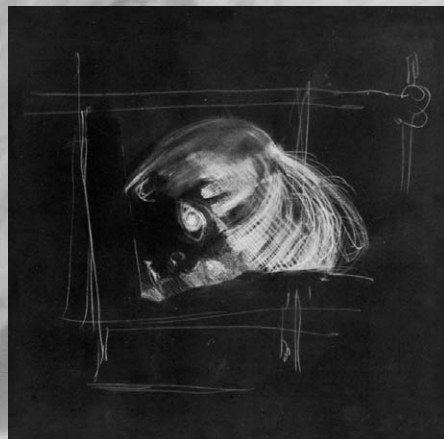


# ARQUITECTONICS

MIND, LAND & SOCIETY

## ALVAR AALTO. UNA ARQUITECTURA DIALÓGICA



LUIS ÁNGEL DOMÍNGUEZ





ALVAR AALTO.  
UNA ARQUITECTURA  
DIALÓGICA

*LUIS ÁNGEL DOMÍNGUEZ*

Este libro es consecuencia de la tesis doctoral  
ALVAR AALTO; *Pabellones, Ferias y Exposiciones*  
leída el mes de septiembre del año 2000  
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
de Barcelona de la Universitat Politècnica de Catalunya

Directores de la colección:  
Josep Muntañola Thornberg  
Luis Ángel Domínguez

Primera edición: febrero de 2003

Portada: Fotografía de la escultura *Aurora boreal* de Alvar Aalto,  
autor Luis Ángel Domínguez;  
y dibujo de Alvar Aalto publicado en: *Alvar Aalto. The early years*.  
Göran Schildt. Rizzoli, NY, 1984 (p.155)

Diseño gráfico: Luis Ángel Domínguez  
Maquetación: Marisa Lostumbo

© Luis Ángel Domínguez, 2002

© Edicions UPC  
Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, S.l  
Jordi Girona Salgado, 31. 08034 Barcelona  
Tel. 934 016 883 Fax 934 015 885  
Edicions Virtuals: [www.edicionsupc.es](http://www.edicionsupc.es)  
E-mail: [edicions-upc@upc.es](mailto:edicions-upc@upc.es)

Producción: Copistería Miracle S.A.  
Rector Ubach 6-10, 08021 Barcelona

Depósito legal: B-4103-2003  
ISBN: 84-8301-679-6

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

# ÍNDICE

---

7	<b>PRÓLOGO</b> Josep Muntañola Thornberg
9	<b>RECONOCIMIENTOS</b>
13	<b>INTRODUCCIÓN</b>
	<b>CONTEXTO</b>
25	Finlandia y su historia
27	Escandinavia y las primeras exposiciones
29	Ferias y pabellones: ecosistemas culturales
31	Del romanticismo nacional al funcionalismo
	<b>OBRAS</b>
37	Pabellón para la Feria de Muestras <i>Helsinki 1921</i>
43	Pabellón para Suomen Raakasokeritehdas <i>Helsinki 1921</i>
47	Segunda Feria de Muestras de Finlandia <i>Tampere 1922</i>
51	Podio para actuaciones musicales <i>Seinäjoki 1924</i>
55	Exposición conmemorativa del 7º centenario de Turku <i>Turku 1929</i>
63	Pabellón para la Feria de Helsinki <i>Helsinki 1934</i>
69	Pabellón Finlandés para la Exposición Universal de París <i>Paris 1937</i>
83	Pabellón de Economía Forestal <i>Lapua 1938</i>
91	Pabellón Finlandés para la Exposición Universal de Nueva York <i>Nueva York 1939</i>
111	Pabellón para la empresa Artek <i>Hedemora 1946</i>
117	Pabellón Finlandés para la Bienal de Venecia <i>Venecia 1956</i>
125	<b>CONCLUSIONES</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>
137	<i>Bibliografía específica sobre Alvar Aalto</i>
140	<i>Bibliografía sobre el contexto nórdico: arquitectura y cultura</i>
144	<i>Bibliografía teórica fundamental</i>
148	<i>Bibliografía general de consulta</i>
151	<i>Revistas y artículos</i>
157	<b>ANEXO GRÁFICO</b>

Con gran satisfacción acepto el ofrecimiento del arquitecto Luis Ángel Domínguez para introducir la publicación de su tesis doctoral sobre Alvar Aalto, desde una perspectiva dialógica. Por muchas razones.

Por un lado, porque ya es hora de analizar en profundidad las raíces de la arquitectura de Alvar Aalto, el cual, a pesar de la labor meritoria de Demetri Porphyrios, permanece como personaje enigmático de la modernidad en la arquitectura del pasado siglo XX, cuando en realidad es un personaje diáfano y transparente.

En segundo lugar, porque la vecindad entre la Finlandia de los años 1917 hasta 1924 y San Petersburgo, y su pertenencia política a Rusia en plena revolución social y política, no puede ser que no dejase una huella “dialógica” en la obra de un arquitecto sensible como pocos a la presencia estética de su tiempo. Los escritos y los bocetos que aquí se presentan, en la tesis de Luis Ángel Domínguez, algunos inéditos, son claras muestras de esta huella dialógica.

Por último, mi interés actual por el inmenso intelectual ruso Mijail Bajtín (1895-1971), padre de la “dialogía” recientemente redescubierto, pero que a partir de una extraordinaria procacidad, el año 24, a los veintinueve años, ya había escrito las bases de lo que hubiese sido la teoría social más importante de la cultura occidental si Stalin no lo hubiese enviado al destierro durante cincuenta años... Este interés, repito, es otra importante razón por la que creo que este libro y esta tesis marcan el inicio, no el final, de una manera necesaria de reflexionar sobre la arquitectura. Porque como el mismo Bajtín escribe, no es suficiente con descubrir la arquitectura desde una perspectiva de una “estética material” a partir de la cual la arquitectura se aísla de la historia, del territorio y de su mismo significado, mezclando constantemente arte, ciencia y política, y escondiéndose el arquitecto tras el objeto, para así poder seguir controlando lo que, en el fondo, no es la arquitectura, sino un pretexto sin otro fin que el de justificarse a sí mismo a partir de su propio proyecto. Esta “estética material” (no materialista), tal como la defiende Bajtín, no es negativa ni positiva, no es sencillamente más que una “técnica”, una “técnica” especialmente interesante para los científicos, pero que no llega nunca a tocar la “distinción” propia de cada objeto estético, de cada “arquitectura”.

Lo que esta tesis sobre Alvar Aalto muestra, desde la primera hasta su última página, es la “distinción estética” de estos objetos arquitectónicos tan efímeros, pero tan permanentes culturalmente, como son los pabellones de exposición que analiza Luis Ángel Domínguez.

“Distinción estética” que demuestra la enorme sensibilidad e inteligencia de este arquitecto finlandés que construye en un clima difícil y en una sociedad muy cerrada sobre sí misma.

La arquitectura de Aalto se nos muestra así en toda su delicada estructura como milagrosa síntesis estética entre naturaleza y uso social. Atenta a las sensaciones espaciales que esta síntesis es capaz de crear cuando verdaderamente, es una síntesis estética, a través de la materia construida, pero no sólo de la materia construida.

Esperamos que nuevas Tesis sean capaces de irnos mostrando la distinción y la delicadeza, "amabilidad" indica Bajtín, de nuestros mejores maestros.

Bajtín, otra vez, nos da quizás la mejor definición de la arquitectura de Aalto cuando nos dice que la "arquitectura" del objeto estético (sea este pintura, literatura o arquitectura) debe: "naturalizar al hombre y humanizar a la naturaleza". Nunca mejor dicho.

Josep Muntañola Thornberg  
Llançà, 31 de mayo del 2002



## RECONOCIMIENTOS

---

Es absolutamente indiscutible que sin la ayuda de las instituciones, profesores, amigos y sobre todo familiares, esta tesis no se hubiese podido llevar a cabo. El apoyo permanente durante casi siete años ha sido decisivo para recobrar la ilusión y poder seguir adelante en los momentos anímicos más desfavorables.

En primer lugar, quiero agradecer al profesor D. Josep Muntañola Thornberg, director de la tesis y Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB)- UPP (en la actualidad director del Departamento de Proyectos), el haber sabido transmitir el entusiasmo y el apasionamiento necesarios hacia un entendimiento topogenético de la arquitectura, gracias a lo cual he podido descubrir la enriquecedora relación entre arquitectura, sociedad y lugar. Quiero recordar también a todos los profesores que desde los cursos de doctorado han contribuido a potenciar el afán y aleccionar en los métodos de investigación para desarrollar mi estudio. Asimismo, quiero expresar mi agradecimiento al Comissionat per Universitats i Recerca de la Generalitat de Catalunya, por haberme concedido una beca de viaje de investigación a Finlandia y una segunda beca TDOC para finalizar la tesis doctoral, y soporte moral y económico decisivo para la conclusión de este trabajo.

A Maija Häivä, directora del Archivo de Arquitectura del Museo de Arquitectura de Finlandia, a Kaarina Mikonranta, conservadora jefe del Museo Alvar Aalto, a Maija-Liisa Koskela del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Oulu y a Mia Hipeli de la Fundación Alvar Aalto en Helsinki, así como al personal laboral que amablemente me atendió en los museos de: Arquitectura de Finlandia (Helsinki), Alvar Aalto (Jyväskylä), Finlandia Central (Jyväskylä), Axel Gallen-Kallela (Helsinki), Athenaeum (Helsinki), Turkausaaren Ulkomuseu (Oulu), Puuhkalan Ulkomuseu (Ylivieska), Seurasaari Ulkomuseu (Helsinki), la Fundación Alvar Aalto (Helsinki) y las bibliotecas: Universitaria (Helsinki), del Museo de Arquitectura de Finlandia (Helsinki) y de la Escuela de Arquitectura de Oulu.

A Inés Zaikova y al arquitecto José Luis Echeverría por su amistad, dedicación, comprensión y aliento en la elaboración del material básico para la consecución de esta tesis. A Marisa Lostumbo por hacer posible este libro.

Por último, a Hannele Vanha-aho por haberme mostrado la riqueza de la cultura finlandesa, por su paciencia e incondicional apoyo en mi tesis, tanto desde un punto de vista técnico como sentimental durante estos años, así como a toda mi familia que ha soportado mis ausencias y falta de atención, animándome siempre a seguir adelante.

A todos, gracias.

Barcelona, mayo de 2002

a Helmi

# INTRODUCCIÓN

## Presentación

Es conveniente precisar que este estudio no pretende ser ni una revisión histórica de la arquitectura efímera en las *ferias* y *exposiciones*, ni únicamente una descripción analítica historiográfica de un determinado grupo o *parte* (en el supuesto de que la fragmentación fuese metodológicamente aceptable) de la obra del arquitecto finlandés Alvar Aalto. Ambos caminos de análisis han estado lejos de los propósitos que hemos pretendido abordar con este trabajo. Creemos que son unas vías muy particulares, limitadas en su alcance y poco efectivas para profundizar en una adecuada comprensión de los ricos, plurales y complejos *atributos* que contiene la arquitectura de Aalto e implícitamente la cultura nórdica que hemos estudiado.

Es cierto, por otra parte, que *la arquitectura* que hemos investigado presenta características *tipológicas* y programáticas comunes entre los diferentes proyectos abordados, y que es fácil caer en la simplificación de *empaquetarla*, sectorizarla o encasillarla aislándola del resto de la obra. También es fácil incurrir en el error, a nuestro entender, de hacer girar el estudio de los proyectos únicamente atendiendo a la correspondencia cronológica entre los principales movimientos artísticos y arquitectónicos y las diferentes *épocas estilísticas* del autor, a menudo amparándose en *una mejor comprensión de la obra* (práctica esta última que ha venido siendo muy común en una buena parte de los críticos que han investigado y escrito sobre Aalto). Bien al contrario, la estructura del trabajo que nosotros proponemos desde el inicio se aleja en este punto de cualquier tipo de fáciles segregaciones, muchas veces banales

que, más que ayudar a entender esta arquitectura, creemos que han tendido en muchos casos a confundir y distorsionar, sin ayudar, desde nuestro punto de vista, a esclarecer las auténticas intenciones poéticas, éticas o retóricas que se expresan en las obras y, por extensión, en la vida y el pensamiento del arquitecto finlandés Alvar Aalto.

Nosotros partiremos de la propia obra de Alvar Aalto, elaborada siempre a partir de múltiples recursos, intersecciones y solapes de todo tipo de fuentes: arte, historia, sociología, psicología, arquitectura vernácula, filosofía, arquitectura moderna, antropología, paisaje, materiales, etc. En este proceso, la redescrición del lugar a través de la metáfora será el medio más y mejor utilizado para sintetizar la multiplicidad de intenciones que persisten en sus obras. Configurando lo que podríamos denominar un proceso circular, las referencias recíprocas de obras de diferentes años y programas o textos y conferencias con pensamientos y obras definen una trayectoria perseverante en la evolución del trabajo del arquitecto, ejemplar y difícilmente divisible, ya que se acabará formando un *tejido* complejo de constantes referencias y reinterpretaciones entre las obras, sus objetivos y su propia vida, imposible de desunir.

Hemos pretendido poner en evidencia, en todo momento, una metodología de trabajo en la elaboración del proyecto arquitectónico o, como mínimo, hemos intentado acercarnos siempre según nuestra hipótesis de trabajo, a los métodos, las estrategias, los planteamientos o las intenciones en la proyectación. En definitiva, indagar en las nuevas aportaciones didácticas que se derivan de las obras estudiadas. Obras que, intencionadamente seleccionadas por su carácter experimental, son las dedicadas a ferias y exposiciones. Éstas, aunque efímeras en su condición de permanencia física construida, son paradójicamente eternas en sus *enseñanzas* y contenidos, perviviendo, además, de una forma palpable en el resto de la obra (no efímera) del arquitecto.

Esta metodología de trabajo junto con el potencial creativo y experimental de estas obras, fue sabiamente descubierta por Alvar Aalto desde sus primeros proyectos, y constituyó uno de los pilares determinantes e imprescindibles en los procesos de elaboración de su extensa producción arquitectónica.

Desde un triple análisis simultáneo e interconectado, se propone el esquema general del estudio. Por un lado el texto central se moverá entre la descripción objetiva del proyecto en cuestión y la crítica subjetiva de la propia obra. Desde aquí se sugiere una doble lectura complementaria en paralelo: la primera a través de las imágenes (documentos fotográficos y/o dibujos) de la obra o contexto a que se hace referencia, y una segunda a partir de los acontecimientos (históricos, sociales, ambientales, biográficos, profesionales, o citas de artículos y conferencias, etc.) relacionados con el proyecto y/o el argumento crítico que se está desarrollando. En las citas se tendrán en cuenta prioritariamente breves extractos de textos críticos o descriptivos elaborados por el propio Alvar Aalto. Creemos que estos documentos, junto con las propias fotografías de la obra (en una cuidadosa e intencionada selección), serán los mejores y más fieles *reporteros* de las intenciones que movieron al arquitecto

a llevar a cabo cada proyecto.

Esta simultaneidad en la lectura de la obra en cuestión, a través de tres *vectores* complementarios, tiene como *leitmotif*, además del convencimiento, personal de su eficacia descriptiva, el pretender acercarse humildemente también desde la configuración de nuestro discurso a la manera como se han generado dichas obras (y, por extensión metodológica constante, todas las demás del arquitecto Alvar Aalto). Es decir que hemos intentado aproximarnos a la crítica, un poco de la misma manera como nosotros entendemos que Aalto aborda el proceso *constructivo* (generativo) de sus propias obras, siempre desde un abordaje poliédrico.

El objetivo de este libro consiste, pues, en intentar hacer evidente una actitud frente al proyecto arquitectónico que haga posible que la obra de arquitectura establezca una relación dialógica en su interpretación del entorno natural, social y cultural; esté dotada de contenido poético y además sea capaz de asimilar y transmitir la cultura de las distintas comunidades, anteponiendo siempre, en la obra final, los valores del ser humano a cualesquiera otros como condición intrínseca e indisoluble de la propia finalidad o razón de ser de la obra arquitectónica. Aalto evidenciará con su trabajo el abandono de los *estilos* y servitudes dogmáticas (presentes en cualquier época) y, por el contrario, nos descubrirá el encuentro de una rica interacción específica (dialógica) entre *proyecto* y *contexto* consiguiendo crear obras de altísima categoría poética que serán capaces de contener múltiples registros culturales y valores específicos de la relación hombre-arquitectura, sirviendo como imprescindible paradigma en la educación y el aprendizaje de la arquitectura actual.

De un modo atemporal y permanente (como en todos los sabios logros de la humanidad), Aalto nos aleccionará a través de sus trabajos sobre la manera de concebir, potenciar y transmitir la cultura a través del proyecto arquitectónico, dotando a éste de contenidos poéticos y antropológicos junto a una siempre atenta y respetuosa interpretación del lugar (valiosísimos todos ellos como ejemplos en gran parte de la pobre y confusa situación contemporánea que atravesamos).

Los beneficios de esta rica metodología proyectual dialógica no sólo recaerán en una mejora sustancial inmediata de la calidad arquitectónica desde la práctica profesional sino que además deberán sentar las bases para que desde la docencia se tengan en cuenta esta diversidad de contenidos y sensibilidades hacia la historia y el contexto, pudiéndose con ello garantizar una formación más adecuada a las jóvenes generaciones que deberán tomar el relevo en el difícil camino de la creación arquitectónica, en un claro compromiso con los valores sociales y ambientales.

## Estructura

Como ya hemos adelantado más arriba, el cuerpo central de este estudio está compuesto por la descripción y la crítica de las once obras seleccionadas, y se desarrolla siguiendo el orden cronológico que imponen las propias obras, con la superposición en paralelo de documentación gráfica y los textos y citas vinculados de una forma u otra a cada proyecto. Voluntariamente se ha pretendido dar un tratamiento uniforme al análisis de los diferentes proyectos sin discriminarlos por importancia, trascendencia crítica, magnitud o incluso por ser simplemente un proyecto dibujado o una obra construida. A este respecto hemos pensado que todas las obras podían de una forma u otra ser complementarias y que, en definitiva, todas ellas juntas deberían dar una respuesta global a nuestra hipótesis de trabajo.

La división ordenada cronológicamente por los propios nombres y fechas de realización de los proyectos es un mecanismo meramente operativo y no metodológico, es decir, no se pretende en ningún momento crear una idea fraccionada del proceso de elaboración del *proyecto* en su totalidad, que creemos entrelazado y continuo en la *génesis* de las diferentes obras. Bien al contrario, intentaremos establecer y demostrar los vínculos de la obra estudiada con el resto de los proyectos de Aalto y con los acontecimientos históricos y sociales alrededor de estas (ejemplificando puntualmente). El resultado podría asemejarse a un tejido formado por hilos de diferentes colores pero con el mismo tipo de trenzado.

La necesidad adicional de acotar en algunos temas de importancia en la cultura finlandesa, en el contexto nórdico, en el europeo o en el propio entorno vital de Aalto, obliga a la creación de breves capítulos autónomos a modo de prólogo en el discurso general.

Concluyendo el trabajo, añadiremos al final del análisis de las obras un capítulo también autónomo de conclusiones, que vendrá a resumir y a catalizar en lo posible el discurso precedente, ahondando en lo esencial, con un afán de clarificar el mensaje que hemos intentado transmitir.

Al inicio, el deseo utópico al estructurar este estudio era conseguir que el lector pudiera tener la opción de escoger, si lo deseaba, una *versión* distinta de lectura: gráfica -sólo con imágenes; contextual -con breves textos, o crítica -con el párrafo central dedicado en profundidad a la obra en cuestión. Una vez fuimos avanzando en el proceso de elaboración, nos dimos cuenta de que la lectura de la obra era tanto más rica cuantos más aportes pluridisciplinarios existían. Por lo cual, y a pesar de lo limitado en nuestros medios técnicos y físicos, recomendamos una lectura activa, entrelazada, simultánea y crítica del *material* que ponemos en evidencia con este libro.

## Contenido

La totalidad de las obras y proyectos (construidos o no) dedicados a ferias y exposiciones que realizó Alvar Aalto y que son el objeto central de nuestro estudio, son las once siguientes:

- 1- ***Pabellón para la Feria de Muestras***  
Proyectado como proyecto final de carrera, estaba destinado a la ciudad de Helsinki. No fue construido. Proyecto del año 1921.
- 2- ***Pabellón para Suomen Raakasokeritehdas***  
Proyecto para la empresa dedicada al refinado de azúcar, ubicado seguramente en Helsinki. Se ignora si se llegó a construir o no. Proyecto del año 1921.
- 3- ***Segunda Feria de Muestras de Finlandia***  
Recinto ferial y pabellones construidos en la ciudad finlandesa de Tampere en el año 1922.
- 4- ***Podio para actuaciones musicales***  
Proyecto no construido, proyectado para el edificio de la Guardia Nacional (del mismo autor) en la ciudad de Seinäjoki en el año 1924.
- 5- ***Exposición conmemorativa del 7º centenario de Turku***  
Recinto ferial y pabellones construidos en la ciudad finlandesa de Turku en el año 1929.
- 6- ***Pabellón para la Feria de Helsinki***  
Proyecto de gran pabellón no construido, destinado a Helsinki, en el año 1934.
- 7- ***Pabellón Finandés para la Exposición Universal de París***  
Pabellón que representaba a Finlandia, resultado de un concurso ganado en el año 1936, consecuencia del cual fueron desarrollados el proyecto y la obra en París el año 1937.
- 8- ***Pabellón de Economía Forestal***  
Este pabellón se construyó para la Exposición de Agricultura en la ciudad finlandesa de Lapua, en el año 1938.
- 9- ***Pabellón Finandés para la Exposición Universal de Nueva York***  
Nuevamente vencedor de un concurso celebrado en 1938, la obra se construyó en Nueva York en el año 1939.
- 10- ***Pabellón para la empresa Artek***  
Este pabellón se construyó en la ciudad sueca de Hedemora, en el año 1946.
- 11- ***Pabellón Finandés para la Bienal de Venecia***  
Se construyó como representación finlandesa en Venecia en el año 1956 (posteriormente fue restaurado en el año 1976).



En el análisis de las obras enunciadas nos hemos ayudado de los textos existentes disponibles que, hasta el momento de realizar el estudio, hemos podido consultar. La propia biografía del arquitecto Alvar Aalto y bibliografía complementaria sobre la cultura finlandesa y su historia han sido también decisivas para completar, en muchos casos, la escasa información específica sobre las obras estudiadas. Gracias a una beca del Comissionat per a Universitats i Recerca de la Generalitat de Catalunya, hemos podido realizar numerosos viajes de estudio a Finlandia para entender mejor la cultura, la idiosincrasia, la historia, y sobre todo la arquitectura finlandesa. En los viajes se ha prestado especial atención a la visita de las obras construidas existentes de Alvar Aalto y a la consulta de material inédito sobre las obras que versa la investigación (gracias a lo cual, en la actualidad disponemos de un archivo propio con más de 700 diapositivas y 100 libros dedicados a la obra de Alvar Aalto y la cultura y arquitectura escandinava). Las consultas principales tuvieron lugar en el Museo de Arquitectura de Finlandia en Helsinki, la Fundación Alvar Aalto en Helsinki y el Museo Alvar Aalto en Jyväskylä, complementadas con visitas culturales a bibliotecas, museos, archivos y fundaciones en diversas ciudades finlandesas.

En la selección de fuentes hemos tenido especialmente en cuenta factores sociales, históricos, artísticos y otros puramente arquitectónicos, la situación histórica previa al momento del proyecto y durante la construcción de la obra, el contexto físico y cultural del arquitecto, la experiencia obtenida de sus propias construcciones, las influencias de los movimientos culturales y la formación del arquitecto. La adición, interferencia y superposición de estos factores nos han proporcionado una *visión poliédrica* de los proyectos que nos ha permitido abordar una interpretación desde la propia obra. Todas estas aportaciones han concluido y se han sintetizado en una obra arquitectónica que acoge múltiples significados, imposibles de descifrar en su totalidad. Conscientes de esta dificultad y limitación, y más que concluir o cerrar temas, hemos querido intencionadamente *dejar abiertas* algunas puertas que serán a buen seguro objeto de interesantes estudios posteriores.

Una lectura continua de la historia y de las obras en cuestión nos permitirá abordar al mismo tiempo un estudio crítico que pretende relacionar las obras para las ferias y exposiciones (y, por extensión, toda la obra de Aalto) y las estrategias de proyectación, con algunas corrientes del pensamiento contemporáneo relacionadas con la comprensión y el análisis del *texto*, en nuestro caso sobre la interpretación y la formalización de la obra arquitectónica; dualidad que se ha convertido en las dos grandes formas de análisis de nuestra época, como señala M. Foucault, y que nosotros no concebimos por separado.

Comprometidos, también, desde nuestros estudios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, durante los cursos de doctorado que dirige el catedrático Josep Muntañola Thornberg, con una estética de la interpretación que entiende que la obra de arte (obra de arquitectura) se llena de contenidos e interpretaciones plurales durante el proceso histórico al mismo tiempo que se vacía de codificados sistemas lingüísticos o comunicacionales, pensamos, además, que en este proceso recuperamos al espectador y al arquitecto

como activadores o productores de sentido poético en la arquitectura. Gran parte del soporte teórico a esta postura lo hemos encontrado en la Escuela Estética Hermenéutica, con H. Gadamer y P. Ricoeur como sus mayores exponentes. Con su aporte, creemos que no sólo es posible sino necesario relacionar el discurso teórico con el proyecto arquitectónico y como paradigma proponemos en este estudio la obra del arquitecto Alvar Aalto, quien manifiesta, práctica y teóricamente, que sí es posible el diálogo entre la semiótica, las ciencias sociales y la arquitectura.

Simultáneamente tejemos nuestra crítica teórica desde la dialógica bajtiniana, la cual elabora una auténtica crítica a la monología, disfrazada a menudo con el mal entendido y aplicado diálogo. Creemos que es fundamental, e intrínseco al tema que nos ocupa, considerar los estudios del prestigioso lingüista y filólogo ruso M. Bajtín, en los que vuelve a proponer una dialogía de la diferencia (en una época como la actual, cada vez más dominada por mal comprendidos procesos monológicos de globalización) que por su constitución está imposibilitada de ser indiferente respecto al otro. La superposición, en la arquitectura de Alvar Aalto, de la dialógica bajtiniana, dotará a la obra de un necesario significado exotópico, por consiguiente inagotable en el tiempo, que nosotros consideramos necesario e imprescindible para una adecuada comprensión de la misma.

Finalmente creemos que hemos conseguido, por primera vez, demostrar cómo la arquitectura de Aalto (paradigma de la mejor arquitectura del siglo XX) responde exactamente con los mismos principios dialógicos que describía Bajtín, y quizás sea aquí donde radique precisamente su excelencia.

## CONTEXTO

## Finlandia y su historia

Desde inicios del siglo XIV una sucesión de guerras y ocupaciones por parte de Rusia y Suecia se alternan en el dominio de la codiciada Finlandia:

- En 1323, con el tratado de Pähkinäsaari, se inicia el reparto de Finlandia entre Suecia y Rusia, pasando la Carelia oriental, vinculada a la cultura ruso-bizantina, a control ruso e incorporándose Finlandia se incorpora a Suecia, instaurando la capital en Turku (ciudad fundada en el siglo XIII).

- Con la subida al trono de Gustavo Adolfo II en 1611, Finlandia goza de la llamada *era del apogeo sueco*, que se caracteriza por un gran desarrollo cultural, administrativo y económico. Durante el mandato del gobernador Per Brahe (1637-53) se llevan a cabo las mejores ordenanzas para las ciudades, entre ellas Helsinki, que cambia de ubicación en 1636: desaparece de la desembocadura del río Vanta y queda emplazada cerca de la isla de Vironniemi.

- Aprovechando el descenso de la población (una tercera parte muere por la peste) entre 1696 y 1697, Suecia incrementa su poder centralista a través del funcionariado e impone el uso del idioma sueco entre la población finlandesa, donde comienza a surgir un débil movimiento finlandizante.

- Entre 1700 y 1721 se produce la gran guerra nórdica, que debilita muchísimo a Suecia, lo que facilita que Rusia ocupe Finlandia en 1714 y se inicie un período de guerras hasta la firma de la paz de Turku de 1743, con la retirada de las tropas rusas a cambio de una nueva modificación de las fronteras.

El siglo XIX se inicia con un nuevo enfrentamiento y la posterior ocupación de Finlandia por parte del imperio ruso, que la anexiona al imperio zarista en 1809. Finlandia se convierte entonces en un gran ducado autónomo, con el compromiso por parte del emperador Alejandro I de respetar la constitución vigente y la religión luterana. La capital se cambia a Helsinki por razones políticas.

Tras el incendio con la total destrucción de Helsinki de 1808, el lugarteniente Anders Kocke traza un nuevo plan de villa aprobado en 1811. Los trabajos de reconstrucción, iniciados en 1812, son dirigidos por el oficial ingeniero Johan Alberkt Ehresnström (1762-1847), que culmina la urbanización en 1817. Ehresnström encargará a Carl Ludvig Engel (1778-1840) el diseño de los edificios monumentales, edificios de estilo neoclásico que el arquitecto alemán realiza con una clara influencia de San Petersburgo.



Guerra de invierno, 1939

(3 de febrero de 1898, nace Alvar Aalto en Kuortane)

Es sorprendente el ascenso de población que sufre Helsinki desde los 4.000 habitantes en 1808 a los 100.000 del año 1900, fruto del auge de la industrialización que desde mediados del siglo XIX con la internacionalización de la industria textil y la aparición de grandes fábricas madereras influyen sobre la construcción.

En el ámbito cultural se consolida una fuerte conciencia nacional finlandesa, con Lönnrot, Runeberg y Senellman como los principales impulsores. En política la consecuencia son dos tendencias: los pro suecos y los fenófilos.

Con el inicio de siglo XX, los rusos comienzan a recortar la autonomía del Gran Ducado de Finlandia, lo que produce numerosos desordenes públicos hasta que en 1905 (tras la derrota sufrida por Rusia en la guerra contra el Japón y después de una huelga general), el zar liberaliza su política y se inicia en 1906 una novedosa reforma parlamentaria con una única cámara elegida por sufragio universal donde, además, las mujeres finlandesas (primeras del mundo) tienen derecho a voto y a ser elegidas como representantes políticas. Se inicia un segundo periodo de represión rusa (1908-14) que finaliza con la revolución bolchevique de 1917 y la declaración unilateral por parte finlandesa de la independencia del senado finlandés -independencia que se reconocerá internacionalmente el 4 de enero de 1918.

*(1921, Aalto obtiene su diploma de arquitecto en el Instituto Politécnico de Helsinki)*

Simultáneamente a la independencia estalla la guerra civil en el territorio finlandés entre blancos (ayudados por el Káiser) y rojos (pro soviéticos). La contienda termina en mayo de 1918 con la victoria de los blancos dirigidos por el general Carl Gustav Mannerheim. Esto provocará que la orientación política finlandesa sea claramente pro occidental.

A pesar de que las relaciones con Rusia se normalizan, con el estallido de la II guerra mundial, Finlandia es invadida por Rusia a finales de noviembre de 1939 (guerra de invierno). Tras la firma en Moscú de la paz en 1940, Finlandia cede el istmo de Carelia y las islas exteriores del golfo de Finlandia.

Debido a la anexión a Rusia de las repúblicas bálticas, las presiones rusas y la impasividad sueca, Finlandia teme perder su nacionalidad y decide dar soporte a las tropas alemanas contra Rusia en junio de 1941 (guerra de continuación), lo que le reporta nuevamente el control sobre Carelia oriental.

Tras largas batallas que duran tres años, la URSS, en el verano de 1944, lanza la ofensiva definitiva, lo que obliga a Finlandia a la firma de un nuevo tratado de paz donde se ratifican las fronteras del 1940: Finlandia cede el enclave de Péstamo (sobre el Adriático) y paga costosas indemnizaciones. Además, en una sucesión de despropósitos, Finlandia se ve obligada a una



Finlandia, década de 1860

nueva guerra en Laponia contra las tropas alemanas que pretenden apoderarse del norte del país, hasta que en la primavera del 1945 son definitivamente expulsadas.

Tras la paz de París del año 1947, se abre un periodo de paz y estabilidad para Finlandia que conlleva el tratado de cooperación con la URSS en 1948 y la adhesión a la Unión Europea en 1995.

*(11 de mayo de 1978, muere Alvar Aalto en Helsinki)*

## Escandinavia y las primeras exposiciones

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, con la proclamación de la libertad gremial en Inglaterra, y a finales del mismo siglo en Francia, se presentan las condiciones necesarias para el nacimiento y crecimiento de la producción industrial y aparecen las primeras exposiciones: la *Exposition des produits de l'industrie* en los Campos de Marte de París en septiembre de 1798, se internacionaliza en 1851 con la Gran Exposición Universal de Londres. Entre 1855 y 1867 se suceden en París las mejores muestras de arquitectura en las sucesivas exposiciones, que principalmente hacen referencia a una nueva construcción industrial. El Crystal Palace en la primera Exposición de Londres, la Galería de las Máquinas y la Torre Eiffel en la Exposición de París de 1867, o la enorme cúpula de la Rotonda de la Exposición de Viena de 1873, son buena muestra de ello.

Los países nórdicos más interesados en cuestiones políticas y territoriales, se ven envueltos en diferentes guerras durante estos años. Finlandia sufre de una manera más traumática esta situación, dominada durante grandes períodos de tiempo por los suecos y los rusos, con importantes pérdidas territoriales. A pesar de todo, en 1876 se organiza en el parque de Kaivopuisto de Helsinki la primera Feria Industrial de Finlandia, quizás como eco de las grandes exposiciones europeas. Es significativo señalar cómo para este evento Theodor Höijer (1843-1910) diseña un pabellón con estructura de madera de 7.500 m<sup>2</sup>, muy alejada de las construcciones metálicas europeas.

En Europa las grandes exposiciones se suceden hasta que la producción industrial pierde su impulso inicial y aparece la necesidad de atender los problemas sociales. En 1900 se inicia la decisiva reforma entre hombre y época que reformula la ciudad. Finlandia, en un agitado clima político, se plantea la participación en la Exposición Universal de París de 1900 con pabellón propio (recordemos que todavía no era una nación independiente). Este pabellón sirvió para mostrar a toda Europa que la cultura y la sociedad finesa eran poseedoras de un patrimonio propio que merecía ser considerado como el de una nación en todo su alcance.

El concurso fue ganado por Saarinen, Geselius y Lindgren, con un pabellón neo romántico basado en las iglesias medievales escandinavas. Construido en su mayoría con madera, mostraba una apariencia exterior



Exposición Universal de París, 1878

pétreo en su basamento. Objetos de artesanía finlandesa se exponían en su interior, que contenía frescos de Gallen-Kallela, evocando el poema épico *Kalevala*. Este pabellón fue uno de los ejemplos fineses del denominado *romanticismo nacional* que los observadores internacionales relacionaron con el *art nouveau* y el *jugendstil* alemán de 1900. De todas maneras, hay que aclarar, como dice Roger Connah, que ciertos estereotipos

sobre *el primitivismo* y *el romanticismo* son confusos, dada la naturaleza entrelazada de la cultura y la política en el cambio hacia la modernidad, a principios de siglo en Finlandia.

Es importante insistir en que este pabellón se convirtió en el referente obligado, tanto nacional como internacional, para próximas participaciones en grandes exposiciones; que, además, el responsable de que los pabellones en Finlandia adquiriesen una gran importancia y prestigio como elementos culturalmente representativos del país y como ejemplos de una arquitectura específicamente fina, al enfatizar los materiales del país y sus técnicas constructivas.

En el contexto internacional y adentrándonos en los años treinta, se reformarán las artes aplicadas y se producirá un acercamiento al entorno más próximo y privado del hombre, con lo que aparecerá un nuevo tipo de exposiciones, como la de París de 1937, en la que no interesa tanto la exhibición técnica de los avances industriales ni de la producción, sino que se parte de las necesidades del hombre y se subordina a ellas todo lo demás.



Pabellón de Finlandia, París, 1900, Saarinen, Gesellius, Lindgren

Estos referentes no pasarán desapercibidos a Alvar Aalto quien, conocedor de la potencia e importancia que pueden tener las exposiciones, a mi entender inicia desde el pabellón de París de 1900 (realizado, entre otros, por su admirado maestro A. Lindgren) un proceso de reinterpretación de los *mecanismos arquitectónicos* que se pueden utilizar en los pabellones para poner de manifiesto y transmitir, entre otras, las trazas culturales de un país.

## Ferias y pabellones: ecosistemas culturales

Las exposiciones se pueden entender como vectores sociales y culturales que trazan los caminos a seguir por los nuevos tiempos. Son reducidos ecosistemas culturales, son un modelo comprimido que interpreta las características de los diferentes pueblos y el nuevo espíritu vanguardista que avanza en una doble dirección, que va de lo individual a lo colectivo y de lo universal a lo particular, produciéndose un intercambio multicultural que constituye y define, en gran parte, la modernidad.

Desde la forma arquitectónica, la concepción espacial en función del material a exponer y la condición efímera del montaje confieren a las exposiciones una intensidad suplementaria en la búsqueda de la mejor solución arquitectónica que sea capaz de transmitir, en un condensado espacio físico y temporal, el contenido cultural de aquella sociedad a la que representa. Los creadores de los pabellones (arquitectos o ingenieros en su mayoría), ayudados por la condición efímera (transgredida, afortunadamente, en algunos casos) pudieron experimentar con estas obras nuevos instrumentos de interpretación que después trasladarían y enriquecerían el resto de sus creaciones.

Hay que insistir en el hecho de que nosotros atribuimos a los pabellones y ferias de Alvar Aalto un gran valor cultural y, por si surgiesen dudas sobre este atributo (dada su condición efímera o debido a que su construcción se realiza fuera de su contexto físico y con ausencia de trazas históricas) y esto diera pie a considerarlas como obras menores, queremos remarcar que es precisamente por esas específicas carencias previas, por lo que las obras adquieren muchísimo más valor, al dotarse a sí mismas de todos aquellos contenidos necesarios para representar e interpretar adecuadamente la cultura y el contexto. Los materiales y la forma arquitectónica son los encargados de transmitir al espectador las categorías inherentes a las intenciones del arquitecto.

Si utilizamos el concepto aristotélico de mimesis, podremos atribuir a los pabellones que realizó Alvar Aalto la característica de miméticos en su condición de transmisores entre la necesidad social del espacio construido como lugar de identidad colectiva, culturalmente propio, y la realidad construida en la que el hombre experimenta y da forma física a los contenidos poéticos que la obra es capaz de interpretar y, por consiguiente, de contener.



Pabellón de Finlandia, París, 1937, A. Aalto

*Mimesis que no hay que entender, pues, como pasiva imitación o reduplicación de un objeto, sino como la activa conexión de una trama estructural (en arquitectura: la construcción) y una trama psicosocial (en arquitectura: el habitar); como la poética transformación de lo físico en significativo, de un objeto en imagen.*

( X. Rubert de Ventós / prólogo al libro *Poética y arquitectura* de Josep Muntañola, p.8 )

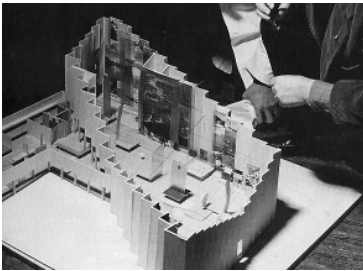


Paradójicamente, siendo Alvar Aalto uno de los arquitectos sobre los que más artículos y publicaciones se han escrito, sigue conservando intactas algunas de las más aleccionadoras aportaciones metodológicas y poéticas a la arquitectura, relacionando de forma precisa la historia, la teoría y la práctica profesional. A través de sus proyectos para ferias y pabellones de exposición, pondremos de manifiesto el contenido cultural del hombre como arquitecto y el necesario diálogo entre historia, proyecto y vanguardia.

Como decía el propio Aalto, los arquitectos necesitan experimentar sus nuevas ideas y para ello se tienen que construir -el papel no es suficiente- por ello las múltiples modificaciones del proyecto en la ejecución de la obra eran frecuentes en nuestro autor. Este laboratorio experimental con maquetas a escala 1:1 se suplió en parte con sus proyectos para exposiciones, que a lo largo de su carrera fueron interpretando las trazas de la arquitectura finlandesa, la historia, el paisaje y el carácter de un país, sin olvidar las vanguardias de su tiempo. Son un ejemplo de cómo el arquitecto incide directamente en la sociedad, cómo propone una arquitectura con contenido cultural y social, cómo el contexto y la idiosincrasia de un pueblo y del propio individuo están presentes por encima de otros intereses. El deseo de un arquitecto de conseguir

una arquitectura más humana y su lucha por salir de la telaraña internacional de la arquitectura mediática que dicta las pautas de lo que se debe o no hacer en cada momento.

Por todo ello, creemos que estas obras no son ni mucho menos obras menores por su condición de arquitectura efímera. Además, pensamos que solamente son abordables desde un planteamiento humanista de la arquitectura, ejemplificado en la propia trayectoria vital y profesional de Alvar Aalto.



Maqueta del pabellón de Finlandia, Bruselas, 1958, Reima Pietilä

## Del romanticismo nacional al funcionalismo

### Romanticismo nacional, 1870-1910

Como consecuencia, entre otras causas, del dominio sueco y ruso que sufrió Finlandia durante más de seis siglos, se inició en 1831 un movimiento social de reafirmación nacional a partir de la búsqueda y consolidación de sus raíces como pueblo. Tanto en la literatura, como en la música, las artes plásticas o la arquitectura, la tendencia fue el reencuentro con los orígenes de lo que se creía que era la cultura autóctona finlandesa. Para trabajar en esta dirección, nacen diversas sociedades que impulsan actividades de investigación: la Sociedad de Literatura Finlandesa, fundada en 1831 como promotora de la lengua finesa, o la Sociedad Finlandesa de Arqueología, que se dedica desde 1871 a 1902 a la organización de viajes a diferentes zonas de Finlandia con el objetivo de recoger abundante material sobre la génesis de la arquitectura finlandesa (llegarán a recopilar más de 3.000 dibujos, acuarelas y fotografías). Yrjö Blomstedt y Victor Sucksdorf publican en 1900 el álbum de fotografías y dibujos *Edificios y formas decorativas en el centro de la Carelia rusa*, donde se pueden ver construcciones de tipo bizantino realizadas en madera.

La Sociedad de Literatura Finlandesa financió un viaje a Elías Lönnrot (1802-84) para recoger cantos populares y poemas de transmisión oral en la zona de Carelia (donde, se pensaba, estaban las raíces de la cultura finlandesa), publicando su recopilación en forma de un poema épico titulado *Kalevala*, cuya primera edición aparece en 1835, y su segunda versión más extensa en 1849.

En el campo de la enseñanza (nos referimos a los cursos de arquitectura en el Politécnico de Helsinki), Gustav Nyström, a partir de 1902 y hasta 1917, propone estancias obligatorias en diversas regiones de Finlandia con el objeto del estudio gráfico de su arquitectura, lo que posteriormente conllevará el montaje de diversas exposiciones y sugerirá la creación del Museo de Arquitectura. Durante estos años, los estudiantes de arquitectura se nutren de las tradicionales construcciones de madera procedentes de la edad media: iglesias y granjas eran las más habituales.

La arquitectura asume también un papel de reacción en contra del estilo *empire* impuesto por Rusia y, tomando como referencia los textos medievalizantes del *Kalevala*, se añaden a la arquitectura cornisas y formas



Uhtua, Carelia oriental

decorativas de lo que se cree la tradición finlandesa, en un intento de reafirmación nacionalista. Esta tendencia artística fue denominada romanticismo nacional y se solapó con corrientes europeas como el *free style inglés*, el *art nouveau*, el *jugendstil* y el *modernisme catalán*.

Numerosos artistas importantes se comprometieron con el romanticismo nacional: el músico Jan Sibelius (1865-1950) quien compuso la suite *Karelia y Finlandia*

o el pintor Akseli Gallén-Kallela (1865-1931), que diseñó su propia casa estudio en Ruovesi, tomando como modelo las granjas vernáculas de Carelia (consideradas como los orígenes de la arquitectura finlandesa). Hay que recordar que el propio Aalto escribió en 1941 un artículo elogiando la arquitectura careliana (que posteriormente se descubrió que procedía de las casas de dos plantas de los boyardos rusos).

El arquitecto que más se comprometió con el movimiento nacional romántico fue Lars Sonck (1870-1956), que supo utilizar y entender de forma excepcional materiales tradicionales como la piedra y la madera, conjugando las tendencias internacionales con una cuidada interpretación de la tradición tanto a nivel social como a través de un entendimiento del contexto físico finlandés. Aalto fue uno de los jóvenes que se entusiasmó por Sonck, quien siendo todavía estudiante, en uno de los viajes de la Sociedad de Arqueología, ganó su primer concurso: la iglesia de Mikaelinkirkko en Turku (finalizada en 1905) con la utilización del ladrillo rojo en un claro estilo neogótico. De su amplia e interesante obra, son sus pabellones de verano (a orilla de los lagos), *mökki*, los que más nos llaman la atención. Estas eclécticas construcciones con troncos de madera superpuestos y con decoraciones carelianas, tienen algunas características también del *drakenstil* noruego y representan la más clara *puesta en escena* de los postulados romántico nacionales.

Cuando Sonck construye para su amigo Sibelius la Villa Ainola (1911) en el lago Tuusala en Järvenpää, y se crea una comunidad de artistas que incluye a los pintores Pekka Halonen, Eero Järnefelt y el escritor Juhani Aho, el estilo careliano deja de interesar y las construcciones se recubren con planchas verticales pintadas sin decoración.

Por su parte, los arquitectos Herman Gesellius (1874-1916), Armas Lindgren (1870-1929) y Eliel Saarinen (1873-1950) experimentan en Hvitträs -la comunidad de Kirkkonummi (1901-04)- su casa estudio. En medio de la naturaleza, su ecléctica y extravagante mansión es como una gran cabaña donde los pasajes, la continuidad espacial interior, la superposición de materiales y escalas en los espacios la dotan de un rico contenido poético -un resumen de toda una manera de entender su época y su entorno.

En la primera década del siglo el romanticismo nacional deja progresivamente de interesar. El *art nouveau* no está de moda, y será Sigurd Frosterus (1876-1956) quien redacte en 1904 el primer manifiesto en contra.



Compañía de seguros Kaleva, Helsinki, 1914, Armas Lindgren

Armas Lindgren (quien sucedió en 1917 a Gustav Nyström en la docencia de la arquitectura) comienza a transmitir a sus alumnos un acercamiento histórico a la antigua arquitectura italiana sin dejar de lado la tradición de la arquitectura finlandesa. Gustav Nyström (1856-1917) copia el clasicismo vienés y el racionalismo francés. Selim Arvid Lindqvist (1867-1936) investigará el uso del hormigón armado, y en Suecia surge una depuración del *art*

*nouveau*. Coexisten una multiplicidad de influencias, y los jóvenes arquitectos, entre los que se encuentra Aalto, crecen con los ideales de una Finlandia independiente que busca una libertad de estilos.

### Clasicismo nórdico, 1910-1930

Fue Dinamarca, que contaba con una fuerte tradición neoclásica durante la primera mitad del siglo XIX (C.F. Hansen, M.G. Bindsboll), quien dió los primeros pasos y marcó el cambio hacia el clasicismo moderno. Carl Pedersen (1874-1923) fue el líder entre los jóvenes del clasicismo nórdico, impartiendo unas conferencias en la Academia de Arte Danés en 1919 (Texturas) y en 1920 (Contrastes), que posteriormente fueron publicadas en *Architekten* 1919-23, junto con su artículo póstumo «Colores». Fueron sin duda muy comentadas y sirvieron para cimentar el emergente clasicismo nórdico.

Suecia siguió teniendo un papel decisivo en la formación de arquitectos finlandeses quienes durante el dominio ruso, se instruían en Estocolmo; además, a raíz de la independencia finlandesa, se recibieron también jóvenes arquitectos hablantes de sueco, como Elsi Borg, Hilding Ekelund o Eva Kuhlefelt-Ekelund, quienes viajaron a Suecia en busca de los orígenes de la arquitectura finlandesa del siglo XVIII, y poniendo especial atención a las casas feudales. Hay que resaltar entre los arquitectos suecos a Ragnar Östberg, Gunnar Asplund e Ivar Tengbom, como los maestros que más influyeron sobre los arquitectos finlandeses.

Rápidamente Finlandia recibe también las influencias alemanas, suecas y danesas. Ese interés por el clasicismo conlleva una revisión de la tradición doméstica clásica de Engel y del estilo de Carlo Bassi. Italia será también un foco de atracción importantísimo (recordemos que en el Politécnico de Helsinki se estudiaban el renacimiento y el barroco italianos). Bryggman viajó en 1920, gracias a una beca, en 1921 con su mujer, por diversas ciudades italianas, y escribió a su regreso el artículo «Italia la bella», publicado en *Arkkitectti*. Hilding Ekelund, Marti Välikangas y el propio Alvar Aalto realizarán diversos estudios y artículos sobre la arquitectura italiana, influencia que se deja notar en los abundantes concursos que se realizan en Finlandia para hacer iglesias y en una cada vez más apreciada valoración del viejo paisaje agrícola finlandés y sus granjas de suaves tonalidades (quizás, como una nueva *Toscana nórdica*).

El clasicismo nórdico no fue solamente un paréntesis entre el *art nouveau* y el *funcionalismo*, sino un breve e interesante periodo que produjo



Hvitträsk, Lago Vitträsk, 1901-1903, Gesesllius, Lindgren, Saarinen

abundantes manifestaciones artísticas en toda Escandinavia, dando respuesta a programas tan diversos como bibliotecas, industrias, museos, palacios de congresos, granjas, vivienda social, etc., consiguiendo dotarlos de un orden estético común, siendo capaz de satisfacer tanto a los defensores de una cierta tradición doméstica local como a los más progresistas que se acercaban a las nuevas corrientes dominantes en Europa.

Hay que remarcar la coincidencia del apogeo del clasicismo nórdico con los años de formación de Aalto en el Politécnico de Helsinki y sus primeros años como arquitecto profesional. Seguramente esto explica la presencia de abundantes referencias clásicas, envueltas en un eclécticismo, en las primeras obras de Alvar Aalto.

### **El funcionalismo y Alvar Aalto**

La irrupción del funcionalismo en Escandinavia se inicia a mediados de la década de los veinte. En Noruega, se construye el primer edificio funcionalista en 1925, un restaurante, diseñado por Lars Backer Skansen. El funcionalismo, fundamentado sobre las formas industriales y los procesos productivos, enfatiza la horizontal, las superficies desnudas, propone grandes espacios libres en un proceso racional de construcción donde la estructura sea independiente de la forma. Los nuevos métodos constructivos y los avances técnicos consiguen zonificaciones más libres, según los usos, y una mayor optimización de costes. Por último, existe también un interés por lo social a través de investigaciones sobre la vivienda mínima y los bloques de pisos. Mezclado todo ello con una mayor responsabilidad por parte del arquitecto frente a la sociedad, a la que debe en todo momento dar las respuestas que necesita, haciendo frente a los nuevos tiempos.

En Francia, Holanda y Alemania, Le Corbusier o La Bauhaus de Gropius están interesados en los “nuevos problemas” de la época y, con la vivienda como paradigma, avanzan hacia una estética maquinista. Aalto, introducido en los círculos alemanes por su amigo Sven Markelius, parece estar más interesado en los problemas sociales y los factores culturales que presenta la vivienda, y mucho menos en los temas relacionados con la producción industrializada.

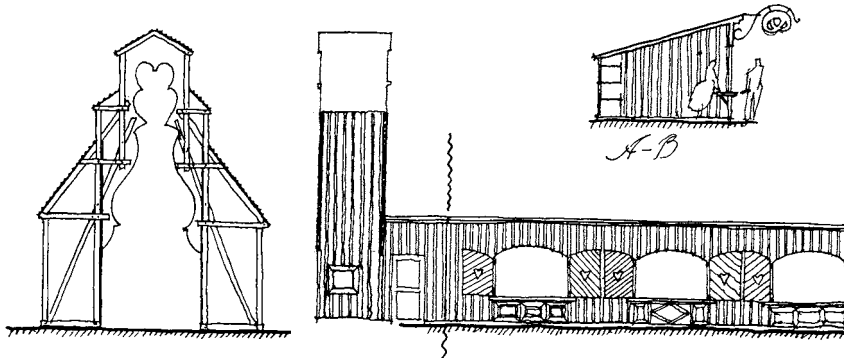
Desde su traslado a la ciudad de Turku en el año 1927 hasta su nueva mudanza a Helsinki en el año 1933, Aalto describe un proceso ascendente



*Pabellón finlandés, Antwerp, 1930,  
Erik Bryggman*

en los primeros años: muy interesado en el funcionalismo y muy activo con viajes europeos, asistencia a congresos del CIAM y publicación de artículos. Pero en los últimos años sucede todo lo contrario y progresivamente se aleja de los círculos funcionalistas y se adentra más y más en una arquitectura propia que retoma sus orígenes con nuevos instrumentos de proyecto.

OBRAS



Tivoli, Feria Nacional, Helsinki, 1920, Carolus Lindberg

## Pabellón para la Feria de Muestras

Helsinki. 1921

Los primeros cuatro proyectos para ferias y exposiciones<sup>1</sup> que desarrolló Aalto en solitario junto con sus colaboraciones en la Primera Feria Nacional de Finlandia de 1920 y la Feria de Gotemburgo de 1923, elaborados durante los cinco años en los que finaliza sus últimos cursos como estudiante en el Politécnico y da sus primeros pasos como arquitecto, muestran bastantes características comunes<sup>2</sup> que se hubiesen podido abordar desde una perspectiva conjunta agrupándolos todos en un gran capítulo. A pesar de ello y para ser fieles al estricto planteamiento inicial, mantendremos un riguroso orden cronológico e individualizado para cada proyecto (construido o no) y los consideraremos por separado; recomendamos al lector que tenga en cuenta esta apreciación y sea consciente del hilo conductor existente entre ellos.

El proyecto que nos ocupa surge como consecuencia de la necesidad de Aalto de realizar su proyecto de final de carrera en el Instituto Politécnico de Helsinki. Es significativamente el último proyecto de su etapa como estudiante<sup>3</sup> de arquitectura y el primero en solitario, relacionado de una forma u otra con los proyectos dedicados a *recintos feriales, pabellones y exposiciones*, proyectos que le seguirán interesando y que continuará desarrollando durante la práctica totalidad de su amplia trayectoria profesional.

