de Monet. A partir de 1865 Monet inicia su trabajo experimental, multiplicando sus telas pintadas al aire libre,

sorprendiéndose por la movilidad de los cambios que el paisaje efectúa. Los cambios de posición del sol, la variación de las sombras producidas, los cambios de densidad atmosférica producen nuevas apariencias y sensaciones para el artista: el paisaje es para Monet **campo y tema de experimentación**.

Entre 1892 y 1893 pinta treinta telas dedicadas a la Catedral de Ruán en la que el objeto prácticamente desaparece; queda la poesía instintiva, el lirismo del color, el signo antecediendo al significado.

El Surrealismo transmitió al Informalismo la noción de que la pintura es de alguna manera un arte visionario y no material y que su lugar de inspiración se encuentra en el inconsciente subjetivo del artista. El potencial creativo del arte no es precisamente un reportaje literal de la realidad, sino como una catarsis de la imaginación.

Para los informalistas el surrealismo significó un cambio sustancial en la naturaleza del acto de pintar.

Bretón usó de nuevo la palabra Surrealismo definiéndola en 1924 con ocasión de la publicación del primer Manifiesto Surrealista en los siguientes términos:

Automatismo psíquico puro, por el cual alguien se propone expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera el funcionamiento real del pensamiento; dictado por este último, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón al margen de toda preocupación estética o moral. (L. Cirlot. 1987. El gran arte en la pintura. Del Cubismo a nuestros días. Barcelona Salvat Editors. pp 1222)

El Cubismo aportó la posibilidad de describir una imagen sin recurrir a las relaciones figura-fondo supuso un incremento enorme del potencial de la pintura de cara al futuro: el pintor queda en libertad de manejar y cambiar las imágenes en cualquier tipo de ilusiones que pertenezcan al mundo de la imaginación. Esta actitud supone una superación del cubismo en tanto que éste conserva una parte analítica de la realidad visual.

El surrealismo también pertenece al mundo de la imaginación aunque también trabaja con elementos de la realidad. Sin embargo tanto el cubismo como el surrealismo pretenden superar la realidad

clásica y en este sentido conectan con el informalismo. Como ha dicho el pintor Antoni Tàpies: "Hay, sin embargo, en común el deseo de romper con la idea de realidad clásica y una exploración de nuevas formas de sugerir, como se ha denominado, el mundo no euclidiano". (Antoni Tàpies. L'Art contra l'Estètica. Barcelona. Editorial Kriel. 1974. pp 198).

Mondrian adopta una actitud crítica con respecto al cubismo, por cuanto lleva la racionalidad a las últimas consecuencias. Sus pinturas entre 1920 y 1940 se componen de franjas horizontales y verticales formando recuadros, usando colores puros y un fondo blanco intentando convertir la superficie empírica del cuadro en un plano matemático y la geometría y proporción del cuadro en un postulado; esta capacidad de racionalizar la realidad debía proyectarse en todas las manifestaciones de la actuación humana, convirtiéndose en el emblema de la racionalidad fundamental de la existencia; la Segunda Guerra Mundial aportó una pérdida de racionalidad, la visión de la utopía de la razón frente al realismo del poder, pero como ha señalado el autor Giulio Carlo Argan:

"Aquello de lo que realmente había amplio motivo para dudar, dado el cariz que estaban tomando las cosas, era la racionalidad fundamental de la organización de la sociedad; la "virtud" racional ya había perdido la batalla contra el "furor" de los regímenes totalitarios, de las políticas basadas en la "fuerza". ¿Para qué seguir contraponiendo la utopía de la razón al brutal realismo del poder?". (Giulio Carlo Argan. El Arte Moderno. 1770-1970. Valencia. Fernando Torres Editor. 1984. pp 653)

Del rigor de Mondrian se pasó a la experimentación con sensaciones de Albers. La obra de Piet Mondrian es una búsqueda de reducir la realidad a un principio único a una materia única, a una única realidad con un sentido trascendente o casi religioso de objetivación de la realidad. Entiende que el artista debe ofrecer la verdad a la sociedad, tal como se descubre, pero en ningún caso debe influenciar emotivamente al espectador; la poética de Mondrian podríamos denominarla poética de la razón.

Mondrian emigró en 1939 a los Estados Unidos junto a un grupo de artistas de prestigio: Gropius, Moholy-Nagy, Mies Van Der Rohe, que tuvieron gran influencia en especial en el campo de la arquitectura.



Pero en el campo de la pintura el personaje que mayor influencia ejercerá será Josef Albers. Fue profesor de la Bauhaus de 1922 a 1933. La cuestión fundamental objeto de sus investigaciones visuales es la densidad o profundidad del espacio.

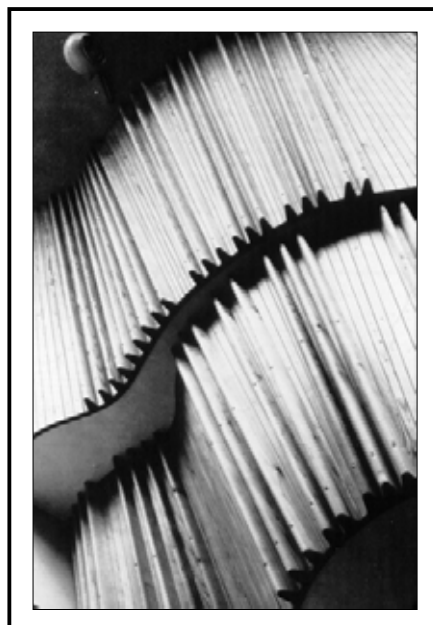
Los cuadros de Albers se basan en cuadrados que se inscriben en otros cuadrados con extensiones aromáticas delimitadas mediante colores fríos (verdes, grises, azules) estableciéndose entre ellos unas relaciones de proporción, tono y percepción, percibiéndose lo plano y cuadrado como volumen y al revés.

Estos experimentos tuvieron más influencia en el campo de la experimentación con sensaciones que en el de las proporciones Internas de las formas geométricas, alcanzando su máximo desarrollo en la espacialidad expansivo y aromática de Mark Rothko.

En la pintura de Hans Hofmann domina la intencionalidad del gesto. Albers y Hofmann coincidían en una serie de enseñanzas relativas a los conceptos de luz, concepción del color y tratamiento de los materiales. La diferencia fundamental entre ellos se producía en un tema fundamental: **la intencionalidad del gesto** que representa un alejamiento del planteamiento riguroso de la Bauhaus del que Albers era un exponente.

A través del gesto, Hofmann asumió lo espontáneo, la rapidez de ejecución del expresionismo muniqués del que extrajo una

teoría del acto de pintar: no se parte de un sistema de símbolos o de un esquema lógico que actúa como principio ordenador sino que el cuadro se configura a partir de tensiones y liberaciones que se integran en un todo coherente. Las manchas de color (tachismo) carecen de forma y de estructura geométrica *a priori*.



La repugnancia por lo estático es lo que mueve la actividad creadora de H. Hartung. Para Hartung la pintura es también gesto y acción fruto de un impulso interior; el cuadro es el campo en el que la acción se realiza gracias a la voluntad y a la necesidad de la sobrecarga afectiva que anima su grafismo.

Nace así la poética del gesto, del bello gesto, decidido, rápido, exacto y sin posibilidad de volver atrás. De la espacialidad indefinida del fondo, el signo trazado por el gesto hace un espacio que tiene la medida y la estructura de la acción; **Si para Mondrian el actuar dependía del conocer, para Hartung el conocer depende del actuar.** (Giulio Carlo Argan. Op. Cit. pp 635.)

Esta nueva concepción de la forma de pintar transforma definitivamente la pintura en un campo de experimentación y de descubrimiento resultando una actitud totalmente nueva ante el hecho pictórico. Este camino iniciado por Hofmann sería continuado por los pintores de acción que llevaron este método a sus últimas consecuencias.

El pintor Willem De Kooning nació en Rotterdam en 1904, emigró en 1926 a los Estados Unidos y su formación es

expresionista lo que implica un lenguaje, áspero, de gesto violento y colores ácidos. Su aportación fundamental es el desplazamiento del expresionismo figurativo muniqué hacia el denominado Expresionismo Abstracto. De Kooning elimina la imagen expresionista de la figuración, de la misma forma que Rothko lo haría con la imagen impresionista. El Expresionismo Abstracto no pone en crisis las contradicciones del mundo sino que pretende expresar la angustia existencias del ser.

La ofensiva de los abstractos líricos que se expresaban mediante una caligrafía gestual espontánea que la terminología crítica acabó calificando con el nombre de Informalismo. Las poéticas del signo provienen de 1947. Espacio y signo son los principios definidores de la corriente lírica que rechazaba la representación geométrica.



El primero en plantear el signo fue el alemán Wols aunque su verdadero nombre era Otto Alfred Wolfgang Schulze (1913-1951).

Clyfford Still empezó a pintar practicando un expresionismo violento que más tarde fue suavizando. La temática de Still no es el gesto ni el signo sino el espacio; creando una superficie unitaria, destruye totalmente la relación fondo/forma. Este concepto unitario del espacio pictórico es una aportación fundamental del Expresionismo Abstracto.

La obra de Pollock se basa en la **perspectiva activa**, un estilo de acción contrapuesto al estilo místico de Rothko. Se producen dos estilos aparentemente

contrapuestos: la violencia del gesto contrapuesto a la apacible difusión del color. Sin embargo a través de la saturación del gesto sobre el campo de color puede conseguirse un efecto de saturación produciéndose el efecto contrario, es decir, de serenidad absoluta.

Otro punto en común es la noción de pintura *All Over* en que las zonas de tensión están distribuidas por la tela de forma total eliminándose la tradicional distinción entre forma y fondo que había dominado la historia de la pintura durante siglos; la figura y el campo serán a partir de ahora igualmente extensos.



La pintura de Pollock consistió en la creación de una imagen afirmadora de vida en constante flujo y evolución que no permite un punto de vista o foco único privilegiado. Sus imágenes están cargadas de significado y asociaciones emocionales, es decir consiguió un contenido alusivo y simbólico sin recurrir a la figuración. Con Pollock se consigue un nuevo concepto de la forma que libera la imagen de sus raíces del arte tradicional.

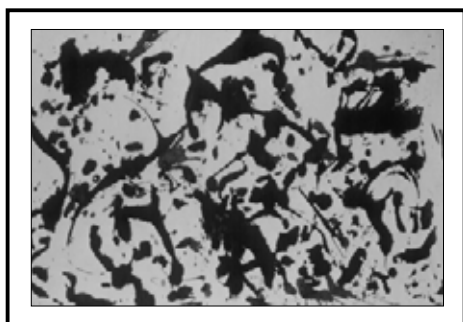
El Mierosigno de Mark Tobey (1890-1976) viene producido por la influencia oriental que recibió, puesto que había estudiado caligrafía en China en 1934 y que fue decisiva en su vida así como la visión universalista de la fe Bahai que practicaba que tiñe su obra de una religiosidad difusa e intimista.

A través de la saturación gráfica del campo visual consigue el mismo efecto transcendental que Pollock con el "dripping",

la misma sensación de **continuum** de energía.

El Macrosigno de Franz Kline (1910-1962) es consecuencia del influjo igualmente de la cultura oriental y en especial por la escritura japonesa. Realizó caligrafías gigantes en blanco y negro bajo los principios siguientes: unicidad de la imagen, grandes formatos, tratamiento “*all over*” del espacio, equilibrio de la tensión gestual en la relación forma/fondo al repartir de manera uniforme el gesto caligráfico sobre el flujo energético del conjunto de la superficie.

El color es un factor modificador del espacio en la Perspectiva Mística de Mark Rothko:



“No me interesan las relaciones entre los colores ni las formas, ni nada... sólo me interesa expresar las emociones humanas elementales... La gente que llora ante mis cuadros tiene la misma experiencia religiosa que tuve yo al pintarlos. Y si usted, como dice, solamente se conmueve con las relaciones entre los colores, entonces no comprende absolutamente nada”. (Los grandes lienzos de Mark Rothko. Francesc Miralles. Barcelona. La Vanguardia. 10-11-87 pp 49).

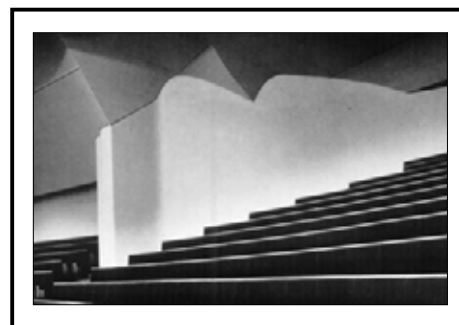
Mark Rothko nació en Dvinsk (Rusia) en 1903 emigrando a los Estados Unidos a la edad de 10 años. Pasó su juventud en Portland y en 1923 se trasladó a Nueva York en donde es alumno de Max Weber.

En San Francisco recibe la influencia del espíritu Zen de la filosofía de Extremo Oriente. A partir de este momento Rothko inicia una simplificación de su lenguaje para buscar atmósferas cada vez más espirituales hasta la aparición de las bases de su estilo más conocido que se produce alrededor de 1949 cuando el pintor tenía 46 años: una estructura trinitaria formada por franjas horizontales de forma rectangular de contornos difuminados sobre un fondo monocromo. La obra de Rothko asume la frontalidad en telas de gran tamaño que

tienden a sumergir al espectador en atmósferas de alta espiritualidad e intimidad.

El sentido místico del color junto con un tratamiento sintético del espacio heredado de la tradición oriental eliminaron los residuos cubistas de la composición.

Gesto y Espacio son dos conceptos básicos en Fontana. Estos dos conceptos están íntimamente relacionados: el espacio se define a medida de la trayectoria del gesto.



Fontana renuncia a la representación espacial tradicional tal como se había efectuado hasta el momento de acuerdo con la tradición histórica: mediante la pintura y la escultura tradicionales, produciendo una descodificación del lenguaje destruyendo la pintura mediante cortes, y destruyendo la escultura mediante orificios. El espacio no es sólo el medio en el que el arte se expresa sino también el fin.

A partir del año 1957, a través del tratamiento monocromo de los fondos de la tela que ocupan toda la superficie Fontana resuelve el problema del antivació. El espacialismo de Fontana se basa en la expresividad del gesto dentro del espacio y se muestra como signo-orificio o signo-corte.

Con Fontana se produce una alteración radical de la cultura al negar el pasado y lanzarse a una nueva búsqueda, a una nueva experimentación técnica y formal.

La materia tiene un significado trascendente. La materia tiene una extensión y una duración, pero no tiene una estructura espacial. El artista dispone de ella, estableciendo una relación de identificación con la naturaleza que le rodea. Fautrier plantea la pintura de una forma totalmente nueva a través de la materia, el color y el trazo en la que la nueva pintura se presenta como imitación de la naturaleza y a su vez como naturaleza misma, deformada, maltratada, rota, espontánea.

Jean Dubuffet, intenta desmitificar el Arte como actividad superior; plantea **la pintura como un oficio, como una artesanía**. La pintura es existencia y de alguna manera enlaza con lo primitivo: riqueza matérica, dominio del color y del contraste de las sombras.

Dubuffet declara: “Me gusta lo escaso, me gusta también lo embrionario, lo contrahecho, lo imperfecto”, volviendo a una idea de Jean Arp pronunciada en 1916 en la que declaraba su preferencia a los objetos “debidos al azar, rudimentarios, irracionales, encontrados, rotos”. Estas ideas tuvieron gran influencia y su forma de pintar dio lugar al “Art Brut”, a la imitación de la naturaleza en su aspecto más simple.

En resumen el Arte Informal es básicamente una poética individual. Los informalistas buscaron el tema de su creación, el espacio auténtico de su visión en ellos mismos; tomaron plena conciencia que para superar el regionalismo y la visión local, sería precisamente en sí mismo donde encontrarían el tema y la motivación de su pintura. El gesto del pintor se transforma en puro automatismo psíquico. El gesto es básicamente espontaneidad y expresión inmediata de uno mismo. La obra de arte no se somete a un control previo del estilo o de la razón. El estado de ánimo que se produce a partir de la finalización de la guerra genera una dinámica que es expresión de la individual o bien la emanación de una difusión más sutil del ser en el cosmos. A partir de las tradiciones recientes, rompieron con el pasado y se decidieron a vivir la aventura existencias del presente.

La poética informalista manifiesta una situación en la que el arte se encuentra en un mundo que ya no cree que la forma y el lenguaje sean los vehículos fundamentales de comunicación de la sociedad.

El artista existe porque crea y la auténtica justificación de él es la intencionalidad operativo.

El informalismo renuncia al lenguaje para expresarse como acción por lo que el arte europeo cambia la función que había tenido tradicionalmente en la que el actuar dependía del conocer, para invertirse la función haciendo depender el conocer del actuar. Ésa es su fuerza de protesta y a su vez de afirmación creando una civilización de la acción:

Al situar el arte a un nivel **prelingüístico y pretécnico se reduce la actividad del artista al gesto, y la obra a la materia no formada, pero animada y significativa**. El arte ya no tiene relación ni con la sociedad, ni con sus técnicas, ni con su lenguaje; es regresión del objeto, existencia en estado puro, y puesto que la existencia pura es la unidad o la indistinción de todo lo que existe, el artista realiza en la materia la propia realidad humana. (Giulio Carlo Argan. Op. Cit. pp 637).

El informalismo no niega la forma sino que a través de la experimentación a partir del impulso de las emociones humanas crea una nueva forma con un valor diferente del tradicional, que nace como una poética existencias; las emociones humanas, como tales emociones, no son conceptos o ideas sino sentimientos que se producen en el artista en tiempo presente, en tiempo real. El movimiento lírico surge de una dinámica del instante. Por primera vez en la historia del arte se dan unos signos antecediendo a unos significados. La expresión del arte informal se hace muy a menudo a través de la materia.

Y para terminar este recorrido por el Arte Individual queremos añadir una reflexión poética de Walt Whitman:

¿Pensabas que esto eran palabras, estas
líneas derechas, estas curvas,
ángulos, puntos?

Respuesta:
No, esto no son palabras,
las palabras substanciales
están en la tierra y en el mar,
están en el aire, están en ti.

El expresionismo de Alvar Aalto

“La investigación arquitectónica
puede ser más metódica
que en tiempos precedentes,
pero su esencia nunca
puede ser puramente analítica.
La investigación arquitectónica
siempre será una cuestión
de arte e instinto”.

ALVAR AALTO.
(Museo de Arquitectura de Finlandia. Catálogo
de la exposición. 1982. pp 113).

Pintura y Arquitectura de Alvar Aalto

El camino que podemos seguir es el estudio de las pinturas y esculturas de un artista que trabajó como disecador industrial, interiorista, arquitecto y urbanista: el finlandés Alvar Aalto. A través de sus óleos vemos que se trata de cuadros informales que tienen relación directa con parte de su obra arquitectónica que por lo que estudiaremos a continuación, posee un carácter puramente informal. El propio Aalto afirma:

“Que las artes arquitectónicas y las artes libres tienen en cierto modo la misma raíz abstracta pero basada, no obstante, en el conocimiento y en las **imágenes almacenadas en nuestro subconsciente**”. (Museo de Arquitectura de Finlandia. Op. Cit. pp 25).

La pintura y escultura de Alvar Aalto no suponen un desdoblamiento del trabajo arquitectónico, sino como el mismo se ha referido es una parte más de su trabajo como arquitecto:

“Pinturas y esculturas son parte de mi método de trabajo. Por consiguiente, no me gusta verlas separadas de mi arquitectura como si pudieran expresar algo y más allá de ella. Muchos arquitectos se han dedicado a la pintura como una actividad aparte de su profesión. Mi caso es diferente. Se podría decir que yo no veo la pintura y la escultura como algo perteneciente a otras profesiones. Es difícil explicarlo caso a caso: **para mí esas obras son ramas de un mismo árbol cuyo tronco es la arquitectura**. (Museo de Arquitectura de Finlandia. Op. Cit. pp 40).

Estas afirmaciones de Aalto las podemos entender como ciertas mostrando la relación entre sus pinturas y sus proyectos.

En una entrevista realizada a Elissa Aalto en 1978, Maurizio di Puolo le pregunta si en alguna ocasión se había organizado alguna exposición de los cuadros de Aalto; la respuesta de ella es la siguiente:

“Lui non voleva perchè diceva sempre che non erano quadri, era solo la sua maniera di lavorare, di trovare le forme, i colori. Lo divertivano molto, gli piaceva assai dipingere specie quando stava in campagna, nella casa di Muuratsalo”. (Aino e Alvar Aalto: tutto il design. 1980. Roma. Ed. Kappa, pp.60).

Aunque la producción de cuadros es limitada, nos ha servido para entender la experiencia pictórica de Aalto como parte de su arquitectura y de su diseño.

Sus cuadros y su arquitectura pertenecen de lleno al mundo del arte informal. En ellas se otorga un nuevo valor a la forma, poseyendo el cuadro un significado autónomo. Se plantea una interacción fondo-forma, y en la mayoría de ellas existe una preocupación por la materia y por la textura, así como una interacción espacio-gesto-materia.

Por supuesto que descifrar el significado de un cuadro informal no es simple. La historiadora del arte Lourdes Cirlot ha escrito:

“La captación de una obra informal sólo puede realizarse a través de análisis muy profundos, ya que el artista conjuga en su obra lo exterior y lo interior, expresándole de un modo indisociado”. (L. Cirlot. Op. Cit. pp 326).

Nada más cierto en la pintura y arquitectura de Aalto en que la obra creativa se manifiesta como resultado del conocimiento y de la cultura (consciente) del mundo interior (inconsciente).

La experimentación es algo esencial del trabajo del artista informal. Las experiencias de Aalto no se limitan al terreno pictórico, sino también al escultórico, produciendo formas totalmente inútiles que muchos años mas tarde se convertirían en elementos funcionales.

“En nuestra exposición en Londres en 1933 (de obras de Aino Aalto y mías, organizada por The Architectural Review) expusimos algunas construcciones de madera, de las que algunas eran **experimentos de formas** y elaboración de madera **sin ningún valor práctico**, o **relación racional** siquiera con la práctica. El crítico de arte de *The Times* escribió sobre éstas como si fueran una expresión del arte abstracto. Dijo que eran “non-objective art”, pero producidas por un proceso de concepción diametralmente opuesto. Quería decir que se originaba en un proceso inicialmente práctico, pero que el resultado final era “non-objective art”. Por otra parte, clasificaba algunas construcciones como puros ejemplos de arte abstracto, que, en su opinión, a diferencia del arte no material en general podrían tener uso práctico algún

día en el futuro. Quizá tuviera razón, no he querido desmentirlo entonces ni ahora. Pero como opinión personal y emocional querría añadir que la arquitectura y sus detalles pertenecen en cierto modo a la biología. Tal vez se asemejas por ejemplo, a un salmón grande, o a una trucha. No nacen completamente desarrollados, ni siquiera nacen en el mar o en las aguas en que normalmente viven. Nacen a miles de kilómetros de su morada habitual, donde los ríos se reducen a arroyos entre las montañas, en pequeños regajos cristalinos, bajo las pequeñas gotitas del hielo que se deshela, tan lejos de la vida normal como la emoción y el instinto humano lo estén del trabajo cotidiano". (Museo de Arquitectura de Finlandia. Op. Cit. pp 26)

Del análisis de la cita anterior podemos deducir una característica común a los artistas informales: su proceso poético parte de elementos de una extrema sencillez a partir de los cuales van creando una obra con una elaboración en el que el artista es creador y espectador a la vez, produciéndose un diálogo entre el creador y su incipiente obra. En la primera parte habíamos citado a Jean Arp, que en 1916 hablaba de los objetos "debidos al azar, rudimentarios, irracionales, encontrados, rotos".

Alvar Aalto hablando de su método de trabajo escribía

"Se necesita tiempo para todo lo que se desarrolla y cristaliza en nuestro mundo de ideas. La arquitectura necesita aún más tiempo de desarrollo que cualquier otro trabajo creador: como un pequeño ejemplo de mi propia experiencia, puedo citar que de lo que puede parecer un mero juego de formas, después de un largo periodo de tiempo, **inesperadamente surge una forma arquitectónica** práctica". (Museo de Arquitectura de Finlandia. Op. Cit. pp 26)

En esta página reproducimos unos croquis para el diseño de las claraboyas del Museo de Bellas Artes de Chiraz (Irán). Como puede verse el lápiz se desliza mas rápidamente que el pensamiento, lo que produce un enriquecimiento del autor que de esta forma va descubriendo formas que básicamente hacen relación al subconsciente, de manera que podemos hablar de un valor clave: **el Informalismo del Gesto**.

En un artículo de Carlo Ludovico Ragghianti titulado "La imaginación creadora

de Alvar Aalto" nos hace una descripción de la forma de trabajar de Aalto. Parece ser que empezó a utilizar rollos de papel transparente cuando proyectó el edificio para el MIT en los años 1947-1948. Este medio de expresión visual tiene una estructura relacionada con el tiempo. Ragghianti nos describe así el trabajo de proyectación de Aalto:

"Aalto mantenía el rollo de papel con una mano, dejándolo desenrollarse, y con la otra dibujaba, a una velocidad sorprendente sobre la hoja, que se detenía tan sólo lo suficiente para que el ojo y la mano pudieran expresar en aquel punto la forma que quería producir, con todas las adiciones relacionadas, extensiones, detalles y aclaraciones en los puntos clave o para esbozar la parte central y sus variaciones una tras otra con anotaciones más o menos próximas, nuevas ideas o invenciones, ensayos comparativos, ojeadas para atrás y vistazos hacia delante". (Museo de Arquitectura de Finlandia. Op. Cit. pp 132).

Arquitectura Informal y Materia

En el óleo de la foto adjunta podemos ver la presencia de la materia en la pintura de Aalto. La materia como explicábamos en la primera parte del artículo se convierte en espacio, y por tanto en la antítesis de la materia sin dejar de ser materia.

La materia se presenta como textura relacionada con la naturaleza ofreciéndonos una dimensión, un fragmento con una escala indeterminada que puede referirse a un detalle o a un fragmento de paisaje imaginado. En esta página reproducimos un óleo matérico del año 1969 con una clara diferenciación entre forma y fondo o entre fondo y forma puesto que son intercambiables.

A continuación podemos ver la experimentación informal de Alvar Aalto expresada mediante el trazo, el gesto y la materia, en cuatro de sus obras pertenecientes al periodo 1937-1953.

Villa Mairea (1937)

El proyecto de la Villa Mairea resulta particularmente atractivo pues se trata de una obra altamente experimental en particular a lo que concierne a los materiales. Esta obra es una de las más interesantes de Aalto, en la cual el arquitecto ha diseñado prácticamente todos sus elementos. Tiene especial interés el tratamiento de la fachada que puede verse en

la foto adjunta constituyendo un claro ejemplo de experimentalismo matérico.



Los vestuarios y sauna de la Villa Mairea constituyen otro de los ejemplos de Informalismo Matérico y de Arte Povera; la sencillez de la composición y de los materiales, los cambios de modulación de la madera y de textura suponen una anticipación a la consideración del material y la textura como tales que ya son el cuadro al margen del tema, es decir, poseen un valor autónomo.

El pabellón finlandés en la exposición universal de Nueva York (1939)

El concurso del pabellón finlandés se efectuó en 1937, dos años antes de la exposición.

El pabellón tiene una altura de 16 metros organizado en cuatro plantas. En la planta superior se muestran fotos de Finlandia; en la inmediatamente inferior fotos de la gente de la población; debajo una zona dedicada al trabajo. La zona inferior en planta baja resume los tres niveles superiores y presenta toda clase de productos del país, industrializados y artesanales como si de un bazar se tratara.

Podemos hablar de perspectiva activa, pues no existe un punto de vista único para el visitante sino de una *promenade* con una continua variación de espacio, composición y textura que convierte al Pabellón en una obra de arte total: espacio arquitectónico, escultura-monumento, expresión pictórica de la materia.

El pabellón poseía una riqueza y expresión dinámica muy particular, al producirse sobre el espectador un efecto de paredes escalonadas en cascada lo que acentuaba el efecto dinámico. La disposición oblicua simultáneamente con la espectacular ondulación de la superficie ofrecía al visitante diferentes puntos de vista y de contemplación. La separación mas o menos intensa de los listones de madera de las paredes ondulantes producían un efecto de luz y sombra que variaba con el movimiento del espectador produciéndole, “del momenti di particolare intensità emozionale”. (Carlo Cresti. Alvar Aalto. 1978. Firenze: Sansoni Editori, pp 25). No solamente se crea una arquitectura itinerante en el sentido de un recorrido arquitectónico, sino que se introduce el elemento de la modulación que emociona al espectador induciéndole a recorrer el pabellón primero con la vista y a continuación con el cuerpo.

Residencia de estudiantes M.I.T. Cambridge MASS.) (1947-48)

Durante la etapa de profesor del M.I.T. Alvar Aalto recibió el encargo de realizar una residencia de estudiantes cuyo proyecto y construcción se desarrollaron durante los años 1947 y 1948.

La residencia se forma a partir de la adición de las unidades elementales de las habitaciones añadidas de manera que no forman un típico bloque lineal sino que adopta una forma alabeada. La línea curva y ondulada expresa vitalidad y crecimiento, apareciendo una arquitectura del gesto o biomórfica.

El carácter gestual de esta obra no se manifiesta únicamente en planta sino también en fachada para lo cual Aalto sitúa la escalera en una de las fachadas introduciendo un dinamismo simultáneo en la sección y en la planta.

Vivienda particular en Muuratsalo (1953)

En general en toda la obra de Alvar Aalto existe un alto grado de experimentación con la materia. Sin embargo hay un número reducido de obras, preferentemente viviendas unifamiliares y pabellones de exposición en los que el grado de investigación es más fuerte; obras que con su pequeña escala se convierten en obras prácticamente experimentales.

En la vivienda de Muuratsalo la experiencia con la materia se realiza en las fachadas y en el pavimento del patio.

Se trata de un proyecto en que la parte principal de la vivienda configura un patio cuadrado en el que Aalto repite el tema de la plaza. Los muros están divididos en 50 paneles en los que se insertan ladrillos y placas de revestimiento de diferentes formas, dimensiones, texturas y colores.

La organización del conjunto resulta una planta totalmente informal, totalmente adaptada al terreno, aparentando un conjunto medieval.

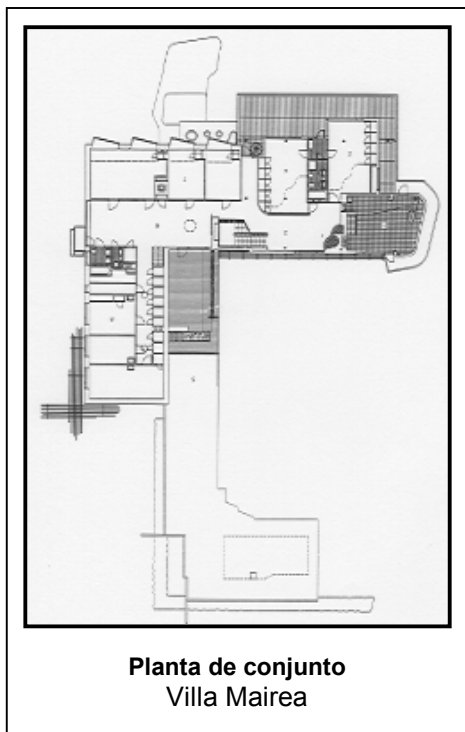


En resumen Alvar Aalto a través de su capacidad de experimentación descubre nuevas formas cambiando el proceso lógico de diseño: primero dibuja con mina 6B –según nos relata su compatriota y colega Riema Pietila– formas sin escala que al cabo del tiempo encontrarán su aplicación. Hasta entonces el actuar había dependido del conocer; a partir de Aalto y de la Nueva Pintura –el también llamado Arte Otro– nacieron las poéticas existenciales de lo Informal. Aalto fue el pionero de un movimiento que se desarrolló a bastante distancia de él mismo; no en vano estamos hablando de Arte Individual, no de un Movimiento Artístico colectivo.

Parece lógico pensar que las formas individuales por ser tales pueden convertirse en algo bastante hermético; pero la psicología profunda de Karl Jung ha descubierto todo lo contrario: en el inconsciente humano existe un legado colectivo de formas **arquetípicas universales**. Su paso al mundo consciente se produce gracias a lo que él denominó “función trascendente”. Ahí es donde se deshace el hermetismo en el que aparentemente puede entrar el Arte Individual, al transformarse la forma individual en arquetipos universales, en Arte Universal.

I. Introducción

El análisis poético de una obra de arquitectura, según los planteamientos de Josep Muntanola se fundamenta en el descubrimiento de su esencia, considerando la Poética como un proceso creativo de mimesis de la realidad y constituida por los términos bajo los cuales se produce un significado estético. Así mismo la poética se realiza a través de un proceso de persuasión, retórica, constituida por las argumentaciones con las cuales la arquitectura se convierte en verosímil. Dentro de este proceso se establece entonces una significación histórico-cultural de la arquitectura, semiótica, que determina la forma o el lenguaje en que los diferentes arquitectos de diversas culturas han tomado la arquitectura como mimesis entre el construir, habitar y pensar, en un momento y lugar determinados.



Planta de conjunto
Villa Mairea

Considerando la obra de arquitectura como “la manifestación poética del autor”, de acuerdo a los planteamientos del curso, podemos

señalar como principios de la poética, en primer lugar, el Mental y

Objetivo (Racional) y en segundo lugar el emocional o subjetivo (Irracional), presentes ambos dentro de cualquier proceso de diseño arquitectónico.

El análisis de la Villa Mairea, obra de Alvar Aalto de 1938, se plantea entonces como una búsqueda de esa manifestación poética del autor, a través de la desestructuración en sus partes esenciales y el análisis de su proceso. Esto se hace, en una primera parte, a través de la recolección de datos histórico-geográficos y culturales que han podido influir en su aspecto racional del diseño, creando un prototipo inicial. Y posteriormente, como el autor transforma esas invariantes para crear a su vez transformaciones poéticas, de acuerdo a una serie de estrategias retóricas, que conducen a un resultado final que refleja el pensamiento y filosofía del mismo.

De esta manera, se plantean dos parámetros fundamentales que han determinado sus primeros resultados aparentemente racionales. En primer término, la situación histórica del autor y la situación geográfica del lugar, dan pie a sus primeras ideas de transmitir y mantener una tradición finlandesa. En segundo término, su cultura y sus antecedentes como diseñador, la influencia cultural que ejercen sus clientes, los intereses sociales del grupo donde se relacionaba y la influencia ejercida por el Movimiento moderno, así como sus propias experiencias en otros países de culturas diferentes, dan lugar a un segundo planteamiento de la villa; el cual se ha denominado “Proto-Mairea” y con el cual nunca estuvo totalmente de acuerdo.

Finalmente, dentro del proceso de diseño de la villa, entran a representar un papel importante una serie de factores conscientes o inconscientes, racionales o irracionales que provocan una transformación radical del diseño y llegan a determinar finalmente el carácter

poético de su obra. Algunos de estos son: las relaciones geométricas sin lectura clara, la clara vinculación con la pintura, el manejo de un espacio forestal interior– exterior, las metáforas con la naturaleza, las referencias a tradiciones finlandesas, las remembranzas históricas tipológicas y finalmente la heterotopía, y como se mezclan todos esto para producir un resultado coherente y poético sin ningún tipo de contradicciones.

Todos estos aspectos, resumidos según Demetrios Porphyrius (2), como: Heterotopía, Particularización, Tipología y Metáfora, caracterizan en este caso el pensamiento de Aalto y su contenido semántico, contribuyendo finalmente a crear una arquitectura más humana o a una "humanización de la arquitectura", "armonizando el mundo natural con la vida humana", (3) como el mismo Aalto lo confirma.

La poética de la obra de Aalto y en este caso de la Villa Mairea, se encuentra en ese punto medio entre él "habitar, construir y pensar"; reflejando la tradición histórica, geográfica, social, cultural y tecnológica del momento y humanizándola aun más a través de su insistente vinculación a la naturaleza, sin descuidar los propósitos fundamentales para los cuales fue construida. Regresando a los orígenes y a la naturaleza, y mirando hacia un futuro ideal que él mismo concebía, logra que la obra sea eterna, objetivo fundamental que se trata de demostrar en este trabajo.

II. I Parte: Aspectos contextuales y tipológicos.

Situación Geográfica.

En primer lugar, se trata de hacer una breve imagen del entorno geográfico de Finlandia, como punto contextual importantísimo dentro del diseño de la Villa Mairea, ubicada en un bosque cerca de Noorinarkku a unos 150 Km. de la ciudad de Helsinki.

Finlandia está situada en la zona norte de Europa, entre Rusia, el Mar Báltico y Escandinavia. Su superficie total es de 305.500 Km², al descontar los lagos y tiene una población de 4,6 millones de habitantes. En consecuencia, este país posee 13,7 habitantes por Km², densidad mucho menor a la de cualquier país europeo.

En el centro de Finlandia existen muchos lagos, una red fluvial los une entre sí con el golfo finlandés al sur y al norte con el mar báltico.

La principal materia del país es la madera. En el verano se talan los árboles del norte y durante todo el año viajan a través de lagos y ríos hasta las fábricas de celulosa que se hayan en las comarcas costeras.

Las zonas del norte de Finlandia se caracterizan por sus cortos veranos e inacabables inviernos, su aislamiento y sus grandes distancias. Allí la densidad es de dos habitantes por Km², mucho menor que en las zonas del sur.

Según las propias palabras de Aalto, en una conferencia dictada en la Asociación Central de Arquitectos de Viena, en el verano de 1955, su país de origen es de la siguiente manera (4) "El país está constituido de bosques y agua, y tiene más de 80.000 lagos interiores. En un país de esa naturaleza, los hombres siempre tienen la posibilidad de mantener contactos con la naturaleza. Las ciudades son pequeñas, la capital tiene solamente 400.000 habitantes, las mayores ciudades, después de ella tienen menos de 100.000 habitantes o cantidades próximas a esa cifra, una ciudad de 30.000 habitantes se considera mediana y puede constituir un centro administrativo. Todos pueden vivir al borde del agua, en las riberas de uno de los incontables lagos, y disfrutar allí de los placeres de los bosques de pinos y de las aguas claras. En realidad, naturalmente, no es ese el caso porque la vida no es tan simple y los hombres no pueden

instalarse donde les apetece, y todo debe estar propiamente organizado”.

Esto refleja la admiración que Aalto presentaba respecto al ambiente natural y en particular al entorno natural de su país natal y de igual manera sus ideas acerca de una igualdad social, con oportunidades similares a todos los habitantes de esa región, respecto al disfrute de esa naturaleza ideal, dos de sus sueños más importantes.



**Vista desde el interior
Villa Mairea**

Particularmente, la Villa Mairea sería ubicada en un bosque de pinos, en la cima de una colina, en Noormarkku, unas pocas millas adentro de Pori, pueblo de la costa occidental de Finlandia. “En este lugar de un verde uniforme, reina una gran calma. A través de los árboles se abre un claro sobre un río. Un aserradero permanece como vestigio de la primitiva industria de ese país nórdico.” (5)

Situación Histórica.

Continuando con este panorama contextual, se hace necesario dar un recorrido a través de la historia del país para así comprender que ciertos sucesos influyeron claramente la evolución de la arquitectura nacional y que esa evolución se ha visto reflejada claramente en los trabajos de Aalto y especialmente en la Villa Mairea.

Finlandia alcanzó la independencia en 1917, a través de la Revolución rusa de octubre. Durante 800

años formó parte del imperio sueco y luego había sido declarado gran ducado de Rusia, hasta que en 1809, el imperio ruso conquistó Suecia.

Hacia el siglo XII recibió, en consecuencia, una gran influencia de Suecia y de la Iglesia Romana y acogió misioneros del Este. En el sur y sureste aparecieron entonces las mayores construcciones hacia 1300. Entre ellas destacaba la Catedral y el Castillo de Turku, capital del país para la época.

Posteriormente se debilitaron las relaciones con Europa, en el tiempo de la Reforma, y hasta la segunda mitad del siglo XVII la arquitectura finlandesa fue de carácter anónimo sin ningún tipo de formas monumentales. Los caseríos y urbanizaciones del Oeste de Finlandia presentaban un cerrado carácter militar, mientras que en las zonas orientales la construcción era más abierta; los edificios secundarios se agrupaban, sueltos, en torno a uno principal y las viviendas constituían tipos de casas de dos plantas. La planta baja de las casas comprendía despensas y almacenes; en la planta alta se hallaban las zonas de estar y una sala de fiestas. El patio de la casa estaba flanqueado por dos alas de construcción con viviendas para la servidumbre, la granja y el establo. Este tipo de planta sustituyó a la antigua forma cuadrangular cerrada.

Seguidamente, ya protegida por el Imperio Ruso, Finlandia salió del aislamiento y se abrió a los estilos europeos. Surge entonces la nueva capital, Helsinki, desplazando el centro político y cultural en dirección a Rusia y con un nuevo desarrollo. El estilo imperial se nacionaliza y brinda a las ciudades un carácter nuevo.

Después del incendio de Helsinki en 1808, se trató de edificar de nuevo la ciudad según planos nuevos y ampliados. En medio siglo, se realizó el mayor complejo arquitectónico de los países nórdicos, desarrollado en forma homogénea: la Plaza del Senado, en declive, limitada por obras de estilo

imperial como eran la Universidad y el edificio del Senado.

