

INSTANTES VELADOS  
ESCENAS RETENIDAS

Pequeña escala en la arquitectura finlandesa  
en el siglo XX: villas, residencias y saunas

Jairo Rodríguez Andrés





Universidad de Valladolid

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Departamento de Teoría de la Arquitectura y  
Proyectos Arquitectónicos

TESIS DOCTORAL

**INSTANTES VELADOS. ESCENAS RETENIDAS.**

Pequeña escala en la arquitectura finlandesa  
en el siglo XX: villas, residencias y saunas

Autor

**D. Jairo Rodríguez Andrés**

Directores

**Dr. Julio Grijalba Bengoetxea**

**Dr. Juan Carlos Arnuncio Pastor**

Tesis Doctoral realizada dentro del Programa de Formación de Profesorado Universitario - F.P.U. del Ministerio de Educación Cultura y Deporte (2009-2013) del Gobierno de España, y desarrollada en el Grupo de Investigación Reconocido para el Desarrollo de la Arquitectura Contemporánea





---

**Universidad de Valladolid**

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS  
ARQUITECTÓNICOS

**TESIS DOCTORAL:**

**INSTANTES VELADOS. ESCENAS RETENIDAS.  
Pequeña escala en la arquitectura finlandesa  
en el siglo XX: villas, residencias y saunas.**

Presentada por D. JAIRO RODRÍGUEZ ANDRÉS para optar al grado  
de doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:  
DR. JULIO GRIJALBA BENGOETXEA  
DR. JUAN CARLOS ARNUNCIO PASTOR



*A ti Carolina,  
gracias por tu aliento,  
sin él nada sería lo que es;  
nada sería posible.*



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	13
REVERNACULARIZACIÓN DEL CLASICISMO.	
VILLA OIVALA (1924) .....	21
Ruralización vs enculturación en Finlandia	36
Revernacularización del clasicismo	51
Oiva Kallio y Villa Oivala (1924)	59
Villa Oivala, en la frontera de la nueva arquitectura	86
Trascendencia de Villa Oivala	93
NEOEMPIRISMO Y FUNCIONALISMO ROMÁNTICO.	
VILLA NUUTILA (1947-49) Y VILLA ERVI (1946-50) .....	101
Resurgir romántico y neoempirismo	111
Funcionalismo romántico en Finlandia	125
Erik Bryggman y el neoempirismo	143
Erik Bryggman y Villa Nuutila (1947-49)	149
Aarne Ervi y el funcionalismo romántico. Villa Ervi (1946-50)	171
Desconsideración y evolución	191
CONSTRUCTIVISMO FINLANDÉS.	
MODULI 225 (1968) Y MARISAUNA (1968) .....	197
Años de confrontación y <i>jóvenes cabreados</i>	206
Aulis Blomstedt y la arquitectura absoluta	219
Constructivismo finlandés, constructivismo en madera	241
El Báltico y el Pacífico	276
Kristian Gullichsen y Juhani Pallasmaa, Moduli 225 (1968).	
Aarno Ruusuvuori, Marisauna (1968)	286
Inesperado final	309





PRIMITIVISMO ABSTRACTO. SAUNAS AHO (1962) Y TENHOLA (1985-1988) .....	319
Arquitectura y bosque. Retiro y actividad artístico-intelectual	334
Arquitectura primitiva	351
Primitivismo abstracto	358
Aarno Ruusuvuori, Sauna Aho en Piikiö (1962)	378
Reima Pietilä, sauna en Tenhola (1985-1988)	393
Acercamientos y reconciliaciones	417
CONCLUSIONES .....	421
BIBLIOGRAFÍA .....	431
AGRADECIMIENTOS .....	465
ANEXO	
6 artículos +1 entrevista .....	I
Erik Bryggman. “Arquitectura rural” (1923)	VII
Hilding Ekelund. “Italia la Bella. Rapsodia de un viaje” (1923)	XIII
Juhani Pallasmaa. “Anti-Poli” (1967)	XXVII
Reima Pietilä. “Juego de réplica” (1967)	XXXI
Juhani Pallasmaa. “Estructura y tecnología” (1967)	XLI
Reima Pietilä. “Perros aficionados” (1967)	XLIX
Reima Pietilä. “Pietilä a través de Pietilä. Entrevista introspectiva” (1975)	LIX