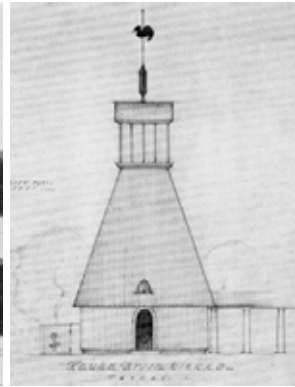
<sup>1</sup> El edificio para la Feria de Muestras de Helsinki de 1921, el pabellón para la refinería de azúcar Suomen Raakasokeritehdas 1921, el diseño de la Segunda Feria de Muestras de Finlandia 1922 y el podio para actuaciones musicales 1924.

<sup>2</sup> La proximidad en el tiempo y la juventud e inexperiencia de Aalto, junto al predominio de un gusto romántico y clásico, provocan referencias cruzadas entre los proyectos que, además, contienen diversas interpretaciones de la arquitectura vernácula y clásica comunes entre sí.

<sup>3</sup> Aalto inicia sus estudios de arquitectura en el Politécnico de Helsinki en 1916 y recibe las enseñanzas de Usko Nyström, encargado del curso de historia de la arquitectura antigua y medieval; Armas Lindgren, quien familiarizará al joven Aalto con el renacimiento italiano y el *art nouveau* y el filósofo Yrjö Hirn profesor de estética y literatura que había subrayado la importancia del juego como método de creatividad; invitaba a sus estudiantes a considerar las emociones al mismo tiempo que introducía el trabajo de arquitectos suecos como Asplund y Tengbom. Todos ellos, además de maestros se convertirán con el tiempo en buenos amigos de Aalto.



Entrada principal, Tivoli, 1920



Campanario de Kauhajärvi, 1921, A. Aalto

La primera característica que nos interesa en este primer proyecto, no radica en su diseño, que comentaremos más adelante, sino en su categoría tipológica. Es decir, Aalto elige para mostrar y resumir sus conocimientos arquitectónicos adquiridos durante sus estudios, un edificio destinado a albergar la Feria de Muestras de Helsinki. Este hecho hace que nos preguntemos: ¿porqué la elección precisamente de un edificio ferial y no cualquier otro programa diferente? Para dar una respuesta lo más certera posible, hay que tener en consideración algunos precedentes<sup>4</sup> que durante los años de estudiante consiguen que el joven Aalto se entusiasme y muestre especial interés por el atractivo mundo de las exposiciones y las ferias de muestras. Es indudable que la familiaridad con proyectos reales para exposiciones y los contactos que establece con arquitectos e industriales relacionados con las mismas, le convierten en poco tiempo casi en un experto que no dudará en realizar su proyecto más importante como estudiante, el proyecto final de carrera (PFC), en aquello que más domina: un gran pabellón para exposiciones.

La documentación disponible en la actualidad sobre este proyecto es muy escasa, y sólo se conserva un dibujo en perspectiva aérea realizado a mano por el propio Aalto, que fue publicado en el periódico *Kotimainen Työ*, y un plano de emplazamiento, con lo cual es bastante arriesgado hacer afirmaciones sólidas. Además de carecer de plantas y alzados, la perspectiva es poco precisa y más bien se puede considerar como un boceto. Pero, a pesar de la falta de información, hacemos una incursión en sus características formales.

<sup>4</sup> Alvar Aalto y su compañero Henry Ericson trabajaron como ayudantes de Carolus Lindberg (profesor de Aalto) en el diseño para el área Tivoli en la Primera Feria Nacional de Finlandia inaugurada el 28 de junio de 1920. El elemento más representativo de esta feria era la gran puerta de entrada, con referencias al barroco báltico de algunas iglesias noruegas del siglo XIII. Aalto aludirá formalmente a ésta puerta un año más tarde en su primer encargo profesional: el campanario de la iglesia de Kauhajärvi, cuyos dibujos están datados a finales de octubre de 1921.

También es conocido que después del fallido intento de trabajar en el despacho de Asplund en Estocolmo (julio 1920) Aalto fue a Gotemburgo y, a través de su camarada de guerra Sten Branzell, pudo encontrar trabajo durante seis semanas en Ares, en un despacho que estaba trabajando en la Gran Exposición de Gotemburgo de 1923. Pearson y Schildt defienden la participación activa de Aalto en el diseño de las torres situadas en el acceso, argumentando que Arvid Bjerke (uno de los arquitectos jefes) se marchó a París durante varias semanas dejando a Aalto el encargo de diseñar un gran edificio y algo monumental para el acceso. Según Schildt, Aalto afirmó haber realizado el diseño para el gran Palacio de Congresos en estructura de madera y las torres de acceso a la exposición (como es evidente si comparamos éstas con la torre de su PFC).





Pabellón para la Feria Nacional, PFC, Helsinki, 1921, A. Aalto Ayuntamiento de Estocolmo, 1911-23, Ragnar Östberg

Una gran torre, presumiblemente de planta cuadrada y coronada por un pináculo desproporcionadamente pequeño, preside el palacio desde una esquina del conjunto. Atendiendo a la planta, dos volúmenes en forma de U encerraban un claustro rodeado por columnas, en cuyo interior, podemos aventurarnos a decir, podía haber un jardín, quizás arbolado.

El solar estaba situado en la esquina de Rautatiekatu y la futura calle que atravesaría el parque Eläintarha. Algunos analistas de la obra de Aalto, como Göran Schildt, advierten la reminiscencia exterior con el ayuntamiento de Estocolmo del arquitecto sueco Ragnar Östberg<sup>5</sup>. Es cierto que entre los dos proyectos hay una similitud volumétrica y que los pináculos que coronan las esquinas de las torres son similares, por lo que afirmamos sin dudar que la obra de Östberg fue interpretada por Aalto en su proyecto PFC.

Asimismo, la influencia neoclásica, como se puede apreciar, es muy notable en esta obra, hecho que no es de extrañar, dada la juventud y falta de experiencia (tanto constructiva como en el conocimiento de otras arquitecturas internacionales) de Aalto. Hay que sumar, además, el intenso *clima neoclásico* dominante en los principales círculos artísticos escandinavos y la admiración que Aalto sentía por los grandes maestros escandinavos del momento, que se movían en un clasicismo ecléctico.

<sup>5</sup> Unos días después de la inauguración de la Feria Nacional en Finlandia (28 de junio de 1920), Aalto realiza su primera visita a Suecia en la que queda fascinado por el ayuntamiento de Estocolmo, recién acabado por Ragnar Östberg (1866-1945), quien fue arquitecto del Ayuntamiento de Estocolmo desde 1911 hasta 1923 y profesor en la Escuela de Arte de 1922 hasta 1932. Pieza clave para el desarrollo del neoclasicismo sueco, Östberg, aunque fue clasificado como romántico ecléctico, ejerció una influencia decisiva en sus jóvenes colaboradores, como Asplund, Tagbom y Lewerentz. El Ayuntamiento de Estocolmo fue precisamente una de las obras más debatidas en los países escandinavos, siendo el propio Aalto quien a su regreso a Helsinki escribiera un artículo publicado en *Ilta-lehti* (12 nov. 1921), destacando a Ragnar Östberg y Martin Nyrop como dos claros exponentes que representaban la primera etapa del renacimiento nórdico:

*...este es uno de los raros lugares en los que la grandeza de la simplicidad asalta al visitante (al menos a mí) de la manera más física. Si el ayuntamiento, a través de sus proporciones y su belleza en los detalles, puede decirse que representa el nivel de civilización de este país, entonces las generaciones futuras tendrán un bello testimonio de la Suecia del siglo XX...*

*...Los jóvenes arquitectos del norte, que sueñan con una belleza fría, clásica, lineal, seguramente no aprobarán la magnificencia veneciana de Östberg, pero todos debemos admirarle de cualquier modo. Es el único hombre que, en medio de una era caótica, ha tenido éxito al producir algo completo. Martin Nyrop (quien diseñó el ayuntamiento de Copenhague) y Ragnar Östberg: estos son los dos hombres que representan la primera fase del temprano renacimiento nórdico.*



Feria Mundial, Gotemburgo, 1923, Arvid Bjerke



Iglesia Naantali, 1919

Gaia Remiddi en un estudio reciente sobre Aalto y el clasicismo nórdico, relaciona los espacios definidos por los edificios públicos de la década de los veinte con la investigación de la idea de *lugar*. Esta idea, dice, se manifiesta a través del diseño que mostrará una voluntad de establecer relaciones espaciales con lo artificial (construido por el hombre) y lo natural (la naturaleza virgen finlandesa). Precisamente la forma en U responderá a este deseo de relación arquitectura-naturaleza.

A través de este primer trabajo, comprobamos también cómo la búsqueda en sus viajes de las mejores arquitecturas fuera de su país es fuente de inspiración y reflexión para su tarea. Aalto rastrea, en la medida que le es posible, el panorama arquitectónico vanguardista próximo y automáticamente lo interpreta en una nueva obra, aunque todavía aquí demasiado miméticamente; pero ello se consolida sin duda, como un inicio firme y nada banal en el desarrollo de su pensamiento, que vendrá caracterizado sobre todo por la constancia, perseverancia y perfeccionamiento de sus primeras ideas<sup>6</sup> formadas básicamente en sus años de adolescente, cuando vivió en Jyväskylä, y en sus años de estudiante en Helsinki. De ambas experiencias se consolidará una fuerte personalidad a la que únicamente tendrá que ir adicionando *material* dentro de su sensibilidad cultural innata.

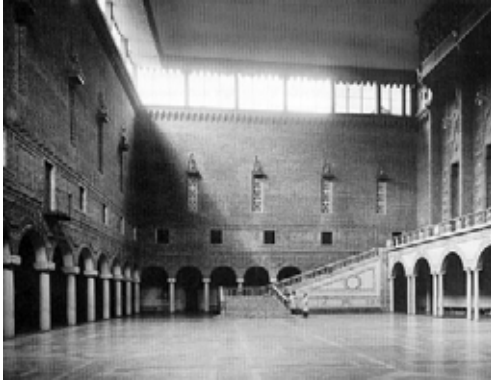
Será conveniente tener en cuenta desde esta primera obra suya sus escritos<sup>7</sup> iniciales realizados durante ese mismo año, en los que se evidencian de forma incuestionable sus verdaderas inquietudes y forma de pensar, que lejos de cualquier interpretación personal, por certera que esta sea, nos acabarán proporcionando un acercamiento fidedigno a Alvar Aalto.

<sup>6</sup> Como muy certeramente señala Schildt, la formación moral y ética que recibió Aalto en su adolescencia transcurrida en Jyväskylä, fueron decisivas para entender su desarrollo intelectual. El propio Aalto se refería a sus maestros como: sus padres, su infancia y los lugares donde creció. En definitiva, el contexto social y el contexto físico (lugar habitado) serán los maestros que le acompañarán el resto de su vida.

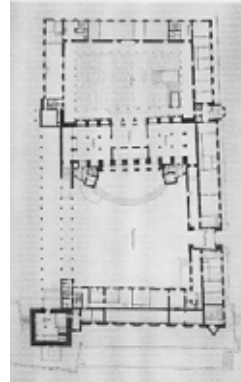
<sup>7</sup> Los artículos escritos durante el año 1921 son:

- "El ponche de Navidad de bienvenuto"
- "El dorado"
- "Una historia en la hoguera"
- "Pintores y albañiles"
- "Nuestras nuevas y viejas iglesias"

*Kerberos*, nº 1, 2 1921  
*Kerberos*, nº 3 1921  
*Kerberos*, nº 4 1921  
*Jousimies* 1921  
*Iltahti*, 14 dic. 1921



Interior, ayuntamiento de Estocolmo, 1911-23, R. Östberg



Planta del ayuntamiento

Los artículos escritos en lengua sueca (materna) para la revista satírica *Kerberos* hablan básicamente de su adolescencia en Jyväskylä y las relaciones familiares y de amigos transcurridas en aquella época.

En “Nuestras nuevas y viejas iglesias”, Aalto establece la comparación entre el lugar de culto nuevo y el antiguo: la autenticidad y la belleza de las formas se encontraban en las antiguas iglesias (de madera) que eran artísticamente puras y bien equilibradas, mientras que las nuevas son superficiales, frías e impersonales.

El artículo más significativo, desde nuestro punto de vista, es el publicado bajo el título “Pintores y albañiles”. En éste Aalto compara la pintura con la arquitectura (hay que recordar que Aalto también era pintor y que desde sus primeras acuarelas en su juventud siguió pintando el resto de su vida), manifestando la grandeza de la arquitectura como obra de arte total. Para finalizar el artículo<sup>8</sup>, Aalto lanza un claro manifiesto en pos del arquitecto en el nuevo siglo que acaba de comenzar. Vuelve a insistir también aquí en la necesidad de seguir el ejemplo sueco como modelo de una nueva arquitectura (clasicismo nórdico) y, entre líneas, deja ver nuevamente su admiración por el ayuntamiento de Östberg.

<sup>8</sup> ...El siglo pasado ha sido una época de pequeños trabajos diseminados y también, sin ninguna duda, un gran siglo de oro para los pintores...

...El siglo que comienza es y será ciertamente de los arquitectos. Éste se anuncia bajo la coalición de todas las artes...

...En nuestro país vecino, Suecia, la vida artística, más avanzada, ofrece ya una bella ilustración de la colaboración de los artistas, y la mejor prueba de lo acertado de mi afirmación la encontramos en la declaración que he encontrado en los labios de uno de los artistas más remarcables de nuestra ciudad: “El arte finlandés no podrá desarrollarse correctamente en tanto que no tengamos un gran proyecto nacional de construcción”

Helsinki necesita un ayuntamiento, pero la vida cultural finlandesa necesita, sobre todo, “un ayuntamiento como lugar para construir”.



San Giovanni, Lucca, 1922, Hilding Ekelund

## Pabellón para Suomen Raakasokeritehdas

Helsinki. 1921

Este pabellón fue proyectado para la empresa de refinado de azúcar Suomen Raakasokeritehdas, y muy probablemente estaba destinado a representar a esta compañía en la Primera Feria de Muestras de Helsinki, celebrada en la primavera de 1921. Aalto realizó el proyecto siendo todavía estudiante (el diploma de arquitecto lo obtuvo a finales del verano de 1921), y es de suponer que lo desarrolló en paralelo con su proyecto final de carrera (pabellón para la Feria de Muestras en Helsinki).

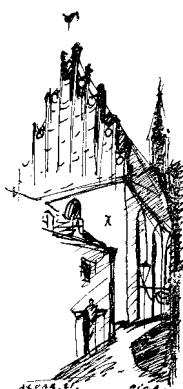
Sobre este enigmático proyecto, el amigo y biógrafo oficial Göran Schildt nos advierte que sólo se conserva en los archivos un presupuesto que confeccionó un constructor. Por lo tanto, al carecer de material gráfico e ignorándose si se llegó a realizar o no, sólo podemos resaltar una vez más que la importancia que este proyecto tiene para nuestro estudio, radica en la constancia en este tipo de proyectos para exposiciones en los primeros años de actividad profesional de Alvar Aalto, hecho que merece por sí mismo un análisis más detallado.

La sociedad finlandesa de principios de los años veinte, inmersa en un cambio político importante, con la independencia como nación recién estrenada y emergiendo de una recién finalizada guerra civil, estaba caracterizada por una eufórica visión de futuro y la reafirmación nacional, junto al dinamismo del país, tenía que tener sus manifestaciones. En el mundo artístico se evolucionaba de un romanticismo basado en los tiempos medievales hacia un clasicismo que ponía su mirada en la Italia más clásica<sup>9</sup>. En las manifestaciones sociales, los mercados al aire libre, las ferias, y las grandes exposiciones se sucedían, como símbolo de una sociedad moderna y dinámica que se orientaba claramente hacia las democracias europeas.

<sup>9</sup> En febrero de 1923, en la revista *Arkkitehti*, el sueco Hilding Ekelund (1893-1984) firmaba un artículo con el título "Italia la Bella", en el que se ponían de manifiesto las sencillas virtudes del renacimiento provincial y algunas obras seleccionadas de la arquitectura del primer cristianismo que se podían ver en el norte y centro de Italia. Ekelund, figura clave del clasicismo nórdico, también había colaborado algunas semanas en la Feria de Gotemburgo, en el estudio de Arvid Bjerke.



Acuarela de Riga, 1921, A. Aalto



Boceto de Riga, 1921, A. Aalto

Aalto descubre rápidamente las inquietudes de la sociedad de su país y, al mismo tiempo, se da cuenta de la orientación artística más vanguardista del momento. Inmediatamente inicia una serie de viajes: en el verano de 1921 se desplaza a su vecino país Suecia, donde visita la arquitectura más significativa hasta el momento; posteriormente, en el otoño de 1921, en su segundo viaje al extranjero, es comisario de una pequeña exhibición finlandesa en el salón de arte Elli Forsell-Rozanthal en Riga (Letonia); tras un año en el servicio militar, otra vez Suecia, visita la Gran Exhibición de Gotemburgo en julio de 1923. Después de su boda con Aino Marsio el 6 de octubre de 1924, emprenden su viaje de luna de miel, centrado sobre todo en Italia y con una breve estancia en Austria.

Además de realizar numerosos dibujos (bocetos y acuarelas), en sus viajes Aalto acostumbraba a escribir artículos a su regreso a Finlandia, que bien expresaban sus experiencias en el viaje, su punto de vista sobre el *camino* que seguía la arquitectura del momento o la admiración por la arquitectura clásica que le interesaba profundamente, sobre todo desde su viaje por Italia.

Los viajes, las lecturas y los contactos intelectuales que se suceden en este intervalo de cuatro o cinco años son determinantes en la formación *ideológica* de Aalto, aunque, como ya hemos anunciado más arriba, desde su niñez con la influencia de su abuelo, padre y tía y posteriormente en su adolescencia en Jyväskylä, Aalto afianzará una peculiar conciencia ética de la vida<sup>10</sup>, en la cual la sociedad tenía que ser entendida y valorada en su justa medida como receptora de la obra de arquitectura, que no tenía otro fin que el de estar al servicio de las

<sup>10</sup> Cuando en 1916 Aalto acabó sus estudios de bachillerato en Jyväskylä y estaba a punto de embarcar en el vapor Suomi hacia Helsinki para estudiar arquitectura, su padre le dijo unas frases que Aalto recordaría toda su vida y que aplicaría tanto a su trabajo como a su relación con la sociedad: "Alvar, sé simplemente un caballero".

El significado que tenía para el padre de Aalto (funcionario estatal) la palabra *caballero*, era el de una persona que tenía obligaciones muy especiales que cumplir para con la sociedad, tenía que servir imparcialmente a los demás.

La arquitectura era entendida como una actividad al servicio público, que no se dejaba guiar por intereses financieros o especulativos, ni por parte del arquitecto ni del constructor. Esta importante actividad al servicio de la sociedad no podía medirse con dinero. El arte y la cultura que se venden mejor son muy rara vez valiosos y constructivos.



Acuarela de Riga, 1921, A. Aalto

necesidades sociales. El arquitecto se convierte en un mero funcionario, sensible a las necesidades del momento, y que es capaz de resolver con su arquitectura los problemas y las carencias de una sociedad en constante cambio. Sólo desde una posición alejada de la especulación y los intereses económicos, concentrada en la cultura como contenido de la obra de arquitectura y la sociedad como receptora a satisfacer y el entorno como medio a respetar y reinterpretar, es posible desarrollar una arquitectura dotada de contenido poético y comprometida con su contexto físico y social. Aalto lo consiguió.

No lejos de Finlandia, en Rusia se publicaba el primero de los trascendentales escritos del filólogo y lingüista ruso Mijail Bajtín. Este breve artículo, publicado el 13 de septiembre de 1919 en Nevel, con el título “Arte y responsabilidad”<sup>11</sup>, deja entrever un programa de poética social y de ética responsable que se apoyará firmemente en la alteridad, la exotopía y el discurso, y que finalmente desarrollará el concepto de dialogía.

Nosotros aventuramos la hipótesis de que Aalto pudiera haber conocido este texto, dados los lazos culturales todavía existentes entre Finlandia y Rusia<sup>12</sup>, y si no fue así, quizás en los círculos intelectuales en que se movía Aalto, es muy probable que sí tuvieran noticia del artículo. De cualquier forma, sorprende la coincidencia en el tiempo y además es evidente que hay muchísima similitud entre las dos maneras de pensar sobre el arte y el papel que el artista tiene que desempeñar en la sociedad. La unidad responsable de Bajtín se solaparía en intenciones con una particular actitud ética ante la sociedad que debía tener el arquitecto,

<sup>11</sup> Bajtín se está preguntando fundamentalmente de qué modo la verdad entra en la vida humana, por qué vía accede la dimensión renovada de la verdad en la vida. Introduce también la dimensión del lenguaje. Y es precisamente a través del lenguaje por donde se introduce el juego metafórico:

*Un todo es mecánico si sus elementos están unidos solamente en el espacio y en el tiempo mediante una relación externa y no están impregnados de la unidad interior del sentido...*

*¿Qué es lo que garantiza un nexo interno entre los elementos de una personalidad? Solamente la unidad responsable... Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte...*

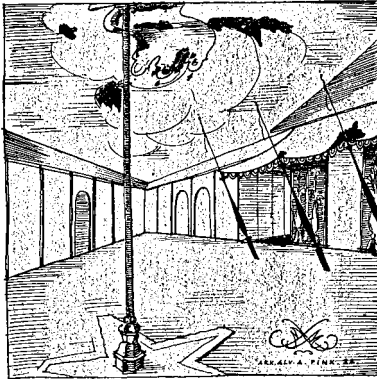
*El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad.*

<sup>12</sup> Sólo hay que recordar que durante más de cien años, desde la anexión al imperio zarista en 1809 hasta la independencia el 4 de enero de 1918, Finlandia vive con más o menos autonomía bajo el dictado ruso y que en algunos aspectos aportó riqueza intelectual.



Boceto de la hija, 1930, A. Aalto

según Alvar Aalto. Es interesante comprobar cómo dos pensadores tan importantes como Aalto y Bajtín están llegando a conclusiones muy semejantes. Sin duda, la clave está en partir de las mismas consideraciones iniciales, es decir, ¿hacia quién se dirige el arte?, ¿quién es el receptor de la arquitectura?. La respuesta es, sin lugar a dudas, la sociedad: sólo a través de una conciencia clara del *otro* podremos acercarnos a una arquitectura más humana. La dialogía bajtiniana es un importantísimo paradigma de reflexión a seguir y estudiar en profundidad, sobre todo teniendo en cuenta el caos en que está sumida gran parte de la arquitectura contemporánea, más interesada en teorías abstractas: flujos, redes estructurales, pautas dinámicas, mallas, espacios virtuales, secuencias, tramas,... en definitiva, un descontextualizado campo de cultivo equivocado de aplicación. Carente de valores sociológicos, históricos y culturales, que son en gran medida los que esencialmente Aalto desde sus inicios tuvo en cuenta para desarrollar sus paradigmáticas obras de arquitectura y su coherente actitud ética frente a la vida.



Perspectiva de la Feria de Tampere, 1922

## Segunda Feria de Muestras de Finlandia

Tampere. 1922

También llamada Exposición Industrial de Tampere, fue la segunda feria de muestras a nivel nacional realizada en Finlandia, y el primer gran encargo construido tras finalizar su carrera, en cuanto al contexto de ferias y exposiciones se refiere.

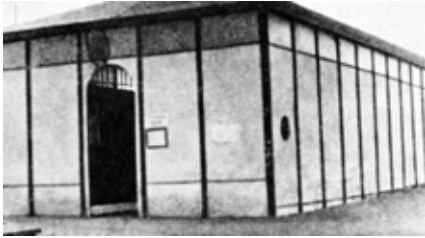
La feria se celebró en el verano de 1922, entre los días 21 y 30 de junio, en la ciudad de Tampere, a medio camino entre Jyväskylä y Helsinki. Las cercanías de la iglesia de Alejandro se ocuparon con una serie de pabellones destinados a exhibir productos de la pequeña empresa.

Los pabellones se agrupaban en forma de U, conformando una plaza rectangular alargada, en uno de cuyos lados cortos se encontraba el restaurante de mayor altura y cubierto por un baldaquino de lona sujeto por pilares de madera torneados acabados con banderines, aludiendo oportunamente al *gusto* predominante, una cierta tendencia (en continuación de *arts and crafts*) que entendía los motivos clásicos cercanos al arte folclórico.

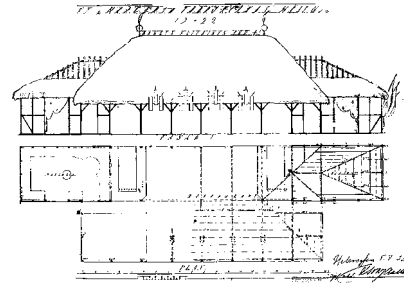
Atendiendo a la disposición en planta, nos recuerda una cierta similitud con las racionales alineaciones de los campamentos militares formados con tiendas de campaña. Pero si miramos con atención el restaurante, puede evocar a las *haimas* árabes, anárquicas en su ubicación en el territorio y con un comportamiento puramente nómada, mucho más cercano a la permanencia efímera, atribuida a los pabellones en las exposiciones. Este eclecticismo tiene su reflejo en los movimientos artísticos<sup>13</sup> finlandeses del momento: es natural pensar que la influencia del *clasicismo nórdico* y, quizás, todavía alguna relación con el *romanticismo nacional*, estaban presentes en las primeras fuentes de inspiración de las que dispuso Aalto en este proyecto.

<sup>13</sup> Todavía en estos años se está emergiendo de la inmensa influencia que ha tenido el *romanticismo nacional*, apoyado en el *art nouveau*. Al mismo tiempo en Suecia y Dinamarca han estado evolucionando del *art nouveau* hacia el llamado *clasicismo nórdico* que, productor de múltiples y ricas manifestaciones en diversos sectores artísticos. Se puede afirmar que ya en estos momentos Finlandia está implicada en el *clasicismo nórdico* -mezcla ecléctica de progresismo y tradición local.





Pabellones, Feria de Tampere, 1922, A. Aalto



Pabellón, Feria de Tampere, 1922, A. Aalto

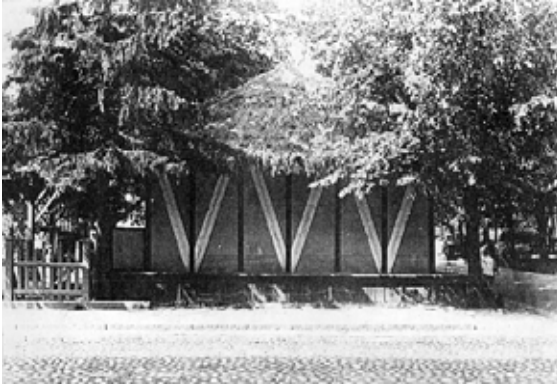
Los pabellones estaban contruidos con una estructura de madera, compuesta por postes verticales y tableros de madera prefabricados (elaborados por la empresa Enso) que formaban las paredes en un primer intento de construcción modular. Una franja de papel de pergamino separaba los paneles que formaban la fachada de la cubierta, formando una ventana corrida traslúcida que proporcionaba una tenue luz natural en su interior. Las puertas estaban acabadas en arco, contrastando con el ritmo vertical de los montantes estructurales de madera en unas fachadas lisas sin ornamentos.

Entre los pabellones e incluso en un mismo pabellón se producen constantes contradicciones: abundancia de ornamento frente a fachadas absolutamente lisas, construcción tradicional con pies derechos coexistiendo con la construcción moderna de paneles prefabricados, cubiertas artesanales de paja con fuerte pendiente en contraposición a otras de suave pendiente y acabadas seguramente con materiales metálicos. Esta abundancia de dualidades contrapuestas, además de ser un ejemplo palpable de las consignas del clasicismo nórdico, está anunciando también la llegada del funcionalismo a Finlandia que, aunque oficialmente no se produjo hasta el año 1928, Aalto comenzó a experimentar ya desde aquí de una manera primaria.

Siguiendo con el recorrido descriptivo de los diferentes elementos que configuraban la feria, hay que destacar un gran pabellón similar a un gran almacén o granero, con un pórtico central que caracterizaba la entrada principal a la exposición y cerraba la U en planta. Tenía aproximadamente cien metros de longitud y la estructura de madera, embebida en la fachada, sostenía la cubierta de bálago de fuerte pendiente. Es muy probable que esta construcción estuviese influenciada por la estancia de Aalto en Suecia y Dinamarca<sup>14</sup>, donde se pueden encontrar granjas con grandes cubiertas de paja.

Otro de los pabellones aislados, que muestran las fotografías, se encuentra elevado sobre una tarima, también con techo tradicional de paja pero con estructura de madera distinta

<sup>14</sup> En el camino de regreso del viaje a Suecia que realizó en el año 1920, Aalto visitó Copenhague, donde, además del ayuntamiento de Martin Nyrop, también pudo visitar arquitectura vernácula de los siglos XVIII y XIX, arquitectura agrícola que, tiene características similares en Suecia.



Pabellón, Feria de Tampere, 1922, A. Aalto

y muy visible, pintada de colores diferentes, con una clara voluntad de llamar la atención del espectador. La estructura se muestra voluntariamente para atribuirse una notoriedad y manifestar su especificidad diferenciándose del resto, en una actitud similar a posturas modernas actuales, en contraste nuevamente con la tradicional cubierta de paja.

Algunos quioscos y pabellones se encontraban dispersos por el recinto adyacente al conjunto de pabellones ordenados en forma de U. De todos ellos y a tenor de las escasas fotografías conservadas, fijamos nuestra atención en un pequeño podio de madera en forma de concha, que servía presumiblemente para actuaciones musicales y locuciones públicas. Este pequeño elemento era quizás la *pieza* más interesante de la feria y la más importante en relación con nuestro estudio, ya que es la primera aproximación experimental desde un *objeto* arquitectónico dotado de significado poético<sup>15</sup>. Aalto proyecta una construcción que *imita* el caparazón, la concha de un animal, con múltiples intenciones: por una parte, la apariencia formal en armonía con la naturaleza *representa* una figura animal; en otro sentido, los requerimientos puramente funcionales de refracción acústica aconsejan una forma cóncava como idónea para una adecuada propagación del sonido desde el emisor al oyente. Profundizando todavía más en esta riqueza de intenciones diversas que tiene toda buena obra poética, podemos aventurar la didáctica del material constructivo, la madera, que enseña la

<sup>15</sup> Utilizamos el término *poético* para referirnos a aquellos contenidos que se encuentran en la obra poética (del libro *Poética de Aristóteles*, en la versión de Valentín García Yebra). Aristóteles explicaba así la poética a través de sus especies:

*Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien...*

*Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica... todas vienen a ser en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo.*

*... La imitación o mimesis es fundamental en su discurso, ya que sin imitación no hay acción, y sin ésta no hay discurso. Describe también algunas de las importantes carencias de gran parte de nuestro arte actual (y en él englobamos, naturalmente, a la arquitectura):*

*... Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres sí. En efecto, la mayoría de los autores modernos carecen de caracteres, y en general, con muchos poetas sucede lo mismo...*

*Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla. Hay pensamiento, en cambio, en los que demuestran que algo es o no es, o en general manifiestan algo.*



Concha acústica, Feria de Tampere, 1922. A. Aalto

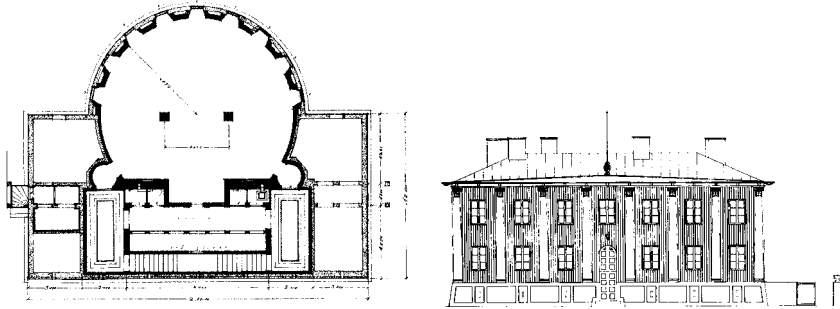
generación de la forma a través de mostrar su estructura (su lógica constructiva) desnuda, incluso sin pintar la madera para conseguir explicar mejor su carácter de provisionalidad en el efímero contexto de las ferias y exposiciones. También como material muy utilizado (principal materia prima) en el país, explica su relación con el contexto físico - cultural.

Aunque pueda parecer aventurado decirlo, creemos que este proyecto es el precedente de toda una serie de obras<sup>16</sup> en las que la madera interviene de forma decisiva, y en las cuales adopta un carácter dual, con un claro componente funcional, y con otro mucho más interesante pero menos evidente, *metafórico*<sup>17</sup>. Así, consideramos a este elemento como una *metáfora construida* que está volviendo a explicar su contexto a través de unos mecanismos retóricos de ficción implícitos en el proceso de diseño y en la forma misma. Aquí se hace evidente la frase de Aristóteles: “metaforizar bien es percibir lo semejante”.

Ahora estamos en condiciones de afirmar que en esta Feria de Muestras de Tampere coexisten, de una manera clara, intenciones técnicas, constructivas y racionales, con las de carácter humanista, histórico y emocional. Podemos considerar entonces a esta enriquecedora experiencia como la primera de un proceso proyectual en el que el solapamiento complejo y contradictorio de intenciones contrapuestas se consolida como una constante de contenido en las obras de Aalto, sin importar escala, programa o momento.

<sup>16</sup> El techo curvo en la sala de actos de la Biblioteca de Viipuri; el podio para actuaciones musicales al aire libre en la Exposición de Turku, 1929; el forrado interior del Pabellón de Finlandia para la Exposición Universal de Nueva York; la sala de exposiciones en el Museo de Alvar Aalto en Jyväskylä; los volúmenes forrados en madera en la Villa Mairea o el concurso para la Biblioteca Universitaria de Helsinki, entre otros.

<sup>17</sup> Utilizamos el término *metáfora* (metafórico) en el amplio sentido que describe Paul Ricoeur en su libro *La metáfora viva*, interpretando hábilmente el texto sobre poética de Aristóteles:  
...la conexión que existe en todo discurso entre el sentido, que es su organización interna, y la referencia, que es su poder de relacionarse con una realidad exterior al lenguaje. La metáfora se presenta entonces como una estrategia de discurso que, al preservar y desarrollar el poder creativo del lenguaje, preserva y desarrolla el poder heurístico desplegado por la ficción.  
...la metáfora es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescubrir la realidad. Al unir así ficción y redesccripción, restituimos su plenitud de sentido al descubrimiento de Aristóteles en la Poética: la poíesis del lenguaje procede de la conexión entre mythos y mimesis.



Planta / alzado del edificio de los cuerpos de defensa, Seinäjoki, 1924-29, A. Aalto.

## Podio para actuaciones musicales

Seinäjoki. 1924

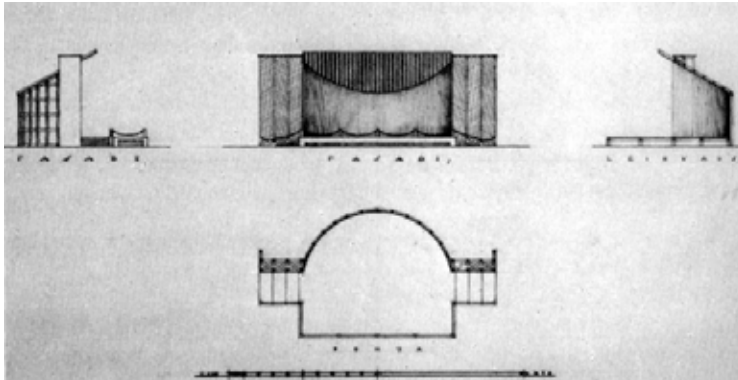
Este podio, del cual se conservan algunos dibujos y del que se sabe que no llegó a construirse, se cree que formaba parte del proyecto (construido) para los Cuerpos de Defensa en Seinäjoki. El proyecto se diseñó en el año 1924 y fue completado en 1929 (coincidiendo con la exposición conmemorativa del séptimo centenario de la ciudad de Turku). El edificio consistía en un cuerpo bajo semienterrado donde se ubicaba una gran sala para asambleas, la recepción y el guardarropa, en las plantas superiores se encontraban las oficinas y habitaciones residenciales. Lo más significativo del edificio era la importante presencia clásica en sus aspectos formales más característicos: un gran basamento de piedra sobre el cual se levanta un templo o, quizás, un palacete renacentista con sus columnas clásicas coronadas por un aplanado frontón, eso sí, todo en estructura de madera (¡el mármol nórdico!).

El escenario está construido íntegramente en madera, no solamente por ser un material tradicional en la construcción finlandesa, barato, fácil de conseguir y con buenos profesionales que conocen bien su técnica constructiva, sino que, además, se impulsa su uso desde los sectores culturales<sup>18</sup> (promotores del clasicismo nórdico) con una fuerte incidencia en los arquitectos nórdicos del momento.

La madera, además, está utilizada con ese doble sentido de ser útil y bella al mismo tiempo. Queremos decir que, además de resolver constructivamente todo el escenario, está sirviendo como material de acabado visto y, por consiguiente, *bello*. Así lo demuestra el cuidado en colocar los listones de madera en distintas direcciones (formando espiga) en las dos alas

<sup>18</sup> En la revista danesa *Arkitekten* (año 1919) fue publicada la conferencia impartida en la Real Academia de Arte Danés por Carl Petersen (1874-1923), titulada "Texturas", que, además de ser muy debatida en su propio país, tuvo repercusión en otros países nórdicos. Trata de las calidades y los efectos de las superficies y los materiales que la forman:

*Otro material esencial es la madera. Desde nuestra niñez, retenemos el maravilloso recuerdo de los suelos desgastados de nuestros abuelos... La belleza de la madera se obtiene a través del desgaste, esa tarea ardua que ahora procuramos evitar al barnizar nuestros suelos... creo que la madera bien lavada de los exteriores de estas casas y de los viejos y desgastados suelos, es una de las texturas más encantadoras que hay.*



Escenario para conciertos, Seinäjoki, 1924-29, A. Aalto

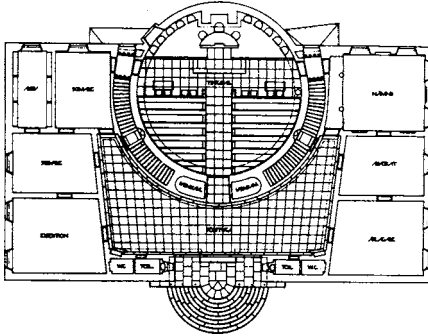
laterales del frontal de escenario, con una clara voluntad estética de aligerar, quitar rigidez a estas dos enormes pantallas verticales.

Del quiosco para actuaciones musicales (seguramente para la orquesta) solamente se conservan en el archivo de Alvar Aalto unos pocos dibujos que ilustran lo que podía haber sido esta construcción. Una plataforma de madera se levantaba del suelo, adoptando una forma en planta semicircular en la zona del fondo de escenario y rectangular en su parte frontal. Dos planos verticales paralelos al frontal de escenario formaban los laterales. En la parte central un fondo curvado en semicírculo se levantaba hasta ser cortado por un plano en diagonal en su parte superior (a modo de cubierta inclinada), formando la caja acústica, y abriéndose hacia el espectador.

Creemos que este elemento se encuentra a medio camino entre la pequeña concha acústica que vimos en la 2ª Feria de Muestras de Finlandia del año 1922 y el impresionante escenario que veremos más adelante en la Exposición del 7º Centenario de Turku del año 1929. Y no nos referimos solamente a esta posición intermedia por un tema cronológico, pues pensamos que la evolución del contenido poético, en su paso de la figuración a la abstracción, se hace patente en estos tres ejemplos sucesivos.

En el proyecto que nos ocupa podemos extraer también algunas consideraciones de tipo formal si comparamos este escenario con algunas construcciones significativas del clasicismo nórdico dominante. Es paradigmática en este sentido la planta del edificio de Gunnar Asplund para el tribunal del condado de Lister<sup>19</sup>, por lo que no es difícil relacionar formalmente ambos proyectos en planta. El círculo y el cuadrado han venido teniendo un significado simbólico muy notable: el círculo como femenino -el vientre materno- y el cuadrado como su opuesto -lo masculino. Sin entrar en reflexiones simbólicas más profundas, constatamos únicamente la manifestación de esta dualidad formal que en este proyecto se expone con absoluta claridad.

<sup>19</sup> En este edificio, realizado entre 1917 y 1921, observamos cómo se produce la intersección entre dos cuerpos geométricos: un cilindro y un cubo. La sala de justicia circular penetra en el interior de la planta rectangular, llegando a deformar el propio vestíbulo. Stuart Wrede alude a esta relación como *gravedez y nacimiento*, atribuyendo un carácter simbólico al edificio.



Tribunal del Condado de Lister, 1917-1921, Gunnar Asplund



Viviendas aterrazadas, Kauttua, 1939, A. Aalto

Antes de abandonar la década de los veinte y adentrarnos en el paréntesis funcionalista que experimentó Aalto junto a Bryggman durante su estancia en Turku, deberíamos repasar sus últimos artículos<sup>20</sup> para insistir una vez más en la consecuente actitud de respeto, admiración y valoración cultural que Aalto sentía por su contexto (en este caso Jyväskylä) en armonía recíproca con la sociedad, formando una unidad cultural indisociable.

Uno de los escritos que creemos más representativo en este sentido es el que, con el título "La arquitectura en el paisaje de Finlandia central"<sup>21</sup>, se publicó en *Sisä-Suomi* el 26 de junio de 1925. Aalto nos enseña su percepción del espacio orgánico y del bosque finlandés, al mismo tiempo que lo interpreta en su defensa comparándolo con un paisaje de la Toscana italiana quizás para dotarlo de un mayor contenido cultural (a ojos profanos). Schildt, en un breve comentario sobre el artículo, afirma que las ideas del mismo fueron tomadas del libro *La ciudad como obra de arte* de 1922, del crítico de arte y arquitecto finés Gustaff Strengell. En cualquier caso, hay que tener siempre muy presente la percepción del espacio natural que Aalto deja ver entre líneas en este texto, ya que será un aspecto presente en las sucesivas obras que irá realizando a partir de la década de los treinta y que tiene su inicio más significativo en el pabellón de Finlandia para la Exposición de París de 1937.

<sup>20</sup> Enumeramos cronológicamente los escritos restantes de la década de los años veinte señalando a nuestro entender los más significativos:

"Motivos de épocas pasadas"	<i>Arkkittehti</i> , nº2	1922
"La ciudad en lo alto de la colina"	-	1924
"Cultura urbana"	<i>Sisä-Suomi</i> , 12 dic.	1924
"Los templos de baños en la sierra de Jyväskylä"	<i>Keskisuomalainen</i> , 22 ene.	1925
"La arquitectura en el paisaje de Finlandia central"	<i>Sisä-Suomi</i> , 26 jun.	1925
"Arte de iglesia finés"	<i>Käsitelaisuus</i> , nº3	1925
"Algunas tendencias en materia de arquitectura"	-	1925
"El sermón del abate Coignard"	-	1925
"Del umbral a la sala de estar"	<i>Aita</i> , dic.	1926

<sup>21</sup> ... "La arquitectura urbanística" existe en los países desarrollados como un aspecto de la cultura, el cuidado de la cual incumbe a la colectividad... y el primero de sus deberes es preservar la belleza del paisaje finlandés.

El hecho de que el paisaje de Finlandia no sea destructible con facilidad no debe de ser un consuelo para nosotros. Comparado con las numerosas posibilidades que nos ofrece una cultura impura del paisaje, vulnera más dolorosamente la mirada crítica.

Las impurezas pueden ser todavía corregidas muy fácilmente, considerando en toda su extensión, la cuestión depende naturalmente de la profundidad de nuestra vida cultural...



Casa de verano, Muuratsalo, 1953, A. Aalto

En conexión con el texto que acabamos de comentar, creemos interesante insistir en este tema con un extracto del libro *Metamorfosis del espacio habitado*<sup>22</sup> (1988), del prestigioso geógrafo brasileño Milton Santos, quien casi sesenta años después del artículo de Aalto, se está pronunciando en los mismos términos e insiste sobre la importancia del contexto natural, *paisaje* y sociedad.

Sin entrar en otras consideraciones de mayor alcance, queremos dejar patente la trascendencia formal que tuvo en la obra de Aalto la correcta reinterpretación del paisaje finlandés (y, en concreto, la zona central de Jyväskylä), y el respeto y adaptación al mismo que siempre defendió. Por si alguien duda de esto último, les invitamos a visitar con atención el riquísimo ejemplo que nos dejó Aalto en su propia *casa experimental* (casa de verano *Kesämökki*) en Muuratsalo, del año 1953, sobre la cual todavía hay mucho que decir (nosotros mismos en breve iniciaremos un estudio específico).

<sup>22</sup> *Las formas (en el paisaje) no nacen de las posibilidades técnicas de una época, sino que dependen también de las condiciones económicas, políticas, culturales, etc. La técnica tiene un papel importante, pero no tiene existencia histórica fuera de las relaciones sociales. El paisaje debe ser pensado paralelamente a las condiciones políticas, económicas y también culturales.*

*... El espacio es el resultado de la suma y la síntesis, siempre reelaborada, del paisaje con la sociedad, a través de la espacialidad.*



Fachada del Turun Sanomat, Turku, 1928, A. Aalto



Kiosko y monolito, Séptimo centenario de Turku, 1929, A. Aalto

## Exposición conmemorativa del 7º centenario de Turku

*Turku. 1929*

Esta exposición se gesta en un momento de cambios en la vida de Aalto<sup>23</sup>, caracterizado por fuertes influencias europeas, pero sin perder en ningún momento de vista la contemporaneidad nórdica.

El proyecto se realiza en colaboración con el arquitecto Erik Bryggman (1891-1955) en Turku, ciudad en la que Aalto se había instalado sólo dos años antes y en la que en apenas un año y medio había proyectado tres obras que manifestaban una ruptura clara con el aparente estilo clásico en el que le encasillaban los críticos hasta la fecha y que enmascaraba las obras que había realizado con anterioridad desde Jyväskylä. Hay que insistir, de todos modos, en que determinadas categorías (poéticas y culturales) permanecerán como invariables en las diferentes obras, por distintas que éstas se muestren en su aspecto externo.

La exposición se desarrolló en el verano de 1929 del 15 al 23 de junio y tuvo lugar en su mayor parte en la colina de Samppalinna, ocupando también algunas escuelas cercanas y los mercados colocados en el parque. Algunos quioscos y monolitos de propaganda se dispersaron por las principales zonas públicas de la ciudad de Turku.

<sup>23</sup> Recién trasladado a Turku (solamente hacía dos años, desde 1927, que tenía despacho en la ciudad), y ya casado con Aino Marsio (en 1924) y con dos hijos, Aalto inicia una nueva etapa influido por el movimiento funcionalista tras sus contactos en Europa. En 1928 viaja a París invitado a una conferencia sobre el hormigón armado, y visita también Dinamarca y Holanda (verá obras de J.J.P. Oud, W. Dudok, A. Lurçat, A. Roth y Le Corbusier). Posteriormente participa en el Segundo Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) en el año 1929 en Francfort, donde además se reencuentra con L. Moholy-Nagy, W. Gropius, Le Corbusier, K. Moser y S. Giedion.

En apenas un año y medio define tres obras que inician la ruptura con el periodo clásico anterior caracterizado por influencias del clasicismo nórdico y el romanticismo nacional: el edificio para el periódico *Turun Sanomat* cuyas obras comienzan en el verano de 1928, el sanatorio antituberculoso en Paimio cuyo concurso se convoca en 1928 y se entrega el 31 de enero de 1929, y por último la exposición de Turku que nos ocupa.

No deja de lado su interés por los principales arquitectos nórdicos; como se puede comprobar, su admiración por Asplund se hace evidente en el concurso para la biblioteca de Viipuri del año 1927. No hay que olvidar que también recibe influencias de Sven Markelius, Sigurd Lewerentz y Uno Ahren.

Bryggman también viajará a Alemania en el verano de 1928, recogiendo información sobre el movimiento constructivista soviético y holandés, así como diversas informaciones sobre la Bauhaus.





Cristo en Getsemaní, 1460, Andrea Mantegna



Ayuntamiento de Säämätsalo, 1949-52, A. Aalto

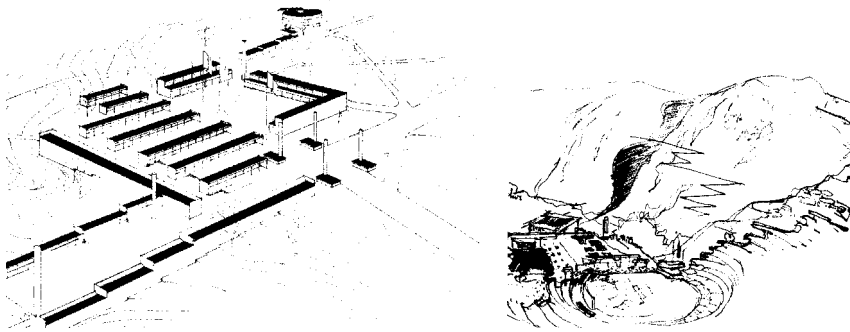
Bryggman y Aalto se dividieron, desde el inicio del encargo, el trabajo y, aunque se comenta que trabajaron codo con codo, también es cierto que Aalto fue muy escrupuloso al detallar por escrito los honorarios que tenía que cobrar cada uno, manifestando una clara separación de trabajos realizados<sup>24</sup> (actitud individualista muy frecuente en Finlandia).

El trabajo de Aalto en la exposición fue muy diverso y no siempre consistía en proyectos de arquitectura: gestionó con las empresas anunciantes y desarrolló el diseño tipográfico de la feria; proyectó los pabellones de Remo y el de Muebles; diseñó el acceso principal, los *stands* y las casetas de información, los hitos publicitarios y el podio para actuaciones musicales. En relación con la exposición, Aalto también escribió un artículo de presentación en el número 6 de la revista *Arkkitehti*, que monográficamente se dedicó a este evento.

Desde las primeras decisiones Aalto demuestra su interés por proyectar y representar algo más que una simple exposición. Creemos que no fue casual la elección de la colina de Säämpalinnä para ubicar la exposición y que dependiera o no de Aalto la decisión al respecto, él decididamente fue favorable a dicha ubicación. Así, Aalto incorporó la colina como un elemento más del proyecto<sup>25</sup> de la exposición, en este caso como paisaje arquitectónico. Construye aquí su primera *visión arquitectónica del paisaje*, interpretando aquellas colinas que vio en sus viajes por los países mediterráneos. Esta obsesión por las pequeñas montañas le llevaría años más tarde a crear una colina artificial para ubicar el ayuntamiento de Säämätsalo, o una topografía artificial en el complejo de edificios públicos de Seinäjoki.

<sup>24</sup> Bryggman proyectó el principal pabellón de la exposición, el que fue el restaurante de planta circular, el puente hacia el Tivoli, los *stands* de las agencias de viajes, el pabellón de maquinarias y el de vidrio.

<sup>25</sup> Aalto, desde sus inicios como pintor, se obsesiona por las culturas mediterráneas y en especial por la italiana. En un escrito del año 1926, citado por Göran Schildt en *Nykyaiika*, Aalto analiza un fresco de Andrea Mantegna y comenta su admiración por el fantástico análisis del terreno que denomina *visión arquitectónica del paisaje y paisaje sintético*. Se explica que Aalto comentó en la intimidad: "...la ciudad ascendente se transformó para mí en religión, enfermedad, obsesión, llámese como se quiera...".



Perspectiva de la Exposición del Séptimo Centenario de Turku, 1929, A. Aalto      Boceto de teatro en Delfos, 1929, A. Aalto

La ordenación general de los pabellones, atendiendo al plano en planta que se conserva y a las fotografías, nos muestra un recorrido zigzagueante en ascenso, a través de una rampa-escala, desde la entrada principal del Tívoli (en el borde inferior izquierdo) hasta el restaurante de planta circular situado en lo alto de la colina. En la parte central del proyecto vemos una gran plaza rectangular delimitada por un gran bloque en forma de L y los testeros de hileras paralelas de pabellones cuyas calles se cierran en el extremo opuesto por un gran bloque lineal que se adapta a la topografía.

Los elementos verticales -hitos- contrastan con la horizontalidad predominante en la mayoría de los bajos pabellones de la exposición. Los hitos, estratégicamente situados, enmarcan las principales vistas de la ciudad y soportan diferentes anuncios, con unos cuidadísimos diseños tipográficos<sup>26</sup>.

El recorrido en forma de Z nos recuerda aquellos que se producían en ciertas ciudades ubicadas en las colinas de la antigua Grecia<sup>27</sup>, además de la inmensa plaza central. Quizás, la exposición se pueda entender también como una interpretación de los recorridos por la ciudad griega: recorriendo los pabellones que forman las calles, atravesamos el *ágora*, encontrándonos ocasionalmente con alguna columna (hito de propaganda) perteneciente a las ruinas (columnas) de algún gran templo griego; pronto se llega al lugar de reunión, el templo, que en este caso se convierte en el gran restaurante de planta circular. El culto aquí no es a los dioses, sino al preciado placer (escaso al no estar bien visto por la religión luterana)

<sup>26</sup> Aalto responsable de la tipografía y la gestión publicitaria, prestó muchísima atención a este tema, cuidando el diseño, colocación y composición de los diferentes elementos. Uno de los ejemplos más notables se puede observar en el dibujo de la colocación de textos en el restaurante circular. Aquí la arquitectura se construye con el blanco y negro de las tipografías.

El énfasis en la propaganda y en diseños tipográficos diversos seguramente proviene de los movimientos constructivistas soviéticos y holandeses que llegaban a Finlandia a través de las revistas especializadas, sobre todo las alemanas.

<sup>27</sup> Describe R. D. Martiensen en su libro *La idea del espacio en la arquitectura griega* los elementos de la ciudad griega: *había un tipo de ágora que se utilizaba como lugar de reunión... consistía en una amplia superficie abierta de forma rectangular o trapezoidal rodeada de estoas.*

*...La avenida de las procesiones, la columnata, el ágora, el teatro, el templo y la casa se combinan en un esquema predeterminado.*

Como ya descubrió Aalto en su viaje a Delfos en el año 1929 y plasmó en algunos de sus dibujos de campo.



Exposición de Estocolmo, 1930, E. G. Asplund



Puesto de Información, Exposición del 7º Centenario de Turku, 1929, A. Aalto

de una buena comida y una tertulia con los amigos o familiares, aspectos sumamente valorados en los países bálticos.

En otra observación menos arriesgada constatamos que existe una similitud entre los *cul-de-sac* que se forman en la exposición de Estocolmo del año 1930 y los pabellones que en Turku se disponen perpendiculares a la plaza central y tienen un bloque lineal como *tapa* al final de las perspectivas de las calles. En este caso, y por diferencia de un año, fue quizás Asplund quien visitó la exposición de Turku y pudo llevarse alguna idea que le ayudase en su exposición de Estocolmo.