El estilo imperial perdió su fuerza hacia 1840. Los elementos estilísticos tomados de la Edad Media y el Renacimiento, se mezclaron entonces con Eclecticismo. Al lado de las imitaciones de los estilos históricos, fueron surgiendo nuevas formas constructivas gracias a la industrialización del país.

La industrialización del siglo XIX proveniente, de nuevo de Suecia, facilitó la búsqueda de nuevas formas estilísticas. Un buen ejemplo de la tendencia arquitectónica de ese período, lo dio la penetración del Romanticismo, o Movimiento Romántico Nacional, que surge a finales del mismo.

Este movimiento de un vigoroso nacionalismo en contra del mando ruso, se convirtió entonces en foco de todas las actividades culturales. Tratando de contrastar con la cultura de la elite dominante, que se veía representada en iglesias de piedra y castillos medievales, sobre aquel paisaje de bosques y lagos, un grupo de artistas, escritores, compositores y arquitectos encontraron su ideal en una vida de "pobreza noble", viviendo muy cerca de la naturaleza. Por consiguiente, los arquitectos en ese momento líderes del movimiento, construyeron casas hermosas cercanas a lagos y bosques, conservando elementos tradicionales y vernaculares. En la búsqueda de caminos propios, se orientaron en la tradición constructiva del país, eligiendo, además, formas simples y claras. Se muestra entonces la influencia nacional romántica como variante finesa del modernismo.

La arquitectura fue vista como un "trabajo de arte total" y como una expresión de identidad nacional, ideales que Alvar Aalto después compartió, trató de rescatar en los años 30 y reflejó con mayor intensidad en el diseño de la Villa Mairea.

La transición a la actualidad en la arquitectura de Finlandia se produce luego como consecuencia de las transformaciones sociales, económicas y políticas después de la Primera Guerra Mundial.

Alvar Aalto. Antecedentes.

Alvar Aalto nació en 1898. Estudió arquitectura en Helsinki y luego estableció su oficina en Jyväskylä, lugar donde había crecido. Algunos de sus primeros proyectos, tales como el Club para Trabajadores en Jyväskylä de 1923 y el Edificio de Cuerpos de Defensa Civil para Seynäjoki de 1924-29, habían sido diseñados en un Estilo Clásico Nórdico. Ya en 1928, Aalto, tal vez influido por Le Corbusier hizo una clara transición al Modernismo, al diseñar el Edificio de Oficinas del Periódico Turun Sanomat en Turku.

Posteriormente, el Sanatorio de Paimio (1928-33), lo clasificó internacionalmente como un maestro de la nueva arquitectura, con un acento regional en un estilo claramente internacional. Allí comenzó también a hacer una serie de experimentos donde demostraba las formas como se puede "humanizar la arquitectura", en el diseño tan detalladamente estudiado de sus habitaciones.

Luego de pasar por esta etapa modernista-funcionalista y llegado al estilo internacional, Aalto comienza a experimentar en la segunda mitad de los años 30. El comienzo de cambio se produce con el proyecto para la Embajada de Moscú de 1935 y continua con otros tales como su propia casa de Munkkiniemi de 1936; el Pabellón Finlandés de la Feria Mundial de París de 1937, junto con los Apartamentos de trabajadores en Ahlström en Kauttua de 1937, donde "el uso de materiales naturales como tabloncillos de madera natural y los detalles hechos a mano abiertamente, confirman la determinación de Aalto de crear una interpretación

finlandesa del modernismo", según comenta Richard Weston. (6)

Esa oportunidad de experimentación que tuvo con esos proyectos y luego la oportunidad ideal de la Villa Mairea, logró que Aalto se desinteresara por los dictámenes del modernismo internacional y comenzara a buscar un "estilo más humanamente táctil en forma y detalles" (7). Aquí aparece una de sus características importantes, la denominada "línea curva de Aalto" y el manejo de la madera curvada que llevaba tanto tiempo experimentando en esculturas y mobiliario, esta vez llevada a la construcción y sus detalles. Un ejemplo posterior de esto fue el Pabellón de la Feria Mundial de París de 1939. Por alguna casualidad "Aalto" en finlandés significa "ola" y esta fue una de sus fuentes de inspiración, así como las líneas curvas que definen el paisaje finlandés y las ideas constantes de "libertad" que afloraban a su mente y que definieron su contraposición al modernismo, tan estricto en sus planteamientos.

"La Villa Mairea es una obra compleja que fue realizada con una libertad maravillosa. No fue fruto de la reflexión, sino de la improvisación. Es una obra única, que no repitió, pues para él

cada obra era única de arte", refiere Kristian Gullichsen, hijo de los dueños de la villa y alumno de Aalto. Según su opinión, el resumen de la obra de Aalto, es que, en general, pasa "del clasicismo de sus primeras obras al funcionalismo de la Biblioteca de Viipuri y de la ortodoxia heroica del Sanatorio de Paimio a la irregularidad intencional de la Villa Mairea" (8). Y esto define claramente la evolución de su obra, de acuerdo a unos parámetros históricos de la arquitectura y a otros de la época que le tocó vivir.

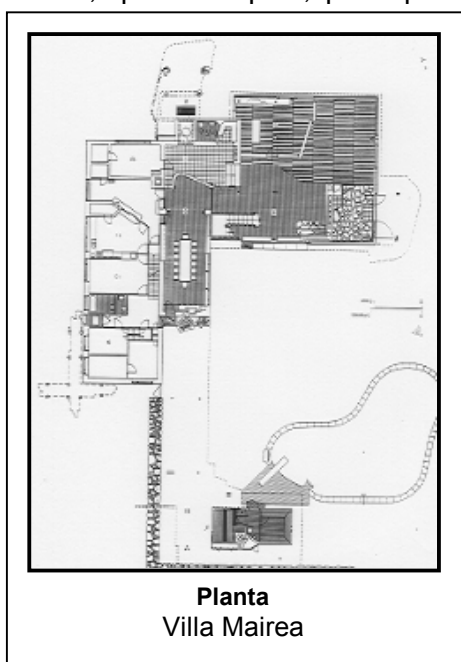
II. Ideas Iniciales.

Primer Prototipo: Concepción Histórica del Diseño

Habiendo analizado los aspectos históricos y geográficos de la arquitectura finlandesa y a grandes rasgos los avances en el trabajo previo al diseño de la Villa Mairea, resulta completamente extraño observar que las primeras versiones de la misma obedecieron a una concepción meramente tipológica e histórica del diseño. Esto, comparado a los ya conocidos proyectos que había realizado, tan de vanguardia para la época, reflejan una actitud contradictoria en su trabajo, aun cuando se trata de proyectos de funciones diferentes.

Aalto comenzó a trabajar en la villa a finales de 1937, y aun cuando sus clientes le dieron total libertad de diseño, el primer esquema de la misma "se trataba de un cobertizo, una cabaña o choza rústica con techos muy altos y en forma de rectángulo". (9) Existe poca información al respecto por lo que no es posible profundizar el análisis acerca de aspectos funcionales o constructivos de la misma. Se asume que tratando de respetar las tradiciones existentes y un poco en actitud de rebeldía contra las tendencias imperantes, Aalto en esta primera versión, radicalmente quiere volver a los orígenes y plantea una vivienda totalmente vernacular con la tipología y técnicas constructivas originales adecuándola a los requerimientos de sus clientes.

Esto reflejaba un poco su atracción por el espíritu nacionalista de la época, el cual llegó a influir la totalidad de



Planta
Villa Mairea

su diseño, pero en este momento dejó de lado toda la evolución alcanzada en cuanto a sus ideas arquitectónicas para el momento.

Esta primera idea no fue aprobada por sus clientes, quienes compartían sus ideas de mantener una tradición, pero con un espíritu novedoso y atractivo. Para entender mejor estos conceptos a continuación se hará una breve reseña de los dueños de Villa Mairea.

Influencia de los Clientes.

La Villa Mairea fue diseñada para Maire y Harry Gullichsen, amigos de Aalto desde 1935, cuando los conoció a través de Níls-Gustav Hahl. Junto a Hahl, los Gullichsen fundaron la compañía "Artek", en Helsinki, galería avant-garde y foco de la cultura progresiva del momento. Esta compañía es mundialmente conocida en la actualidad por ser fabricante y distribuidora del mobiliario y cristalería de Alvar Aalto.

Mairea, de cuyo nombre proviene el de la villa, era hija de Walter Ahlström, director de la compañía de papel y madera del mismo nombre. Ella estudió pintura en París en los años 20, estaba muy interesada en el arte y su difusión y posteriormente se casó con Harry Gullichsen, quien llegó pronto a ser director gerente de la compañía Ahlström.

"Los Gullichsen creían en una utopía social basada en la razón y el progreso tecnológico y en Aalto encontraron un diseñador que compartía sus ideales y les brindó una expresión arquitectónica convincente." (11).

Aalto había desarrollado junto a su esposa Aino, otros proyectos para la compañía Ahlström, como Casas de trabajadores, Edificios sociales y la conocida Planta Sunila, pero ésta era la primera edificación de carácter residencial.

En la misma zona, el abuelo de Maire había construido una gran

residencia de madera, reflejando un carácter feudal. El padre de ella, más tarde construyó una residencia estilo Art Nouveau, también bastante lujosa. La nueva villa de este conjunto, quería, sin embargo, reflejar otros ideales. Usada para casa de verano, debía retratar la tradicional naturaleza de Finlandia y debía reflejar las aspiraciones de una generación que creía que la industrialización se pondría al alcance de todos en una sociedad democrática independiente. Ideas bastantes revolucionarias para el momento.

A tal efecto, cuando Aalto advertido por sus clientes de que podía tomarla como una casa experimental, presentó su primera idea, de corte vernacular, Maire Gullichsen le reclamó: "Bueno, te hemos pedido hacer algo finlandés, pero con el espíritu de hoy..."(10)

Influencia del Movimiento Moderno.

Los intereses sociales de los Gullichsen y Aalto, ya habían sido manejados por los arquitectos modernos, cerca de la primera guerra mundial, cuando, preocupados por las viviendas de masas, algunos como Le Corbusier, vislumbraron la producción industrializada como una manera de resolver déficit habitacionales.

En Finlandia, llegada la modernización industrial algo tardía y con la migración del campo a las ciudades, Aalto ya había experimentado con viviendas de bajo costo en 1929, cuando realizó su Bloque de Apartamentos Standard y, además, escribió un artículo "La vivienda como un problema", donde trataba de definir las condiciones científicas para la vivienda estandarizado. Pronto se distanció del modernismo y comenzó a defender la naturaleza interna de la arquitectura como un desarrollo de la vida orgánica natural.

Sin embargo, al comenzar la Villa Mairea, la defendía entonces como un

modelo de alta relevancia que podría servir como laboratorio experimental del ideal de vivienda al alcance de todos, y de esta manera confirmaba su marcado interés social.

A principios de 1938, rechazada la primera propuesta de la Villa Mairea, la inspiración nueva vino de la "Casa de la Cascada" de Frank Lloyd Wright la cual para el momento era mundialmente conocida y aclamada. Su obsesión inicial lo llevó a tratar de convencer a sus clientes de mudar el emplazamiento de la villa sobre un torrente en los mismos terrenos de Ahlström, y sus dibujos iniciales muestran una clara influencia del arquitecto norteamericano. La planta baja era un basamento ondulante, sustituyendo la forma natural de las rocas y la corriente, y sobre éste, se presentaban atrevidos balcones en voladizo.

Segundo Prototipo: "Proto-Mairea". Concepción Tipológica del Diseño.

Al tomar en consideración sus ideas iniciales, y los factores que determinaron el primer prototipo, y sumando a ello las claras y explícitas influencias estudiadas, de sus propios clientes y del Movimiento Moderno, es cuando Aalto produce un segundo esquema, también determinado por tipologías residenciales tradicionales. Al respecto, Demetrius Porphyrius, en el texto ya citado, hace un interesante análisis de la segunda versión de la villa, comparándola con la residencia clásica escandinava y su evolución y como Aalto traslada y adapta el esquema a una villa burguesa del siglo XX. En primer lugar describe su esquema en forma de "L", con los espacios sociales en el ala principal y los espacios auxiliares y de servicio en el ala más fina. El comedor se ubica en la articulación cambiando entonces el sentido de la esquina y la entrada aunque no es frontal, sino por la izquierda, en conjunto, recuerda el esquema clásico referido.

En dicha comparación trae como ejemplos la Baritskor Manor House de Jutland, como vivienda típica aristocrática

danesa: Villa clasicista compacta en planta, con un ala añadida a los sirvientes, que se presenta más baja, más angosta y de menor jerarquía. Otra vivienda de 1906, del arquitecto danés P.V.J. Klint, se refiere al mismo tipo pero en una morfología más rural.

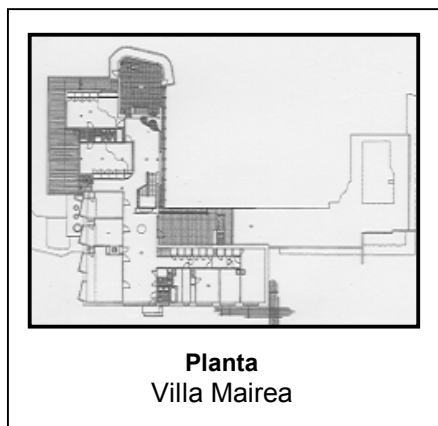
Ya en 1919, Gunnar Asplund, en la Villa en Djusholm, utiliza la misma tipología, pero con la entrada desde el jardín, manteniendo, sin embargo, las mismas jerarquías en los componentes. En 1933 Gösta Juslen en la Villa Abbas, fusiona dos alas en una para crear un gran salón de estar.

En 1934, Aalto diseñó su casa en Munkkiniemi como un bloque compacto con una pequeña extensión para servicios, llevando el salón de estar al fondo del bloque principal. En el mismo año Väinö Vähäkallio, introdujo un porche en el ala de servicios, manteniendo la entrada frontal y el comedor en la junta de los dos bloques.

Aalto demuestra, de acuerdo esta comparación que, además de tener un claro entendimiento del tipo, poseía un conocimiento de la historia y tenía intención de marcar en la villa referencias al pasado, al contrario de los postulados modernistas. "Nada viejo renace. Pero tampoco desaparece completamente. Y alguna cosa que haya existido, siempre reaparecerá como una forma nueva" (11) afirmó el autor en una de sus conferencias posteriores.

El diseño de la denominada por Göran Schildt, como "Proto-Mairea" (12), concluida a finales de 1938, incluía además de las habitaciones en planta alta, el estudio de Maire, expresado como una curva libre en fachada. En planta baja una serie de espacios de recepción como: entrada con chimenea abierta, salón de estar, salón de damas, salón de caballeros, biblioteca, sala de música, jardín de invierno, salón de tenis de mesa y galería de arte. Al respecto ver dibujos ilustrativos del proceso de diseño y sus transformaciones hasta la Proto-Mairea.

Este prototipo fue aprobado por los clientes, pero, sin embargo, Aalto no estuvo conforme con él, pues no se leía claramente como vivienda social democrática del futuro, a causa de la cantidad de espacios que albergaba.



Por lo tanto, en 1939, ya excavadas las fundaciones, Aalto produjo su versión final, de alto contenido poético, adecuada ésta a los cimientos existentes y manteniendo su tipología y vinculación con el pasado, añadiendo, además, su pensamiento de humanización a través del acercamiento a la naturaleza.

Todo este proceso desarrollado en la mente de Aalto durante el diseño de la villa, analizado en esta primera parte, relacionado directamente con los parámetros contextuales que influyeron su trabajo, reafirma la concepción de Muntañola de que: "No existiría poética ni retórica, sin semiótica del contexto histórico-geográfico. Cuanto más conocimiento tenga el arquitecto de su tradición, mejor, ya que mejor podrá aceptarla y transformarla poética y retóricamente." (13)

Proyecto Definitivo.

El nuevo proyecto de Aalto mantuvo intacto el ala de sirvientes, mudó la entrada a la parte frontal, redujo el sótano y eliminó la galería de arte, donde finalmente apareció la sauna. Se produjo entonces una transformación mucho más comprensible y coherente.

La entrada, como diría Kristian Gullichsen, tomó entonces su posición teatral: "nos acercamos por una galería elevándonos dos peldaños que orquestan

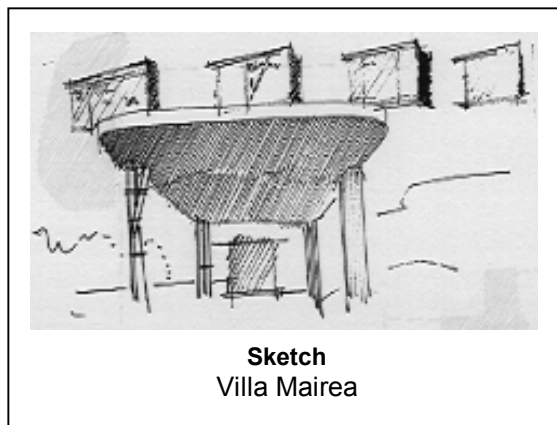
diversos motivos naturales hasta llegar a un vestíbulo, luego entramos subiendo varios peldaños más a la sala de estar donde se descubren en diagonal, la chimenea y el patio interior. Allí nos damos cuenta de que estamos en el corazón de la casa, pero al mismo tiempo la mirada prosigue al exterior." (14). De la sala de estar se sale al jardín de invierno y lateralmente se encuentra el estudio delimitado por unidades móviles que al mismo tiempo sirven para colocar la colección de arte de Maire.

En la esquina, al mismo nivel de la entrada se halla el comedor, donde se ven reflejadas con claridad las tradiciones sociales de la familia burguesa: Harry, en la cabecera, domina con la vista la sala de estar y la entrada. Maire, en el otro extremo, cerca de los servicios y la cocina, pero con visión directa de la piscina, la sauna y el bosque de pinos, lo cual también veía Harry, pero reflejado en las ventanas de la sala de estar. El diseño de Aalto se caracterizó siempre por el cuidado de sus detalles, en este caso, funcionales.

El techo plano del comedor se prolonga formando una terraza cubierta que culmina en la sauna, cerrando así el patio alrededor de la piscina, de manera virtual. Recordemos en este caso, la vivienda tradicional finlandesa y la evolución de la escandinava, ya referidas anteriormente.

El segundo piso, es mucho más sencillo y está formado por un íntimo vestíbulo al cual se accede por la escalera principal y que distribuye a las habitaciones de los señores, separadas éstas por un baño común. Las habitaciones de los niños abren a un espacio común de juego y sus ventanas "miran" en diagonal hacia la entrada de la casa. Las habitaciones de invitados, sobre el ala de servicios, abren hacia el bosque y se distribuyen a través de un corredor con banco, negando así las visuales hacia el patio privado de la familia.

En esta planta también se ubica el estudio de Maire, apareciendo éste como un volumen muy importante sobre la antigua entrada, con la curva típica y comunicándose directamente con el jardín de invierno, donde ella solía hacer sus arreglos de flores. La “curva de Aalto” también aparece en el acceso a las habitaciones principales, creando una especie de vestíbulo, antes de penetrar a ellas.



Funcionalmente, la villa separa claramente a través de la jerarquía de espacios y volúmenes, las actividades propias de cada miembro de la familia sin que éstas se vean interrumpidas por las de servicio o huéspedes. La ubicación, orientación y relación de los espacios planteados muestran el gran manejo formal y funcional del autor

III. Estrategias Retóricas.

El análisis poético de la Villa Mairea o descubrimiento de su esencia, compuesta por los aspectos intencionales emocionales o irracionales del autor, sólo es posible hacerlo desglosando algunas de las estrategias retóricas dentro de su diseño y determinando cómo la articulación de éstas producen un conjunto de imágenes coherentes que transmiten de alguna manera el pensamiento de Alvar Aalto. Entre esas estrategias tenemos:

Relaciones geométricas sin lectura clara.

Aalto se tomó el trabajo de esconder cualquier relación geométrica

presente dentro del diseño de la villa, y es por esto sorprende descubrir que la planta de la misma está regida por una serie de cuadrados.

La sala de estar se presenta entonces constituida por un doble cuadrado en planta, y junto con los otros espacios adyacentes, forma un gran cuadrado perfecto. Este cuadrado se rompe, intencionalmente con la inclusión o exclusión de espacios, tales como la biblioteca, o el jardín de invierno, interno el primero y externo el segundo, rompiendo de alguna manera con el esquema moderno de planta libre, que a simple vista semeja y ocultando inteligentemente el orden estructural existente. El cuadrado del ala principal, también se relaciona, a través de sus diagonales, con el resto de la planta. Del mismo modo, el ala de servicios está formada por una sucesión de tres cuadrados, relacionados proporcionalmente con la terraza cubierta y llegando a definir hasta la terminación del muro de piedra que rodea el sauna.

Las dimensiones de todos sus espacios, inclusive las de la entrada, tienen relación proporcional entre ellas, pero se perciben en la realidad, de manera diferente, al utilizar un sistema aporticado para el ala principal y uno de muros de carga para el ala de servicios, lo que distorsiona enormemente su percepción. Esto refleja un acto inconsciente de rebeldía contra los postulados del Movimiento Moderno. Igualmente existe proporcionalidad y geometría en los volúmenes en alzado, las cuales desvirtúa de alguna manera, rompiendo siempre aristas o incluyendo elementos ajenos a los volúmenes puros.

La geometría de la planta baja se mantiene en la segunda planta y descubre la razón del orden estructural de la villa. Pero, tal como refiere Weston, Aalto “hace lo que puede por evitar lo que él llama los ritmos arquitectónicos del edificio.” (15) Para ello varía las dimensiones de la red de estructura en

ambas direcciones y las columnas, las duplica, las triplica o, como en el estudio y la terraza, las cambia de acero a hormigón.

Otro tipo de relación geométrica, si perceptible se da en la terraza, donde la chimenea de piedra se apoya contra el hogar del comedor. Sobre ella se eleva una escalera hasta la cubierta de madera del tejado. La inclinación de la escalera determina la línea del friso que sube diagonalmente por la chimenea hasta volverse horizontal en la parte superior de la puerta. La misma inclinación es continua en la parte exterior de la campana de la chimenea que conecta en la planta alta con el ala de servicio, demostrando ingenio en el tratamiento de formas y volúmenes y cuidadoso tratamiento de detalles, con “elementos convencionales”.

El insistente deseo de Aalto a romper ritmos establecidos, lo lleva en otro caso al final de la terraza a ubicar un pilar de hormigón rectangular donde existía una red de columnas metálicas cilíndricas blancas. Sin embargo, esto también puede ser visto como la manera de poner fin a una circulación que viene desde el vestíbulo, por la zona de servicio, atraviesa el comedor y llega a la terraza; o de establecer virtualmente una diferencia de ambiente entre ésta y la entrada a la sauna. Son estrategias del autor donde juega con una “doble función” con un mismo elemento constructivo.

Relaciones diferentes se producen en la sala de estar, cuando el muro bajo frente al vestíbulo, “dirige la mirada” hacia la chimenea, punto focal de ese espacio. De igual manera se establece un entendimiento entre las paredes de la biblioteca de Harry, usada exteriormente como galería de Mairea, inclinada hacia el jardín de invierno de la misma. Por otra parte, la salida de la escalera principal “se abre” hacia la ventana que da al jardín, obligando a disfrutar del paisaje circundante.

Aalto, rompiendo voluntariamente con la geometría inicial, crea entonces unos vínculos de relación entre elementos y espacios, a través del giro o movimiento de superficies de cerramiento o elementos arquitectónicos, creando un mágico “entendimiento” entre todos los componentes de un espacio, revelando así parte de su contenido semántico.

Vinculación con la pintura.

Referido a este punto, el arquitecto, en una de sus conferencias, “La Trucha y el Torrente” (16) declaraba con convicción que “la arquitectura y el arte abstracto se habían influido recíprocamente”. En su caso, aún cuando su labor artística no ha sido tan ampliamente difundida, en lo que a pintura se refiere, se puede encontrar relación entre su propia expresión plástica y trabajo arquitectónico.

En una de sus descripciones de la Villa Mairea él comentaba, además, que “el concepto formal asociado con la arquitectura de este edificio... incluía una conexión deliberada con la pintura moderna, la cual daba al edificio y a la casa una esencia más profunda y básicamente más humana.” (17). Dada la influencia que pudo tener Maire Guilichsen; por su relación con el arte, como pintora y coleccionista, no es de extrañar su comentario al respecto y para reforzar esto Göran Schildt afirmaba en ese momento que “su referencia con la pintura como punto de partida era la fuente de inspiración para el concepto espacial como principal tema de la casa.”(18). La idea artística del diseño, refleja que “la vivienda revela intencionalmente alguna debilidad de su dueño”, frase contenida en su conferencia “Del Umbral a la Sala de Estar”, y que descubre, además, uno más de sus propósitos.

Schildt argumenta que la concepción espacial de Aalto se ve marcada por una clara influencia de Cezanne y al mismo tiempo por la admiración que expresaba hacia los cubistas Braque y Lecquer. Así, el espacio sin

dividir de la planta baja de la villa, trata de confundirse y abrirse al espacio exterior, como si del mismo se tratara, del mismo modo como el espacio de Cezanne trataría de traspasar las fronteras del lienzo. Esta idea de espacio interior-exterior, ya había sido trabajada en edificios anteriores.

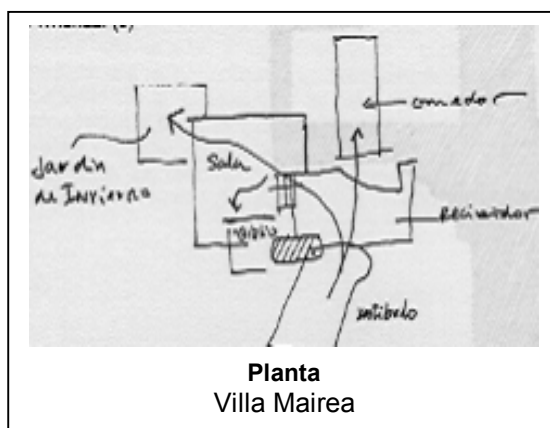
El espacio de la sala de estar se percibe tal como si en el mismo bosque se estuviera, donde se forman y reforman espacios alrededor y el individuo se siente como el centro móvil de los espacios. Las superficies dejan de leerse como límites. El suelo va cambiando de textura y de altura. El techo se observa como una continuación de ese plano "rayado" del bosque y el perímetro de la casa ofrece cambios continuos de cerramientos, entre llenos y vacíos, confundiendo la sensación de estar afuera o adentro.

Referente a la influencia cubista, algunos autores opinan acertadamente que mirando la planta de la Villa Mairea, podemos encontrar cierta analogía con un cuadro cubista representando una guitarra, donde la caja la constituye el ala principal y de servicios; el mango, continua en la terraza cubierta y el agujero se ve representado y desplazado hacia la piscina. Completando esta afirmación, encontramos en la terraza cubierta unas inesperadas vigas de hormigón muy esbeltas y fuertemente unidas, que en este caso representan las cuerdas de esa guitarra.

La técnica del "collage" cubista de George Braque, se ve representada, además, por la cantidad de colores, formas, texturas que se observan en sus fachadas y en su composición en general: planos blancos, embaldosas de cerámica azul, recubrimientos de madera y piedra; techos o ventanas de vidrio; techos vegetales, escaleras o pasamanos metálicos y de madera; plantas trepadoras, ladrillo en obra vista, columnas de hormigón madera y hierro; pavimentos diversos que van desde la madera a la piedra o a la cerámica, en fin una cantidad de motivos con influencias diversas. Este *collage* se expresa, además, en la cantidad de "ideas" que

transmite cada uno de esos elementos mencionados.

Al respecto, se refiere Porphyrus cuando habla de la villa y de su contenido metafórico por referencia a los materiales: "Tienen su significado porque van siguiendo respectivamente a los muros de ladrillo del Romántico Nacional, a las superficies de azulejos del Art Nouveau, la rusticidad de la construcción indígena, los techos de cobre de la arquitectura eclesiástica gótica, las casas estucadas del modernismo ortodoxo, la imagen industrial de los edificios modernistas y el esplendor clásico de los monumentos clásicos". (19) La yuxtaposición de elementos e ideas, característica de Alvar Aalto, transmite una serie de evocaciones que el mismo quería expresar a través de su lenguaje arquitectónico, lo cual se ve representado como lenguaje en un punto medio entre lo natural, lo histórico, lo vernacular y lo artístico de su obra.



Planta
Villa Mairea

Metáforas de la Naturaleza.

"La naturaleza ¿No es símbolo de libertad? A veces la naturaleza se halla directamente en la fuente de la idea de la libertad, la mantiene viva. Si fundamentamos firmemente el conjunto de nuestros proyectos técnicos en la naturaleza, podremos hacer que el desarrollo tome un curso en el que nuestro trabajo cotidiano, bajo todas sus formas, acrecentará la libertad en lugar de obstaculizarla (1949)" (20).

A pesar de estas afirmaciones, que pueden ser un tanto confusas aunque convincentes, Aalto nunca alude directamente a la naturaleza o a su constitución, sino a las imágenes que permiten crear ese “espacio forestal” interior–exterior, que dentro y fuera de la villa parecen multiplicarse.

Un ejemplo de ello es la doble columna que soporta el estudio, remembrando un abedul plateado de doble tronco. Esta columna, que actualmente no posee ninguna función estructural, fue descartada por el ingeniero calculista por no ser necesaria y fue la propia Maire quien insistió en mantenerla, para permitir en ese punto la continuidad con el bosque, al ubicarse muy cerca de él y de árboles de este tipo.

Esa misma continuidad boscosa se observa en los espacios de la terraza y la sauna, donde los pilares que soportan las cubiertas son absorbidos por el paisaje natural del lugar, dada su ubicación y esbeltez.

Ya dentro de la casa, en el salón de estar, el ambiente se muestra como la sucesión estructural “de troncos de arboles”, a veces sencillo, a veces duplicados o triplicados, atados con caña o bandas de madera, que naturalizan el acero y recuerdan diferentes texturas de cortezas de árboles. Esta imagen, precedida de las columnas de la entrada, del cerramiento de varillas de madera del muro del vestíbulo, a manera de pequeño bosque y del cerramiento de la escalera, de la misma inspiración, unida a la transparencia ofrecida por los grandes ventanales, crean una atmósfera de continuidad uniforme del espacio hacia el exterior natural.

En el mismo salón, la forma de la chimenea frisada en blanco, recuerda a la nieve esculpida por el viento y al mismo tiempo resuelve de una manera excelente la unión entre ésta y el cristal de la ventana. Por otra parte, el cerramiento de la biblioteca, exigido por el dueño para

mayor privacidad, sorprende enormemente al dejar pasar la luz en franjas sobre el acabado de madera del techo, como si del corte horizontal del bosque se tratara.

Otra imagen interesante es la percibida al llegar desde el bosque hacia la casa, donde una serie de verosimilitudes nos dicen que el espacio, ya construido, continua siendo natural: la puerta del jardín, la cerca, la grama en el tejado de la sauna, el agua de la piscina, la plataforma de madera similar a las que encontramos en la orilla de ríos o lagos y es entonces cuando el espacio natural exterior fluye también con el espacio construido.

Referencias al Modernismo y al Historicismo.

Consciente o inconscientemente, la Villa Mairea hace continuas referencias al movimiento moderno, con la incorporación de elementos claramente identificables, pero que en alguna forma se destruyen a sí mismas con la aparición sorpresiva de otros elementos antagónicos. Esto pudiera considerarse como una revelación de Aalto en contra de sus dictámenes, tal como se ha comprobado un poco ya al comienzo del análisis de las relaciones geométricas. La yuxtaposición de elementos a manera de collage, afirma aún más esta actitud de rebeldía.

Al observar la casa dentro del bosque, por su fachada principal, podemos descubrir la típica caja blanca de una casa moderna, pero si detallamos un poco más, nos damos cuenta que ha sido desvirtuada de varias maneras. La incorporación del volumen orgánico de la entrada, así como el gran estudio, que aflora desde la parte posterior, revestido de tablas de madera verticales. También el salón de estar se viste de madera y piedra para romper la monotonía del conjunto.

Si miramos desde el patio interior, en la esquina del comedor, de nuevo el volumen blanco se destruye con el

acabado de baldosas cerámicas azul cobalto, importadas especialmente para tal fin y también la sala se reviste de madera.

Alusiones náuticas o industriales propias del modernismo, aparecen con la escalera en espiral metálica que sube al techo, encontrándose sorprendentemente con la glorieta de madera. La balaustrada metálica del techo, también moderna, se contrapone a la de madera rústica de la primera planta de corte vernacular, y las columnas blancas de sección circular de la terraza encuentran su antítesis con la rusticidad de las de la entrada de la sauna.

Desde otro punto de vista en esta vivienda, sorprendente mientras más se mire, se notan claras alusiones a reglas compositivas clásicas, cuando el atado de las columnas, las divide metafóricamente en sus partes componentes: base, fuste y capitel. Este recurso fue también utilizado por el autor en otros proyectos, tales como los Pabellones de Exposición, y la Opera en Essen, pero ya con materiales diferentes. En el caso particular de la villa, la forma de atadura, sobre todo en las columnas de la entrada o de la sauna, recuerdan, además, culturas africanas, las cuales Aalto respetaba y conocía de alguno de sus viajes. Son elementos que una vez más establecen un doble significado metafórico.

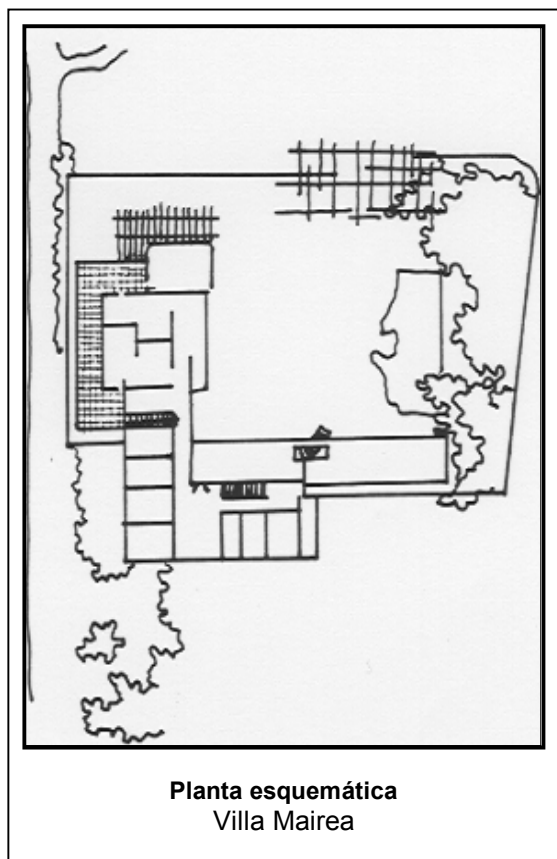
Gran respeto y admiración tenía el arquitecto por otras culturas, como la cultura inglesa a la que refiere con el jardín de invierno y por la cultura del Japón, país donde viajó varias veces. De ella incorpora repetidos elementos, en el mismo espacio: los paneles de vidrio

divididos, la estera de paja en el techo, la terraza en el suelo y los muebles de bambú. Japonesa por influencia es también la particular entrada a la sauna, que recuerda con claridad a las típicas casas de té. Originalmente, también el cerramiento de la escalera principal era concebido en bambú, como lo demuestran sus primeros dibujos, pero fue sustituido finalmente por madera, tal vez para no contrarrestar con el ambiente forestal ya creado.

Referencias a Tradiciones Finlandesas.

Como punto final en esta lista de estrategias retóricas compositivas de la Villa, podemos señalar el espíritu tradicional y nacionalista que el autor manifestó a lo largo de todo el proceso de diseño, desde el comienzo, con su versión de cabaña rústica y que mantuvo coherentemente hasta su versión final, sin desvirtuar su significado.

Sabiendo de antemano que conservó la tipología de vivienda escandinava, esto se vio reforzado a tomar un carácter más finlandés, al incorporar de manera aditiva el resto de los volúmenes, en torno a un patio central parcialmente cerrado, tal como las antiguas granjas finlandesas. El carácter del patio finlandés, presente en la villa, tiene varios significados implícitos: puede ser completado en cualquier etapa, sus edificios parecen poder extenderse en cualquier momento y cada edificio tiene una función complementaria dentro del todo.



El mismo Aalto en uno de sus ensayos "La morada como problema", hace referencia a la denominada "tupa", salón de estar de la granja típica, como corazón de la casa y espacio formado por una combinación de varias funciones, que se diferenciaban de manera virtual a través de piezas implícitas. Esas mismas funciones se diferencian en este proyecto, en el espacio del salón, con cambios de nivel, acabado de pavimento o cerramientos virtuales, claramente identificables. Así mismo, la villa implícitamente cuenta con una diferenciación de volúmenes por funciones, alrededor del patio y con caracteres totalmente



diferenciados, aun cuando forman parte del todo del conjunto.

También existen claras referencias a costumbres primitivas, en el techo vegetal del sauna y sus columnas de madera. Rodeando éste, encontramos, además, el muro de piedra que cierra virtualmente el espacio construido, diferenciándolo del natural y que recuerda los antiguos muros de cementerios medievales.

Otros elementos encontrados y aislados, como la balaustrada de madera similar a las rejas de las antiguas granjas, el canalón de madera aludiendo a los orígenes de la cornisa; la pared de piedra, chimenea y escalera de la terraza, remembrando siempre construcciones vernaculares y por último, la manilla de la puerta de entrada, la cual es una representación en bronce de las manillas naturales de madera de los antiguos edificios tradicionales, afirman con mayor intensidad el espíritu del autor.

Existen algunos aspectos constructivos de la villa en que se establece una "doble contenido semántica" transformando poéticamente sus insinuaciones: la superficie-blanca, aparentemente lisa y moderna, no lo es, sino que es ladrillo recubierto de cal, tal como se estila en la arquitectura tradicional mediterránea. La cubierta del estudio, aparentemente convencional", esta construida de tablas finamente cortadas. El marco de hormigón de la terraza, soporta un techo de madera y vegetal con desagüe perforado. Los postes de las glorietas alrededor de las áreas de servicio muestran varias maneras de hacer uniones en madera, demostrando un alarde constructivo. Las rejas de granja sobre el comedor, tan tradicionales, se ven, sin embargo, soportadas con portes de acero modernos.

Se demuestra con todos estos elementos, la cantidad de "dobles imágenes" evocadoras de este objeto arquitectónico, de diferentes materiales,

técnicas constructivas y con infinitud de significados, que forman un todo coherente sin entrar en ningún momento en contradicción ni en competencia, realizadas a través de la técnica clara de collage y que constituyen parte de sus estrategias retóricas, inteligentemente articuladas.

Aalto, entonces toma en este caso elementos invariantes de la tradición, los cuales transforma a través de sus estrategias retóricas de ficción, y llega entonces a transmitir un significado poético en su resultado.

IV. Conclusiones.

Versión Final. Poética.

A fin de determinar con mayor precisión el contenido poético de la obra de Aalto, es necesario hacer un breve recuento del análisis efectuado a todo el proceso de diseño de la villa y de como sus ideas fueron transformándose poéticamente hasta conseguir el resultado deseado, sin olvidar los objetivos fundamentales para los cuales se construía.

El análisis de Aspectos Contextuales y Tipológicos, que incluían en este caso, aspectos históricos, geográficos y antecedentes del autor, por una parte, y por otra la influencia ejercida por sus clientes y por el momento histórico de la arquitectura en que vivía el arquitecto, dieron entonces origen a dos versiones claramente diferenciadas.

Una primera versión, totalmente tipológica y vernacular y marcada por ese sentimiento de preservar la historia y la tradición y una segunda versión, de contenido también tipológico, pero enriquecida con elementos artísticos e influida por el Movimiento Moderno y las culturas admiradas por Aalto. Esta también estaba fuertemente marcada por ese sentimiento de retorno a la naturaleza que ya presentaba su trabajo previo.

La versión final, obra maestra de Aalto, hace un recorrido exhaustivo por

todo este proceso de generación de ideas y toma de cada una de las ideas su esencia, para convertirse entonces en una recopilación de imágenes evocadoras, que a través de procedimientos retóricas, transmiten claramente sus intenciones y su pensamiento.

Todas las ideas expresadas en el diseño: historia, ambiente, naturaleza, sociedad, arte, arquitectura, tradición, libertad, llegan entonces a constituir la "esencia" de su trabajo y la forma como esas ideas se hacen llegar al espectador, a través de la traducción en espacios y elementos arquitectónicos, y por medio de unas estrategias retóricas cuidadosamente elegidas, constituyen su contenido poético. Nada en la villa fue elegido ni dispuesto al azar, todos sus componentes, hasta el más insignificante de ellos poseen una "doble función" o un "doble contenido formal" o un "doble significado".

La serie de contradicciones expresadas así mismo en la villa, entre naturaleza y tecnología; modernidad y tradición, sociedad y arte, expresadas a través de esos elementos de significación de una doble lectura, pueden ser catalogadas en las Categorías Poéticas de la Arquitectura: doble forma, doble función y elemento convencional, a que hace referencia Muntañola (21), aludiendo a la clasificación de Robert Venturi (22).