Un aspecto fundamental que caracteriza esta exposición lo constituye el protagonismo tan relevante del diseño gráfico. La disposición tipográfica en las torres, los aleros, los pabellones y hasta el suelo, no es casual. Aalto explica en su artículo que la exposición tiene su base de diseño en la misma forma de trabajo que tienen las páginas de los periódicos. Es decir, que utiliza las modernas técnicas tipográficas y de composición de textos para homogeneizar y dar continuidad, desde el diseño gráfico, al fragmentado y diverso en contenidos y volúmenes recinto ferial.

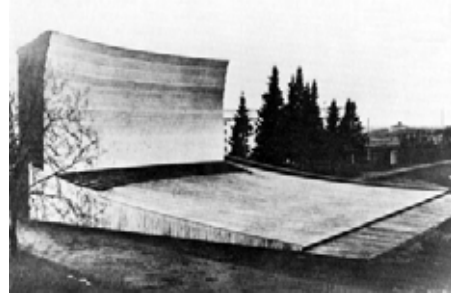
La arquitectura aquí casi se desvanece, se pone al servicio de la tipografía, se convierte en soporte de textos y símbolos; la arquitectura es un mero soporte liso, recto y limpio que conforma una volumetría pura: cilindros, cubos o largas tiras lineales rectangulares. Estamos, quizás, delante de la interpretación formal de algunos conceptos funcionalistas<sup>28</sup> que llegaron a Finlandia en 1927 de la mano de Erik Bryggman, cuando proyectó un edificio comercial en Vaasa (un concurso). No mucho antes, el nuevo término *funcionalismo* apareció en la exposición de viviendas Weissenhofsiedlung de Stuttgart en el año 1927.

<sup>28</sup> El funcionalismo se fundamentaba en una actitud moderna hacia la vida, atendiendo a las formas industriales y los procesos productivos. En arquitectura las formas deben ser lisas y rectas para enfatizar la horizontal; la ordenación espacial debe de ser más libre y utilizar nuevos métodos compositivos; a través de la incorporación de los avances técnicos se deben lograr nuevos métodos constructivos más racionales y productivos. Hay un renovado interés por lo social: se investiga sobre la vivienda mínima y los bloques de viviendas; el arquitecto adquiere un nuevo compromiso de responsabilidad frente a la sociedad.

Pensamos que esta fue a grandes trazos la "teoría" utópica que entusiasmó al joven Alvar Aalto. El desengaño y la crítica llegarían pronto.



Exposición del 7º Centenario, Turku, 1929, A. Aalto.



Escenario, Exposición del 7º Centenario, Turku, 1929, A. Aalto.

Muchos de los componentes teóricos de este funcionalismo ya se encuentran en algunos textos elaborados a mediados de los años veinte en la Bauhaus<sup>29</sup> por L. Moholy-Nagy, P. Klee, G. Muche, Oskar Schlemmer o Alfred Kemeny, entre otros. Personajes conocidos por Aalto desde sus contactos con Europa central en el su viaje del año 1928 (además que cultivó una gran amistad con L. Moholy-Nagy). Es de suponer que los textos eran conocidos por Aalto desde mucho antes, ya que dominaba bien la lengua alemana.

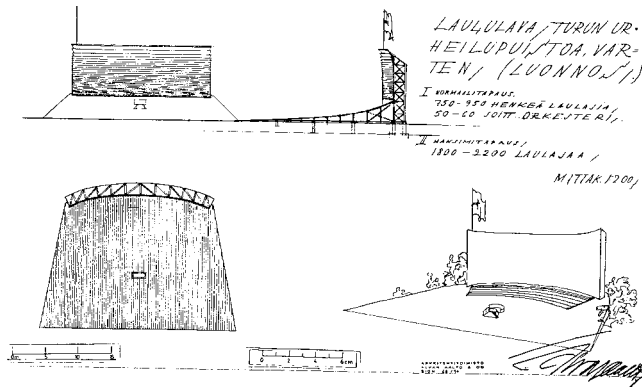
De todas formas y, como veremos más adelante, la convicción funcionalista de Alvar Aalto no duró mucho y, aunque valoró positivamente algunos de sus principios, como lo demuestra en varios de sus escritos, en poco tiempo acabó “corrigiéndolos” a su manera, volviendo a defender una arquitectura más cercana al ser humano.

Volviendo a la exposición, el elemento que más nos llama la atención y, sin lugar a dudas, unos de los más interesantes *iconos* en la obra de Aalto desde nuestro punto de vista, es el escenario para actuaciones musicales. Esta gran construcción fue el único elemento *desnudo* que no tuvo que soportar propaganda ni texto alguno (intocable por la *modernidad funcionalista*), además de mostrarse gran parte del tiempo vacío, como una gran escultura. Todo esto ya nos da pie a pensar que para Aalto esta obra era algo más que un simple podio.

Consistía en una gran plataforma de madera de forma trapezoidal de 30 por 20 metros, ligeramente en rampa, que soportaba en su parte más estrecha y elevada una estructura vertical ligeramente curvada (también de madera) que se elevaba unos 9 metros y se remataba en una sucesión de escaloncitos de madera que conformaban un dentado y daban un aspecto de forma curva en el remate superior.

<sup>29</sup> G. Muche escribe en 1926 *Artes plásticas y forma industrial* y dice entre otras cosas:  
*...ha surgido una arquitectura que en su aspecto formal causa una impresión de sorprendente actualidad... Esta arquitectura, que parece ser algo más que arte aplicado, en sí y por sí no es más que la expresión de una nueva voluntad de estilo... La línea recta –sobre todo en su relación horizontal/vertical y en la variedad de su aplicación estático/dinámica a las configuraciones espaciales- se ha convertido en el idioma formal del arquitecto moderno.*

*Los argumentos de la funcionalidad y de la rentabilidad técnica, económica y organizativa se convierten en patrones formales de un nuevo concepto de belleza que aflora aquí por primera vez. La genialidad inventiva y el espíritu comercial de competencia se convierten en los factores creativos. Una época –la “época técnica”– quiere realizarse.*



Dibujo del escenario para actuaciones en la exposición. A. Aalto

Las referencias a la *concha acústica* que Aalto diseñó para la Exposición de Tampere del año 1922 y el podio (no construido), supuestamente para el edificio de la guardia en Seinäjoki del año 1924, son inevitables. Siguiendo estos tres escenarios, podemos observar un cambio, si se quiere, una evolución, en muy pocos años. Si hiciésemos caso a los críticos, deberíamos decir que Aalto progresa en poco tiempo del clasicismo al funcionalismo. Pero si nos fijamos con atención observaremos cómo transita de una etapa figurativa con alusiones a formas naturales, de camino hacia un período abstracto que posteriormente desembocará en una *arquitectura informal*<sup>30</sup>.

La propia estructura del escenario presenta en sí misma una serie de ricas contradicciones *venturianas* que, lejos de confundir en su representación, enriquecen con significados diversos la propia obra y alimentan un interesante estudio de la obra fragmentada en elementos<sup>31</sup> que posibilitan un análisis poético de la misma a través de sus categorías.

El escenario, sin contener reclamos publicitarios ni símbolos dibujados que atraigan la curiosidad del espectador, se convirtió en la construcción que más llamó la atención de los visitantes y, por descontado, de los críticos, que le han dedicado frecuentemente bastantes líneas (dirigidas sobre todo a dar unas explicaciones descriptivas del elemento).

La gran plataforma únicamente disponía, para expresarse, de la construcción (haciendo uso de la rica técnica vernácula, culturalmente consolidada) y, por consiguiente, la forma de un único material: la madera.

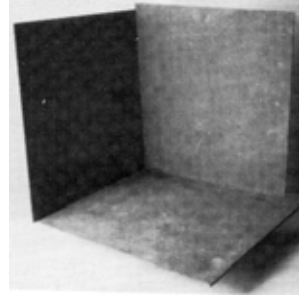
<sup>30</sup> Calificativo inventado por el arquitecto Claudio Martínez en su tesis doctoral titulada *Informalismo y poética* (1990) en la que elabora una interesantísima comparación entre la pintura informal y la arquitectura de Alvar Aalto.

<sup>31</sup> Robert Venturi establece en su libro *Contradicción y complejidad en la arquitectura* una descomposición de la arquitectura en fragmentos para establecer sus categorías poéticas. Josep Muntañola en *Poética y arquitectura* descubre el solape de contenidos entre las categorías poéticas de Aristóteles en *La poética* y el trabajo posterior de Venturi. Doble lectura, doble uso y el elemento convencional, serán las categorías comunes a ambos textos.

Con la incorporación de estas categorías a la obra de arquitectura a través de las estrategias del proyecto, el arquitecto dota de contenido poético a la obra, contenido que en el caso de Aalto está en relación directa con su propia cultura.



Fotografía frontal del escenario



Homenaje al Estilema Vacío del Cubismo, 1959. J. Oteiza

La *forma* del escenario cumplía perfectamente su doble misión *funcional-conceptual*. Desde un punto de vista técnico-racional, su función de caja acústica (caja de resonancia) que mejora y amplifica la emisión sonora convirtiéndose en proyector sonoro gracias a la curvatura ascendente de la pared (fondo) del escenario, queda debidamente justificada. Por otro lado y al mismo tiempo, actúa como elemento escultórico y simbólico dentro de la exposición, estando dotado de un valor iconográfico<sup>32</sup> preciso, que se manifiesta en su formalización abstracta y que le confiere una dimensión *estético-poética* difícil de explicar.

La aparente simplicidad constructiva con la técnica tradicional en el uso de la madera, en este caso lisa y sin tratar que podía tener su origen en la tan admirada arquitectura vernácula de Carelia<sup>33</sup>, contrasta nuevamente con unos dibujos concienzudamente acotados que muestran cómo una serie aritmética es la responsable de ordenar el remate del gran *telón* del escenario. El gran número de dibujos: perspectivas, secciones y alzados en abundancia repetidos una y otra vez (que hemos podido constatar físicamente en el archivo de Alvar Aalto) delatan el gran interés y enorme cuidado que puso en esta construcción.

Esta multiplicidad de intenciones y de interpretaciones que caracteriza a las buenas obras se puede leer también como un intento de dar respuesta a la estandarización funcionalista

<sup>32</sup> El encuentro perpendicular de dos planos para definir el primer *muro* (como protección) y la primera delimitación en planta de un *espacio* (como el primer lugar habitado) puede representar aquí la primera formalización del espacio habitado como lugar del hábitat humano.

El antropólogo y escultor Jorge Oteiza, habla en su libro *Ejercicios espirituales en un túnel* (1984) sobre el frontón vasco como el *gran vacío, hueco-madre*:

...se ha definido el frontón como impresionante espacio cerrado, prisma recto vacío, geométricamente limpio, intemporal, trampa-laberinto, espacio-iglesia sin saberlo, monumental y simbólica reconstrucción del muro mágico del pintor y cazador con el espacio experimental de su santuario.

Con esta forma poética de descripción, Oteiza nos conduce al significado simbólico de este elemento, significado que posteriormente fue motivo de numerosas esculturas en sus series de la desocupación del cubo. Ciertamente, el escenario que proyectó Aalto pudo también participar de estos contenidos simbólicos, y si bien Aalto no conoció explícitamente a Oteiza, sí que pudo intuir de forma similar algunos atributos presentes en el triedro vasco *frontón*.

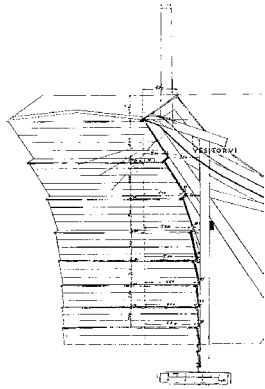
<sup>33</sup> Recordemos que tanto el propio Aalto como los principales artistas del país estaban interesadísimos en investigar el origen nacional de la cultura artística y por su puesto de la arquitectura que, se creía, provenía de la región de Carelia.

Aalto escribió un artículo al respecto con posterioridad a esta obra:

-"La arquitectura careliana"

*Uusi Suomi*

1941



Dibujo-detalle del escenario (madera)



Avenida principal de la exposición

que predominaba en la mayoría de pabellones, anticipándose de esta manera práctica a lo que iba a ser años más tarde su postura crítica en algunos de sus escritos que analizaremos con detalle más adelante.

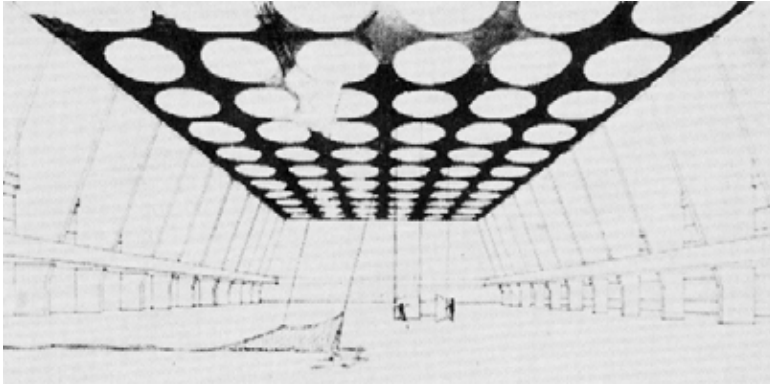
Con este elemento en relación directa con la música (arte) y, en definitiva, con la cultura más cercana al hombre, Aalto vuelca su sensibilidad humanista camuflada bajo una tónica funcionalista (como arquitecto miembro del movimiento moderno europeo). Debido a las manifestaciones públicas y propagandísticas de sus contactos con Gropius y Moholy-Nagy en el segundo congreso del CIAM, muchos críticos coinciden en apuntar que Alvar Aalto se convierte en “un apasionado partidario del funcionalismo”. Lo cierto es que Aalto no dejó nunca de poner en duda el funcionalismo y su carencia de humanidad,<sup>34</sup> y su más que dudosa directa aplicación a la arquitectura. Incluso en la Exposición de Estocolmo del año 1930, proyectada por Asplund y claramente funcionalista, Aalto escribiría a su regreso de Suecia un artículo<sup>35</sup> en el que ponía de manifiesto su manera de entender aquella exposición, más cercana al hombre que a la máquina, visión que, por una cierta proximidad temporal, podríamos hacer extensiva al espíritu que Aalto habría intentado expresar y transmitir con su Exposición de Turku.

<sup>34</sup> En un artículo de introducción a una exposición sobre la vivienda, Aalto escribe en el año 1929: *...si el modo de fabricación que se pudiese en práctica estuviese guiado por un trabajo socialmente responsable, el resultado no sería una mecanización estéril, sino un desarrollo orgánico humanamente válido.*

Desde este escrito y adelantándose a uno de sus textos más conocidos, “La humanización de la arquitectura”, Aalto deja bien clara su intención: socialmente responsable, anteponiendo los valores del individuo a un mal entendido funcionalismo maquinista, para conseguir a través del propio hombre un desarrollo orgánico coherente con la naturaleza.

<sup>35</sup> “La Exposición de Estocolmo” publicado en la revista *Arkkitehti* en 1930:

*...para Asplund, el turista finlandés que monta en patin de agua por una corona en la bahía de Djugarden es un objeto de valor que da vida a la exposición...*



Perspectiva del concurso para la Feria de Helsinki, A. Aalto

## Pabellón para la Feria de Helsinki

Helsinki. 1934

En un momento de afianzamiento laboral en la ciudad de Helsinki a donde se han trasladado recientemente con su familia, Alvar Aalto y su mujer dan inicio a una intensa actividad en la realización de concursos de arquitectura, seguramente como una posible vía para la obtención de encargos profesionales. Atrás queda ya la breve etapa de afincamiento en Turku y su colaboración con Bryggman.

El proyecto que nos ocupa es fruto de uno de esos concursos que, aunque no obtuvo el primer premio, sí consiguió un importante tercer puesto. Como es habitual en estos casos, la documentación de que disponemos es escasísima pues se reduce a unos pocos dibujos. Göran Schildt<sup>36</sup> y Paul David Pearson<sup>37</sup> son quienes en sus respectivos libros comentan con más rigor este proyecto y publican, además, sendos dibujos de la nave del gran pabellón, aunque un tanto contradictorios<sup>38</sup>. Schildt comenta que los pilares que sostienen la cubierta son de “madera laminada” en forma de *boomerang*, mientras que Pearson los describe como “costillas de hormigón armado”. Creemos que la confusión se produce por la utilización de dibujos diferentes, seguramente bocetos previos, sobre el mismo proyecto del interior del pabellón.

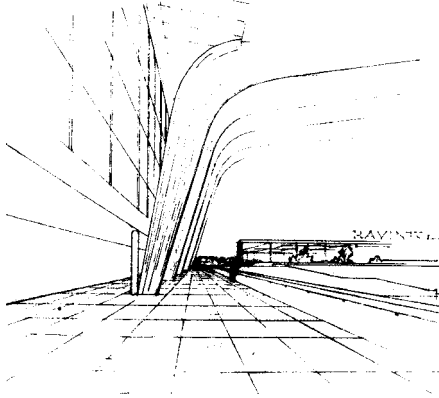
Es conocido que el proyecto se entregó el mes de febrero del año 1934, en respuesta al concurso convocado como consecuencia de la destrucción del anterior pabellón a causa de un incendio en el año 1933, y que el solar estaba situado en la esquina de la carretera de Turku con Eläintarhantie.

<sup>36</sup> Göran Schildt, *The Decisive Years*, p. 257.

<sup>37</sup> Paul David Pearson, *Alvar Aalto and the International Style*, p. 132.

<sup>38</sup> Es importante aclarar este punto o, como mínimo, decantarse por una de las dos versiones, ya que desde los postulados funcionalistas que están gobernando la vanguardia de ese momento, una versión define a Aalto hacia una posición crítica frente al funcionalismo, y la otra encuentra el movimiento más integrado en su ideología, nosotros nos inclinamos a pensar que la versión de Schildt, más actual y seguramente más contrastada con los documentos originales, nos merece más confianza para abordar la descripción e interpretación de este proyecto.





Perspectiva interior

La mayoría de los proyectos presentados estaban realizados por equipos jóvenes que seguían los dictados de la vanguardia funcionalista, con grandes luces y arcos parabólicos estructurales en el interior.

El proyecto de Alvar Aalto, bajo el lema “MP”<sup>39</sup>, pretendía indudablemente ser un proyecto ganador. A nuestro entender con una doble intención: responder a la *competencia* de los arquitectos de su generación en la propia capital de Finlandia (la ciudad más importante del país y motor de la jovencísima nación independiente), demostrando su calidad como arquitecto e intentando conseguir así encargos en Helsinki; y, por otro lado, en una interpretación más arriesgada, creemos que Aalto *empezaba a contestar* a ciertos dogmas funcionalistas desde una doble vertiente constructiva y literaria<sup>40</sup> simultáneamente. Algunas de estas ideas escritas por Aalto las comentaremos más adelante para pasar a abordar ahora una descripción crítica del pabellón

Desde el exterior, el aspecto volumétrico del pabellón era de una gran sala cúbica con dos grandes ventanales corridos en sus fachadas largas que ocupaban los dos tercios de la altura total en la parte superior de la fachada. En el interior, la gran sala estaba formada por una parte central deprimida, una galería a un tercio de la altura de la nave, que era la que separaba la gran vidriera de una parte baja tratada con hormigón visto. Un restaurante,

<sup>39</sup> Lema que pudo tener el significado, en tono irónico, *Messihalli Palkinto* (Premio del Palacio de Exposiciones).

<sup>40</sup> En la década de los treinta, Aalto escribe diversos artículos y pronuncia varias conferencias que recopilamos en esta lista:

-“Nueva edificación de la ciudad existente”	<i>Byggmästaren</i>	1930
-“La Exposición de Estocolmo I” (resumen de entrevista)	<i>Stockholmsutställningen 25-51</i>	1930
-“La Exposición de Estocolmo II”	<i>Arkitehti</i>	1930
-“El problema de la vivienda”	<i>Domus, n° 8,10</i>	1930
-“Carta de Finlandia”	<i>Bauwelt, n° 25</i>	1931
-“La geografía del hábitat”	<i>Arkitektur och samhälle</i>	1932
-“Sanatorio de Paimio”	<i>(Memoria)</i>	1933
-“En lugar de una entrevista. Andre Lurçat en Finlandia”	<i>Tekniikanlioppilas, n°2</i>	1934
-“El racionalismo y el hombre”		
(Conferencia en la asociación sueca de artesanos, 9-5)		1935
-“Influencia de la construcción y los materiales sobre la arquitectura moderna”		
(Conferencia en el Congreso Internacional de Construcción en Oslo)		1938
-“Exposición Universal: New York y el Golden Gate”	<i>Arkitehti, n°8</i>	1939
-“Finlandia y Escandinavia”	<i>Gotemburgo y Estocolmo</i>	1939
-“El lado humano como opción política para el mundo occidental”	<i>no publicado</i>	1939



Interior de la biblioteca de Viipuri, A. Aalto

diseñado como un volumen autónomo, ocupaba uno de los lados cortos y daba soporte a la escalera que descendía a la parte más baja. El techo, quizás el elemento más importante, similar al diseñado para la biblioteca de Viipuri, estaba formado por innumerables lucernarios circulares, que contrastaban, como se observa en el dibujo en perspectiva, con el plano oscuro del techo que seguramente estaría formado por listones de madera. Por último, unos pilares que se arqueaban en su parte superior, convirtiéndose en cartelas de canto y que estaban formados por madera laminada, pautaban el espacio de la nave en el sentido longitudinal.

La intención de Alvar Aalto en este pabellón parece evidente: si realizamos cada uno de nosotros una imaginaria sección transversal de la nave, nos daremos cuenta de cómo la cubierta de madera suspendida en el espacio se apoya limpiamente con unas *patas* en el suelo; un zócalo muy pesado de hormigón y ladrillo unifica la *caja* en una altura cercana a los tres metros. Para separar estas dos claras partes de la nave, una gran franja de luz recorre los dos lados largos del pabellón. Colocando, además, una galería justo debajo de la gran vidriera, Aalto consigue dos cosas al mismo tiempo: potenciar la reflexión de la luz contra el techo de madera resaltando los pilares en forma de *boomerang* y, por otro lado, crear una zona oscura (bajo la pasarela) más protegida, que posibilita exponer con luz artificial otro tipo de productos o crear *stands* de una manera bastante sencilla.

De una forma más o menos directa, algunas de las ideas que están aquí implícitas las encontraremos pocos años después en sus dos pabellones más conocidos, los de las exposiciones internacionales de París y Nueva York<sup>41</sup>, de manera que una vez más la continuidad en la transmisión de ideas y conceptos entre sucesivos proyectos se constata de forma evidente.

Aunque de este proyecto de pabellón no se puede decir mucho más sin entrar en un cada vez más complicado terreno de especulaciones, sí que, por el contrario, nos podemos

<sup>41</sup> Sin entrar en una comparación a fondo, solamente mencionar algunas de estas analogías: en París los lucernarios cilíndricos volvían a aparecer en la cubierta y la sala también presentaba desniveles en el suelo; en Nueva York la gran superficie ondulada (inspirada en la aurora boreal) no deja de ser una interpretación de la luz que entraba por la gran vidriera del pabellón que nos ocupa.



Fotografía aérea de la Exposición de Estocolmo.



Dibujo, G. Asplund

adentrar en el pensamiento de Aalto en aquellos momentos de cambios, a través de sus numerosos escritos. De la enumeración de artículos que hemos recogido más arriba, hay que destacar: sus comentarios sobre la Exposición de Estocolmo de 1930 de Asplund, por su evidente coincidencia temática con nuestros estudios, y “El racionalismo y el hombre” e “Influencia de la construcción y los materiales en la arquitectura moderna”, por su contenido crítico hacia una arquitectura moderna que venía de Europa.

Cuando Aalto se refiere a la Exposición de Estocolmo, no resalta la utilización de argumentos funcionalistas en los procesos de diseño; más bien al contrario, insiste en una serie de componentes psicológicos, artísticos y humanos en la composición de la exposición<sup>42</sup>. En el escrito publicado en el número 8 de *Arkitekhti*, sobre la exposición, Aalto define su punto de vista sobre la *necesidad* de las exposiciones<sup>43</sup> desde un planteamiento más teórico.

Cinco años después, en plena actividad internacional con las teorías funcionalistas, Aalto pronuncia una interesantísima conferencia ante la Asociación sueca de artesanos, que no por casualidad titula “El racionalismo y el hombre”. En una clara línea crítica hacia el racionalismo, Aalto reclama una nueva humanización para la arquitectura, en grave peligro de reconversión hacia procesos industriales ajenos a las componentes más esenciales, las naturales y humanas propias de la sociedad, en último término, destinataria de la arquitectura<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> ...esto no es una composición de cristal, piedra y acero, ... es una composición de casa, banderas, flores, petardos, gente feliz y mantelería limpia. Para Asplund el finés que alquila un patín en la bahía de Djurgardsviken por el precio de una corona es un factor importante que aporta vida a la exposición.

<sup>43</sup> ...el tema de la exposición se convierte en un evento para exhibir sistemas, procesos, detalles, potenciar el desarrollo, etc. Las exposiciones pueden y deben servir como escuelas sociales para adiestrar en el uso correcto de las oportunidades técnicas, representando un paso muy importante en nuestro desarrollo cultural.

<sup>44</sup> ...parece como si se hubiese hecho todo lo posible para que la nueva arquitectura tuviera una expresión más alegre y, supongo también, más humana; sin embargo, sobresale en ella la sensación insípida de que le faltase una verdadera contribución humanística. La razón por la que el formalismo... pueda desprender tan poco calor, se debe, en parte, a que los fines realmente humanos juegan un papel bastante exiguo... Hemos reconocido, y todavía estamos de acuerdo, en que los objetos, legítimamente llamados racionalistas, adolecen a menudo de una considerable falta de humanidad.



Machiai de Nishi Honganji

Es cierto, por otra parte, que no hay una renuncia explícita a la modernidad, pero lo que sí, de alguna manera, está exigiendo Alvar Aalto, es una revisión de los mecanismos que se imponen en el *avance* de la arquitectura hacia procesos más modernos, que en muchos casos acaban siendo simplemente reconversiones técnicas que se basan en dispositivos industriales que obedecen a parámetros meramente especulativos y económicos, despojada de esta manera la arquitectura de cualquier valor cultural y social por omisión implícita.

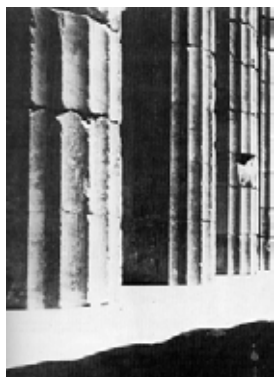
De una forma hábil e inteligente, Aalto demuestra, desde la propia *utilidad* funcionalista, la incapacidad que ésta manifiesta en la mayoría de casos, cuando los valores humanos no están presentes en los procesos de diseño<sup>45</sup>. Lo nuevo y lo humano van juntos: en esta importante apreciación Aalto nos anuncia de forma precoz las *claves* para poder desarrollar su enriquecida arquitectura.

En esa misma conferencia del año 1935 (“El racionalismo y el hombre”), Aalto nos deja entrever su interés por la cultura japonesa<sup>46</sup>, cuya influencia se manifestará dos años más tarde en el Pabellón de Finlandia para la Exposición de París del año 1937: en un enfrentamiento pacífico con el creciente tecnicismo dominante, Aalto ata delgados postes de madera con finas cuerdas de cáñamo en los porches y pérgolas contiguas al acceso del

<sup>45</sup> ...si las mejores creaciones racionales de la nueva arquitectura se manifiestan imperfectas, es porque ellas no responden a las exigencias que, como ellas, tocan de cerca al ser humano y relevan de necesidades que nosotros diseñamos por términos gestados desde una carga emocional.

...debemos analizar racionalmente un número creciente de cualidades susceptibles de ser exigidas al objeto. Todas estas cualidades forman una especie de gama, de serie, de espectro. En el rojo se encuentran los problemas sociales, en el naranja las cuestiones de producción, y así seguimos hasta el ultravioleta, invisible al ojo desnudo, donde se esconden, quizás, sobre todo, imposibles de definir razonablemente, las exigencias del hombre, del individuo humano. Sea como fuere, es en esta parte del espectro, del lado de las cuestiones puramente humanas, en las cuales encontramos lo más nuevo.

<sup>46</sup> ...yo hago alusión aquí a ciertos sectores de la cultura japonesa que, con una gama limitada de materiales brutos y forma, ha dotado al hombre de la aptitud para crear con virtuosismo variaciones, combinaciones, renovaciones cerca de lo cotidiano. La gran predilección de la cultura japonesa por las flores, las plantas, los objetos naturales es un ejemplo de ello. La comunión con la naturaleza, con sus perpetuas modificaciones, es un modo de vida que se acomoda difícilmente a los conceptos más formalistas.



Fotografía del Partenon, 1933, A. Aalto.



Boceto de rama de higuera, 1951, A. Aalto.

pabellón, al mismo tiempo que no tiene ningún tipo de reparo en enseñar un moderno perfil en I en la estructura horizontal de otro de los porches.

Por último, no queremos pasar por alto el interesante artículo “La influencia de la construcción y los materiales”, publicado en *Arkkitehti* como consecuencia de una ponencia pronunciada en Oslo en la Conferencia Nórdica de la Construcción del año 1938. En esos momentos Aalto se aleja ya de una manera definitiva de los *métodos* de trabajo funcionalistas. Defiende claramente la arquitectura vernácula y demuestra su interés y admiración por la cuna de la arquitectura mediterránea: griega e italiana<sup>47</sup>. La crítica directa contra la equivocada, según Aalto, arquitectura moderna está explicitada en todos los ámbitos<sup>48</sup>.

Hemos querido reproducir con una extensa cita algunas de las palabras que pronunció Aalto, porque pensamos que son fundamentales para entender su arquitectura. Además coinciden con el período más fructífero en su arquitectura de pabellones de exposiciones: recordemos que realiza el pabellón de París del 1937 y el de Nueva York en el 1939 que son, quizás, los más completos en cuanto a diversidad de significados de cuantos proyectó.

<sup>47</sup> En la antigüedad Mykonos o incluso en épocas más recientes... la naturaleza misma, único proveedor de materiales, determinaba las diversas posibilidades de construcción... La arquitectura consistía en la combinación correcta de esos materiales.

<sup>48</sup> Debería potenciarse la mayor flexibilidad posible en la arquitectura, tanto en su interior como en sus aspectos formales, para afrontar su responsabilidad de ayudar a hallar soluciones a los dilatados problemas humanísticos, sociológicos y psicológicos. Cualquier presión formal externa -ya se trate de una tradición de estilo arraigada o de una homogeneidad superficial surgida de una comprensión errónea de la arquitectura moderna- impide la participación real y activa de la arquitectura en el desarrollo humano y reduce de ese modo su importancia y su intensidad.

...Por estandarización se entiende con frecuencia el método que produce uniformidad y formalismo. Esta definición es obviamente falsa.

La verdadera estandarización debe usarse y desarrollarse en el sentido en que las partes estandarizadas y materias primas tengan cualidades de las que resulte el mayor número posible de combinaciones.

En una ocasión afirmé que el mejor comité de estandarización del mundo era la naturaleza misma... resaltar la variación y el crecimiento -con similitud a lo que ocurre en la vida orgánica- como las características más profundas de la arquitectura. Me gustaría afirmar que, en último término, ése es el único estilo verdadero de hacer arquitectura.

En lugar de apoyar el formalismo, las planificaciones de ciudades deberían posibilitar la verdadera libertad de crecimiento. Debería consistir en un sistema elástico que permitiera el crecimiento de la sociedad, cuya meta sería la resolución de los problemas fisiológicos, sociales y psicológicos que dominan la sociedad humana.



Portada de la revista Arkkitehti dedicada a la exposición, 1937

## Peabellón Finlandés para la Exposición Universal de París

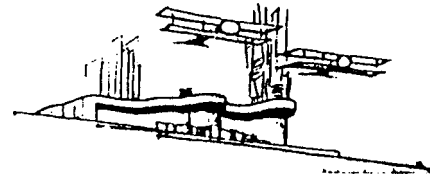
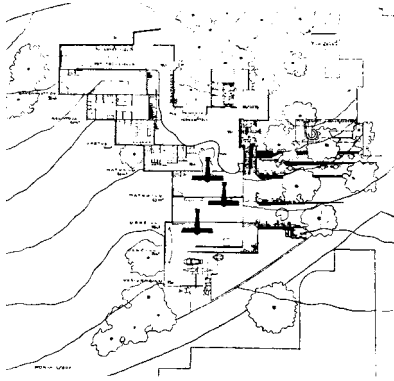
París. 1937

La exposición internacional se planteó bajo el lema *Art et Techniques dans la vie Moderne*, que, como explicó su comisario general M. Labbé, pretendía expresar la preocupación del avance de una pseudocivilización en la vida cotidiana que atentaba contra el buen gusto. La exposición contó con la participación de 45 naciones que en su mayoría vieron en ella una oportunidad para propagar en el mundo su arte e industria nacional, manifestando su identidad y carácter nacional en el caso de los países más pequeños y su poder en el caso de los países más grandes (como la amenazante Alemania nazi o Rusia), en una Europa temerosa por una extensión de los conflictos bélicos, que ya contaba con el desafortunado precedente de la guerra civil española.

La importancia que tenía para los finlandeses esta exposición hay que buscarla en la recuperación y reafirmación de la memoria histórica del país frente a la cambiante Europa funcionalista. Desde el pabellón de Saarinen de 1900<sup>49</sup>, símbolo del orgullo nacional, Finlandia necesitó encontrar un relevo adecuado que fuese capaz de explicar al mundo la tradición y la modernidad de un pueblo desconocido fuera de sus fronteras, mostrando los vínculos emocionales con los materiales y las técnicas tradicionales en una adaptación e interpretación moderna de las nuevas tendencias arquitectónicas internacionales<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> El pabellón finlandés de 1900 representó, en este sentido, no sólo la primera expresión, fuera de sus fronteras, de la reafirmación nacional de un país necesitado de autonomía, sino que, además, mostró internacionalmente la peculiar cultura de un pueblo vinculado de una forma muy especial a su contexto físico y social, que es entendido como un profundo respeto, admiración y cuidado hacia su naturaleza, sus tradiciones y las relaciones sociales entre sus gentes (influidas en gran parte por la religión luterana).

<sup>50</sup> El funcionalismo efectuará su entrada en una Finlandia agraria emergente de dos etapas fugaces en su desarrollo artístico: un romanticismo nacional y un clasicismo nórdico. Los finlandeses, reacios en un principio a cambios en sus estructuras ideológicas más arraigadas en las tradiciones propias y a ciertos romanticismos nórdicos que hacia una modernidad fría y racional, tardaron en aceptar aquellos modelos externos. A pesar de ello, Aalto estudiará el funcionalismo y lo ligará al territorio finlandés, creando una arquitectura que no entre en conflicto con las tradiciones sino que esté subjetivamente en armonía con ellas.



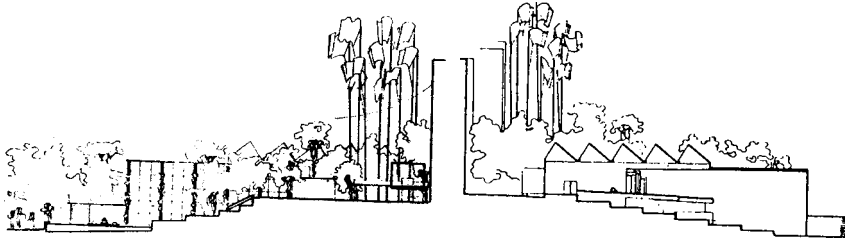
Planta y perspectiva interior del pabellón (Tsit, Tsit Pum)

**El concurso, 1936:** la importancia de este proyecto fue grande para Alvar Aalto, quien venía de presentarse a varios concursos en los últimos cinco años, sin resultados positivos. Así, desde la Exposición del séptimo centenario de Turku, el despacho de Aino y Alvar Aalto recién instalado en Helsinki (desde 1933) se dedicaba a desarrollar los proyectos considerados por la crítica como funcionalistas: los del sanatorio de Paimio y de la biblioteca de Viipuri (fruto de concursos ganados en 1928 y 1927 respectivamente, desde su estudio en Turku), junto con dos fábricas de celulosa y algunos planes directores de pequeños municipios.

Quizás, el hecho de conocer que Martti Välikangas, Yrjö Lindegren y su amigo Erik Bryggman formaban parte del jurado hizo aumentar la confianza en las posibilidades de victoria de Aalto y por ello se enviaron dos proyectos al concurso. El concurso se presentó en abril con fecha límite de entrega el ocho de junio. En apenas dos meses, Aalto, su mujer Aino y sus ayudantes Aarne Ervi y Viljo Revell elaboraron dos proyectos que obtuvieron el éxito esperado. Bajo el lema *Le bois est en marche* obtuvieron el primer premio, y con *Tsit, Tsit Pum* consiguieron el segundo.

**Tsit, Tsit Pum:** fue el proyecto no construido, pero seguramente el más experimental y arriesgado de los dos presentados al concurso. La adaptación al terreno<sup>51</sup> fue llevada hasta sus últimas consecuencias tanto en planta como en sección. La planta se desplegó en *escalera* siguiendo el límite curvo del solar. En sección las diferentes salas de exposición se ubicaron en cotas distintas siguiendo la topografía. La cubierta, sin embargo, era única, plana y horizontal, y protegía todo el pabellón en un sentido unitario. La luz se dejaba entrar por cinco grandes lucernarios inclinados a modo de dientes de sierra que ocupaban gran parte de la cubierta, iluminaba sendas zonas escalonadas que ascendían con el balcón curvo desde su parte más baja y creaban un efecto de doble espacio iluminado semejante al de Viipuri. Este fue el primer uso informal del volumen escalonado iluminado cenitalmente, que posteriormente

<sup>51</sup> Este importante componente del diseño del pabellón, la adaptación topográfica al lugar, en una clara muestra de respeto hacia la naturaleza del contexto y lo podemos encontrar nuevamente en las casas aterrazadas de Kauttua, realizadas en el mismo año 1937.



Alzado longitudinal y sección del pabellón (Tsit, Tsit Pum)

sería usado *virtualmente* en gran parte de sus edificios de un modo no ortogonal.

La estructura general del pabellón podría también ser explicada como la definición de una gran sala sin una forma precisa, fragmentada en diferentes niveles y con un perímetro dentado adaptado a la forma curva del solar. G. Schildt, en una interesante observación, justifica la forma *orgánicamente equilibrada* de la sala como respuesta a una supuesta pregunta del amigo de Aalto, L. Moholy-Nagy: “¿qué es el espacio en la arquitectura moderna?”<sup>52</sup>. Sin pretender afirmar tajantemente esta relación, sí que desde nuestro punto de vista creemos que Aalto en esos momentos mostraba un interés compartido por las vanguardias centroeuropeas (desde la Bauhaus hasta los CIAM), como así lo demuestra en sus viajes y escritos, aunque al mismo tiempo no pierde de vista la arquitectura escandinava y su propia cultura finlandesa, que constituye, en definitiva, la raíz primigenia de sus proyectos. Raíz que

<sup>52</sup> G. Schildt escribe a este respecto:

*No era el espacio fluido de Mies van der Rohe ni de De Stijl, compuesto de planos geométricos, ni el espacio de Le Corbusier que a menudo parecía una sala de esculturas... Alvar Aalto no estaba basándose en un volumen euclidiano dado ni pretendía crear un agujero uniforme y fijo; en su lugar, como en la pintura de Cezanne, consistía en formas parciales sugeridas y equilibradas unas con otras en la uniformidad que es nuestra realidad. El pabellón de Aalto era literalmente un espacio en el bosque.*

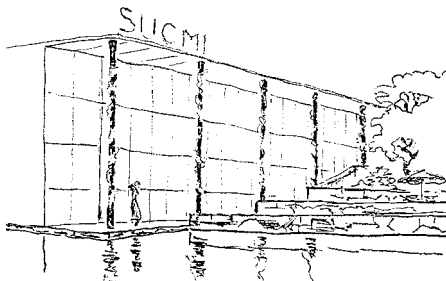
László Moholy-Nagy, amigo de Aalto, en su libro publicado en 1929 *Von Material zu Architektur*, traducido al español como *La nueva visión* (libro que casi con seguridad debió conocer Aalto), expone en uno de sus capítulos sobre “El espacio (arquitectura)” un breve pero intenso análisis sobre este tema, del que extraemos tres reducidos fragmentos, que podrían haber tenido bastante relación en la base conceptual del espacio del pabellón:

*... Toda arquitectura -y tanto sus partes funcionales como su articulación espacial- debe ser concebida como unidad. Sin esta condición, la arquitectura se convierte en una simple reunión de cuerpos vacíos, que podrá ser técnicamente factible pero nunca brindará la emocionante experiencia del espacio articulado.*

*... La arquitectura habrá llegado a su nivel máximo cuando sea posible un profundo conocimiento de la vida humana como parte del total de la existencia biológica. Uno de sus importantes componentes es el ordenamiento del hombre en el espacio, el hacer comprensible el espacio por su articulación.*

*... Un camino abierto a la nueva arquitectura se halla señalado por otro punto de partida: lo interior y lo exterior, lo superior y lo inferior, se funden en una sola unidad... Los límites se hacen flexibles, el espacio se concibe como fluido -una sucesión infinita de relaciones.*





Perspectiva del pabellón (Tsit Tsit Pum)



Pabellón Suizo, Exposición de Bruselas, 1935, H. Hofmann

progresivamente irá dejando que se descubra de una manera más evidente en las obras sucesivas, en un proceso paralelo de asimilación y transformación de las vanguardias contemporáneas.

Volviendo al pabellón, una gran fachada de vidrio complementaba la iluminación de la sala, al mismo tiempo que resolvía la continuidad interior-externa (sala de exposición-jardín) a lo largo de la sección longitudinal que sigue la máxima pendiente del terreno. La fachada resultante daba lugar a un porche con varios esbeltos pilares de madera maciza, que en clara desproporción sostienen el delgadísimo vuelo de la cubierta<sup>53</sup>, casi en continuación con el grupo de mástiles reunidos cerca del acceso.

En el interior una gran tribuna curva invadía la zona central y, a modo de pista de despegue inclinada, completaba la escenografía con los tres biplanos<sup>54</sup> de madera suspendidos del techo, situados allí donde la altura del Pabellón tomaba su máxima magnitud. A nuestro entender Aalto estaba recreando un paisaje finlandés y la *ausencia* de cubierta se manifestaba metafóricamente clara. El balcón curvo era allí por primera vez la *interpretación* de la *aurora boreal* que se puede observar en los cielos del norte de Finlandia y que posteriormente enfatizaría con acierto en el interior del Pabellón de Nueva York de 1939.

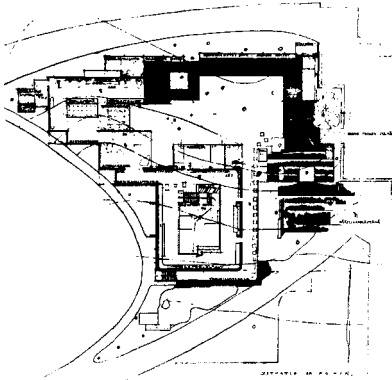
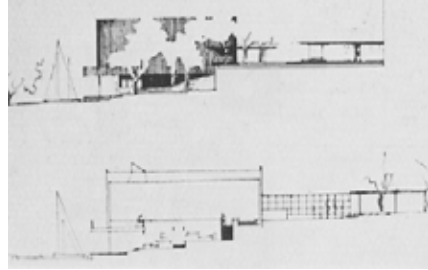
En su conjunto el pabellón se convertía en la escenificación metafórica del paisaje finlandés, un asentamiento (*habitar el lugar*) respetuoso con el entorno, realizado con las técnicas más naturales y elementales a disposición humana, casi como siguiendo simplemente las propias leyes de la naturaleza. En su interior solamente una parte se cubre con el balcón curvo, dejando un gran vacío únicamente alterado por la presencia de los tres biplanos, tal vez con el

<sup>53</sup> La fachada dibujada para el concurso tiene una analogía evidente con el pabellón suizo construido por Hans Hofmann para la exposición del año 1935 en Bruselas.

Bruno Maurer y Arthur Rüegg señalan certeramente, en el libro *Toward a Human Modernism*, que Aalto y Aino visitaron Bruselas después de una reunión de delegados del CIAM. Parece ser que también visitaron el pabellón de Hofmann, según consta en el álbum de fotos de Aino.

En cualquier caso, la evidencia demuestra hasta qué punto Aalto estaba interesado en las exposiciones y era sensible a la arquitectura de calidad que *recogía* en sus viajes e interpretaba inmediatamente, ya fuese ésta clásica o vanguardista.

<sup>54</sup> En una de las pérgolas que rodean la Villa Mairea (cargada de múltiples significados simbólicos e interpretaciones) se puede observar también la silueta de uno de estos biplanos que, como un inmenso pájaro estático, nos congela un fragmento de vida natural para incorporarlo a la habitual, por definición, agresividad constructiva frente a las formas naturales.

Planta del pabellón (*Le bois est en marche*)

Alzado longitudinal y sección

optimista mensaje de la joven sociedad finlandesa, que recientemente estrenaba su independencia y podía proclamar: “Finlandia despegando hacia Europa”.

**Le Bois est en Marche:** “el bosque está en marcha” como lo traduce P. B. Mackeith, o “la madera está en camino”, que es como más nos gusta pensarlo a nosotros, quizás en un acercamiento al *espíritu* que movió el proyecto del pabellón, fue el proyecto ganador y el que, en consecuencia, sirvió de proyecto básico para el edificio que posteriormente fue construido.

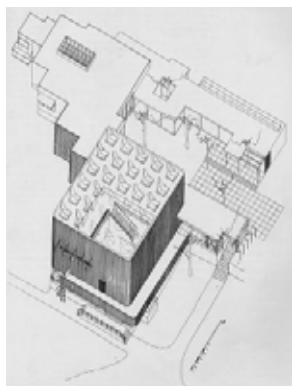
Era un Pabellón aparentemente menos comprometido que el que hemos fugazmente repasado más arriba, pero, a pesar de ello, creemos que contenía una serie de elementos y de estrategias en su concepción que se experimentaban por primera vez y que, a partir de entonces, pasarán a ser recurrentes en gran parte de la obra de Aalto. Además, fue una obra que constata desde un punto de vista práctico, una reacción anunciada ya en sus escritos contra aquellos críticos y colegas que le habían estereotipado como un arquitecto *estandarte* del funcionalismo<sup>55</sup> emergente.

La articulación en planta es en lo esencial bastante similar a la otra propuesta, pero en sección no presenta una adaptación al terreno tan fiel como en el proyecto anterior. En la parte más baja del solar, una gran sala de exposiciones, rodeada de un balcón interior-exterior, era volumétricamente mucho mayor que el resto del pabellón y se convertía de este modo en la pieza más representativa.

Si nos fijamos atentamente en el dibujo presentado al concurso, observamos cómo los recorridos exteriores son de extrema importancia. Una amplia área del bosque se *trama* en el dibujo de color gris, como queriendo *marcar* el suelo del bosque en forma de L (volvemos a recordar la Villa Mairea). Se tapizan los recorridos con pérgolas, caminos y escaleras hasta

<sup>55</sup> Hay que insistir en este importante hecho, que descubría, de una forma evidente (construida), a toda Europa, cuáles eran las ideas que verdaderamente importaban a Alvar Aalto, y hacia dónde *caminaba* el pueblo finlandés en aquellos momentos.

En una exposición llena de pabellones con voluntad moderna y vanguardista, como el de Japón o Checoslovaquia, o incluso también el de España diseñado por Sert-Lacasa, Aalto apostó por un discreto volumen forrado de madera, seguido por una secuencia de salas notablemente menores, entre pequeños patios interiores y pérgolas de acceso que formaban la gran *ágora* en la parte más alta del solar. También aquí podemos encontrar referencias a la acrópolis griega.



Perspectiva del pabellón



Fotografía de la gran sala

conducirnos al acceso principal. Parece que hay una intención de delimitar el territorio del proyecto, y al mismo tiempo de apropiárselo en este reconocimiento y análisis del propio terreno<sup>56</sup>. Los caminos sinuosos, como en la acrópolis griega, permiten hacer accesible las diferentes zonas de la ciudad en la difícil topografía.

**El pabellón construido, 1937:** el solar, con una forma triangular, estaba bien situado en el conjunto de la exposición, cerca de Trocadero, en una ladera boscosa muy poblada de árboles y con un fuerte desnivel entre sus extremos cercano a los siete metros. A pesar de que fue la primera obra que Aalto realizó en el extranjero, éste ya conocía el lugar, debido a un viaje previo que realizó en mayo de 1936, antes incluso de solicitar la inscripción al concurso, lo que le sirvió, sin duda, para realizar un proyecto bien adaptado al solar.

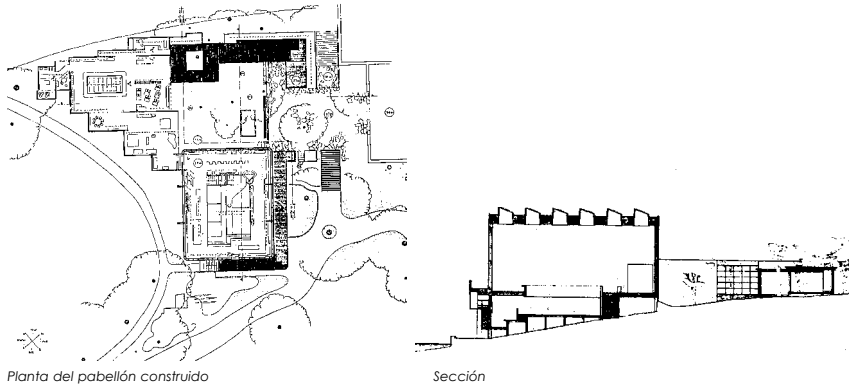
En una primera apreciación formal general, el elemento visualmente más importante era el gran volumen cúbico situado en la parte más baja del solar. Con un interior a triple altura sin ventanas, éste se iluminaba con treinta claraboyas cilíndricas que tenían una prolongación exterior tronco-cónica que servía para evitar el asoleo directo incorporando además unas lámparas exteriores que iluminaban el mismo *ojo* de la claraboya durante la noche, similar en parte a la iluminación de la gran sala de lectura de la biblioteca de Viipuri<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> En estos meticulosos análisis y estrategias de apropiación del lugar (en este caso boscoso), hay mucho de aquellos veranos en los que ayudaba a su padre en sus trabajos de agrimensur en los bosques de Finlandia. De una manera casi instintiva, Aalto *radiografía* el complicado lugar de implantación, superponiendo en el dibujo curvas de nivel y la propia planta del pabellón. Aalto lo hace suyo, tan suyo como para que en el momento de construir su Pabellón, éste y el terreno formen un proyecto único, cada uno como parte del otro, en un proceso de interpretación e interactividad mutua y complementaria.

<sup>57</sup> El propio Aalto comenta al respecto en los libros de Verlag:Artemis publicados en 1963 (revisados y dirigidos por el mismo):

*El pabellón principal tenía lucernarios con mecanismos especiales de control de la luz directa. Los elementos de luz estaban tan estudiados, que las condiciones de luz interior durante el día y la noche no variaban. Sólo en el pabellón principal había una serie de luminarias que colgaban y servían también como elementos de exposición.*

Aunque parezca un comentario más en la descripción de la obra, creemos que no es así, y que aquí Aalto está explicando una de las preocupaciones más importantes para los finlandeses, *la luz*. La luz (tema que explicaremos extensamente más adelante) es extremadamente cambiante en Finlandia, pues se pasa de una ausencia casi constante durante los largos meses de invierno a una permanencia casi uniforme día y noche durante los meses de verano. La obsesión por controlar la luz e incorporarla al espacio, cuando el sol deja de actuar, es una característica singular en Aalto.



Un balcón a un cuarto de la altura total de la sala delimitaba un recorrido perimetral a la sala de exposiciones. Desde este cuerpo un conjunto de volúmenes encadenados más bajos nacían y desde un vértice del cubo iban formando una serie de *anillos*<sup>58</sup>, que contenía dos pequeños patios y abrazaban con la pérgola de entrada un espacio abierto exterior a modo de vestíbulo-jardín. Diferentes retranqueos en sección y planta se articulaba en una doble intención de adaptarse al entorno y de crear una serie de espacios cada vez más íntimos cerrándose en una especie de espiral. Con la apertura de los dos pequeños patios, el visitante transitaba por múltiples sensaciones: interior-exterior, iluminado-oscurito, alto-bajo, etc. hasta que este *recorrido por el bosque* culminaba en la gran sala inferior. El visitante sometido a tanta impresión podía llegar a confundir naturaleza y arquitectura o por lo menos intuir fácilmente las interpretaciones a través de la arquitectura que Aalto manifestaba.

Analizando los dos patios interiores con detenimiento, podemos también atribuirles un significado cercano a los *peristilos* de la casa de Pompeya<sup>59</sup>, mientras que el gran patio abierto situado en el acceso estaría cercano al espacio griego del *ágora* y la *estoa*<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> La forma escalonada obedecía, entre otros motivos, a la adaptación al solar y a las normativas que imponían respetar los árboles principales y, a su vez, a la creación de un recorrido donde se alternaban las vistas a los jardines exteriores. Desde la Exposición Internacional de Estocolmo del año 1930 hay una clara voluntad nórdica de colaborar con la naturaleza, de entender el paisaje y la arquitectura de una manera conjunta.

Para profundizar en este punto, ver el amplio estudio "Natura e disegno del paesaggio nella mentalità scandinava" de Malene Hauxner en el libro *Scandinavia. Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*.

<sup>59</sup> Sobre este punto nos tenemos que remitir al interesantísimo artículo escrito por Alvar Aalto, titulado *Del Umbral a la Sala de Estar*, publicado en la revista *Aitta* en 1926, en su número especial de Navidad, en el cual se hace una reflexión sobre los hogares nórdicos y su relación con el exterior, con una atrevida referencia entre los espacios de la arquitectura moderna y la casa de Pompeya, sobre todo en lo que hace referencia a la relación interior-exterior.

<sup>60</sup> Fijémonos aquí cómo define la *estoa* y el *ágora* griegos R.D. Martienssen en su libro *La idea del espacio en la arquitectura griega*:

La *estoa* era una extensión lógica de la idea de un lugar abierto de reunión capaz, al mismo tiempo, de ofrecer sombra y protección a la gente reunida.