Pero la Villa Mairea, como diría Schldt, no sólo era un laboratorio experimental y una magnífica obra de arte donde se deseaban expresar una cantidad de ideales, ni un despliegue de conocimiento tecnológico, también era un hogar para una familia específica, en un determinado momento histórico, con unos requerimientos funcionales determinados, que debían ser prioritariamente cumplidos a cabalidad. En este caso, es donde podemos argumentar que el diseño de la villa ha resuelto magistralmente ese punto medio entre el habitar, construir y pensar, donde se expresó con claridad unos

requerimientos funcionales precisos; y se eligió una cantidad de formas y procedimientos constructivos adecuados al momento, para transmitir una serie de ideales establecidos, transformando el objeto arquitectónico y funcional en imagen y donde lo físico, social y psicológico se unen para crear una poesía arquitectónica, al trascender de esta manera el simple hecho de habitar o construir.

En este caso “el arquitecto, es el poeta de las formas, porque sabe construirlas (tramarlas) poéticamente, mediante la encadenación de sus elementos (caracteres) dentro de una misma totalidad, mito o fábula.” (23) Estos elementos o caracteres, constituyen su pensamiento, sus ideas a transmitir, ya sean ideas constructivas, funcionales, sociales o ideológicas, y la selección de procedimientos retóricas y el encadenamiento de éstos, constituyen el éxito del proyecto, comprometiéndolo seriamente con el contexto.

Al respecto Kristian Gullichsen decía sin embargo, que “la Villa Mairea no se vincula a ninguna época concreta, pues al terminarla, estalló la guerra, y la sociedad y el tipo de vida para el cual fue construida nunca volverían a existir”.(24)

Aun cuando el contexto ideológico, social, artístico y tecnológico, cambie a través de la historia, y la obra de arquitectura adquiera con el tiempo diferentes lecturas, esto contribuirá a enriquecer su vocabulario semántica. La Villa Mairea siempre motivará en cualquier arquitecto que la analice, o en cualquier persona que la disfrute, la búsqueda de esa poética individual, a través de un regreso a los orígenes de la existencia, logrando de la arquitectura que sea más humana y al mismo tiempo más contemporánea. En este sentido podemos concluir que lo más importante en todo el cúmulo de ideas expresadas en la villa, es que el tiempo no existe para ella, pues logra traspasar de un lado a otro los límites del tiempo y va hacia al

futuro regresando a unos orígenes, que finalmente la convierten en eterna. Finalmente, la búsqueda de Alvar Aalto es la Eternidad.

- 1) Muntañola, Josep. “Poética y Arquitectura”.
- 2) Porphyrius, Demetrios. “Sources of Modern Eclecticism”.
- 3) Aalto, Alvar. “Humanización de la Arquitectura”.
- 4) Aalto, Alvar. Op. cit.
- 5) Fleig, Karl. “Alvar Aalto”.
- 6) Weston, Richard. “Villa Mairea”.
- 7) Pearson, David. “Alvar Aalto and the International Style”.
- 8) Jyväskylä Museo Alvar Aalto, “En Contacto con Alvar Aalto”.
- 9) Porphyrius, Demetrius. Op. cit.
- 10) Weston, Richard. Op. Cit
- 11) Aalto Alvar. Op. Cit.
- 12) Schildt, Göran. “Architectural Drawings of Alvar Aalto”. Introducción.
- 13) Muntañola, Josep. Op. Cit.
- 14) Jyväskylä Museo Alvar Aalto. Op. cit.
- 15) Weston, Richard. Op. Cit.
- 16) Jyväskylä Museo Alvar Aalto. Op. Cit
- 17) Weston, Richard. Op. cit.
- 18) Schildt, Göran. “Comentaris sobre la memoria dels architectes”.
- 19) Porphyrius, Demetrius. Op. Cit.
- 20) Jyväskylä Museo Alvar Aalto. Op. Cit.
- 21) Muntañola, Josep. Op. Cit.
- 22) Venturi, Robert. “Complejidad y Contradicción en la Arquitectura”.
- 23) Muntañola, Josep. Op. Cit.
- 24) Jyväskylä Museo Alvar Aalto. Op. Cit.

Bibliografía. En orden alfabético.

1. Aalto, Alvar, “La Humanización de la arquitectura” Cuadernos Infimos 81. Tusquets Editores, Barcelona, 1977.
- 2- Aalto, Alvar. “Projects and Final Buildings” Verlag für Architektur Artemis. Zurich.
3. Fleig, Karl. “Alvar Aalto”

- Colección Obras y Proyectos.
Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
1994.
4. Garland Architectural Archives. "Thez Architectural Drawings of Alvar Aalto 1917–1939". "Villa Mairea". Tomo 10. Alexander Tzonis, General Editor, 1994.
 5. Jyvaskylä Museo Alvar Aalto. "En Contacto con Alvar Aalto", 1993.
 6. Mosso, Leonardo. "La Villa Mairea". Artículo publicado en la revista Casabella.
 7. Muntañola, Josep. "Poética y Arquitectura". Editorial Anagrama, Barcelona, 1981.
 8. Muntañola, Josep. "Retórica y Arquitectura". Hermann Blume Editores, Madrid, 1990.
 9. Muntañola, Josep. "Comprender la Arquitectura". Editorial Teide, Barcelona, 1985.
 10. Pearson, David. "Alvar Aalto and the International Style". Watson-Guptill Publications, New York, 1978.
 11. Poole, Scott. "Elemental Matter in the Villa Mairea". Traducción realizada por Sergio Palacios Castro, facilitada en el curso.
 12. Porphyrios, Demetri. "Sources of Modern Eclecticism". Academy Editions/ St. Martín's Press, New York, 1982.
 13. Schildt, Göran. "Comentaris sobre la memoria dels arquitectes". Artículo publicado en la revista Arquitectura Viva. Mayo 1982.
 14. Schildt, Göran. "The Complete Catalogue of Architecture, Design and Art of Alvar Aalto". Academy Editions, 1994.
 15. Tempel, Egon. "Nueva Arquitectura Finlandesa". Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1968.
 16. Weston, Richard. "Villa Mairea" Editorial Phaidon.

Villa Mairea

Luis Aldrete Naranjo



Vista desde el bosque
Villa Mairea

Alvar Aalto pasó por varios periodos dentro de su trayectoria profesional encausados de manera cada vez más latente a la realización de la arquitectura que favoreciera el desarrollo espiritual del ser humano.

En la Villa Mairea tuvo la oportunidad de desahogar sus inquietudes, desarrollando un trabajo sorprendente en todos los sentidos, demostrando una gran capacidad de síntesis y habilidad para construir un sueño de enorme sensibilidad.

Por medio de este trabajo se trataba de dar un paseo por los movimientos artísticos y personas que influyeron en Alvar Aalto a lo largo de su trayectoria para tratar de descifrar algunos de los secretos que encierra la Villa Mairea y poder entender más a fondo lo que fue una postura ante el trabajo y ante la vida.

I. Influencias Artísticas. Paul Cezanne.

“Usted en literatura exclama y repite; Venus, Zeus, Apolo. Cuando ya no puede decir con emoción profunda; espuma del mar, nubes del cielo, fuerza del sol”

Paul Cezanne.

Cezanne nació en 1839 y murió en 1906 cuando Aalto tenía ocho años. Fue un pintor revolucionario que venía de una familia acomodada que no estaba de acuerdo con su ideología, a pesar de esto siguió su camino hasta convertirse en uno de los grandes pintores del siglo pasado.

Contradictoriamente a la opinión más difundida que sostiene que Cezanne rompió con los contornos del objeto dando así a la pintura más suavidad y libertad, Ferdinand Léger (pintor del periodo cubista y amigo de Aalto) afirma que Cezanne reintrodujo en la pintura la línea y el contorno como medio de reflejar la realidad sensible.

Cezanne aunque lo intentó no recibió una enseñanza clásica, convirtiéndose el Louvre en su única escuela. Sostenía que el pintor debe formarse una óptica y tiene que ver la naturaleza como si nadie la hubiera visto antes, consideraba que hay que llegar al arte partiendo de la naturaleza.

Para él la línea y el modelado no existen, el dibujo es una relación de contrastes, o simplemente la relación de dos tonos, el blanco y el negro. Mientras que la pintura es registrar sensaciones de color.

Cezanne consideró al arte como su única religión siendo su fin la elevación del pensamiento, él no quería dejarse llevar por las imágenes, sino por la verdad, para él solo lo verdadero es digno de amor.

La capacidad de contemplación es una cualidad innata en Cezanne, cuando se detenía a ver una imagen no paraba hasta que estaba lleno de ella, la concebía ya al mismo tiempo la componía, se dejaba llevar por la emoción que le producía un amanecer o una puesta de sol o simplemente el hecho de ver, oír, respirar, entonces se convertía en una sensibilidad extasiada, que analizaba y buscaba plasmarse en el lienzo.

Cubismo

“El concepto formal asociado con la arquitectura de este particular edificio... incluye una conexión deliberada con la pintura moderna la cual da al edificio y a la casa una

escénica más profunda y básicamente más humana”
Alvar Aalto.

Entre abril y mayo de 1907, Pablo Picasso comenzó a pintar un lienzo de dos metros y medio por lado aproximadamente, eventualmente el mundo lo conocería como “Les Demoiselles D’Avignon”. En aquel momento nació una nueva forma de ver la vida a través de la pintura, en donde las ideas comenzaban a ser más importantes que la obra en sí misma, ya no se trataba de representar a la naturaleza, ya no era la imitación de las cosas por medio del dominio de la técnica, se empezaba a capturar el dinamismo del movimiento a través de una imagen estática, nacía el cubismo.

Dentro de los representantes más importantes del cubismo se encuentran Picasso, Léger, Braque y más tarde Juan Gris. Alvar Aalto vivió los momentos en los cuales este movimiento empezaba a conocerse de una forma más global por el continente europeo, al grado de que la pintura de George Braque llegara a cautivarlo entrañablemente.

El cubismo nació cuando el movimiento Fauvista encabezado por H. Matisse, estaba en plena madurez, y se convirtió en la negación de este. En la pintura de Cezanne la percepción espacial fue durante mucho tiempo la base de su pintura, en sus lienzos se equilibraban superficie y espacio. Su pintura era una percepción diferente de la imitación de las cosas y la realidad, mientras que la llegada del cubismo significó un apartamiento de la imitación y una suspensión de las leyes de la proporcionalidad, así como también una liberación de la cotidianidad.

La primera etapa del cubismo es la denominada “cubismo hermético”, la cual se caracteriza por hacer una visión casi impenetrable y opaca pero al mismo tiempo creando una imagen de absoluta claridad, algunos críticos comparaban este tipo de pintura con la páginas de un libro que son prácticamente iguales, pero el contenido es de una gran diferencia. Durante este periodo cuesta distinguir los cuadros de Picasso a los cuadros de Braque.

Con el cubismo es introducida a la pintura una nueva dimensión, la memoria; esta región de nuestro interior que de forma paulatina nos envía mensajes traducidos en recuerdos que canalizamos como imágenes

de tiempo y que muy a menudo estas imágenes a su regreso nos pueden parecer banales. Y en la pintura cubista esta región del alma se adhiere a los objetos y se materializa en ellos traduciéndolos en un lenguaje bidimensional.

Este cambio traduce de alguna manera los cambios políticos y sociales, así como al movimiento de masas producido por la nueva industria, característica del desarrollo técnico de este siglo.

Otra fase importante del cubismo se caracteriza por la introducción de los objetos tales como restos de espejo, de papel de empapelar, recortes de diario, etc. Es la etapa del “collage” y así comienza un nuevo periodo que rompe con el hermetismo anterior y transmite un poco más de calma y claridad, a esta tendencia se le conoce como “cubismo sintético”.

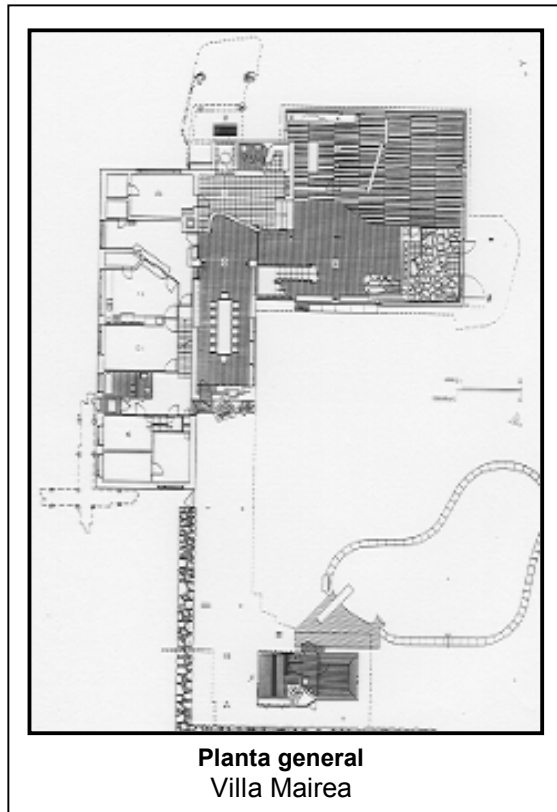
Con esta fase del cubismo es con la que más se relaciona a Alvar Aalto principalmente en un aspecto formal, por la utilización de diferentes materiales dentro de una misma obra.

Otra de las características del cubismo sintético es la reaparición de los objetos, ya sea una naturaleza muerta o de una composición de figuras (la guitarra fue uno de los elementos típicos de estas composiciones), y, por consiguiente, los objetos podían ser apreciados en su totalidad, dejaron de ser fragmentados ya no tenían que ser sumados, sino que ahora estaban resumidos en su esencia

De esta manera la pintura deja de ser determinada solo por la relación del espacio y el tiempo, ahora la relación se basaba en el objeto consigo mismo, y las cualidades de estos objetos están determinadas a la vez por el tiempo y el espacio.

La “Villa Mairea” tiene esta característica, ya que su forma corresponde a la relación de los espacios entre sí y admiramos la casa en su totalidad, al objeto en sí mismo y al situarla en su contexto establece una ruptura con el tipo de arquitectura de su tiempo, además, que la conexión y la dualidad con el paisaje son de una audacia sorprendente que denota una gran sensibilidad y capacidad de entender la esencia del bosque.

Esta ruptura con el tipo de arquitectura que se estaba haciendo y la capacidad de sintetizar una cultura y el bosque logrando una integración global con el espacio, son las cualidades que le otorgan belleza al objeto y de esta manera la obra logra romper con la barrera del tiempo.



Aalto creó una casa contemporánea con un lenguaje moderno, pero lo más importante se encuentra en la idea y la trascendencia de esta.

Ferdinan Léger

Ferdinan Léger fue muy amigo de Alvar Aalto en las décadas de los 30 y los 40, incluso en algún momento se plantearon el hacer arquitectura juntos, pero nunca llegaron a hacerlo.

En 1912 se unió al grupo de los cubistas, pero en realidad le interesaban más las máquinas ya que tenía una fascinación por los adelantos tecnológicos de su tiempo pero al mismo tiempo sentía un rechazo por ellas ya que visualizó un mundo esclavizado por las mismas, imaginando personas viviendo como robots sin calidad de vida.

Su primera temática en 1912 se tituló "La máquina como objeto por antonomasia", revelando así sus impresiones acerca del

mundo industrializado y de su preocupación de cómo el hombre que es el creador pasa a ser el súbdito de la máquina. Esta idolatría por el objeto construido siempre lo acercó a la arquitectura y a una fascinación por el purismo, por esto hacia 1925 inicia una estrecha amistad con Le Corbusier.

La ideología de Ferdinand Léger de una civilización mecanizada por medio de la tecnología lo llevó a realizar en 1923 una película que tituló "Ballet Mecanique" la cual no fue bien recibida por la aristocracia de su tiempo. A partir de este momento su trabajo lo lleva a convertirse en un intérprete del sentimiento popular de admiración por la tecnología que llega a mecanizar a hombres, mujeres, plantas y nubes.

Panorama para un cambio

Sin duda la pintura cubista desarrolló una nueva tendencia basada en la trascendencia de una idea plasmada en dos dimensiones, siendo los cambios políticos y sociales parte de la materia prima de este periodo, y los movimientos artísticos incluyendo la arquitectura se convirtieron en catalizadores de estas transformaciones. Por esto nació la arquitectura funcionalista siendo el resultado de llevar una idea a sus últimas consecuencias, llegando a convertirse en una respuesta a los nuevos problemas que estaban surgiendo. Y así parte de los arquitectos activos de este tiempo se dejaron seducir por los nuevos materiales industrializados y los nuevos procesos constructivos para poder satisfacer un mercado en el cual la necesidad de vivienda era un problema real después de la guerra, así como también la creación de edificios de carácter público y el abastecimiento de un mercado de masas formado en su mayor parte por obreros, consecuencia de la emigración de la gente del campo a las ciudades.

La mecanización del ser humano como predecía F. Léger había comenzado, ya que este tipo de arquitectura que se había generado sobre la base de los nuevos materiales y los nuevos métodos constructivos producía fuertes ingresos para unos cuantos, y empezaba a ser más importante el comercializar la arquitectura que el poner un poco de atención en los espacios proyectados para proporcionar viviendas dignas.

Aalto al darse cuenta de esto comienza su lucha a favor de una arquitectura

al servicio del ser humano, en donde las relaciones entre los hombres y la dignificación del espíritu fueran lo más importante, sin perder su pasión por experimentar para provocar determinadas sensaciones. En la Villa Mairea lo demuestra con la utilización de muchos materiales distintos que crean una dualidad entre un mundo contemporáneo e industrializado con una naturaleza sencilla y milenaria. Es en esta habilidad para componer espacios delimitados por la combinación de materiales distintos que crean una dualidad entre un mundo contemporáneo e industrializado con una naturaleza sencilla y milenaria. Es en esta habilidad para componer espacios delimitados por la combinación de materiales distintos dentro de una misma obra en lo que el trabajo de Aalto se parece a la pintura de G. Braque, en la que la combinación del color con restos de serrín, tabaco, etc. explora también las cualidades espaciales pero ahora dentro de la pintura, donde el recuerdo de una imagen puede convertirse en la evocación de una idea que le sirve como campo de exploración y así poder llevarla al extremo, traduciendo lo que está sucediendo al mundo y despertando conciencia en algunos.

Por medio de estas imágenes abstractas que crean una dualidad entre dos mundos capturan ya sea el espectador o al visitante (o habitante) y generan una conexión entre la idea y la sensación producida, entre la obra y el medio natural y transformando en donde la abstracción de una idea sintetiza un modo de vida.

Esta capacidad de traducir la naturaleza por medio de la arquitectura se debe un poco a la influencia que Cezanne tuvo sobre Aalto, ya que la enorme capacidad de observación que tenía el pintor se demuestra en sus lienzos, en donde sintetiza no solo la naturaleza sino captura una imagen de tiempo que refleja un estado de ánimo producido por aquel momento contemplativo y así transmitir una serie de sensaciones provocadas por determinado paisaje, que probablemente en otros ojos pasaría inadvertido. Aalto lo que hace es regalarnos este paisaje al crear un espacio desde donde lo podamos disfrutar, además de introducirlo a la obra ante algunos elementos que sintetizan el mismo. Y esto se logra con una capacidad de admiración y una observación contemplativa.

II. Influencias arquitectónicas

Erik Gunnar Asplund

Durante las dos últimas décadas del siglo pasado surgió un movimiento al que llamaron Romanticismo Nacional que se generó paralelamente en Finlandia y Suecia. Asplund nació en Estocolmo en 1855 justo cuando esta tendencia estaba floreciendo. Como reacción a este movimiento que se basaba solo en la nostalgia de los años anteriores, surgió el "Realismo Nacional" y en la arquitectura ahora cobraban importancia el material y la estructura además de algunos aspectos funcionales, pero sin perder el carácter de una Arquitectura que se interesaba en el trabajo artesanal en la construcción como el "Romanticismo Nacional".

En la década de los veinte en Suecia y en Finlandia la producción industrial fue impulsada por la mecanización y la racionalización, y se dirigió cada vez más a un mercado de masas, y poco a poco se iba formando un grupo de gente con dinero, compradores de objetos de lujo, y un mercado masificado de objetos cotidianos. Consecuencia de esto llega con fuerza el funcionalismo también en esta década, pero es hasta la exposición de Estocolmo en 1930 cuando esta ideología cobra verdadera importancia. Era una clara ruptura con la tradición en donde la estandarización y la tipificación eran las consecuencias.

Asplund siendo trece años más joven que A. Aalto tuvo una fuerte influencia en él, sobretudo en esta década de los veinte que estaba generando cambios importantes. Tal era el interés de Aalto por el trabajo de Asplund que solicitó trabajo en su estudio sin tener éxito, pero años más tarde se convirtieron en íntimos amigos.

La Villa Snellman, en Odinvägen, fue una de las fuentes de inspiración para el trabajo realizado posteriormente en la Villa Mairea. En ella Asplund construyó lo que entendía de la cultura y tradición sueca, mediante una casa estrecha, rústica, con una cubierta de madera a dos aguas y con un ala de una sola planta unida a otra mayor oblicuamente.

Otra obra que se puede relacionar es la propia casa de campo de Asplund, Stennäs en Sorunda que se realizó en el año en que Aalto comenzaba con los primeros estudios de la Villa Mairea en 1937. Esta consiste en un modesto bloque colocado sobre el paisaje, en

donde la tradición y las sutilidades de una visión contemporánea tiene el papel más importante.

El último encargo de Asplund fue el crematorio del bosque (1935 – 1940) que se ha convertido en su obra más importante. En este proyecto se sintetiza su interés de dignificar el espíritu humano.

III. Contexto cultural y arquitectónico

En Finlandia el movimiento “Nacional Romántico” llegó a ser muy importante en 1895, cuando un grupo de artistas como el compositor Jean Sibelius, el pintor Askeli Gallén Kallela y los arquitectos Eliel Saarinen y Herman Gesellius entre otros, llegó al mismo tiempo a su madurez ideológica generando una reacción contra el régimen ruso ya que Finlandia no se independizó hasta 1917. Otra característica del movimiento es el acercamiento con la naturaleza, con su cultura y tradiciones. En el trabajo de Aalto también podemos ver estas aproximaciones.

Como ya se ha comentado Asplund fue una fuerte inspiración en los primeros años de su carrera y esto lo demuestra en los apartamentos para obreros y un club de trabajadores construidos en 1924, en muchas de sus iglesias y en dos casas para los servicios de vigilancia civil construidas en Seinäjoki y Jyväskylä en 1927, principalmente.

Aparte de Asplund otro arquitecto que influyó a Aalto en los primeros años de su trabajo fue Erik Bryggman, con quien trabajaron él y su esposa Aino por un corto periodo de tiempo después de trasladarse a la ciudad de Turku, en el sur de Finlandia a finales de 1927.

En la villa Mairea más que en cualquier otra obra de Aalto queda reflejadas estas referencias creando un vínculo entre la arquitectura funcionalista y el legado evocador del movimiento nacional romántico.

Antecedentes de la villa Mairea

Los primeros dibujos y esquemas de la casa se comenzaron en 1937 cuando Alvar Aalto pasaba por un momento en el cual se estaba generando un cambio importante en su arquitectura.

Con la culminación del sanatorio de Paimio el cambio ya se veía, el movimiento

funcionalista ya no le interesaba tanto como en años anteriores y su oportunidad para lograr un acercamiento con las esencias del ser humano llegó con este trabajo.



Vista desde el patio
Villa Mairea

En 1929 el panorama arquitectónico lo estaban marcando cambios ideológicos importantes, prueba de esto son “La Ville Savoye” de Le Corbusier, el pabellón alemán para la exposición universal de Barcelona de Mies Van der Rohe y el mismo sanatorio de Paimio de Alvar Aalto, pero este cambio también se manifestaba en otras áreas y en el campo cinematográfico Luis Buñuel realizaba una de sus obras maestras: “El perro Andaluz”, todas estas creaciones fueron concebidas en este año.

Los clientes de la Villa Mairea fueron Harry y Marie Gullichsen, los cuales eran coleccionistas de arte y amantes de la modernidad. Ellos querían una casa contemporánea y al mismo tiempo capturar el espíritu finlandés por eso estaban dispuestos a considerar cualquier propuesta y a correr cualquier riesgo. Así decidieron otorgar toda la libertad a Aalto en el proyecto de la casa.

Así que a finales de 1937 empezó a trabajar en la Villa Mairea. Los primeros dibujos sugieren un poco de timidez dando la impresión de una actitud conservadora, aterrizando en un proyecto de una cabaña rústica finlandesa. Esto prueba la dificultad que los clientes le otorgan al darle la total libertad en la toma de decisiones porque le daba una carga ética y moral mayor que en otros proyectos que están más limitados y definen más detalladamente un programa.

Aristóteles decía que los arquitectos son las personas con mayor peso ético y moral dentro de la sociedad ya que son ellos los que deciden las formas de las ciudades y por lo tanto la forma de vida comunitaria, es posible que por estas razones Alvar Aalto no hiciera un proyecto más arriesgado en su primera propuesta.

Los clientes rechazaron este primer proyecto argumentando que querían algo más moderno que hablara de la época actual y no fuera tan conservador.

En esta primera propuesta la nostalgia del pasado en una memoria siempre presente es la raíz de la casa, lo que nos recuerda la ideología del movimiento “Nacional Romántico” al final del siglo pasado.

La siguiente fuente de inspiración fue completamente radical y vino de Frank Lloyd Wright con su casa de la cascada, fue una influencia considerable ya que los dibujos que se hicieron posteriormente proponen terrazas con voladizos de luces considerables e incluso se trató de convencer a los clientes para construir encima de un río muy lejano al solar, pero finalmente fue una propuesta fugaz y se desarto de la idea.

Se empezó a trabajar en una nueva propuesta y en los primeros meses de 1938 se aceptó un proyecto con el que Aalto no estaba convencido del todo y una vez que se habían empezado las excavaciones cambio el proyecto de una forma radical, ganando claridad, siendo más lógica su distribución. Este cambio se adecuaba a la cimentación existente por lo tanto no fue tan complicado convencer a los clientes y finalmente se llegó al proyecto final de la Villa Mairea.

En el proyecto final es clara la ruptura con el movimiento moderno al alejarse de los volúmenes puros y tratando de ocultar cualquier relación geométrica, siendo la línea curva uno de los elementos que utilizó para lograrlo, de esta manera consigue que la sensación espacial sea más amable y más cálida, llevando al visitante de una manera más cordial a dar un paseo entre los espacios entrelazados evitando la agresividad de los ángulos rectos.

Villa Mairea... los sentidos

La vista

Una de las características principales de la casa, es sin duda el contexto natural

conformado por un bosque de pinos; la relación que existe entre la casa y el medio crea una dualidad entre fragilidad y fortaleza que por medio de los vanos y ventanas permite al paisaje invadir el interior para lograr que la vista descanse entre verdes, luces brillantes y el cielo.

Los colores de los materiales empleados se contrastan entre ellos mismos creando evocaciones de elementos del bosque, tal es el caso de la imagen que nos provoca la caña sobre una columna pintada de negro, que no es sino la traducción un tronco de pino.

La utilización de la madera en el techo de la sala de estar, pinta la luz que penetra del bosque de color dorado matizando el espacio con la bondad de la alegría de una casa cómoda y hogareña.

El juego de luces y sombras que se forman cuando la luz pasa a través del vidrio de los muros de la biblioteca hacia la sala de estar, nos brinda la sensación de estar por debajo de la copa de un árbol disfrutando de esa maravillosa danza interminable.

El sabio aparejo de los materiales utilizados que nos recuerda un *collage* de Braque no permite el aburrimiento en el recorrido de los ojos del visitante, y de alguna manera nos trae el recuerdo del colorido del bosque en primavera.

La transparencia que logra entre los espacios y la adecuada proporción de las ventanas deja que pase la luz iluminando todo lo que se cruce en el camino recordando las brillantes del verano.

Con la luz del atardecer acariciando las superficies de madera nos evoca a las doradas hojas del otoño que contrastan con un telón de sombras verdes. Y el color blanco en las fachadas convierte a la casa en una colina de nieve en el invierno.

Todo este colorido en formas no es mas que la palpitable traducción de un país conformado por bosques y lagos.

Olfato

El aroma de los pinos que nos entra en principio a través de los ojos con el bosque que sostiene la casa, nos invade en olor a madera con un perfume natural distinto de los materiales modernos que desprenden un olor

de fabrica, de sudor e indiferencia que en otro contexto puede ser hermoso.

Cada elemento utilizado dentro y fuera de la cosa desprende un aroma que forma parte de los aspectos fundamentales en la sensación causada en la percepción espacial. No es lo mismo el olor de la madera y el olor del acero, ni el de un muro de ladrillo encalado y un muro pintado, ni el de una baldosa de piedra al ser fregada que el de una baldosa de barro. Estos olores pueden llegar a ser un factor psicológico importante en la forma de percibir un espacio. En algunas ocasiones somos conscientes pero en la mayoría de las veces esta percepción llega de forma inconsciente al ser humano.

Esta manera de evocar los aromas del bosque por medio de elementos arquitectónicos, haya sido concebido de forma consciente o no, forma parte de la idea que tenía Alvar Aalto de humanizar la arquitectura para beneficio del espíritu humano.

Oído

Los sonidos que se esparcen dentro de la casa generados por la combinación de las proporciones espaciales y los materiales utilizados crean un ambiente de serenidad, estado necesario para que cualquier actividad del ser humano se llegue a realizar plenamente. La acústica en las áreas comunes y más abiertas de la casa gracias a la utilización de la madera permite que los espacios sean más acogedores así como también permite que la interacción entre los habitantes sea más placentera.



Exterior
Villa Mairea

Otro aspecto fundamental es la dualidad creada entre el aislamiento y la conexión con el exterior. Aislamiento otorgado a los espacios que lo requieren generando intimidad y resguardo, necesidades psicológicas importantes que la obra arquitectónica tiene que cubrir ya que si no se cumplen se generarían inseguridades en el desarrollo de la vida cotidiana. Y conexión con el exterior; que permite pasar un concierto armónico generado por la vida en el bosque, como el sonido del viento al pasar a través de los árboles, el canto de los pájaros, el sonido del silencio, etc. De esta manera se crean diferentes ambientes que permite que la interacción entre los habitantes de la Villa Mairea y el medio que los rodea genere una conexión más completa y así se pueda lograr una identificación más amplia entre el hombre y la naturaleza; característica que se estaba perdiendo en el nuevo mundo industrializado.

Tacto

Las texturas del bosque están repetidas en la obra arquitectónica. La frialdad y aspereza de la piedra como el clima finlandés, la rasposa tersura de los muros de ladrillo encalado como cuando las colinas nevadas se congelan, la suavidad de la madera que nos sorprende con la humildad con que se deja trabajar para poder lograr formas que nos recuerdan el paisaje natural y transformado, la llanura plana de las superficies de cristal y embaldosados de vidrio azul que nos recuerdan las inmóviles superficies transparentes de los lagos con el siempre hermoso reflejo del cielo, la dureza del acero que no deja en el olvido el recuerdo de un mundo moderno y transformado.

Todas estas sensaciones causadas por las texturas de los materiales no son producidas necesariamente por el contacto físico sino que también pueden entrar en nosotros a través de los ojos y juegan un papel fundamental en la sensación espacial y en la imagen que tiene la casa. Los aspectos filosóficos y análogos con los movimientos artísticos modernos empiezan y terminan con el empleo de determinados materiales para cada espacio pero entre el principio y el fin existe un proceso intermedio que se convierte en una lucha encaminada por la búsqueda de la verdad.

La Villa Mairea es una lección de una postura en defensa y a favor del enriquecimiento del espíritu del hombre utilizando la Arquitectura como el modo para logrado

Es una casa en donde la experimentación lo lleva a descubrir esencias las cuales utiliza para llevar una idea hasta sus límites y así lograr espacios que puedan satisfacer además de las necesidades físicas, las necesidades psicológicas del hombre para poder brindar tranquilidad y serenidad a las personas que vivirían en ella.

la síntesis y traducción de una cultura además de la relación con el contexto es lo que hace que la casa sea inamovible, creando Arquitectura actual que habla de su tiempo con un aire milenario, en donde lo que él entendía por tradición lo transforma con un lenguaje personal en una manifestación de un mundo contemporáneo, y así manifestar que lo más importante no es la obra como resultado estético sino la idea que encierra y lo que nos enseña, creando una relación entre la fortaleza, el espíritu y el hombre.

Una de las características principales de la casa es sin duda el contexto natural.

Bibliografía

1. AALTO, Alvar " La humanización de la Arquitectura" Tusquets Editores. 1 977
2. AALTO E. IFLEIG, K. (redactores): " Project and final Buildings" De. A.A.Z.
3. MUSEO ALVAR AALTO: ' En contacto con Alvar Aalto"
4. SCHILDT, Göran- "Early Drawings of Alvar Aalto" Rizzoli, 1989.
5. "The architectural drawing of Alvar Aalto" 1917-1939 Volumen: 1: Villa Mairea 1938-1939, Garland, 1994. De la colección Archivo Garland., 1993.-
6. WESTON, Richard- "Villa Mairea", Editorial Phaidon. (monografía)

La vivienda después de la Villa Mairea Casa experimental Muuratsalo, Saynatsalo

Federico Prieto Schaeffer

"El hall bien tratado como un espacio al aire libre, bien empleado, es un fragmento de la piedra filosofal"
Alvar Aalto

1. El contacto con el lugar.

Ubicación: Lago Paijanne, región de los lagos. Zona geográfica de Saynatsalo, Finlandia

Area geográfica: Norte-medio. Centro de Finlandia Septentrional. Lago Paijanne

Emplazamiento

La potencia del entorno se manifiesta en el lago y su horizonte. El bosque y sus rocas de granito permiten sustentar el lugar de la casa. Su aislamiento se mantiene como condición y su esencia está en establecer el diálogo con cada uno. El puente a la isla fue la embarcación que Aalto construyó, que imaginó como un artefacto-mueble y que la misma casa debía acoger.

Actualmente la isla está comunicada con el borde del lago, pero originalmente su acceso era a través de una embarcación



Emplazamiento
Foto desde la casa experimental

diseñada por el propio Arquitecto.

Lugar

El sitio presenta caracteres especiales ya que, al ser una isla, relaciona al hombre y a la naturaleza de manera más directa y los coloca en una situación de confrontación. Aalto supo aprovechar las potencialidades del sitio para incorporar una secuencia de experiencias atípicas que permitieran un

reconocimiento del lugar a la distancia, primero a través de la navegación, y luego de la ascensión y del encuentro del sitio vacío en medio de los robles, lo que en definitiva conforman ese lugar como único. Para conseguir estar en el área dramática del sitio, Aalto aprovecha el promontorio rocoso de la isla para emplazar su casa.

Originalmente accesible sólo por bote, la casa fue diseñada con un sendero que se dirige desde los botes a un plano superior, desde donde se obtiene la vista de todo el lago. Desde este punto se asciende un poco más hacia el oeste donde se encuentra la zona de la casa principal. Los anexos de la casa se pierden en el bosque circundante.

2. La casa y sus actividades.

La vivienda personal es el reflejo de las más profundas intenciones de su creador, es donde se depositan aquellos sueños más intensos, donde se da a conocer el mundo onírico propio, el pensamiento propio, donde los hábitos se muestran desde lo más íntimo del ser.

Descubrir aquellas correspondencias de la arquitectura *Aaltiana* en sus obras personales, develando su propio pensamiento en ellas, el cual podría permitirnos continuar hipotéticamente con alguna de sus obras, es lo que debe ilustrar el estudio de una arquitectura edificada.

La casa de veraneo del Arquitecto en la isla de Muuratsalo fue proyectada para el ocio y el trabajo, pero también como un emplazamiento para una serie de experimentos arquitectónicos, con el objeto de sustentar la tesis de Aalto sobre que los arquitectos deben tener oportunidad para ensayar sus nuevas ideas como en un laboratorio. La oportunidad para la experimentación arquitectónica y la creación artística son su fundamento.

El rito

Alvar Aalto toma todas las ventajas que el lugar le ofrecía. De esta manera incorpora una secuencia de ritos y experiencias, tal como el viaje en bote (el

cruce del agua) que tiene un significado especial como una experiencia que queda en nuestra memoria al partir y al llegar al lugar. Una segunda instancia comienza ya en tierra, el desembarque y luego la ascensión por un sendero que se va construyendo en la cota y permite ir reconociendo el lugar y acercarse al punto mas alto para luego entrar en el ámbito de la casa. Entrar a la casa significa refugiarse en sus límites. Cruzar el umbral de la casa permite no entender si estamos en el interior o todavía estamos al exterior.

Los ritos al interior, comienzan en el exterior y están definidos por las actividades, las cuales están organizadas como unidades independientes, gracias a los espacios de transición. Así el estar se separa de las habitaciones por la cocina, los huéspedes se separan de la casa por el acceso secundario, el sauna y la casa, mediados por un espacio exterior; el patio y la naturaleza virgen, todos estos son ejemplos de como Aalto entiende los umbrales como forma de generar los ritos en el interior, y asociarlos también con el exterior.

El fuego como centro

Aalto toma el fuego como centro del hogar tal como se organizaba la casa griega. Gottfried Semper en su libro "Los cuatro elementos de la arquitectura" se refiere a tres temas esenciales –los materiales y la naturaleza, el fuego como centro de la casa, y de las partes constituyentes de la casa con relación al fuego– ideas que se materializan en la casa de veraneo de Aalto.



Fuego: centro del hogar
Patio de la casa

Del texto de Gottfried Semper acerca del fuego como centro del hogar:

"Las partes constituyentes originales de la casa griega todavía pueden ser distinguidas, y es esencial trazarlas para poder entender ciertas manifestaciones del arte

griego que parecen desafortunadamente, inexplicables y contradictorias al mirarse fuera de contexto.

En tiempos antiguos y modernos la tienda ("the store") de las formas arquitectónicas ha sido muchas veces retratada como principalmente condicionada por y como surgiese del material, tanto por mirar la construcción como la esencia de la arquitectura. Nosotros al creer que la liberamos de falsos accesorios, la hemos puesto en nuestros pies (feeters)."

Del texto de G. Semper acerca de los materiales y la naturaleza:

"La arquitectura, tal como su gran maestra, la naturaleza, debería elegir y aplicar sus materiales de acuerdo a las leyes condicionadas por la naturaleza, aunque es bueno hacerse la siguiente pregunta, ¿no debería la arquitectura también hacer la forma y el carácter de sus creaciones dependientes de las ideas encarnadas en ellas –las leyes naturales– y no de los materiales?"

Esta pregunta Alvar Aalto debió habérsela planteado, y debió revisar las leyes de la naturaleza para descubrir soluciones a las formas y a la combinación de ellas. Su intento por lograr formas naturales comienza desde aquí, los edificios secundarios y su disposición frente al terreno muestran su intención de abarcar una cierta **magnitud**, quizás de establecer **dominio** sobre aquel lugar, al igual que el bosque que comienza y no sabemos dónde termina hasta que no hemos salido de él.

Los materiales elegidos muestran primero que Aalto quería que su casa fuera al igual que el granito, parte constituyente del suelo natural donde se implantaba, y además sentía la necesidad de relacionarse al bosque. Por esto construye con la madera los cuerpos que intervienen sobre él. Sin embargo, decide que hay un orden mayor que la naturaleza le ordena, una ley natural y que le permiten uniformar dos materias diferentes en uno sólo, de esta manera se pinta de blanco la casa.

Del texto de G. Semper acerca de las partes constituyentes de la casa en relación con el fuego:

"El primer diseño de asentamiento humano y descanso después de la caza, la batalla y el camino por el desierto es hoy, tal como el primer hombre que perdió el paraíso, **el lugar para la fogata**. El básico lugar del fuego y el alumbramiento, donde nos

reanimamos, calentamos, y donde la llama sirve para la preparación de la comida. Alrededor de la tierra los primeros grupos se parecen; alrededor del fuego se formaron las primeras alianzas, alrededor de él los primeros conceptos básicos de la religión se formaron como costumbres de culto.

A través de todas las fases de la sociedad, el corazón formado por ese sagrado foco alrededor del cual el todo tomó orden y forma.

Es el primer y más importante; es el elemento **moral de la arquitectura**.

Alrededor de él se agruparon los otros tres elementos básicos de la Arquitectura; el techo, el envoltorio ("enclosure") y el suelo o terraza ("mound"), las negaciones protectoras o defensivas de la llama del corazón contra los tres elementos hostiles de la naturaleza."

Los componentes básicos de la arquitectura en la casa, ponen de manifiesto su función, la de proteger. Pero de igual manera esconden un elemento vital que se da en la medida en que el fuego está en contacto con la naturaleza, le da vida. Creo que específicamente en la casa de Muuratsalo, Aalto decide dejar el elemento moral con su medio natural, para reunir más que esconder. De esta manera la filosofía del arquitecto considera los elementos de la arquitectura como potenciales elementos de relación con el fuego y la naturaleza, y por ello **la cubierta es interrumpida al igual que los muros y el suelo natural penetran al interior**, haciéndose uno sólo.

La distancia de los muros al fuego

"Entre Paredes"

de la mirada prisionera
entre cuatro muros de piedra,
una lámpara encendida tras la ventana
vela en el corazón secreto de la noche
Rimbaud.