El *ágora* era un lugar en el que el pueblo se reunía para presenciar las proclamaciones de los gobernantes, funcionarios, etc. o bien lugares de reunión para llevar a cabo los negocios públicos o privados. En ambos casos, el *ágora* consistía, en su forma más madura, en una amplia superficie abierta, de forma rectangular o trapezoidal, rodeada de *estoas*.



Patio interior del pabellón



Porches de acceso al pabellón

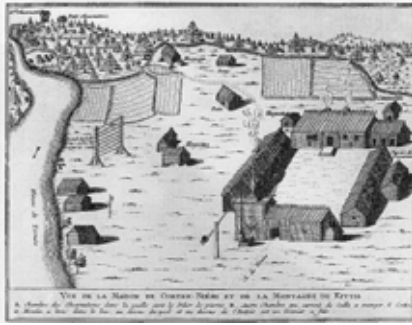
En el inicio del proyecto los a priori inconvenientes técnicos y legales no fueron trabas para Aalto: ni el complicado solar boscoso con más de siete metros de desnivel, ni las estrictas normativas prohibiendo talar los árboles más importantes supusieron para Aalto ninguna restricción, sino todo lo contrario al dedicarse el pabellón de Finlandia al bosque nórdico y a su potente industria maderera, los árboles que rodeaban el pabellón pasaron a formar parte del proyecto, de manera que exterior e interior fuesen complementarios. Aalto aprovechó para utilizar las maderas finlandesas de todas las formas posibles: aplacando techos, formando barandillas, construyendo pilares<sup>61</sup> o forrando las paredes exteriormente. La madera fue la gran protagonista, además, por obvias razones de tipo “político” (Aalto tenía clientes dedicados a la industria maderera, principal recurso económico e industrial finlandés). Creemos también que intentó responder con un material cálido a la frialdad del funcionalismo y de sus superficies lisas e industriales, así como romper con los esquemas de abstracción geométrica predominantes en el movimiento moderno.

La obsesión de Aalto por la representación gráfica continuó en París en una estudiada composición en la que usaba el joven arte de la fotografía<sup>62</sup>, que, quizás, como menciona

<sup>61</sup> Los pilares eran peculiarmente diferentes. En las pérgolas que rodeaban el gran patio abierto situado en el acceso, los pilares estaban formados por un delgado mástil de sección cilíndrica en el cual se encastraban seis listones redondeados que acababan por reforzar a modo de *énfasis* la parte media de los pilares, consiguiendo una mayor sección en la parte central de su altura. En el primer patio, cerrado por sus cuatro lados, cuatro troncos de abedul sin descortezar formaban los cuatro pilares que se situaban en los vértices, confundiendo, y no por casualidad, con un tronco natural plantado en el interior del patio. Por último, hacemos referencia a los pilares que soportaban otra de las pérgolas tangente a la gran sala. Estaban formados por la unión de cuatro delgados postes, atados en su parte media con cáñamo y rigidizados entre sí por cruces con los mismos postes.

P. D. Pearson menciona que los grupos de finos postes atados demostraban el uso racional y romántico que se podía hacer de la madera, de una manera perteneciente a la tradición constructiva de *acampadores* y *scouts*, que improvisan construcciones elementales en el bosque. Aalto pudo haber aprendido estos métodos en algunas de las excursiones de trabajo que realizó con su padre (agrimensor) por los extensos bosques de Finlandia. Esto refuerza la idea, que posteriormente menciona Schildt, de entender el pabellón como una *acampada en el bosque finlandés*.

<sup>62</sup> Como ya demostró ocho años antes en la Exposición de Turku, donde en aquella ocasión convirtió toda la feria en una inmensa página de periódico con la alternancia precisa de diferentes tipografías ubicadas estratégicamente por toda la Exposición. Aquí, en París, utilizará la fotografía realizada por Eino Makkinen, Fred Runeberg, Heikki Aho y Heinrich Iffland, con grandes imágenes plasmadas en imágenes aéreas y retratos en tamaño real, colocados tanto en el interior como forrando volúmenes en el exterior del pabellón, en un intento tridimensional que roza el surrealismo.



Granja de Korttesniemi, Finlandia



Niemi en la isla museo de Seurasaari, Finlandia

Schildt pudiese obedecer, entre otras razones, a una interpretación aaltiana de los frescos que había pintado Gallen-Kallela en el interior del admirado pabellón finlandés del año 1900 en París.

Pero no debemos perder de vista una de las características fundamentales de la composición del pabellón: la interpretación en lo esencial de la arquitectura vernácula finlandesa, tanto en sus relaciones de agrupación como en el uso de técnicas constructivas con madera. En esta obra estaba plasmada una reinterpretación de las granjas<sup>63</sup>, los graneros, las cercas y, en general, de todo tipo de construcciones finlandesas tradicionales de madera. Desde la estructura hasta los aplacados a base de listones de madera o incluso el distintivo color rojizo, están presentes en el pabellón de París. Algún crítico ha relacionado influencias de algunas construcciones africanas en el diseño del pabellón, refiriéndose en concreto al pabellón del Congo que, parece ser, impresionó fuertemente a Aino y Alvar Aalto en su visita a la Exposición de Bruselas en el año 1935. En cualquier caso, pensamos que es muy importante la actitud de Aalto al plantearse su proyecto para la Exposición Internacional de París del 1937, en la cual la mayoría de arquitectos pretendían *estar a la última* proyectando una arquitectura que seguía fielmente los dictados del movimiento moderno. Aalto, bien al contrario, optó por una arquitectura de la interpretación, la redescipción de su cultura, y una dialogía de la participación del ser humano.

Debido al fuerte contenido experimental y sintético que se acumuló en esta obra, pensamos que éste es uno de los edificios fundamentales en la carrera de Alvar Aalto. En él se solapaban no sólo aportaciones culturales autóctonas finlandesas, sino que además se agregaban nuevas teorías de la vanguardia arquitectónica europea (movimiento moderno) y del arte contemporáneo que estaba viviendo Aalto. La lección de cómo se puede no sólo hacer compatibles estas maneras de *hacer y entender la arquitectura y el arte*, tan diferentes entre sí, sino

<sup>63</sup> Sobre este punto M.Quantrill afirma que la informalidad doméstica del patio de acceso al Pabellón pudo tener su origen en la organización de las granjas de la Finlandia central y en las agrupaciones de casas separadas en Harjukatu en Jyväskylä, donde Aalto pasó su infancia y adolescencia.



Flujo de visitantes saliendo del pabellón



Visitantes accediendo al pabellón

además conseguir una síntesis con las necesarias aportaciones de cada una de ellas al proyecto, en su justa medida, se muestra en este Pabellón como uno de los paradigmas más relevantes de la arquitectura moderna. Con esta obra se demuestra de forma sencilla cómo con un humilde presupuesto y unos materiales muy baratos (como en casi todas las grandes obras) es posible la superposición, por otra parte necesaria, entre la cultura popular y las nuevas aportaciones modernas<sup>64</sup> y de vanguardia. Proceso que, correctamente entendido y bien ejecutado, dará como resultado una obra maestra rica en contenidos poéticos y teóricos.

La preocupación permanente por la sociedad, reflejada en atender al carácter humano del pabellón, fue otro de los grandes retos que Aalto se propuso incorporar y resolver. Como ya dejó entrever en sus apreciaciones sobre la feria de Estocolmo del año 1930, y que reflejó en un artículo a su regreso en el cual escribía que era el turista finlandés, es decir, la persona

<sup>64</sup> Con esta dualidad intrínseca al proyecto, se establece una interesante relación *dialógica*. Aquí la obra se puede solapar con la filosofía bajtiniana, al utilizar ambas diversos conceptos comunes.

Una de las grandes aportaciones de Bajtín con relación a la ética, el discurso y el saber en relación a la realidad, demuestra que todas ellas son una cadena, y que, en definitiva, la realidad del ser humano está en el ser del otro. En Aalto, la obra (el pabellón) representa la organización de la categoría de *otro* (la alteridad) mediante la representación estética y las categorías del *ser* y del *acto*.

No hay que perder de vista tampoco la estrecha relación entre *arte* y *vida* que establece Bajtín, hasta el punto de afirmar que todo lo que se experimenta en el arte tiene que trasladarse a la vida para enriquecerla y renovarla. Este punto afirmará contundentemente en su primer ensayo del año 1919, *Arte y responsabilidad*:

*Tres áreas de la cultura humana -la ciencia, el arte, la vida- cobran unidad sólo en una personalidad que las hace participar en su unidad. Pero su vínculo puede llegar a ser mecánico y externo. Es más, casi siempre sucede así. El artista y el hombre se unen de una manera ingenua, con frecuencia mecánica, en una sola personalidad...*

*...El arte es demasiado atrevido y autosuficiente, demasiado patético, porque no tiene que responsabilizarse por la vida, la cual por su puesto no puede seguir a un arte semejante.*

Paralelamente Bajtín se ocupa especialmente de la relación entre el *yo* y el *otro* y, como hemos visto, del valor artístico y antropológico en general, es decir, de la unión entre valor estético y fundación de las ciencias sociales en un humanismo que se describe en ambos como un *humanismo de la alteridad*.

Sin entrar en más comparaciones ni ejemplos, simplemente queremos remarcar la correspondencia directa que se puede establecer, punto por punto, entre la filosofía humanista de la alteridad y la arquitectura humanista de Aalto, que se ofrece como una lectura construida de la filosofía de Bajtín.



Interior de la sala principal del pabellón



Sala Tupa, tradicional finlandesa

la que daba el verdadero valor y sentido a la exposición. Creemos (avalados por textos posteriores del propio Aalto) que la misma obsesión por pensar y proyectar *un lugar* (recintos o pabellones, abiertos o cerrados, exteriores o interiores) para el visitante *hombre*, estaba en la base del proyecto de este pabellón<sup>65</sup>. Aunque parezca que solamente el exterior del pabellón estaba pensado en función del movimiento y la escala del visitante, nosotros pensamos que también su interior venía directamente configurado por la visión del espectador<sup>66</sup>. El propio Aalto deja entrever una cierta justificación de la forma de la sala principal atendiendo a criterios visuales: experimentar la visión desde arriba como un panorama, situar al espectador a diferentes niveles o interrumpir lo menos posible entre los objetos expuestos y los visitantes. Se establece así una interactividad arquitectura-individuo.

Aquí vuelve a suceder en cierto modo lo mismo que cuando Aalto justificaba la forma curva del techo en la sala-auditorio de la biblioteca de Viipuri atendiendo a criterios de física acústica. Es decir que Aalto explica y justifica de una manera simple, racional, fácilmente comprensible, una forma, sin entrar en consideraciones más profundas, personales y poéticas, que seguramente no le interesaba desvelar y que nosotros pensamos que eran los verdaderos *motores* de la mayoría de sus *complejos* (desde la riqueza de múltiples significados) proyectos.

<sup>65</sup> Es el mismo Alvar Aalto quien, en el breve texto sobre esta obra en la publicación *Verlag-Editions d'Architecture Artemis Zurich* del año 1963, vol. I, describe perfectamente esta preocupación, fundamental, por otra parte, para entender la forma de este pabellón:

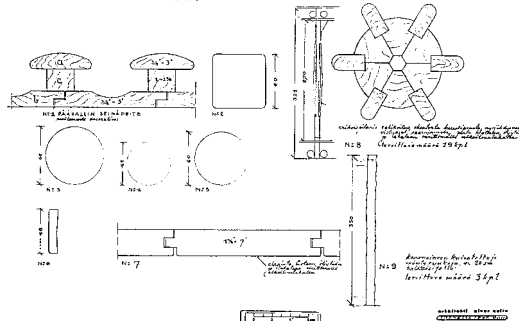
*Uno de los problemas arquitectónicos más difíciles fue el moldeado de los alrededores del edificio a una escala humana. En la arquitectura moderna, donde la racionalidad del marco estructural y las masas constructivas tienden a dominar, a menudo hay un vacío arquitectónico en las partes libres del lugar. Estaría bien si, en lugar de llenar este vacío con jardines decorativos, el movimiento orgánico de la gente pudiera ser incorporado a la conformación del lugar con motivo de conseguir una relación íntima entre hombre y arquitectura. En el caso del pabellón de París este problema pudo ser resuelto.*

<sup>66</sup> Aalto manifiesta en el mismo escrito anterior:

*En la exposición, el flujo de visitantes no es solamente un asunto de circulación, el público debe de poder contemplar fácilmente lo que haya que ver: es la clave que abre la exposición a los espectadores. En los pabellones los visitantes se encuentran en diferentes niveles, de esta manera una parte de la exposición se podía ver desde arriba como un panorama. Una de las condiciones primordiales en una exposición es que el contacto entre el visitante y los objetos expuestos sea interrumpido lo menos posible.*



SUOMI PARIS 1957



Plano original de detalle del despiece de los listones de la fachada



Fotografía de la fachada

Ocupándonos, desde otra perspectiva, del significado del interior de la gran sala de exposiciones, ésta puede ser entendida también como la interpretación de la gran habitación central en las casas tradicionales de los campesinos finlandeses, la *tupa*, una sala alrededor de la cual se desarrolla toda la vida familiar: comedor, cocina, lugar de trabajo, sala de reuniones, etc. Casi todas las actividades de la casa tienen lugar allí, con la única excepción de los pequeños dormitorios están situados en su perímetro<sup>67</sup>. En esta hipótesis, Aalto nos estaría mostrando, a través de una *metáfora*, la pieza más importante de la vivienda tradicional de los campesinos finlandeses. Es decir, que ahora la interpretación del bosque finlandés en el que se implanta la casa tradicional se ve reforzada y tiene todavía más credibilidad.

El gran volumen que alberga en su interior a la sala principal, se recubre en su exterior por una *piel* cuidadosamente diseñada a base de listones de madera de pino rojo machihembrados, formando una *cortina* de estrías verticales que *resbalan* por las aristas del cubo para redondear y disolver de esta manera su dureza geométrica. El meticuloso diseño de los listones del revestimiento produce un efecto de pronunciadas sombras verticales entre maderas redondeadas, que podían representar un copioso bosque de finos troncos de abedules (habitual en Finlandia). Este tratamiento es muy similar al realizado en las fachadas del aserradero de Varkaus en 1945.

Esta sabia mezcla de arquitectura tradicional, formas naturales y arquitectura moderna en un proyecto que interpreta los contenidos necesarios para lograr una complementariedad perfecta, convierten la obra de arquitectura en una *metáfora* construida en la cual tienen

<sup>67</sup> Hemos podido comprobar *in situ*, lo importante que es para la vida social y familiar finlandesa esta gran sala, la *tupa*. Empezando por el suelo, de madera, que acostumbra estar lleno de alfombras que proporcionan la calidez necesaria para hacer acogedora y confortable la estancia. Una gran chimenea, que sirve para cocinar y calentar la estancia, es la pieza central imprescindible. Pequeños armarios y la larguísima mesa de madera acompañada por dos bancos a sus lados y alguna silla-balancín completan el ascético mobiliario.

La *tupa* representa el lugar de reunión social por excelencia, en el largo, frío y oscuro invierno finlandés. De manera que su representación no solamente obedece a cuestiones funcionales, sino que cumple un papel eminentemente social (es el lugar para reunirse). Aquí se evidencia la conjunción perfecta entre el hombre y la arquitectura; ambos se necesitan y se integran en un proyecto complementario e interdependiente para conseguir un *habitar* adecuado.



Volumen exterior del pabellón



Volumen exterior de Culturi Talo

cabida las diversas categorías: técnicas, sociales, culturales y poéticas. En esta *metáfora* es imprescindible la memoria histórica entendida como un proceso hermenéutico, dinámico y en continua reinterpretación, que utiliza diversos parámetros poéticos y estéticos para conseguir de esta manera una obra completa que dé respuesta en su justa medida a cada necesidad.

Como ya hemos comentado más arriba, el Pabellón Finlandés para la Exposición de París fue especialmente significativo en la trayectoria profesional de Aalto, porque *rompió* de algún modo con la continuidad aparentemente funcionalista de sus proyectos realizados en su etapa en la ciudad de Turku: el sanatorio antituberculoso en Paimio (1929-33), la sede del periódico *Turun Sanomat* en Turku (1927-29) y el edificio de viviendas en Turku (1927-28). En este período también se concluyó la construcción de la biblioteca municipal de Vipuri (1927 concurso, 1930-35 construcción), que fue un precedente fundamental para entender los aspectos formales de la gran sala de este pabellón: un gran volumen vacío, iluminado cenitalmente por un balcón que lo circunvala y que, además, sale al exterior: se podría comprender fácilmente como la reinterpretación de una pequeña plaza italiana<sup>68</sup>, a la cual se asoman los balcones de las casas circundantes que la conforman. Esto es exactamente lo que sucederá en el gran vestíbulo de acceso al auditorio Finlandia Talo (1962-76) treinta años después.

Resultado de esta experimentación, diferentes elementos que aparecen aquí por primera vez, se repetirán también en posteriores obras. Uno de estos elementos es el raro volumen que sirve de balcón, parece flotar a media altura de la fachada noroeste y está forrado de fotografías aéreas de paisajes finlandeses. Esta pieza, que tiene una semejanza con el volumen de la sala de proyecciones, aparecerá en la también neutra fachada de ladrillo del edificio Culturi Talo en Helsinki (1952-60). O, si nos fijamos con atención y observamos el lateral de la escalera de acceso exterior, lo que aquí parece ser una terraza del terreno, se

<sup>68</sup> Una vez más hay que insistir en la admiración que sentía Alvar Aalto por la arquitectura italiana, a la que en no pocas ocasiones hace referencia y plasma en sus proyectos y escritos, como hemos tenido ocasión de comprobar.



Sauna en Muuratsalo, A. Aalto

transfiere formalmente a la marquesina de la entrada principal a la *Villa Maireia* en Noormarkku (1937-39)<sup>69</sup>.

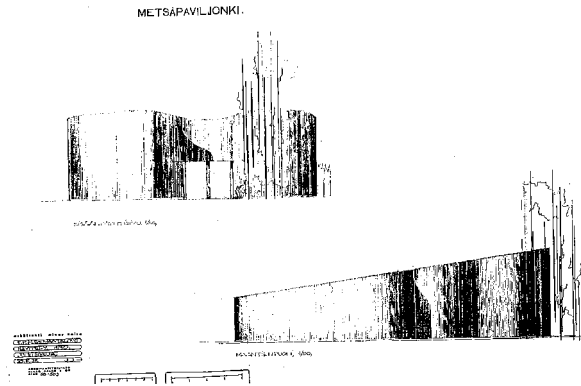
A pesar de lo importante que fue para obras posteriores de Aalto el haber podido experimentar aquí con la articulación entre un gran espacio dominante principal, cerrado e iluminado cenitalmente, unido a diversos espacios con grandes aberturas exteriores, produciéndose unos cambios de escala, siempre con referencia a la unidad -hombre- o la articulación volumétrica en planta y sección en un espacio boscoso, como los que se encuentran en Finlandia, creemos que en el fondo, el mensaje que Aalto quería transmitir es mucho más simple, pero no menos importante: sólo pretendía mostrar la tradicional casita de descanso finlandesa *mökki*, construida habitualmente a orillas de los lagos, entre los bosques, y ofrecer de esta manera toda la hospitalidad finlandesa al visitante que, como es habitual en aquella cultura, siempre va acompañada de una taza de café caliente y una buena sauna, después del intenso recorrido de la exposición<sup>70</sup>. En consecuencia, lo que Aalto, quizás, buscaba era simplemente transmitir el *calor* humano de un pueblo a través de una arquitectura más cercana a los valores sociales que a los (tan de moda entonces y ahora) funcionalistas y tecnológicos (¿modernos?).

<sup>69</sup> Éstas son algunas de las múltiples traslaciones que encontramos entre elementos del pabellón y fragmentos de obras posteriores. Aalto con esta obra evidencia el carácter experimental y la inmensa utilidad que ofrece este tipo de edificios para posteriores proyectos no efímeros.

De todas formas, esta constatación no tiene validez universal y sólo en unos pocos arquitectos se puede encontrar una coherencia entre los proyectos efímeros y el resto de su obra. Aalto, gracias a su sabia interpretación del *proyecto arquitectónico* como un proceso continuo en la vida del arquitecto, es capaz de *trabajar* las diferentes obras a través de conceptos recurrentes, que cada vez se explican de una forma más clara.

La historia y el lugar *van tejiendo* la compleja trama de la obra, y aún cuando el lugar carece de contenido histórico en relación a la cultura intrínseca a la obra (como es el caso que nos ocupa) Aalto será capaz de trasladar (como lo hace con las *formas* arquitectónicas) el propio bosque finlandés al lugar de ocupación a través de la metáfora que interpretará el objeto construido-*pabellón* y su contexto-*lugar*.

<sup>70</sup> Hay que recordar que Aalto tenía proyectado que, cuando se saliese de la gran sala de exposiciones al balcón, se descendiese desde éste por una escalerilla metálica helicoidal, hasta un pequeño estanque, una sauna y un bar. Como hemos podido comprobar, se le denegó el permiso para la construcción de estos elementos, lo que trajo como consecuencia, entre otras cosas, que Aalto no estuviese en la sesión inaugural del pabellón, en acto de protesta por diferentes desacuerdos con las autoridades de la feria.



Dibujos originales de las fachadas del acceso y lateral, Pabellón Forestal, A. Aalto

## Pabellón de Economía Forestal

Lapua, 1938

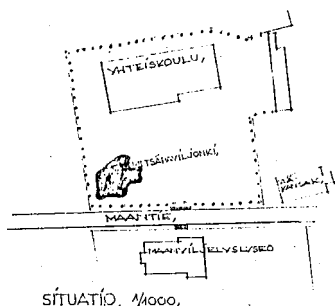
Casi simultáneamente al pabellón de París y al concurso para el de Nueva York, se proyecta este modesto *Pabellón bosque* (nombre dado en los planos) para la Feria Agrícola de Lapua. A diferencia de sus contemporáneos, éste se construye con un presupuesto muy reducido en una zona forestal de un pequeño pueblo del centro de Finlandia, en claro contraste con los dos grandes proyectos internacionales de representación nacional. La contemporaneidad de las tres obras y su *categoría* permiten que tengan evidentes características comunes, aunque, por otra parte, muestran ricas diferencias, cumpliendo cada una perfectamente con la acomodación a un lugar y programa específicos.

Este pabellón fue seguramente el ejemplo más *fresco* y menos premeditado, pero no por ello menos interesante, de todas las obras para ferias y exposiciones que hemos recogido en este estudio. Las causas fueron, entre otras, la rapidez en su diseño y la simultaneidad con el importante proyecto del pabellón de Nueva York. Schildt explica que parece ser que fue el ayudante de mayor talento, Jari Jaatinen, la persona encargada de desarrollar el proyecto, con unas breves indicaciones de Alvar Aalto, quien se tuvo que ausentar del despacho durante unas semanas.

El pabellón era un encargo directo para la sección forestal de la feria, proyectándose en el mes de junio<sup>71</sup>. La exposición (una pequeña feria sobre agricultura) tuvo lugar a finales del mismo verano del 1938. Respecto al contexto, en las fotografías disponibles consultadas siempre aparece el pabellón rodeado de árboles, por lo que es de suponer que la exposición se desarrolló en un entorno boscoso, aunque en un pequeño dibujo (plano de situación) se

<sup>71</sup> El proyecto del pabellón nació justo después de que el despacho de Aalto presentase tres propuestas para el concurso del Pabellón de la Exposición Internacional de Nueva York, cuyo plazo final era el 9 de mayo del mismo año 1938. De manera que este pabellón fue pensado simultáneamente con el concurso de Nueva York y se construyó justo después de entregar el proyecto del concurso, antes del desarrollo del proyecto ejecutivo y la construcción del Pabellón de Nueva York. Por ello, creemos que contiene varias ideas que después se reencuentran en Nueva York.

Según Quanttrill "en ambos, aspectos de materia y forma proporcionan un importante vínculo entre los experimentos domésticos de plasticidad que desarrollaba Aalto..."



Plano de situación original



Fotografía de la fachada de acceso al pabellón

observa la proximidad de una calle y dos equipamientos docentes: una escuela y un instituto de agricultura<sup>72</sup>.

Las medidas del pequeño pabellón tan sólo eran de 18 x 14,5 metros, y su altura, decreciente desde el acceso de 4,75 hasta 2,75 metros. La estructura era de apariencia compleja pero de una gran simplicidad si nos fijamos con atención en el plano de la planta. La fachada continua del pabellón formaba un perímetro que *dibujaba* una sinusoide de curvas cóncavas y convexas<sup>73</sup> cuyo resultado formal parecía anunciar que se habían seguido unos criterios de diseño aleatorios. En su interior dos hileras paralelas de pilares, formados por varios troncos de árbol agrupados, ordenaban desde el acceso el espacio interior y daban lugar a dos pórticos que resolvían la estructura del pabellón.

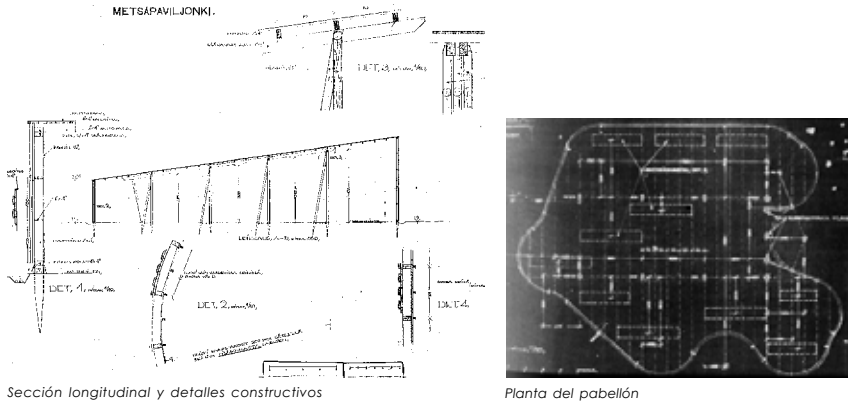
Frente a la puerta de acceso, en el exterior, dos gruesos troncos de árbol cortados a unos 6 metros de altura sujetaban una enorme palabra, *metsä* (bosque), cuyas grandes letras parecían flotar entre los dos troncos que, a modo de dos inmensas columnas dóricas de los templos griegos, formaban el portal de acceso al *templo-bosque* finlandés<sup>74</sup>. Así, con una inteligente adición, que no se manifiesta ni siquiera en planta, el pabellón se convierte en algo *sagrado*: el templo que acoge los rituales del bosque, arraigado profundamente en la cultura finlandesa y

<sup>72</sup> Sobre estas edificaciones, desconocemos si el plano de situación que las localiza era un plan parcial en estudio o realmente existían cuando se construyó el pabellón. Por la modestia del presupuesto y la envergadura del pabellón nos inclinamos a pensar que éste se ubicó en una zona boscosa y que Aalto aprovechó para definir un plan urbanístico de actuación en la zona.

<sup>73</sup> En este sentido es interesante la explicación de Malcom Quantrill, cuando enuncia toda una serie de proyectos de Aalto, en los cuales, según él, existía la preocupación común por las formas plásticas a través de diversos tratamientos curvilineos. En su enumeración están: el techo acústico de la propuesta presentada al concurso para la Biblioteca de Helsinki (1937), las sillas del sanatorio de Paimio (1929-30), la columnata de la sala de máquinas del *Turun Sanomat*, las propuestas para el estrado de los músicos en el restaurante Itameri o la mesa-bufete del restaurante Savoy (1937).

Otro precedente importante (que no cita Quantrill) es la remodelación del restaurante *Corso* en Zurich, en verano de 1934. Allí se podía observar un tratamiento curvo del techo, a base de madera laminada doblada, en contraste con unos esbeltos pilares de sección cilíndrica.

<sup>74</sup> El significado simbólico que adquiere el pabellón, situado tras estas dos columnas, nos recuerda al Pabellón de Alemania proyectado por Mies van der Rohe para la exposición internacional celebrada en Barcelona en el año 1929 y que en aquel caso se sitúa justo detrás de una columnata existente en el recinto de la montaña de Montjuic. Sobre este aspecto nos remitimos al interesante libro de José Quetglas sobre el tema, *Imágenes del Pabellón de Alemania*.



objeto de todo tipo de tradiciones, relatos, poemas épicos y veneraciones. El bosque es el lugar sagrado por definición y posee especial significación para todo finlandés, desde la época primitiva, cuando entre los pinos del bosque habitaban los duendes mitológicos, hasta el siglo XX en que se convierte en el principal recurso económico de un país en el que el 70% de su superficie está cubierta por árboles.

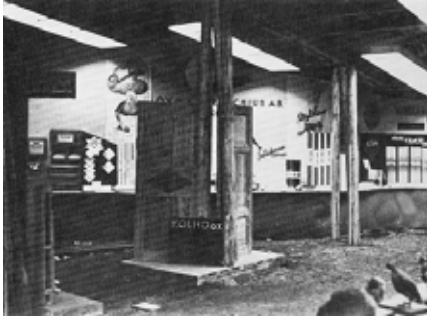
En términos de composición, la aparente forma aleatoria de las curvas que daban forma al perímetro del pabellón, tenía, en realidad, una base regular<sup>75</sup>, quizás para facilitar su replanteo y construcción: la pared ondulada estaba formada por arcos de circunferencia de 2 metros de radio que se unían con segmentos rectos, el mayor de los cuales era de 9,30 metros y formaba la fachada norte. El revestimiento de la fachada continua estaba formado por unos listones de madera que se solapaban en sentido vertical de una manera bastante similar al pabellón de París, aunque en este caso es mucho más simple. El resultado era un estriado vertical<sup>76</sup> que se adaptaba perfectamente a las curvas.

Los pilares formaban ocho grupos, constituidos a su vez por tres pinos jóvenes sin descortezar en forma de V invertida, con la excepción de un grupo que formaban cuatro troncos. La descomposición de los pilares portantes en una suma de diversos postes delgados unidos entre sí ya se experimentó de una manera mucho más atrevida en París o en la Villa Mairea, donde los delgados bambúes estaban atados con mimbre. Esa fragmentación de la estructura (habitualmente de madera) en múltiples elementos que se unen entre sí, fue llevada a la práctica en bastantes obras significativas<sup>77</sup>.

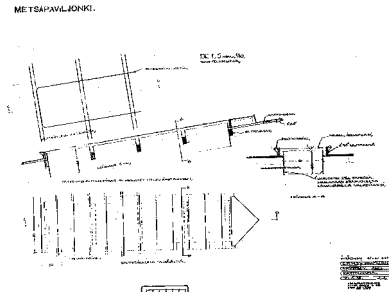
<sup>75</sup> Hay que recordar que en el techo ondulado de la sala-auditorio en la biblioteca de Viipuri también se produce el mismo efecto de aparente anarquía en las formas curvas, pero si se analizan geoméricamente las curvas, se observarán repeticiones perfectamente regulares.

<sup>76</sup> Muchas de las cabañas que tradicionalmente se usaban y se siguen usando para almacenar el heno en la Finlandia central, denominadas *lato*, construidas con estructura totalmente de madera, tenían un revestimiento exterior a base de tablonces verticales en algunos casos, si bien es cierto que en su mayoría las paredes estaban formadas por troncos ensamblados en aplamientos horizontales.

<sup>77</sup> Recordemos, entre otras, el techo de la sala de plenos en el ayuntamiento de Säynätsalo (1950-52), los pilares del pabellón de deportes para Otaniemi (1950-52), o el techo del edificio para los comedores de la Universidad de Jyväskylä (1953-56). Se observa la contemporaneidad de las obras citadas, en la primera década de los cincuenta.



Fotografía interior del pabellón



Plano de detalle de lucernario

El último *elemento* arquitectónico que formaba el pabellón era la luz. Luz que penetraba únicamente por lucernarios ubicados en la cubierta inclinada. Once *cortes* de longitud variable pero con un ancho constantes de 60 centímetros, rasgaban el plano de cubierta en el sentido longitudinal a favor de la pendiente. Por su parte, ninguna fachada dejaba hueco alguno por donde entrase claridad, por lo que la luz (a excepción de la puerta) era solamente cenital; se conseguía de esta forma uniformidad en la iluminación de la sala en su zona central, al mismo tiempo que se liberaban las paredes interiores para exposición.

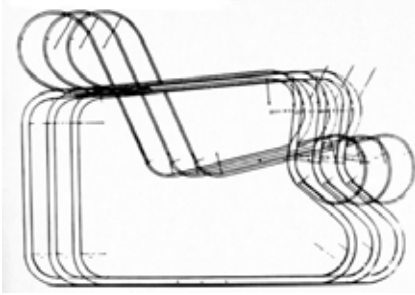
Este recurso de iluminar cenitalmente las salas de exposiciones, prácticamente como si fuesen bibliotecas, fue utilizado por Aalto en la mayoría de sus pabellones. Además de las razones prácticas que ya hemos explicado, también se potenciaba el efecto sorpresa, y la exposición se transformaba en una escenografía absolutamente controlada por la arquitectura interior. El exterior pasaba a entenderse, atendiendo a estos conceptos, como un elemento escultórico, un objeto en el paisaje con un valor iconográfico preciso y que, como si fuese un volumen lleno de materia, adquiriría un significado formal que podríamos relacionar en este caso con la ocupación y desocupación escultórica del espacio<sup>78</sup>.

Sobre la significación del lleno y del vacío, debemos recordar las famosas series de vidrio<sup>79</sup> (jarrones y vasos) *Savoy* diseñadas por Aalto y su mujer Aino para el restaurante del mismo nombre (ubicado en la capital Helsinki) en 1937, justo un año antes del proyecto de

<sup>78</sup> En este sentido es fundamental hacer referencia a la importante aportación al mundo del arte del escultor e intelectual vasco Jorge Oteiza. Este describe, a través de sus escritos en *Propósito experimental* y en la práctica, con las esculturas, sus investigaciones sobre la evolución del arte moderno desde el constructivismo ruso también en un proceso de desocupación del espacio (desocupación del cubo), que a finales del siglo XX desembocó en la deconstrucción arquitectónica.

<sup>79</sup> Finlandia había fundado su primera actividad industrial dedicada al vidrio en el año 1681. Tras la destrucción de la fábrica por un incendio, la industria del vidrio vuelve a implantarse en el año 1748, a partir del cual la artesanía del vidrio ha estado presente siempre en Finlandia y ha sido muy valorada tanto por los propios finlandeses como por los diversos países que han recibido su exportación.

El diseño finlandés también mostró interés por los vidrios: desde el artista Arttu Brummer, a mediados de siglo, hasta Aino Aalto, quien ganó en 1933 el primer premio de la Trienal de Milán con su diseño de vaso cónico reforzado por anillos concéntricos, pasando por los interesantes trabajos Savoy desarrollados por Aalto que se podrían entender como una metáfora de los miles de lagos finlandeses y las formas de placas de hielo, sabiamente interpretadas.



Dibujos para el sillón Paimio, A. Aalto



Jarrón Savoy, A. Aalto

este pabellón. Se manifiesta de esta manera la demostración de la transmisión conceptual a través de las obras de Aalto, al margen del procedimiento artístico utilizado: pintura, escultura, diseño industrial, expresión gráfica o arquitectura. Tentador, egoísta e injusto sería pensar que las diversas artes eran meros campos de experimentación para poder realizar sus obras de arquitectura; todas ellas, creemos, que eran por igual complementarias.

Desde una perspectiva teórica pensamos que éste es un proyecto especialmente significativo para destacar el concepto aristotélico de *mimesis*<sup>80</sup> que desarrolla, el cual creemos que adquiere la obra no de forma casual sino con plena consciencia por parte de su autor, constituyendo una categoría fundamental de esta obra poética. Según los estudios de Josep Muntañola, se podría afirmar que este pabellón transforma poéticamente su contexto histórico-geográfico predeterminado. La *mimesis* no sería aquí la mera imitación de los árboles del bosque mediante las paredes del pabellón, sino que se entendería como una categoría activa que conecta la trama estructural de la construcción con el argumento psicosocial del habitar, en un proceso de transformación poética de la obra arquitectónica.

<sup>80</sup> Mimesis que nosotros entendemos como representación y, si cabe, como productora de significado, acercándonos a las teorías aristotélicas y alejándonos del carácter restrictivo y negativo como "copia y engaño" que, desde Platón, algunos teóricos se han empeñado en atribuirle:

-Francisco R. Adrados, en su libro *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro* (Barcelona, Planeta, 1972, p. 52) rastrea el significado etimológico del término *mimesis*:

*Mimesis deriva de mimos y mimeisthai, términos que se referían originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana - divina o animal - o héroes de otro tiempo (...). Mimeisthai no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno.*

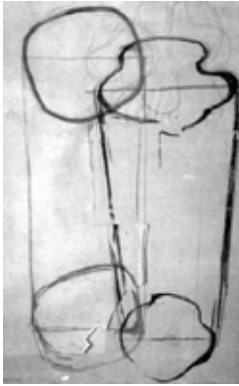
-Del libro de Valeriano Bozal *Mimesis: las imágenes y las cosas*, fundamental sobre este tema, podemos extraer algunas notas aclaratorias (que compartimos plenamente):

*La mimesis es dinámica y creadora, su dinamismo no puede escapar de lo uno y lo otro, de la relación: es un testimonio que constituye, al realizarse, la realidad de lo testimoniado como una realidad anterior, y que lo hace en la implicación de un sujeto.*

*En este marco se aclara la problematicidad de la mimesis: la construcción de lo universal en lo singular como universalidad ya existente encuentra sus condiciones en la citada fundamentación y correspondencia, fundamentación ontológica, correspondencia percibida desde el comienzo del razonar.*

-Dando un paso más sobre el tema, hay que aludir indudablemente al excelente libro de Josep Muntañola *Poética y arquitectura*, que profundiza sobre la *mimesis arquitectónica* en su conexión con los procesos creativos y poéticos del arquitecto y su obra.





Boceto para Karhula-littala, concurso 1936, A.Aalto



Experimentos en madera, A. Aalto

Como ya es de sobras conocido, una de las preocupaciones constantes de Aalto era experimentar e interpretar a través de *materiales* que provenían del contexto físico y cultural propio para volver a describir conceptos arquitectónicos nuevos. De esa forma consigue transmitir a través de sus obras y escritos la relación necesaria entre la obra (poética) y su contexto (cultura). Esa correspondencia, interpretada de manera adecuada en un proceso creativo, provoca inequívocamente que las obras se entiendan como metáforas<sup>81</sup> que redescubren la realidad.

La metáfora servirá, pues, para solventar un problema mucho más amplio, el de la conexión, interpretación y redescubrimiento entre los proyectos de arquitectura (las construcciones) y los lugares (cargados de pasado histórico). La buena arquitectura (el buen proyecto arquitectónico) que deberá por tener en cuenta simultáneamente las vanguardias y la historia, contendrá la metáfora como el instrumento retórico necesario que permite una refiguración del lugar; entonces el proyecto arquitectónico se convertirá en el vínculo entre las diferentes *historias* construidas, como la pieza que permite la evolución en la continuidad cultural histórica y que establece los principios fundamentales de una dialogía entre el texto (proyecto) y el contexto (lugar).

Es decir, que a través de este proceso de interpretaciones podemos entender también este pabellón como un relato del bosque finlandés y el bosque como la construcción preexistente del pabellón. No solamente existe la reversibilidad de las interpretaciones sino que, como decíamos más arriba, se establece una relación dialógica entre el bosque y el pabellón, sin la cual cada uno de los dos carecerían de significado. El visitante no será en este caso un actor pasivo ajeno al proceso, sino que se convertirá en un nexo de unión cultural.

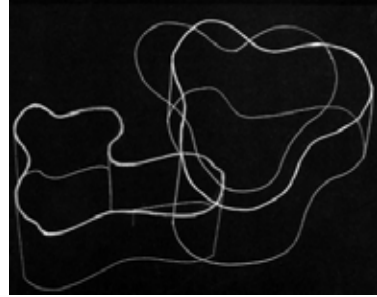
<sup>81</sup> Sobre este tema hay que hacer alusión al interesantísimo libro *La metáfora viva* de P. Ricoeur, en el cual se escribe así sobre el *modelo* y la *metáfora*:

*...el modelo es un instrumento de redescubrimiento... El modelo pertenece no a la lógica de la prueba, sino a la del descubrimiento... que no se reduce a una psicología de la invención... sino que comporta un proceso cognoscitivo, un método racional que tiene sus propios cánones y sus propios principios... En el modelo, es posible descifrar -leer en él- las propiedades del original.*

*La comparación entre modelo y metáfora nos ha indicado, al menos, la dirección: como sugiere la unión de ficción y redescubrimiento, el sentimiento poético también desarrolla una experiencia de realidad, en la que invención y revelación coinciden.*



Fotografía aérea de los lagos finlandeses



Dibujos del jarrón Savoy, A. Aalto

Por otra parte, si entendemos la metáfora como pequeñas unidades dotadas de significación poética, pudiendo también extrapolar y extender esta explicación a la totalidad de la obra del artista, en este caso el arquitecto Alvar Aalto, concluiríamos de una manera simple en que su obra es una única metáfora de la realidad, es decir del mundo del arquitecto. Como decía Aristóteles: “metaforizar bien, no es más que percibir lo semejante”.



Plano de situación



Fotografía aérea del recinto ferial

## Pabellón Finlandés. Exposición Universal de Nueva York Nueva York. 1939

Con esta obra podemos anunciar, sin temor a equivocarnos, que nos encontramos ante el pabellón más conocido y seguramente con mayor repercusión de todos los proyectos destinados a exposiciones y ferias que realizó Alvar Aalto. Así lo evidenció el primer síntoma, el interés que suscitó la convocatoria del concurso en el despacho dirigido por Aalto, que presentó tres propuestas (una de ellas con dos versiones). El primer contacto con América se produjo mediante la visita a Nueva York en el otoño de 1938, en la que Aino y Alvar Aalto fueron invitados a una exposición de mobiliario en el MOMA, como consecuencia del prestigio internacional que les reportó su Pabellón para la Exposición de París del año 1937. En América ya se conocían a través de las revistas especializadas los trabajos de Aalto, y éste, por su parte, había ya entablado amistad con L. Moholy-Nagy, R. Neutra y W. W. Wurster. En este primer viaje, que duró seis semanas, Aalto pronunció a su llegada una conferencia “El Problema de Humanizar la Arquitectura”, que consistió básicamente en mostrar imágenes de su propia obra. Debido a la ausencia de contenido verbal en la conferencia, gran parte del mensaje que transmitió, se encontró plasmado posteriormente en el artículo publicado en la revista *Technology Review* (noviembre de 1940) titulado “La humanización de la arquitectura”<sup>82</sup>.

<sup>82</sup> Este importante texto merece una atención especial porque describe con claridad, además de ser absolutamente contemporáneo al pabellón que estudiamos, cómo está entendiendo Aalto la arquitectura, y cuál es su visión crítica frente al funcionalismo predominante.

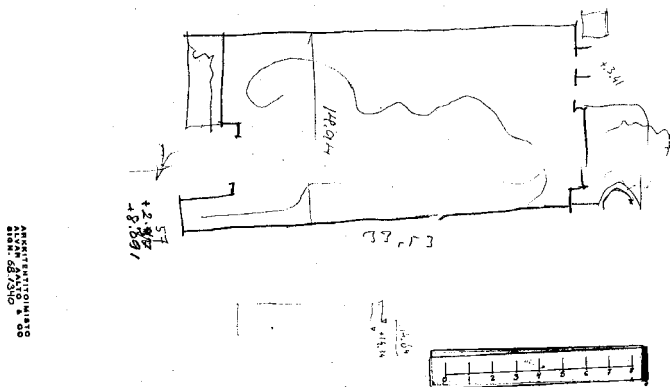
En “La Humanización de la Arquitectura” Aalto dice:

*El desarrollo de la idea funcional y su expresión en las construcciones constituye probablemente el acontecimiento más vigorizante de la actividad arquitectónica de nuestros días, sin embargo, la función en arquitectura -y también el funcionalismo- no resulta algo precisamente fácil de interpretar acertadamente... La función es también una cosa que depende de otra y varía en función de ella.*

*... Si la arquitectura abarca todos los campos de la vida humana, el verdadero funcionalismo de la arquitectura debe reflejarse, principalmente, en su funcionalidad bajo el punto de vista humano... El funcionalismo técnico no puede definir la arquitectura.*

*El funcionalismo es correcto sólo si puede ampliarse hasta abarcar incluso el campo psicofísico. Este es el único método de humanizar la arquitectura.*

*Una solución arquitectónica debe tener siempre una motivación humana basada en el análisis, pero esa motivación se ha de materializar en la construcción, la cual es probablemente el resultado de circunstancias extrañas.*



Primeros bocetos del pabellón. A. Aalto

**El concurso, 1938:** este fue un concurso con un plazo de ejecución muy corto, desde el anuncio en marzo hasta el 9 de mayo de 1938, sólo se disponía de dos meses. El equipo de Aalto presentó<sup>83</sup> tres proyectos bajo los lemas-títulos: *Maa Kansa, Työ, Tulos - Kas kuusen latvassa oravalla*, y *USA 39*<sup>84</sup>. Los dos primeros, inscritos con el nombre de Alvar Aalto y su despacho, y el tercero con el de Aino Aalto. Sorprendentemente el acta del jurado distinguió a los tres proyectos con los tres primeros premios. *Maa Kansa Työ Tulos* obtuvo el primer premio, *Kas kuusen latvassa oravalla* obtuvo el segundo premio y *USA 39* obtuvo el tercer premio.

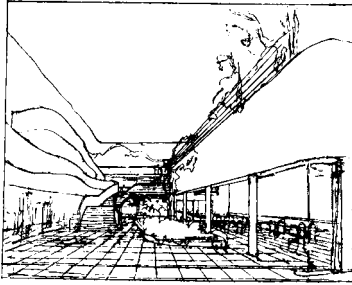
Uno de los inconvenientes que a priori presentó el proyecto del pabellón, fue la imposibilidad de poder diseñar un edificio completo y aislado, debido a que Finlandia sólo se podía permitir el alquiler de un espacio interior, por lo que la organización de la exposición le asignó una porción interior de un pabellón definido previamente y compartido con otros pequeños países. El volumen era de 31 metros de largo por 14,5 metros de ancho y 16 metros de alto. Con esta limitación, los arquitectos se tenían que restringir a proyectar el interior de un volumen cúbico alargado, con el gran inconveniente que representaba para la completa expresión del proyecto el no poder decidir sobre la volumetría exterior, sus fachadas o incluso

<sup>83</sup> Según explica R. Weston, Aalto estaba muy disgustado tras su fracaso en el concurso para la ampliación de la biblioteca universitaria y estuvo a punto de no presentarse a este concurso, pero, tres días antes de expirar el plazo de entrega presentó tres propuestas que, a buen seguro, habían sido gestadas mucho antes. Por segunda vez, el saber que Lindegren y Valikangas eran componentes del jurado también debió jugar a favor de su presentación.

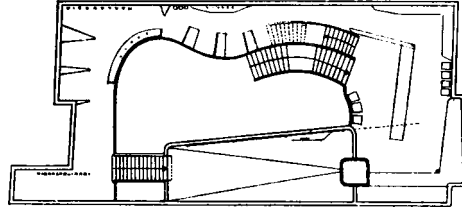
<sup>84</sup> Los lemas, a través de sus significados, dejan entrever más de una pista sobre la propia obra. *Maa Kansa Työ Tulos*: "El país, el pueblo, el trabajo, el resultado (el producto)". Con este lema se presentó el proyecto ganador. La frase entrecortada del lema, que bien podría ser el título de algún manifiesto socialista de la época, deja vislumbrar una característica fundamental de la idiosincrasia finlandesa, la constancia y dedicación al trabajo (sin concesiones incluso a costa del tiempo de ocio de las relaciones sociales), convirtiéndose en el orgullo de un pueblo con una fortísima componente nacionalista.

*Kas kuusen latvassa oravalla*: "La ardilla tiene un nido en lo alto del pino". Este lema que al parecer está extraído de una conocida canción infantil finlandesa, lo podríamos interpretar en un tono irónico, como la astucia e inteligencia del pequeño animal (arquitecto) que mira al mundo desde lo alto del pino (quizás, como símbolo del bosque o del país Finlandia).

*USA 39*. Para el proyecto firmado por Aino Aalto, este es, quizás, el lema más inocente de los tres y actúa a modo casi de título para archivar un documento, sin aparentes dobles significados.



Perspectiva interior del pabellón, (USA 39)



Planta del pabellón, (USA 39)

sobre el acondicionamiento de accesos y alrededores, a diferencia de su anterior intervención en el pabellón de París del 1937.

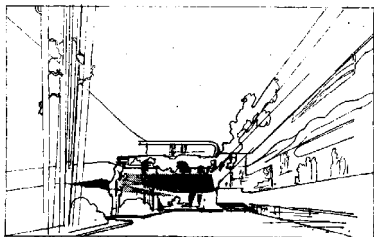
Los proyectos que obtuvieron el segundo y tercer premio no presentaban una propuesta con la claridad y potencia formal de la ganadora. De todos modos, se podían distinguir diversos rasgos comunes a todos ellos: en primer lugar, las tres versiones proponían un gran espacio central *abierto* que distribuía el flujo principal de circulación que, con mayor o menor claridad, discurría a través de una de las diagonales mayores de la planta rectangular; también era común la intención de utilizar los dos lados más alargados del interior del Pabellón como soporte principal de la Exposición; aunque no con la rotundidad del proyecto ganador, podemos asimismo distinguir el uso de algunos tímidos volúmenes curvos en los laterales del espacio central.

**USA 39:** fue el proyecto que obtuvo el tercer premio, firmado únicamente por Aino Marsio Aalto. Una de sus características más destacables se presentaba en la solución de uno de los lados más largos: un balcón acabado en una sucesión de curvas encadenadas que, además, se reforzaban en las barandillas, se completaban con unas escaleras que también seguían la forma semicircular y se dejaban caer justo al final de la perspectiva *fugada* que generaba el espacio a triple altura<sup>85</sup>, resolviendo la continuidad de las curvas con el plano del suelo de la planta baja.

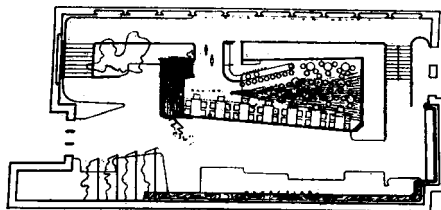
Común en esencia a las intenciones y seguramente en resultados a las tres propuestas (incluido el proyecto construido), el espacio central abierto de una altura máxima y limitado únicamente por la bajocubierta del pabellón, provocaba la impresión (escenográfica) de una

<sup>85</sup> En la perspectiva interior que se presentó al concurso, se observa cómo la escalera cierra el final del espacio abierto y resuelve la continuidad con las curvas del balcón del nivel superior. La utilización de la perspectiva (forzando su fuga) de una manera teatral y la incorporación de curvas frente a la rotundidad del plano que delimitaba el cine-restaurante, hace que pensemos en ciertos recursos formales utilizados por los arquitectos italianos del barroco (sobre todo en las iglesias que, a buen seguro, fueron visitadas y admiradas por Aalto y su mujer en sus viajes a Italia).

También existe la hipótesis defendida por P.B. Mackeith, que señala el balcón curvo directamente emparentado con una de las versiones (*Tsit, tsit, pum*) presentadas al concurso del Pabellón de París de 1937. Schildt, por su parte, traza un hilo conductor entre la fascinación que le produjo a Aalto la *Casa de la cascada* del arquitecto norteamericano F. Lloyd Wright, sus dibujos previos para la Villa Mairea realizados en abril de 1938 y este proyecto de pabellón desarrollado sólo tres semanas después de dichos bocetos.



Perspectiva interior del Pabellón, (Kas kuusen...)



Planta del Pabellón, (Kas Kuusen...)

plaza abierta en un espacio exterior<sup>86</sup> con los balcones de las casas perimetrales volcados hacia ésta.

**Kas kuusen latvassa oravalla:** con este lema se presentó la propuesta que obtuvo el segundo premio del concurso y que fue firmada únicamente por Alvar Aalto.

Lo más destacable de este proyecto era el cine-restaurante suspendido del techo<sup>87</sup> mediante múltiples tirantes. Éste ocupaba una gran parte de la zona central del pabellón, casi adherido a la fachada izquierda (según el acceso). El ámbito del cine-restaurante en forma de cuña alargada se protegía de la abundante luz cenital por medio de dos caparazones laterales (deflectores) que no lo cerraban en su totalidad y permitían así vistas y ventilación cruzadas.

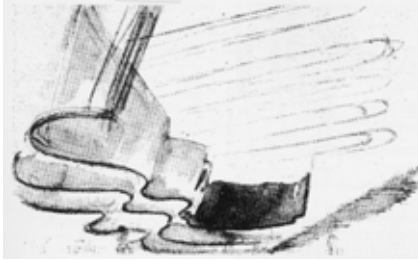
La tensión dramática que se producía con este *nido* suspendido, se reforzaba en su representación cuando frente a la entrada se colocaba una agrupación de troncos de árbol (casi tocando el volumen) que producía el efecto óptico de ser el bosque el sustentante del *nido* (en una clara transcripción del propio lema).

Entre el volumen flotante y la fachada opuesta se producía una gran *grieta* lateral a toda la altura interior, que recibía abundante luz cenital y marcaba una clara trayectoria desde la que se podía observar la fachada interior derecha ligeramente inclinada. Este volumen recordaba algunos *cuerpos*<sup>88</sup> forrados de listones de madera, que parecían no pertenecer al resto del volumen del edificio y que se maclaban con él o mantenían un contacto puntual, pero que en cualquier caso, destacaban siempre como elementos significativos.

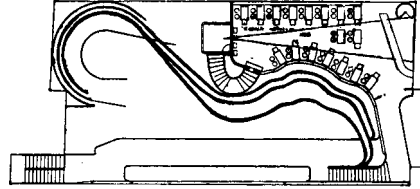
<sup>86</sup> Éste pasaría a ser un recurso muy utilizado en obras posteriores tan importantes como el *hall* del primer piso en el auditorio y palacio de congresos *Finlandia Talo* en Helsinki. Fue una figura espacial que se convirtió casi en una metáfora obsesiva de aquellas pequeñas plazas carismáticas que había observado con entusiasmo en sus viajes por los países mediterráneos y, con especial atención, en sus visitas por Italia.

<sup>87</sup> M. Quantrill y P.D. Pearson señala la relación casi literal que existe entre el concepto “nido de ardilla en lo alto...” (título-lema del proyecto) y su representación arquitectónica a través del volumen cine-restaurante suspendido.