Existe una medida sensorial que da sentido al fuego como centro de esta casa en que todas las habitaciones se ordenan en torno al patio del fuego y sus muros reciben el calor de lo que pasa afuera. De esta manera las habitaciones no se abren al patio como sería la lógica, sino que se abren al paisaje que existe atrás. Los muros se orientan al fuego y encierran un espacio simbólico. Las ventanas hacia el patio están únicamente en el estar. Sólo una se abre al exterior y al ser única, el exterior se convierte en un interior. Existe una cierta negación al patio del fuego lo

que determina que este espacio exterior se convierta en un espacio interior.

Las medidas deben experimentarse para que la geometría tenga sentido. El patio casi cuadrado, se abre a tres puntos: el cielo como fundamental, el acceso a la casa y el interior de ella que bien parece su exterior.

Por la luz de la casa lejana, la casa ve, vela, vigila, espera; la casa que mira hacia afuera. En la choza o en la cabaña y su luz que aparece en medio del bosque, descubrimos de la intimidad, de la soledad buscada y de la protección de la casa contra aquellas cosas que la asaltan. Descubrimos que la casa convoca a quien busca el aislarse a estar consigo mismo, a pensar, a meditar, porque siempre en torno al fuego se descubre algo nuevo del mundo o de la vida que nos rodea.

"El arquitecto nos convoca al centro de la casa, a un centro de fuerza, en una zona de protección mayor. Lleva hasta el fondo ese sueño de choza que conocen bien los que aman las imágenes legendarias de las casas primitivas. En la mayoría de los sueños de chozas, deseamos vivir en aquel lado, en aquel mundo ideal, básico, más primitivo, lejos de la casa atestada, lejos de las preocupaciones que trae la ciudad. **Huimos en pensamiento para buscar un verdadero refugio**.

La luz en la choza del ermitaño, es el símbolo del hombre que vela".

Gaston Bachelard

Los espacios simbólicos

Los espacios simbólicos están cargados de silencio, que a diferencia del silencio en la oscuridad, es un silencio profundo que impregna el objeto y sugiere una fuerza exterior al propio objeto. En esta casa esta condición es una fuerza que parece fluir, pero que de la misma manera está presente, permanece. Acerca del silencio en la arquitectura "parece no fluir, sino permanecer" decía Bernard Dauenhauer.

Sólo un espacio simbólico, como el patio del fuego, da pie a la experimentación buscada por Aalto. A partir de pensar en la lejanía, la distancia y el aislamiento, descubrimos que estamos "más cerca", en sentido de que podemos encontrarnos con las cosas elementales nuevamente y potenciar los nuevos descubrimientos futuros en la arquitectura.

La experimentación

Aalto afirmaba que la arquitectura y la técnica se desarrollan sólo si existe un cierto grado de experimentación.

El grupo de edificios en Muuratsalo ha sido concebido como una síntesis; el espacio protegido con el mismo grado que un taller de arquitectura, es también un laboratorio donde todas las experiencias están permitidas y la presencia de la naturaleza puede inspirar formas y estructuras. La casa permite dejar abierta la experimentación porque surge de la idea de que necesita tener la capacidad de ser flexible en su transformación y en su proceso de crecimiento; la casa está abierta continuamente al proceso de experimentación y se adapta a las necesidades de nuevos espacios. Esto permite concluir que nunca un proceso de este tipo debe tener un final definitivo, sino más bien el fin de un ciclo o de una etapa.

El edificio ha ido lejos en su ambición experimental a diferencia de un edificio normal, ya que está regido por varias categorías de formas, de escalas y tipos de construcción. Las paredes, al igual que la estructura de los techos, no se han construido todas iguales. Todos los muros del patio han sido divididos en cincuenta sectores en los que las diversas cerámicas, los tipos y tamaños de ladrillos, y las diferentes juntas han sido experimentadas.



Uno de los muros experimentales
Patio de la casa

Al mismo tiempo que a las formas, una atención especial se ha dedicado a la resistencia de los materiales. El patio y su suelo son objeto de experimentos técnicos por parte del arquitecto, quien en distintos años y en sus diferentes áreas son revestidos de ladrillo o piedra en busca de un efecto estético o quizás la resistencia a las plantas decorativas y musgos.

La casa de Muuratsalo comprende un conjunto de edificios organizados alrededor de un fuego situado en el centro del patio central, que presenta las mismas ventajas técnicas y prácticas que el fuego al centro de un campamento, con sus reflejos en la nieve y entrega al hombre la misma sensación de calor. Aalto proyectó un segundo tramo que comprendía los cuatro grupos de experimentación siguientes:

1. Experimentación de una construcción sin cimentación, en este caso, sistema de vigas soportadas diagonalmente por las rocas, sobre la que la construcción de madera está equilibrada pese a la posición irregular de los puntos de apoyo.
2. Experimentación de una implantación libre de un conjunto de pilares (columnatas no lineales) que se apoyan en los lugares más favorables del terreno.
3. Estructuras en ladrillos de formas libres y búsqueda de un ladrillo u otro material estándar que permita la libre curvatura de los muros. Se trata de adaptar al ladrillo a los objetivos nuevos y modernos, y de retomar la idea, hoy olvidada del ladrillo como paramento.
4. Coronación del conjunto con un edificio particular desconectado del sistema de calefacción de las otras construcciones. En este pabellón se permite una experiencia de calefacción por energía solar: a diferencia de las experiencias puramente técnicas que se habían construido, las superficies que acumularan el calor sobre las paredes y el techo estarán libres de relacionarse con otras partes del edificio.

"La experimentación, el cálculo y el utilitarismo nos alejan de la filosofía que propone el juego, debemos pensar más en el juego cuando construimos la ciudad. Debemos meter el trabajo experimental en la mentalidad lúdica y viceversa".

A. Aalto

3. Los referentes.

Del proceso

Alvar Aalto toma entre sus referentes para la casa de Muuratsalo, **la casa griega antigua**, definida como aquel recinto que delimita la propiedad familiar y en cuyo interior se protege el fuego sagrado. Esto tiene un significado especial ya que se refiere a la continuidad, a la persistencia de la estirpe, en ese lugar.

Aalto descubrió desde sus primeros concursos una forma particular de habitar en las casas de veraneo. Ordena siempre **el espacio público y su extensión al exterior**, sabe que debe generar un medio de relación con la naturaleza. En la Villa *Merry Go Round*, concurso en el que participó el año 1928, nos muestra su primer acercamiento con un entorno ficticio, al que le crea la naturaleza circundante.

El arquitecto maneja también como referente **la casa careliana**, tipo de casa vernácula que presenta soluciones orgánicas, propias de la arquitectura espontánea, la arquitectura independiente de todo estilo, sólo en función de su finalidad.

Acerca de esta casa Aalto diría en sus escritos de 1941:

“La casa careliana es a su manera un edificio que nace a partir de una única y modesta célula, o también a partir de edificios embrionarios dispersos, de guaridas para hombres y animales, y que para expresarse simbólicamente, crece luego de año tras año. (...) La gran casa careliana es comparable a un grupo de células biológicas; la disposición de ampliar y perfeccionar el conjunto permanece siempre abierta. En ningún sitio esta flexibilidad, esta posibilidad de crecimiento se refleja mejor que en este gran principio arquitectónico de la casa careliana: la diversidad de la inclinación de los tejados. La casa presenta pues especial interés para cualquiera que comprenda de como en nuestra zona geográfica puede estar en armonía la naturaleza y la vida humana cuando se trata de edificios.”

Debo constatar que el tomar como referencia la casa vernácula también se da en la obra de Le Corbusier, específicamente en la casa que proyectó para la familia Errazuriz en el año 1930, en la costa central de Chile. De igual manera que Aalto, la arquitectura logra establecer con los materiales y con su forma un diálogo espacial con la naturaleza. Las cubiertas, de la misma manera que en Muuratsalo, identifican el entorno y dialogan con él.

Otro referente considerado es la **villa Mairea**, del año 1937-39. En ella la planta de base cuadrada evoluciona a partir de tres elementos recurrentes en la obra de Aalto: abierto-cerrado, orgánico-geométrico, servidor-servido. Al solaparse estos elementos, se desplazan y retranquean uno sobre el otro, para señalar la entrada al edificio, creando el patio interior abierto, para

potenciar el eje principal de comunicación entre las partes y para articular la "L" que forma la planta de la vivienda. Los dos corazones calientes de la casa finlandesa se hacen presentes, la chimenea principal (chimenea-fuego-frío) y el otro, el sauna (sauna-vapor-frío). Los dos se ubican a distancia, de este modo comprendemos de lo que Aalto guarda como misterio.

Esta obra de arquitectura quiere que el perceptor, después de recorrerla, acabe integrándose en la naturaleza.

Algunos otros referentes pueden encontrarse en obras como en el Ayuntamiento de Saynatsalo, y en las otras viviendas de Aalto. Específicamente las casas de Aalto y su estudio son, de manera especial, el reflejo de su íntimo pensamiento. Son referentes fundamentales para entender de su morfología, su lenguaje, su estética y poder así develar su simbología arquitectónica.

Conceptuales

Dentro de los referentes conceptuales encontramos seis destacables para el caso que analizamos:

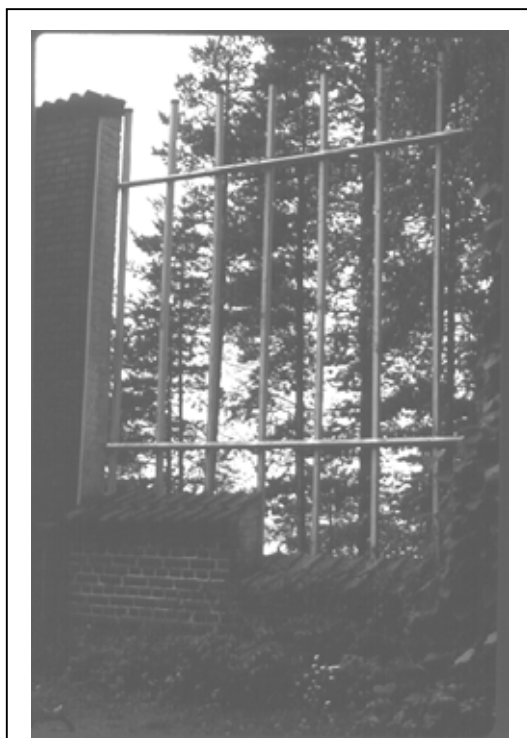
La armonía, Aalto busca lograr la armonía de la obra con el paisaje, a través de los materiales, los colores y ciertas formas que intentan establecer un diálogo del hombre con la naturaleza.

La inversión de los espacios exterior-interior, esto es evidente en el lugar del patio, en los edificios secundarios y en el sauna construido lejos de la casa. Más que traer el exterior al interior de la casa, Aalto busca lo contrario, llevar el interior al exterior. Este concepto se refuerza tomando del exterior ciertas direcciones (la vertical de los árboles, la horizontal del lago).

La dualidad, este es un concepto que Aalto maneja para dar mayor peso a los espacios y a las actividades que se desarrollan en ellos. De esta manera el patio sirve para estar alrededor del fuego y también como extensión del estar para contemplar el paisaje.

La mimesis, se da un reconocimiento, manutención y exaltación de los elementos del paisaje con que interactúa. Por medio de cualquier forma, de los colores, las formas de los árboles y las distancias entre cada uno de ellos, la posición de las rocas, van

produciendo este reconocimiento sensitivo por parte de quien vive en este lugar.



Mimesis de las rejas y los árboles
Vista hacia el exterior de la casa

El collage. Aquí se presentan una diversidad de planos y texturas que se relacionan. La armonía y estética de Aalto se presentan en aquellos encuentros de la materialidad y es a partir de ello donde se realizan ciertas identificaciones con la naturaleza. Se manifiesta el collage en los materiales, la madera y el ladrillo, y en su relación con los elementos naturales (los árboles y la piedra). La madera y el ladrillo logran una relación integral a través de una forma cerrada, compuesta de ladrillos en donde prima su orden vertical y una forma abierta de pabellones de madera, que marcan una horizontal. La relación de estos materiales con los elementos naturales es a partir de direcciones, los árboles generan verticales, la piedra nos ancla al terreno natural. De esta manera se combinan las dos direcciones, vertical y horizontal, pero además se combinan los colores con relación al paisaje, lográndose la integración.

No considero fundamental el mencionar el que collage esté presente en los muros y el pavimento del patio sino más bien considerarlo como el objeto de la experimentación, y de como en cierta medida desaparece el límite entre el suelo y el muro

permitiendo entender el espacio como un continuo.

El juego y la experimentación, Aalto viene jugando desde la Villa Mairea, o incluso desde antes, y no se conforma con principios o reglas preestablecidas. Todo juego arquitectónico supone ciertas reglas, fijadas como una práctica constructiva, material y sensitiva. La teoría debe ser suscitada por la práctica. La casa de veraneo es una síntesis de las premisas e ideas experimentales de Aalto, de la armonía con el entorno, la inversión del exterior y el interior, la dualidad de los espacios, la mimesis con el entorno y el collage de materiales y elementos.

"Nos ocurre, sin embargo, a veces que no encontramos suficiente naturaleza virgen; tenemos entonces que acercar la belleza hasta el umbral de nuestra casa; todo lo que añadamos en nuestro "jardín" debe realizarse sin degradar, al contrario, ha de revalorizar nuestro paisaje, este paisaje que fue en otro tiempo un trozo de "naturaleza virgen".

Alvar Aalto (1925)

Metafóricos

La casa presenta tres referentes que hablan de la relación con el clasicismo de la arquitectura de Aalto, o más bien de la metafórica referencia de Aalto al clasicismo.

El primero alude a **la ruina**, el primer concepto al que asociamos la casa, que parece haber perdido parte de la cubierta y estar en llamas, por el humo que asoma. Pareciera que le faltaran partes, pareciera que la distancia que media entre los cuerpos es a raíz de la devastación, no hay una respuesta. Los troncos de los árboles dejan ver lo que uno quiere ver, hay que buscar un punto para poder apreciarla en su totalidad, o quizás no existe tal punto, bueno de eso se trata un poco, de sólo ver partes. Siempre deberemos tender a hablar de los elementos que componen la casa más que de la totalidad de ella.

"Las piezas de la madera puestas perpendicularmente producen la idea de columnas, los ladrillos ordenados horizontalmente, generan una superficie continua, finalmente las piezas inclinadas que forman el techo producen la pendiente".

(Porphyrios)

Un segundo tema es el de **la fortaleza**. La casa tiene una sola planta o

plano noble, además de una bodega y un altillo. Presenta dos escalas, la del paisaje y la íntima del interior. De esta manera Aalto vuelve a jugar con los opuestos, parece que fuera imposible transformar una casa de verano en una pequeña fortaleza que tiene algo así como tres pisos para quien la ve desde el lago, pero, por otro lado, para quien la habita no es más que una casa doméstica de vacaciones, con pequeñas ventanas y con un pequeño patio.

Y para habitarla debe existir un **ermitaño y el fuego** que alumbre la casa y el bosque. Con estos símbolos es que entendemos un poco más el pensamiento de Aalto sobre la concepción de la vida, de su forma de habitar. La simbólica y simple forma de ocupar un entorno natural debe surgir de lo más esencialmente inherente a él. El fuego, el agua y la tierra se mezclan en justa medida.

4. Las partes del edificio.

La originalidad de la arquitectura de Aalto es a partir de su tolerancia estética y espacial de los medios de relación que utiliza.

"La tarea del arquitecto consiste en proporcionar a la vida una estructura más sensible".

"Estamos aquí para humanizar la naturaleza mecánica de los materiales"

A. Aalto

La impresión de exteriores dada por un espacio interior se repite en sus obras. Desde sus inicios –ya en el hall de la casa del Pueblo en Jyraskyla (1924-25)– manifiesta una relación directa con la naturaleza exterior, su cosmología, el entorno está presente como determinante y el hombre es sólo un espectador. Estamos frente a un naturalista.

Composición y lenguaje

Conflicto, contradicción, ambigüedad, superposición, yuxtaposición, son las claves para entender los estados del hombre y su relación con el paisaje.

Esto es una metafórica declaración relativa a la pluralidad del estado humano, y no a la veneración de la naturaleza, como un organismo perfecto. Aalto afirmaba que la "naturaleza es un símbolo de la libertad" (1949). Y algunas veces la naturaleza virgen da origen a mantener la idea que tenemos de la libertad absoluta, entendiendo que se trata

de la naturaleza con sus leyes ordenadoras más que en su forma biológica.

Aalto nunca alude a la naturaleza directamente pidiendo prestado sus modelos de organización, sino más, utiliza en la profundidad de su arquitectura la variedad y el crecimiento y de ese modo que rememora la vida natural.

El arquitecto habla de la eterna trascendencia, "estoy sólo y reconozco la revelación del tiempo" y ello se relaciona con su radical anti-intelectualismo. Desconfía de las ideas únicamente abstractas, e insiste en una lírica transmutación de la naturaleza, dentro de la experiencia de nuestros sentidos. Pero a poca distancia también reconocemos en su simbolismo, una preocupación por la naturaleza como formas en constante transformación.



Díálogo entre muro y vegetación
Vista de uno de los muros del patio

Es fundamental comprender que Aalto se anticipa a los procesos de crecimiento, elabora el marco elemental y primario desde donde la naturaleza se incorpora a la obra y permite su conjunto desarrollo. La arquitectura toma potencia de la variedad, de las estaciones de la naturaleza y comparte con ella los principios que permiten su simbiosis.

Elementos arquitectónicos

Los arquitectos al proyectar una obra utilizan ciertos elementos arquitectónicos. Aalto, sin embargo, les da una significación particular a cada uno de ellos. En el caso específico de la casa de veraneo, el arquitecto finlandés presenta estos elementos de una o varias maneras, marcándoles con su sello personal.

Los muros, se transforman siempre en los límites virtuales de la casa. La cualidad de los muros, en sus tres opciones –como vano, con perforaciones y discontinuo– permiten ir más allá del espacio delimitado. Se definen los dos mundos, el interior y el exterior a través de la materialidad y el color.

Las ventanas, se insertan de modo sutil sobre cada alzado y mantienen cada una ejes de relación vertical y horizontal. Aquí utiliza tres modelos de ventana: la cuadrada, la vertical y la horizontal. Además usa un tipo específico, la ventana **compuesta** que combina la vertical y la horizontal.

Las cubiertas, por lo general son inclinadas y responden al clima y al terreno. Normalmente en la obra de Aalto, la cubierta se convierte en la quinta fachada al ser un elemento activo que participa no como espacio de uso, sino de observación. En el caso estudiado, el patio conforma parte de esta quinta fachada.

La vegetación, Aalto presenta la vegetación trepadora y la vegetación circundante en forma controlada para posibilitar el diálogo con el entorno. Construye los elementos arquitectónicos que posibilitan el crecimiento de la naturaleza integrado a la obra arquitectónica. En el caso de la Villa Mairea, se aprovechan los surtidores de agua para marcar el rumbo de crecimiento de la vegetación trepadora.

El plano horizontal, el arquitecto describe con los pavimentos los dominios, que en algunos casos se proyecta a la vertical y toca el muro, y gracias al material (el ladrillo) el patio toma su forma esencial.

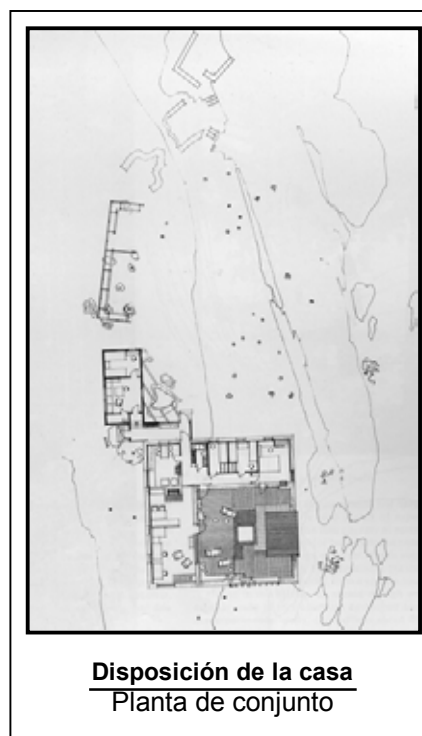
Por otro lado, Aalto adapta su arquitectura de acuerdo a los planos que le sugiere el terreno, en este caso las rocas y los árboles.

Los elementos espaciales, o subdominios, se utilizan pisos de madera y piedra natural, cortinas, muebles y pequeñas divisiones a

modo de paramentos para definir las diversas actividades en el dominio de lo público separado del mundo privado. El lugar del fuego, en el patio y la chimenea en el estar, genera un subdominio capital para la organización de lo público.

El mobiliario, está dispuesto perimetralmente y bajo la visión del mundo que se muestra al exterior, como si se quisiera lograr una retroalimentación del exterior.

Dentro de este tema está la barca diseñada por él y que nos orienta hacia su sensibilidad constructiva y matérica.



Disposición de la casa
Planta de conjunto

La estructura, el edificio tiene una relación informal con su estructura, ya que ésta busca aleatoriamente los puntos de apoyo donde el terreno lo permite. Aalto no confía en la retícula como orden, más bien cree en el conocimiento instintivo a la manera de un artesano y aprovecha del terreno las rocas como fundamento de su vivienda.

El orden geométrico

De este podemos decir que la casa tiene una planta cuadrada que puede dividirse en nueve módulos cuadrados, formando una retícula básica que se subdivide en cuatro módulos para el patio y cinco para el resto de los espacios.

Si de otra forma tomamos el cuadrado del patio con sus muros incluidos, y lo giramos

en 45° descubrimos que la diagonal equivale a uno de los lados del cuadrado de la casa.

La superficie construida del patio equivalente a la superficie útil de las habitaciones cubiertas.

La diagonal de la planta mide 20 metros, de este manera el lado de la casa mide 14 mts (20 m²) y el área total es de 200 m² de los que 100 m² son del patio y sus muros.

5. De la materia al espíritu.

La armonía con el lugar

Aalto intenta poner en relación los opuestos, el interior y el exterior están en una lucha constante. Él determina los intervalos, los espacios y de qué manera se confrontan para lograr el equilibrio. "La tectónica es un arte que toma como modelo la naturaleza"; no los fenómenos naturales concretos sino, la legitimidad y las reglas por las cuales existe y crea. La esfera de la tectónica es el mundo de los fenómenos. Aalto crea lo que existe en el espacio, pero se manifiesta a través de la forma y el color.

La apariencia exterior de la obra es de un cuerpo geométrico hermético que habla de una tectónica Aaltiana cerrada, pero al acceder nos encontramos con un interior que se desmaterializa y descubrimos los muros, las tablas verticales, los ladrillos, el pavimento y la combinación de estos materiales permiten proyectar la vista al infinito. Este cuerpo geométrico establece un diálogo con las piedras del lugar, con los árboles y con el lago y esta dramática forma de armonizar se consigue por el contraste con el paisaje, por los muros que se inclinan y se orientan al suelo y al cielo.



Entre el interior / exterior del patio
Vista desde la llegada a la casa

La estructura profunda es aquella capacidad que tienen los espacios cargados de significados, de transportar a un lugar fuera de la arquitectura.

"Hay que buscar primeramente en la casa múltiples centros de simplicidad".

A. Aalto

El espacio y el instinto

Aalto propone volver a valorar la esencia de la materia y de las formas. Combina la esencia del fuego como centro fundante. Él siente verdaderamente el plano geométrico como una superficie que se inserta en el ambiente, un plano noble, sobre el que se concretiza la condición luminosa del ambiente, en la propia geometría y se ubica como un plano constructivo, divisorio y plásticamente articulante en el medio natural. Es así como el ha intuido no sólo que la forma arquitectónica ha de originarse en la condición natural sino que además y sobre todo, ha de ubicarse en ella para transformarla radicalmente.

El arquitecto no piensa en la espacialidad de los exteriores; el patio se transforma en su excusa, el fenómeno de la espacialidad tiene un segundo orden y tampoco lo ve como un fenómeno posterior a la construcción, como Mies o Le Corbusier. Aalto lo ve como un prepararse a recibir y asimilar el mundo exterior transformándolo de acuerdo a su propia racionalidad interior en forma utópica, pues no se tiene en consideración la realidad de los fenómenos exteriores, sean naturales o sociales.

La casa tiene un patio pero pareciera que éste no es quien la ordena, sino que es más bien otro recinto de la casa. Creo que es la extensión del estar o su proyección hacia el interior. El patio es en definitiva un plano horizontal de relación con la naturaleza. Con él Aalto genera una intrínseca dependencia con el lugar, su instinto, el fuego y la nieve, se hacen parte de la naturaleza circundante. Y su principio dominante es el de **reunir**.

El edificio extiende sus efectos sobre el paisaje y en el interior se genera un campo de luz y de sombras que altera la apariencia del paisaje natural. La arquitectura se transforma en medio para alterar la naturaleza y crear un espacio naturoartificial de una sola vez. **Aalto intenta forzar los límites y lo consigue.**

De la naturaleza y el tiempo

De estas dos palabras Aalto toma prestados significantes parciales que le dan sentido a su obra. Primero, hace que la naturaleza participe del proceso de transformación de la casa al concebir espacios para su desarrollo, y segundo, a que la contemplación de la naturaleza sea algo siempre presente. “La naturaleza se transforma en un elemento arquitectónico”, **dentro de la arquitectura.**

A partir de la naturaleza surge el tiempo, primero por las estaciones y luego por los recorridos a que induce Aalto con la distribución del programa, ¿de qué manera se ordenan las actividades, bajo qué principio, y cuál es la medida arquitectónica que recoge el tiempo en los recorridos?

Las preguntas se responden por los **vacíos arquitectónicos** que generan y convierten los espacios y los recorridos en fundamentos de su arquitectura. Se comienzan a relacionar la arquitectura y los vacíos, lo que genera la relación con la naturaleza.

6. Conclusiones.

El tema de la casa, o de la casa-patio, en la arquitectura de Alvar Aalto supone un análisis de un proceso de desarrollo antes y después de la Villa Mairea. Esto invita a descubrir de qué manera se dan ciertas constantes en la obra propia de este arquitecto finlandés que comienzan del clasicismo de sus primeras obras al paso por lo vernáculo de sus últimas.

Aalto plantea desde la arquitectura racionalista, y luego desde el funcionalismo, una visión que es desde el hombre. De lo profundo de su **humanismo** surgen conceptos como la adaptabilidad, entendida primero con referencia al medio y luego al hecho constructivo.

Aalto nos presenta siempre las cosas desde dos vertientes, cosas que no dejan de sorprender porque su valor crece al producirse las asociaciones que persigue. La dualidad es forma y parte activa, el proponer elementos geométricos, de materiales y de colores que se enfrentan al paisaje, pero que se integran. **las cosas tienen dos caras, una interior y la otra exterior.** Así como el cuerpo, Aalto domina “la piel” porque protege el interior, pero a su vez la modela por sus dos lados

para hacer que podamos sentir que estamos compuestos por dos elementos muy diferenciados pero complementarios. La dualidad es una manifestación arquitectónica de la casa que parte de dos materiales básicos y pasa por el interior, al invertir el espacio interior y el espacio exterior. Esta dualidad permanente concluye con el orden geométrico que se establece en referencia al terreno, artificial-ortogonal, natural-sinuosa.

El arquitecto va de lo técnico a lo humano, se reconoce la historia fragmentada en su arquitectura, se reconocen sus apropiaciones, se reconocen sus estructuras básicas de orden y los supuestos como puntos de partida:

La casa alberga todas las actividades.
La inversión de los espacios interior exterior.
Las zonas del fuego en el interior.
La casa patio, y la ordenación en “L”.
Producir el encuentro humano.
El concepto del umbral.
La relación con la naturaleza circundante.
La idea de la ruina, como derivación de los materiales experimentados.
Los espacios de contemplación.

Aalto se sirve de la geometría que se encuentra claramente al analizar sus casas, pero a poco andar consigue hacerla desaparecer para que entren en juego los otros elementos. Luego surge la identificación de los tipos –en el caso de la vivienda, la distribución en “L” de las plantas– porque está convencido que es la mejor forma de ordenar la noche del día, lo público de lo privado. Luego establece conjuntamente los diálogos con las estructuras externas, el paisaje, los árboles, las rocas, el suelo y en definitiva incorpora algo que sublima lo material para hacerlo espiritual.



Secuencia y orden de acercamiento
Entorno a la casa

Él trabaja con las identificaciones o referentes, necesita de ellos para que su arquitectura sea clásica, pero moderna, sea entendida por todos, sea apropiada, no sólo en referencia a su lugar, sino a quienes la viven como propia. Aalto exporta modelos, pero los adapta gracias a que domina la esencia de lo que utiliza, el patio puede y debe ser distinto a través del tiempo y en las distintas culturas. Aalto genera nuevos modelos a partir de los primarios, y es capaz de reinventar la casa mediterránea.

Aalto nos muestra con las formas y nos habla también de **las cosas como significado**, esto es, que la asociación primera que hacemos siempre alude a algo fuera de ella misma, los significados afloran. Pero también Aalto se permite hablarnos de las cosas como **experiencias**, la experiencia sustituye entonces cualquier significado, porque se da antes que el significado, en el espacio y el tiempo. Nos encontramos entonces, con que la experiencia viene luego, como algo que modifica el significado primario de las formas, por lo que podemos decir que existe una contradicción, positiva o negativa, pero que en definitiva desmaterializa el vacío presente en la casa, que comúnmente llamamos patio.

Aalto rompe la caja, la desmaterializa formalmente y en su lenguaje ya que, el material no da respuesta al lugar, más bien debe con el color hablarnos de un lugar y de como dialogar con él.

La arquitectura de Aalto se ve enfrentada siempre a dilucidar el clasicismo de manera nueva, quizás apoyado sobre lo vernáculo o lo pintoresco. Sólo basta un dibujo para entender los significados de sus obras, pero su mayor cualidad es romper con lo académico de las formas, y el darle potencia a los elementos con los cuales estamos acostumbrados a trabajar.

Bibliografía.

Alvar Aalto 1898-1976. Museo de Arquitectura de Finlandia 1982

BACHELARD, Gaston. La poética del espacio Breviarios, Fondo de Cultura Económica. México, 1994

COOK, Peter. Experimental Architecture. London, estudio vista, 1970.

DE LA SOTA, Alejandro. Arquitectura y Naturaleza. Escuela Técnica Superior de Madrid.

FLEIG, Karl. Alvar Aalto. Barcelona, Gustavo Gili. 1994.

Museo Alvar Aalto. En contacto con Alvar Aalto. 1993

PORPHYRIOS, Demetri. Sources of the modern eclecticism: studies on Alvar Aalto. London 1982

POOLE, Scott. Nuevas tendencias de la Arquitectura Finlandesa. Nueva York, Rizzoli, Cop. 1992.

QUANTRIL, Malcom. A Critical Study of Alvar Aalto. London, Secker and Warbure, 1983.

SEMPER, Gottfried. The four elements of the architecture and other writings. Cambridge University Press. 1989.

SCHILDT, Göran. Alvar Aalto; obra completa. Barcelona, Gustavo Gili, 1996.

TRENCHER, Michael. The Alvar Aalto Guide. New York Princeton Architectural Press, Cop. 1996.

WESTON, Richard. Alvar Aalto. Phaidon 1997.

Revista Arkkitehti. Escritos 1921-1966. Alvar Alto.

Revista A+U Alvar Aalto. Pag.182

La casa Munkkiniemi de Alvar Aalto –1935–

Eric Cuevas Martínez

I. Introducción.

Este trabajo pretende analizar uno de los ejemplos más modestos, pero al mismo tiempo más relevante de la arquitectura de Alvar Aalto en cuanto a su trabajo de viviendas unifamiliares que desarrolló antes de la ejecución de una de sus obras maestras como lo fue la Villa Mairea.

Se dará a conocer en primera instancia qué tipo de referencias son las que poseía Alvar Aalto que permitieron que sus ideas tuvieran cierta influencia; después se describirá el proyecto, se hablará de los materiales de construcción que utilizó y de la corriente de “Modernismo romántico” que adoptaba en ese preciso momento de su carrera profesional y; se culminará con un muy breve análisis retórico-poético.

“La poética nos define los términos bajo los cuales se produce el significado estético, la retórica nos ofrece las argumentaciones con las cuales la arquitectura se convierte en verosímil y persuade, la semiótica por último, nos enseña la estructura de lo construido, o sea, la forma en que las diferentes culturas han tomado la arquitectura como mimesis entre el construir, el habitar y el pensar” (13, pág. 68).

“La metáfora pertenece con tanto derecho a la poética, entendida como proceso creativo de mimesis (imitación), como a la retórica entendida como proceso de persuasión, como finalmente, a la semiótica, entendida como proceso tipológico de significación histórico cultural de la arquitectura” (13, pág. 67).

En su obra se confirma la vitalidad de los países escandinavos y el interés que en ellos existe por las artes plásticas. La arquitectura y el diseño de interiores de los países escandinavos introducían sus líneas en el ámbito de la arquitectura con Alvar Aalto.

En un mundo dominado por la máquina, los diseños de Aalto nos satisfacen especialmente porque nos revelan los numerosos detalles de la contemplación de la naturaleza.

La madera, característica en toda obra finlandesa, resalta al ser introducida en su estado natural en los barandas y cercos, paradigma arquitectural que se retomaría en los subsecuentes edificios, sobre en todo en las villas.

En la recopilación de dibujos originales de la colección Garland sobre Alvar Aalto se puede observar la evolución del proyecto: de los croquis iniciales a los planos definitivos; inclusive el alzado de una silla que después sería utilizada en otras obras.

II. Análisis del proyecto.

II.1. Referencias e identificaciones.

Alvar Aalto se identifica con la actividad que desarrollaba su padre, la de topógrafo. Aunque nunca siguiera sus pasos profesionales, es de todos sabido, el arraigo y la adaptación al relieve del sitio que tenían todos sus proyectos.

En su arquitectura siempre se encuentran presentes elementos como: El agua, la madera y Finlandia, en una especie de movimiento nacional romántico y espíritu de identificación con su patria.

Era una persona muy interesada en el arte, prueba de ello era su gran afición por pintar paisajes finlandeses; el Cubismo fue de gran influencia también y sus viajes a Italia, España, Marruecos, Suecia y Grecia entre otros lugares.

Estaba obsesionado por adaptar su arquitectura al lugar en contacto con la naturaleza.

Alvar Aalto era un diseñador innato, su sensibilidad para el manejo de los materiales era básica para resolver las necesidades de habitación del ser humano. Así, podemos hablar de las siguientes como algunas de sus identificaciones: Los paisajes, la ecología, el humanismo, el racionalismo, Finlandia, la topografía, la madera, la piedra, el Agua y los bosques.

El modo de utilizar el ingenio del artista al diseñar espacios que en el interior dialogan con el hombre y en el exterior con la naturaleza y ambas cosas a su vez en estrecha relación dialéctica es característica del desarrollo de la Casa Munkkiniemi que Alvar Aalto diseñó para él, como ya lo veremos en el presente estudio.

El ritmo del bosque finlandés es lugar común y referencia en la conceptualización de su obra y lo percibimos claramente en el modo de colocar la duela de madera en las fachadas. Con detalles armónicos como éste, se va logrando la incorporación de elementos de la naturaleza en el proyecto.

Los lugares de encuentro siempre los hace exteriores, ya que para él, el verdadero encuentro del hombre es con la naturaleza. Ésto se puede observar en la terraza que sensiblemente parece ser parte del bosque.

Decía que la arquitectura y sus detalles pertenecen en cierto modo a la Biología y para ejemplificar esto comentaré su comparación de la arquitectura con un salmón adulto.

II.2. Comparación de la arquitectura con un salmón adulto.

Alvar Aalto en uno de sus artículos, "Arquitectura y Arte concreto" dice que la arquitectura y sus detalles son Biología. Es la arquitectura como un salmón adulto que ni ha nacido adulto, ni solitario en el mar donde puede nadar con toda libertad; sino que ha nacido lejos, en ríos estrechos, ha pasado por riachuelos en la montaña sumergido en las profundidades del agua que baja de los glaciares (estos son los primeros impulsos en la arquitectura), lejos de la vida práctica que son los impulsos iniciales de los sentimientos y de la vida instintiva del hombre y así como hay un tiempo para que los minúsculos huevecillos de pez sean salmones adultos, así todo lo que nace del espíritu del hombre, requiere tiempo para su desarrollo.

El arte concreto nos permite experimentar únicamente sentimientos. Para ello, el arte permite nacer y desarrollarse con aquella acumulación de inteligencia, naturaleza y sentimientos humanos.

Las formas nacen con una estructura propia, tanto en la naturaleza como en el cuerpo humano y la inteligencia o razón "hacen un todo" con un trabajo creativo que

recibe "impresiones positivas" mediante el "sentimiento".

II.3. Artículo de Jordi Llorens sobre la casa Munkkiniemi en "Cuadernos de Arquitectura".

Alvar Aalto tenía una mente muy firme y clara y un modo innato para resolver los problemas arquitectónicos. Al analizar su obra se observa que ningún elemento es disminuido en favor de los otros, sino que cada uno de ellos posee integralmente su valor.

Las fachadas responden a las necesidades internas, aunque en algunas ocasiones hay además una evidente búsqueda formal. No se muestra monumentalista sin razón, evidenciando de este modo su sentido democrático. Los interiores, en la obra de Alvar Aalto



Planta de conjunto
Casa y taller en Munkkiniemi

demuestran su espíritu profundamente sensible y racionalista.

Giedion decía que Aalto "Afronta los problemas racionalmente y los resuelve orgánicamente" (15, pág. 10).

II.4. Casa y taller del arquitecto en Munkkiniemi, Helsinki en 1935.

En 1935, en relación con su encargo para la compañía Stenius, Aalto adquirió un solar en la calle de Riihitie 10 (hoy 20), en Munkkiniemi, y muy pronto construyó una casa en él. Su abandono del rígido racionalismo supone un importante avance en la serie de casas particulares que va de la villa Tammekann a la villa Mairela. El entrelazado

de las dependencias para vivir y para trabajar, demuestra la actitud de Aalto hacia la integración del arte y la vida cotidiana, y da expresión a su visión del trabajo como una fuente vital para el desarrollo armónico del ser humano. La planta inferior forma un todo espacial continuo de habitaciones de estar y de trabajo; en los pisos de arriba, se ubican los dormitorios, las habitaciones de los niños y una soleada terraza. Los interiores fueron elegantemente amueblados. (1, págs. 182 y 183).

Es digno de señalar que el desarrollo conceptual de esta casa marcó la pauta para el proyecto de la villa Mairea que es una de las obras cumbres de Alvar Aalto.



Fachada jardín
Casa y taller en Munkkiniemi

II.5. Decoración de la casa del arquitecto en la calle Riihitie, Munkkiniemi, Helsinki, 1935

La casa de Alvar y Aino debe su decoración en buena medida a su planta, combinando el despacho del arquitecto con la zona de estar; la esfera privada –dormitorios, cuarto de baño, cuarto de los niños, y un luminoso vestíbulo– se ubican en la planta superior. Los muebles de la sala de estar y el comedor tienen objetos tan singulares como el piano de cola, de Aino; el mobiliario del comedor, de estilo renacentista, adquirido en Italia; y obras de arte de amigos como Moholy-Nagy, Léger y Calder. Diseños de la firma Artek aplicados en esta casa producirían variantes para hogares y lugares de recepción. Paredes blancas contrastan con paños revestidos de tela y un aparador empotrado en la parte accesible desde el comedor. Destacan las butacas diseñadas por Aalto; un sofá y una mesa baja para revistas,

bebidas y jarrones también de Aalto; una chimenea, librerías, jardineras con tiestos en la ventana, y alfombras artesanales de lana de Marruecos. Se aprecia el uso de materiales naturales sobrios en colores. En general hay una armonía libre de ornamentación gratuita. (1, pág. 250).



Decoración interior
Casa y taller en Munkkiniemi

Aquí tengo que señalar el hecho que la obra de Munkkiniemi estableció las bases estilísticas para posteriores diseños en casas particulares. También aquí surgió, por poner un ejemplo, uno de los diseños de mobiliario más famosos de Alvar Aalto: la silla que se muestra junto con el resto del mobiliario.

II.6. Materiales de construcción utilizados.

“En su origen fue concebida como casa privada con un estudio, pero ahora, después de la construcción del nuevo taller, sirve únicamente como vivienda privada. Materiales: estructura de tubos de acero rellenos de hormigón. Las paredes de las fachadas son de ladrillo pintado en blanco” (2, pág 207).

La terraza de la planta superior forma un jardín entre la vivienda y el estudio. Existe el elemento característico en la arquitectura de Alvar Aalto, que es la madera, incluido en la composición de las fachadas como material contrastante con las blancas paredes y que al mismo tiempo, al presentarse de modo vertical, se integra con el contexto natural en un dialogo simultaneo con un jardín lleno de árboles.

En las siguientes imágenes vemos detalles de la terraza, así como el contraste de la combinación del tabique pintado de blanco y la madera en las fachadas. Finalmente se muestra detalladamente el recubrimiento de duela de madera machihembrada.

II.7. Modernismo Romántico en la casa de Alvar Aalto.

Aalto insistía en que “El problema con el estilo racional fue que el racionalismo no era lo suficientemente profundo”. Y ahora él abandonaba el racionalismo, centrándose más en el aspecto sensible, el contacto con la naturaleza y la convivencia con el contexto. Es así como se dirige hacia un Modernismo Romántico que justamente tuvo sus inicios con el diseño de esta casa, hecho relevante que nos sirve para conocer la transformación de un estilo internacional hacia uno que incluye elementos vernaculares.

En las imágenes se pueden ver volúmenes rectangulares que en planta baja son zona de estar y trabajo y en planta alta son zonas de descanso; el contraste en la fachada lo da el color blanco la pintura en los ladrillos con la madera que, ayuda además, a dar expresión a los dos niveles y al mismo tiempo produce un esquema ligado a la naturaleza provocando que sea tanto funcional como “romántico”.

La zona que corresponde al taller de trabajo de Aalto es totalmente de ladrillo pintado de color blanco diferenciándose así de la zona cálida de estar que se encuentra recubierta de madera como se puede observar en alguna de las imágenes.

Se puede también ver el ritmo provocado por el uso repetitivo de una duela machihembrada en las fachadas, que puede ser el antecedente de posteriores trabajos como el de la villa Mairea.

En la planta baja de la casa encontramos elementos peculiares en detalles como la esquina del garaje, la ventana de la sala de estar y uno de los muros del taller, donde *rompe* con la línea recta. La manera funcionalista parece ser determinada por consideraciones racionalistas. La mayor innovación romántica es la adaptación de la casa con la naturaleza tanto, en la planta baja con su zona de estar, como en la planta alta con su terraza.

El programa es modesto, la casa es compacta: se relacionan cuidadosamente actividades de una oficina y las familiares exploradas con gran sensibilidad. La planta de conjunto forma un collage de distintas interpretaciones e influencias artísticas: las zonas ajardinadas atravesadas por el paso curvilíneo del acceso realizado con piedras, de claro carácter orgánico y romántico, con las

superficies ortogonales, los muros de piedra que, sumados a otros elementos, se pudieran comparar con el cubismo.

Al ver las fachadas, el sentimiento en el manejo de texturas y uso de materiales naturales evidentes, los podemos referir también a otra de sus grandes obras: la biblioteca de Viipuri.



La vista que en la casa Munkkiniemi se tiene desde el jardín posterior parece un pizarrón con un collage de superficies que contrastan con muros tersos blancos de tabique, recubrimientos de madera, zonas vegetales, pétreas y vidriadas.

La casa es un volumen generado por una simple “L”, a la que le otorga una visión funcionalista-romántica. Un ejemplo más de ello es el tratamiento que le da a la terraza balcón, en la que logra un espacio privado y semiprivado. Este edificio fue para Aalto lo que una exhibición es para un artista.

II.8. Análisis Retórico.

Clasificando de un modo general a la retórica, diré que se mueve dentro de un ámbito **estético** de la arquitectura en particular en su aspecto de **refiguración**, de acuerdo a la teoría de Paul Ricoeur es el tercer nivel de un producto cultural, el de la lectura y también nos permite revisar el proyecto a través de su construcción para saber si fue *correcto o no* y de esta manera propiciar la retroalimentación dentro del “esquema hermenéutico.”

Aristóteles definía a la retórica como “el arte de extraer de cada tema su composición”...y “la facultad de describir especulativamente lo que en cada caso pertenece al persuadir” (14, pág. 14).

Categorías culturales.

Una forma sencilla de definir las es diciendo que son aquellas que garantizan que el arquitecto en éste caso no “meta la pata” en la retórica, ya que en la misma, no se puede ir en contra del cliente, que en este caso en particular, cliente y artista, son uno mismo.

En contraposición con la teoría de las acciones de la poética, aquí mas bien entra en juego una “teoría de las pasiones” en la que la retórica representa un convenio y si te obliga a accionar, en el libro “Las pasiones de Aristóteles” habla de ellas en función de convenios culturales que tienen como objeto persuadir.



Vista trasera
Casa y taller en Munkkiniemi

Alvar Aalto tomó “tipos de referencia”, como el hecho de que quería un lugar de trabajo y de permanencia familiar en contacto con la naturaleza, debía cumplir un cierto programa de necesidades que fue el que le dio como resultado conocer su propio programa arquitectónico. Esto no era para él aleatorio, proyecto.

Parte de las categorías culturales que el arquitecto Alvar Aalto tomó en cuenta para el desarrollo de su idea tuvieron que ver con: Energía de la naturaleza, evolución de su pensamiento “Romántico Modernista”, técnica finlandesa de interpretación del universo natural, contemplación biológico orgánica y sensibilidad plástica precisa.

Enumeración de estrategias retóricas.

Estrategia	Ejemplos
Composición sobre tipologías históricas a deformar.	Racionalismo que abre paso al romanticismo

	moderno.
Construcción asimétrica.	Toda la casa es asimétrica en forma de “L”
Analogías entre contexto y edificio	Elementos de la naturaleza, tales como el uso de tiras de madera verticales como los troncos de los árboles.
Transposiciones de materiales	Arquitectura vernacular, uso de tabique, piedra y madera.
La construcción como sistema estético.	Sentido artístico de composición.
Cristalográficas	Uso de ese elemento transparente que da modernidad.
Transformación	Transforma el bosque y lo integra a su obra.

Figuras de estilo.

Las figuras son el valor simbólico que tienen los elementos y aquí es importantísimo el “estilo”, el “carácter” que se percibe por medio de los sentidos. También son la expresión de los elementos del edificio.

Los sentidos tienen un aspecto figurativo (frío, cálido, rojo, verde, áspero, liso, alto, bajo). La figura no es algo para transformar sino para conocer a través del tipo de información que se posee.

En el análisis de las figuras de estilo de la casa encuentro que la familia más característica que hay es la de tropos y a continuación detallaré con ejemplos basándome en la teoría de las figuras de estilo de Henri Suhamy.

Figura de estilo.	Aplicación en el edificio.
	Figuras tropos
Catacrexis y simbolismo con el uso de los colores.	Color blanco en la fachada en planta baja que en sentido traslaticio significa el área de estar y trabajo, y el marrón de

	la madera, en un sentido de evocación de la zona de descanso.
Comparación quimérica	La imaginación de una realidad natural pasa al mundo irreal o fantástico espiritual inmerso en la naturaleza.
Metáfora	Verticalidad de duela metaforizando árboles del área ajardinada.
Mito	Analogías con fenómenos naturales en su interpretación.
	Figuras de repetición.
Ritmo	El ritmo en diversos elementos del edificio va con cierta discontinuidad, como se nota en la composición volumétrica: un ritmo y armonía propio de los seres vivos; por el contrario, hay ritmo repetitivo en el recubrimiento de madera.
Asimetría	Elemento muy característico en la concepción arquitectónica del autor.
	Figuras de revalorización.
Mitologismo	Lleva un proceso de simbolización unido a los “tropos” en el que todo el edificio en su conjunto significa un encuentro espiritual con la naturaleza. Además de su lema del “hombre pequeño de la calle”

II.9. Análisis Poético.

Como antecedente diré que la poética se encuentra dentro del eje estético de estudio de la arquitectura y más concretamente en su aspecto de prefiguración.

La poética tiene que ver con la calidad. La poética de la arquitectura es lo que da valor a la obra. El diseño es la parte más fuertemente influenciada por la Estética y es de carácter prefigurativo.

Cuando analizamos la casa Munkkiniemi en planta de conjunto nos damos cuenta que “es un collage”.

La historia poético-mítica la podemos notar plasmada en el edificio, desde su concepción misma en cuanto a idea, hasta la elaboración técnica-constructiva.

También será de relevante importancia analizar el “mito” tan utilizado en la arquitectura de Alvar Aalto.

“La imitación de la acción –dice Aristóteles– es la fábula” (13, pág. 22), “El arquitecto es el poeta de las formas, porque sabe construirlas (tramarlas) poéticamente, mediante la encadenación de sus elementos (caracteres) dentro de una misma totalidad, mito o fábula” (13, pág. 24).

“Poéticamente el hombre habita porque proyecta desde el construir y desde el habitar. Y proyectar no es más que una forma de pensar, o sea, de hacer verosímil la existencia”(13, pág. 117)

El Mito.

Alvar Aalto tenía en su concepción arquitectónica el mito del “hombre pequeño de la calle” y en las habitaciones el ve al enfermo, al abuelo, su poética como vemos se relaciona con personajes concretos de la vida real.

“Sullivan: (el arquitecto) debe reflejar que un edificio se desarrolle natural, lógica y poéticamente a partir de su condición... Las apariencias exteriores deben mostrar las intenciones interiores (14, Pág. 132).

“Los genios son los que producen la nueva poética, no los que interpretan la historia pasada. Le Corbusier, Gropius, Alvar Aalto, Mies, etc. *construyen* sus poéticas a

partir de maneras de proyectar diferentes" (13, pág. 46).

Schiller recita en "Sobre lo ingenuo y lo sentimental en literatura": "Los poetas son en todo lugar y por definición los *preservadores* de la naturaleza. En donde no pueden serlo tan completamente e experimenten en sí mismos la influencia destructora de las formas arbitrarias y artificiales, o donde incluso haya que luchar con ellas, aparecerán como los *testigos* y los *vengadores* de la naturaleza". Y más adelante afirma que el poeta o es naturaleza... o *buscará* la naturaleza.

IV. Conclusiones.

En el sentido poético, para Alvar Aalto lo esencial era hacer un edificio que resolviera sus necesidades de trabajo y convivencia familiar en un entorno de contacto directo con la naturaleza.

Alvar Aalto definitivamente es considerado como una de los más grandes genios de la arquitectura de todos los tiempos principalmente por que construyó su poética a partir de una manera de proyectar diferente con una calidad muy notoria.

No siempre un buen retórico, tanto si es un diseñador como si es un crítico, es automáticamente un buen poeta; y es aquí en donde encontramos una relación directa con el proceso de "planeación" en el ámbito de la arquitectura, que es el diseño, y concretamente en la manera de proyectar la casa Munkkiniemi del arquitecto Alvar Aalto, marcó la pauta estilística de obras como la Villa Mairea, en la cual se ve reflejada la evolución del pensamiento de un gran arquitecto que plasmaría con absoluta destreza todo su sentir de la arquitectura en relación con la naturaleza.

Ya se mencionaba en el análisis poético de la casa Munkkiniemi de Alvar Aalto que los poetas son en todo lugar y por definición los *preservadores* de la naturaleza;

De acuerdo con todo el análisis de este trabajo podemos afirmar que al momento de desarrollar el proyecto, Aalto demuestra su abandono al "Racionalismo" para dejar paso a lo que hemos denominado su "Romanticismo Moderno".

Finalmente, después de haber analizado la casa Munkkiniemi puedo asegurar la gran calidad poética de la obra y

el entusiasmo con que Alvar Aalto proyectaba como todo un buen enamorado de la naturaleza.

Bibliografía.

1. Göran SCHILDT. Alvar Aalto. Obra completa: Arquitectura, Arte y Diseño. Gustavo Gili.
 2. Karl FLEIG. Alvar Aalto. Gustavo Gili.
 3. Paul David PEARSON. Alvar Aalto and the International Style.
 4. Birkhäuser VERLAG. Alvar Aalto. Volume 1, 1922-1962. Basel•Boston•Berlín, 1955.
 5. Michael TRENCHER. The Alvar Aalto Guide. Princeton Architectural Press. New York, 1996.
 6. Richard WETON. Alvar Aalto. London, 1995
 7. Colección GARLAND. Alvar Aalto 1917-1939. Volumen 6.
 8. Göran SCHILDT. Alvar Aalto. The Decisive Years. Rizzoli, New York, 1986
 9. Malcolm QUANTRILL. Alvar Aalto. A Critical Study. Schocken Books, New York, 1983
 10. TANAÍS ediciones. Barragán, Obra completa. México, D.F.
 11. Artes de México. En el mundo de Luis Barragán. México, D.F.
 12. Henri SUHAMY. Les Figures de Style. Press Universitaires de France. París, 1981.
 13. Josep MONTAÑOLA T. Poética y arquitectura. Editorial Anagrama. Barcelona, 1981
 14. Josep MONTAÑOLA T. Retórica y arquitectura. Herman Blume. Madrid, 1990
- #### Revistas consultadas.
15. Cuadernos de Arquitectura. No. 72, 2.1969

Introducción:

Una característica del proyecto residencial de Aalto es juntar el sol, el aire puro y la naturaleza dotando a las viviendas con terrazas o pequeños jardines al igual que la facilidad de accesos a bosques y playas cercanos. Formas libres no geométricas y la interrelación entre la edificación y su entorno natural, asimismo tiende a la autorrealización y a la prosperidad del ser humano bajo el concepto de que todo ciudadano debe de tener una seguridad básica proporcionada por un hogar decente.

Aalto excluye los compases iniciales del clasicismo pre-moderno para desarrollar su carrera en tres movimientos marcados por sus casas y sus estudios. Comenzando sus primeras obras importantes en 1919, teniendo un parteaguas en 1938 con la Villa Mairea, el movimiento incierto de la guerra y sus ecos que recoge la tentación americana y la decisión finlandesa para llegar al polifónico movimiento final, que combina la urbanidad democrática de los centros cívicos con la monumentalidad blanca y teatral del arquitecto que sueña con Venecia en Helsinki.

Estos tres periodos no deben analizarse por separado, sino deben ser tomados como la continuidad enigmática del sentimiento de Aalto y los límites borrosos de la sociedad moderna. El Aalto funcional y el orgánico se han ido turnando en el afecto del momento, y el historicismo postmoderno llegó incluso a proponer brevemente a un Aalto inserto en el viejo tronco del clasicismo nórdico.

La maison Carré (1956-19659)

En el verano de 1955 Aalto visita Venecia para la construcción de su pabellón y coincidentemente Louis Carré andaba igualmente atendiendo sus negocios sobre obras de arte. Es aquí donde discuten acerca del proyecto de la Villa. Posteriormente Carré visita Finlandia para conocer la Villa Mairea y queda admirado del trabajo de Aalto en aquél lugar. El nuevo proyecto debería de cumplir con la función de exhibir obra de arte para algunos clientes de Carré, pero bajo un distinguido marco doméstico, el cual con su diseño de modernidad y confort ambiental compite con el de la Villa Mairea. En aquella

época Alvar Aalto era considerado generalmente como un disidente encantador dentro del Movimiento Moderno, pero marginal en lo que a los problemas de la sociedad industrial de masas se refería. El racionalismo no sólo estandariza la vivienda si no también a sus ocupantes, es por eso que la arquitectura residencial de Aalto debe ser contemplada bajo esta perspectiva histórica. La actual revaluación del desarrollo arquitectónico de este siglo ha contribuido a incrementar la importancia del humanismo crítico de Aalto, aunque su individualismo parece haber impedido la formación de una más amplia escuela de seguidores durante su vida, las obras de Aalto, así como sus métodos de trabajo prometen abrir hoy en día nuevas posibilidades para la arquitectura.

El paisaje y la pintura como elementos de proyecto:



Imágenes de la arquitectura de Aalto
Ayuntamiento de Säynätsalo

Muchas de sus composiciones arquitectónicas, por ejemplo la Villa Mairea o la Maison Carré combinan los volúmenes construidos, en el ayuntamiento de Säynätsalo o *Kauttua terraced homes* utiliza el terreno escalonado para crear la imagen de un paisaje en miniatura, resultando altamente estimulante debido al juego de emociones desarrollado por sus imágenes arquitectónicas. La pintura se convierte también en parte de su método de proyecto con una intensa búsqueda en cómo el pintor es capaz de componer y yuxtaponer las imágenes permitiendo así la libre interacción entre el consciente y el subconsciente.

Como cualquier individuo, la Personalidad de Aalto se forja a través de identificaciones: La topografía (el padre), la

tierra, el agua, o Finlandia como movimiento romántico. Hay un interés particular en las ruinas pero en específico con los elementos de composición del espacio; el deterioro y el paso del tiempo como belleza particular de la obra. El motivo del anfiteatro, casi una obsesión dentro de la obra de Aalto, constituye naturalmente una referencia explícita a la antigüedad.

El Proceso de diseño se da en un marco surrealista, se diseña y generan ideas, después se analizan lo que son. Tiene una fuerte relación con el cubismo. El *collage*, los motivos vernáculos, imágenes y recuerdos étnicos se relacionan en técnica y espíritu, intentando una arquitectura pictórica vinculada con Picasso y Braque al recurrir a imágenes y asociaciones inconscientes en lugar de utilizar los métodos de trabajo racionalmente estructurados típicos de sus contemporáneos.

Las líneas onduladas.

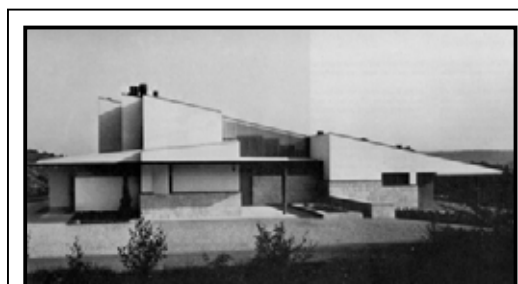


La línea ondulada
Museo de Alvar Aalto

Es dentro de este margen como Aalto va haciendo propios muchos de los elementos lingüísticos como la línea libremente ondulada, el uso de motivos vernáculos y de configuraciones aparentemente accidentales. En el caso de la Maison Carré, el encargo iba más allá de un diseño arquitectónico, Aalto debía diseñar un mobiliario de lo más exclusivo posible, además de la arquitectura de paisaje donde logra integrarse perfectamente tanto a la topografía accidentada del terreno como a su entorno. Una constante dentro de su obra son los perfiles curvos, evitando así la excesiva regularidad o repetición, distorsionando las coordenadas rectangulares y la utilización de trazados en diagonal.

Asimismo creaba diversidad y riqueza sensorial mediante el uso de texturas, ritmos y variaciones de los materiales. El ladrillo blanco como común denominador teniendo sus primeras aplicaciones en Muuratsalo para

repetirlo en la Villa Mairea y después en la Maison Carré donde la base y parte de los muros están contruidos con piedra caliza de Chartres.



Diagonales de las cubiertas
Perspectiva de la casa

Tradición y modernidad.

La vivienda representó para Aalto un campo en el que sus concepciones formales se transforman en sutiles innovaciones tipológicas. En el caso del diseño de interiores de la Maison Carré aplica elementos que utiliza, por ejemplo en la Villa Mairea, pero dotándolos de características diferentes.

En la Villa Mairea es la tradición clásica y mediterránea, donde se encuentra un método *corbusieriano*: el que descubrió que los pisos de una casa pueden ser absolutamente independientes y producirse por estratos, que igualmente se encuentra en la Maison Carré, la arquitectura cambia casi en cada punto atendiendo a las necesidades del entorno, combinando la vivienda y la galería de arte sin que se percibiera una atmósfera de exposición. En ella se representa el abrazo entre la tradición (el pabellón de la sauna) y la modernidad (la casa). En algunos de sus proyectos se ve una clara tendencia a separar a los invitados (pabellón de invitados) hasta 15 metros, cuestión que no resultaría coherente con el clima que presenta Finlandia, sin embargo toma el recorrido entre la naturaleza y la casa como un elemento místico propio del espacio de toda la vivienda.

El mobiliario.

El diseño del mobiliario es un elemento muy importante dentro de la obra de Aalto, ya que no se limita exclusivamente al diseño arquitectónico y de paisaje. Así sucede en la maison Carré, en su interior diseña lámparas, sillas y mesas, mostrando nuevamente la línea ondulada característica importante dentro de su obra. Le Corbusier va

incorporando poco a poco lo tradicional, trascendiendo y dejando como manifiesto una enseñanza a través de su obra, al contrario de Aalto, el cual dice que su obra es la que debe de hablar y no él.

Abajo a la izquierda se encuentra el mobiliario base de Aalto para la elaboración formal de los planos técnicos definitivos, a la derecha croquis del mobiliario estándar elaborados en 1933, en ambos se puede apreciar el manejo de la línea curva sin embargo no se puede negar el toque clásico que plasma en sus diseños. En los croquis de Aalto predomina la línea blanda y difusa, manteniendo un alto grado de ambigüedad con el fin de estimular la interpretación creativa. La evolución gradual de sus series de mobiliario resulta ilustrativa desde los experimentos no utilitarios en diseño, la maduración y aplicación gradual de una idea y los experimentos con métodos de doblado y laminado de madera.



Mobiliario
Museo de Alvar Aalto

La selección del mobiliario tenía que ser de lo más exclusivo posible y, con sus magníficas obras de arte vuelve a rivaliza con el realizado para la Villa Mairea, lo mismo ocurre con el diseño hecho a medida de los aparatos de iluminación y la tapicería. Los dormitorios separados son conectados con una sauna finlandesa y al mismo tiempo pródigamente amueblados.

El jardín circundante a la Maison Carré fue igualmente diseñado por Aalto, que utiliza un sistema llamado "escaleras de tepe" las cuales son terrazas bajas de césped soportadas por troncos de árboles partidos, un sistema similar al que empleará posteriormente en los proyectos de Säynätsalo y en su propia casa experimental.

El espacioso vestíbulo de entrada dispone de paneles para la colocación de cuadros y la línea ondulada resalta nuevamente en sus diseños con el falso techo de

madera que está construido por ebanistas finlandeses al igual que el de la sala de estar.

La Maison Carré fue inaugurada en 1959, aunque fue totalmente terminada en 1961.



Escaleras de tepe
Jardín de la casa

Bibliografía.

Warnet Blaser. Il desing di Alvar Aalto.
Electra Milano 1981.
Pág. 5, 91-93,129,130,139-141.

Göran Schildt. Alvar Aalto obra completa:
arquitectura, arte y diseño.
Gustavo Gili 1996.
Pág. 185,186,199, 201.

Luciano Rubino. Aino e Alvar Aalto, tutto il design.
Kappa 1980.
Pág. 68, 138.

A.V. monografías 66.
Alvar Aalto.
Julio-agosto de 1997.
Pág. 12, 13, 15-17, 23, 50, 66.

Karl Fleig. Alvar Aalto band II, 1963-1970.
Architecture Artemis Zurich 1971
Pág. 46, 47.

Alvar Aalto synopsis.
Geschichte und Theorie der Architektur Vol. 12.
Pág. 136.

L'architecture d'aujourd'hui, No. 91-92,
"Casa cerca Paris: Alvar Aalto"
Pág. 110.

Global Archffects Monograph No. 10.
Alvar Aalto, La Maison Luis Carré.
ADA Edita, Tokio 1971.

La concepción de la abertura en la obra de Alvar Aalto. La casa de fin de semana en Aitta

Mihail Sulo

En el otoño de 1928 la revista Aitta, la cual desarrollaba su trabajo en los aspectos del diseño relacionados con la vida moderna, convocó a un concurso, dividido en dos partes, para el diseño de unas viviendas.

La parte A, dedicada a una casa-chalet para las vacaciones y, la parte B, a una villa de tres dormitorios. El jurado, Marti Wälkangas y Oiva Kallio, los dos diseñadores más progresivos en Helsinki, apreciaron los diseños de Aalto con el primer premio en ambas categorías.

El presente ensayo describe los proyectos y propuestas, que para el concurso, desarrolló Aalto, así como el manejo de los conceptos de abertura y de abanico que estudió a lo largo de su profesión arquitectural.

Descripción.

La parte A de la casa del fin de la semana tuvo que cumplir las condiciones básicas para vivienda temporal de una familia pequeña. El programa incluyó un espacio central, donde pueden realizarse las actividades principales; la cocina y dos diferentes lugares para dormir. Aalto entregó dos esquemas diferentes dentro de la parte A, o mejor, un esquema con dos interpretaciones filosóficamente diferentes. De los ochenta y dos proyectos entregados, las dos propuestas de Aalto fueron publicadas; el que lleva el nombre "Konsoli" recibió el primer premio. Antero Perna obtuvo el segundo premio, Hilding Ekelund tercero. El chalet tuvo el presupuesto de 30.000 marcos, 150 libras o \$750 en el año 1928.

El esquema común a ambas propuestas de Aalto era esencialmente el plano rectangular que nacía de dos cuadrados con un gran espacio con chimenea en el centro que lo convertía en el principal de la casa. La cocina y otro dormitorio ocupan la parte opuesta del chalet. Este esquema estaba basado en la casa de verano proyectada por Aino Aalto, Villa Flora, construida en Alajärvi en el año 1926. La comparación de la casa de Aino y Kumeli muestra en el diseño de sus planos, y en varios aspectos de sus alzados,

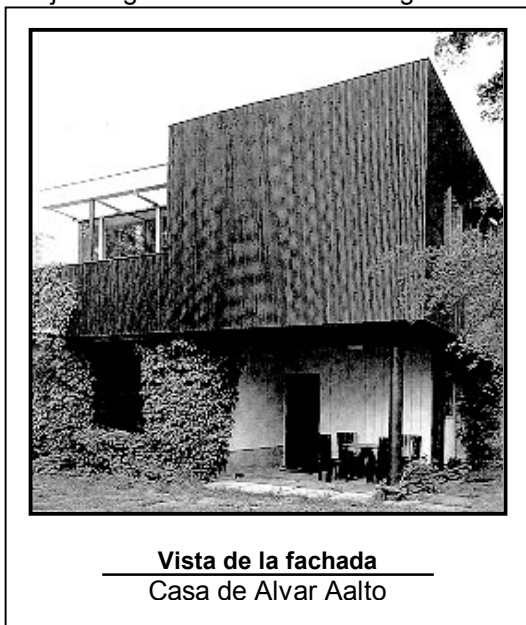
muchos signos comunes. La diferencia es que el diseño hecho más tarde era *desvestido* del techo de la Villa Flora. De aspecto romántico, el techo del arco sobrepasado y la baranda se *aplanaron* para conseguir una vista más concisa.

La entrada asimétrica, la localización de dos chimeneas, las paredes revocadas, la carpintería de las ventanas y el techo con césped son idénticos. Aunque el diseño en ambos casos expresa la propuesta de la casa de verano considerada muy austera, el césped recuerda la imagen de la casa de verano finlandesa tradicional.

Viendo las diferencias entre la Villa Flora y Kumeli, el diseño ganador de Konsoli es especialmente interesante, porque a pesar de usar el techo sobrepasado y pórtico de la casa más temprana, en la casa de Aino, el estilo se ha modificado completamente. La solución de la distribución es esencialmente la misma —con dos chimeneas, etc.—, pero Konsoli tuvo la vista planteada como totalmente *plana* cubierta por el techo plano con césped. La pared delantera cedió de la línea del techo para crear un porche cubierto, larga parte horizontal de la fachada formaba la letra "L". Esta definición, fuertemente geométrica, producida en la primavera del año 1928, simultáneamente con los primeros diseños de Turun Sanomat, pertenece al primer período de la evolución de Aalto, cuando podemos considerarlo cómo el arquitecto moderno. La sombra del porche reduce todo el chalet a una composición abstracta y sólo la chimenea pequeña fue extraída para que defina su forma como el único elemento sólido en la fachada. La carpintería de las ventanas que termina en la esquina refuerza el sobrepeso, mientras la localización de la columna singular en la línea con la chimenea principal parece determinado más por su función de actuar, como el elemento vertical en la composición, más que como un elemento estructural.

El único gran cambio en el interior es el de reemplazar la chimenea como el de una *forma rodeada*, dándole así una visión insólita y moderna. Esta inserción intencional del cuerpo rodeando al volumen rectangular de la

habitación es un eco del uso de los elementos curvos de las columnas que vemos cómo *leitmotifs* de la casa Turun Sanomat, contemporánea a este diseño. Los editores de Aitta estaban tan contentos con Konsoli que usaron el dibujo con la acuarela del proyecto para la pasta del libro donde publicaron los resultados de la competición. Los dibujos con acuarela parecen suministrar, de manera visual, el estado del diseño en Finlandia en ésta temporada, y particularmente en el trabajo de Aalto. Lo muestra la escena tradicional veraniega con los chicos jugando bajo el sol, en la playa y en el mar con la bandera de la Finlandia moviéndose orgullosa e independiente sobre la casa (las banderas siempre eran populares en Escandinavia), mientras la casa pequeña, no exigente con su carácter limpio, austero y mínimo, colocada debajo del gran árbol mirando al agua.



Vista de la fachada
Casa de Alvar Aalto

También la parte B de la competición, la de una propuesta de casa de veraneo con un programa más amplio, la ganó Aalto. Erik Bryggman obtuvo el segundo premio y Veikko Leisten el tercero. La base de esta propuesta era la de proporcionar a la vivienda localizada en el paisaje abierto, con una gran sala, cocina, tres dormitorios y baño que no superara el presupuesto de 80.000 marcos, 420 libras o US\$ 2.000. El proyecto de Aalto llamado "Mary-Go-Round" por su forma de círculo, era desde muchos puntos de vista, no más que un diseño convencional para la vivienda familiar muy común en las publicaciones arquitectónicas de vivienda occidental. Pero, su forma muestra un nuevo tratamiento al patio histórico de los años veinte.

2. Exterior-interior.

Ambos rasgos, el patio y la forma del círculo, anticipan lo que serían los mayores temas en la obra madura de Aalto. De una y otra manera, revelan la preocupación por la naturaleza y el ambiente —los materiales y formas que encontró en el medio natural—, temas que eran dominantes en la arquitectura finlandesa de la última parte del siglo. En uno de sus primeros artículos para Aitta, Aalto escribió:

"El clima nórdico, que reclama una frontera hermética entre las habitaciones interiores con calefacción y el exterior, se ha convertido en un escollo para los arquitectos... El jardín (el patio) forma parte de la casa, en la misma medida que cualquiera de sus habitaciones. Que el paso de los parterres a los dormitorios establezca un contraste mucho menor que el paso de la calle o del camino al jardín... Podría decirse: una vivienda finlandesa tiene que tener dos caras".

Aalto usó el esquema del patio interior o de *atrium* en la propuesta para la casa de su



Patio
Casa Muuratsalo

hermano Väinö en Alajärvi en 1926, aunque al final fue construida sin el patio, y más tarde lo aprovechó en su propia casa de verano, construida en los años cincuenta, en Muuratsalo en la Finlandia central. Aunque, en el diseño para Aitta, el espacio del patio no es completamente cerrado, esta formado como la casa rectangular colocada alrededor del patio circular. Este patio, abierto por una tercera parte de su perímetro, tendría que ser orientado hacía el sudoeste, porque la sala está situada alrededor del cuarto entero del círculo (la pared terminal da al sur). La habitación tiene la ventaja que recibe la luz natural desde ambas direcciones sin admitir directamente cruzando la longitud de la habitación. Abriendo tres diferentes partes de la casa al patio, Aalto crea un juego visual

entre el interior de la casa y su inmediato ambiente natural como antes había anunciado. El plano de la casa es esencialmente un corredor con la sala de estar localizada al final y el dormitorio principal en el otro. El propio corredor pasa adelante del margen del patio con todas las habitaciones relacionadas a él.

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

Entonces, la adaptación del plano corredor a ésta forma rodeada, lleva un nuevo elemento extraordinario al esquema y puede mostrar alguna escala de incomodidad arquitectural en el estricto módulo rectangular.

El patio de la casa, forma primitiva, podría aplicarse directamente a sus teorías publicadas; y es claro que él la inició al poner aquí los aspectos superfluos de su actividad así también cómo los estilos del tiempo. Claro también es, que inició desde el rango de una teoría de diseño moderno accesible a él, una que no dependiera ni de estilos ni de dogmas.

3. Abertura–abanico

La esencia del habitar radica en morar y caminar, respectivamente en la relación entre estos dos fenómenos. En la casa de recreo desempeña un papel muy importante la temporalidad de la estancia. A pesar de esta temporalidad, aparece la necesidad del sentimiento de amparo, un lugar donde se puede habitar, estar salvado de las influencias negativas exteriores del mundo amenazador. Pero, el auténtico habitar significa no sólo cumplir la necesidad de la protección contra la condición de apátrida, propia del fugitivo y del aventurero, que vagan sin descanso en el espacio. Expresa la necesidad de instalarse en un lugar determinado, enraizarse ahí, y crear un espacio propio de amparo; lo podemos cumplir con cuatro paredes, pero hay que evitarse del peligro de errar, dentro de este espacio propio, en el auténtico modo de habitar. Son otras dos condiciones que pueden dar un sentimiento de habitar a la vivienda. Hay que evitar el peligro de aislarse dentro del espacio interior. Así pues, exige incluir plenamente en la vida al espacio externo amenazador y peligroso, y soportar

toda la tensión existente entre ambos espacios. Únicamente en esta tensión la vida humana puede alcanzar plenitud. La tercera condición consiste en —viviendo en la casa— confiarse a la vez a ese gran todo que es el espacio. Bajo la triple exigencia de estos tres imperativos realiza el hombre, dentro del auténtico habitar en el espacio, su esencia humana.

La posibilidad de introducir el exterior hacia la casa (*meter el exterior*) es un esfuerzo de Aalto que podemos seguir en toda su obra. Crea los espacios interiores a la manera del *hall inglés*. Al respecto dice:

“Una solución para la decoración interior y para el espacio de la entrada nos la ofrece el hall inglés. Si bien el arte básico de la decoración inglesa ha producido muchas cosas bellas, es también, cuando se interpreta erróneamente, una parodia, que florece en miles de hogares. El alma inglesa nos es tan extraña que una imitación de aquello no podría arraigar fácilmente en Finlandia, pero hay un aspecto en relación que merece la pena destacar. Un hall, grande y ventilado, con su chimenea, su embaldosado visible y un tratamiento formal que lo distingue de los demás espacios tiene una función psicológica perceptible al ojo sensible. Es la metáfora del aire libre bajo el techado de la casa. Constituye, pues, el pariente lejano del atrium de las casas patricias de Pompeya, cuyo techo era el cielo real. El vínculo viene a ser el mismo que el existente entre los viejos bosques de Flatford y una colina de viñedos de líneas geoméricamente puras... El atrium de la casa romana, que es a la vez el fin último de la progresión del movimiento de entrada y, con el cielo como techo, una pieza esencial de la casa desde dónde “se desvelan”, por sus respectivas puertas, los otros espacios más internos... Aquí también el hall forma el centro de la casa, con un sello característico logrado principalmente por el tratamiento singular de cada una de las puertas que llevan al resto de espacios de la casa... Cuando entra en este espacio, el visitante capta al instante toda la estructura interna de la vivienda y la disposición de sus habitaciones”.

Este esquema lo podemos observar en el proyecto de la Casa Patio para su hermano Väinö Aalto en Alajärvi. La casa Rentatalo en Helsinki (1951) es una variante nórdica de las *piazas* mediterráneas y galerías, *Introduce* el exterior mediante los signos del mundo de

fuera, ampliando así el espacio vivencial del hombre.

En general, la casa propia se ubica en el punto cero del espacio vivencial de su habitante, la materia principal de las casas de Alvar Aalto siempre da la impresión del hombre que acaba de pararse en la pendiente al lado del lago o en el bosque entre árboles y ahora está contemplando y mirando hacia la naturaleza. Pero no es importante sólo esta orientación afuera por proporcionar las vistas, tiene un significado más profundo que radica en la tendencia de conectar al hombre con las relaciones más amplias, en sentido de lo que está puesto más arriba, no condene al habitante en una estancia de recinto cerrado.

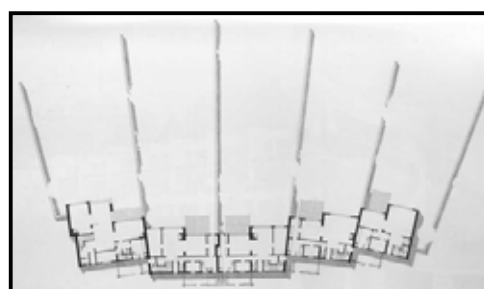
Por esto se parecen las casas Aitta A y B, como las pautas de cierta parte del pensamiento de Aalto; es decir, de la consideración sobre la relación mutua del hombre, el interior de la casa que habita y tras del umbral, la zona transitoria, exterior al lado de la casa, hasta los espacios de larga distancia. Como elemento que suaviza el contacto entre exterior e interior, en la casa "Konsoli" usó el porche. En "Mary-Go-Round" se transformó en pasillo, ya no está como espacio abierto (conecta dormitorios, respeto a las condiciones climáticas, aunque también del punto de vista de la temperatura este pasillo es una zona intermedia entre el exterior frío y las habitaciones calentadas). De ahí que podamos decir que una de las cosas de gran trascendencia en las casas de Aalto, es el motivo de una apertura hacia el rededor. Para conseguir la calidad del habitar, como se ha manejado líneas atrás, es importante es que la casa sea como un cobijo y también la ampliación del espacio viviente del hombre. Es evidente que no significa sólo ampliación hacia el espacio material, el espacio vivencial puede ser inmerso sin atravesar las paredes de la jaula. En el campo de la arquitectura, que trabaja con la materia, con la percepción, pero también con los símbolos, memoria y reflejos de la realidad. Parece que las casas de Aalto lo demuestran de una manera exaltada. La esencia de la casa, hace que los habitantes estén contentos, basando en gran parte, en el lugar donde se ubica, su relación con el entorno. La belleza de los bosques finlandeses y la relación romántica con la naturaleza ofrecieron esta posibilidad de poner la casa en relación estrecha con el rededor. Pero sólo el bosque o la superficie del lago no significan el fin de lo que quiere la casa ofrecer, lo incluye la presencia de todos los seres místicos del bosque.

La producción en serie de las casas está condenada al fracaso; siempre por esta imposibilidad de relacionarlas con "el-afuera". Aunque la casa que ofrece al hombre es sólo un cobijo de buena calidad interior, puede en cierta temporada servir, ser habitada.

Allá, en alguna parte, podemos buscar las razones que motivaron el uso de la apertura de la forma del abanico a la que recurría Alvar con frecuencia en sus obras – como en las viviendas, en los edificios públicos y en las concepciones urbanísticas.

No es sólo la forma del abanico, sino la idea, la mística que encontró en él. En el dibujo en acuarela de la competición Aitta 1928, que gustó tanto al jurado, define muy preciso el lugar donde está ubicada la casa y expresa su orientación. También la bandera, que acompaña la casa, significa lo que es la ampliación del espacio, tal como para Frank Lloyd Wright significó el teléfono y el coche como medio para una ampliación del espacio vivencial tan importante, que en Broadacre city desistió en perjuicio de ellos, de las plazas y calles. Formalmente este abanico es usado por Aalto muchas veces en las viviendas, desde la casa de recreo Aitta, tras Muuratsalo, Sunila, Kauttua, hasta Hansa Viertel, Neue Vahr o Schönbühl, sin mencionar los demás proyectos culturales e institucionales.

Aunque Mary-Go-Round forma un patio, la concepción no es muy distinta de Konsoli. Sólo respecto al tamaño de la casa, la forma rectangular rodea este punto cero, el punto



Vista de la fachada
Casa de Alvar Aalto

que relaciona al habitante con el mundo, queda abierta, y no forma el patio cerrado. La dirección de la acción de las fuerzas que amplía el espacio vivencial no es vertical como la casa de Pompeya, pero actúan horizontalmente. Tampoco forma el recinto con un mundo entero, como la casa japonesa mediante los símbolos del mundo real que hay afuera, pero está orientada hacia afuera y es siempre direccional.

Entonces, el patio de Aalto no es el lugar hacia donde es orientada la casa, es un lugar mediante el cual la vivienda es orientada hacia afuera. Así ocurre también en la mejor de sus casas, en la de recreo y taller en Muratsalo, que tiene este esquema, podemos decir puntualmente igual que el de Mary-Go-Round. Este “patio” es sólo indicado por varias partes de las paredes, tal como por ejemplo, sucede en la villa Kokonen donde se indica el recinto del espacio que “pertenece” a la casa sólo con los puntos expresados por el sauna y el estanque. Se demarca de esta manera el espacio donde se puede decir que el hombre se encuentra en un espacio, “es” espacio, espacio concreto, cuantitativamente definible, y en el mismo momento mediante las aberturas, usando el alrededor como una suma de los elementos –signos– que dan la sensación de la infinitud y en el mismo momento lo ayuda a crear un espacio, que está íntimamente unido al hombre que se sustrae a toda prevención cuantitativa, un espacio que el hombre “tiene”.