<sup>88</sup> Nos referimos, entre otros, al volumen del estudio en el primer piso de la Villa Mairea (1938-41) o al volumen del primer piso en su casa-estudio en Munkkiniemi (1934-35). Aunque también formalmente se podría asemejar a la marquesina que cubre el acceso del hospital de Paimio o de la Villa Mairea, entendidas como apéndices que salen del propio edificio, en este caso conectado al pasillo del primer piso de la pared izquierda del pabellón.



Perspectiva interior del pabellón, (Maa, Kanss...)



Planta del Pabellón, (Maa, Kanss...)

La situación del acceso y la salida en los dos proyectos (tercero y segundo premio) era básicamente la misma. Marcaban una de las dos diagonales de la planta rectangular, si bien las circulaciones, con relación a los espacios a doble altura que se generaban, no estaban tan claras como en la propuesta vencedora. Sin lugar a dudas, el elemento más importante en ambos proyectos era el cine-restaurante que se ubicaba como la pieza excepcional dentro del proyecto. Éste generaba unos flujos de circulación a su alrededor o bien se situaba en una posición central muy relevante con una gran dimensión que hacía aumentar su representatividad<sup>89</sup>.

**Maa, Kanss, Työ, Tulos:** con este lema se presentó el proyecto firmado por Alvar Aalto y sus asistentes Stenius, Urpola y Bernouilli, que obtuvo el primer premio<sup>90</sup> y que se convirtió en la base del proyecto definitivo.

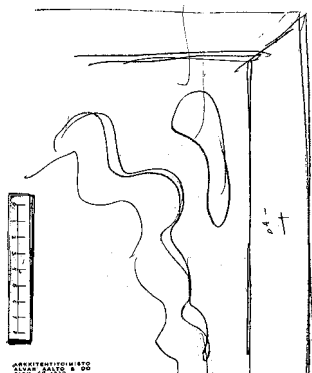
La principal idea que al parecer generó el proyecto fue el fenómeno atmosférico (muy popular en el norte de Finlandia) *aurora boreal*. Ésta fue plasmada por Aalto en dos hojas de su agenda de bolsillo -según explica un miembro del despacho, al ser arrancadas por el propio Aalto, éste dijo: “aquí esta la solución, todo lo que tenéis que hacer es pasarla a limpio”. Esta inmediatez y, a la vez, confianza en su idea a partir de un sintético boceto, apunta la posibilidad de que Aalto estuviese pensando sobre esta metaforización de aquel fenómeno natural a lo largo de varios proyectos<sup>91</sup> anteriores, sin poder encontrar la justificación espacial necesaria para llevarla a cabo.

<sup>89</sup> Como explica G. Schildt, Aalto había sentido fascinación por el cine y el teatro desde muy joven, llegando incluso a instalar un escenario teatral en el ático de su casa de Jyväskylä (Harjukatu 10). Diseñó la escenografía para la obra pacifista de Hagar Olsson *SOS* que se representó en el teatro finlandés de Turku (Cooperativa Agraria) en 1931 y, ya al final de sus años, los decorados para el aniversario del Teatro Nacional Finés en el año 1973, con claras influencias cubistas.

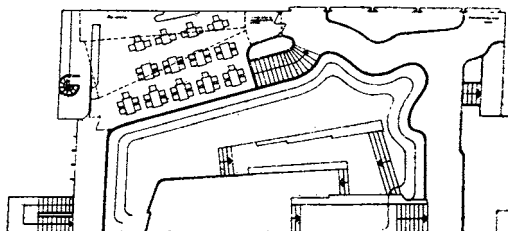
La única sala para cine que proyectó, el Suomen Biografi Cinema en Turku, en 1928, no fue construida por causa de la depresión del 1929.

<sup>90</sup> Uno de los dos asistentes extranjeros del despacho de Aalto, Lisbeth Sach, relata en el libro-biografía de G. Schildt, *The decisive years*, cómo se tomó la decisión de participar en el concurso y cuál fue el espíritu del equipo durante los tres días y tres noches de que dispusieron para su realización.

<sup>91</sup> Schildt viene a decir a este respecto que la exposición (el interior del pabellón) fue la dramatización teatral de la idea básica del salón ideado para la Villa Mairea.



Bocetos previos, A. Aalto



Planta del pabellón, (Maa, Kansa... - 2ª versión)

En cualquier caso, las superficies ondulantes que Aalto dibujó en numerosos bocetos (que se conservan en su archivo de Munkkiniemi) de una forma que creemos casi inmediata, abstracta e instintiva, indicaban un vínculo indiscutible con la poética del espacio físico de su contexto inmediato (cultural). Esta significativa relación entre naturaleza y proyecto nos hace pensar en una naturalización de la arquitectura o, lo que es lo mismo, una arquitecturización de la naturaleza<sup>92</sup>, en un claro proceso retórico y al mismo tiempo dialógico entre las partes.

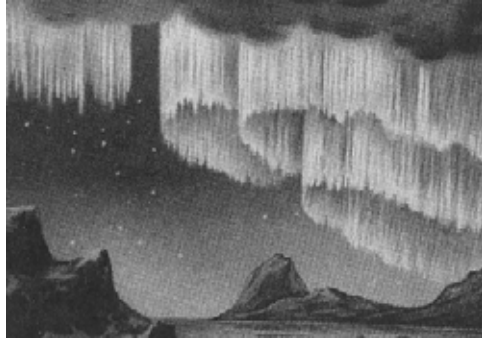
El proyecto presentado al concurso contenía dos versiones que giraban en torno a la misma idea sobre una pared curvada de madera contrachapada. En una de ellas las superficies onduladas se mostraban más exageradas, formando un bucle circular en la entrada, que encontraba su expresión formal en una rampa que conducía al primero de los tres niveles de la propuesta. Su dibujo en planta era casi como la sección del sillón realizado en madera laminada curvada para el hospital de Paimio, 1929-33. En la misma propuesta el cine-restaurante se ubicaba en el segundo nivel oculto tras las curvas, proyectando en dirección favorable a la circulación desde el acceso. En la segunda versión las curvas se suavizan en su totalidad pero al mismo tiempo se convulsionan en un punto, el que marca el desenlace de la diagonal desde el acceso a la salida. Las curvas allí se asemejan más a las curvas de nivel o a los diseños del vaso Savoy, 1936. El cine-restaurante se coloca en un segundo nivel en el vértice izquierdo contiguo al acceso, proyectando en dirección opuesta al movimiento del visitante. Una serie de pequeñas escaleras, giradas unas respecto de las otras, confiere al interior del pabellón un carácter *topográfico*, que desaparece en la versión final, aunque su concepto se puede nuevamente encontrar, revisado y ampliado de forma significativa, en obras posteriores, como en la intervención en el centro de Seinäjoki, 1952-60, o en el ayuntamiento de Säämätsalo, 1949-52. En éstas la creación de *montañas* artificiales (recordemos esta obsesión en Aalto),

<sup>92</sup> R. Weston, en el capítulo "Between Nature and Culture: Reflections on the Villa Mairea" del libro editado por W. Nerdinger, *Alvar Aalto, Toward a Human Modernism*, descubre una cromolitografía alemana de 1870, del noruego Peder Balke, que representa la aurora boreal, con unos haces verticales que tienen un parecido extraordinario con los listones verticales que daban forma a la aurora boreal que Aalto representó en su pabellón. Aunque R. Weston no se atreve a afirmarlo, nosotros pensamos que no es de extrañar, dado su interés artístico, que Aalto conociese esta litografía, si bien es cierto, por otra parte, que puede suceder simplemente que ambos hubieran coincidido en interpretar artísticamente la aurora boreal nórdica.





Fotografía interior del pabellón, 1939, A. Aalto



Cromolitografía, 1870, Peder Balke

permite nuevamente el reencuentro de la obra con la naturaleza, de la arquitectura con su lugar, en una alteración de éste, muy probablemente, cercana conceptualmente a la de algunos jardines japoneses.

**El pabellón, 1939:** el proyecto definitivo se elaboró entre los meses de agosto del 1938 y abril del 1939, y se incorporaron algunas de las ideas del proyecto de Aino Aalto. Sobre este punto parece evidente que, en lo esencial, el proyecto de Aino estaba reflejado en la propuesta definitiva: el cine-restaurant se colocaba a la derecha, según se entraba, sobre un balcón que seguía una diagonal recta hacia la salida, y en el lado opuesto las curvas serpenteantes de los balcones de Aino se convertían en una secuencia de tres *cintas* superpuestas e inclinadas hacia el espectador, que enlazaban tramos rectos y curvos, bajo las cuales se desarrollaba la exposición.

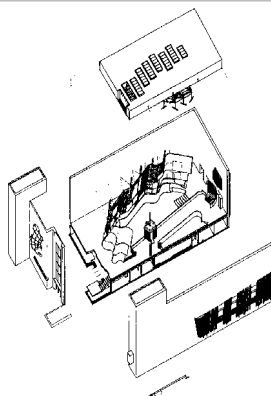
Ayudados por la información gráfica que se conserva y por los trabajos de P. B. Mackeith y P. D. Pearson entre otros, abordaremos una breve pero necesaria descripción objetiva<sup>93</sup> de la obra terminada, para luego adentrarnos en el análisis de aspectos particulares de la misma desde una perspectiva subjetiva.

La Feria Mundial de Nueva York se inauguró el 30 de abril de 1939. La representación finlandesa se ubicó en el interior de un pabellón multinacional, en el extremo del volumen justo al lado del Pabellón de EEUU. La puerta de acceso al pabellón se situaba al final del eje principal de la exposición, frente a la plaza llamada *El Patio de la Paz*. Una estatua de Waino Aaltonen, *La doncella de Finlandia*, y una escultura metálica que representaba el mapa de Finlandia en el globo terrestre eran los iconos que referenciaban el pabellón. Por situarse en la esquina del último volumen multinacional, Aalto pudo tratar la zona donde se encontraban las ventanas de la fachada lateral, tamizando su visión con unos finos troncos de abedul verticales (por los que treparían las viñas plantadas en su base), quizás, como anuncio de los

<sup>93</sup> Como siempre que ha sido posible, utilizaremos la descripción y los comentarios sobre la obra del propio Aalto, que han sido el eje central para corroborar las hipótesis de trabajo. En este caso (como también pasó en el Pabellón de París, 1937), podemos contar con la escueta descripción que, supervisada, corregida y, en algunos casos, incluso acompañada por comentarios directos del propio Aalto, realizó Karl Fleig en los libros publicados por Verlag para la *Edición de Arquitectura* de Artemis Zurich, vol. I, 1963, p.124-31.



Fotografía interior de la cabina de proyecciones

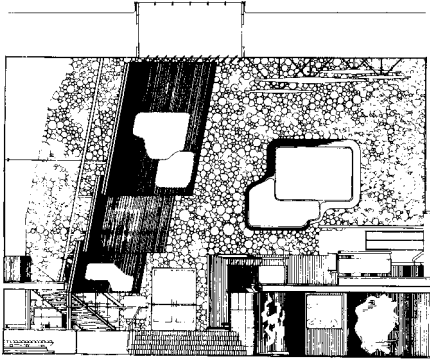


Perspectiva del pabellón

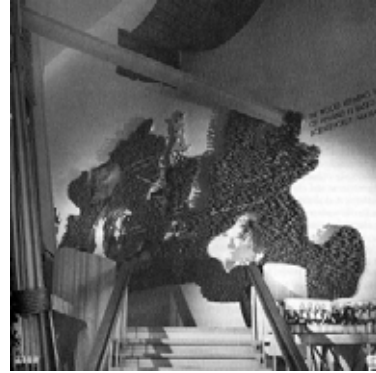
planos curvos interiores. De esta manera se consiguió dotar al pabellón de una tercera fachada que ayudó en lo posible a manifestar su identidad.

Una vez traspasada la puerta de acceso al pabellón, se atravesaba un techo bajo frente a la recepción-información que se situaba a la derecha. Súbitamente ante el visitante se abría a toda la altura el espacio. A la izquierda tres paredes curvas ascendían ligeramente inclinadas, en las que el *país*, la *gente*, el *trabajo* se encontraban representados en orden decreciente con fotografías de gran formato separadas por listones verticales. Ligeramente levantada del plano del suelo, una nueva superficie con el perímetro también curvo, que seguía la proyección del nivel superior, albergaba el *producto*<sup>94</sup>. A la derecha, bajo el balcón recto que marcaba la diagonal hacia la salida, se encontraba una oficina de turismo y una exposición monográfica dedicada a la preparación de los Juegos Olímpicos de Helsinki de 1940, amueblada con un numeroso surtido de sillas y mesas diseñadas por el propio Aalto para Artek. Al fondo de este *corredor* se ascendían siete peldaños y se encontraban las puertas de salida incorporadas a una pared forrada con secciones transversales de abedul que contenía la pantalla de cine, la cual provocaba un vaciado escultórico de la pared para facilitar su visión desde la planta baja. En este punto se planteaban tres alternativas: salir, ascender por las escaleras de caracol de la derecha o subir por las escaleras rectas de la izquierda. Ascendiendo por la derecha, se llegaba al altillo sobre la exposición de los Juegos Olímpicos: allí se ubicaba el restaurante dividido en dos niveles longitudinales, al fondo una inmensa fotografía aérea del archipiélago finlandés y sobre este espacio la cabina de proyección suspendida del techo (arriostrada con un tirante metálico a la pared lateral). Si se ascendía por la izquierda, se llegaba al espacio que había tras las paredes curvas y que recogía una exposición dedicada a la cultura y la economía finlandesa y una maqueta de una ideal *planificación*. Siguiendo las sinuosidades de la pared pasando por encima del acceso (en planta baja), el visitante llegaba por el otro extremo al restaurante, completando de otra manera el recorrido circular.

<sup>94</sup> Objetos o componentes industriales, realizados con madera o sus derivados: bobinas de papel, hélices, esquís, hachas, estructuras para mobiliario, etc., habían sido cuidadosamente colocados por los colaboradores de Aalto, siguiendo un orden también diseñado.



Alzado-sección original del interior del pabellón



Exposición de Cultura y Economía finlandesas

Para que todo este interior *funcionase*<sup>95</sup> y para que los recorridos espirales que se proponían estuviesen *resueltos* en una continuidad armónica, Aalto contó, además de la forma espacial, con la luz y con el material, la madera.

La luz (como fue habitual en sus obras), entendida como potenciadora de la forma y creadora de la atmósfera especial con la que Aalto caracterizaba sus interiores, se controló restringiendo su entrada mediante ocho lucernarios longitudinales (paralelos a la fachada de acceso) que se movían paralelamente, pero no alineados sobre el gran vacío central. Además de unas pantallas interiores que evitaban el asoleo directo en el interior, una celosía, formada por listones de madera que aplacaba el techo del pabellón, tamizaba la luz, convirtiéndola en una auténtica *luz del norte* difusa y uniforme. En el restaurante, bajo la gran fotografía aérea, se extendía longitudinalmente una tira de ventanas corridas que también tenían una reducción de asoleo mediante un aplacado exterior de listones de madera. Con la luz natural controlada, Aalto ya podía iluminar cada objeto o fotografía mediante la luz artificial. Los objetos, meticulosamente colocados en la planta baja, estaban iluminados por una hilera de focos escondidos en una acanaladura del techo. Además, para causar su deseado efecto poético de *aurora boreal*, iluminó la pared curva con distintos focos de colores colocados sobre la cabina de proyección.

La madera, como ya pasó en el Pabellón de París de 1937, fue fundamental en su estrategia *retórica* y se convirtió en el material que aportó la cualidad necesaria, desde cualquier perspectiva abordable: estética (poética), técnica (funcional) o ética (producto cultural). Retomando las categorías de las contradicciones venturianas, abordamos el elemento *doble-función*: una serie de hélices<sup>96</sup> de avión, realizadas en madera, expuestas en la planta baja y unos ventiladores colgados del techo, sobre la cabina de cine, formados por las mismas hélices. Sí,

<sup>95</sup> No nos referimos a un funcionamiento desde el punto de vista racionalista, sino a cómo Aalto puso en marcha una serie de *mecanismos* poéticos para conseguir que su obra representase la o las metáforas que pretendía.

<sup>96</sup> Sobre este punto recordemos que en una de las propuestas presentadas al concurso del Pabellón de París (*Tsit, tsit, pum*, segundo premio), tres aeroplanos de madera colgaban del techo en el interior del pabellón, demostrando así la recurrencia ideológica entre obras.



Interior del pabellón



Exposición de los productos de madera

además, nos fijamos con atención, comprobaremos cómo los ventiladores estaban situados enfrente de una enorme fotografía aérea de los lagos finlandeses, consiguiendo Aalto de esta manera establecer una relación retórica entre el objeto - hélice - y un viaje (hélices de aviones en movimiento) al territorio finlandés como contexto histórico-geográfico (gran fotografía). Función y significado poético se entrecruzan hábilmente.

La madera resolvió la continuidad entre los diferentes recorridos de la exposición: en el restaurante daba forma a un pasamanos curvado de abedul; en el techo era una celosía de listones; en la planta baja era un suelo ligeramente elevado donde se exponían objetos; en la pared curva eran listones verticales que formaban haces; en la pared del fondo (sobre la salida) un acopio de secciones cilíndricas de abedul aplacaba la pared, etc. Desde un planteamiento ético, la madera representaba la expresión del pueblo finlandés que había sido capaz de transformar la naturaleza en un producto técnico sin dejar de contener un proceso cultural en su transformación. El ser humano como mediador se encontraba presente.

La representación de la metáfora *paisaje finlandés*<sup>97</sup> estaba clara, pero aún más allá nosotros atribuimos a la dimensión de la palabra *paisaje* la cultura, el lugar y la psicología de un pueblo. La representación del fenómeno atmosférico denominado aurora boreal, propio del norte de Finlandia, era solo la parte evidente de la trama poética que se desarrolló en el pabellón. Como el propio Aalto decía, los símbolos se sintetizaban con las formas en un proceso racional, es decir, comprensible para el espectador. Pensamos que la madera era uno de esos símbolos y que contenía múltiples categorías y atributos culturales finlandeses: personificaba el trabajo de un pueblo, a través de su transformación; sustituía al propio lugar, al paisaje, al territorio de la nación Finlandia; representaba la relación, el vínculo entre la

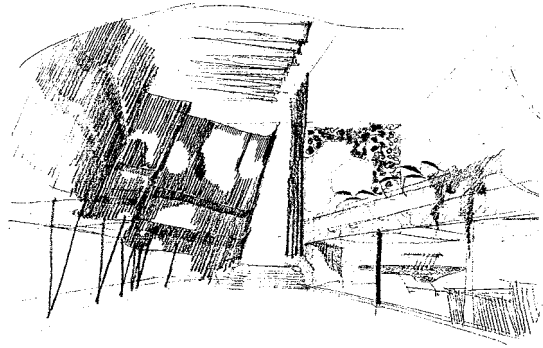
<sup>97</sup> En la breve descripción del pabellón que se recoge en las monografías *Verlag* y que podemos entender como las palabras de propio Aalto, encontramos las intenciones más profundas de la obra:

*La arquitectura del pabellón se describe difícilmente: forma la síntesis de formas y símbolos que se descubre en el paisaje finlandés con las consideraciones racionales. El montaje del pabellón concreta las aportaciones geográficas de este país nórdico y busca combinar los efectos horizontales y los verticales.*

*Una exposición debe ser lo que ha sido desde el origen: un bazar mostrando indiferentemente toda suerte de objeto heteróclitos... Esto no ha sido más que la pequeña tarea de reunir estos elementos para que formen un ensamblaje armonioso.*



Transporte de troncos por el río, Finlandia



Boceto del interior del pabellón, A. Aalto

sociedad y su lugar, con el respeto hacia el medio natural por parte del hombre, pero también con su profanación y transformación en la construcción de la vivienda hecha con troncos de madera; simbolizaba igualmente el recurso económico de una joven nación emergente al contexto internacional; encarnaba, por último, al propio arquitecto y la manera de pensar y construir el proyecto, con un material del que siempre fue deudor.

En un terreno más inseguro debemos abordar otro posible símbolo, el pabellón como *espacio sagrado*<sup>98</sup>. Entenderíamos así el interior del pabellón como un espacio fragmentado en su eje central que, de una manera similar a lo que sucedía en los templos, propiciaba una *puerta*, una abertura que comunicaba simbólicamente el cielo de los dioses con la tierra de los hombres. En esta arriesgada hipótesis solamente el propio Aalto podría manifestarse con garantías fidedignas de veracidad, aunque en su ausencia y desde la observación atenta de su obra podemos constatar la enorme atención que dedicó a múltiples tipos de proyectos religiosos, contándose más de 60 obras en una ininterrumpida continuidad profesional que abarcó casi 50 años. Abundando en este tema, recordamos cómo reaparece reiteradamente en su obra otro símbolo, sobre el cual es ya conocida la obsesión de Aalto - *la montaña*. La montaña ha sido tradicionalmente la figura simbólica que ha manifestado el vínculo entre el cielo y la tierra. En todas las religiones y creencias se ha incorporado la montaña sagrada como el lugar místico por excelencia. Aalto también la incorporó en obras tan significativas como las realizadas en Seinäjoki, Säinäsalo o Rovaniemi.

Abordemos ahora la *forma*, que según palabras del propio Aalto, prefiguraba el binomio sintético que se descubría en el paisaje finlandés del pabellón. Los diferentes analistas de la obra coinciden en calificar como indudable que las formas curvilíneas (aurora boreal) provenían de la segunda propuesta (*Tsit, Tsit, Pum*) para el Pabellón de París de 1937. G. Schildt, por su

<sup>98</sup> Entenderemos aquí por *espacio sagrado* el que se describe mediante los términos que explica M. Eliade en su libro *Lo sagrado y lo profano*. Es decir, un espacio no homogéneo, que presenta roturas, escisiones. Un espacio que permite la constitución del mundo, ya que su ruptura posibilita descubrir el *punto fijo*, el eje central de toda orientación futura ante la homogeneidad caótica. En oposición a la experiencia profana, que sería aquella que mantiene la homogeneidad y, por consiguiente, la relatividad del espacio.



Cuadro del finlandés P.Halonen, 1900



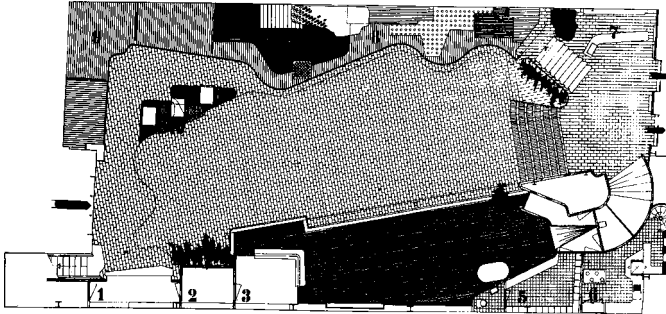
Fotografía exterior del pabellón

parte, insistirá en que existía una conexión entre los primeros bocetos del *hall* de entrada en la Villa Mairea y las paredes serpenteantes del pabellón. La pared curvada de cuarenta metros de longitud sobre la diagonal del gran hueco central era, sin lugar a dudas, la generadora de la planta y la sección del pabellón. Techo y suelo (cielo y lagos), como se manifiesta en las fotografías de gran formato sobre el restaurante, pasaban desapercibidos, y todo el protagonismo lo tomaban las fotografías que recorrían la pared laminada y los objetos que se exponían en un suelo de perímetro curvo, que flotaba sobre el pavimento oscuro de la planta baja. Nosotros nos inclinamos a pensar en el suelo de la planta baja como uno de los lagos rodeados de bosque del territorio finlandés, que se delimitaba en este caso con los productos transformados nacidos de la propia naturaleza, árboles y madera.

El hombre, el habitante de Finlandia o, en este caso, el visitante de la exposición, sería el elemento que cerraría el ciclo natural del paisaje finlandés. Entre el relato de ficción que sería el proyecto y la historia se situaría el hombre como nexo de unión cultural en el proceso de la construcción de lugares<sup>99</sup>, en este caso el territorio, Finlandia. Aplicando las ideas hermenéuticas de P. Ricoeur, que sabiamente han sido capturadas, interpretadas y ampliadas en términos arquitectónicos por J. Muntañola, podemos entender el pabellón como la narración de la propia historia ya construida del paisaje y la cultura finlandesa, es decir, como la convergencia o la simbiosis que hace posible en el pabellón la construcción del lugar identidad del hábitat humano.

<sup>99</sup> Sobre este punto, tenemos que remitirnos al capítulo III.4, "La naturaleza dialógica del entorno", del excelente libro de J. Muntañola, *La Topogenèse, fondement d'une architecture vivante*. A pesar de que se hace muy difícil extraer fragmentos, por tratarse de una argumentación sintética y muy bien estructurada y desarrollada en continuidad por el autor, nos atrevemos a sesgar un párrafo que interpreta algunas de las ideas de P. Ricoeur, en beneficio de la arquitectura:

*Podemos hacer proyectos de arquitectura que cambien mucho o radicalmente la historia de los lugares a través de una redescritión o "re-figuración" muy nueva, pero estos nuevos lugares se entrecruzarán con el contexto ya construido, en un proceso opuesto de "refiguración" y de redescritión de estos nuevos proyectos que la experiencia y la historia de los lugares ofrece a la humanidad.*



Dibujo en planta del pabellón de Nueva York

Es indudable, como ya comentamos al principio de nuestro estudio, que el carácter efímero de la obra y su uso básicamente expositivo y contemplativo potenciaron de manera notable sus atributos simbólicos y condensaron seguramente de una manera excesiva, las diferentes categorías y figuras del discurso (del proyecto arquitectónico). No obstante, hay que hacer incidencia en que este *tipo* de obras, en el caso específico de Alvar Aalto, no hacen más que constatar, a modo de gran compendio experimental, cuál es en esencia el sentido y el significado de su arquitectura.

Las dimensiones estéticas, lógicas y éticas de la arquitectura de Aalto se encuentran representadas en mayor o menor medida en esta obra, si bien es cierto que algunos modos como el tipológico o el dialógico del entorno, no pudieron encontrar su explicación más que en su propia representación endogámica. Por ello estaríamos en condiciones de decir que la gran aportación de esta obra estaría más cerca de una revisión teórica de la arquitectura de Alvar Aalto que de su puesta en práctica, aunque también es cierto que para mostrar estas teorías se utilizaron los mecanismos prácticos necesarios que sólo una obra de estas características permitía llevar hasta sus últimas consecuencias.

Entendido en su totalidad, creemos que el pabellón manifiesta con claridad la idea de *instalación*<sup>100</sup>, concebida ésta como la *puesta en escena* de un argumento, que bien podría haber sido *la explicación de gran parte de la cultura finlandesa a través del propio paisaje nórdico*, desde un planteamiento figurativo. En este sentido entendemos que el pabellón se alejaba de cualquier manifestación *tectónica* de la materia y más aún de la construcción. Nosotros suponemos que precipitada y equivocadamente, desde nuestro punto de vista, se ha estructurado este mal entendido por parte de algunos críticos que no han reparado en un análisis más profundo.

<sup>100</sup> Entenderemos aquí la idea de *instalación* como aquella "implantación de elementos extraños en un lugar neutro". Es decir que comprendemos perfectamente la desnaturalización del sitio físico en el que Aalto interviene, de manera que la intervención lleva consigo no solamente la construcción de una metáfora sino el traslado desde Finlandia del propio contexto físico (lugar) para que su metáfora pudiera establecer una relación dialógica entre lo representado y lo que lo representa.



Redes sobre la estructura metálica portante



Diversos paneles y listones sobre la estructura metálica

Centrándonos en la supuesta tectonicidad defendida por P. B. Macketh, influenciado, a buen seguro, por los trabajos sobre la *cultura tectónica* de K. Frampton<sup>101</sup> (elaborados desde 1986), nosotros insistimos en manifestarnos con escepticismo ante tales afirmaciones, avalados incluso por el propio texto de K. Frampton en referencia a la obra de Aalto que reproducimos casi en su integridad y del que podemos extraer pocas, por no decir ninguna, *pistas* que nos conduzcan o nos dejen entrever la posibilidad de manifestaciones tectónicas en este pabellón.

Por otra parte, si consideramos la estructura portante principal de este pabellón (diseñada por Aalto para el soporte de la exposición interior, sobre todo de la pared curva), observaremos cómo Aalto la proyectó en el sentido opuesto a los planteamientos *tectónicos* que se plantean en la propia definición defendida por K. Frampton de la palabra. Aalto de una manera muy explícita esconde primero la estructura en el gran vacío central, gran protagonista del espacio de un modo simbólico, y la muestra y la expone después en un ámbito menor, secundario de la exposición.

La estructura principal de su *ensamblaje*, que no adoptó el papel ni de ordenadora del espacio ni de protagonista del mismo, muy al contrario, se manifestó en el ámbito escondido

<sup>101</sup> En el artículo de P. B. Mackeith, (de su libro *The Finland Pavilions, Finland at the Universal Expositions 1900-92*) sobre este pabellón, se menciona en varias ocasiones: "aurora boreal tectónica" o "Aalto visionó un paisaje tectónico de espacios abiertos y cerrados".

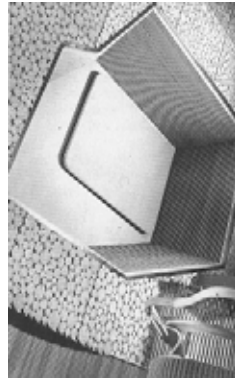
K. Frampton ha publicado recientemente su libro *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, (1995) en el que desarrolla la teoría que defiende el parentesco entre la arquitectura moderna y la evolución de la estructura y la construcción. Al final de su libro y tras dedicar amplios estudios a los arquitectos F. L. Wright, A. Perret, M. van der Rohe, L. Kahn, J. Utzon y C. Escarpa, hace una breve referencia a Alvar Aalto en los siguientes términos:

*En el caso de Alvar Aalto, la forma tectónica se manifiesta de manera más esporádica, en cuanto que articulación repetida constantemente, también está presente su mobiliario y aparece de forma decisiva en sus estructuras de madera, como el pabellón finlandés construido para la Exposición de París de 1937, o el palacio de deportes construido en Otaniemi, Finlandia (1952). Aalto también presentará una marcada sensibilidad tectónica en obras utilitarias menores, como el almacén que construyó para la compañía cristalera Karhula (1949), donde los entramados de madera que componen la cubierta están aislados de los pilares de hormigón que dividen el volumen interior en tres intercolumnios paralelos... En general Aalto desarrolla una marcada tendencia a dar un carácter topográfico a la forma tectónica... de tal modo que el emplazamiento está construido por el edificio, tanto como el edificio por su emplazamiento. Esto último es la base de la metáfora geológica de la arquitectura de Aalto...*





Fotografía exterior del pabellón



Pantalla de proyecciones

posterior de la fachada curva (aurora boreal), en el sector del altillo destinado a exhibir la economía y la cultura finlandesa. La estructura<sup>102</sup> apareció allí con todo su complejo esqueleto metálico visto y sólo parcialmente y en algunos pocos casos era tímidamente camuflado por alguna red, algún panel superpuesto o listones de madera adheridos a los pilares metálicos. Excepciones estas que vinieron, a buen seguro, propiciadas no por la exigencia de esconder la estructura (de haber sido así se hubiese llevado a cabo en su totalidad), sino por la necesidad de su utilización como soporte ocasional de algún elemento. A pesar de estas anécdotas puntuales de ocultamiento, tenemos que insistir en la voluntad manifiesta de Aalto por dejar lo más vista posible la estructura metálica, como queriendo descubrir al espectador en un segundo acto *la verdad sobre la representación del drama de ficción* que de una forma arquitectónicamente teatral se estaba representando en la parte central del interior del pabellón.

Regresando a las consideraciones que creemos motivaban primero y conformaban después el propio universo del arquitecto y como ya hemos manifestado durante el estudio de otras obras, es fundamental para nosotros remitirnos nuevamente al valor didáctico que presentan los escritos y conferencias de Alvar Aalto no sólo para entender su obra (en este momento), sino porque sirven además como paradigmas de futuras arquitecturas que se precien de contar entre sus atributos con una serie de valores que giren primordialmente en torno a la sociedad, su medio físico (medio ambiente), su cultura y su historia. Al contrastar en la medida de lo posible nuestras teorías con las ideas del arquitecto en cuestión, Alvar Aalto, a través de sus propias palabras, tratamos de desvelar de la manera más objetiva posible cuáles fueron las ideas que generaron los proyectos, obviando en muchos casos los posteriores

<sup>102</sup> La estructura portante más compleja que se diseñó en el interior del pabellón fue la que sostenía la inmensa tripartita pared curva.

Esta impresionante estructura estaba formada por cinco pilares metálicos en I que colgaban del techo y se apoyaban en unas ménsulas horizontales también metálicas a nivel del suelo del altillo. De cada pilar salían diferentes brazos metálicos formados por una doble U, que sostenían, a su vez, unos perfiles metálicos precurvados que seguían la forma de la pared ondulada, a los cuales se atornillaban planchas de madera que constituían los soportes de las fotografías separadas por finos listones de madera colocados en vertical. La estructura se arriostraba, además, por siete puntos ubicados en la fachada lateral, de los que salían los tirantes que se enganchaban en los puntos medios de los intervalos entre pilares.



Trancos sobre el río, Finlandia



Delfos, Santuario de Apolo, Grecia

comentarios ante la evidencia de las relaciones entre palabra<sup>103</sup> y obra que el propio autor es capaz de transmitir.

Dentro de la quincena de artículos y conferencias que hemos recopilado en esta década, por ser contemporáneos a este Pabellón y debido a su alto valor ejemplar, hemos querido destacar: el breve *texto descriptivo* sobre el Pabellón publicado en el volumen I de Verlag y el importante texto publicado en 1940 bajo el título *La humanización de la arquitectura*, sobre los cuales ya hemos hecho mención más arriba. Otros textos que consideramos pueden ayudar a entender esta obra que nos ocupa y las intenciones que en ella se encuentran implícitas son: la conferencia que en 1938 pronunció Aalto en el Congreso Internacional de Constructores de los países nórdicos en Oslo bajo el título *La influencia de la estructura y los materiales en la arquitectura contemporánea* (publicada en *Arkitehti*, nº9, 1938) y el artículo titulado *Feria Mundial de Nueva York. La Exposición del Golden Gate* (publicado en 1939 en la revista *Arkitehti* nº 8).

En la conferencia que pronunció en Oslo (1938, *La influencia...*), Alvar Aalto empieza arremetiendo contra los métodos de construcción, obviamente modernos, puntualizando más adelante sobre la necesidad de revisar en paralelo la importancia del material y la estructura para aumentar la flexibilidad de la arquitectura y así solventar los problemas humanísticos,

<sup>103</sup> Los escritos o las conferencias pronunciadas en la década de los cuarenta que están documentados, se recogen en esta lista cronológica, de la cual, igual que hicimos con la de la década de los veinte y treinta, iremos haciendo selección oportunamente.

- "In memoria di Gunnar Asplund"	<i>Arkitehti</i> , nº 11-12	1940
- "La humanización de la arquitectura"	<i>Technological Review</i> , (nov.)	1940
- "La reconstrucción en la posguerra"	<i>Magazine of Art</i> , (jun.)	1940
- "Investigación para la reconstrucción"	<i>Journal of R.I.B.A.</i> mar., 17	1941
- "Arquitectura careliana"	<i>UusiSuomi</i> , (nov.)	1941
- "La reconstrucción europea y la arquitectura contemporánea"	<i>Arkitehti</i> , nº5	1941
- "La escalera flexible"	conferencia, Estocolmo	1942
- "Los rápidos centrales del río Oulu"	<i>Arkitehti</i> , nº 12	1943
- "América Construye". Exposición en Helsinki, 1945	<i>Arkitehti</i> , nº 1	1945
- "La altura de la casa es un problema social"	<i>Arkitehti</i> , nº7-8	1946
- "Cultura y técnica"	<i>SuomiFinland-USA</i>	1947
- "La trucha y el torrente"	<i>Domus</i>	1947
- "Arquitectura y arte concreto"	<i>Domus</i> , nº225	1947
- "Proyección nacional y objetivo de nuestra cultura"	<i>Suomalainen Suomi</i> , nº 5	1949



Trabajadores finlandeses de la industria maderera

sociológicos y psicológicos<sup>104</sup>. Creemos que este propósito, tan característico en Aalto, era un planteamiento opuesto a la noción tectónica de la arquitectura, que por definición parte de la evolución de la estructura y la técnica constructiva como única explicación conformadora de una nueva arquitectura que, en definitiva, está regida por y para un nuevo orden constructivo. Como afirma el propio K. Frampton, sería una arquitectura alejada de la forma abstracta y del espacio, y estaría más relacionada con la estructura y la construcción. Esta última definición termina de demostrar que el Pabellón de Nueva York se encuentra alejado de estas ideas tectónicas, ya que precisamente su abstracción (aunque con influencias figurativas) y el uso que en él se hace del espacio son fundamentales para su definición conceptual y formal. Y, por el contrario, la construcción y la estructura no adoptarían el papel de generadores del proyecto ni se constituirían como un fin para dotar de significado al mismo. Como hemos venido repitiendo en numerosas ocasiones y una vez más podemos leer en la transcripción de la conferencia de Oslo del 1938, el desarrollo humano y la solución de los problemas sociológicos serían los objetivos perseguidos cuando Aalto demandaba una flexibilización de la arquitectura.

En lo referente al artículo publicado en *Arkkitehti* n° 8 (“Feria mundial de Nueva York...”), Aalto insistió con rotundidad en los términos *experimental* y *cultural* en que debían ser entendidas las grandes exposiciones; de esa manera podrían convertirse en el verdadero

<sup>104</sup> Reproducimos algunos extractos de la conferencia “La influencia de la estructura y los materiales en la arquitectura contemporánea”:

*Los materiales y métodos de construcción como tales no ejercen una influencia unilateral y directa sobre la arquitectura.*

*En la antigüedad -Mykonos o incluso en épocas más recientes... la naturaleza misma, único proveedor de materiales, determinaba las diversas posibilidades de construcción...La arquitectura consistía en la combinación correcta de unos materiales.*

*Debería potenciarse la mayor flexibilidad posible en la arquitectura, tanto en su interior como en sus aspectos formales, para afrontar su responsabilidad de ayudar a hallar soluciones a los dilatados problemas humanísticos, sociológicos y psicológicos. Cualquier presión formal externa -ya se trate de una tradición de estilo arraigada o de una homogeneidad superficial surgida de una comprensión errónea de la arquitectura moderna - impide la participación real y activa de la arquitectura en el desarrollo humano y reduce de ese modo su importancia y su intensidad.*



Detalle de la pared ondulada interior del pabellón

motor del desarrollo creativo humano. En el mismo texto también se recoge una dura crítica del elemento *design*, que se encontraba muy presente en gran parte de la Exposición de Nueva York, y se anuncian asimismo los problemas psicológicos (humanos) que de éste se derivaban, como aburrimiento progresivo o cansancio psicológico. Ello es debido a un exceso de decoración, una mala planificación o un uso erróneo del lenguaje formal<sup>105</sup>.

Para finalizar, podemos recordar que si el Pabellón de París de 1937 representaba ofrecer al mundo, al espectador la *casa* finlandesa, el *hogar* símbolo del habitar humano, con el Pabellón de Nueva York que nos ocupa Aalto da un paso adelante y nos muestra su interpretación del *territorio* finlandés a través de su paisaje y los productos que se generan. La madera como símbolo de la naturaleza transformada por los procesos humanos, la historia colectiva como garante de la identidad cultural del pueblo finlandés y el factor humano como el objeto y el motor de la propia realidad cultural de Finlandia son las tres categorías principales que se encuentran representadas armónicamente en la metáfora del pabellón entendida en su globalidad. Lugar - hombre - historia encuentran su justa unión en esta obra arquitectónica.

<sup>105</sup> En su asamblea anual, la American Federation of Art invitó en Washington a los arquitectos que habían realizado los pabellones de Francia, Finlandia, Inglaterra, Suecia y Brasil para que ilustrasen sus trabajos y expresasen sus opiniones sobre los problemas de la arquitectura contemporánea. Un extracto se publicó en la revista *Arkkitehti* nº 8, en el año 1939 bajo el título: "Feria Mundial de Nueva York. La Exposición del Golden Gate", de la cual extraemos algunos párrafos significativos:

*Lamentablemente, me faltan medios para expresar en palabras lo que hemos intentado decir con el pabellón finlandés y su contenido. Las exposiciones son "explicativas" por su naturaleza, pero tienen posibilidad de expresarse con propuestas, y no con palabras. Por estas razones me limito a aclarar un solo punto: las características principales del concepto de nuestro pabellón.*

*Nuestra intención era eliminar todo lo que no fuese posible transferir de Finlandia a Nueva York de forma demostrativa, concreta, visible.*

*Las grandiosas exposiciones... demuestran la necesidad de tales manifestaciones como propulsores universales de cultura. El mundo necesita, paralelamente a la comunicación de tipo literario, otros vectores de información basados en cosas materiales, para garantizar el equilibrio de nuestra civilización... Podríamos convertirlas en una institución pedagógica nacional permanente en un solo país, así que, todas juntas, constituirían una especie de escuela universal, común a todos los pueblos.*

*Con todo ello, quiero subrayar una vez más la fuerza vital de estas exposiciones, indicando la posibilidad de referirnos a su papel original de propulsores del desarrollo. Estoy convencido de que, usadas en tal dirección, ellas podrían adquirir una sólida base económica, funcionar como lugares de información del público y desarrollar una seria actividad experimental, convirtiendo la curiosidad pura y simple en un potencial creativo de cada individuo.*



Niño mirando el paisaje finlandés en la región de Carelia

Entendemos que esta obra, aunque seguramente no sea el ejemplo más completo, sí destaca por ser el más directo para acercarnos a las tres dimensiones topogenéticas de la arquitectura: la estética, la ética y la lógica, que sabiamente han sido ya analizadas por J. Muntañola en su último libro sobre la topogénesis<sup>106</sup>.

Asímismo, pensamos que en este pabellón se realizó un esfuerzo extraordinario por manifestar el lugar<sup>107</sup>, precisamente en el no lugar anónimo de la caja espacial originaria<sup>108</sup>. Aalto introdujo los elementos del paisaje finlandés en un ensamblaje que consiguió dotar a la representación que se proponía, de un lugar culturalmente reconocible.

<sup>106</sup> Op. cit.

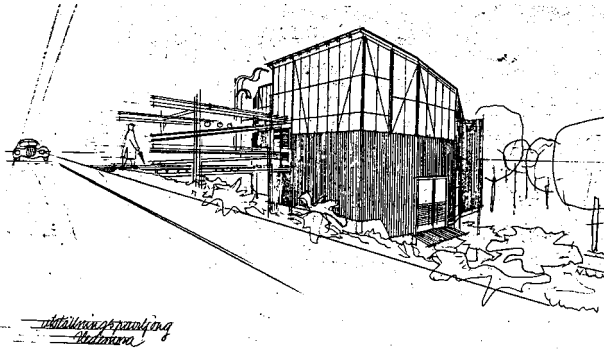
<sup>107</sup> Lugar que entendemos en la dimensión histórica y antropológica que explica J. Muntañola:  
... el lugar es el puente entre el sujeto y la historia.

... La conclusión capital de mis propias investigaciones consiste en que la manera de concebir, percibir y construir el lugar, es hoy como ha sido ayer y como será mañana, la misma... Es decir que continuaremos "conociendo" el lugar a través del mito, los "status", los estilos de vida, las ideologías, etc., mezclando sueños y sensaciones, realidades e idealismos.

... El lugar es habitualmente lugar de transición, de iniciación, de entrar y salir. El futuro debe unir lo que imagina el cuerpo y lo que la historia reflexiona. Se debe utilizar el lugar como la llave de la interpretación de la historia colectiva y de la vida individual, con el fin de encontrar las fisuras y decidir qué quimeras marcarán el futuro.

<sup>108</sup> En este sentido recogemos la interesante observación de M. Quantill, quien manifiesta:

El dominio del volumen, la escala y el movimiento que Aalto consiguió en Nueva York no se repetiría hasta el proyecto de la ópera de Essen de veinte años después... Este pabellón era verdaderamente una "caja mágica" desde un punto de vista espacial interior, mientras que permanecía como una simple caja funcional en el exterior.



Perspectiva preliminar del pabellón

## Pabellón para la empresa Artek

Hedemora. 1946

Si el Pabellón anterior es el más documentado y casi todos los críticos coinciden en dedicarle amplios textos, éste es justamente uno de los menos comentados por los analistas de la obra de Aalto y en consecuencia uno de los pabellones menos ilustrados<sup>109</sup>.

El origen del Pabellón proviene de la celebración del quinto centenario de la ciudad sueca de Hedemora (en la provincia de Dalarna) en junio del año 1946. Para celebrar el evento, se preparó una feria de muestras en la que participaría la firma de mobiliario de origen sueco Svenska Artek, recién fundada y de cuya filial finlandesa Aalto fue fundador y uno de sus diseñadores más prolíficos. Aalto y su esposa Aino serían entonces los encargados de proyectar y dirigir la construcción del pabellón para dicha firma.

La exposición, que presentaba básicamente productos de la industria local o de Taalainma, se ubicó en el parque central de la ciudad. El pabellón, situado a la entrada, se asentó en un terreno con una fuerte pendiente, lo que aconsejó una estructura sobre pilotis (truncos clavados); de esta manera la estructura cúbica del pabellón, realizada íntegramente en madera, parecía flotar sobre la ladera. Un puente resolvía el acceso desde el vial, comunicando directamente con la planta alta, desde la cual y mediante el vaciado interior que se había practicado se podía observar gran parte de la planta inferior.

Como hemos dicho, la estructura del pabellón estaba realizada íntegramente en madera. Las paredes estaban forradas con tablonos sin descortezar cara al exterior, lo que le

<sup>109</sup> Su existencia pasa desapercibida a muchos críticos y, por ello, existe una escasez de textos de referencia, a lo que se ha sumado la dificultad de encontrar material gráfico disponible.

La falta de documentación sobre este pabellón es un hecho ciertamente contradictorio, debido a que solamente siete años antes el éxito, a todos los niveles, alcanzado por el Pabellón de Nueva York, provocó un notable aumento del prestigio de Aalto y, por consiguiente, se debería de haber documentado adecuadamente este pabellón sucesor en el tiempo al de Nueva York.

Se nos ocurren varias causas al respecto: la primera y evidente es la infinitamente menor relevancia de esta feria local respecto a la exposición internacional de Nueva York. Esto conllevaría una segunda causa a tener en cuenta: la falta de un presupuesto adecuado para realizar la obra y, por último, apuntamos la versión según la cual este pabellón no hubiera sido proyectado directamente por Alvar Aalto, sino por su mujer Aino Marsio.



Fotografía exterior del pabellón

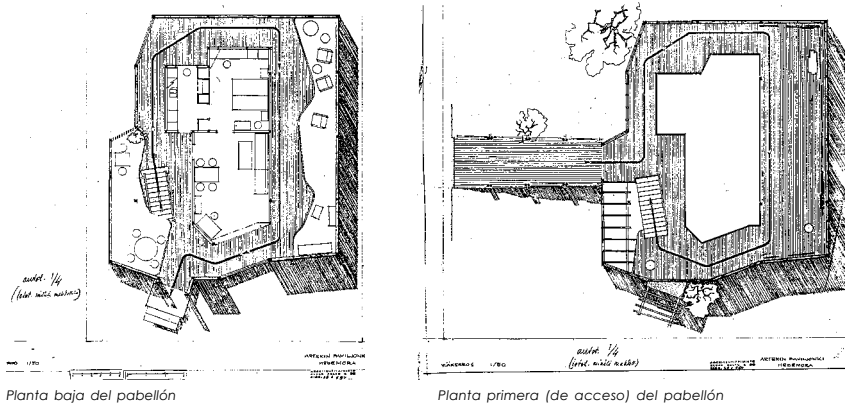
confería un carácter rugoso a las fachadas, casi *salvaje*, que recordaba a los troncos apilados tras su tala. Según explican los propios Aalto y Aino en un artículo sobre el pabellón publicado en *Arkkitehti* n° 7-8, la madera sin tratar que se utilizó en el pabellón, estaba destinada a su posterior reutilización en la construcción pasada la feria y una vez desmontado el edificio.

La volumetría general era próxima al cubo, con una pequeña planta casi cuadrada de escasos 14 por 12 metros. La cubierta se inclinaba suavemente en sentido opuesto al acceso, a favor de la pendiente del terreno. Grandes ventanales se abrían en la fachada del acceso y giraban hacia las fachadas laterales; por el contrario, en la fachada opuesta (la trasera) dos estrechas franjas de ventanas corridas horizontales situadas alternativamente justo por encima de la planta baja y la planta primera, permitían la entrada de una luz puntual que iluminaba las vitrinas interiores. En la planta baja (por debajo del vial de acceso) aparecía un pequeño volumen<sup>110</sup> semicerrado que se *proyectaba* al exterior a través de una plataforma-terrace, desde la cual, mediante cinco peldaños, se bajaba al terreno-jardín.

La configuración interior, como venía siendo habitual desde los dos importantes pabellones anteriores (París y Nueva York), consistía en una única sala con un gran vacío central que los autores justificaban argumentando que era para evitar las aglomeraciones de público y obtener así una visión dual (cenital y a pie plano) de la vivienda que se simulaba en la planta inferior. La planta superior (acceso) eliminaba el suelo aproximadamente en una tercera parte de su superficie central para facilitar la visión de la planta baja, la cual se manifestaba aquí a doble altura. Como única comunicación entre las dos plantas existía una pequeña escalera, ubicada en un lateral cerca del acceso.

En la zona central del nivel inferior se representaba el prototipo de un apartamento sueco con cocina, dormitorio y sala de estar-comedor. Éste coincidía perimetralmente con el

<sup>110</sup> Estos elementos, adheridos literalmente a los volúmenes principales, serán utilizados reiteradamente en varias obras, de igual modo en el exterior o interior, como si fuesen protuberancias o deformaciones de la propia *caja*. Habitualmente suelen tener un carácter escultórico, como la deformación de una roca o la rama de un tronco. Uno de los ejemplos más característicos es el volumen de la sala de proyecciones que se destaca en la fachada de La casa de la cultura en Helsinki, (1955-58). En términos venturianos los calificaríamos como *el elemento extraño*.



Planta baja del pabellón

Planta primera (de acceso) del pabellón

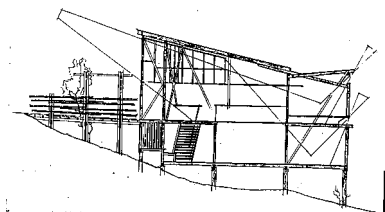
recorte del suelo de la planta superior y aprovechaba los pies derechos de madera, que sujetaban la parte central de la estructura del suelo de la planta de acceso, para formar las principales esquinas y los soportes verticales de las paredes de la vivienda, que se limitaban a un pequeño antepecho de un metro de altura aproximadamente. En las dos alas laterales, sobre unas plataformas ligeramente levantadas del suelo, de perímetro curvo irregular en la cara de contacto con el público, se exponían muebles de la firma Artek, diseñados en su gran mayoría por Aino y Alvar Aalto.

En la planta superior, se mostraba una exposición compuesta por unos paneles propagandísticos con diversas construcciones de viviendas realizadas en la ciudad de Hedemora por la empresa constructora Ernst Sundh<sup>111</sup> de Avesta, que fue la encargada de construir el pabellón y su principal soporte económico. Los objetos expuestos se fabricaron en su totalidad en la factoría de Artek en Hedemora.

En esta obra, como ya pasó en el pequeño pabellón de Lapua de 1938, se observa un retorno a una arquitectura más *primitivista*, en cierta manera más comprometida con la propia arquitectura vernácula del país. El reducido tamaño del pabellón, las limitaciones de un presupuesto escaso y la corta duración, en el entorno de una feria local, fueron factores que indudablemente favorecieron la experimentación y la espontaneidad en el resultado final de un proyecto a caballo entre la arquitectura moderna y la popular. Su aspecto exterior (sus fachadas, su volumetría, su composición, etc.) eran el ejemplo más pragmático de lo que estamos diciendo. La *piel* formada por los tablones de pino sin descortezar, proporcionaba al pabellón un carácter salvaje, natural, que lo convertía en la caja biológica que contenía sus propios productos transformados por el hombre a partir de ella misma. Dicho de otra manera, se podía explicar a través de una metáfora, la metamorfosis de árbol a mueble a través de la arquitectura del propio pabellón, en el cual la elección y la colocación de una manera precisa del material fue, sin duda, el factor más determinante.

<sup>111</sup> Además de Alvar Aalto, Ernst Sundh era uno de los socios principales de la nueva compañía Svenska Artek, que inauguró su nueva factoría en Hedemora en marzo de 1946, pensada para superar en tres veces la capacidad productiva de la factoría finlandesa filial Artek en Turku, fundada en 1935 con Aino Aalto y Maire Gullichsen.





Sección del pabellón con las entradas de luz



Fotografía del acceso al pabellón

Otra característica fundamental de este pabellón es su geometría espacial interior, que está directamente emparentada con la atención a la función humana de *ser visto o ver mejor* los elementos expuestos y complementariamente por la entrada de luz natural y la correcta iluminación de las piezas mostradas. Como se demuestra en una didáctica sección de la obra, la situación y el tamaño de las ventanas están directamente relacionados con la entrada de los rayos de luz que bañaban los distintos elementos a exponer. Para diferenciar los elementos *no naturales, transformados*, del pabellón, como explican los propios autores: “fueron pintadas en blanco solamente las ventanas y las componentes industrializados, el resto permaneció en el color natural propio de la madera empleada”<sup>112</sup>.

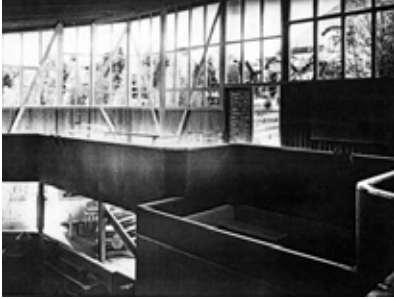
Salvando las distancias, las analogías entre este pabellón y la sala principal del de París eran claras y abundantes<sup>113</sup>; no parece, por el contrario, que el pabellón de Nueva York influyese en este proyecto, si exceptuamos las plataformas flotantes sobre el suelo de la planta baja con final curvilíneo. A pesar de todo, creemos que la decisión de elevar el pabellón sobre pilotis, que bien podía provenir de los ecos europeos de la arquitectura del movimiento moderno y la apertura de grandes ventanales frontales, en lugar de los habituales lucernarios cenitales, son dos características suficientemente peculiares y trascendentes para convertirla en una gran obra con una poética propia.

<sup>112</sup> El interés por manifestar la procedencia natural de la madera en la construcción llegó al extremo de dejar algunas ramas. Así lo explican los autores en el breve texto “Pabellón de Artek en Hedemora -500 aniversario”, publicado en *Arkitehti* n° 7-8 (texto que nosotros atribuimos a Aino Aalto):

*Los tabloneros (en diagonal) que arriostraban los pies derechos, se complementaban con las atacaduras a base de ramas de abedul, de las cuales se dejaron incluso las hojas y las formas de flores vivas en espiral, como es conveniente en una exposición que tiene su inauguración justo el día de San Juan.*

A propósito de la referencia a San Juan, recordamos el importante papel simbólico que tiene para los nórdicos esta noche que representa la llegada del verano (el buen tiempo, la naturaleza florece) y el abandono de los fríos días oscuros del invierno. Se celebra un ritual de agradecimiento a la naturaleza que tiene repercusiones incluso en el cambio de carácter de los propios habitantes.

<sup>113</sup> Entre las más significativas analogías destacamos algunas: al interior se accedía por la parte superior a una única sala con un gran vacío en el centro, que provocaba una doble altura. En el exterior del volumen, listones verticales de madera de color natural aplacaban la fachada. Un pequeño volumen emergía de la misma, desde el cual se descendía por unas escaleras.



Fotografía interior del pabellón



Fotografía interior del pabellón

Por último, aunque no por ello menos importante, debemos referirnos a la carismática figura artística e influyente humanidad de Aino Marsio Aalto<sup>114</sup>, injustamente olvidada<sup>115</sup> y a la cual hay que atribuirle no sólo un papel muy importante en la vida de Alvar Aalto, sino que además pensó, diseñó y proyectó grandes obras, entre las cuales nos atrevemos a atribuirle una parte muy significativa de la autoría de este pabellón.

Al iniciarse la segunda guerra mundial y morir el primer director de Artek, N.G. Hahl, su puesto fue ocupado por Aino Marsio Aalto. Precisa, extremadamente serena y meticulosa, como la describe su amiga Maire Gullichsen, en lo personal Aino era el cojín perfecto para su socio y marido Alvar Aalto.

Cuando pensamos que en esta obra se aprecia con mayor claridad el peso de la mano de Aino lo hacemos por diversas evidencias. En primer lugar, creemos que el artículo descriptivo del pabellón (publicado en *Arkitehti*) puede provenir de la pluma de Aino, por la estructura del lenguaje empleado en el mismo, si lo comparamos con textos de Aalto.

<sup>114</sup> Aino Marsio nació en 1894. Conoció a Alvar Aalto en la Escuela de Arquitectura del Politécnico de Helsinki, donde terminó sus estudios en 1919. Rápidamente empezó a trabajar en el taller del arquitecto Schaumann en Jyväskylä. Posteriormente empezó a colaborar en el despacho que abrió Alvar Aalto en la misma ciudad, y en el año 1924 contrajeron matrimonio.

Además de sus funciones domésticas y de ser prácticamente la responsable de la educación de sus dos hijos Johanna y Hamilcar, Aino participó activamente en todos los proyectos que realizó el despacho de Aalto y diseñó de manera particular diversas piezas de vidrio (vasos, jarrones, etc.) y mobiliario (los muebles de la Villa Mairea, por ejemplo). Tras una penosa enfermedad llevada en silencio incluso con su marido - "para no distraerlo de su trabajo" según dijo ella misma-, muere en Helsinki en 1949.

La tragedia de la enfermedad y muerte de Aino, mientras Aalto estaba trabajando en el MIT con el Senior College, supuso un duro golpe emocional y profesional para el arquitecto, que tardó más de un año en reponerse de la insustituible pérdida de su *mano derecha*.

<sup>115</sup> Sobre este punto, nos remitimos al capítulo "Una leyenda olvidada: Aino Marsio Aalto" del libro *Aino e Alvar Aalto. Tutto il design* de L. Rubino, en el cual se reivindica la justa dimensión artística y personal de Aino Marsio Aalto, quien por razones diversas ha sido voluntariamente olvidada en los abundantes textos sobre Aalto y su obra.

L. Rubino manifiesta con rotundidad:

*La pérdida de Aino Aalto señala el inicio de una vena de supremo profesionalismo, mientras que con ella desaparecería para siempre la complicidad de un ser que encarnaba la sabiduría, el verdadero amor y la cultura...*

*Hoy sigo estando seguro que los que no quieren admitir la evidencia de este componente evolutivo, podrían malentender mi empeño de conmemorar a un personaje olvidado por el establishment internacional, atribuyéndole intenciones que nunca he tenido. En realidad, todo radica en mi incondicional admiración por el particular estilo de trabajo de Aino y Alvar Aalto.*



Mobiliario diseñado por Aino Aalto



Aino Aalto

Si partimos de este supuesto, observaremos posteriormente cómo en la sección o incluso en las plantas del pabellón, las intenciones de graficar unos recorridos o las entradas de luz no eran habituales en los dibujos de Aalto. La omisión de iluminación cenital, que era una constante en los pabellones de París, Nueva York o el que veremos posteriormente de Venecia, es otra característica clave para entender que aquella obra se pensó en otros términos.

Pero, sobre todo, basamos nuestra hipótesis en la propia concepción del pabellón, entendido más como un objeto aislado, separado del suelo por pilotis e incluso del acceso por un puente. El pabellón se puede entender por consiguiente como la metáfora de uno de aquellos muebles de abedul sin pintar que con tanto cariño diseñaba Aino<sup>116</sup>.

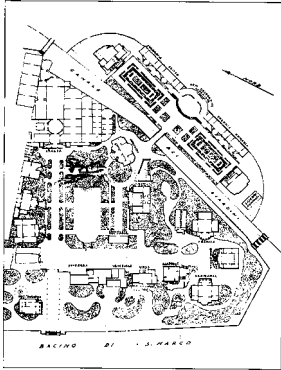
<sup>116</sup> Maire Gullichsen fue una de las pocas personas que escribió sobre Aino, por lo que es ejemplar el artículo publicado en *Anna*, nº 46/1976 con el título "Täiläinen oli legendarinen Aino Aalto", y del que extraemos algunos párrafos:

*De hecho, en un pequeño encargo de reformar una vivienda de un sacerdote, era partidaria de conservar y volver a utilizar todos los muebles auténticamente antiguos: para ella ser moderno y original significaba únicamente la posibilidad de extraer la calidad...*

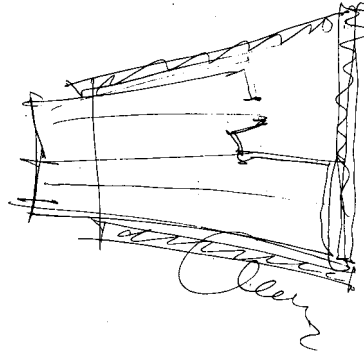
*Cada objeto diseñado por ella estaba siempre pensado para el uso de todos. Eran demasiado anticipados para aquellos tiempos; debido a ello, tuvo que pasar un tiempo antes de que el público masivo aceptase sus diseños...*

*Sólo en el caso de los muebles de abedul, no supo oponerse a que la madera se tiñese de un color más oscuro que la madera natural, pero apenas un año después y sin emprender ninguna campaña al respecto, todo el mundo empezó a apreciar esos mismos muebles al natural, de color claro, exactamente tal como ella los había ideado desde el principio...*

Nosotros dejamos abierto el camino hacia la interesante figura de Aino Marsio, su obra, su pensamiento y su vida. Investigación que, sin duda, aportará nuevos y enriquecedores datos a la arquitectura contemporánea y a la mítica obra de Alvar Aalto.



Plano de situación original, A. Aalto



Boceto del pabellón, A. Aalto

## Pabellón Finlandés para la Bienal de Venecia

Venecia. 1956

Este pequeño pabellón fue la última de las obras relacionadas con las ferias y exposiciones que proyectó y construyó Alvar Aalto. También es el único pabellón que no fue desmontado, aunque sufrió una restauración en el año 1976 dirigida por Fredrik Fogh, por lo que puede ser visitado en la actualidad como el único pabellón de Aalto *en pie*.

A mediados de la década de los cincuenta el despacho de arquitectura de Aalto, recién trasladado a Munkkiniemi (en las afueras de Helsinki), se encontraba muy ocupado. Con una veintena de colaboradores y con la ayuda de su joven segunda esposa Elissa Mäkineniemi (habían contraído matrimonio en 1952), Aalto había superado sus momentos de depresión y se encontraba en su época más productiva<sup>117</sup>. En ese contexto, la primera propuesta que le hizo a Aalto su amiga Maire Gullichsen de proyectar el Pabellón para la Bienal de Venecia obtuvo una irónica y contundente negativa. Como explica G. Schildt<sup>118</sup>, gran conocedor y amigo de Aalto, la semilla estaba ya sembrada y las incontenibles ganas de proyectar (y resolver los nuevos retos arquitectónicos) germinaron en Aalto, que no se pudo contener de implicarse y empezar a pensar y dibujar los bocetos del futuro pabellón.

Según coinciden en señalar quienes convivieron con Aalto en aquel momento (G. Schildt y M. Gullichsen, entre otros), las primeras ideas que generaron el pabellón provenían

<sup>117</sup> Finlandia había atravesado diversas situaciones difíciles: la guerra de invierno entre Finlandia y la URSS, 1939; la guerra de continuación, 1941-1944, entre los mismos países, y por último los conflictos (que hemos descrito con detalle en los apéndices históricos) derivados de la segunda guerra mundial y el apoyo finlandés a las tropas alemanas. Aalto había sido hábil (ayudado por algunas amistades) y había pasado la mayor parte de los períodos bélicos en norteamérica.

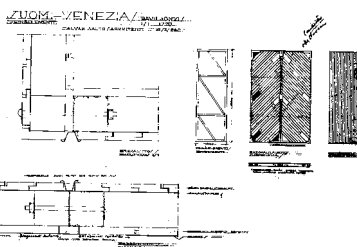
A mediados de los años cincuenta, la actividad profesional de Alvar Aalto se encontraba en sus mejores momentos, entre los encargos más importantes en proceso de construcción o en proyecto estaban:

La casa de la cultura - Helsinki; Equipamientos para el centro de Seinäjoki - Seinäjoki; Museo de Finlandia Central - Jyväskylä; edificio residencial - Hansaviertel, Berlín; Universidad de Jyväskylä - Jyväskylä; laboratorio para el Politécnico de Otaniemi - Otaniemi; Sede de la seguridad social - Helsinki; Iglesia de Vuoksenniska - Imatra;... así como diversos planes directores y concursos.

<sup>118</sup> Ver el texto de G. Schildt "Un *impromptu* arquitectónico", en el libro redactado por Timo Keinänen *Alvar Aalto: il padiglione finlandese alla Biennale di Venezia*.



Fotografía del pabellón



Plano detalle de los paneles de madera

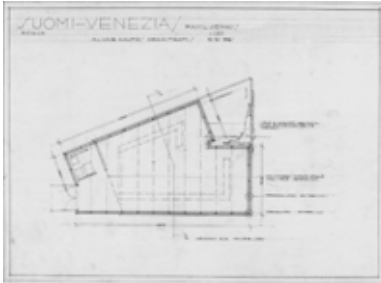
del recuerdo de un *altar de campo*<sup>119</sup>, construido con elementos desmontables, que muy probablemente estaba relacionado con los estudios sobre la construcción con sistemas flexibles de ensamblaje por elementos prefabricados en madera, a los que Aalto prestó atención durante los años de guerra. Con estas ideas básicas se gestaron los primeros dibujos sobre el pabellón.

De escasos cien metros cuadrados cubiertos, el pabellón describe una planta trapezoidal en forma de cuña<sup>120</sup>, que orienta la fachada más larga de catorce metros tangente al camino. El acceso, frontal al camino que lo bordea, se sitúa en el lado menor, en una fachada con poco más de cinco metros de ancho la mitad de la cual está ocupada por la puerta de entrada con dos grandes hojas similares a los grandes portones de los graneros. A su izquierda, suspendida de unos hilos en letras mayúsculas, aparece el nombre Finlandia con tipografía diseñada por Aalto (prácticamente *in situ*). En las tres fachadas restantes destacaban unas enormes estructuras triangulares. Suspendidas de su lado mayor, se muestran como colgadas del límite cubierta-fachada. Estos elementos de madera, cuya misión es arriostrar la inestable estructura del pabellón formada por paneles prefabricados de madera, se *unen* por uno de sus vértices puntiagudos y acaban por completar el perímetro de la planta allí donde ya no existen las paredes, allí donde se ha producido un vaciado del volumen y se forma una pequeña terraza exterior.

<sup>119</sup> Schildt describe (op. cit.):

*Un día de aquel invierno fui a ver a Aalto, quien me preguntó: -¿recuerdas el altar de campo en las Aventuras del bravo soldado Svejk?- En realidad, no me acordaba de aquel episodio de la novela épica de Jaroslav Hasek, pero Aalto me ayudó a retrescarlo en la memoria. En el libro se cuenta como un cura militar, amigo de Svejk, hizo construir en el campo de batalla un altar constituido por elementos desmontables. Una vez terminada la ceremonia, el altar se desmontaba y desaparecía ... Según Aalto, el mismo principio podía aplicarse al Pabellón de Venecia, adaptándose así al paréntesis artístico que representaba la Bienal en la vida cotidiana de la ciudad.*

<sup>120</sup> Con más atención se observa que finalmente la planta se ordena a partir de la intersección de dos rectángulos de distinto tamaño. El pequeño con unas medidas de 11,70 x 8,50 metros y el grande, de 14 x 5,40 metros. Hay que dejar bien claro que en los primeros bocetos de la planta del Pabellón, (realizados por Aalto) predomina la idea de *fuga cónica* o *proyección en apertura* desde la entrada al Pabellón, como los generadores de la forma. Nunca, creemos nosotros, estuvo presente la geometría *cartesiana* como la base que generó la forma en planta, fue más bien un proceso posterior para resolver y simplificar determinados elementos prefabricados y soluciones constructivas.



Planta del Pabellón



Espacio terraza exterior del Pabellón

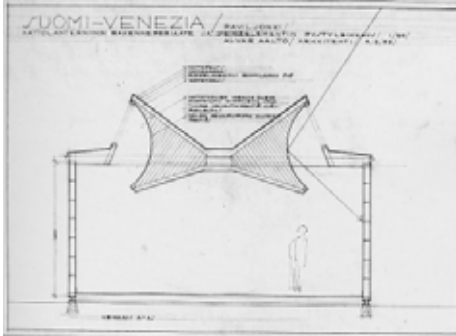
En su interior, el pabellón se muestra sobrio: un suelo revestido con estera de *piel de coco* y las paredes forradas de lino son las superficies uniformes de una *caja* neutra sin ventanas cuya única iluminación proviene cenitalmente de un complejo lucernario. Éste, a diferencia de los lucernarios cilíndricos utilizados habitualmente, sesga el techo en forma de L, creando aberturas de luz dispuestas perimetralmente para garantizar una correcta iluminación<sup>121</sup> de los elementos expuestos en sus paredes. Los objetos de exposición eran principalmente los cuadros de Helene Schjerfbeck, acompañados por diversos taburetes de madera de la firma Artek diseñados por Aalto y que se encontraban dispersos por la sala.

Pero Aalto proporciona todavía una *sorpres*a más al visitante. Un lugar reservado al descanso, la contemplación de la naturaleza y la reflexión, un lugar casi *mágico* aguarda en un rincón exterior. Mediante una pequeña puerta, se accede a aquella *zona robada* al volumen de la *caja* unitaria que definen los primeros bocetos y que posteriormente estará enmarcada virtualmente por los dos extremos puntiagudos de los inmensos triángulos. Unos bancos de piedra, unas losas en el suelo, una mesa de jardín y un estanque alimentado por el agua de lluvia recogida por la cubierta, completan el escenario. Como en su propuesta sin éxito en del pabellón de París, para Aalto la creación de estos espacios exteriores en los que se produce un encuentro con la naturaleza tienen una significación especial. El tema recurrente del recinto o el patio exterior, como tuvo ocasión de experimentar con éxito en obras posteriores, fue desde sus *primeros pasos* como arquitecto una obsesión. Pensamos que estos espacios *engama*n en relación a la transición japonesa, o Khôra en su vinculación griega al significado del espacio, representaban para Aalto el puente que relacionaba la naturaleza y la arquitectura, en el difícil logro de su *humanización*.

<sup>121</sup> G. Schildt, que pudo visitar la obra, describe en tono poético la sensación que le causó su interior: ... Aalto no había tomado en consideración los grandes árboles bajo los cuales iba a colocarse el pabellón: al interior sólo se filtraba una difusa luz verdosa que daba al local un parecido con una gruta al fondo del mar.

... Por el contrario, M. Gullichsen que vivió día a día la construcción del pabellón, hace una descripción bien distinta sobre el mismo tema:

... Al colgar los cuadros, la pintura resplandecía delante de nuestros ojos como nunca lo había hecho antes. La luz que se filtraba a través de los lucernarios era perfecta...



Sección transversal por el lucernario del pabellón



Fotografía interior del pabellón

Por la importancia formal y conceptual que representó, debemos abordar con detalle la pieza del lucernario en sus diversos aspectos poéticos y constructivos. No es casual entonces que los dos elementos más importantes, a nuestro entender, de este pabellón el lucernario y el pequeño espacio-terracea exterior (definido por los triángulos) estuvieran ya presentes en los primeros bocetos de Aalto. Pese a que en los dibujos ya se intuye la transgresión espacial que producirá el lucernario en la sala, es en las fotografías donde podemos observar con claridad cómo toda la estructura vista, con sus vigas de madera, del techo y, con mayor derroche formal, la estructura del lucernario, irrumpen (como lo hacen los propios haces de luz) en la neutralidad de la sala convirtiéndose en un mecanismo indeterminado, entre natural y mecánico, capaz de resolver la permeabilidad de la luz cenital y, al mismo tiempo, invocar la tectonicidad de la materia, a caballo entre la optimización de los procesos constructivos y la organicidad de las formas naturales, como lo demuestra su sección con forma de alas de mariposa<sup>122</sup>.

Aquí sí, la estructura se expresa con total claridad. En el interior será a través de la estructura de la cubierta-lucernario, y en el exterior con los triángulos que rigidizan el conjunto, de modo que las paredes adoptan una categoría efímera, móvil, cambiante, como el lino que las recubre. De hecho, Aalto ya explicó en su breve artículo<sup>123</sup> que el Pabellón compuesto con estructuras ligeras de madera era “un edificio inestable” que podía ser desmontado y almacenado, formado por componentes fácilmente desmontables y trasferibles, análogos a los elementos que conforman las casas desmontables de madera. Sin embargo, había dos elementos diferenciadores: los lucernarios y los triángulos exteriores<sup>124</sup>.

<sup>122</sup> Recordamos etimológicamente que la palabra *pabellón* proviene de *papilio*. Puede que sea una extraña casualidad, pero *mariposa* y *pabellón* se reencuentran en esta obra en una referencia biunívoca que, transformada en metáfora, contribuye a dotarla poéticamente.

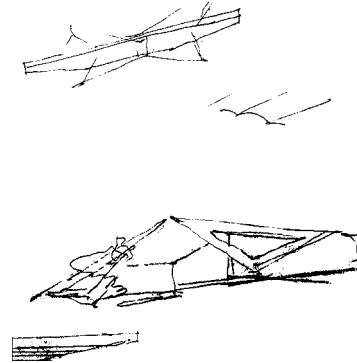
<sup>123</sup> Nos referimos al artículo “La madera, un material para construir”, publicado en 1956 en *Arkkitehti*.

<sup>124</sup> Aalto termina así su artículo (op. cit):

*Desde el exterior, el edificio se sostiene lateralmente por unos triángulos que hacen de refuerzo. De ello deriva también el principal motivo arquitectónico de la construcción: los triángulos blancos unifican los neutros paneles azules en un conjunto estructural.*



Fotografía exterior del pabellón



Bocetos del pabellón, A. Aalto

Los tres triángulos exteriores que envuelven el edificio desde la entrada, destacando en blanco sobre azul (colores de la bandera finlandesa), no por casualidad están delimitando justamente<sup>125</sup> el poliedro de la exposición (¿anuncio exterior del acontecimiento oculto?). Este hecho que parece irrelevante, nos describe con precisión la no aleatoriedad de las partes en las obras de Alvar Aalto, constatación ésta importantísima para comprender su obra alejada de procesos azarosos, caóticos y casuales, centrada, bien al contrario, en un meditado procedimiento proyectual que, por complejo<sup>126</sup>, muchas veces (como en el pabellón que nos ocupa) se ha malinterpretado y otras ni siquiera ha merecido la atención de los críticos, los cuales con frecuencia han reparado en las obras más *llamativas* y *representativas* (de acuerdo con los dictados monológicos de las convenciones internacionales).

Creemos que la exhibición de la estructura en su exterior pone de manifiesto la *inestabilidad* del pabellón (como el mismo Aalto explicaba), pensado para ser desmontado fácilmente y quizás, como el *altar de campaña* de la novela de J. Hasek, transportado a otro lugar en un *nomadismo* cultural.

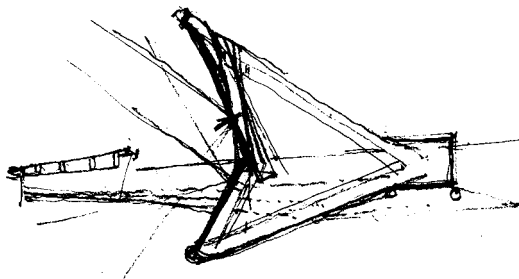
Por otra parte, la muestra de la estructura desnuda del *lucernario-mariposa*, pensamos, responde a criterios pertenecientes a la búsqueda de la expresividad formal a partir de la naturaleza del propio material y de los diseños constructivos particulares de la madera. Investigación que, como hemos visto, es permanente en todos los pabellones.

La madera será capaz de resolver desde el detalle más pequeño, como el pasamano de la escalera, hasta la estructura portante de un edificio. La madera estará representando a todo un *pueblo*, icono de su territorio como medio físico y símbolo de sus gentes como los interventores a través de los cuales se ha manipulado y transformado históricamente el producto con la complejidad imprescindible de los procesos culturales que caracterizan y

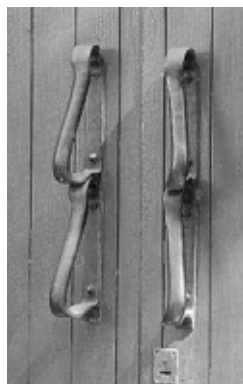
<sup>125</sup> Queremos decir que si bien en las fachadas la situación de los *triángulos* parece aleatoria, si nos fijamos con atención en la planta, éstos están colocados justo en la delimitación de la sala de exposiciones, es decir, después del pequeño recibidor de acceso.

<sup>126</sup> Utilizamos el significado de *complejo* como "lo que se compone de elementos diversos", entendiéndolo aquí los elementos no sólo como componentes físicos de la obra, sino referidos además a las categorías estéticas, poéticas y funcionales del propio proyecto.





Boceto del lucernario, A. Aalto



Detalle del tirador de la puerta de acceso

definen a la propia comunidad. El pabellón, como ha venido sucediendo en las obras anteriores, condensa en una compleja metáfora la interpretación con la arquitectura, vista a través de una cultura<sup>127</sup> prioritariamente atenta a la antropología y la sociedad.

Como hemos venido haciendo con las sucesivas décadas en las que se inscriben los pabellones, glosamos los escritos y conferencias de Aalto en esos años<sup>128</sup> en un rastreo que nos permite seleccionar algunos textos significativos de su pensamiento.

Muy cercana y previa a la construcción de este pabellón (1956) es la conferencia “Entre el humanismo y el materialismo”, que fue pronunciada en Viena ante la Asociación de Arquitectos (1955 y posteriormente publicada en *Der Bau* magazine nº 7-8. Nos parece representativa en lo que hace referencia a la postura activa que, como arquitecto y teórico, tuvo Alvar Aalto frente al racionalismo funcionalista dominante en gran parte de la arquitectura. Es una conferencia que resume y profundiza en la convicción, cada vez con más conocimiento de causa por parte de Aalto, de humanizar la arquitectura (desde “La

<sup>127</sup> Aquí nos referimos no solamente a la rica cultura nórdica, sino también a todas las aportaciones internacionales (como el movimiento moderno) que fueron atentamente seguidas por Alvar Aalto para su posterior reinterpretación en una arquitectura única y personal.

<sup>128</sup> Listamos las conferencias y escritos de Alvar Aalto en la década de los años 1950 (la recopilación se ha basado en las fuentes disponibles consultadas hasta la fecha de este trabajo):

-“Eliel Saarinen”	(no publicado)	1950
-“Finlandia país de las maravillas”	(no publicado)	1950
-“Casa experimental en Muuratsalo”	<i>Arkkitehti</i> , nº 9-10	1953
-“Decadencia de la idea de edificio público”	<i>Arkkitehti</i> , nº -	1953
-“Finlandia construye. La exposición en el Ateneo”	Discurso radiofónico	1953
-“Conferencia en Sao Paulo”	Sao Paulo	1954
-“La forma constructiva en la Exposición de Estocolmo”	<i>Nordiska Kompaniet</i>	1954
-“Arte y técnica”	Academia de Finlandia	1955
-“Entre el humanismo y el materialismo”	Conf., Viena (asoc. Arqtos.)	1955
-“La forma como símbolo de la creatividad artística”	Conferencia Univ. Oulu	1956
-“Un pabellón de madera”	<i>Arkkitehti</i> , nº 6-7	1956
-“Henry Van de Velde”	<i>Arkkitehti</i> , nº 11-12	1957
-“Los enemigos de la buena arquitectura”	Discurso en el RIBA	1957
-“El sueño del paraíso del arquitecto”	Conferencia en Malmö	1957
-“La responsabilidad del arquitecto”	Obras completas, VII	1957
-“Más casas bonitas”	Conferencia en Munich	1957
-“En vez de un artículo”	<i>Arkkitehti</i> , nº -	1958
-“Discurso conmemorativo del liceo de Jyväskylä”	Jyväskylä	1958



Fotografía exterior del Pabellón



Fotografía actual del acceso al Pabellón

humanización de la arquitectura” publicado quince años atrás) y responsabilizar éticamente al arquitecto de su papel en la sociedad, dedicando siempre al servicio público<sup>129</sup>. Los textos nos parecen de una claridad aplastante, por lo que podemos ahorrarnos cualquier comentario redundante adicional.

El otro gran frente que públicamente tenía abierto Aalto era en defensa de la madera. Alrededor de ésta giraban todo tipo de experimentos y artículos, como el breve texto que destacamos, “Un pabellón de madera”, publicado en referencia a este Pabellón de Venecia y al cual ya hemos hecho mención más arriba.

Alejándonos nuevamente de los escritos de Aalto, que merecen por sí solos un estudio amplio y específico, retomamos un último aspecto del pabellón, que en una hipótesis arriesgada abordamos seguidamente. Nos referimos una vez más a los refuerzos estructurales en fachada y a su aspecto formal. Es indudable que la doble diagonal está obedeciendo a la triangulación que convierte en indeformable a un plano (en este caso, los paneles prefabricados de fachada), si se analiza desde un punto de vista geométrico y puramente técnicoestructural. Sin embargo, nosotros pensamos que estos elementos tienen su origen en la feria de Tampere del año 1922, es decir, treinta y tres años antes. En sus primeros pabellones, todavía muy elementales, estos recursos ya se estaban mostrando en sus fachadas, en una clara manifestación de reafirmación del papel constructivo que estaba desempeñando la madera, ofreciendo sin engaños la expresividad formal del material en su misión estructural. En el Pabellón de Venecia esta

<sup>129</sup> Reproducimos algunos párrafos, destacables según nuestra tesis (publicados paradójicamente en *The Technology Review*, que ilustran estas ideas:

*Si la arquitectura abarca todos los campos de la vida humana, el verdadero funcionalismo de la arquitectura debe reflejarse, principalmente, en su funcionalidad desde el punto de vista humano... El funcionalismo técnico no puede definir la arquitectura.*

*... A lo largo de las décadas pasadas, se ha comparado a menudo la arquitectura con la ciencia y se han hecho esfuerzos para científicar sus métodos e incluso para convertirla en ciencia pura. Pero la arquitectura no es una ciencia. Sigue siendo el gran proceso sintético de combinación de miles de funciones humanas definidas, y sigue siendo arquitectura. Su propósito sigue consistiendo en armonizar el mundo material con la vida humana.*

*... El funcionalismo es correcto sólo si puede ampliarse hasta abarcar incluso el campo psicofísico. Ese es el único método de humanizar la arquitectura.*

*... Una solución arquitectónica debe tener siempre una motivación humana basada en el análisis, pero esa motivación se ha de materializar en la construcción, la cual es probablemente el resultado de circunstancias extrañas.*



A. Aalto diseñando, in situ, la tipografía del pabellón

intención se depura al máximo y los elementos triangulares llegan incluso a convertirse en elementos abstractos y contradictorios consigo mismos ya que donde no hay fachada persisten completando su *anillo*<sup>130</sup> (¿estructural?).

De cualquier forma pensamos que Aalto, en una *pirueta* poética, concluye su última obra para exposiciones y ferias precisamente en el punto que las inició tres décadas antes. Este proceso circular de su obra nos recuerda el mismo ciclo biológico de la naturaleza (tan admirada por Aalto), en un procedimiento de creación basado siempre en firmes raíces constantes y en la adición de la propia experiencia abierta, en un permanente proceso dialógico con lo que le rodea y que, por consiguiente, es atemporal e infinito.

<sup>130</sup> Nos referimos más explícitamente a los tres triángulos en forma de U (en planta) que ciñen el pabellón y que crean, al mismo tiempo, el espacio de la terraza exterior.

## CONCLUSIONES

1. Desde el inicio de este estudio, nuestro objetivo ha sido elaborar una *teoría abierta* sobre la *topogenética arquitectónica* a través de la obra del arquitecto finlandés Alvar Aalto.

Como paradigma, y para acotar físicamente este trabajo, los proyectos dedicados a las ferias y exposiciones constituyen un adecuado ejemplo por diversos motivos. Son obras altamente experimentales, muy poco estudiadas y documentadas, en las que se da, además, la paradoja de tener que explicar e interpretar un lugar y una cultura justamente desde un contexto ajeno, pues la característica del *no lugar* es consustancial a la propia definición de exposición universal (excluimos de esta última consideración las ferias de ámbito local o, incluso, a las exposiciones de ámbito nacional). Así, las obras que hemos estudiado, en su mayoría ya destruidas, entrañan mayor interés si cabe por su carácter efímero, ya que debido a la escasez de material documental y a la consecuente imposibilidad de ser visitadas conllevan un esfuerzo mayor en el rastreo de documentación y en su posterior interpretación. Por último hay que enfatizar la gran capacidad re-descriptiva (de su cultura) que manifiestan a través de las diversas metáforas que cada una de las obras ofrece.

Nuestra hipótesis ha girado siempre en torno de la reafirmación, constatación y demostración de los atributos culturales que se hallan en las obras de Aalto, que no por *efímeras* (en nuestro estudio) han sido deficitarias, sino que, como hemos podido constatar, han demostrado todo lo contrario. En las obras elegidas la conciencia de lugar y el papel que desempeña el ser humano en la arquitectura (la sociedad en el mundo) han sido doblemente reconocidos, con unos proyectos *experimentales* de gran contenido antropológico y poético, que indudablemente han potenciado y enriquecido de manera indiscutible el resto de la arquitectura aaltiana (estas obras en algún caso han servido como *conejillos de indias* para experimentar unas ideas que después se llevarían a término en programas de mayores solicitudes).

A partir de la situación histórica, del contexto en el que *nació* el arquitecto, las propias vivencias, la educación personal recibida y las características generales (tipológicas) de las obras en cuestión, hemos abordado este estudio con un recorrido cronológico por los proyectos seleccionados. Una primera incursión objetiva, descriptiva, reforzada por la documentación disponible, daba paso a nuevos análisis críticos, de interpretación personal, que refrendaban nuestra hipótesis. El descubrimiento de la enorme riqueza y complejidad que presentaban la mayoría de las obras estudiadas iba progresivamente corroborando nuestras suposiciones de partida al constatarse la permanencia en la obra de Alvar Aalto de valores culturales de todo tipo, al mismo tiempo que se iban abriendo nuevas vías de exploración difíciles de definir y limitar. Es precisamente aquí donde aceptamos la creciente diversidad de significados que a través de ricas y *complejas metáforas*, hemos podido intuir. No obstante, el carácter *abierto* de este estudio (como no podía ser de otra forma) permitirá nuevas indagaciones pormenorizadas con mayor extensión.

Nosotros mismos, conscientes de la síntesis que en el estudio de gran parte de las obras nos hemos visto obligados a realizar para no sentar precedentes descompensados con el conjunto del trabajo y convertir este

libro en un *coloso* difícil de abordar, nos sentimos comprometidos próximamente a nuevos retos de investigación e interpretación en torno a esta interesantísima arquitectura nórdica que consideramos de gran valor didáctico, así como de las circunstancias y personajes que la han rodeado. Tan sólo por poner el primer ejemplo que nos viene a la memoria, pensamos en la todavía oculta increíble riqueza, tanto en lo profesional como en lo personal, de la arquitecta Aino Aalto, pieza fundamental de los mejores años creativos y formativos de Alvar Aalto, sobre la cual no existe ningún estudio monográfico consistente. Sin duda, el conocimiento de esta arquitecta es una deuda todavía pendiente y difícil de justificar por profesionales de la crítica e investigadores.

De acuerdo con estas circunstancias preliminares, hay que matizar que en ningún momento ha sido nuestra intención llegar a través de este estudio a conclusiones definitivas sobre la obra de Alvar Aalto (ni mucho menos sobre la arquitectura de ferias y exposiciones). Más bien al contrario, como ya manifestamos al comienzo de nuestro análisis, éste ha pretendido evidenciar una metodología en la creación del proyecto arquitectónico y posterior consecución de la obra construida, basada en un adecuado entendimiento, interpretación y dosificación de una multiplicidad de *fuentes*, centradas primordialmente en una atención privilegiada a la sociedad, al lugar, la historia y la cultura. De esta manera y ligada indiscutiblemente a una actitud ética frente al ser humano y su entorno, se configuraba una arquitectura dialógica altamente rica en contenidos poéticos, éticos y estéticos que en ningún momento desatendía los atributos intrínsecos a la propia arquitectura, es decir: la adaptación a la modernidad, la adecuación constructiva, la funcionalidad adaptada al usuario o la belleza como expresión artística.

Aunque pueda parecer que esta aclaración contradice la elaboración del capítulo de conclusiones finales, éstas se siguen considerando abordables con la única intención de profundizar y aclarar en lo posible nuestras hipótesis de trabajo y los resultados que de ellas hemos ido obteniendo a través de los distintos ejemplos analizados más arriba. Como es evidente, recordamos que en ningún caso pretendemos zanjar las sucesivas investigaciones sobre estas y otras obras de Aalto; muy al contrario, esperamos que con este trabajo hayamos sido capaces de sembrar el estímulo que haga posible nuevos estudios.

**2.** Los once capítulos centrales, que hemos dedicado monográficamente a cada una de las obras que Aalto proyectó para ferias y exposiciones (la mayoría de las cuales también fueron construidas y en breve espacio de tiempo destruidas), nos han aportado diferentes análisis descriptivos (individuales) y críticos complementarios entre las diversas obras, que no tan sólo esclarecen parte de los significados de la arquitectura de Alvar Aalto sino que, pensamos, ayudan, además, a entender algunas figuras retóricas y culturales latentes en gran parte de la buena arquitectura (lo que corrobora nuestras hipótesis

generadoras del estudio). La estructura de estos capítulos ha sido conformada a través de tres vectores paralelos -imágenes, texto crítico, citas- que se han hecho referencia entre sí constantemente para buscar una *lectura* más rica y plural de las obras en cuestión. Pormenorizar en estas consideraciones finales, resumiendo o abundando en cada uno de los ejemplos estudiados, nos parece que sería redundar innecesariamente sobre las conclusiones que se han ido trabando de forma particular en cada uno de los propios capítulos particulares de cada obra.

**3.** Atendiendo a nuestro convencimiento de entender la obra del arquitecto como obra de arte *total* (implicada en un proyecto vital y cultural que vincula al hombre como individuo con la sociedad que le rodea y que va de lo individual a lo global) creemos conveniente remarcar (y si fuese posible abundar en su esclarecimiento) con carácter general los ejes centrales, a nuestro entender, en la arquitectura y la trayectoria vital de Alvar Aalto.

### La ética

Es fundamental y condición *sine qua non* que el arquitecto esté dotado de una actitud ética responsable frente a su compromiso para con la sociedad en el ejercicio de su profesión. En otras disciplinas, como la medicina o la abogacía, unos códigos deontológicos precisos y específicos para cada una de ellas se encargan de proteger al *usuario* (hombre) de posibles desviaciones tendenciosas por parte de los profesionales. Pues bien, al parecer, esto no pasa en la profesión de arquitecto; mediatizada y politizada al servicio de intereses capitalistas concretos (de diferentes niveles, según sea el proyecto) el resultado del trabajo, es decir, la obra construida, atiende y da respuesta a todo un amplio abanico de requerimientos e intereses (sobre todo, a los relacionados con la especulación) prescindiendo o considerando ínfimamente, precisamente, al más importante -el destinatario del proyecto- (sin el cual éste no tendría razón de ser), el hombre, el habitante.

El resultado de tan grave omisión provoca una arquitectura *vacía* de contenidos -ambientales, poéticos, estéticos, etc.- que garanticen una adecuada habitabilidad. No hay que dejarse engañar por malos entendidos: la funcionalidad en la arquitectura no implica ausencia de belleza o poética, sino todo lo contrario. Factores psicológicos, sociales y culturales son primordiales a la hora de diseñar una arquitectura destinada al servicio del hombre (¿a quién si no?).

Alvar Aalto, en este sentido, se *cansó* de escribir artículos y pronunciar conferencias en defensa de una *humanización de la arquitectura*, además de llevarlo a la práctica de una manera excepcional en su extensa obra, sobre la cual, los que hayan tenido el placer de visitarla ya saben de que estoy hablando. Por otra parte, se trata de una arquitectura inexplicable, aunque quisiéramos describir con palabras las sensaciones que se pueden

experimentar en su percepción, ya que intervienen componentes sensoriales pensados para ser vividos en el propio espacio, precisamente por la persona que lo habita.

Compartimos con G. Schildt la opinión de que fue fundamental, en la actitud frente a la profesión y consecuentemente al proyecto arquitectónico, una adecuada formación ética en la niñez y la adolescencia de Aalto. Si a esto añadimos una creatividad y tenacidad innatas, frente a cualquier problema, convendremos en considerar estos caracteres psicológicos y sociales como los responsables directos, en buena medida, de su excelente arquitectura. También hay que decir que el pueblo finlandés en su conjunto se caracteriza por mantener un altísimo nivel ético en sus comportamientos cívicos, consustancial con su propia cultura e idiosincrasia.

Por primera vez en los múltiples estudios llevados a cabo sobre Aalto y su obra, descubrimos la interesante *coincidencia* (¿tal vez conocimiento mutuo?) entre dos *trayectorias* similares en sus *principios*. Solapándose con la finalización de los estudios de arquitectura de Aalto en el Politécnico de Helsinki y muy cerca de la frontera este entre Finlandia y Rusia, en Nevel, el antropólogo y filólogo ruso Mijail Bajtín (1895-1976) publicando el 13 de septiembre de 1919 su primer artículo titulado "Arte y responsabilidad". Con este breve texto se inició una trayectoria crítica socioideológica del lenguaje que dio lugar a una extensa teoría *inter-textual dialógica* activadora de un diálogo social constante. Según diversos autores, tales estudios, importantísimos, replantean en términos modernos las dimensiones poéticas y retóricas de la cultura humana.

Ahondando en este punto, nosotros estamos convencidos de que toda la arquitectura proyectada por Alvar Aalto contiene una dialógica cultural específica, que puede ser leída con mayor o menor claridad. Sólo por citar dos ejemplos: uno, cuando en 1921 Aalto realizó su proyecto final de carrera -un Pabellón para la Feria de Muestras de Helsinki- en el que se encontraban presentes referencias a la tradición clásica, a la arquitectura vernácula (en relación con la naturaleza su planta en U) o al emergente romanticismo nacional, entre otros; dos, si nos fijamos ahora en el último de nuestros ejemplos analizados (y de sus obras dedicadas a esta temática) -el Pabellón para la Bienal de Venecia- 35 años más tarde del primero, volveremos a encontrar en los mismos términos referencias a la arquitectura vernácula o una atenta mirada al movimiento moderno europeo, y sobre todo, aquí sí que es fácil constatar la dimensión humana del pabellón y la adecuación de éste a sus usuarios (recordar lo importante que es el pequeño espacio cerrado-abierto exterior). Todo esto hubiese sido imposible de realizar sin una ética responsable que dirige una arquitectura dialógica, o, utilizando palabras del texto citado del propio Bajtín: "el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte".

Nos parece fundamental la conexión entre la arquitectura de Alvar Aalto y la teoría dialógica elaborada por Mijail Bajtín. Con conocimiento mutuo o sin él, es evidente que existen muchísimos puntos en común entre ambos como creemos que queda suficientemente demostrado en nuestros análisis



desarrollados más arriba en los textos críticos de cada obra. Por consiguiente esta nueva dimensión dialógica de la arquitectura de Aalto nos permite reconocer nuevas relaciones y atributos en la arquitectura, que a su vez servirán a futuras obras de arquitectura para potenciar su adaptación culturalmente sostenible al entorno y sus usuarios.

## La historia

Parece obvio considerar el conocimiento histórico como imprescindible en cualquier proceso creativo-interpretativo. Pues bien, nuevamente gran parte de la arquitectura actual que *soportamos*, evidencia todo lo contrario. Unas veces por entender el proyecto arquitectónico como una *copia* del histórico y otras por ignorar las más elementales nociones de historia (sobre todo historia urbana), los resultados visibles a través de las obras arquitectónicas manifiestan graves atentados contra lo que debería de ser un enriquecedor avance de la cultura arquitectónica (evidentemente inmersa en la *cultura universal humana*). Queremos decir que, en lugar de contribuir con la arquitectura a un progreso cultural, se consigue todo lo contrario, un retroceso y un empobrecimiento no sólo de la nueva arquitectura, sino que, además, se perjudica notablemente el contexto existente, allí donde se inserta.

Aalto vuelve a constituirse también aquí como un referente fundamental. No solamente por su defensa, admiración y respeto hacia la historia y sus artífices, sino por cómo él supo extraer de ella aquellos componentes esenciales, a su entender, y cómo los reinterpretó con una visión moderna en su arquitectura. Fue capaz de adelantarse claramente a su tiempo, incorporando a sus obras una multiplicidad de referencias históricas, culturales y sociales que conllevaban una arquitectura definida por D. Porphyríos como *heterotópica* -fragmentada en múltiples partes (en algunos casos metáforas) dotadas de significado propio, sin un *orden* común que las unifique. Fragmentos que dialogarán en un lugar común (el proyecto arquitectónico), atendiendo siempre a las diferentes condiciones que lo envuelven.

La arquitectura que proyectó Aalto supo enriquecerse con la historia general, en un proceso de extracción conceptual permanente. Al mismo tiempo fue capaz de convivir y armonizar con la historia particular del contexto próximo a sus obras, contestando de una manera moderna a los nuevos programas en cuestión. Quizás, una de las *claves* que utilizó Aalto en su *comprensión* de la historia fue simplemente la de entender las diferentes *historias*, atendiendo a dos parámetros principales: los temporales y los contextuales. Queremos decir que por una parte estaba *la gran historia* con sus acontecimientos, ordenada cronológicamente por épocas y características, y por la otra, *la pequeña historia* particular de cada lugar del territorio finlandés o la historia de cada protagonista de su arquitectura (abarcando desde los propios clientes, los lugares físicos o hasta los materiales que intervienen en la misma). De esta manera Aalto pudo establecer una escala de *valores* históricos que le permitió adecuar sus interpretaciones a la importancia y características que cada situación imponía. En este sentido hay que tener siempre en cuenta, como muy bien puntualiza

J. Laborda Yneva, que la arquitectura de Aalto es, ante todo, nórdica y finlandesa, por lo que la historia en sus proyectos siempre es leída desde este característico prisma.

A este respecto, queremos hacer mención simplemente a dos ejemplos sacados entre de los estudiados, ya que consideramos que este punto (historia) forma parte de los análisis que de un modo individual y pormenorizado hemos venido desarrollando extensamente en el cuerpo principal de nuestro estudio.

El Pabellón de la empresa Artek para la Feria de Hedemora en el año 1946 es un ejemplo claro de reinterpretación de las cabañas de madera *lato* (pequeños almacenes de heno) que en gran número se encuentran dispersas por el territorio agrícola finlandés. Pero además de enlazar con la historia local próxima, el pabellón incorpora referencias a la historia contemporánea (del proyecto), concretamente conecta con el movimiento moderno que promulgaba una arquitectura de formas puras y planta libre sobre pilotis. Sin dejar olvidada la historia (cultural) de la propia construcción tradicional en madera, que también se encontraba representada en la estructura del pabellón, realizada íntegramente con este material.

Sin embargo, en el Pabellón Finlandés para la Exposición Universal de Nueva York del año 1939, Aalto propuso una clara referencia histórica lejana -a los frescos pintados por A. Gallen-Kallela (sobre el poema épico Kalevala) en las paredes interiores del Pabellón de Finlandia para la Exposición de París del año 1900 (obra de Gesellius-Lindgren y Saarinen)- cuando ubicó en sus espectaculares paredes onduladas (metáfora construida de la aurora boreal) un gran número de fotografías del contexto finlandés. También aquí la historia de la madera con sus derivados fue nuevamente la gran protagonista del pabellón.

Queda, pues, demostrado el hábil manejo del tiempo histórico como un recurso sorprendentemente útil para conferir a la arquitectura contenido didáctico. Esta convivencia histórica permite además activar el recuerdo y la imaginación hacia el futuro del visitante en su peculiar relectura cultural.

## El lugar

Si nos obligasen a definir la arquitectura de Alvar Aalto con una frase, diríamos que *es la manifestación de la simbiosis adecuada entre arquitectura y lugar, entre el habitar del ser humano en su relación con el territorio*. En este sentido, estamos convencidos de que el lugar era una de las principales preocupaciones permanentes de Aalto a la hora de proyectar cualquier obra, pero al mismo tiempo su mejor aliado (ya que colaboraba ayudando a resolver la propia obra al incorporarse y formar parte del proyecto). De hecho, así queda demostrado en sus escritos y, sobre todo, si nos fijamos con atención, en todas sus obras. El reconocido crítico K. Frampton concluye en estos términos uno de sus últimos artículos sobre Aalto: "Así, la relevancia de la obra de Aalto para el siglo que viene reside en su convicción de que la obra construida siempre ha de someterse, en gran medida, al paisaje, asimismo fundiendo y confundiendo la figura y el terreno, en una interacción entre las

restricciones naturales y la ingenuidad cultural”.

Para profundizar en el concepto *lugar*, nosotros recurrimos a una de las personas que más y mejor han trabajado sobre el tema, nos referimos al profesor J. Muntañola Thornberg, quien en uno de sus últimos textos publicados dice: “Atendiendo a la raíz fenomenológica de ambos procesos, relato o lugar, el punto de llegada es el mismo: se llega al lugar a través del relato y al relato a través del lugar, ya que en ambos casos se trata de una interacción o diálogo social y cultural básico que produce la cultura, la vida humana, el significado del relato lugar”. Si sustituimos en la cita la palabra relato por la de proyecto arquitectónico (obra) también estaremos describiendo de manera precisa la arquitectura de Alvar Aalto.

En este proceso, hay que considerar la figura central que garantice un relato (proyecto arquitectónico) adecuado al lugar; ésta será, sin lugar a dudas, la *metáfora*. Gracias a ella se permitirá expresar adecuadamente una arquitectura narrativa que mediante el uso apropiado de la retórica potenciará su interpretación del lugar. J. Muntañola sigue diciendo: “digamos pues que *reconocer* es siempre entrecruzar realidad y ficción”. Si recordamos ahora que Aristóteles enunciaba: “metaforizar bien, no es más que percibir lo semejante”, y si, por consiguiente, entendemos entonces el *reconocer* como percibir lo semejante, llegamos a la conclusión que la metáfora no es otra cosa que urdir adecuadamente ficción y realidad. Éste, creemos, fue uno de los grandes logros de la arquitectura de Alvar Aalto, la cual en términos globales únicamente puede ser definida con la frase anterior, ya que una especificación mayor de cuáles eran las ficciones y cuáles las realidades nos llevaría a un reconocimiento particular y pormenorizado de cada obra y contexto imposible de generalizar.

No muy alejado del discurso anterior, el prestigioso geógrafo Milton Santos dirá con respecto a la individualidad y especificidad de la obra: “El lugar es la oportunidad del acontecer. Y éste, al volverse espacio, aunque no pierda sus marcas de origen, gana características locales... El evento es, al mismo tiempo, deformante y deformado. Por ello se habla de la imprevisibilidad del evento... es decir, la posibilidad de construir en el lugar una historia de las acciones que sea diferente del proyecto de los actores hegemónicos”. En estos términos descubrimos que no sólo la obra se enriquece con el lugar, sino que, además, cuando la obra es adecuada, igualmente el lugar sale beneficiado con nuevos contenidos (otra vez la relación dialógica). También es significativo resaltar que cuando M. Santos manifiesta que la historia de las acciones (la trama en el relato, o el proyecto en la obra arquitectónica) ha de ser diferente del proyecto de los actores hegemónicos, está defendiendo una intervención en el lugar alejada de los dictados al servicio de intereses especuladores (distantes, por definición, de cualquier signo cultural).

Solamente por poner un ejemplo de entre las obras que hemos estudiado: podemos hablar de la metáfora *aurora boreal* que se construyó en el Pabellón finlandés para la Exposición Universal de Nueva York del año 1939. En esta obra la propia referencia (la metáfora) tiene que desempeñar un doble papel: por un lado tiene que ser el lugar al que se hace referencia y al mismo tiempo

tiene que convertirse en la propia *metáfora* que es la que establece la interpretación del lugar. Esto sucede debido a que el pabellón se construye en un *no lugar*, es decir, un espacio desprovisto de cualquier referencia cultural propia consustancial a la obra. Aalto, siendo consciente de ello, articula primero un lugar (artificial) para organizar después metáforas que lo interpreten. En este pabellón y a pesar de los inconvenientes, Aalto fue capaz de crear su propio paisaje de referencia, en una traslación *virtual* desde Finlandia, llenando, más que nunca, su arquitectura con ricos significados poéticos tramados con el mismo material, la madera (como continuidad cultural). La ficción (aurora boreal) se teje en su realidad (pabellón finlandés) gracias a la *madera* como sustancia de cosido; así se conforma la metáfora. Recordando las palabras citadas anteriormente de M. Santos: “el evento es, al mismo tiempo, deformante y deformado”.

Para concluir, queremos insistir sobre el delicado (peligroso, quizás) momento en el que nos encontramos. Un periodo que mira al siglo XXI sumergiéndose en un proceso de globalización, amenazador mecanismo que Hans Libeling comenta en estos términos: “los efectos de la globalización cristalizan en un área híbrida, mestiza, que conduce al sincretismo multicultural”. Bien es cierto que desde hace ya varias décadas M. Santos nos viene advirtiendo: “el orden global busca imponer, a todos los lugares, una única racionalidad. Y los lugares responden al mundo según las diversas pautas de su propia racionalidad”. Nosotros, en este sentido, también queremos manifestar nuestro profundo desacuerdo con una arquitectura acontextual, carente de otras referencias que no sean las de ella misma. Una arquitectura válida (o mejor dicho inválida) para cualquier sitio, con una autonomía metafísica entendida equivocadamente que la convierte en ajena, forastera a su contexto. Precisamente todo lo contrario que sucedía (y, por suerte, sigue sucediendo) con la arquitectura de Alvar Aalto: conformadora de lugares complejos, en la cual descubriríamos (como diría M. Santos) “lugares orientados al futuro, donde la riqueza comunicacional es mayor y la resistencia a una globalización perversa es también mayor. Lugares que no podrán considerarse como pasivos, sino como globalmente activos”. Nosotros añadiríamos que en la arquitectura de Aalto encontraremos esos *lugares* con una adecuada interactividad a tres bandas: lugar-arquitectura-hombre. Remarcando una vez más que la única articulación posible que soluciona esa perfecta trama entre los tres protagonistas, pasa solamente por una *buena arquitectura*; siendo sin lugar a dudas Alvar Aalto un ejemplo a seguir.

## BIBLIOGRAFÍA

## Bibliografía específica sobre Alvar Aalto

- AALTO, Alvar (Karl Fleig, coeditor) (1)  
*Alvar Aalto, Tome I. Oeuvres complètes 1922-1962.*  
 Les Editions d'Architecture Artemis Zurich, Verlag, Zurich, 1990<sup>5</sup>.  
 -
- (Karl Fleig, coeditor)  
*Alvar Aalto, Tome II. Oeuvres complètes 1963-1970.*  
 Les Editions d'Architecture Artemis Zurich, Verlag, Zurich, 1990<sup>3</sup>.  
 -
- (Elissa Aalto, Karl Fleig, editores)  
*Alvar Aalto, Tome III. Projets et dernières oeuvres.*  
 Les Editions d'Architecture Artemis Zurich, Verlag, Zurich, 1990<sup>3</sup>.  
 -
- Synopsis: painting, architecture, sculpture.*  
 Birkahäuse, Stuttgart, 1970.  
 -
- La humanización de la arquitectura.*  
 Cuadernos ínfimos, Tusquets Editores, Barcelona, 1982<sup>2</sup>.  
 -
- Alvar Aalto: il Báltico e il Mediterraneo.*  
 Marsilio, Venezia, 1990.  
 -
- (catálogo de la exposición + textos)  
*Alvar Aalto, de l'oeuvre aux écrits.*  
 Centre Georges Pompidou, Paris, 1988.  
 -
- (catálogo de la exposición + textos)  
*Aalto Interiors.*  
 Gummerus Oy, Jyväskylä, 1986.  
 -
- (Peter Reed, editor / catálogo de la exposición)  
*Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism.*  
 The Museum of Modern Art, Nueva York, 1998.  
 -
- (escritos)  
*Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968.*  
 Nicola Zanichelli Editore S.p.A., Bologna, 1991<sup>5</sup>.  
 Traducción italiana del original: *Alvar Aalto. Luonnoksia.*  
 (Göran Schildt editor), Otava, Helsinki, 1972.  
 -
- (escritos / Göran Schildt editor)  
*Alvar Aalto in his own words.*  
 Otava Publishing Company, Ltd., Helsinki, 1997.  
 Traducción al español: *Alvar Aalto de palabra y por escrito.*  
 El Croquis Editorial, Madrid, 2000.