Bibliografía:

BLASER, Werner: Atrium, Five thousand years of open courtyards; Wepf & Co. AG, Verlag, Basel 1985

BOLLNOW, Otto Friedrich: Hombre y espacio Editorial Labor S.A., Barcelona 1969

FLEIG, Karl: Alvar Aalto, obras y proyectos; Editorial Gustavo Gili, S.A. 1996

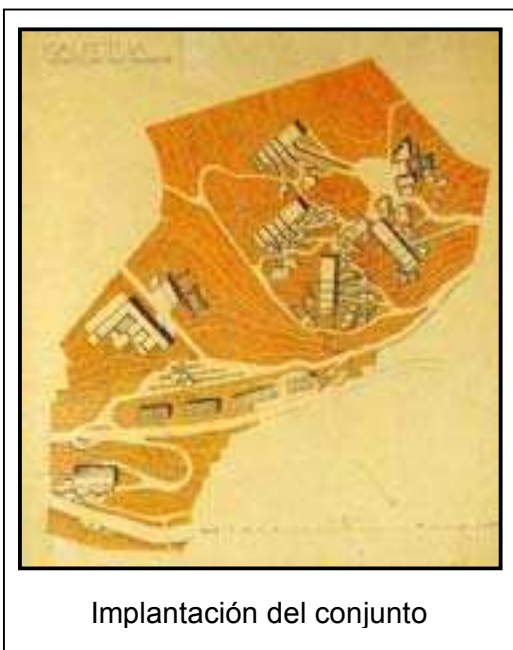
PEARSON, Pål David: Alvar Aalto and The International Style;

SCHILDT, Göran: Alvar Aalto, The early years; Rizzoli, New York, 1984

En contacto con Alvar Aalto; Museo Alvar Aalto y Asociación Alvar Aalto, 1993

Análisis de las viviendas de Alvar Aalto Ciudad residencial de Kauttua

Claudio Arnaldo Pirillo Cartuccia



Implantación del conjunto

En el momento del diseño de las viviendas de Kauttua, se estaba proyectando la obra del pabellón de París en 1937. La construcción de estas viviendas fue realizada en 1938-40 y en realidad sólo se construyó el primer modulo de los cuatro diseñados.

En este complejo residencial se le presentó a Aalto la posibilidad de continuar la experiencia adquirida en las viviendas de Sunila. El trabajo de investigación que desarrollaba en esta etapa se basaba en el diálogo entre el hombre y el medio natural. La idea principal se centraba en desarrollar las relaciones sociales en un ámbito natural. Partiendo con la topografía como una primera instancia, el terreno es muy accidentado, rodeado de colinas cubierto de rocas y barrancos. La vegetación toma presencia, con la forma de los bosques espesos, el solar fue elegido por estas condiciones, que se convierten en principales. La cima de una colina fue designada como el lugar de la implantación de los edificios, con las vertientes orientales dando hacia el sur, que se reservan para las viviendas, las cañadas limitan y separan los futuros bloques. Estas son utilizadas para la circulación y los jardines, donde la topografía ofrecía el mejor emplazamiento.

Este respeto por la topografía fue heredado de su padre y lo encontramos en toda su obra, que dialoga con su filosofía adquirida en su infancia por su familia, reafirmandola en toda su carrera. Así como la formación clásica que recibió en la escuela. Para él la libertad espiritual era:

“El principio regido de toda la naturaleza, que se halla directamente con la fuerte idea de libertad, la mantiene viva si fundamentamos firmemente el conjunto de nuestra técnica con la naturaleza, podremos hacer que el desarrollo tome un curso en el que nuestro trabajo cotidiano, bajo todas sus formas, acrecentara la libertad en lugar de obstaculizarlas”.

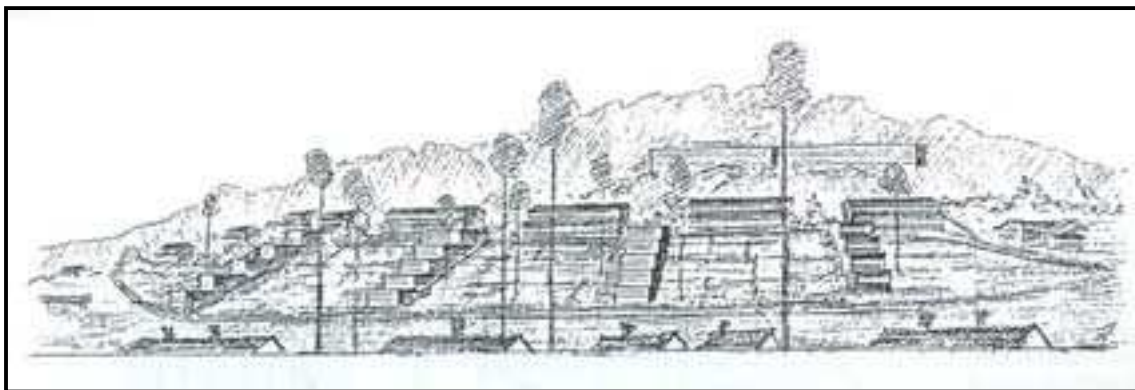
Lo decía en 1949.

La disposición de los bloques trata de aprovechar la mejor orientación, garantizando una buena iluminación en los interiores. Las casas se escalonan adaptándose a la pendiente perfectamente orientadas al sur. Fue designada la cima para el encuentro social de todo el conjunto, estableciendo el mejor vinculo con la naturaleza a través del gran espectro visual. En las cañadas que rodean la colina se alojan los corredores y los



Vista preliminar

accesos de las viviendas, según se



desciende. Esto rememora las colinas de Nápoles, conocidas en sus viajes por Italia, donde las casas se superponían unas a otras, acompañadas por las laderas de las montañas, dando lugar a una disposición de bloques en la playa del sur Nápoles. Ésto nos lleva a recordar lo que escribía:

“Lo antiguo no puede renacer sin embargo, tan poco desaparecer completamente. Y lo que un día fue, acaba siempre por volver bajo formas distintas”.

Lo decía en 1921.

La colina tiene tal desnivel que fue posible crear terrazas, superpuestas a las viviendas, de manera que cada apartamento esta asomado al bosque de forma privada, otorgando un lugar de reflexión personal con el paisaje. Las casas se proyectaron sin escalera alguna, aprovechando sólo el desnivel tan abrupto existente (aunque cabría aclarar que existe un desnivel sobre el suelo de cuatro pisos); incluso el acceso al sótano esta despropósito de

escalera, utilizando el desnivel topográfico, puesto que éste se encuentra bajo la colina a nivel de planta baja. Los accesos de las viviendas son individuales, como las casas de los pueblos del sur de Italia, y van relacionando la topografía con el interior de las viviendas, Todo esto siempre tratando de llegar a la mínima transición entre el interior y el exterior.



Vista frontal

Estas variaciones de volumétrica que encontramos y descubrimos en la obra de Alvar Aalto nos inclinan a asegurar que el hilo conductor de sus trabajos se caracteriza por la investigación de sus recuerdos y de cómo plasmarlos en cada trabajo. Todas las impresiones adquiridas por las experiencias vividas independientes a la arquitectura él las utiliza como fuente vertedora de ideas para sus investigaciones que luego se transforman en los proyectos y, con un trabajo individual hasta de introversión logra las formas que hoy la mayoría de los arquitectos admiran y tratan de imitar con muy poca eficacia al no entender el concepto de la forma de



Vista acceso

trabajo y sólo regirse por la forma final, que queda aislada y obsoleta en la producción de cualquier otro diseñador.

Este enfoque no es nuevo, ya que hay muchos críticos que lo enuncian, pero resulta de muy difícil asimilación ya que la enseñanza de la arquitectura se rige de modelos y no de prototipos generados por el razonamiento del propio autor, ni de un buen proceso de trabajo como metodología de la investigación de la forma, ni adecuado a las necesidades reales del momento. Esta carencia es arrastrada por los seguidores de los maestros, que sólo se recuerdan el hecho acabado, estableciéndose como mito de los arquitectos, olvidándose de todos los conceptos propios y todo el trabajo de investigación de cada concepto elaborado en la obra acabada verificándolo con lo utópico del proyecto y lo real de la materialización.

Continuando con la descripción de la obra nos queda analizar otras etapas de gran importancia como: el **funcionamiento**, ya que los pisos más grandes son para familias y tienen terrazas de gran superficie, los más pequeños son para parejas por su escasa superficie. Los techos de los apartamentos inferiores forman la terraza del apartamento superior escalonándose, logrando una relación personal con el bosque, independizándose visualmente del resto del edificio. Esta concepción pionera nos anticipa una nueva forma de urbanismo, donde se evita la relación del hombre con el aire viciado de la polución de las fabricas, del trafico, atenuando las enfermedades como el estrés, el cáncer, el reumatismo, que van aumentando año tras año en porcentajes por las mayores condiciones de hacinamiento del ciudadano en las grandes metrópolis y sus malos hábitos que requiere el vivir en ellas. Alvar Alto analizando esta realidad encontrada

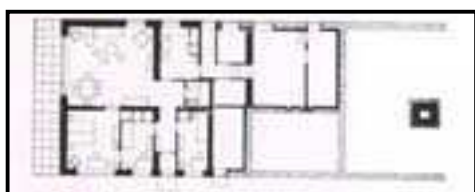
en el urbanismo actual y al darse cuenta que la sociedad científica no logra hacer frente a este problema mundial intenta dirigir sus esfuerzos para contribuir a resolverlos: El único remedio para curar estas enfermedades endémicas, sería planificar un urbanismo con mayor diálogo con la naturaleza evitando el trabajar y vivir en el aire viciado producto de las ciudades modernas.



Vista preliminar

Al referirnos a la materialidad de las viviendas edificadas, nos encontramos con sólo la existencia de un bloque construido de los cuatro diseñados en un principio. En cuanto a la construcción, encontramos una prefabricación mixta otorgándole una flexibilidad, que apreciamos como otra nueva incursión en la experimentación a través de los estudios de los comportamientos de los materiales. Estos experimentos parten de la sustitución de los medios de construcción artesanal por los industrializados generando una nueva mejoría de la calidad de vida. No debemos olvidar que esta transformación genera un nuevo suburbio, miserable, desequilibrando la estructura urbana ya consolidada, sin tener en cuenta el impacto en el medio ambiente. Los estudios de prefabricación fueron desarrollados, siempre en el marco de su filosofía.

La investigación experimental con los materiales y la prefabricación la comenzó entre los años veinte y treinta proyectando infinidad de casas prefabricadas; ésto le permitió que sus logros iniciales fueran a contribuir que numerosos ciudadanos puedan hacerse su casa para la finca en el campo.



Planta 1

Después de los años 30 con los trabajos de planificación obtuvo una notable visión de las problemáticas de la construcción y de la prefabricación en viviendas. La necesidad de alojamientos en la posguerra, lo llevó a estudiar la variedad de la vida humana y la uniformidad mecánica de la producción en serie. Entre la naturaleza viva y el racionalismo *rígido*. Quedando claro la difícil tarea de diseñar para residentes virtuales que no tienen vida real, relacionándose con el entorno de mal manera por ignorar las condiciones específicas del terreno y desconocer las llegadas y todos aquellos otros ingredientes que hacen que cada edificio sea un hecho singular e irrefutable.



Planta 2

...A la conclusión.

“ Aalto llegó a la conclusión de que no son las casas, lo que se debe

estandarizar y producir en serie, sino sus componentes.

Los componentes deben estar contruidos de tal manera de que puedan ser montados de diversas maneras ante los requerimientos del terreno en particular, las necesidades individuales de los residentes, logrando que el hábitat adopte tantas formas como en la naturaleza, donde el material básico es la célula estando estandarizada pero su conjunción orgánica es siempre singular”.

Lo decía en 1941

Con estas palabras sólo nos queda interpretar la clara visión de Aalto lograda por un gran análisis de su propia integridad personal estableciendo su identidad como parte de un todo; ejemplo que deberíamos intentar buscar con cotidianidad, entendiendo nuestros límites vitales como primer obstáculo a comprender; luego con mayor equilibrio personal poder establecer relaciones con nuestro ambiente inmediato, siempre verificando analítica y materialmente con nuestra identidad que se está construyendo a través de la experiencia cotidiana.

Cuando aceptemos el origen de nuestro punto de vista podremos encontrar los prototipos, dejando los modelos que ocultan la personalidad del creador. Nos puede ayudar el ejemplo de Aalto para utilizar como símbolo el método o proceso del trabajo desarrollado en toda su carrera, siempre recurriendo a la memoria de sus experiencias, escalón de partida para cada nuevo proyecto, siendo la naturaleza de su persona.

La naturaleza y el progreso de la civilización juntos constituyen la fuerza que se acerca mas al *elam vital* –impulso vital– de Bergson. Él subraya que la intuición es el único método para la verdadera comprensión.

Cuando estudiamos el diseño de las viviendas de **Kauttua**, nos tenemos que referir al estudio de la Villa Mairea, que en su vida como arquitecto cumple un papel fundamental, por ser la obra que une todos los aspectos vistos en su persona, que comenzaron a descubrirse en las primeras obras como bastiones individuales. Todos estos puntos sugeridos en las primeras obras, son ensamblados y verificados estableciendo un basamento para toda su carrera posterior.

Podríamos decir que la Villa Mairea, verificó toda sus intensiones con respecto al diálogo de la arquitectura con la naturaleza. Partiendo de este hecho comienza su propio camino. Siempre podemos encontrar en el análisis de su obra las ideas que se demuestran sintetizadas en la Villa Mairea, lo que variará al transcurso de sus demás proyectos es su forma de expresar o materializar esas ideas de equilibrio y diálogo, entre la creación del hombre y la naturaleza.

“No hay nada más peligroso, que separar análisis y síntesis, forman un todo in disoluble”.

Expresado en 1967 y sintetiza el
concepto
de toda su vida como arquitecto.....

Bremen, Lucerna, Stuttgart y Bogotá, Tres arquitectos y un sólo terreno.

Carlos A. González Rodríguez

Rogelio Salmona, tras estudiar un par de años en la Universidad Nacional de Colombia, viaja a París para trabajar durante siete años en el estudio de Le Corbusier (1949-1957), y recorrer Europa durante dos más; conociendo las últimas obras arquitectónicas desarrolladas. Regresa a Colombia e inicia su obra en conjunto con el arquitecto Fernando Martínez, de quien se separa del ejercicio profesional más adelante en una búsqueda estética que no seguiría la forma sino que planteaba una geometría que crea las bases para cada nuevo proyecto. Con lo cual logra impulsar una evolución sistemática y continua que da coherencia a sus proyectos.

La vigencia del pensamiento y la práctica profesional de Alvar Aalto, primero, la teoría de Louis Khan y el lenguaje expresivo de Stirling, después, encuentran sin duda parentesco con las propuestas de Rogelio Salmona que plantea la recuperación "organicista" de valores como el clima, el paisaje, la luz, los materiales utilizados con nobleza, (toda su obra desde 1960 hasta hoy desarrolla el uso del ladrillo a la vista), la escala intimista, la humildad y modestia. El planteamiento de una corriente "organicista" o "topológica", durante los años sesenta logra una evolución hacia un "sentido del lugar", incluyendo el manejo físico, social y cultural. Por ello la concepción de la obra arquitectónica se desligó de las determinantes directas del lote (topografía, orientación, visuales, etc.) y se encaminó hacia un lenguaje libre y/o riguroso, que interpretan el sentimiento de pertenencia del lugar.

Al igual que el trabajo desarrollado por los arquitectos jóvenes de la década de los sesenta la obra de Salmona se ve criticada de acuerdo a su inserción en la problemática social colombiana. No por su calidad o la coherencia del programa y su respuesta sino por el nivel social de sus usuarios: "Cada obra debe ser

juzgada en su circunstancia sin desligarla de su contenido y significado que ejerce una acción sobre el medio existente. Es pues el significado el que puede y debe juzgarse políticamente, no la forma. Es el uso que se hace del espacio el que debe ser motivo de crítica social".

La obra que resume el trabajo de Salmona dentro del "sentido del lugar", son las "Torres del Parque" (1965-1970). Necesitó de cinco años para su finalización ya que implicó un trabajo extenso con muchos esquemas, anteproyectos y continuas revisiones para poder llegar al resultado final.

Las Torres se plantearon para una clase social media y una alta densidad de ocupación. Financiadas en su totalidad por el Banco Central Hipotecario, fueron fuertemente criticadas en cuanto a su forma "audaz" y "el ser incompatibles" como una respuesta social para la clase media. Así mismo, se creía que desplazaría al edificio de la Plaza de Toros y al Parque de la Independencia (hitos históricos de la ciudad).

Éstos eran los dos retos que debían de ser superados por el arquitecto y en efecto logró un planteamiento más sencillo de los edificios que logró asimilar las determinantes históricas y topográficas del lugar. Además, *las Torres* se localizaban en un sector de la ciudad con una estructura física y social en movimiento ya que es un barrio popular que se convirtió en un sector de actividad múltiple (oficinas, viviendas e instituciones públicas y privadas).

El planteamiento de los apartamentos fue variado, pisos dúplex y de una sola planta que con esta flexibilidad en el diseño lograrían conformar una combinación "flexible" de

sus habitantes. La altura de la torre A (30 pisos), fue suavizada con el trabajo escalonado del volumen al igual que en las torres B y C, con lo cual logró que se perdiera esta perspectiva “gigantesca” y que más bien sirvieran de telón de fondo a los cerros orientales de Bogotá.

La geometría en planta y fachada no nace de una simple imitación de las formas de la Plaza de Toros, sino de un planteamiento de puntos reguladores de donde surgen los volúmenes y a partir de los cuales se van desplazando los mismos, continuando así con la línea planteada por el arquitecto al inicio de sus proyectos. El sistema estructural de muros de concreto logra la libertad necesaria para el manejo de las fachadas, las cuales van recubiertas en ladrillo a la vista, que con las entrantes y salientes de los balcones reafirma el movimiento cónico en espiral ascendente que aumenta su dramatismo con el juego de luces y sombras que refleja el edificio.

Las Torres del Parque fueron diseñadas por Salmona para ser vistas desde varios ángulos, incluso pensó que las cubiertas constituían una quinta fachada, su altura se suaviza con los trabajos que se hacen al exterior, como plazas, espacios de circulación interior y exterior que comunican los edificios con el centro de la ciudad y el trabajo que hace con la vegetación que cubre los muros (podría ser una analogía a la villa Mairea de Aalto) aludiendo a la fertilidad del suelo *sabanero*.

Las Torres del Parque demostraron la posibilidad de que al hacer arquitectura se pueden conjugar función, forma, construcción de alta complejidad y contextualización.

También hizo tener en cuenta que el trabajo del arquitecto no está solamente ligado a un cliente específico sino a un colectivo humano que desarrolla una vida urbana, planteando un concepto

un tanto poético de arquitectura-arte dentro de una concepción social.

Al inicio de su carrera Hans Scharoun comenzó diseñando viviendas y algunos edificios de habitación de mediana altura durante y después de la primera guerra mundial. Al finalizar la década de los veinte y al inicio de los treinta desarrolló bloques con un marcado sabor modernista principalmente en Berlín y Francfort; planteando paralelamente una serie de investigaciones acerca de formas de construcción, diseño de los espacios, salubridad de las edificaciones en altura, etc.

Durante la posguerra Hans Scharoun desarrolló en Alemania varios edificios para vivienda, así como planes ordenadores urbanos para ciudades que habían sido destruidas por la guerra. Inicialmente quiso enfocar su trabajo hacia la investigación en la reconstrucción pero luego y de acuerdo a los intereses del estado, así como de los nuevos planteamientos arquitectónicos, enfocó su trabajo hacia las soluciones de vivienda.

El conjunto habitacional *Romeo y Julieta*, desarrollado por Hans Scharoun entre 1954 y 1959, en un distrito industrial al norte de Stuttgart (Alemania) lo realizó junto con el arquitecto local Wilhelm Frank, lográndolo convertir en un símbolo para futuros desarrollos de torres en altura.

De acuerdo con los planteamientos de Scharoun el nombre de “Romeo y Julieta”, para este par de edificios no se basó en una diferenciación sexual o en una inspiración sobre la obra de Shakespeare. Las razones fueron otras como la localización de los edificios con respecto a la ciudad, su orientación en cuanto a la salida y la puesta del sol, con lo cual desarrolló una serie de movimientos en fachada que permiten conjugar un juego de luces y sombras en los volúmenes.

El lugar para la construcción de este par de edificios se encontraba localizado en una suave colina al oeste de la ciudad de Zuffenhausen, área que rápidamente se estaba convirtiendo en un sector residencial.

Inicialmente Scharoun había planteado un par de edificios de baja altura, sin embargo y a medida que realizó el proyecto, éstos fueron creciendo hasta convertirse en lo hoy existente. En la cima de la colina, Romeo se localiza en el cruce de vías imponiéndose con sus 19 pisos de altura mientras que Julieta está localizada en un punto más bajo y es menor el número de pisos que plantea.



Vista
Edificio Hansa, Berlín

Romeo consta de una serie de equipamientos comunales en su primer nivel, como lo son: algunas tiendas y un restaurante, con lo cual plantea una propuesta urbana para la relación del edificio con el resto de su entorno.

Julieta contiene 82 apartamentos en 11 pisos con planta baja y gira en torno a un espacio circular al cual se accede por una serie de pérgolas (Similar al acceso del edificio de Bremen de Aalto). El movimiento dado por el arquitecto al volumen permite que la densidad de habitantes se haga menos evidente. En tanto que Romeo aloja 104 apartamentos de diversas características

en sus áreas. La *no-ortogonalidad* de las plantas de los dos edificios generan un movimiento, tanto en planta como en fachada, complementado con el manejo de los balcones que se convierten en un remate que suaviza la agudeza de los ángulos utilizados.

En contraposición al trabajo de volumetría (fachadas y perspectivas) que realiza Scharoun en este proyecto, a simple vista, de digámoslo así, la quinta fachada rebate la monumentalidad de Romeo, permitiendo el mayor protagonismo por parte de Julieta, volumen el cual se abre al entorno brindando una circulación y una mayor permeabilidad del exterior hacia el interior.

Scharoun logró adaptarse de manera excepcional al perfil accidentado del terreno logrando que los edificios se asimilaran perfectamente dentro del trazado urbanístico de la ciudad; lo cual ha derivado en una relación intimista metropolitana que crea dos elementos escultóricos con un marcado sentido de su primera etapa expresionista.

El proyecto para el edificio de alquiler en el sector de Hansa en Berlín, fue diseñado y construido por Aalto entre los años de 1955 y 1957. Tal vez es la primera obra de más de tres niveles hecha por el arquitecto, ya que en ocasiones anteriores había trabajado este tipo de vivienda multifamiliar pero con casas pareadas como lo es el caso del proyecto de Sunila (1936-1939) o el de la ciudad residencial de Kauttua (1938-1940).

Debido al alto número de ocupantes de esta edificación la relación es constante, sin embargo, y de acuerdo al tratamiento exterior manejado en el diseño, esta aparente dificultad es superada. Así mismo, el tratamiento dado al cielo raso del vestíbulo crea un ambiente de movimiento y relación interior-exterior, parecido que se observa

en las columnas del mismo espacio que, a pesar de ser proyectadas con formas puras, permiten un tratamiento organicista, (que hace recordar el *organicismo gaudiano*). Estas formas retóricas hacen olvidar el alto índice habitacional.

La volumetría del edificio es apenas una pequeña aproximación al *organicismo aaltiano*, ya que parece rigidizar las formas que son ligeramente rotadas por el cruce que hace el vestíbulo de acceso en la planta baja.

La distribución de los espacios hecha por Aalto al interior de los apartamentos parece ser más generosa que en los proyectos predecesores; y el manejo de planos que entran y salen del volumen logran darle el movimiento necesario del *clásico estilo aaltiano*; así mismo el trabajo logrado con los planos de fachada manejados en los balcones logra conjugar un interesante juego de luces y sombras en las cuatro fachadas.

El edificio de apartamentos desarrollado por el arquitecto en la ciudad alemana de Bremen es el proyecto más conocido dentro del ámbito aaltiano de las viviendas en altura.

Aunque las condiciones topográficas del terreno no presentan mayor interés, sí su localización sobre una gran vía y un espacio abierto, que permite que su altura (21 pisos más la planta baja) no sea *agresiva* con el medio urbano dentro del que se desarrolla.

La singularidad de esta obra está en el movimiento dado por Aalto en planta, ya que logra una forma sinuosa a partir de un punto medio, (lo cual podría decirse que hoy en día haya sido fuente de inspiración para Ghery con sus formas orgánicas de Bilbao), lo que logra dar el carácter necesario al edificio.

La concepción de los espacios de los apartamentos de una sola habitación,

que inicialmente al ver la planta son una serie de ángulos *tortuosamente* agudos, se logran superar al hacer un rápido recorrido al interior de éstos. Lo mismo que la agudeza de las esquinas se superan con el manejo de los balcones en fachada que, al igual que el proyecto de Berlín, logran crear el efecto complementario de luces y sombras que reafirman la movilidad del volumen.

Planta de edificio de apartamentos en Bremen. (Aalto)

Esta unidad de viviendas en altura para Aalto muy seguramente fue la continuación de la unidad habitacional desarrollada en Bremen, pero con una mayor evolución en cuanto a forma, diseño y construcción, así como de emplazamiento urbano.



Se dice que fue una evolución urbanística para el arquitecto debido al planteamiento que hace con respecto al centro comercial y al plantear unas zonas de uso comunal como lo son un restaurante, un bar, zonas de estudio y lavandería y un apartamento para el portero.

Con respecto al vestíbulo de acceso al proyecto, conjuga los caracteres manejados por Aalto en la Villa Mairea, al utilizar ladrillo en el piso y permitir que el jardín *juegue* con él y se funda la naturaleza con el material creado por el hombre logrando así un sólo lenguaje y permitiendo al peatón un confortable paseo al llegar al edificio (se asume que ésta fue la intención de Aalto, más no se sabe qué comportamiento se tenga por parte de los usuarios).

Al entrar en la planta baja de este proyecto Aalto dividió las zonas públicas de las privadas (salas de estudio) y de las zonas de aseo y logró que todo estuviese visualizado desde un sólo punto, como lo es la portería, así mismo logró que dos espacios se articularan por un tercero (vestíbulo) y que la dirección o eje principal del elemento articulador fuera el del punto fijo.

El trabajo desarrollado en la planta tipo, se hace a partir de la circulación, la cual se presenta como una galería a la cual se abren todos los espacios (apartamentos). El desarrollo al interior de los apartamentos es similar a Bremen, se circula a lo largo del espacio para rematar en los balcones que suavizan lo agudo de los trabajos angulares, esto no se presenta en los apartamentos de los extremos, que son el inicio y el final del movimiento de la planta.

El desarrollo del piso 14 aunque es similar al de la planta tipo, el número de apartamentos disminuye, reduciendo así el área de circulación y se plantean apartamentos de áreas más grandes en los extremos del volumen.

Ya en el ático, el desarrollo de un sólo apartamento, permite el manejo más libre del área, logrando combinar circulaciones tanto interiores como exteriores con zonas de permanencia y combinar jardines o vegetación con arquitectura. Tanto en éste como en la mayoría de los proyectos de Aalto, éstos

son pensados para su mobiliario: ARTEK. O no sabemos si al contrario, es ARTEK el que se acopla a los diseños arquitectónicos de Aalto.

Cabe la pena mencionar que éste no fue el único proyecto desarrollado por Aalto en Lucerna: También se encuentra el conjunto habitacional sobre el lago "Schönbühl" en el cual la forma de abanico del volumen general parece adaptarse a las necesidades del terreno y definir la capacidad del arquitecto de crear obras que, en apariencia, nacen de la tierra gracias a la correcta adaptación que hace del lugar.

Conclusiones:

Al plantear un paralelo entre la obra arquitectónica de dos arquitectos se corre el riesgo de caer en efectuar una simple comparación, sin embargo, es aún más factible caer en este error si se realiza utilizando la obra de tres y más cuando dos de ellos son europeos y uno es latinoamericano, a lo que se puede añadir sus formaciones diferentes y un ámbito cultural para el desarrollo de sus obras diametralmente opuesto. Sin embargo y cuando se encuentran similitudes en el desarrollo de sus proyectos es algo que justifica por lo menos plantear una comparación.

Este es el caso de las obras de Alvar Aalto, Hans Scharoun, y Rogelio Salmona; en las que vemos como algunas responden a una *corriente organicista*, entendiendo el término desde el sentido de un organismo vivo y como un ente que nace de un órgano preestablecido como lo es el lugar.

La obra conocida de Aalto que, ha tenido que acoplarse a un terreno *dramático* (entendiendo el termino como una topografía con pronunciadas curvas de nivel que obliguen a plantear soluciones estructurales complejas), es más bien poca; sin embargo el acople que el arquitecto hace de la obra con el

terreno se logra con una comunicación directa y personal entre el edificio y el lote dentro del cual se encuentra, permitiendo así mismo que se introduzca un tercer factor como lo es el humano.

Aunque como bien hemos dicho el trabajo de Scharoun antes de la primera guerra mundial en el campo de la vivienda se vio centralizado en el diseño de construcciones unifamiliares, su máximo desarrollo lo tuvo durante la época de la postguerra durante la cual su producción de bloques de vivienda multifamiliar conjugaron dos factores,; primero el logro de planteamientos de alta densidad con la conjugación de la humanización de estas grandes masas a través del manejo volumétrico que daba a su arquitectura y, en especial en el conjunto Romeo y Julieta, con el cual logra que los edificios entren a formar parte de la topografía del lugar.

El trabajo que se ha analizado de Salmons es quizás uno de los más representativos de su desarrollo en cuanto a diseño y construcción, ya que como lo dijimos antes, marcó un hito en el campo del diseño arquitectónico colombiano haciendo recordar que el lugar es topográfico y ante todo es para gozo del hombre.

Es interesante ver como en tres medios contextuales diferentes las respuestas dadas en proyectos de vivienda multifamiliar conjugan armoniosamente la forma al terreno y se permite que la movilidad de ésta juegue consigo misma, creando luces y sombras que van cambiando y generan un ente vivo, que lo es tanto o más que la naturaleza que se funde en su entorno.

Con estas breves conclusiones vemos que el desarrollo de la obra arquitectónica no es un simple hecho de construir o diseñar de manera automática, sino que por el contrario, (como ya es sabido en la década de los noventa), las aplicaciones contextuales dentro de las

cuales se plantea el texto han tenido un desarrollo previo que contienen una amplia carga cultural que al analizarla y asimilarla logra el planteamiento de una arquitectura del arte.

Bibliografía:

AALTO, Elissa. «Alvar Aalto». Zurich: Verlag für Architektur Artemis Zürich und München. 1978.

ARANGO, Silvia. «Historia de la Arquitectura en Colombia». Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1989.

BLUNDELL, JONES Peter. «Hans Scharoun». London: PHAIDON. 1995.

BÜRKLE J, Christoph. «Hans Scharoun». Zürich: Artemis. 1993. (Studio Paperback).

FLEIG, Karl. «Alvar Aalto». Barcelona: Gustavo Gili. 1976. (Estudio *Paperback*).

GUTIERREZ, Ramón. «Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica». Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. 1983.

MARCIANO, Ada Francesca. «Hans Scharoun 1893 - 1972». Roma: Officina edizioni. 1992.

PORPHYRIOS, Demetri. «Sources of Modern Eclecticism». London: Academy Editions. 1982.

TRENCHER Michael. «The Alvar Aalto Guide». New York: Princeton Architectural Press. 1996

ZEVI, Bruno. «Frank Lloyd Wright». Barcelona: Gustavo Gili. 1995.

Edificios en altura y Urbanismo de Alvar Aalto

Gustavo Possos M.

1. Reseña sobre Demetri Porphyrios

Del libro "Sources of modern Eclecticism"
Capítulo seis.

Este capítulo es una excelente reseña histórica sobre el urbanismo de los siglos XVIII, XIX y principios del XX en Europa. Está estructurado en cuatro partes. Primera: Definición de la ciudad como *ex analogía naturalis*. Segunda: Alvar Aalto y la ciudad como *ex analogía naturalis*. Tercera: Definición de la ciudad como *ex analogía mathematica*. Cuarta: Alvar Aalto y la ciudad como *ex analogía mathematica*.

Ex analogía naturalis

Durante el siglo XVIII, debido al sistema económico y a la distribución de la población, no existía una diferenciación clara entre el espacio del campo y el espacio de la ciudad. Todo modelo de ciudad dependía de algunos modelos pre industriales de producción y organización legal.

Gracias a la forma de conceptualización de ciudad del período de la ilustración, ésta vio dos tendencias de planear su crecimiento: La primera se regía por una economía de "*laissez faire*" que daba a la ciudad una cierta autonomía casi como si se tratase de un ser consciente. La segunda mezclaba los recientes conceptos de evolucionismo y proponía una ciudad dinámica donde la forma actual representaba un paso transitorio en equilibrio de formas cambiantes.

Con la entrada del siglo XIX la concepción de la naturaleza de ciudad cambia de ser naturaleza urbana a ser naturaleza física. Su crecimiento y desarrollo se rigen ahora por conceptos tales como diversidad, variedad, azar o crecimiento. Para ese entonces el urbanismo medieval era para un universo creado por el hombre, lo que la naturaleza para el universo físico.

Solamente hasta las propuestas de Pugin, Ruskin y Morris se suma la dimensión social a los conceptos de ciudad medieval. El crecimiento de la ciudad era un proceso

impredecible que dependía de las formas de asociación social. La pluralidad de formas dependía del desarrollo de la sociedad humana, los espacios abiertos representaban la individualidad del hombre y los "racimos" o agrupaciones de edificios mostraban los lazos comunitarios.

A todos estos conceptos se le suma una dimensión nueva y es la de la relación campo-ciudad. La forma de habitar se polariza en lo que Porphyrios llama *Gemeinschaft* o relación familia, clan, pueblo, país; y *Gesellschaft* o relación ciudad, multitud, estado, industria.

Sitte formula esta experiencia de otra forma. Él propone como elementos definitorios de ciudad la plaza pública, la calle, el área libre privada y la manzana. Además define la ciudad como un arte de composición espacial.

Hasta ahora todas las aproximaciones vistas apuntan hacia dos tendencias. Naturalismo compositivo durante la ilustración y Naturalismo socio estético en el siglo XIX.

Con todas estas premisas Porphyrios plantea cuatro puntos que definen lo que hasta comienzos del siglo XIX era la ciudad como *Ex analogía naturalis*.

La composición es una categoría estética que orienta el planeamiento, los volúmenes tridimensionales de vacío y lleno y la iconografía sensitiva de la trama construida.

1. La tarea del ordenamiento era la de resaltar la particularidad del gesto de diseño.
2. El gesto de diseño buscaba el concepto de "espacio lugar". Es decir el poder de identificación y la apropiación psicológica.
3. El gesto de diseño particular debía tener un valor estético tanto como cultural.
4. En resumen lo que se busca con la formulación de estos cuatro puntos es una alianza entre belleza, arraigo y cultura.

Alvar Aalto y la ciudad como *ex analogia naturalis*

Con respecto a la forma como Alvar Aalto asume la llamada ciudad como *Ex analogia naturalis* no se va a dar mas que algunas conclusiones, debido a que ésta define la mayoría de su obra y ni los centros cívicos ni los edificios públicos o los monumentos son el centro de este ensayo.

“Durante los años 50’s y 60’s Alvar Aalto resaltó la necesidad de revivir este grupo de cuatro estrategias de planeamiento urbano. Necesidad, que proveyera una base para la posibilidad de una auténtica vida cívica, que Aalto prefirió para retirarse del planeamiento objetivista modernista del siglo XX; recuperando la experiencia sensitiva del mundo. Resurgir, con la condición de que este avance hacia la experiencia sensual del mundo debía ser el retorno de la “forma” e “ideología” a su hogar común en el naturalismo de la ciudad. Por primera vez “forma” era reconocida como cierto estado de ciudad e “ideología” como el efecto producido por tal estado”.

Alvar Aalto y la ciudad como *ex analogia mathematica*

Primero que todo hay que definir cual era la estrategia de Alvar Aalto frente a la escala y la tipología de edificio y de ciudad. Mientras que centros cívicos y monumentos eran concebidos como lugares y objetos, perteneciendo al campo de “lo cultural”; las urbanizaciones de vivienda y emplazamientos industriales se consideraban herramientas de supervivencia. Éstas pertenecen al campo de “la producción”.

Con esta aclaración en mente se ha de ver la afirmación de Aalto sobre la vivienda industrializada: “Debemos desarrollar una cultura de alto nivel donde el vivir se parezca a vivir en una pequeña casa privada”. Por la misma razón sus propuestas de planeamiento intentan partir sin ninguna hipótesis preestablecida. Alvar Aalto era consciente que el plan industrial era la negación a cualquier gesto de cultura individual, que existía una alienación de lo rural y lo industrial dentro de una concepción errónea de lo que es comunidad.

Ante la dicotomía entre homogeneidad de la producción industrial contra los valores de individualismo Aalto experimenta con la forma repetitiva y algunos “incidentes” de

individualismo tratando de lograr una industria naturalizada o una naturaleza industrializada; pero como otros arquitectos de la época tales como Quaroni o Scharoun simplemente logra lo que Porphyrios llama *naturaleza rígida*.



Vista de los edificios
Tapiola

La producción en serie de la industrialización puede absorber los incidentes de individualismo de forma tal que estos simplemente resaltan la existencia de la industrialización. Esta obsesión con los incidentes en busca de una variabilidad en la industrialización hacen que Aalto se olvide de la forma de la ciudad; en términos generales la implantación de sus edificios no tiene mucha diferencia con aquella adoptada por la modernidad.

Ex analogia mathematica

Desde el siglo XIX se fue concibiendo, paralelamente a la concepción de la ciudad medieval, un esquema de ciudad que era análogo a la razón matemática. Los primeros intentos de esta nueva concepción tendían hacia un resurgimiento de la ciudad del barroco. Su meta no era simbólica, era el funcionamiento eficiente de los sistemas sanitarios, de transporte y administrativos.

El planeamiento de la ciudad dependía entonces de ordenanzas que resultaban de un análisis taxonómico y dimensional de la ciudad. Aparecen conceptos como: el ancho de las calles, altura de los edificios, aislamientos, control de patios traseros, apropiación del solar etc. Ya a una escala mayor, aparecen términos de carácter

cuantitativo tales como: Distribución de zonas verdes, distribución eficiente de las redes de tráfico, estadística sociológica.

Con todos estos precedentes el elemento básico de ciudad, la manzana, sufre una evolución en tres etapas desde el siglo XIX hasta el modernismo. Hay una abstracción matemática donde la preocupación es la racionalización del perímetro del bloque. Se plantea luego la súper-manzana y por último se llega a la manzana abierta del modernismo.

Esta evolución se ve, en la península escandinava, reflejada así. Con respecto al perímetro urbano se experimenta mas la forma, a diferencia que en el resto de Europa donde las formas son más clásicas y rígidas. La impersonalidad resultante de la escala mayor de las súper-manzanas hace que se desarrollen de manera axial, nuevamente es en la península escandinava donde estas súper-manzanas adquieren un mayor manejo formal. Pero ya durante el modernismo la manzana abierta sólo adquiere un pequeño manejo formal debido a la necesidad y el deseo de la universalización del planeamiento urbano.

Ante tanta abstracción matemática se dejó a la ciudad sin calles ni bloques, sin terreno ni figura, sin lugar ni contexto, sin exterior ni interior, sin vista ni percepción. El camino del planeamiento era simplemente Arquitectura, Bardo, Ciudad.

El planeamiento urbano dentro de la visión del modernismo se ve como una forma de hacer dinero, las dimensiones estéticas y sociales eran secundadas frente a los programas explícitos de planeamiento. El nuevo cliente para la arquitectura era el estado; ya no existía el pequeño cliente privado.

Después de las dos guerras mundiales la escasez de vivienda promovió la fundación y el subsidio como plan de reconstrucción; y la legislación para regular la apropiación de los terrenos tanto del campo como de la ciudad.

2. Análisis de edificios

Herramientas de trabajo

Una vez vista la apreciación de Demetri Porphyrios con respecto al urbanismo de Alvar Aalto se propondrá un sistema de herramientas de análisis basado en las dos escalas de diseño de ciudad. Se analizara el

bloque de vivienda basado en la ciudad como *Ex analogía naturalis* y se analizará la forma propuesta de ciudad con respecto a la ciudad como *Ex analogía mathematica*.

Para el bloque de vivienda:

- El manejo tridimensional. Se intentará ver si el diseño del bloque rompe con la modernidad y la industrialización de la construcción



Planta de conjunto de viviendas
Sunila

- Los valores de individualidad propuestos. Se verá si el bloque posee o no los elementos arquitectónicos suficientes para sustentar una individualidad que lo aleje de la homogeneidad de la vivienda industrializada.
- La conformación de un espacio lugar. Se intentará verificar si el manejo de edificio dentro de su contexto produce un lugar específico.

Para el conjunto urbano:

- La conformación de manzana. Se analizará la forma de la manzana propuesta como elemento básico o standard mínimo para la creación de ciudad.
- La forma de barrio. Se estudiará la forma de relación de los bloques de vivienda entre sí, y como producen una forma determinada de barrio.
- El conjunto dentro de la trama de ciudad. Se intentará ver como se inserta la forma del conjunto de unidades de habitación dentro de la trama urbana existente o por medio de que elementos se conecta a la ciudad.

Se tomarán como ejemplos las viviendas de la fábrica de celulosa, Sunila (proyecto 1935-1937, construcción 1936-1939), los edificios de vivienda, Tapiola, Espoo (proyecto 1961, construcción 1962-1964) y el conjunto habitacional Gammelbacka, Porvoo (proyecto 1966)

Ejemplo 1

Viviendas de la fábrica de celulosa, Sunila:

Conjunto de viviendas por etapas proyectado desde 1935-37 y llevado a cabo desde 1936 hasta 1939. Consta de:

1. La residencia del director
2. Casas en hilera para los ingenieros (Edificio B). Las viviendas están organizadas en abanico con la fachada principal hacia un jardín, los muros divisorios entre vivienda y vivienda acentúan la privacidad. Tiene una serie de cobertizos y sauna junto a la costa como construcciones compartidas.
3. Casas en hilera para los capataces (Edificio D). Catorce unidades de vivienda en dos niveles organizadas en un bloque alargado. Cobertizos en un edificio aparte.
4. Casas prefabricadas en Puistola.
5. Casas en hilera para los obreros, muy similar a la de los capataces. En este bloque aparecen nuevos tipos de vivienda (dos apartamentos dúplex y un apartamento estudio por bloque de escaleras)
6. Tres casas de apartamentos para obreros
7. Casas en hilera sobre una ladera (Tipo ROT).