ANGELETTI - REMIDI

*Alvar Aalto e il Classicismo Nordico.*

Università degli studi di Roma "La Sapienza",

Dipartimento di architettura e analisi della città, *Croma Quaderni* n. 8, Roma, 1998.

BLASER, Werner

*Il Design di Alvar Aalto.*

Electa, Milán, 1981.

BRAY, Roberto

*Alvar Aalto: spazi e processo architettonico.*

Dedalo, Bari, 1984.

BROSA, Víctor (selección / textos de varios autores)

*Alvar Aalto.*

Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998.

CAPITEL, Antón

*Alvar Aalto.*

Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1999.

CROSET, Pierre Alain

*Alvar Aalto. Visioni urbane.*

Brescia Mostre, Skira editore, Milano, 1998.

FLEIG, Karl

*Alvar Aalto.*

Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1985<sup>5</sup>.

HODDÉ, Rainier

*Alvar Aalto.*

Éditions Hazan, Turin, 1998.

IOVINO, Renato

*Alvar Aalto; architettura e tecnica.*

Clean, Nápoles, 1992.

JÄPPINEN - OIKARINEN

*Gardens of fiesole. Life-story of Alvar Aalto. VI: The years 1898-1927.*

Gummerus Oy, Jyväskylä, 1998.

KEINÄNEN, Timo (1)

*Alvar Aalto: il padiglione finlandese alla Biennale di Venezia.*

Electa, Milán, 1991.

KOHO, Timo

*Alvar Aalto. Urban Finland.*

The Finnish Centre Ltd, Helsinki, 1997.

LINARES - CLOSA - BIURRUN

*El Sanatorio de Paimio, 1929-1933.* Alvar Aalto.

Ed. UPC, Barcelona, 1991.

MOSSO, Leonardo

*L'opera di Alvar Aalto (catalogo della mostra).*

Edizioni di Comunità, Milán, 1966.

-

*Alvar Aalto: lettura sistematica e strutturale.*

Studioforma, Museo A.A., Turín, 1991.

Museo de Arquitectura de Finlandia

*Alvar Aalto 1988-1976.*

Catálogo de la exposición, Helsinki, 1982.

-

*The Line.*

Catálogo de la exposición, Helsinki, 1993.

Museo Alvar Aalto

*En contacto con Alvar Aalto.*

Catálogo de la exposición, Jyväskylä, 1993.

NERDINGER, Winfried (editor / textos de varios autores)

*Toward a Human Modernism.*

Prestel Verlag, Munich. Londres. Nueva York, 1999.

PEARSON, Paul David (1)

*Alvar Aalto and the international style.*

Watson-Guption Publications, Nueva York, 1978.

PORPHYRIOS, Demetri

*Sources of Modern Eclecticism.*

Academi Editions, Londres, 1982.

QUANTRILL, Malcom

*Alvar Aalto. A Critical Study.*

New Amsterdam Books, Nueva York, 1989.

REED, Peter (editor / textos de varios autores, catálogo de la exposición)

*Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism.*

The Museum of Modern Art, Nueva York, 1998.



RUBINO, Luciano

*Aino e Alvar Aalto. Tutto il design.*

Edizioni Kappa, Roma, 1980.

SCALVINI - MANGONE

*Alvar Aalto.* Editori Laterza,

Roma - Bari, 1993.

SCHILDT, Göran

*Alvar Aalto: The Early Years.*

Rizzoli, Nueva York, 1984.

-

*Alvar Aalto: The Decisive Years.*

Otava, Helsinki, 1986.

-

*Alvar Aalto: The Mature Years.*

Rizzoli, Nueva York, 1991.

-

*Alvar Aalto: The complete Catalogue of architecture, design and art. (1)*

Academy Editions, Londres, 1994.

Traducción al español: Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1999.

-

*Alvar Aalto.*

Thames and Hudson Ltd., Londres, 1998.

TRENCHER, Michael

*The Alvar Aalto guide.*

Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996.

TUOMI - PAATERO - RAUSKE (catálogo de la exposición)

*Alvar Aalto in seven buildings.*

Museum of Finnish Architecture, F.G. Lönnberg, Helsinki, 1998.

WESTON, Richard

*Alvar Aalto.*

Phaidon Press Limited, Londres, 1995.

## **Bibliografía sobre el contexto nórdico: arquitectura y cultura**

ASPLUND, Erik Gunnar (catálogo de la exposición, varios textos)

MOPU, Madrid, 1987.

AFFENTRANGER, Christoph

*New Wood Architecture in Scandinavia.*

Birkhäuser Verlag, Basel - Boston, Berlín, 1997.

- BRESSON, Thérèse et Jean Marie  
*Maisons de bois, architectures escandinaves.*  
Dunod, París, 1986<sup>2</sup>.
- BRONER, Kaisa (editor)  
*Modernity and popular culture.* The 3<sup>th</sup> International Alvar Aalto Symposium.  
Museo Alvar Aalto - Museo de Arquitectura Finlandesa.  
Jyväskylä 12-14 de agosto de 1985.
- ("catálogo de la exposición")  
*Luz del Norte / Llum del Nord.*  
MNCARSM. Museu d'Art Modern del MNAC, Barcelona, 1995.
- ("catálogo de la exposición")  
*Clasicismo Nórdico. 1910 - 1930.*  
Museo de Arquitectura Finlandesa, MOPU, Madrid, 1983.
- DONNELLY, Marian C.  
*Architecture in the Scandinavian Countries.*  
Massachusetts Institute of Technology,  
The MIT Press, Cambridge - Massachusetts - Londres, 1992.
- ESKOLA, Matti  
*Así es Finlandia.*  
Editorial Otava S.A., Helsinki, 1995.
- GANIVET, Ángel  
*Cartas finlandesas. Hombres del Norte.*  
Colección Austral nº 126, Editorial Espasa Calpe S.A., Madrid, 1971<sup>6</sup>.
- GARCÍA RÍOS, Ismael  
*Alvar Aalto y Erik Bryggman. La aparición del funcionalismo en Finlandia.*  
Instituto Iberoamericano de Finlandia.
- HARLANG, Christoffer  
*Espacios nórdicos. Nordics spaces*  
Ed. Elisava, Barcelona, 2001.
- HAUSEN - MIKKOLA - AMBERG - VALTO  
*Eliel Saarinen, projects. 1896-1923.*  
Gingko Press, Hamburgo, 1990.
- HELANDER - RISTA  
*Modern Architecture in Finland.*  
Kirjayhtymä Oy, Helsinki, 1995.

HOLMDAHL – LIND – ÖDEEN

*Gunar Asplund Architect. 1885-1940.*

Byggförlaget, Estocolmo, 1986<sup>2</sup>.

ILONEN, Arvi

*Helsinki. An architectural guide.*

Editorial Otava S.A., Helsinki, 1992.

ILONEN, Juha

*The other Helsinki. The reverse face of architecture in the city.*

The Finnish building Centre, Helsinki, 1996.

JUUTI, Sirpa (tesina de posgrado)

*Turun Messujen Arkkitehtuuri. Funktionalismin käännepiste suomessa.*

Jyväskylä, 1992.

KAISLA, Kirsi

*Finland Creators.*

Retretti Art Centre, 1992.

KÄRKKÄINEN, Maija (editor)

The 5th International Alvar Aalto Symposium, Museo Alvar Aalto.

Museo de Arquitectura Finlandesa, Jyväskylä 16-18 de agosto de 1981.

-

The 4th International Alvar Aalto Symposium, Museo Alvar Aalto.

Museo de Arquitectura Finlandesa, Jyväskylä 19-21 de agosto de 1988.

KLINGE, Matti

*Breve historia de Finlandia.*

Editorial Otava, S.A., Helsinki, 1997.

KOMONEN, Markku (editor / catálogo de la exposición)

*Métamorphoses finlandaises.*

Centre Georges Pompidou, Paris 4 diciembre de 1978.

LEWERENTZ, Sigurd (catálogo exposición, varios textos)

MOPU, Madrid, 1987.

LODDER, Christina

*Russian Constructivism.*

Yale University Press, New Haven - Londres, 1987.

LÖNNROT, Elias

*El Kalevala.*

Alianza Editorial S.A., Madrid, 1992.

LOROT, Pascal

*Los países bálticos.*

Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

LOUEKARI, Lauri

*Pohjoinen arkkitehtuuri.*

Kirjapaino Osakeyhtiö Kaleva, Oulu 1994.

LUENGO, Eduardo Alonso

*Helsinki.*

Ediciones Destino S.A., Barcelona, 1989.

LUCIANI – LATINI

*Scandinavia. Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio.*

Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche Canova, Treviso, 1998.

MACKETH – SMEDS

*Finland at the Universal Expositions 1900-1992.*

Kustannus, Tampere, 1993.

MIKKOLA, Kirmo (director)

The 1st International Alvar Aalto Symposium.

Jyväskylä, 1 – 3 de julio de 1979.

MOLARIUS, Päivi

*From Folklore to Applied Arts. Aspects of Finnish Culture.*

University of Helsinki, Lahti Research and Training Centre, Lahti, 1993.

NIKULA, Riitta (editor / catálogo de la exposición con textos de varios autores)

*Heroism and the everyday. Building Finland in the 1950s.*

Museo de Arquitectura Finlandesa, Helsinki, 1994.

-

*Construire avec le paysage. Le modèle finlandais.*

Editions Otava S.A., Helsinki, 1993.

NORBERG-SCHULZ, Christian

*Nightlands. Nordic Building.*

The MIT Press, Cambridge - Massachusetts - Londres, 1996.

Nordic Timber Council AB

*Arquitectura nórdica en madera. Noruega, Suecia, Finlandia.*

Estocolmo, 1997.

NORRI – PAATERO (editoras / catálogo de la exposición)

*Timber Construction in Finland.*

Museum of Finnish Architecture and writers, Helsinki, 1996.

POUTVAARA, Matti

*Suomi-Finland.*

Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvo, 1958.

QUANTRILL, Malcom

*Finnish Architecture and the Modernist Tradition.*

E&FNSpon, Londres, 1995.

SALOKORPI, Asko (editor)

*Classical Tradition and the Modern Movement.*

The 2<sup>nd</sup> International Alvar Aalto Symposium, Museo Alvar Aalto.

Museo de Arquitectura Finlandesa, Jyväskylä 6-8 de agosto de 1982.

SOLAGUREN-BEASCOA, Félix

*Arne Jacobsen.*

Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1989.

-

*Arne Jacobsen. Aproximaciones a la obra completa. 1926-1949.*

Ed. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2001.

-

*Arne Jacobsen. Aproximaciones a la obra completa. 1950-1971.*

Ed. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2001.

-

*Arne Jacobsen. Dibujos 1958-1965*

Ed. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2001.

STANDERTSKJÖLD, Elina

*Alvar Aalto, architecture in Finland.*

Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1989.

TEMPEL, Egon

*Nueva arquitectura finlandesa.*

Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1968.

WREDE, Stuart

*La arquitectura de Erik Gunnar Asplund.*

Jucar Universidad, Madrid, 1992.

## Bibliografía teórica fundamental

ARANZUEQUE, Gabriel. (textos de varios autores)

*Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur.*

Cuaderno Gris, Vicedecanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.A.M., Madrid, 1997.

ARISTOTELES (a cargo de Valentín García Yebra)

*Poética de Aristóteles.*

Editorial Gredos, Madrid, 1992<sup>2</sup>.

-

*Retórica. Poética.*

Laia, Barcelona, 1985.

BACHELARD, Gaston

*La poética del espacio.*

Breviarios del fondo de Cultura Económica,

Fondo de Cultura Económica de España, S.L., Madrid, 1998<sup>2</sup>.

BAJTÍN, M.M.

*Estética de la creación verbal.*

Siglo XXI editores, S.A. de C.V., Madrid, 1998<sup>8</sup>.

-

*Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos.*

Anthropos Editorial, Barcelona, 1997.

-

*The Dialogic Imagination.*

University of Texas Press, Austin, 1998<sup>11</sup>.

BENJAMIN, Andrew

*Art, Mimesis and the Avant-garde.*

Routledge, Londres, 1991.

BOZAL, Valeriano

*Mímesis: las imágenes y las cosas.*

Visor Distribuciones - Ediciones Antonio Machado, Madrid, 1987.

DERRIDA, Jacques

*Khôra.*

Éditions Gallée, París, 1993.

DOMÍNGUEZ, José (textos de varios autores)

*Hermenéutica.*

Arco libros S.L., Madrid, 1997.

ELIADE, Mircea

*Lo sagrado y lo profano.*

Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1988<sup>7</sup>.

GADAMER, Hans-Georg

*Estética y hermenéutica.*

Editorial Tecnos, S.A., 1998<sup>2</sup>.

HEGEL, G.W.F.

*La arquitectura.*

Editorial Kairós, Barcelona, 1981.

HEIDEGGER, Martin

*El ser y el tiempo.*

Fondo de Cultura Económica, S.A., sucursal en España, Madrid, 1989<sup>7</sup>.

-

*Arte y poesía.*

Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1988<sup>8</sup>.

IBELINGS, Hans

*Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización.*

Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1998.

MUMFORD, Lewis

*La cité à travers l'histoire.*

Éditions du Seuil, París, 1964.

-

*Técnica y civilización.*

Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1998<sup>9</sup>.

MUNTAÑOLA, Josep

*La arquitectura como lugar.*

Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

-

*Topogénesis Uno.*

Oikos-Tau, Vilassar de Mar, Barcelona, 1979.

-

*Topogénesis Dos.*

Oikos-Tau, Vilassar de Mar, Barcelona, 1979.

-

*Topogénesis Tres.*

Oikos-Tau, Vilassar de Mar, Barcelona, 1980.

-

*Topos y Logos.*

Editorial Kairós, Barcelona, 1978.

-

*Comprender la arquitectura.*

Editorial Teide, Barcelona, 1985.

-

*Poética y arquitectura.*

Editorial Anagrama, Barcelona, 1981.

-

*Retórica y arquitectura.*

Editorial Blume, Madrid, 1990.

-

*Arquitectura: texto y contexto.*  
Edicions UPC, Barcelona, 1999.

-

*La Topogenèse. Fondement d'une architecture vivante.*  
Ed. Economica, Anthropos, París, 1996.  
Traducción al español: *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura.*  
Edicions UPC, Barcelona, 2000.

NORBERG-SCHULZ, Christian  
*Genius Loci. Toward a phenomenology of architecture.*  
Rizzoli International Publication, Nueva York, 1984.

-

*Intenciones en arquitectura.*  
Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998<sup>2</sup>.

PALLASMA, Juhani  
*Maailmassaolou Taide.*  
Painatuskeskus Oy, Helsinki, 1993.

PONZIO, Augusto  
*La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea.*  
Frónesis Cátedra, Universitat de València, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1998.

RICOEUR, Paul  
*La metáfora viva.*  
Ediciones Cristiandad, S.L., Madrid, 1980.

-

*Tiempo y Narración. V.I.*  
Ediciones Cristiandad, S.L., Madrid, 1987.

-

*Tiempo y Narración. V.II.*  
Ediciones Cristiandad, S.L., Madrid, 1987.

-

*Tiempo y Narración. V.III.*  
Siglo XXI editores S.A. de C.V., Madrid, 1996.

SANTOS, Milton  
*De la totalidad al lugar.*  
Oikos-Tau, Vilassar de Mar, Barcelona, 1996.

-

*Metamorfosis del espacio habitado.*  
Oikos-Tau, Vilassar de Mar, Barcelona, 1996.



SCOTT BROWN - VENTURI

*Aprendiendo de todas las cosas.*

Cuadernos íntimos, Tusquets Editores, Barcelona 1979<sup>2</sup>.

VENTURI, Robert

*Complejidad y contradicción en la arquitectura.*

Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978<sup>2</sup>.

ZAVALA, Iris M.

*La posmodernidad y Mijail Bajtín.*

Colección Austral, Editorial Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1991.

-

*Escuchar a Bajtín.*

Montesinos, Literatura y Ciencia, S.L., Barcelona, 1996.

## Bibliografía general de consulta

ARGAN, Giulio Carlo

*El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días.*

Nueva Visión, Buenos Aires, 1984.

BANHAM, Reyner

*Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina.*

Nueva Visión, Buenos Aires. Primera edición: The Architectural Press, Londres, 1960.

BOZAL, Valeriano (editor / textos de varios autores)

*Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. I.*

Visor Dis., S.A., Madrid, 1996.

-

*Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. II.*

Visor Dis., S.A., Madrid, 1996.

CALVO, Luis

*Exposiciones universales.*

Ediciones Labor, S.A., Barcelona, 1992.

CURTIS, William J.R.

*La arquitectura moderna, desde 1900.*

Editorial Herman Blume, Madrid, 1986.

DE FUSCO, Renato

*La idea de arquitectura.*

Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

DE MICHELI, Mario

*Las vanguardias artísticas del siglo XX.*

Alianza Editorial, Madrid, 1985.

ESPUELAS, Fernando

*El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura.*

Ed. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999.

FRAMPTON, Kenneth

*Historia crítica de la arquitectura moderna.*

Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1987<sup>3</sup>.

-

*Estudios sobre cultura tectónica.*

*Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX.*

Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1999.

GIEDION, Sigfried

*Espacio, tiempo y arquitectura.*

Ed. Científico-Médica, Barcelona, 1968.

-

*Escritos escogidos.*

Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, Valencia, 1997.

GÖSSEL – LEUTHÄUSER

*Arquitectura del siglo XX.*

Benedikt Taschen, Berlín, 1991.

HITCHCOCK – JOHNSON

*El estilo internacional: arquitectura desde 1922.*

Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1984.

KAILA, Eino

*Reality and Experience.*

D. Reidel Publishing Company, Dordrech – Boston – London, 1979.

KOSTOF, Spiro

*Historia de la arquitectura. Vol I.*

Alianza Editorial, Madrid, 1988.

-

*Historia de la arquitectura. Vol. II.*

Alianza Editorial, Madrid, 1988.

-

*Historia de la arquitectura. Vol. III.*

Alianza Editorial, Madrid, 1988.

LABORDA, José

*Sobre Alvar Aalto y otros escritos.*

Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1998.

MADERUELO, Javier

*El espacio raptado.*

Mondadori España, S.A., Madrid, 1990.

MARCHÁN FIZ, Simón

*La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo.*

Alianza Editorial, Madrid, 1987.

MARTIENSSEN, R.D.

*La idea del espacio en la arquitectura griega.*

Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984.

MOHOLY-NAGY, László

*La nueva visión.*

Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1985<sup>3</sup>.

MONTANER, Josep Maria

*La modernidad superada. Arquitectura arte y pensamiento del siglo XX.*

Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1998<sup>2</sup>.

-

*Arquitectura y crítica.*

Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1999.

NITSCHKE, Günter

*El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural.*

Benedikt Taschen, Colonia, 1993.

NORBERG-SCHULZ, Christian

*Arquitectura occidental.*

Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1999<sup>3</sup>.

OLIVER, Paul (editor)

*Baltic and Finland.*

Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World. V.2. Cultures and Habitats, Cambridge University Press, 1997.

ORTEGA Y GASSET, J.

*La deshumanización del arte y otros ensayos de estética.*

Editorial Espasa Calpe S.A., Madrid, 1997<sup>5</sup>.

OTEIZA, Jorge

*Oteiza. Propósito experimental.*

Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988<sup>2</sup>.

-

*Quosque Tandem...!*

Hordago, S.A., Donostia, 1983<sup>4</sup>.

-

*Ejercicios espirituales en un túnel.*

Hordago, S.A., Donostia, 1984<sup>2</sup>.

PIÑÓN, Helio

*Reflexión histórica de la arquitectura moderna.*

Ediciones Península, Barcelona, 1981.

QUETGLAS, José

*Imágenes del Pabellón de Alemania.*

Les Éditions Section b (Canadá) inc, Montreal (Quebec), septiembre 1991.

ROQUETA – FORT (editores / textos de varios autores)

*Arquitectura art i espai efímer.*

Edicions UPC, Barcelona, 1999.

ROWE, Colin

*Manierismo y arquitectura moderna, y otros ensayos.*

Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1999<sup>3</sup>.

SOLA-MORALES, Ignasi

*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea.*

Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1995.

STUNGO, Naomi

*Arquitectura en madera. Nuevas tendencias.*

Editorial Blume, Barcelona, 1999.

TAFURI – CACCIARI – DAL CO

*De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura.*

Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1972.

## Revistas y artículos

AAVV

Escritos en memoria de A.A.

*Arkkitehti*, nº 7-8, Helsinki, 1976.

AAVV

"Escritos en memoria de A.A."

*L'Arch. D'Aujourd'hui*, nº 191, 6/1977.

AAVV

"Escritos en memoria de A.A."

*Progresive Arch.* nº 4, 4/1977, y *Tech. & Arch.*, nº 326, 9/1979.

(número monográfico / textos de varios autores)

"Alvar Aalto. La luz del norte"

*Arquitectura*, nº 315, COAM, Madrid, 1999.

(número monográfico / textos de varios autores)

"Alvar Aalto"

*Aitim*, nº 159, Madrid, 1992.

(número monográfico / textos de varios autores)

"Alvar Aalto"

*AV Monografías*, nº 66, Madrid, 1997.

ALVAR, Aalto

"Puu rakennusaineena / Suomen Paviljonki Venetsian".

*Arkkitehti*, nº 6-7, Helsinki, 1956.

ALVAR, Aalto

"Il padiglione finlandese alla Biennale".

*Domus*, nº 322, 1956.

(número monográfico / textos de varios autores)

"Alvar Aalto"

*Architectural Monographs*, nº4, Academy Editions, Londres, 1978.

*Arkkitehti*

*Números con artículos de, o sobre la obra de, Alvar Aalto:*

nº 5, 1929/ nº 6, 1929/ nº 7, 1929/ nº 10, 1930/ nº 7, 1936/ nº 9, 1937/ nº 8, 1939/ nº 7-8, 1946/ nº 6-7, 1956. Helsinki.

(número monográfico / textos de varios autores)

"Arquitectura finlandesa"

*Cuadernos de arquitectura*, nº 39, Barcelona, 1960.

(número monográfico / textos de varios autores)

"Arquitectura efímera"

*L'Arca*, julio, agosto 1988.

ASENSIO, Carlos

"Antiguas iglesias noruegas de madera".

*Aitim* n° 155, Madrid, 1991

(número monográfico / textos de varios autores)

"A+V"

A+V, Tokyo, 1983.

BROSA, Víctor

"El mundo de Aalto".

*Arquitectos* n° 152, vol 99/4, Madrid, 1999.

CAPITEL, Anton

"Alvar Aalto. Forma ilusoria e inspiración figurativa en la arquitectura de Alvar Aalto".

*Arquitectura* n° 291, Madrid, 1992.

CONNAH – KULVIK

"La Garganta del Infierno, el pabellón finlandés".

*Form - Function* (número especial en español), Helsinki, 1992.

(número monográfico / textos de varios autores)

"El Norte. Diseño y arquitectura escandinavos"

*Diseño Interior*, n° 44, Madrid, 1995.

ENBOM, Carla

"Six decades of the Artek spirit".

*Form - Function* n° 3, Helsinki, 1995.

(número monográfico / textos de varios autores)

"Escandinavos"

*AV Monografías*, n° 55, Madrid, 1995.

FERNÁNDEZ-ALBA, Antonio

"Un ladrillo en el muro".

*Q (CSCA)* n° 69, 11/1982.

-

"A.A. y la sombra de una exposición".

*Arquitectura Viva* n° 30, Madrid, 1993.

-

"Tríptico velado. Alvar Aalto, 1898-1976".

*Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la ciudad* n° 9, Madrid, 1998.

FRAMPTON, Kenneth

"Anti-tabula rasa: hacia un regionalismo crítico".

*Revista de Occidente*, Madrid, noviembre 1984.

(número monográfico / textos de varios autores)

"Finlandia"

*Arquitectura Viva*, nº 30, Madrid, 1993.

HODGKINSON, Patrick

"L'annunciazione secondo Aalto".

*Spazio e Società*.

KORVENNAA, Pekka

"The architecture of Lars Sonck".

*Royal Institute of British Architects*, Vol. I, nº 1, transactions 1, 1981/1982.

LLORENS, Jordi

"Alvar Aalto".

*Cuadernos de Arq.* Nº 72, Barcelona, 1969, trim. 2.

(número monográfico / textos de varios autores)

"Lo spirito nordico"

*Domus*, nº 810, Milano, dicembre 1998.

MATEO, José Luis

"Alvar Aalto y la arquitectura española".

*Quaderns* nº 157, Barcelona, abril-junio 1983.

MONEO, Rafael

"Rey muerto sin rey puesto".

*Arquitecturas Bis* nº 13-14, Barcelona, 5-6/1976.

NORRI, Marja-Ritta (comisaria de la exposición / catálogo de la exposición)

"Cinco maestros nórdicos: Peter Celsing, Sverre Fehn, Aarno Ruusuvuori, Knud Holscher, Högna Sigurdardóttir. Anspach".

*MOPU*, Madrid, 1995.

(número monográfico / textos de varios autores)

"PTAH"

*PTAH*, nº 1, Espoo, 1996.

RORY, Spence

"Lars Sonck".

*The Architectural Review* nº 1020, Londres 1982.

SOLA-MORALES, Ignasi de

"Eclecticismo y modernidad. Alvar aalto como pretexto".

*Arquitecturas Bis* nº 44, Barcelona, jul. 1983.

SILTAVUORI, Eeva

"The life of Alvar Aalto".

*Form - Function - Finland* nº 2, Espoo, 1986.

TONELLI, Cristina

"Alvar Aalto 1898-1948".

*Parametro (It)* nº 62, 12/1977.

TREIB, Marc

"Lars Sonck: From the Roots".

*Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XXX, nº 3, NuevaYork, 1971.

-

"Urban Fabric by the Bolt: Eliel Saarinen at Munkkiniemi-Haaga".

*Architectural Association Quarterly*, vol 13, nº 2/3, London, 1982.

MILLER, William C.

"A Thematic Analysis of Alvar Aalto's Architecture".

*A+U* nº 109, 1979.

VEPSÄLÄINEN, Jussi (redactor jefe)

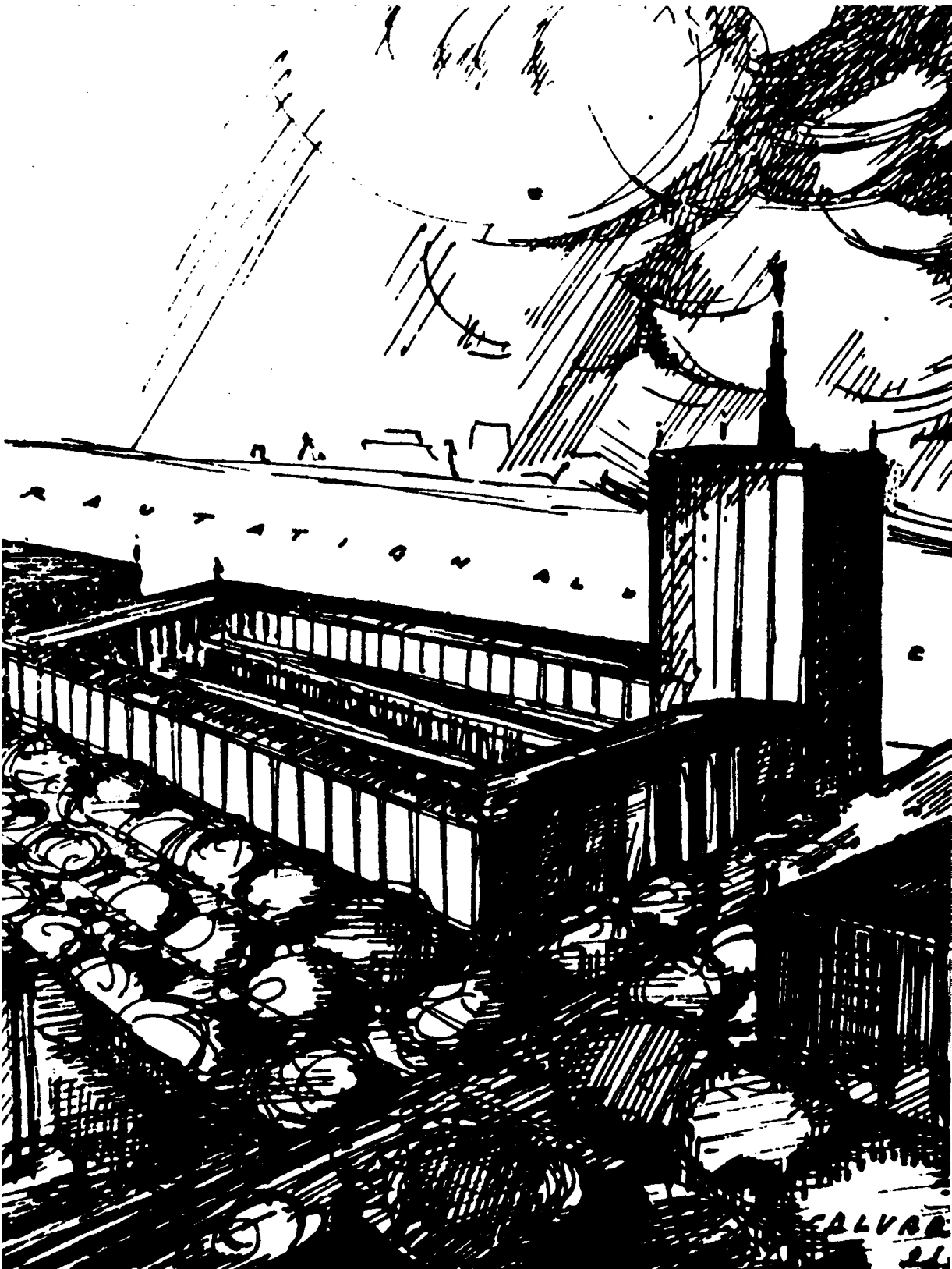
"Puu".

(*Revista dedicada a construcciones en madera*), nº 4, Helsinki, 1997.



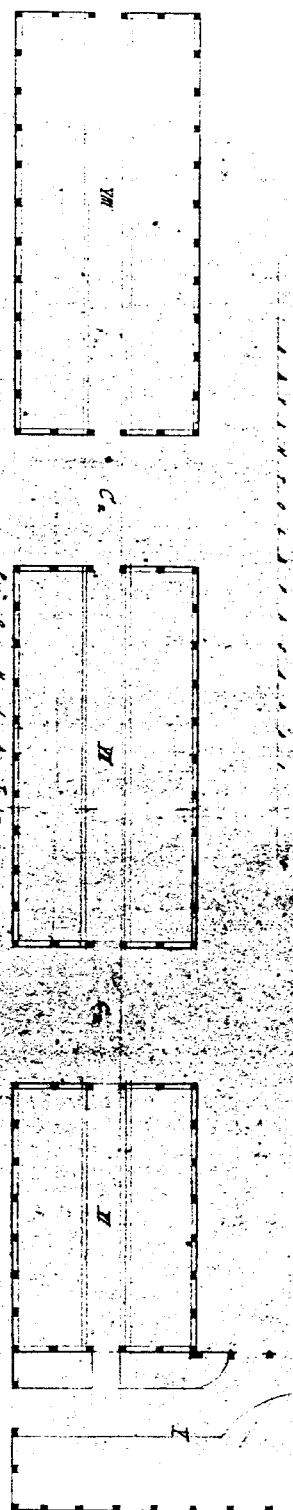
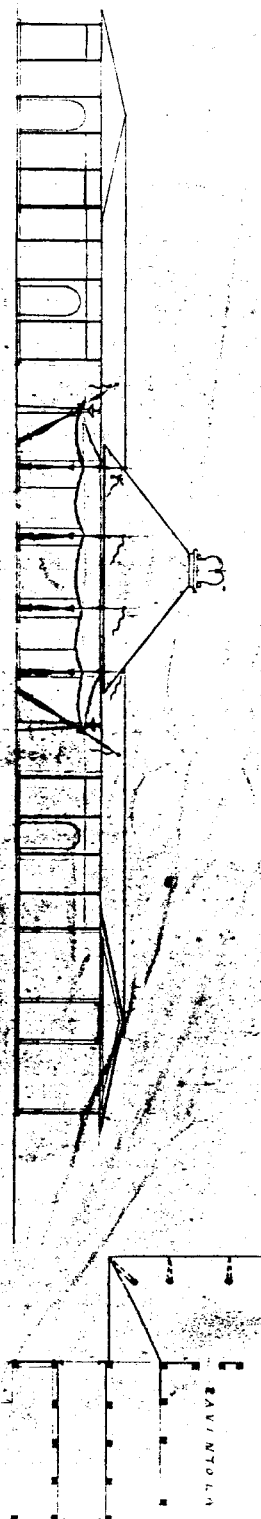
## ANEXO GRÁFICO





Dibujo. Pabellón para la Feria Nacional. PFC. Helsinki. 1921. fuente: Pearson P. D. (1).

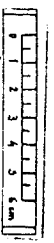
MASSANS INDUSTRIAL LINING TAMPERE  
C.2. KESKUSRAKAT.



C.3. SIIVOSTAALITON ALOKAUSKALAS.



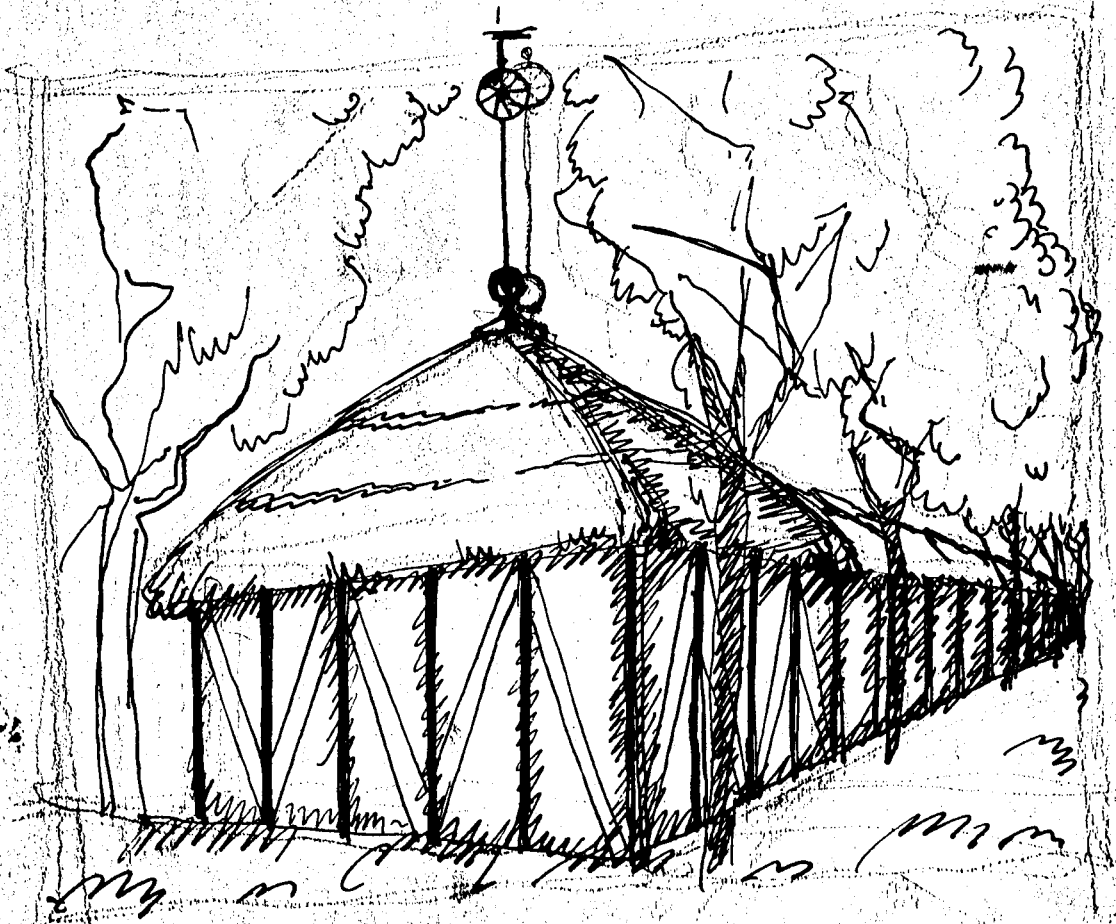
ALTTAS. 11.177



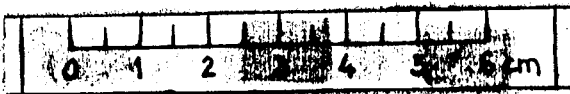
ARHITSEKTIIVIN  
K. S. 1922  
14. 67/14

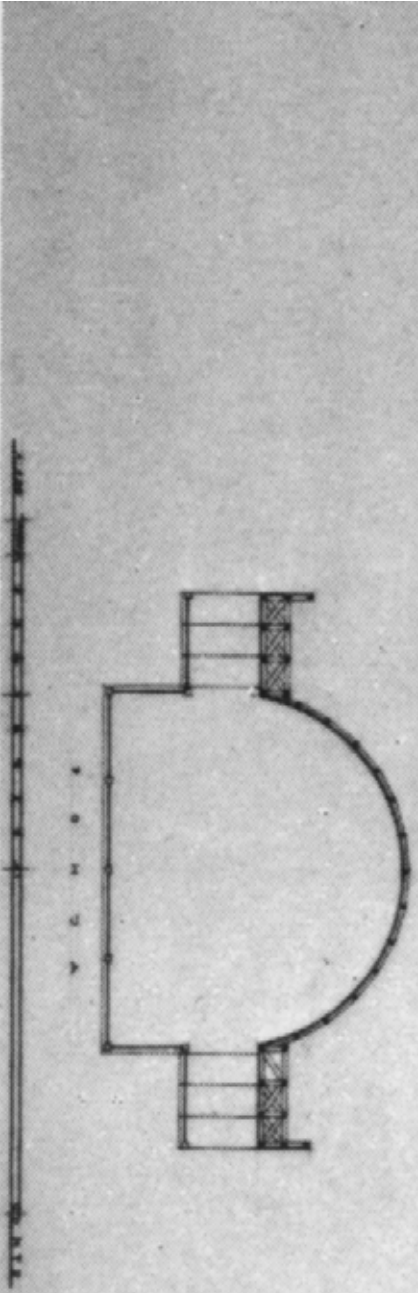
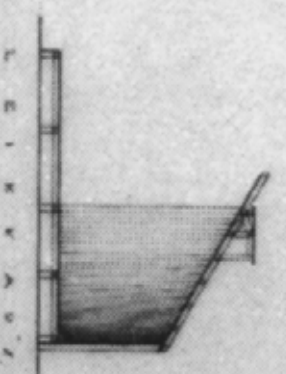
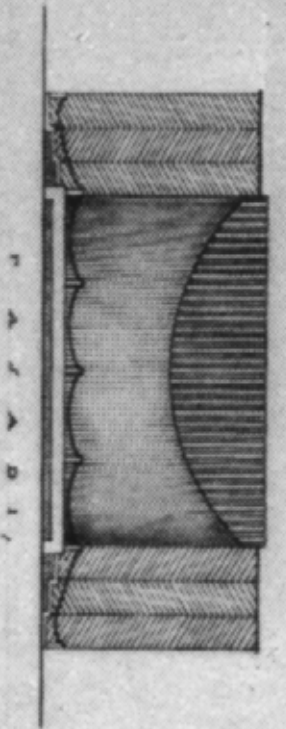
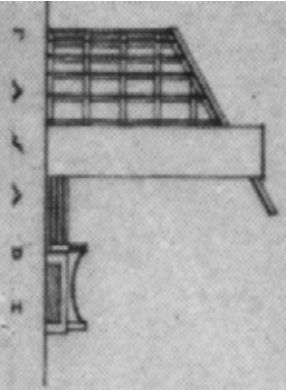
*Handwritten signature and date: K. S. 1922*

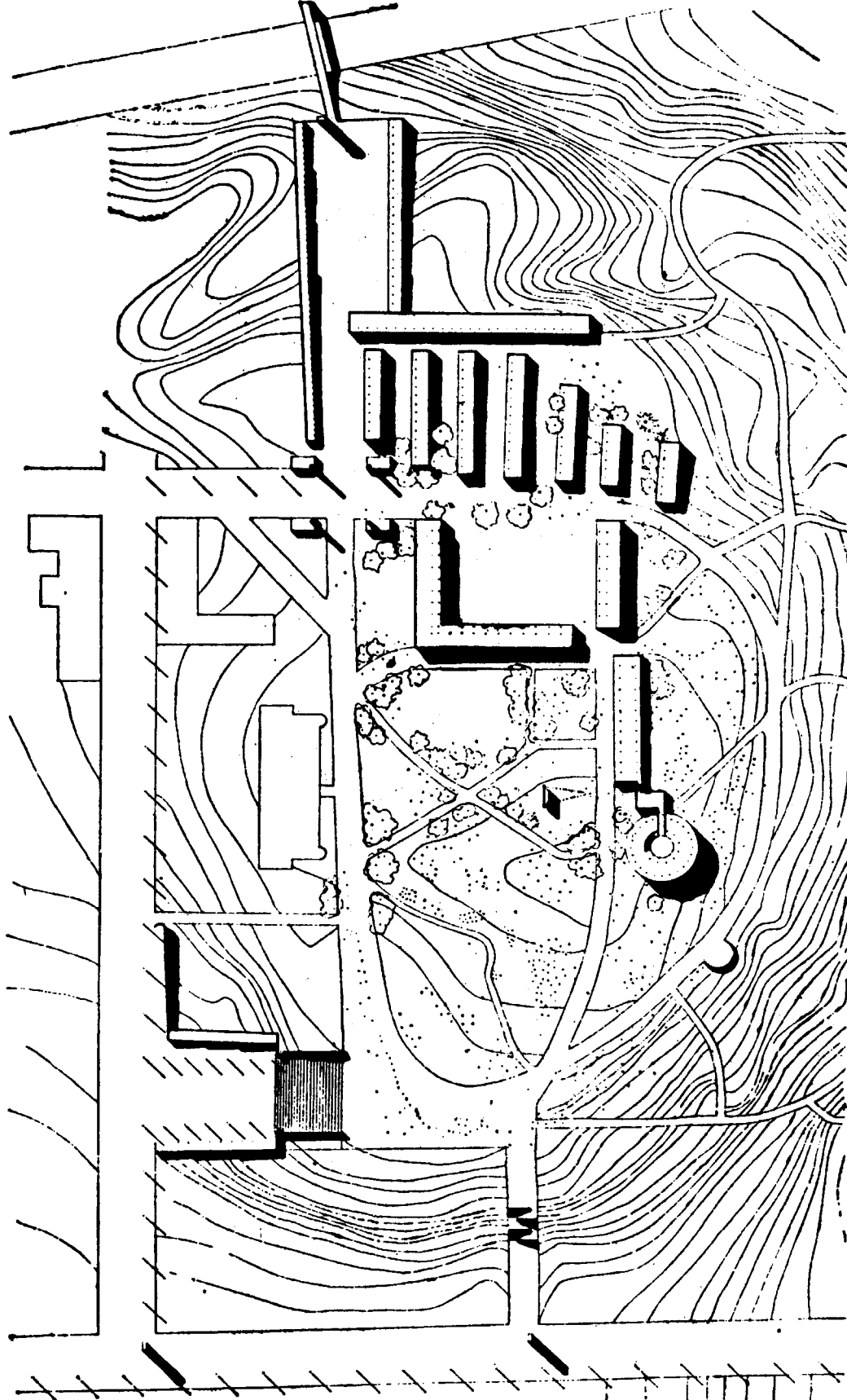
001. 015

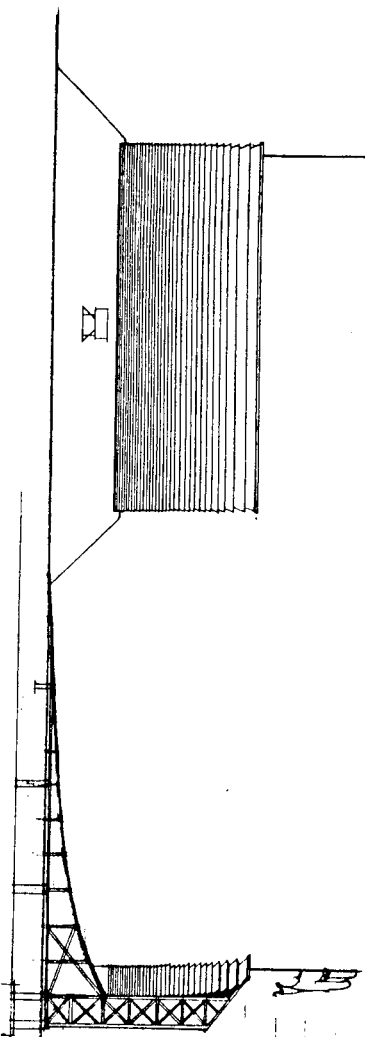


ARKKITEHTITOIMISTO  
ALVAR AALTO & CO  
SIGN. 68/35





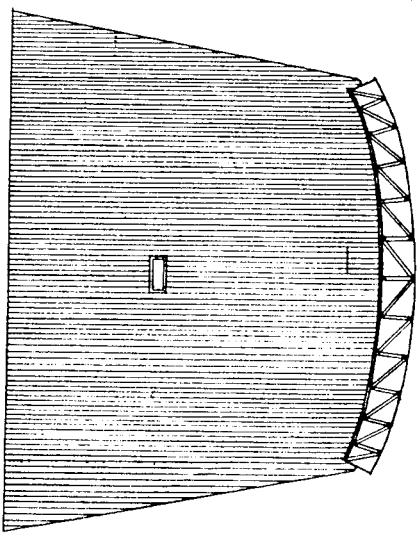




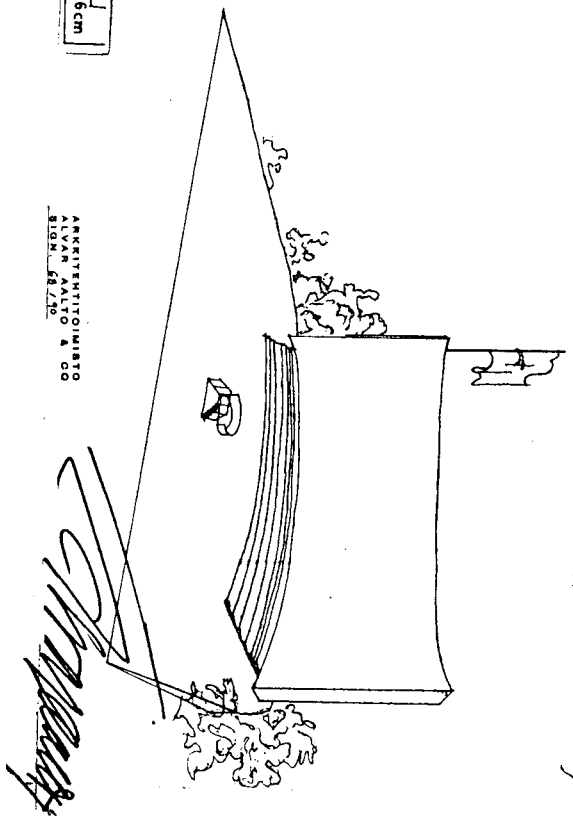
LAULULAIVA TURUN OR-  
 HEILOPUUSTOA, VAR-  
 TEN / (LUONNONOSTI)  
 I  
 NORMAALITRAUS,  
 750-950 HENKEÄ LAULAJIA,  
 50-60 SOITT. ORKESTERI,

II  
 MAKSIMITRAUS /  
 1800-2200 LAULAJAA /

MITTAK. 1:200,



ANKRINTTOMINISTO  
 SIGM. 58/70 & OS



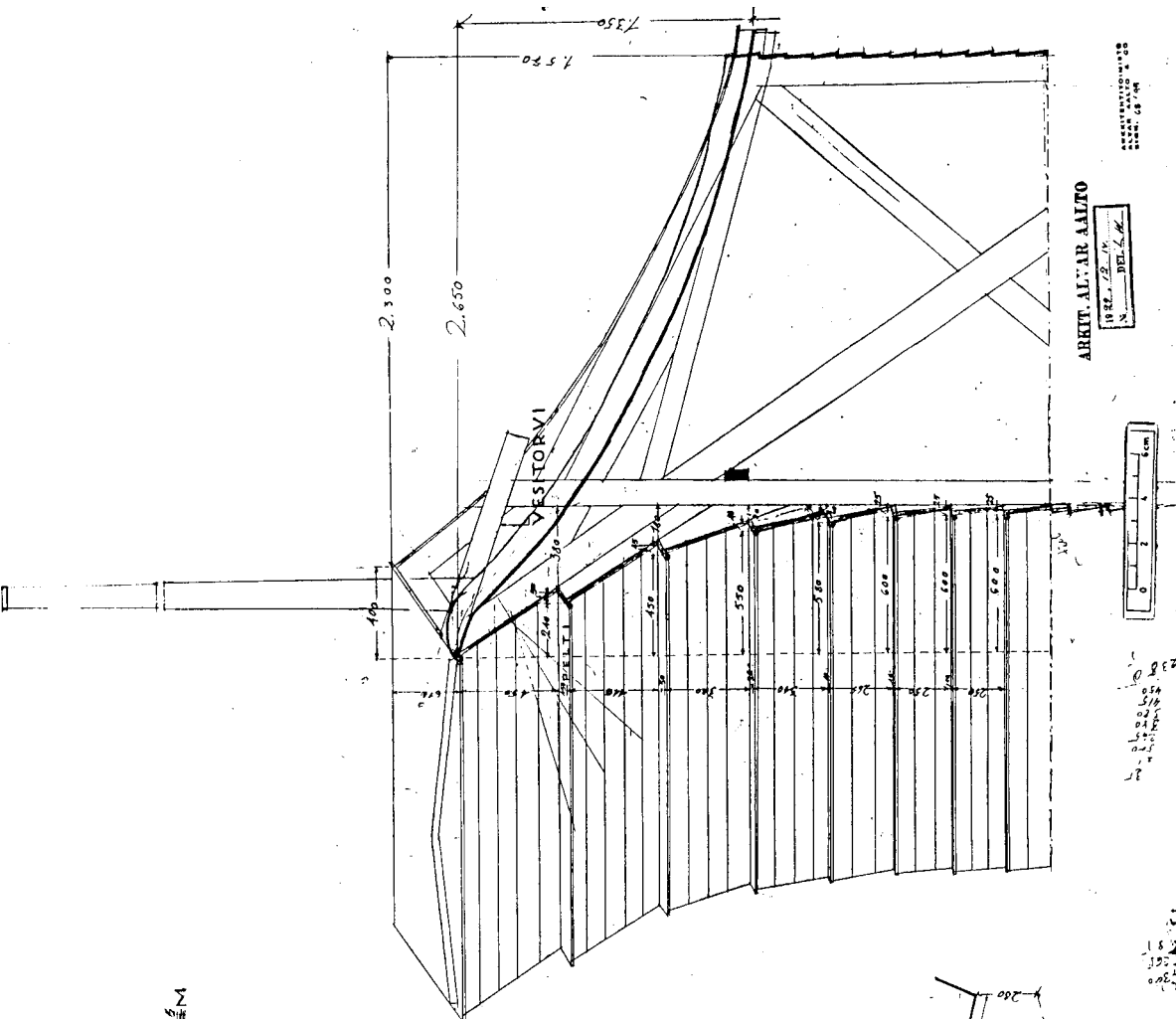
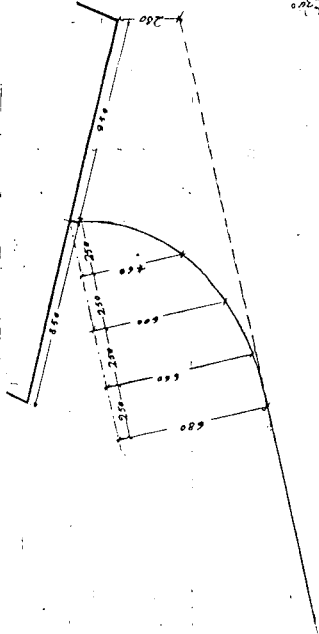
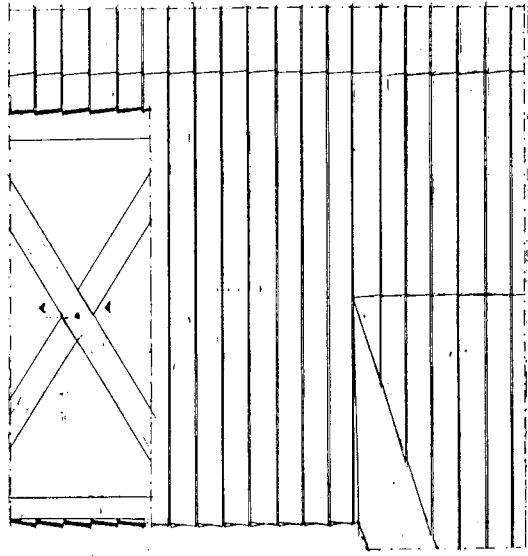


# LAULULAVA.

TURUN URHEILUPISTOJA VARTEN



A-A



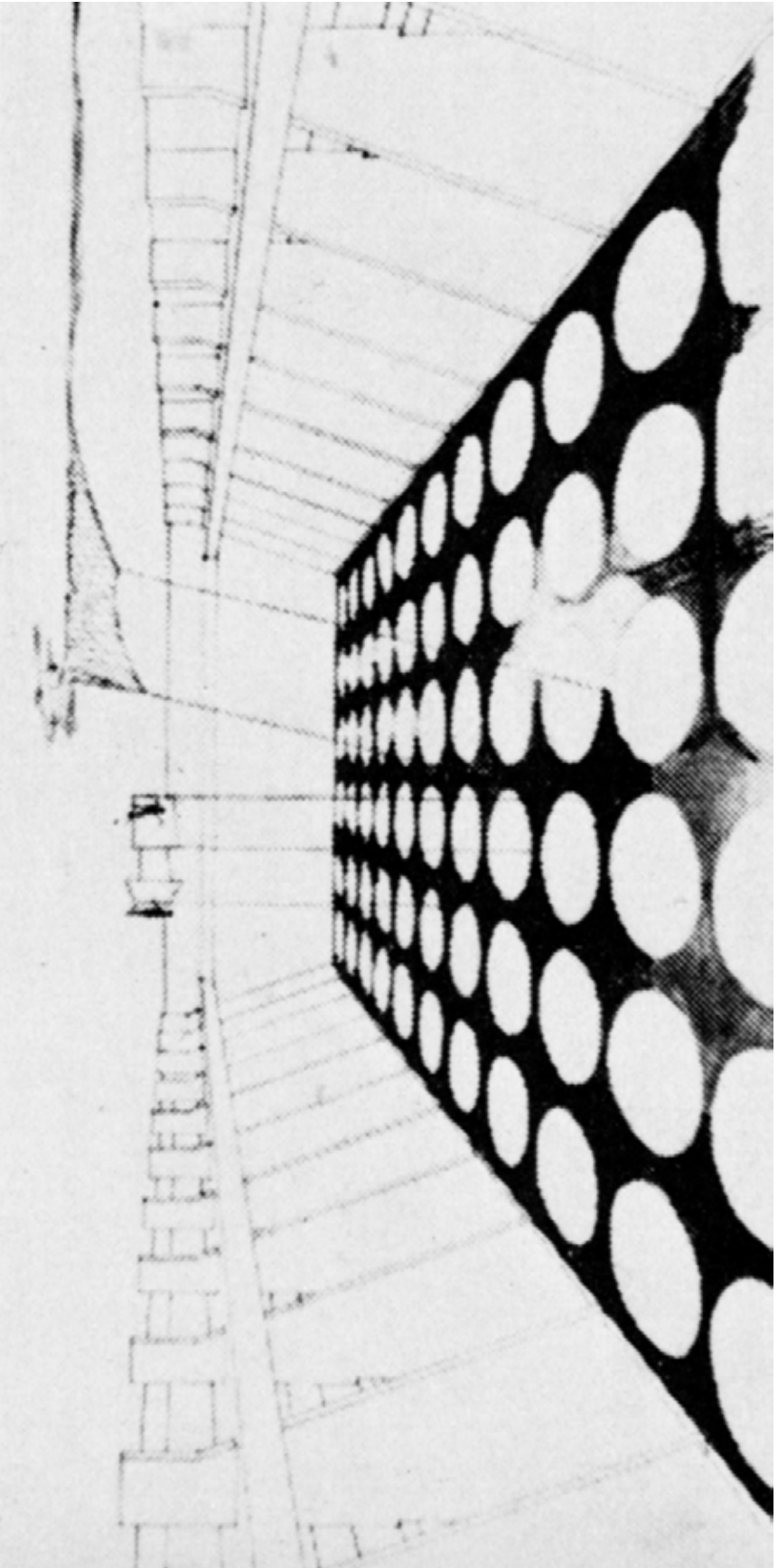
ARKIT. A.L. AR. AALTO

1922. 12. 17.  
N. BEL. 2. 2.

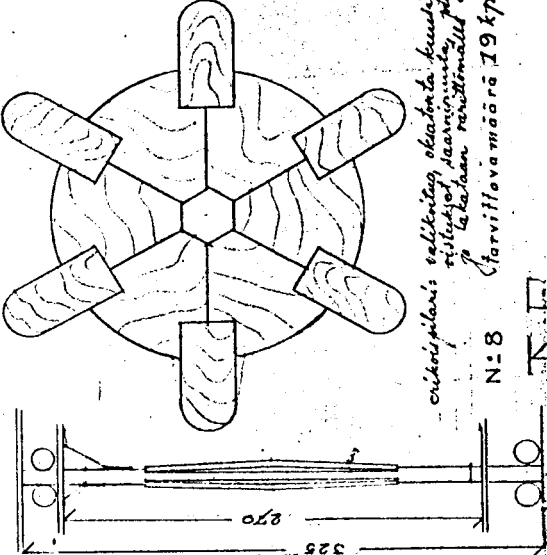
ARQUITECTO N.º 158  
TURKU, 1922.  
FOLIO 167.º

28  
0  
15  
10  
5  
2  
1  
0  
1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

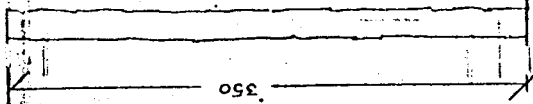
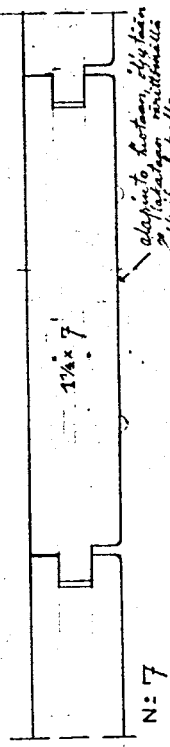
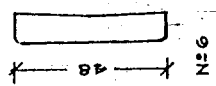
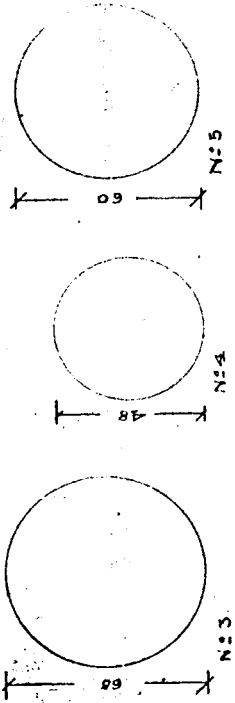
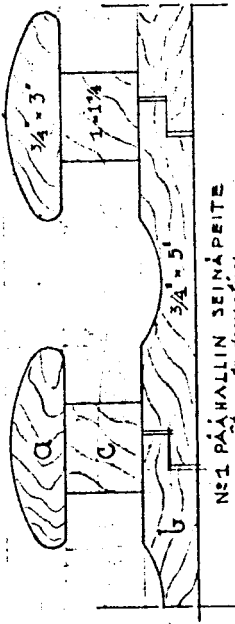
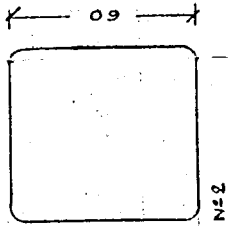
1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100



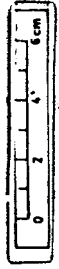
# SUOMI PARIS 1937



N:8  
 Harvittava määrä 19 kpl  
 cirkvipöytä: valkoinen oklaattia, kuusijuurta, myrskyluomaa, viikistä, saarimusta, pihla, kloridin, pihlajan, pihlajan, lakkaan varmistamalla ulkomaalalla.

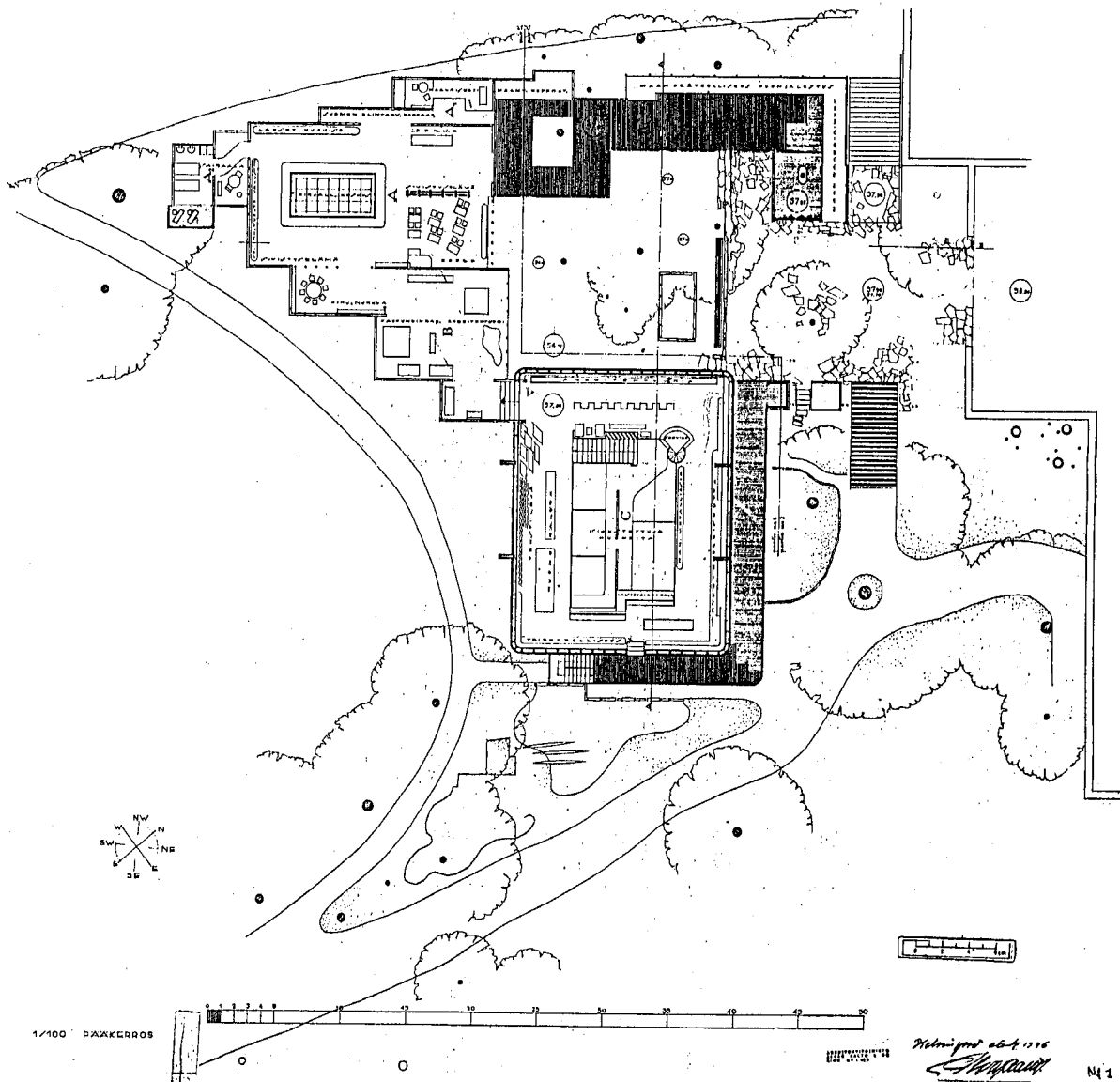


N:9  
 kunnoinen kuivoteffijä  
 mony tyn kofia. m. 20 sm.  
 halkaisija 116.  
 tarvittava määrä 5 kpl

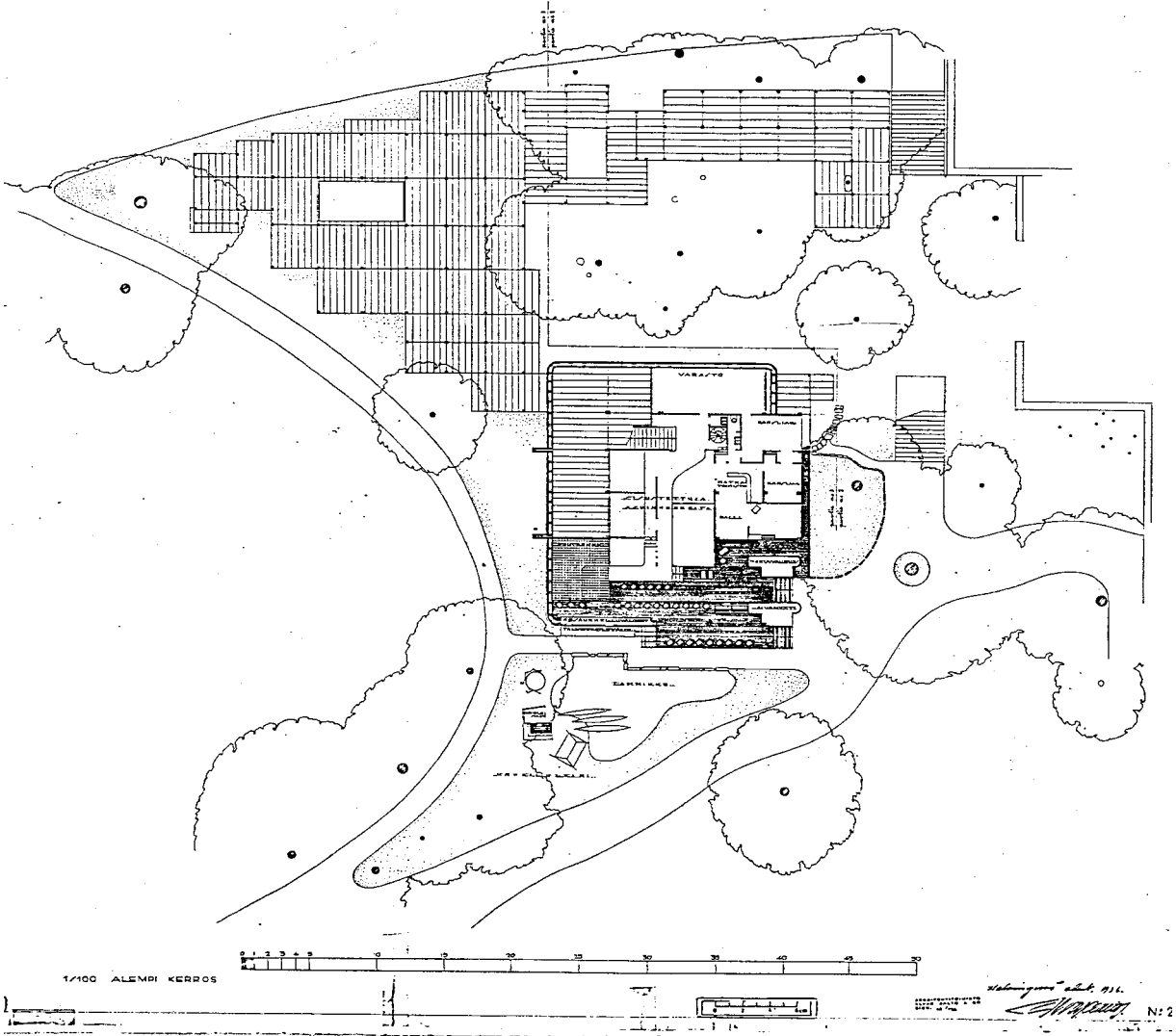


suhteellinen alue  
 SUOMI  
 SUOMI  
 SUOMI

# SUOMI PARIS 1937

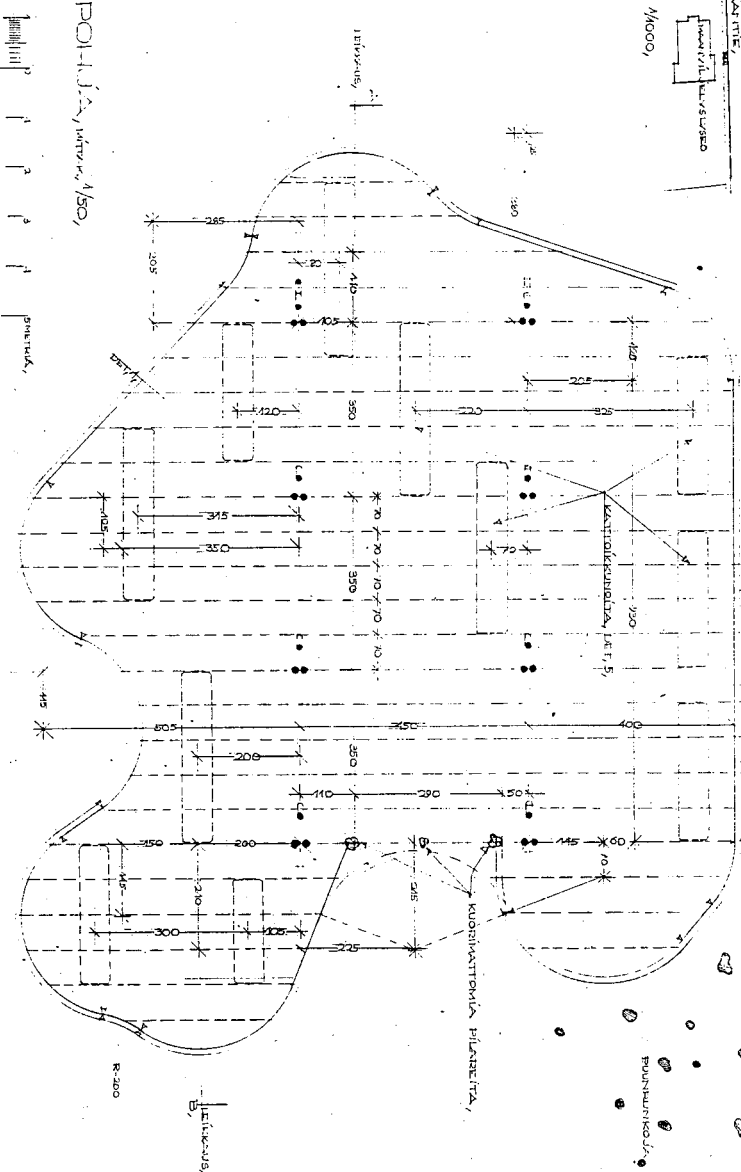
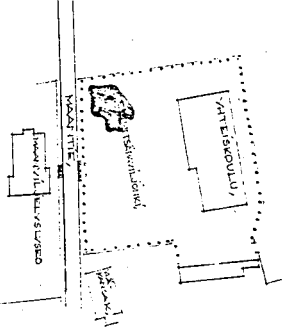


SUOMI PARIS 1937

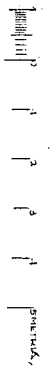


# METSÄPÄVILLIÖNKI.

SITUAATIO, Mäeoo.

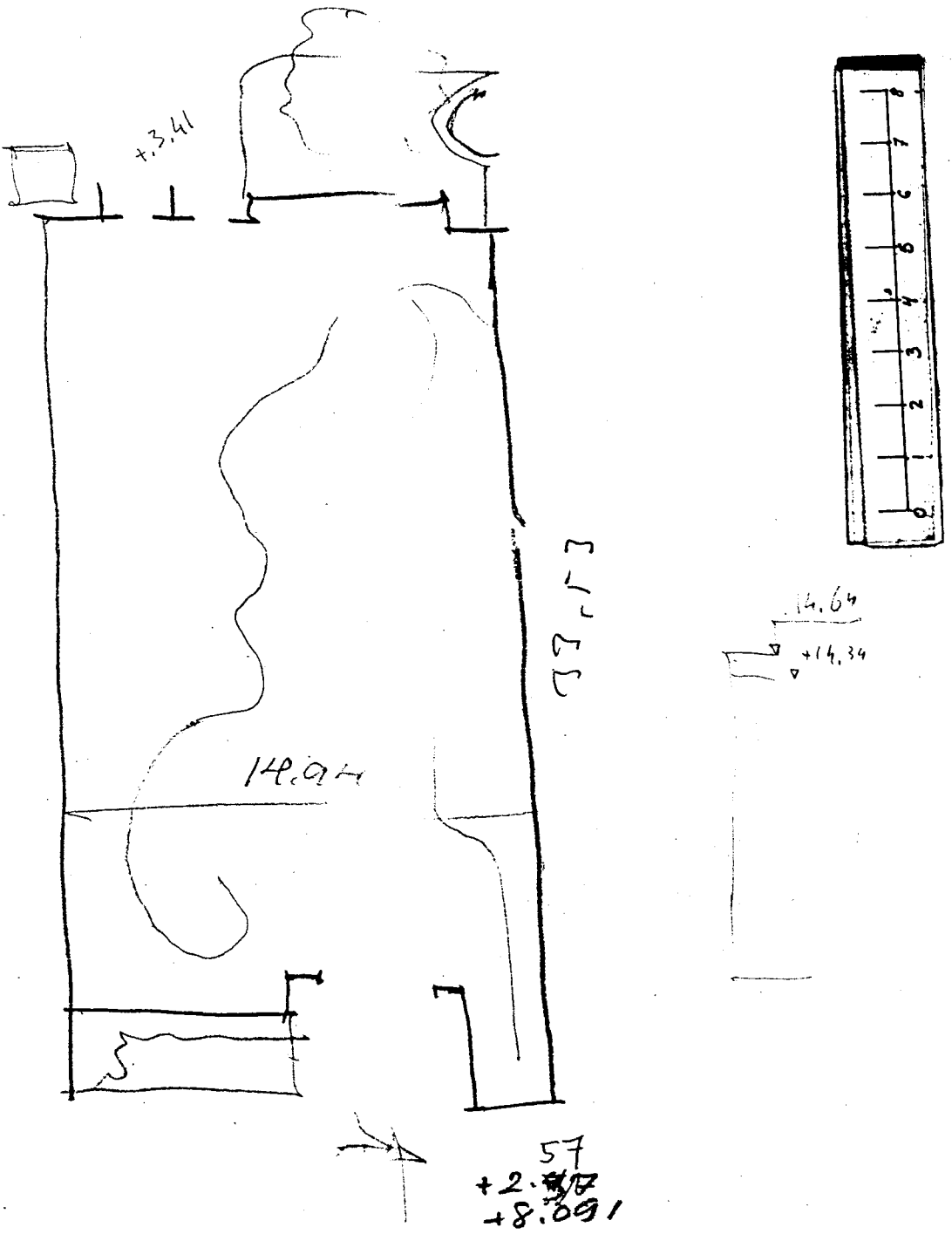


POHJANÄÄNTÖ, 1/50.

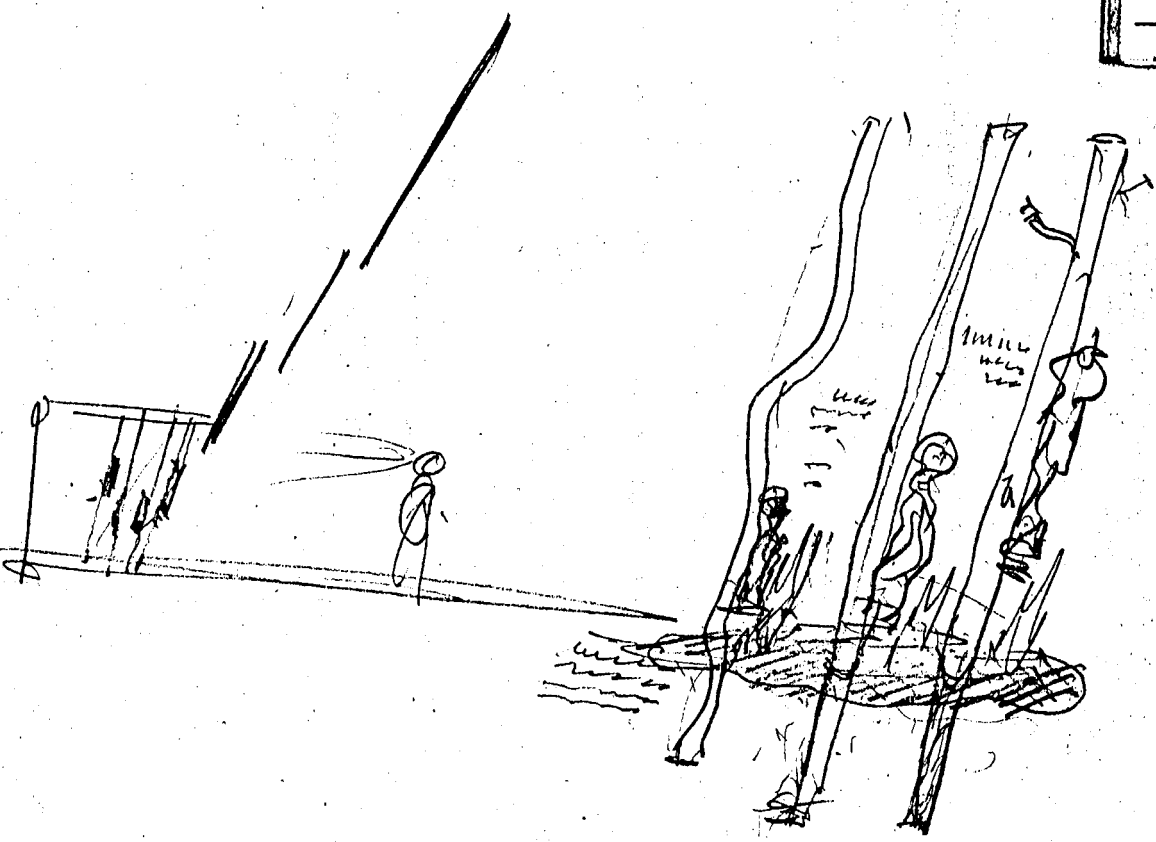
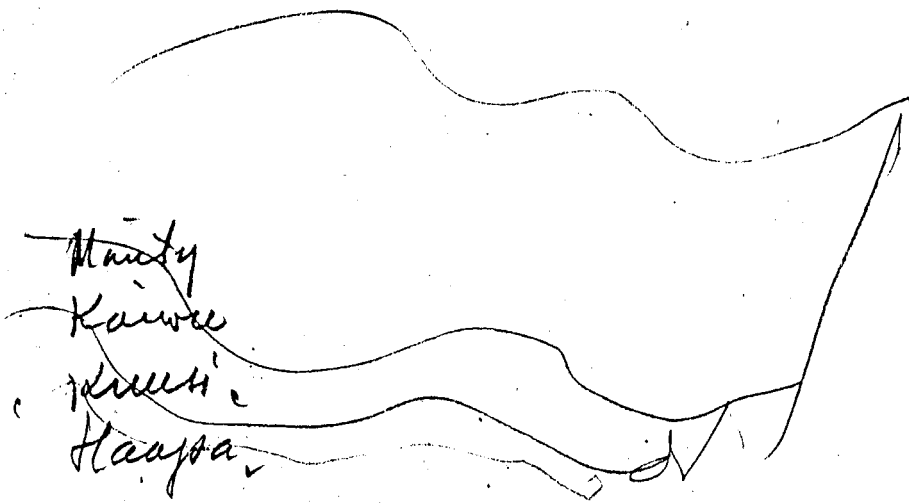


esitteillä alivero  
 E. B. K. A. P. A. S. A. L. O. I. S.  
 R. K. T. I. N. / M. O. O. M. E. O.  
 E. I. N. T. A. I. O. T. O. R. I. A.  
 20.6.38.

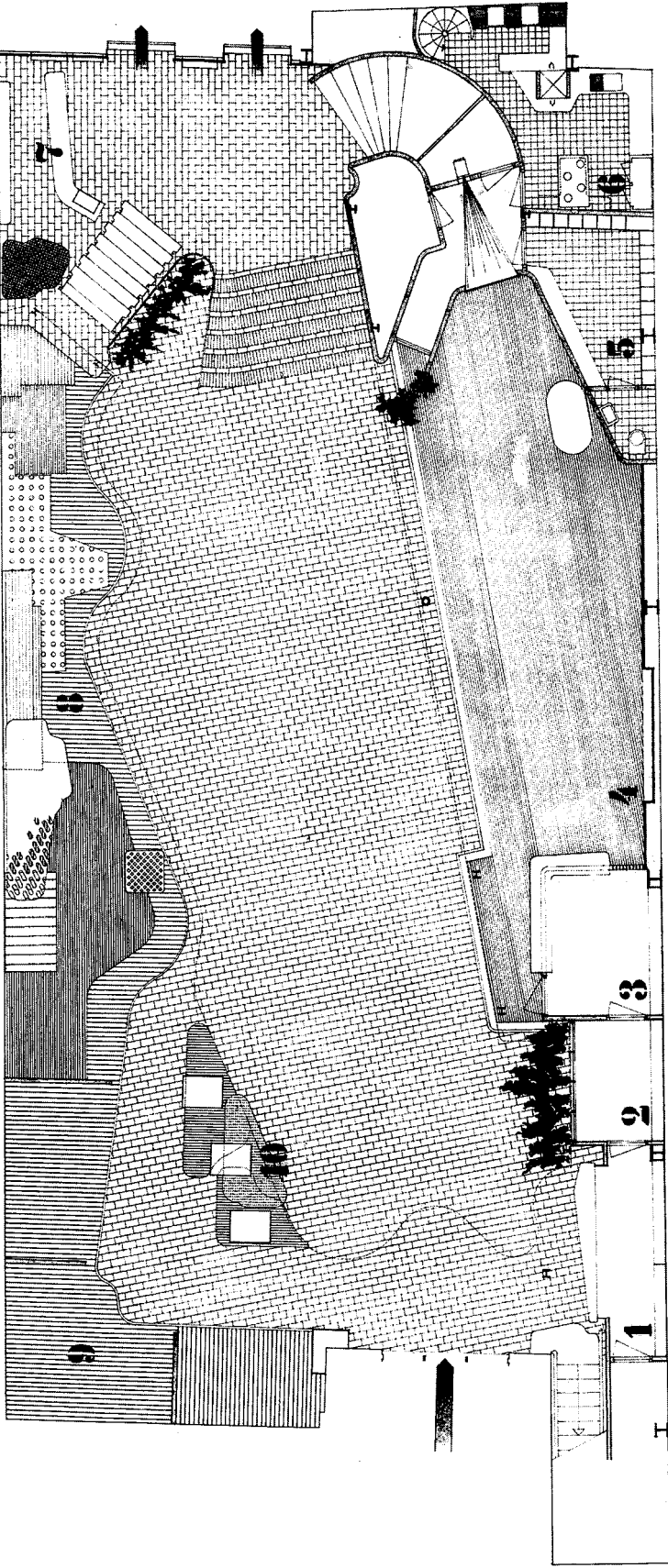




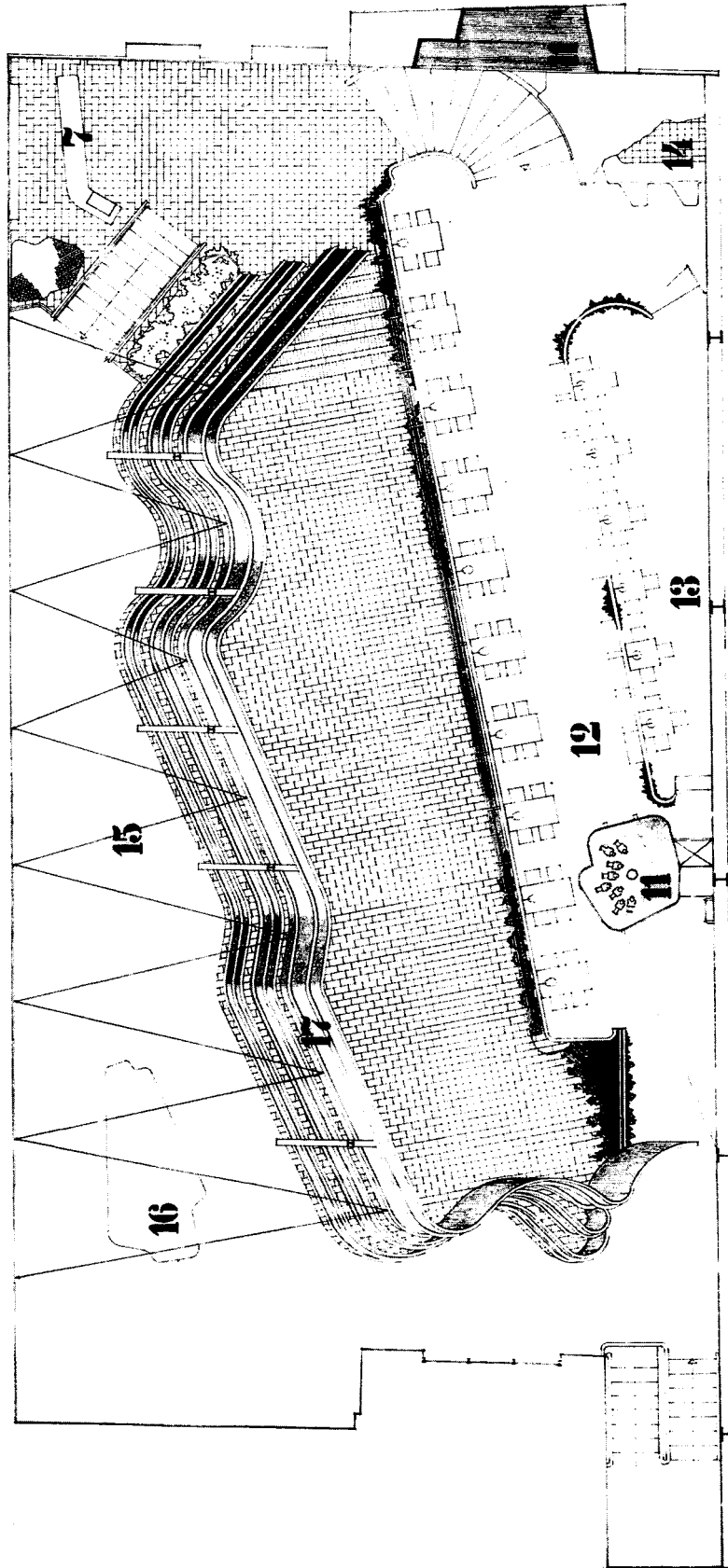




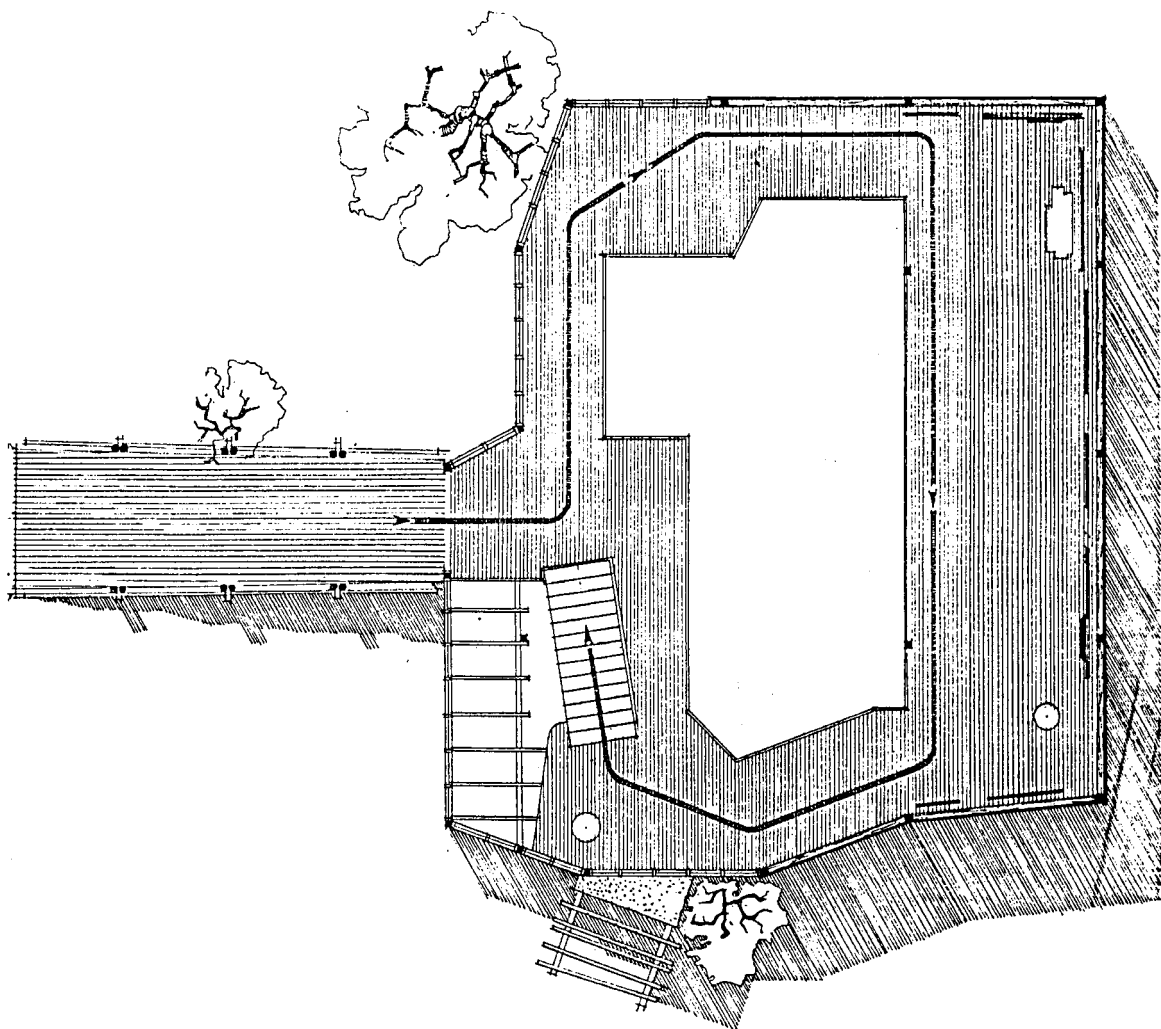
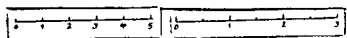
ARKKITEHTITOIMISTO  
ALVAR AALTO & CO  
SIGN. 68 1335



(041) Pabellón Finlandés. Exposición Universal de Nueva York. Nueva York. 1939. Fuente: Aalto A. (1).



Planta Alta. Pabellón Finlandés. Exposición Universal de Nueva York. Nueva York, 1939. Fuente: Aalto A. (1).

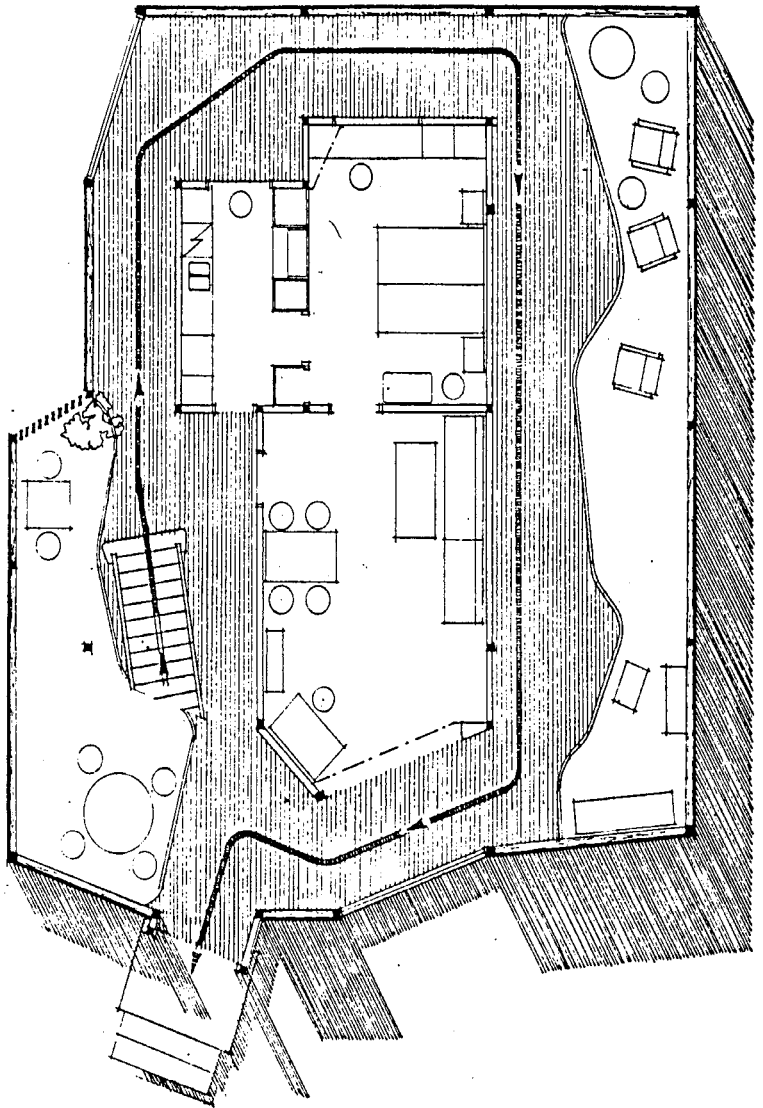


altot.  $\frac{1}{4}$   
(gotot. miñali makha)

YAKERROS 1/50

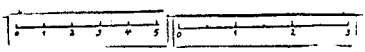
ARQUITECTURIMISTO  
ALVARO SAAVEDRA  
SIAA, 60, 590

ARTEKIN PAVILJONKI  
HEDEMORA



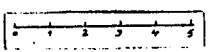
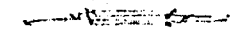
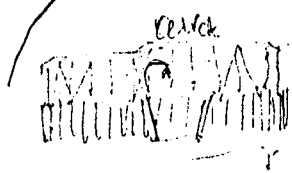
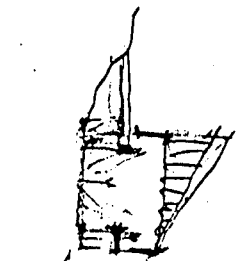
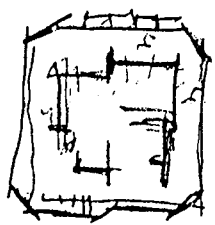
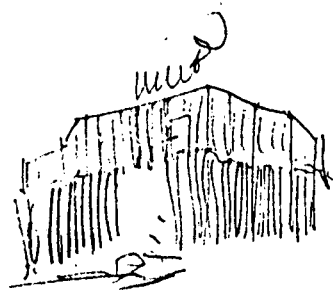
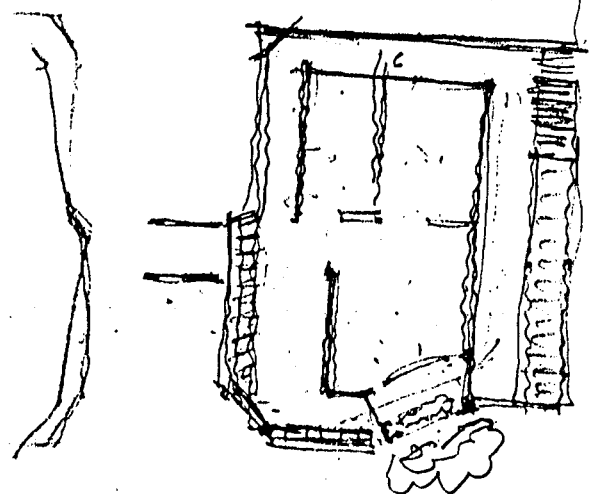
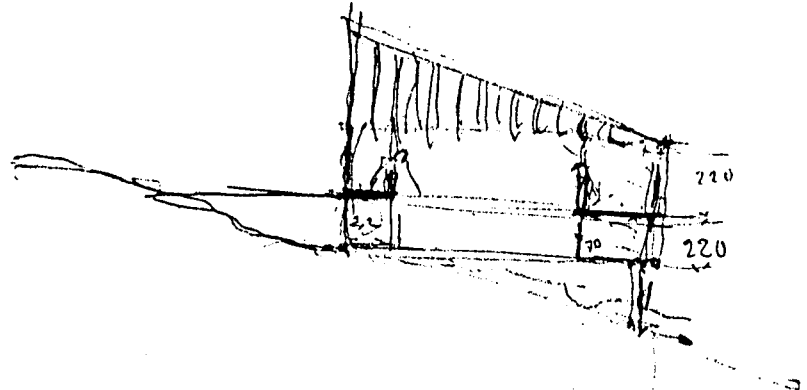
*avtot. 1/4  
(vot. mäsä mäsörin)*

ALAKERROO 1/50

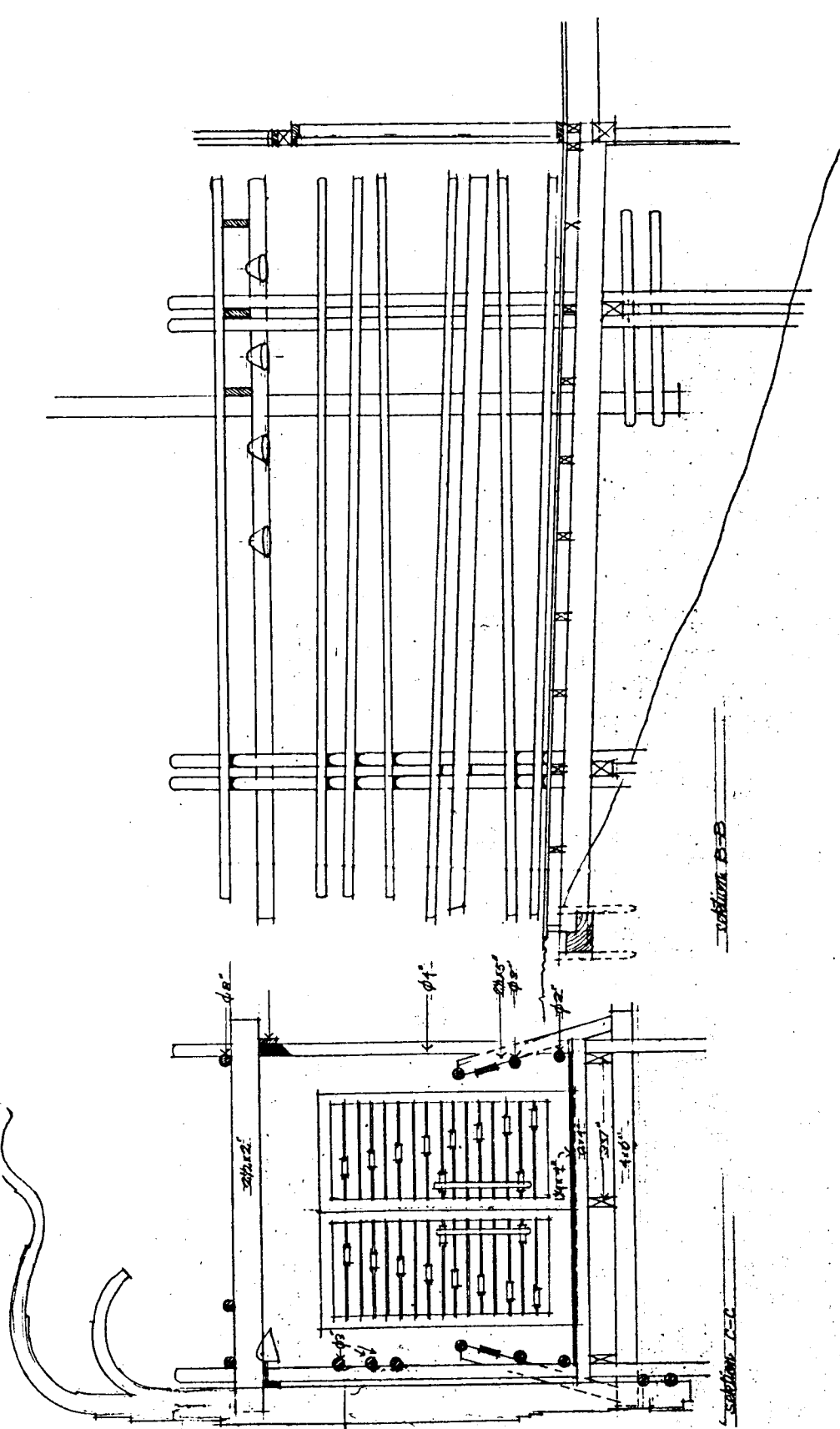


ARTEKIN PAVILJONKI  
HEDEMORA

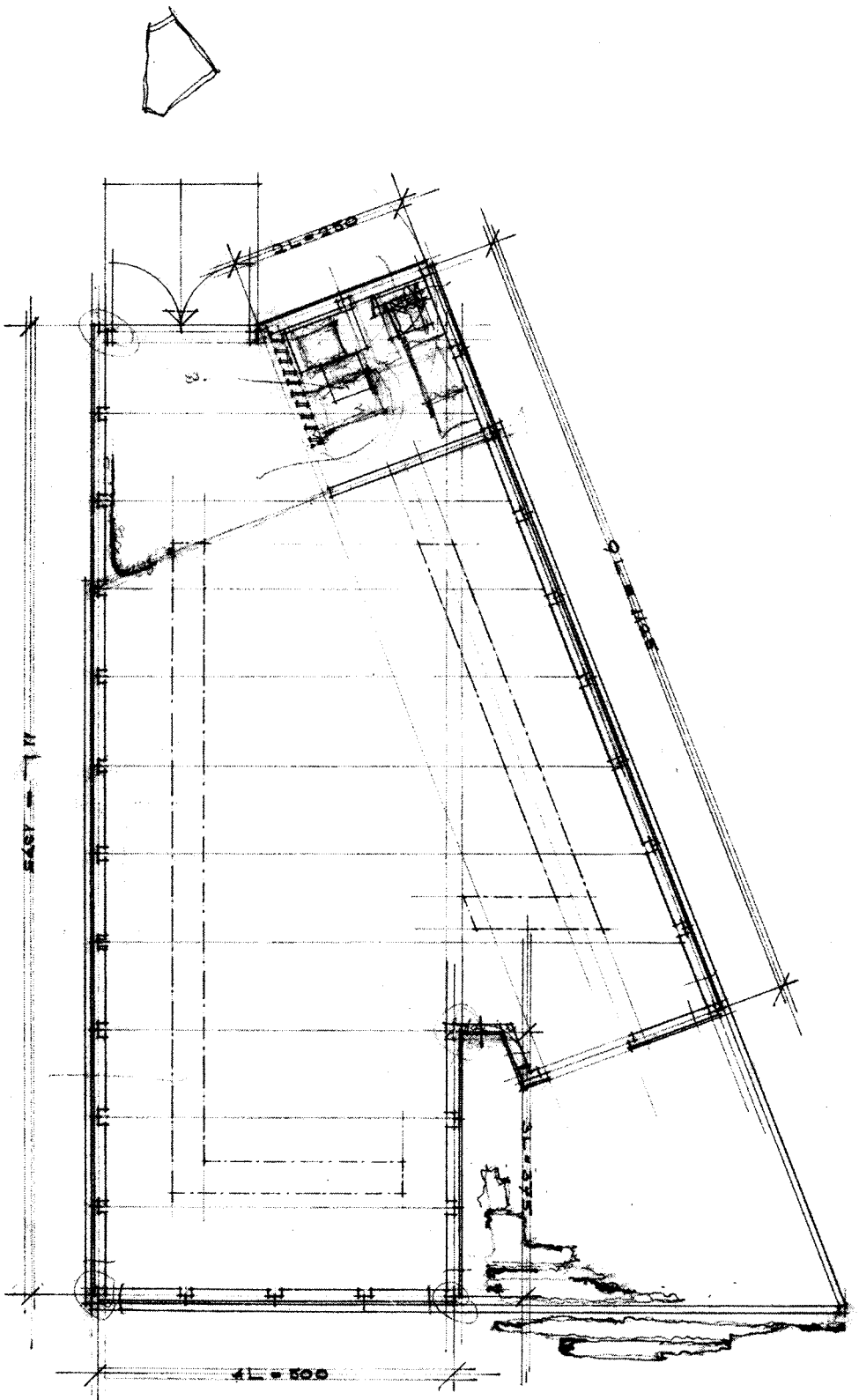
ARHITENTTIJOIMISTO  
ALVAR AALTO & CO  
SIGMUND 1937



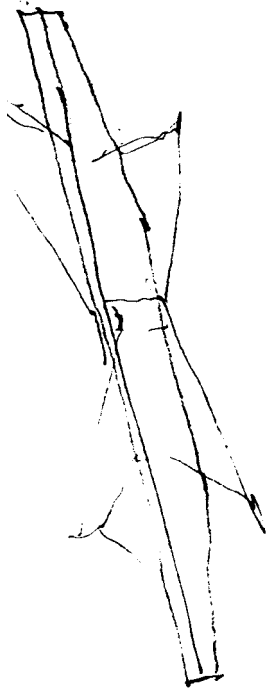
ARQUITECTO  
ALVARO ALAYO & SO  
BOM. 69 7 330



1/20  
 1/20  
 1/20

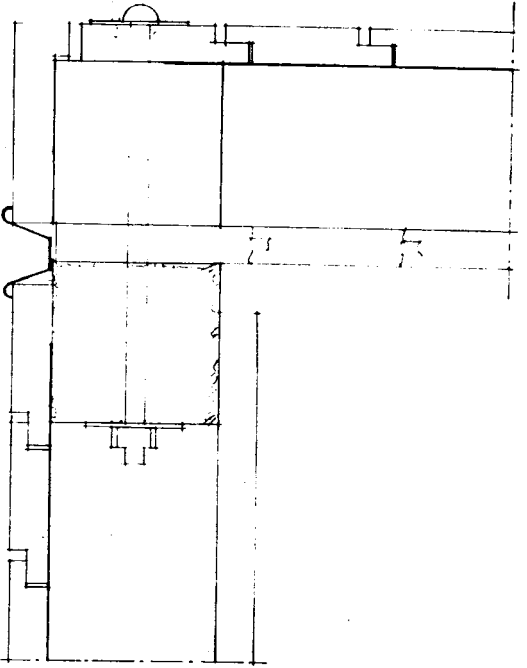




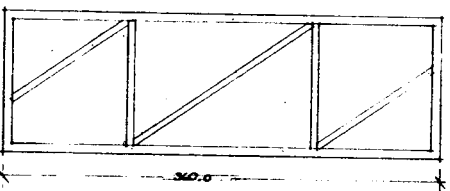


SUOMEN/ VENEZIA / PAVILJONKI /  
 ZEINNELEMENTI

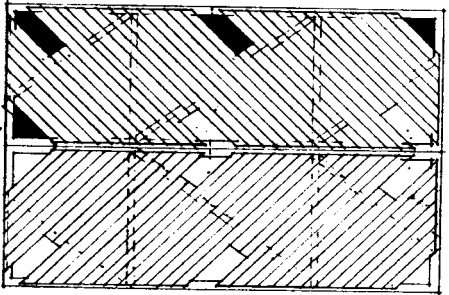
1/1 1/20  
 SALVAR ALTO / ARKITEHTI: 22/3/56/



MURKKA LIITTOJ  
 MAKKALEIKKAUS 4/4



ZIINA EI MÄNTI  
 MINKONKÄNNNE

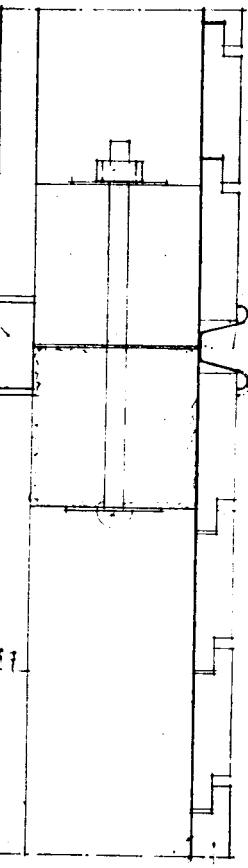


DIAGONAALIAUDOTIT  
 ZIINAPOHJELLA



ERTY PANEELI  
 MIKROPUNOITTELLA

MIKROPUNOITTELLA SAUNA PÄITET EMIN ALUMINI PÖSSILLÄ



Shower area

SAUNA - LITSA RUMUVAIHAN PANEELI

HOIKKAALUE  
 MAKKALEIKKAUS 4/4

MAINTY PANEELI  
 SUURKÄULY PAPERI

DIAGONAALIAUDOTIT  
 KÄIKÄUS

MIKROPUNOITTELLA  
 MIKROPUNOITTELLA

*Handwritten signature*

**ZUOMI- VENEZIA / PAVILJONKI**  
**LEIKKAUS B-B PALKKI N° 3**  
**ALVARO ALTO / ARKKITEHTI / 12, '4, '56 /**