Ejemplo 2

Edificios de vivienda, Tapiola, Espoo:

Proyecto de 1961 construido entre 1962 y 1964. Consta de siete bloques de siete pisos de apartamentos organizados en abanico. Los apartamentos van desde dos hasta cinco habitaciones. Se manejan las terrazas como patios sustraídos del volumen.

Ejemplo 3

Conjunto residencial Gammelbacka, Porvoo:

Proyecto de 1961 no construido. Se trataba de 556 soluciones de vivienda distribuidas en edificios y viviendas que, nombrados con letras de la "A" hasta "G", podían ser combinados de diferentes maneras. Los apartamentos de los edificios más altos estaban dotados de terrazas patio. La tipología de los apartamentos varía desde apartamentos estudio hasta vivienda familiar de tres habitaciones.

Apreciaciones finales

Alvar Aalto fue un arquitecto objetivo frente a la naturaleza humana, pero estaba

atrapado en la modernidad. Mientras desarrollaba toda una propuesta socio cultural en cada uno de sus edificios públicos o en sus encargos privados, su desempeño ante la industrialización y la masificación de la construcción se veía opacado por la impersonalidad de la estandarización y la repetición.

La constante hallada en el estudio de los tres conjuntos residenciales de este ensayo es clara. Los bloques de habitación se repiten de manera análoga a cualquier edificio enmarcado dentro del *estilo internacional*, logrando solamente en algunos casos implantar los elementos arquitectónicos suficientes para sustentar algún tipo de individualidad; por consiguiente la definición de un espacio lugar no es la más adecuada en cada caso.



Repetición al Estilo Internacional
Montaje fotográfico

Alvar Aalto quiso seguir las reglas de la modernidad en cuanto a la producción en masa de soluciones de vivienda y por tanto los resultados no son nada innovadores: La manzana abierta, la poca definición de un banco, la relación indefinida con la trama urbana existente o futura y la autonomía de cada edificio son ejemplo de esto. Por más que al interior de los apartamentos la vida fuera agradable y a la medida del hombre, en el exterior, a escala de ciudad, era donde estaban realmente los problemas.

Por último se desea mostrar en un montaje fotográfico como se vería una ciudad donde los edificios de Alvar Aalto se repitieran de la forma como lo dictaba el estilo internacional. No importa que tan buena fuera la solución en planta de los apartamentos, cuando la imagen de la ciudad se distorsiona así.

Bibliografía

Alvar Aalto. La humanización de la arquitectura. Tusquets Editores S.A.

FLEIG, Karl. Alvar Aalto. Barcelona, Gustavo Gili. 1994.

PORPHYRIOS, Demetri. Sources of the modern eclecticism: studies on Alvar Aalto. London 1982

SCHILDT, Göran. Alvar Aalto; obra completa. Barcelona, Gustavo Gili, 1996.

Viviendas en hilera de Alvar Aalto

Mónica Cevedio Martín

Análisis de tres conjuntos de viviendas en hileras, anteriores a la Villa Mairea

- a) Viviendas en hileras para el personal administrativo del Sanatorio Antituberculoso de Paimio.
- b) Casas en hileras para los médicos y el director financiero del Sanatorio.
- c) Casas en hileras para los ingenieros en Sunila.

En la formación de Alvar Aalto hay una mezcla entre el mundo de Finlandia y lo nacional, con lo internacional y moderno, lo que hace posible la coexistencia entre una arquitectura abstracta con otra de arraigo a costumbres y al paisaje.

Alvar Aalto comienza así a manifestar su propio lenguaje, del que se dice es su primer período de madurez; su arquitectura es más funcionalista y racionalista, pero sin olvidar los detalles visuales y táctiles que tratan de incorporar a la arquitectura valores más humanos.



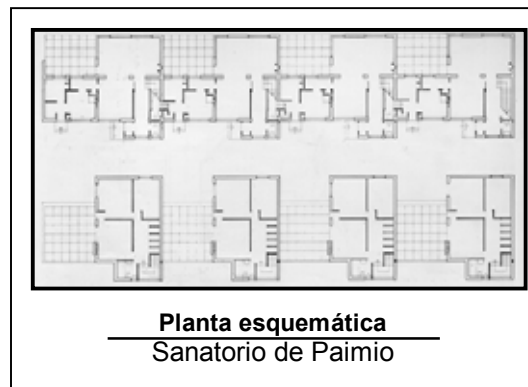
Perspectiva del conjunto
Sanatorio de Paimio

Esto se refleja en 1928 cuando gana conjuntamente con Aino Marsio, el Concurso del Sanatorio de Paimio, donde abundan los esquemas en serie y los detalles para los usuarios.

En el programa del concurso se piden además de las necesidades del edificio para el Sanatorio, viviendas para médicos y otras para el personal administrativo como enfermeras, jardineros, conserjes, etc., los que Alvar Aalto y su equipo resumen en dos bloques uno para los médicos (bloque E) y otro para el personal administrativo. (bloque F).

En las viviendas para el personal administrativo se puede observar la yuxtaposición de las plantas, la superposición de los conceptos de orden, el uso de la geometría, que se refleja en la repetición de las células individuales tanto en planta como en los alzados.

Se puede hablar de innovaciones pero



Planta esquemática
Sanatorio de Paimio

no tanto técnicas como formales con las superposiciones y los detalles.

Aparece así la preocupación por el usuario pero no en términos de "standard" sino de calidad de vida y esto lo sigue manteniendo en la conferencia sobre la humanización de la arquitectura de 1940, cuando dice: "La arquitectura debe cubrir los aspectos económicos, técnicos y las funciones humanas desarrollando todo al mismo tiempo". Más adelante añade: "No se debe desechar la mentalidad racional, sino proyectar los métodos racionales desde el ámbito técnico al terreno psicológico y humano"(1).

Este bloque de viviendas en hileras esta resuelto en dos plantas o pisos. En la planta baja es muy interesante la flexibilidad que se da en los cuatro núcleos standard formados por un acceso (5), cocina (3), baño (4), estar comedor (2) y uno, dos o tres dormitorios (1), los cuales pueden ser adjudicados a cualquiera de las viviendas, según la composición del núcleo familiar.

A la planta primera (la superior) se accede por medio de una escalera cubierta ubicada en un extremo del bloque. Al llegar a ella se puede entrar a dos baños, o bien a un pasillo abierto (que contacta con la naturaleza a través de las maderas de las barandas y de

las vistas que dan luz natural) que nos conduce a los ocho núcleos o apartamentos constados por acceso (2), nicho para cocinar (3) y un monoambiente (1).

En este plano, se puede ver con más detalle la idea de flexibilidad en los dormitorios y como estos se pueden distribuir en los cuatro núcleos de las viviendas. De esta manera constatamos como se alteran las plantas a través de la doble abertura en las habitaciones intermedias. Eliminando alguna de ellas, el dormitorio se suma a una u otra vivienda. Detalle que rompe o suaviza una forma rígida, tratando de pensar en los posibles usuarios.

Otro elemento característico en Aalto se da en los accesos, los cuales están remarcados con escalones salientes y con una losa que cubre cada uno de ellos, inclusive el que conduce a la planta primera.

Se puede observar, que sí bien Alvar Aalto manifestó una preocupación en la distribución de los dormitorios, así como con la reunión de los núcleos húmedos (cocina, baño); ésta no ha existido en la circulación cruzada que se produce en el estar-comedor (aunque en el dibujo se represente una forma centrípeta), así como en la falta de ventilación e iluminación natural en las cocinas. Detalles, éstos, que contrastan con los cuidados para el propio Sanatorio: luz natural y artificial, ruidos, colores; y todos pensados para una persona que se encuentra en una posición horizontal.

Casas en hileras para los médicos y el director financiero del Sanatorio Antituberculoso de Paimio (1930 – 1933).

Se podría decir que este bloque es una sumatoria de cajas blancas, en las que se destaca el juego volumétrico de las terrazas.

Este bloque esta formado por cuatro viviendas de cubierta plana, organizadas en dos plantas. La planta baja se une al solar por medio de los accesos, el principal (1) y el de servicio (7) (accesos cuyo detalle sigue siendo los escalones y la losa salientes).

Al acceder por el primero llegamos al estar (3) y al comedor (4), donde se hallan un baño (2) y una escalera principal, comunicados con la cocina (5), una habitación pluriuso (6) con baño (8) y un patio descubierto. (9). En la planta primera, al llegar por la escalera tenemos una zona de guardarropa (2); un baño (3) y tres dormitorios

(1), dos de ellos abren a una terraza descubierta (4), individual y privada, cuya misión es dar privacidad y aislar las viviendas unas de otras (tratando así de darles algunos de los beneficios de las viviendas aisladas). Estas terrazas que se ubican sobre la zona de servicio de planta baja, son las que producen el *movimiento* espacial a este conjunto de viviendas en hileras. El complejo incluye garajes externos.

Casas en hileras para los ingenieros en Sunila, cercanías de Kotka (1936 – 1937).



El terreno, que es accidentado, está formado por terrazas rocosas, y es donde se ubican la fábrica de celulosa y las viviendas. Su construcción se realizó en cinco fases que llegaron hasta los años 50, gracias a lo cual Alvar Aalto pudo realizar distintas soluciones.

La primera etapa se desarrolla entre 1936 a 1937, y es en la que se realizan estas viviendas, en forma de abanico, que son las más originales y que caracterizarán a la arquitectura y a las búsquedas de Aalto. Son conocidas como "Edificio B", y en las que hay una decidida adaptación al relieve, rocoso y accidentado, donde se aprovechan las pendientes, y en las que Alvar Aalto se adapta a lo natural y renuncia así a la abstracción.

Estas cinco casas en hileras, que se abren en forma de abanico y que bajan sobre un suelo inclinado, y en donde los muros medianeros juntamente con la vegetación producen una separación visual y auditiva, que son las que acentúan la privacidad y la intimidad, dando las ventajas de las casas aisladas.



Estas viviendas espaciales, de color blanco, de cubierta plana pero informalmente agrupadas, están compuestas en dos plantas pisos. Comprende, en planta baja, de cocina, sala de estar-comedor, baño, escalera y dormitorio multiuso. La planta alta está formada por guardarropa, baño y tres dormitorios. Además incluyen una pequeña sauna con plataforma frente a la costa. Para Aalto, la sauna era más que un lugar para la higiene, era un espacio con una función, tanto física como espiritual.

Podemos observar el juego “dentado” y de las particiones del bloque de estas casa en fila, donde se corrobora la manera informal en que están implantadas las “cajas blancas” en el terreno, resaltadas con las medianeras que se abren en forma de abanico hacia el jardín.

Al igual que en las viviendas del Sanatorio de Paimio se utilizó el remaque de la puerta con la losa saliente y con los escalones que se extienden hacia delante.

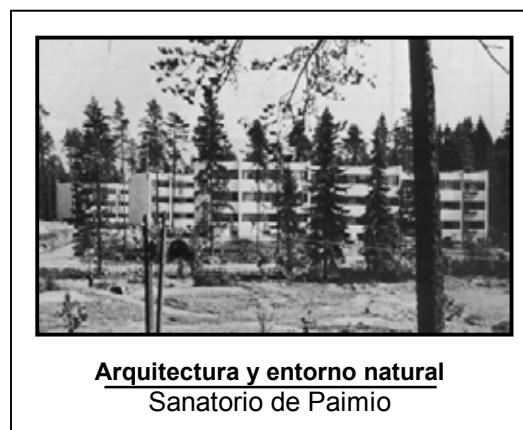
Otro elemento que caracterizara a la obra de Aalto, y que encontramos en este conjunto, es la incorporación de la madera al natural y con una forma naturalista. Elemento plástico que junto a la colocación de las piedras del acceso, contribuyen a adaptar el conjunto al paisaje y a la topografía.

Se puede decir que Alvar Aalto en este conjunto quiere romper con la idea del bloque de viviendas superpuestas y en hilera, y que su lenguaje se hace más orgánico.

En la imagen anterior se puede observar, la adaptación con más fuerza del conjunto con la naturaleza a través del contacto visual y táctil con la vegetación y con la búsqueda del sol y el aire puro en los jardines “amurallados” propuestos.

Otra de las observaciones, se da en las barandas de los balcones que se abren hacia el paisaje; barandas cuya “textura” está realizada con maderas superpuestas y es donde se empieza a reflejar el gusto por la textura en Aalto, otro de los “detalles” que caracterizaran a su obra.

Vemos como en este caso, se formaliza en Alvar Aalto su preocupación por la naturaleza del lugar, que dio a su obra una continuidad desde su periodo funcionalista hasta la búsqueda de otras formas más humanas, menos mecanicistas, más relacionadas con el lugar. Es así como en 1960 escribió: “Lograr una arquitectura más humana significa una arquitectura mejor, y significa un funcionalismo mucho más amplio que el meramente técnico. Este objetivo puede ser conseguido tan sólo por métodos arquitectónicos, es decir, mediante la creación de diferentes cosas técnicas de modo que faciliten al ser humano una vida más armoniosa”(2).



Notas.

(1)- Conferencia de Alvar Aalto, sobre la humanización de la arquitectura. Publicada por “The Technology Review”, en 1940.

(2)- Escritos de Alvar Aalto, acerca de su actitud antimecanicista en 1960. Historia crítica de la arquitectura moderna. Kenneth Frampton. (Pág. 200).

Bibliografía.

Flavia FASCIA. Alvar Aalto. Architettura e tecnica.

Karl FLEIG. Alvar Aalto, proyectos y obras de los últimos años. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

Karl FLEIG. Alvar Aalto. Volumen I: 1922-1962. Les Editions d'Architecture Artemis. Zurich, 1963 y 1978.

Keneth FRAMPTON. Historia crítica de la arquitectura moderna. Cuarta edición. Barcelona, Gustavo Gili, 1989.
LINARES - CLOSA - BIURRUN. El Sanatorio de Paimio, 1929 – 1933. Alvar Aalto, la arquitectura entre la naturaleza y la maquina.

Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1991.
Göran SCHILDT. Alvar Aalto. Obra Completa, Arte y Diseño. Barcelona, Gustavo Gili, 1996.
Architectural y monographs 4. Alvar Aalto. Revista AV. Monografías Nº 66.

La modernidad de la memoria. Tres proyectos: Villas Schildt, Kokkonen y Erica.

Augustin P. F. Ocampo Goujon

Introducción:

Para analizar la producción de Alvar Aalto como arquitecto saltan a la vista una serie de preguntas de su trabajo: El qué, el porqué y el cómo. ¿Qué es lo que había detrás de la obra de Aalto?, ¿Cuales fueron sus principales influencias, sus preocupaciones, sus pasiones? etc.

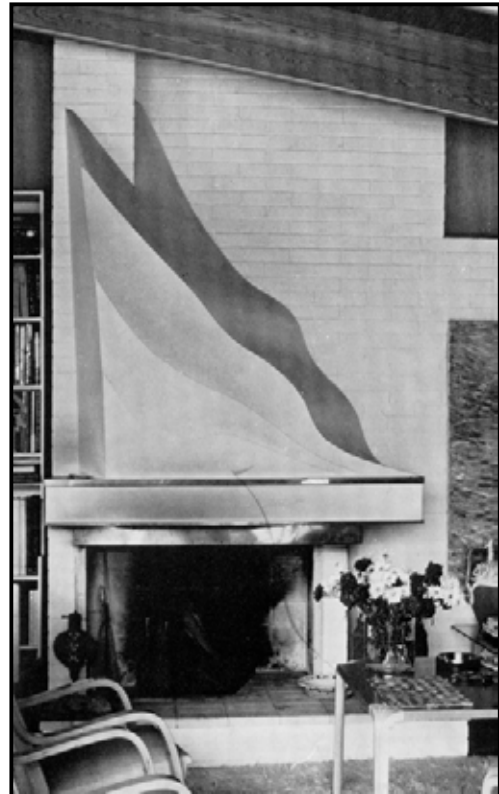
Surgen este tipo de reflexiones ya que estamos delante de la imagen del *arquitecto escandinavo del siglo XX*, aquél que dio distintos puntos de vista a la modernidad y que en muchos momentos la desafió. Aún cuando, "...Aalto últimamente parece comprender que el punto débil de su experiencia (y de toda la experiencia escandinava) es la falta de un método para generalizar sus resultados particulares, por lo que es casi imposible animar el impulso personal sin caer rápidamente en un amaneramiento"¹, es imprescindible buscar los hilos que mueven esos resultados sin caer en el amaneramiento del que habla Benévolo.

1. Descripción general de las obras:

Villa Kokkonen, Järvenpää. Distrito de Vanhakylä, Finlandia. Construida entre 1967 y 1969. Casa para un amigo músico, Joonas Kokkonen y su familia. La casa está compuesta de tres cuerpos principales: la villa, propiamente dicha; un garaje separado de la misma y una sauna y piscina que están unidas a la villa por un apergolado de madera y plantas colgantes.

Villa Schildt (o también conocida como **Skeppet**, que en finlandés significa barco), Snäcksundsvägen B. Ekenäs, Finlandia. Construida entre 1969 y 1970. Casa para su amigo, el escritor y además biógrafo oficial, Göran Schildt, y su esposa Christine. Tiene dos partes fundamentadas en la utilización de los materiales para su construcción : una parte *baja* de tabique y otra alta de madera.

Villa Erica (Monsalieri, próximo a Turín, Italia). Proyecto *frustrado* por la separación del matrimonio que la habitaría. Las cuatro propuestas de este proyecto se realizaron entre 1964 y 1972. Vivienda para un profesor de Universidad y su esposa Erica (sobrina del industrial Adriano Olivetti). La gran cantidad de tipologías y elementos hubieran hecho de esta construcción una de las más interesantes de su vasta carrera y hoy quedan como su testamento proyectual, tras ocupar ocho largos años de estudio y trabajo.²



Sinuosidad
Chimenea en Villa Schildt

En las tres obras es fundamental la relación *de admiración-amistad* profesional entre arquitecto y clientes. Uno músico, otro escritor y el último maestro universitario, en conclusión gente dedicada a la cultura y que suponía admiración por el trabajo de Aalto, pues no observaban sus proyectos como meros satisfactores de necesidades (habitar), sino como objetos artísticos.

¹ **Alvar Aalto: obras.** Miguel Angel Baldellou a un comentario de Benévolo en 1960. Hogar y arquitectura. No. 99, marzo de 1972.

² **De la forêt et des maisons.** Le carré bleu. 1993-1994. 1-4. P. 11.

2. La arquitectura naturalista o el naturalismo en la arquitectura:

“El dominio humano sobre la tierra es imposible. Cuando rompe el equilibrio con la naturaleza, esta voltea hacia él trasformando sus edificios en ruinas. Pero la humanidad continua existiendo y tiene la libertad de empezar de nuevo”.³

La sinuosidad: Tema recurrente de múltiples interpretaciones *a posteriori*. Entre las motivaciones que se le han atribuido a Aalto del uso de líneas, planos, superficies y volúmenes con dichas características debe resaltar el paisaje de Finlandia, en donde es constante observar grandes extensiones que se reparten entre lagos, lagunas, ríos y un poco de tierra (ver trabajos pictóricos del arquitecto desde su juventud en *The Travels of Alvar Aalto [notebook Sketches]* de Göran Schildt).

Por ejemplo en la **Villa Schildt**, donde además se constata el esfuerzo de Aalto por la *escala* en sus trabajos recurriendo a *ondulaciones* en distintas dimensiones, encontramos tres ejemplos: el primero en la conformación de la vivienda-estudio que sigue la ligera topografía del terreno (con un movimiento más suave que el de otras obras). El segundo, y el más evidente, es la piscina o estanque del jardín posterior. El tercero se ha trasladado al trabajo escultórico que acompaña la chimenea del salón con distintas connotaciones: la de las llamas y humo del fuego, la de las velas de un barco que navega en alta mar o simplemente las líneas de unas superficies imaginarias, que nos remiten a la naturalidad del dibujo y a la cotidiana *praxis* del autor⁴ y que causaba gran admiración al propio Schildt.

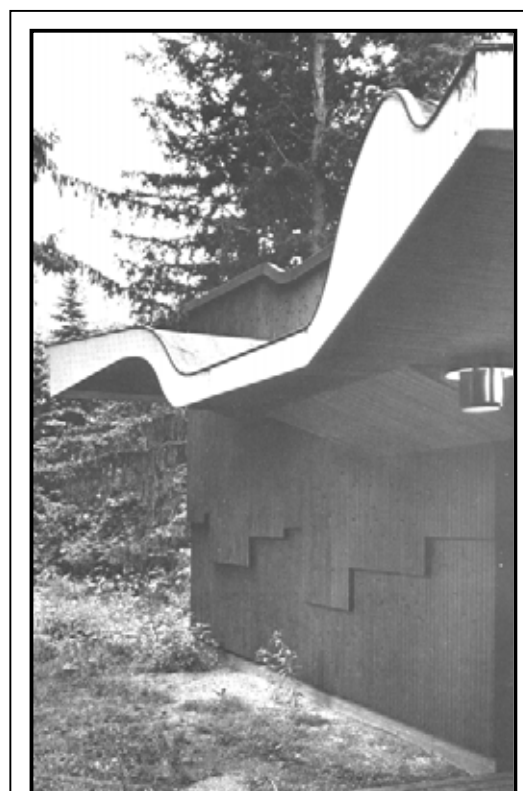
En la **Villa Kokkonen** la planta sigue una de las curvas de nivel esbozando un *trazo* que *abre* el edificio. En el acceso se contrastan los tablones de los muros con un

³ Göran Schildt intenta describir lo que Aalto admiraba de las ruinas clásicas y su relación con el paisaje. Aunque admita que su postura no era precisamente la del maestro. *The travels of Alvar Aalto (Notbook Sketches)*. Göran Schildt. Artículo de Lotus International acerca del libro con el mismo nombre. 1990-1991. P. 39.

⁴ *A Thematic Analysis of Alvar Aalto's Architecture*. Retomado en la revista A + U (tomo IV, No. 109-111, 1979. P. 21) por William C. Miller de *Alvar Aalto synopsis: Painting, Architecture, Sculpture*, Basel; de B. Hoesli (ed.), 1970; y de *Sketches de Göran Schildt*.

voladizo que semeja un riachuelo suspendido, un ave o su trayectoria o simplemente un *bosquejo* que integra las distintas alturas de la fachada. La tela que se ha colgado del techo en la sala de música responde posiblemente a razones más de iluminación que de acústica, pero no deja de sorprender su colocación y la posibilidad de ser retirada o modificada lo que le añade un valor de *temporalidad* (concepto atribuible a décadas como los 80 y 90⁵), poco común en las obras de Aalto y que también la diferencia de la Maison Carré (construida casi una década antes), donde el *cielo raso* obedece a la necesidad de generar una sola *entidad* entre los dos niveles, pero que ha sido concebido con la idea de permanencia.⁶

En el proyecto de la **Villa Erica** se ve que el trazado del emplazamiento de las cuatro propuestas sigue respetuosamente la topografía. Sin embargo gran parte de éstas son resultado de la unión de fragmentos generalmente geométricos; excepto en la primera donde el retorno del acceso había conformado un trazo muy parecido al pabellón de la exposición de Nueva York de 1938.



Sinuosidad y naturalismo
Acceso Villa Kokkonen

⁵ Thom Mayne (Morphosis). Conferencia sobre “Diseño y apertura, evolución de conceptos.

⁶ *Maison près de Paris*. L'architecture d'aujourd'hui. No. 91-2. P. 110.

El bosque como referencia vertical y de paisaje: A la sinuosidad del paisaje de Finlandia hay que añadir que se encuentra rodeado de grandes extensiones de bosques que generan una visión de una especie de enrejado natural conformado con infinitos pequeños troncos. Ésta ha sido una imagen obligada y reiterada de muchos críticos al trabajo que en muros, pisos y hasta cubiertas Aalto realizó en distintos momentos e innumerables proyectos, pero también, y hay que reconocerlo como se hará más adelante, tiene claros antecedentes con la construcción tradicional o vernácula.

Sin lugar a dudas más allá del referente en la composición, el paisaje arbóreo, suele ocupar un lugar que es de mayor importancia que el edificio mismo, no por casualidad, sino como una forma de respeto al entorno y a la naturaleza y un no-protagonismo.

En la **Villa Kokkonen** el bosque sirve para disimular la obra o de referencia cuando se construye con madera laminar: la visión es de una *mimesis* entre el objeto y el entorno y no es obra de la casualidad que la línea que genera una especie de lambrín parece imprimir *ritmos musicales* a la textura de la fachada del salón que precisamente se dedica a recitales (como sí de una pauta se tratase).

El efecto se repite en la **Schildt**, pero cabría aclarar que ahí se acentúan los diferentes cuerpos con el tratamiento de los vanos que al final dan el resultado metafórico deseado: el de un barco. La **Erica** no tiene tales referencias muy probablemente porque el proyecto no sería realizado en Finlandia y, aunque arbolado el paisaje, no generaba los mismos efectos. Añádase que los materiales a utilizar para el acabado en fachadas semejan mas a unos sillares clásicos.

Orgánico (imitando a la naturaleza): Muchas de las composiciones en los edificios de Aalto tienen comportamientos que rompen la geometría y el concepto global que pudiese imaginarse; comportamientos que recuerdan las *formas de la naturaleza* (sólo habría que recordar la supuesta *anarquía* y *desorden* que suele atribuírseles a las estructuras de las plantas) a tal grado que parezcan inacabados. Muchas de estas situaciones son resultado de mejoras funcionales o de giros por la topografía o siguiendo algunas vistas, como si los volúmenes *voltearan* como lo hacen las margaritas cuando el sol cambia de posición.

En la **Villa Kokkonen** el giro del cuarto de música sigue la topografía y las tensiones de los límites del lote. La pérgola del jardín desciende hacia la sauna al mismo tiempo que se acrecienta en su anchura ganando espacio para el pasillo que da a la piscina.

En la **Schildt** con la sala de estar de forma trapezoidal que sobresale del resto penetra el cuerpo principal como si se tratase de una cuña y resulta ser la pieza principal de una serie de giros que en planta proporcionan a la parte norte el aspecto de un abanico o de la cola de un pájaro. Los giros no son más que las tensiones que generan las vistas (balcón) y las circulaciones (escaleras hacia el jardín).

En la primera propuesta de la **Erica** se repite el abanico que trata de abrir las áreas para dormir a la topografía, a las mejores vistas y al sol de la mañana. El efecto del acceso con su retorno que había causado sinuosidad también se convierte en el punto articulador y el centro de las ramificaciones de los espacios. Parece como la piedra que causa un efecto perturbador en una superficie de agua o el proyectil que rompe un cristal.

La luz, en Aalto, se relaciona a la naturaleza, en esa búsqueda incesante del sol que en muchas épocas del año en Finlandia no es posible encontrar. Muchos de sus proyectos parecen querer incorporar el cielo a los plafones y querer multiplicarlo; basta recordar la biblioteca de Viipuri.

Sus últimos proyectos y obras de vivienda no escapan de ello, así la **Villa Kokkonen** retoma la claraboya para acentuar, dentro de la sala de música, el espacio entre el piano y la zona de estar (que parece reservado para el público de algún recital), con lo que se resalta la tela que pende de la cubierta. Cuando es de noche varias lámparas hacen lo que el sol en las mañanas; el resultado, son varias luces, no una, filtradas.

La **Schildt**, lejana de estos artificios, parece ser gobernada más por la vista hacia el mar, que por la entrada de la luz.

A todos los referentes *naturalistas* que serían atribuibles a la obra de Aalto no hay que olvidar las montañas, el mar y las ruinas como paisaje y no como *estudio arqueológico* y que al final se plasman en el *envejecimiento* de sus obras. Tanto en la **Villa Kokkonen** como en la **Schildt**, los edificios y parte de sus elementos se dejan alcanzar por plantas

trepadoras, musgos y césped que crecen junto a las veredas y pasillos: edificios listos para un *buen envejecimiento*.

3. El nacionalismo finlandés:

Tiene que ver con el punto anterior: aprecio a la naturaleza de la región, herencia escandinava ineludible, pero que se supera en la generación de Alvar Aalto como una imperiosa necesidad de identidad nacionalista ante las vicisitudes de las guerras mundiales, la constante lucha con Rusia, y a la que se une una añeja falta de identidad como nación, producto de ser una región sojuzgada, de poca población y situada entre dos grandes bloques otrora antagonistas acérrimos.

La respuesta al medio hostil es parte de esta tradición escandinava que se hace igualmente propia de los finlandeses. La falta de luz, el frío excesivo durante casi todo el año, la nieve y el hielo, etc., dan origen a una forma de vivir y de aprecio a los recursos con los que se pueda contar (la madera con sus múltiples usos, el tabique, las mismas piedras, etc.), cuyo aprovechamiento resulta imprescindible y que en el trabajo de arquitectos como Aalto ha alcanzado virtudes como piezas de arte y del paisaje mismo: no sólo acompañan a la arquitectura sino en ciertas ocasiones son el centro del paisaje e inclusive del edificio.

Ese aprecio a la naturaleza supera el tratamiento a muchos detalles de simple respuesta al medio, por ejemplo, en el ya citado caso de la **luz**, la **Villa Kokkonen**, con sus ventanas verticales en el salón de música, se asocia a las iglesias finlandesas del siglo pasado.

El **bosque** como **esquema constructivo** y su peculiar síntesis de *operación finlandesa* no es pasado por Aalto en edificios como la **Villa Schildt** o la propia **Kokkonen**.

El uso de tipología tradicional se muestra en los partidos en “U” y en “L” rescatados de la arquitectura civil de autores como Eliel Saarinen (Town Hall en Lahti, 1912)⁷ y de las villas aristócratas escandinavas, respectivamente, que se

mantienen vigentes hasta el final de la carrera de Aalto: ejemplo de ello son los esquemas de la primera propuesta de la **Erica** (“U”) o de la **Kokkonen** (“L”).

Otras tipologías retomadas de la tradición constructiva son las **zonas porticadas** (como la sauna de la **Casa Schildt**), los **paseos con pérgolas** (como el de la **Kokkonen**), la **concepción urbana del edificio** (con la diferenciación de los usos y su dimensionamiento adecuado que se observa en las tres villas) o el **muro cortina** que se convierte en biombo cuando separa la sala de música del resto del de la **Kokkonen**.

Las **ondulaciones** como muestras de **libertad**, anhelo de los finlandeses: “más allá de su asertiva irracionalidad (en Arquitectura equivalente a Miró y Arp) y la emoción visual, su negación al papel de la geometría y su afirmación de la naturaleza orgánica de la estructura, comenzó o dio origen al símbolo de la libertad política”.⁸

4. De la formación Neoclásica:

Finlandia recurrió al clasicismo porque no le quedaba mucho que buscar en su propia historia arquitectónica, si acaso aquella vernácula o aquella medieval de los castillos que se relacionaban más a la misma Suecia que al propio país. De ahí que la producción de la generación de Aalto haga tantas referencias al **neoclasicismo escandinavo** del **siglo XVII**. Era también común que se estudiase el clásico italiano (el atrio, la *sognava*, *compluvi*, los colores napolitanos, etc.) se reconocen los **colores** que siempre acompañan su arquitectura: marrones, ocre, verdes oscuros.

De la arquitectura clásica italiana, Aalto se inspira -de un modo *nostálgico*, *indisciplinado* y sin vínculo de escala- en porciones como *recuerdos*, en fragmentos de arquitectura. De ahí que sus obras nunca se puedan relacionar con la monumentalidad *latina* de los años 20 o 30's.⁹

La **plaza** como espacio clásico se traslada a las viviendas en los *halls*. Es la parte rectora y la que articulará el funcionamiento y la composición del edificio.

⁷ *The Burst of Memory. An Essay on Alvar Aalto's Typological Conception of Design*. Retomado por Demetri Porphyrios de Soumen rkkitehtiliitom, Helsinki, 1932. P. 14. Architectural Design, Tomo I, 1979, P. 146.

⁸ *Space, Time and Architecture*. Karl Fleig. 1949.

⁹ *Clasicismo Nórdico. Poesía Escandinava*, del libro *Il Design di Alvar Aalto*. Werner Blazer. Milán, Italia. ELECTA, 1981.

Así sucede en las tres villas, pero en la **Erica** se magnifica en todas las propuestas, parece un requerimiento más de los muchos que los clientes le habían solicitado.

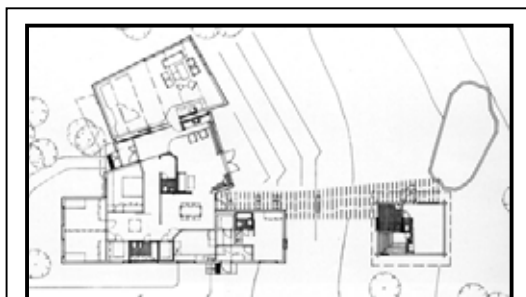
Aalto rescata el **tinglado** de la columna clásica o separación tripartita de la fachada (retomado en el Neoclásico y el Postmoderno actual): Los edificios tienen su basamento, cuerpo y remate perfectamente definido. Así, por ejemplo, en **Villa Schildt**, el basamento está supeditado a un discreto lambrín de color que contrasta con el blanco del cuerpo. El remate está entre la chimenea y la línea que se ha generado especialmente en el entramado de la duela y el cuerpo se puede considerar lo que resta.

La admiración de lo **clásico** se refleja en las **Villas Kokkonen** y **Erica** con sus pequeños escalonamientos que semejan las gradas de un pequeño teatro griego o el seguimiento tan tradicional del relieve.

5. La modernidad histórica.

Más allá de la hiper-función: Las formas no sólo siguen las funciones, tienen posibilidades lingüísticas y también responden a valores semánticos e históricos. Esta observación es comparable al *postmoderno* de los años setenta y ochenta o también a su formación neoclásica.

La **Villa Schildt** es por ejemplo un barco, de ahí el nombre de Skeppet. Se encuentra frente al mar y parece dar la idea de que en cualquier momento pueda navegar hacia las costas a donde se orienta. La disposición de los materiales, así como los detalles de las barandas y la entrada misma de lo que semeja un garaje, parecen confirmarlo.



Composición funcional-espacial
Planta de la Villa Kokkonen

La **Kokkonen** recurre a los ritmos musicales en las fachadas y algunos de los volúmenes, en clara alusión a la actividad de

su ocupante. Y las formas de los volúmenes no sólo responden a la acústica o a la disposición del terreno. Tampoco lo hace la tela del estudio de música, si bien sirve como accesorio acústico y filtro de la luz de la claraboya, funge un papel decorativo-escultórico, paralelo al de la chimenea de la vivienda de Göran Schildt con su *polisemia* o distintos niveles de significación, desde la figura del fuego hasta la abstracción de las velas del barco en alta mar.

Pero no se debe dejar a un lado el fuerte sentido de racionalidad-funcionalidad de sus obras: la **Villa Kokkonen** guarda una estricta composición funcional dividiendo los espacios. La **Erica** es objeto de innumerables transformaciones, en razón de cambios realizados en el programa por parte de los clientes. Mientras que la **Schildt** en palabras de su propio dueño, es el mejor lugar para un escritor, producto del programa y la indudable amistad y admiración.¹⁰

Las tipologías Modernas: Tampoco se debe olvidar que Aalto recurrió a tipologías formales producto de la modernidad. La pintura blanca (utilizada sobre el tabique), es un ejemplo que se repite tanto en la casa **Schildt** como en muchas de sus obras; el estucado del mismo color del interior de la **Kokkonen**; el uso de grandes ventanales para las vistas de la casa del escritor; los prismas y cubos racionales, etc.

Una tradición compatible con la modernidad: con gran disciplina y apoyado en su fertilidad formal y en su poderosa inteligencia fue capaz de transformar la modernidad sin negar sus principios, haciéndolo por añadidura con realismo y con bastante simplicidad frente a sus objetivos: con economía de medios formales¹¹ La simplicidad de las formas, postura siempre relacionada a la modernidad, coincidió muy bien con la arquitectura clásica nórdica, donde la belleza era sinónima de austeridad, pero muy rica en la utilización de los materiales.¹² Basta reconocer que en las **Villas Schildt y Kokkonen**, el espectáculo no suele residir en la volumetría sino en el uso de los materiales y su relación con el contexto.

¹⁰ *My starting Points*, del libro *The Early Years*. Göran Schildt. New York, Rizzoli, 1984. P. 9-21.

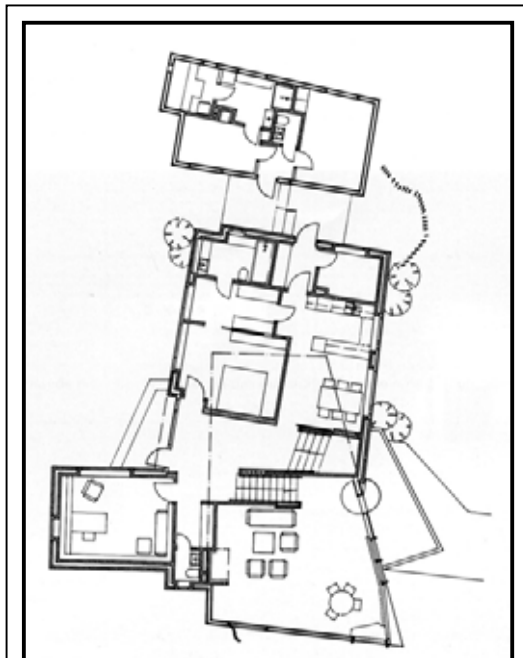
¹¹ *Forma ilusoria e inspiración figurativa de Aalto*. Anton Capitel. Arquitectura No. 291. P. 45. Madrid, España, enero 1990.

¹² *Maison près de Paris*. L'architecture d'aujourd'hui. No. 91-2. P. 110.

También importante es rescatar el sentido de significado y temporalidad de sus edificios. Mientras para la modernidad el significado de la forma aparece en el acto de construir y habitar, en Aalto reside en el antes y después, y su forma de relacionarlos. De ahí la persecución de la tipología, de los elementos reconocibles: Las **Villas Schildt y Kokkonen** como conjunto son el vivo ejemplo, no olvidan la imagen tradicional de la vivienda vernácula.

Los recorridos modernistas, usados por Le Corbusier, se dan en Aalto de un modo curvilíneo (sinuoso), que muestra un efecto cinematográfico, con la propiedad de poderle dar la vuelta con facilidad: Un giro y se encuentra con una perspectiva nueva: "Space is the foot that walks, the eye that sees, the head that turns".¹³

El detalle intemporal: porque entre lo meramente utilitario y el *toque fino* no estriba sólo en la composición o la estructura, sino en el detalle o en el acabado. Sólo basta notar las lámparas, la tela o la colocación del parqué de la casa **Kokkonen**; las entrecalles o la fabricación y ubicación del mobiliario en la **Schildt**; o el cuidado de los detalles de los acabados en las fachadas de la **Erica**.



Perspectiva descentrada
Planta de la Villa Schildt

La luz es tema infinitamente relacionado con la modernidad. La sanidad es sinónimo de espacios mejor ventilados e iluminados. En Aalto se supera esta idea básica de confort y de *mejor-vivir* donde la expresión de la iluminación supera lo estrictamente *funcional* pasando a un grado de modificador del espacio y por qué no, decorando y creando *atmósferas* o *ambientaciones*.

La perspectiva descentrada: Parece ser una de las constantes en la que su trabajo en la pintura tiene influencia con su quehacer arquitectónico como en ninguna otra parte de manera tan expresiva. Al paralelismo que Schildt atribuye entre Cezanne y la pintura de Aalto y su combinación con la influencia de la *psicología Gestáltica* en la arquitectura¹⁴, podríamos agregar ese no-protagonismo que Aalto demostró en hechos y actuaciones; los edificios no son protagonistas del paisaje. Y es este último el que resulta ser el personaje principal de la obra; así las vistas *gobiernan* los espacios y son capaces de desviar todo un volumen, de modificarlo hasta conformarlo como un trapecioide. No se debe descartar que muchos de los casos en que los ejes se descentran del hecho arquitectónico, el funcionamiento y las relaciones entre espacios habitables producen tensiones que pueden llegar a verdaderas deformaciones.

De todo esto se puede rescatar que los accesos siempre están descentrados del volumen y cuerpo principal de las casas, formando un eje nuevo, independiente, que roba protagonismo al eje central que podría considerarse como principal. Muchas de las veces ese eje termina en una excelente vista (**Villa Schildt**) o en un espacio reconfortante (**Kokkonen**).

Conclusiones.

He tratado de analizar la producción del arquitecto Alvar Aalto desde un punto de vista *tipológico descriptivo* ejemplificándola en sólo tres de sus últimos proyectos de vivienda. Aunque tan sólo se trata de obras puntuales, se debe entender que significan una actividad permanente y de dedicación completa, un quehacer que aunque se distinguió por eventos y pasajes temporales -las guerras, la reconstrucción, la modernidad, los viajes, etc-, siempre tuvo la constante de la continuidad en

¹³ **Los espacios no rectilíneos en los edificios de Alvar Aalto.** Nevil Clouten. A + U No. 101. Febrero de 1979. P. 3-6.

¹⁴ **The travels of Alvar Aalto, Notebook Sketches.** Göran Schildt. Artículo en la revista Lotus International. 1990-1991- P. 33-46.

la *praxis* y la investigación: una arquitectura que invariablymente **estuviera de acuerdo a su lugar y a su tiempo** y que nunca eludiera la **tradición**, como punto obligado de referencia de la **memoria**. “En Aalto no se encuentra un estilo para copiar sino una **nueva libertad**, eso que **libera y cambia** cualquier **energía creativa** que se posea”.¹⁵

Bibliografía. Libros consultados :

Alvar Aalto: El báltico y el mediterráneo.
Venecia, Marsilio, 1990.

BLASER, Werner. *Il design di Alvar Aalto.*
Milán, ELECTA, 1981.

BORRÁS, María Luisa, texto. JAATINEM, Matti I, fotos. *Arquitectura finlandesa en Otaniemi: Alvar Aalto, Reime Pietilla, etc.*
Barcelona, Poligrafía, DL 1967.

FLEIG, Karl y. AALTO, Elissa. *Alvar Aalto: Volumen I, II y III.* Birkhäuser Verlag.
Reedición 1995.

LUCIANO Rubino. *Aino e Alvar Aalto: tutto il design.* Edizioni Kappa. 1980.

MANGONE, Fabio; SCALVINI María Luisa. *Alvar Aalto.* Roma. Laterza, 1993.

NAKAMURA, Toshio editor. *Alvar Aalto.*
Tokyo, A+U publishing, 1983.

NORBERG SCHULTZ, Christian. *Scandinavie Architecture. 1965-1990.* Tendances de l'architecture contemporaine. Editions Moniteur, 1990.

PEARSON, Paul David. *Alvar Aalto and the International Style.* New York, Whitney Library of Design, 1980.

PORPHYRIOS, Demetri. *Sources of modern eclecticism: Estudios de Alvar Aalto.* London academy, 1982.

RODRÍGUEZ G, Ana. *Public building in finnish urban environment.* Tampere University of Technology (Departament of Architecture) Report 79, 1983.

SCHILDT, Göran. *Alvar Aalto: Obra completa. Arquitectura, Arte y Diseño.* Barcelona, Gustavo Gili, 1996.

SCHILDT, Göran. *Alvar Aalto: The mature Years.* New York. Rizzoli, 1991.

SCHILDT, Göran. *Alvar Aalto: The early years.* New York. Rizzoli, 1984.

TRENCHER, Michael. *The Alvar Aalto guide.* Princenton Architectural press. New York, Princenton, Mass, 1996.

Revistas consultadas:

BALDELLOU, Miguel Angel. *Alvar Aalto. Obras 1963-1970.* Hogar y arquitectura No. 99, marzo/abril 1972, pág. 33-40.

BEAUX, Dominique. *Descubrir de nuevo la dinámica espacial. Principal herencia de Alvar Aalto.* Carré Bleu No. 3/4, 1994. Pág. 6-12.

CAPITEL, Anton. *Forma ilusoria e inspiración figurativa en la arquitectura de Alvar Aalto.* Arquitectura No. 291, marzo 1992. Pág. 26-45.

CLOUTEN, Neville. *Espacios no rectilíneos en la arquitectura de Alvar Aalto.* A+U No. 101, febrero 1979, Pág. 3.6.

CROTTI, Sergio. *A los orígenes de Alvar Aalto: tradición báltica y clima mediterráneo.* Casabella No. 571, septiembre 1990. Pág. 24-25.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *Alvar Aalto, un ladrillo en el muro.* Q (C.S.C.A.) No. 61, noviembre 1982. Pág. 44,

HODGHINSON, Patrick. *La anunciación según Aalto.* Spazio e Societa No. 35, septiembre 1986. Pág. 28-37.

MATEO, José Luis. *Alvar Aalto y la arquitectura española.* Quaderns No. 157. Abril/junio 1983. Pág. 114-115.

MILLER, William C. *Un análisis temático de la arquitectura de Alvar Aalto.* A+U No. 109, octubre 1979. Pág. 15-38.

PORPHYRIOS, Demetri. *El estallido de la memoria.* Architectural Design No. 5/6 mayo/junio 1979. 143-148.

SCHILDT, Göran. *Arquitectura a medida humana.* L'Architecture d'aujourd'hui No. 93. Pág. 1.

¹⁵ **My starting points**, del libro *The Early Years.* Göran Schildt. New York, Rizzoli, 1984. P. 9-21.

SCHILDT, Göran. *Los viajes de Alvar Aalto. Croquis de notas*. Lotus No. 68, marzo 1991. Pág. 34-47.

Comentarios de VENTURI, Robert en *especial de Aalto*. Progressive architecture No. 4. Abril 1977. Pág. 55-77.
Technology and architecture No. 326. Septiembre 1979. Pág. 53-53.

Elissa Aalto: in memoriam. Parámetro No. 202, mayo-junio 1994. Pág. 3.

Obras de Elissa y Alvar Aalto. Parámetro No. 106. Mayo 1982.

Après Aalto, una nouvelle vague?. Architecture Design. No. 12. Diciembre 1974. Pág. 22-38.

Especial de Aalto. L'Architecture d'aujourd'hui No. 191, junio 1977. Pág. 56-121.

Resumen gráfico de la obra de Alvar Aalto. Cuadernos de arquitectura No. 72, 1969. Pág. 9-24.

Casa cerca de Paris. Alvar Aalto. L'Architecture d'aujourd'hui No. 91-2, pág. 110

El sentido del Tiempo en Alvar Aalto

Jaume Fresquet Folch

Introducción:

“Lo viejo no renace. Pero tampoco desaparece completamente. Lo que ha sido retorna siempre bajo una forma nueva”.

En las breves líneas que siguen intentaremos aproximarnos a un aspecto del pensamiento y la obra de Aalto, que si bien ha sido ya tocado por diversos autores, constituye una de sus vertientes menos tratadas. En buena parte nos basaremos para esta aproximación en lo que el propio Aalto denomina clave intuitiva, objeto constante de reivindicación por su parte. Nuestro objetivo no es otro que poner en evidencia el sentido del tiempo en Aalto, que es tanto como decir el sentido de la historia, de su particular visión de la historia.

Aalto ocupa un lugar destacado en la arquitectura como uno de los representantes, en parte de su trayectoria profesional, del Movimiento Moderno y, por lo tanto, ha sido asimilado frecuentemente con el ahistoricismo militante de éste.

Sin embargo, por formación, ideología y obra Aalto es un arquitecto cuyo pensamiento y obra están presididos en buena parte por su *concepto particular* de historia, un particular concepto que haría que él no utilizase nunca este término.

Intentaremos, pues, adentrarnos en estos argumentos a partir del análisis de su actitud ideológica y de algunas de las manifestaciones retórico-poéticas de esta en su obra arquitectónica. Como hilo conductor y base empírica utilizaremos parte de sus propios escritos y de su obra, dedicando previamente una parte introductoria a su formación y a su contexto social.

Partimos en esta visión, que pretende ser personal, de una hipótesis previa. Aalto tenía una compleja personalidad, prisionera en cierto modo de contradicciones que se expresan claramente en la dualidad de su obra. El hermetismo de que hace gala en sus declaraciones y escritos es voluntario y calculado. A pesar de su renuencia a aceptar ninguna clase de influjo, hereda un

conocimiento de la arquitectura marcado en gran parte por el pensamiento y la obra de los arquitectos nórdicos, en especial de E. G. Asplund, en un doble aspecto: el conocimiento y valoración de la arquitectura clásica y la integración en el paisaje cultural nórdico.

1. Formación

Paradigma del intelectual de este siglo, el finlandés Aalto recibió su instrucción académica en la Escuela Técnica Superior de Helsinki, donde fue alumno destacado de Armas Lindgren, autor con Saarinen, del pabellón de Finlandia en la Exposición Universal de París en 1900, de quien heredó el gusto por el nacional-romanticismo la admiración por la arquitectura del *Quattrocento*.

Aalto recibe todo el legado del clasicismo escandinavo y su evolución discurre paralela al desarrollo del Movimiento Moderno y el Funcionalismo en el resto de Europa.

Fruto de su formación lo constituye su alto conocimiento de la historia de la arquitectura, a la cual contribuyó su amistad con E. G. Asplund. Recibe principalmente a través de él una nueva forma de construir un lenguaje arquitectónico basado en el clasicismo como fuente de inspiración y propuesta, el referente de la arquitectura vernácula, el paisaje como referencia y contexto, el método de la deconstrucción como medio para llegar a la esencia y la dualidad como actitud barroca. Como corresponde a un hijo de su tiempo, tuvo un proceso formativo clásico en la época y paralelo al que habían tenido otros intelectuales inmediatamente anteriores a él, como el propio Asplund, Schinkel, Goethe, Andersen... No podían faltar en una formación de este tipo los viajes de estudios, en 1928 por el continente (Holanda, Francia, Suiza...) y en 1933, con motivo del Congreso del CIAM a Grecia.

Todo ello contribuyó a dotarlo de un vasto conocimiento cultural y, en particular, del hecho cultural mediterráneo. A todo ello se solapa el sentimiento nacional personal —que comparte con todos los intelectuales nórdicos— que se deriva del agitado momento histórico

por el que pasa Finlandia, y en general los Países Nórdicos, en las primeras décadas de este siglo. Un sentimiento, sin embargo, que tiende a huir explícitamente de lo folklórico: *“no tengo nada que ver con el folklore. Las tradiciones que nos vinculan están más bien en relación con el clima, las circunstancias de la vida práctica, la clase de tragedias y comedias de las que hemos sido cómplices”*.

Su formación humanística le hace un conocedor de la filosofía (Rousseau, Nietzsche...) sin embargo, su visión del humanismo es más artística que propiamente filosófica.

La influencia que tuvo en su evolución posterior todo el acervo cultural que había recibido y la relación con el contexto cultural (fundamentalmente arquitectónico y artístico) contemporáneo queda enmascarada en su obra y, sobre todo, en sus escritos. Es voluntariamente hermético en esta cuestión. Entresaca los fragmentos que él considera esenciales de ese legado y los hace suyos, tanto que para él son nuevos y, por lo tanto, no derivados directamente de aquél. A una pregunta de Göran Schildt sobre las influencias que ha recibido responde:

“Es muy difícil de decir. Al principio de mi carrera, cuando escogía mi orientación, no conocía a casi ninguno de ellos. Pero la colaboración entre colegas existe, naturalmente. Respecto a Saarinen, no había mucha comprensión recíproca. Entre mis mayores finlandeses, a quien debo gratitud es probablemente a Sigurd Frosterus y Gustaf Strengell. Ellos no me descubrieron –lo hice yo mismo–, pero fueron los primeros que me comprendieron y me dieron su aprobación. Tengo también una gran estima por Gunnar Asplund. Coincidí con él con ocasión de mi primer viaje a Suecia en 1921, nos hicimos amigos y he visto su cine Skandia. Por lo que respecta a Wright, no sabía nada de él antes de llegar a los Estados Unidos en 1939; allí vi sus construcciones por primera vez. No he estado nunca interesado en la Bauhaus, más bien en el Jungendstil en su vertiente continental y original –Henry van der Velde y los demás. He vivido a Le Corbusier de una forma indirecta, como una sensación general en la atmósfera de estos años. Por el resto, como todos saben, él es conocido sobre todo por sus libros... pero yo no leo nunca sobre arquitectura” (Aalto, entrevista con Schildt).

2. Presupuestos ideológicos

“En arte, no existen más que dos alternativas: la humanidad o no”.

(A. Aalto 1957)

Sin duda el rasgo más relevante del universo ideológico de Aalto es el humanismo, a favor del cual, él, tan poco proclive a grandes elaboraciones teóricas, hace continuos alegatos tanto en sus declaraciones como en sus escritos. Tanto en unas como en otros incide siempre, en un eterno *ritomello*, en el mundo de sentimientos y cualidades humanas y culturales, en clara contraposición al positivismo y al cientifismo racionalistas entendidos como objetivos. A pesar de que defiende reiteradamente el valor de la razón como método de análisis, se manifiesta siempre en el sentido de que la síntesis que él cree que ha de ser la arquitectura ha de ir acompañada de un acto de intuición, de creación, que proporciona a la arquitectura su medida humana. Como ha subrayado Porphyrios, todo ello cobra sentido en el marco del debate de su época entre el Positivismo y la *Lebensphilosophie* (Heidegger, Husserl, Bergson, Sartre).

Este humanismo va unido, como no podría ser de otro modo, a un marcado individualismo, que, por cuanto respecta al autor, se manifiesta en el propio acto creativo y, por lo que respecta a la obra, en el rechazo de la seriación pura y dura como resultado de la estandarización inherente al método científico positivista propugnado por el racionalismo.

“Una arquitectura funcional tiene que serlo principalmente desde un punto de vista humano (Aalto 1940). No concibe el funcionalismo como una respuesta técnica, sino como una proyección de los métodos racionales “a los sectores humano y psicológico”.

El gran bagaje cultural de Aalto está fuera de toda duda, no sólo en lo que hace referencia propiamente a la historia de la arquitectura sino también a la historia en general y la del arte en particular. Su ideología humanista le hace entender la historia como sinónimo de cultura, un concepto pues amplio y universal, una historia immanente que no es otra cosa que acervo cultural. Probablemente, pesa también en su concepción una causa contingente: la voluntad de alejarse de las visiones historicistas románticas en el terreno

de la arquitectura y de un concepto caduco de historia evenencial.



Paisaje finlandés
Alrededores Villa Mairea

Su historia se manifiesta de una forma fragmentada y en términos aparentemente inconexos cuya coherencia viene dada únicamente por la inmanencia del concepto de tiempo, derivado ante todo de su concepto evolutivo de la cultura. Así, por ejemplo, propone como paradigma de un cierto tipo de tratamiento de los espacios interiores y exteriores una casa de Pompeya, pero en ningún momento se refiere explícitamente a la historia de la arquitectura romana.

En definitiva, y dicho si se quiere de otro modo, su yo, conectado con el tiempo y la existencia del mundo y asumiendo, por tanto, la vivencia histórica y empírica, aprehende su esencia y la conexión esencial de ésta con el sujeto, e intenta hacer con ello una unificación explicativa. Un proceso de análisis, con unas ciertas componentes subjetivas, y una síntesis explicativa, es decir, una filosofía y una metodología que podemos calificar en cierta manera de fenomenológica.

Es obvio, por otra parte, que en sus continuas referencias a la importancia del lugar, de la cultura material del lugar, está aludiendo, a pesar de que no lo explícita, a la memoria y a la historia. No considera el lugar como un concepto estático sino en su contexto evolutivo –que lo ha convertido en lo que es: lugar– y, por lo tanto, temporal: *"Quiero llamar la atención sobre la remarcable flexibilidad propia sobre todo de la cultura latina, flexibilidad intelectual que permite que cada época construya con espontaneidad y que, no obstante, las obras de las distintas épocas se fundan en un conjunto armónico"* (Aalto 1925).

Tanto es así que incluso esa Naturaleza, de la cual hace apología, es para él una Naturaleza antropizada y, por lo tanto, también cultural e histórica: *"El paisaje que*

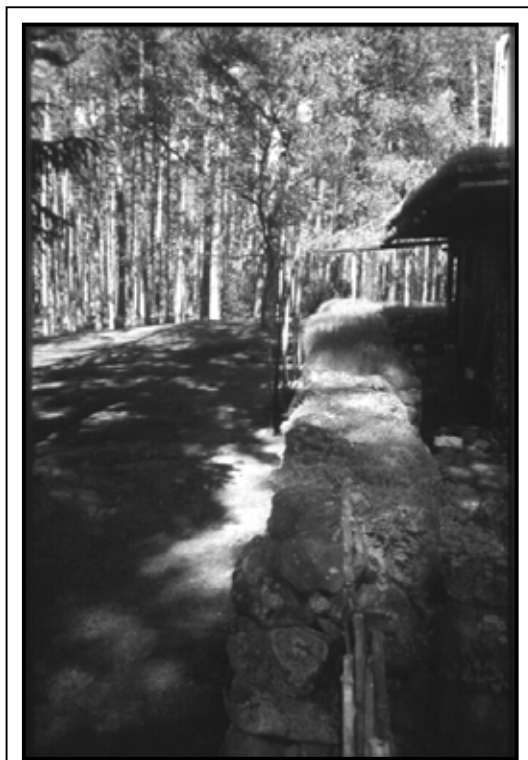
nos ofrece la Naturaleza primitiva con todos sus encantos y sortilegios no puede sustituir nunca a una perspectiva en la cual la mano del hombre ha dejado trazas visibles porque esta impronta humana la completa armoniosamente y la revaloriza" (Aalto 1925).

El símil biológico –que le permite incidir en dos de sus *leitmotiv*, la armonía de lo diverso y complejo y la evolución, el tiempo– está presente de una forma recurrente en los escritos de Aalto: *he querido subrayar que el carácter esencial de arquitectura reside en su aptitud para el cambio, para la evolución, que recuerda la de la vida natural, orgánica* (Aalto 1938). *"La arquitectura y sus detalles pertenecen en cierto modo a la biología. Tal vez se parecen a los grandes salmones o a las truchas que no nacen adultas en la corriente donde luego vivirán, ni siquiera nacen en el mar, sino a cientos de leguas de su hábitat, donde los ríos no son más que riachuelos, pequeños torrentes saltarines entre los fiordos, bajo las grandes gotas de agua que caen de los glaciares, tan lejos de su medio como lo están los sentimientos instintos del hombre de su trabajo cotidiano. Y de igual modo que las huevas necesitan tiempo para convertirse en peces adultos, se necesita tiempo para todo lo que, en nuestra mente, se desarrolla y cristaliza. La arquitectura tiene aún más necesidad de tiempo que toda otra forma de creación. A título de ejemplo, he podido mencionar un caso personal en el cual lo que tenía de visos de ser un simple juego con las formas, suscitó, como consecuencia de un largo proceso, la aparición inesperada de una forma arquitectónica con utilidad práctica"* (A. Aalto 1947).

Para él lo biológico está asociado al concepto de evolución, de tiempo en el curso del cual se producen los procesos de cristalización; se trata, en definitiva, de una visión histórica de la biología, que, por otra parte, avalan los más recientes desarrollos en este campo y en el de la geología que reivindican ahora, en palabras de S.J. Gould, *"la revalorización de las contingencias de la simple historia frente a la antigua fe en las leyes de la naturaleza"*.

Es quizás en todo lo que hace referencia a la visión que tiene de la ciudad donde su obra es más explícita y globalmente historicista, aunque a un nivel que podríamos calificar de simbolista. Muchos, como Porphyrios, han querido ver en este hecho una fuerte impronta de los presupuestos de Sitte

en cuanto a la ciudad basada en "la naturaleza y los antiguos."



El paso del tiempo por la obra
Exterior Villa Mairea

Dejando de lado sus trabajos de planeamiento, lo más característico de la visión de Aalto por lo que respecta a la historia es que la fragmenta y la convierte en metáfora, tomando de ella solamente lo que cree esencial y útil para incorporarlo a su pensamiento y plasmarlo en el ámbito de la abstracción. Es decir, hay una fragmentación de una historia no explícita sino aprehendida, interiorizada intelectualmente. Estos fragmentos actúan como referencias míticas, con diferentes grados de abstracción. Y cuando Aalto se refiere reiteradamente a la creación, al "gozo huidizo de crear", del impronta creativo, de la intuición, creemos que en realidad de lo que está hablando es de la síntesis de diferentes cosas, entre ellas de los fragmentos de esta historia interiorizada, en un todo armónico.

A modo de ejemplo, cabe hacer referencia a sus opiniones en materia artística y del vínculo entre arquitectura, escultura y pintura (especialmente en el arte abstracto), que aún bajo un denominador común, el acto creativo. Concluye con una reflexión de su propia manera de trabajar y llegando a la convicción, que él mismo califica de instintiva, de que el arte arquitectónico y las otras artes plásticas tienen un origen común, origen más

o menos abstracto, pero basado, no obstante, en la experiencia y en los conocimientos acumulados en el subconsciente. Estos conocimientos, sin embargo, no dan lugar a la repetición de formas existentes sino que contribuyen a la creación de algo nuevo: *"¿Cómo se desarrolló el capitel jónico? Su punto de partida son las formas de la madera y la torsión de sus fibras bajo el efecto de la presión. Pero el capitel de mármol no imita de manera naturalista el resultado de este proceso inicial. Sus formas afinadas, refinadas, contienen rasgos humanos que el modelo inicial ignoraba. 'La primera cualidad del arte abstracto, es en mi opinión su carácter puramente humano'.* (Aalto 1947).

Como resultado de todo lo dicho, tiempo y espacio —que configuran la cultura como institución— constituyen para él unas coordenadas por las que navega de una forma aparentemente aleatoria, pero que contribuyen a conformar su visión universalista e intemporal: *"En la evolución de a cultura, todos los períodos, desde el punto de vista artístico, tienen un valor igual. Desde un punto de vista humano, no podemos colocar el arte arcaico por debajo de la Acrópolis. Giotto, como pintor y como arquitecto, no era inferior a sus colegas más tardíos"* (Aalto 1947).

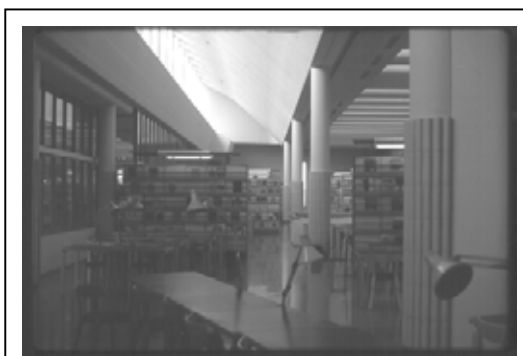
3. Realizaciones: herencia y creación

La historia de la arquitectura tiene un desarrollo secuencial—evolutivo respecto a la consideración de que ella misma es objeto en cada época o contexto. El caso de Aalto es emblemático en el sentido de que es paradigma de una obra que, rechazando de forma explícita el historicismo y vinculándose a movimientos considerados ahistoricistas como el Funcionalismo y el Movimiento Moderno, es una clara elaboración creativa de algunos de los presupuestos y tipos desarrollados a lo largo de la historia de la arquitectura.

Cuando en 1840 Thomas Cole pinta "El sueño del arquitecto" en que identifica al personaje que contempla el fluir del tiempo a través de las formas arquitectónicas con el arquitecto, está defendiendo la tesis de que en el subconsciente del profesional subyace la identificación de los tipos más emblemáticos. La diferencia entre posiciones historicistas y la de Aalto radica en el hecho de que los primeros se apropian de la historia en un sentido mimético, con las transformaciones mínimas y a veces eclécticas que su tiempo y su circunstancia requieren. En el caso de

Aalto, como en el de otros arquitectos contemporáneos, la aprehensión de la historia de la arquitectura se realiza desde una concepción eminentemente moderna; es decir, en la que el concepto de creación va asociado a los requerimientos socioculturales y al pensamiento de su lugar y su momento.

Sin obviar, desde luego, los fenómenos de convergencia cultural, la historia proporciona abundantes ejemplos de creación de "Tipos" que, por su capacidad de responder a requerimientos universales, aparecen, en lo esencial, en contextos cronoespaciales distintos, sin detrimento de que hayan sido adaptados, modificados, a las especificidades de cada uno de estos contextos.



Algunas referencias clásicas
Columnas de la biblioteca de Rovaniemi

La herencia cultural finlandesa e internacional, tanto en el sentido general como arquitectónico, ("*... el Erechteion, que fue griego, es ahora de todos...*") traspúa en toda la obra creativa de Aalto. Y lo hace bajo formas y concepciones distintas a lo largo de su ejercicio profesional, a la vez, que se incorporan a su obra las preocupaciones, pasiones y nuevos desarrollos de su época.

La particular síntesis creativa de Aalto está profundamente enraizada en su momento histórico, que él vive intensamente a través de su relación con el mundo intelectual contemporáneo: a título de pincelada, cabe recordar aquí su relación con Calder, Moholy-Nagy, Markelius...

Los diferentes momentos de la obra de Aalto, clasicista, funcionalista-racionalista, organicista, llevan en sí una distinta concepción y plasmación del hecho cultural e histórico, que irá tendiendo a la abstracción. Esa evolución se refleja tanto en sus realizaciones como en sus escritos, en los que permanecen, al fin, los conceptos de humanismo y armonía. El primero de ellos constituye la síntesis de su concepción

filosófica, mientras que el segundo condensa su pensar estético y artístico. Uno y otro responden a una esencialización del conocimiento, claramente vinculada a la escuela idealista fenomenológica, principalmente a Husserl, que realza el contenido ideal y subjetivo del conocimiento, que, en tanto que consciencia subjetiva de las esencias de las cosas, constituye el fundamento absoluto de los objetos y, en definitiva, de la realidad.

El recorrido por la obra de Aalto pone de manifiesto la inmanencia de los tipos históricos, cuyo tratamiento, no obstante, es muy distinto a lo largo de la misma. En el período clasicista se observan claras referencias a las arquitecturas clásicas, medievales y renacentistas, en especial en las propuestas de las iglesias de Taulumäki y Pertunma, en el edificio del Club de Trabajadores de Jyväskylä o en la utilización de la estilización de la ánfora clásica como pilar en el mismo edificio, que, por otra parte, pone de manifiesto una clara derivación de propuestas de E.G. Asplund.

Las influencias de las producciones de los arquitectos contemporáneos emergen, también, en muchas de sus obras. Cabe mencionar, en especial, su admiración por Gropius y sus casas de Dessau, que podemos ver en realizaciones como su casa de Munkkiniemi, la villa Mairea, Muuratsalo, las casas de Paimio y Sunila. En este momento se produce también la síntesis con el elemento vernacular, particularmente representado por la consideración del paisaje y la casa rural (granja Niemela), hecho que tiene su traducción en su conocido escrito sobre la arquitectura kareliana (1941), que se convierte en una referencia mítica en su obra. Contemporáneamente y por cuanto hace referencia a la obra mueble, cabe mencionar la síntesis personal que hace de las propuestas de M. Breuer, a las que incorpora, principalmente, los materiales tradicionales nórdicos, como la madera. Más allá del contexto europeo, las influencias de la arquitectura de Wright, en particular de su Casa de la cascada, son patentes, por ejemplo, en los estudios previos de villa Mairea.

Posteriormente, su evolución arquitectónica le lleva a una utilización cada vez mayor de tipos históricos y modelos culturales. Sin embargo, el proceso de esencialización del conocimiento de que ya hemos hablado, hace que estas referencias

sean cada vez más abstractas, más metafóricas, de modo que paulatinamente son convertidas en fragmentos, a modo de mitemas, de un relato metafórico en el cual quedan enmascarados por la rotundidad de sus propuestas lingüísticas. Es ineludible aquí hablar de la apropiación del templo y el pilar griegos, como tipo, y de la ruina clásica como símbolo, así como la también particular síntesis que realiza en el terreno del tratamiento urbano de las ideas sobre la ciudad medieval y naturalista heredadas en buena parte de C. Sitte.

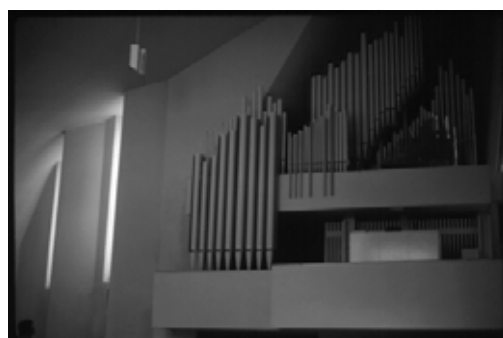
Muchas de sus obras ilustran estas tendencias a un uso despojado de la forma que expresa al máximo la idea de esencialización. Citaremos entre ellas la Universidad Politécnica de Otaniemi, uno de los casos en que retornando el tipo de teatro clásico lo depura, distorsiona, esencializa, al fin. O bien el reiterado uso de la abstracción de la columna estriada griega (en la biblioteca de Rovaniemi, por ejemplo), de cuya atracción sobre el arquitecto nos hablan sus conocidos dibujos de fragmentos de columnas griegas (Partenón, Olympia).



De la ciudad naturalista
Conjunto urbano de Seinäjoki

La abstracción de la ruina como elemento simbólico y ordenador tiene su representación en conjuntos urbanos como el Complejo Funerario de Malmi. En otros conjuntos urbanos, como el de Enso-Gutzeit, Finlandia Congress Hall, Nedre o la Universidad y el Centro Cultural de Jyväskylä o en edificios urbanos como el Banco Escandinavo se aprecian una serie de recursos recurrentes: la presencia del pórtico clásico, el tratamiento y enriquecimiento simbólico de los edificios preexistentes, el tratamiento de los edificios públicos no como entes aislados sino como partes integrantes de un todo significativo, el tratamiento naturalista-paisajístico. Todo ello no es más que una depuración de una vieja idea: *“En una ciudad, los edificios públicos ponen en valor los contornos de las plazas, las avenidas y las*

calles; en el campo, su función es sobre todo la de coronar el paisaje, pero en ambos casos su concepción arquitectónica y sobre todo la elección del lugar son igualmente importantes. En los dos casos, numerosos edificios de viviendas pueden igualmente coordinarse armónicamente con la belleza simple de las líneas del paisaje” (Aalto 1925).



Iglesia
De las tres cruces

En los grandes conjuntos urbanos Aalto realiza la síntesis, a partir de las ideas de la ciudad naturalista, de la naturaleza, el lugar, la historia y la tradición, sobre la base de establecer un orden compositivo simbólico y político en el que los edificios públicos ven realizado su carácter simbólico y de memorial sobre el telón de fondo de las construcciones ordinarias, privadas, que semejan ser el decorado sin el cual el elemento simbólico carece de sentido. Ejemplos emblemáticos de ello son los proyectos de Töölö, Rovaniemi y Seinäjoki que, en cierto modo, no hacen sino plasmar, en una etapa ya de madurez, la “ciudad soñada” de Aalto: *“Cuando un barco deslizándose sobre el Lago Päijänne o el Keitele penetra en las bahías profundas y a menudo embellecidas por ricas culturas, mi ocupación preferida es imaginar las pequeñas correcciones que haría a los edificios situados en el paisaje. Sorprendentemente, a veces es suficiente con modificar pocas cosas, corrijo un poco las cubiertas de los edificios... a veces cambio la colocación del pueblo, planto una hilera de árboles aquí o allá... a veces tengo necesidad de darle un papel más importante a la iglesia que está en medio de las casas, pongo delante de ella una pequeña plaza rodeada de arcadas o bien hago más alto su campanario (una plaza o una explanada rodeada de realizaciones arquitectónicas constituyen uno de los factores rítmicos más importantes de un paisaje situado en una colina)”* (Aalto 1925).

La iglesia de Pertunmaa es un proyecto de sus inicios en el que plantea el edificio en

dos versiones: una de clara inspiración medieval y la otra clasicista.

En la iglesia de Taulumäki en Jyväskylä, un proyecto para un concurso, la propuesta se basa claramente en el templo griego, la *cena* del cual constituye la iglesia propiamente dicha, mientras que la columnata de lo que sería el *peribolos* tiene un claro carácter simbólico, de ruina referencial.

El conocimiento de la historia de la arquitectura y su admiración por el Quattrocento italiano tiene una clara influencia en una de las primeras perspectivas de trabajo del Club de Trabajadores de Jyväskylä, en la que el referente del Palazzo Ducale de Venecia es muy claro.

Por otra parte, en el mismo edificio resalta la utilización de la forma anfórica como una columna, un recurso de doble significación, de clara influencia historicista, que tiene unos precedentes muy próximos en la propia obra de E.G. Asplund.

En el marco de la influencia que tiene la arquitectura contemporánea en Aalto, cabe destacar la que las casas de Wright tienen en el ámbito de construcciones de hábitat. Un ejemplo de ello lo vemos en los primeros croquis de la Villa Mairea, en los que se aprecia que la manera de formalizar la casa en el territorio y el modo cómo se dispone, disgregando los elementos en terrazas horizontales, tiene una clara referencia en la Casa de la Cascada de Wright.

A pesar de su renuencia en aceptar ningún tipo de influencia de la Bauhaus, la impronta de las "Master Houses" de Dessau de Gropius es patente en la propia casa de Aalto en Munkkiniemi y en las viviendas de Paimio o Sunila. En el caso de su casa se añade a ello la apropiación que efectúa del hábitat vernacular, simbolizado en la cabaña-granja finlandesa. Su propia manera de entender la historia a partir de la experiencia le hace autodefinirse a través del trágico episodio, real o apócrifo, de Strengeli, que quiso ver la "moderna Niemela" antes de morir. En la visión de la granja Niemela se aprecian claras conexiones con la Villa Mairea, Muuratsalo...

Esta planta de uno de los edificios más emblemáticos de A. Aalto, la Villa Mairea, ilustra su manera de asimilar y transformar el tipo histórico de la casa mediterránea con patio y de incorporarla a la tradición del hábitat finlandés, a través de un

conjunto de arquitecturas fragmentadas que configura la síntesis de dichos elementos de la historia de la arquitectura.

La influencia de los primeros muebles tipo *art déco*, la admiración por la silla Thonet, las inclusiones en el diseño social-industrial del constructivismo ruso y las aportaciones del mobiliario de Breuer (que vemos en ambas figuras, una de ellas su casa de Turku) le llevan —en una sistemática de síntesis, habitual en él— al diseño de la silla híbrida de 1929, que él define como "la primera silla de madera flexible del mundo".

El teatro griego, como tipo arquitectónico, es el prototipo histórico del cual A. Aalto se apropia y se convierte en el más recurrente de toda su obra. Es capaz de adaptarlo en planta, en configuraciones volumétricas, en ordenaciones urbanísticas e, incluso, dando lugar a las tipologías de viviendas organicistas. Conservando su esencia, consigue la máxima adaptación a los requerimientos funcionales o simbólicos de cada caso.

La columna estriada griega es fuente de inspiración cuando diseña pilares en algunos de sus edificios.



El teatro griego como tipo
Universidad de Helsinki

A pesar de que la configuración formal del edificio de la Casa de Cultura de Helsinki responde a la función de su interior, se aprecia una cierta apropiación del modelo medieval de recinto fortificado que, como tipo, ya fue utilizado con carácter más explícito en el concurso del complejo cívico-cultural de Jyväskylä.

Las intervenciones urbanas que caracterizan la obra de A. Aalto, sobre todo a partir de 1939, son el mejor ejemplo de su voluntad de relacionarse con el contexto. Por un lado, manteniendo la escala de las edificaciones que configuran los viales y, por

otro, articulando sus edificios de manera que respeten y pongan en valor los edificios históricos vecinos. En el caso del Banco Escandinavo de Helsinki efectúa la transición de escala entre las edificaciones preexistentes mediante un volumen fragmentado que adquiere carácter unitario a través de la caligrafía reticular de la fachada. En palabras de Porphyrios “el edificio renuncia a ser solitario para ser un fragmento en medio de escalas e iconografía conflictivas, en un intento de reconciliarlo todo”.



Intervenciones urbanas
Edificio Enso-Gutzeit

Seguramente la propuesta del concurso del centro cultural de Siena es el ejemplo más complejo de relación que establece Aalto con la arquitectura y el urbanismo históricos. Por un lado, hay un análisis de la ciudad y una identificación de la misma con los prototipos de conjuntos urbanos *ex analogía naturalis* y, por otro lado, se establece una relación entre el Centro de Cultura y la fortaleza barroca que lo alberga. Es un ejemplo de doble relación en la cual la forma autónoma de su arquitectura le permite acercarse al contexto histórico en dos diferentes niveles de escala. A nivel del perfil simbólico de la ciudad, el centro cultural se incorpora como un edificio representativo de segundo orden. La relación de la fortaleza con



Intervención Urbana
Finlandia

la nueva arquitectura se realiza en el ámbito de planta buscando en contraste y el no-acoplamiento, mientras que en sección se observa la voluntad de adquirir por parte del edificio nuevo un cierto simbolismo que, a la vez, gracias a la forma de la cubierta, consigue una cierta continuidad con la edificación preexistente a un nivel global.

La ruina griega, que para Aalto define la esencia de lo que le interesa del mundo clásico, es recreada en el complejo funerario de Malmi permitiéndole la ordenación, simbolización e implantación en el territorio. En cierta manera se configura como un conjunto urbano *ex analogía naturalis*.

En el pórtico del Estadio de Helsinki se aprecia una clara voluntad de relación cultural del propio lenguaje de la arquitectura de Aalto con la catedral, mediante los recursos formales que ayudan a relacionar visualmente la abstracción de su arquitectura con el edificio histórico, a pesar del espacio físico y el tiempo que los separan.

Del edificio de Enso-Gutzeit se pueden hacer diversas lecturas, desde la configuración del propio edificio central, con claras connotaciones del mundo clásico, a la composición espacial de todo el conjunto respecto al edificio monumental de la catedral ortodoxa de Helsinki, a la cual pone en valor a partir de la autonomía de su propia arquitectura. Sin embargo, a la vez, se relaciona con ella implícitamente, tanto en la composición de su fachada como en la disposición de su planta, componiendo a ambos en una retícula de ejes que sigue la tradición del urbanismo de C. L. Engels.



Tradición urbanística de Engels
Edificio Enso-Gutzeit

La intervención urbana del Finlandia Congress Hall ofrece un conjunto de los recursos compositivos y formales de A. Aalto, creando una arquitectura propia. Sobresale el

tratamiento del paisaje urbano ya clásico en Aalto, en el que se enfatiza el campanario de la iglesia y se establece una clara voluntad de relacionar la fachada de su edificio con el clasicista, sobre la base de un ejercicio de mimesis.



Intervenciones urbanas e históricas
Siena

En el edificio de la Universidad de Jyväskylä queda patente la herencia de E.G. Asplund. El uso del pórtico como elemento de transición entre el interior y el exterior (p. e. Crematorio del cementerio de Estocolmo) y su función en la ordenación y composición de la fachada son un buen exponente de ello. También cabe resaltar la implantación topográfica, la relación que se establece con el paisaje y, de forma recurrente, las claras referencias al mundo clásico en cuanto a la utilización de sus prototipos (pórtico y podium).

En el caso de sus trabajos de planeamiento urbano en Töölö, Seinäjoki y Rovaniemi es donde se pone de manifiesto una vez más el vínculo de la obra de Aalto con la naturaleza, el lugar, la historia y la tradición. Aalto hace un auténtico *revival* de los argumentos de la ciudad naturalista de C. Sitte sobre la base de una auténtica vida civil. En Seinäjoki se formaliza una auténtica ágora, con un esquema basado en la inflexión iconográfico y espacial, estableciéndose una jerarquía y una escala presididas

simbólicamente por la torre, que constituye, a la vez, una clara referencia a la ciudad medieval. En los tres casos los edificios representativos, principalmente civiles, son utilizados para establecer un orden compositivo y, a la vez, simbólico y político.

Siguiendo la misma tradición urbana de las propuestas de Töölö, Rovaniemi... la concepción espacial de los edificios liga las preexistencias contextuales. En el caso del Centro Administrativo y Cultural de Jyväskylä la referencia es el edificio de la Prefectura y en el caso de Nedre el Crown Prince's Palace, la Opera y la iglesia de Saint James. Se configura un todo unitario a pesar de la fragmentación de sus elementos. Se trata de dos de los muchos ejemplos de lo que Porphyrios ha definido como "composición inflectiva", una composición que lleva a trabajar el contexto de una manera espacial y a viajar en el tiempo histórico.

Bibliografía.

- FLEIG, Karl, ed. *Alvar Aalto. Obras 1963-1970*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1971.
- FLEIG, Karl. *Alvar Aalto*. Volumen I: 1922-1962; Volumen I: 1963-1970; Volumen II: Projects and Final Buildings. Les Editions d'Architecture Artemis, Zurich, 1963 y 1978.
- PORPHYRIOS, Demetri; *Sources of Modern Eclecticism*. Academy Editions, Londres 1982.
- SCHILDT, Göran. *Alvar Aalto. The decisive Years*. Ed. Rizzoli, Nueva York, 1986.
- SCHILDT, Göran. Ed.; *Alvar Aalto de L'oeuvre aux écrits*. Centre Georges Pompidou, París 1988.
- SCHILDT, Göran. *Alvar Aalto. The Complete Catalogue of Architecture, Design and Art*. Academy Editions, Londres, 1994.
- USTARROZ, Alberto. *La lección de las ruinas* Colección Arquithesis, No. 1. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 1997.
- V.V.A.A. Alvar Aalto. *Arquitectura Viva. Monografías*, núm. 66 (Madrid 1977)
- V.V.A.A. Alvar Aalto. *Boletín de Información Técnica AITIM*, núm. 159 (Madrid 1992)
- V.V.A.A. *En contacto con Alvar Aalto*. Catálogo Exposición organizada por el Museo Alvar Aalto, 1993.