## INTRODUCCIÓN

*La historia es, desde luego bastante más complicada si pensamos en aquellos acontecimientos que, desapercibidos, no pasan una inmediata selección histórica. Lo que ocurre entonces con las obras que han soportado la prueba del tiempo -de acuerdo con la pregunta que se hace el respetado escritor americano William Gass en su ensayo 'The Test of Time'- cae por su propio peso: '¡Devienen intemporales!' escribe. No sólo eso, las obras son también domesticadas, generalizadas, idealizadas y romantizadas. Pero ¿Y los trabajos que no superaron el examen? ¿Son éstos ignorados, confundidos o despreciados? 'No' -responde Gass-, 'los trabajos que no superan el examen caen en el olvido mientras los que si lo hacen están presentes para ser ignorados, confundidos o despreciados'.<sup>1</sup>*

En 1957 el crítico inglés Reyner Banham escribió, en torno a la situación arquitectónica de Finlandia, el artículo "The One and the Few".<sup>2</sup> Su contenido y su intencionado título hacían referencia, como no podía ser de otro modo, a la figura de Alvar Aalto y su obra. En su enunciado y exposición se llamaba la atención, sin embargo, sobre otro grupo de arquitectos finlandeses que, tratados en muchas ocasiones como *los pocos*, no lo eran ni en número ni en calidad de sus obras. Del

---

<sup>1</sup> CONNAH, Roger: "Persona obscura: relejendo a Reima Pietilä", *NÓRDICOS. Revista DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura* nº26. Barcelona, Edicions UPC, 2011, p. 84.

<sup>2</sup> El título completo del artículo fue "The One and The Few - The Rise of Modern Architecture in Finland". Aunque no resulta sencillo de traducir, su versión en castellano puede enunciarse como "Él y los otros pocos" o "El uno y los pocos. El auge la Arquitectura Moderna Finlandesa". BANHAM, Reyner: "The One and The Few. The Rise of Modern Architecture in Finland", *The Architectural Review* n.723, April 1957, pp. 243-250.



01. y 02. Anverso y reverso de un billete de 50 marcos finlandeses

mismo modo que ocurrió con Eliel Saarinen, quien no había trabajado solo ni había sido el único arquitecto destacado en su época, ni su única obra había sido la Estación de Ferrocarril de Helsinki (1904-19), ocurrió con Carl Ludvig Engel o Jean Sibelius, y también con Aalto. En un país extenso pero de población reducida como Finlandia, parecía no tener cabida, al mismo tiempo, especialmente en su reflejo de cara al exterior, más de una figura predominante.

Aunque es innegable que durante el comienzo de la segunda mitad del siglo XX otros arquitectos como Aarne Ervi, Heikki y Kaija Siren, Aarno Ruusuvuori o Reima y Raili Pietilä alcanzaron cierta repercusión, Alvar Aalto continuó siendo casi el único referente del país finlandés. Éste ha marcado la historia construida moderna de Finlandia con sus obras e incluso, en algunas ocasiones, se ha utilizado su evolución para explicar, extrapolándola, la del resto del país. Tal ha sido el alcance de este hecho que el resto de sus compañeros, no sólo los de su generación, sino algunos anteriores y posteriores, se han visto injustamente desplazados por su presencia. Entre 250 y 300 referencias bibliográficas, unas 60 tesis doctorales y cerca de 1000 artículos relativos a su obra han sido recopilados en la biblioteca del museo que, gestionado por la fundación que lleva su nombre, también está dedicado a su figura. Hasta hace poco, del resto de arquitectos apenas eran distinguidos algunos de sus proyectos sobre los que, en muchas ocasiones, era verdaderamente complicado recopilar más información, encontrar referencias críticas o contextualizarlos en el resto de la producción de sus autores y compañeros.



03. Portada del libro de Roger Connah titulado *Aaltomania*, 2000

La frondosa producción aaltiana y su posición tuvieron una doble implicación contrapuesta. Por un lado, sirvieron de catalizador interno y externo para el resto de arquitectos y su obra y, por otro, proyectaron una densa y pesada sombra de la que la mayoría no consiguieron escapar.<sup>3</sup> La polarización sufrida por la arquitectura de este país, sin embargo, ha empezado recientemente a ser detectada y puesta en tela juicio.<sup>4</sup> Kenneth Frampton abrió el debate en los años noventa sobre la calidad y cantidad de arquitectos que, en *la sombra*, habían desarrollado su actividad en paralelo a Aalto. Al mismo tiempo, en la primera página de una de las últimas y más completas obras referentes a la arquitectura de Finlandia, *Finland: 20th Century Architecture*,<sup>5</sup> Wilfred Wang advierte el potencial oculto en la producción de este país. Sugiere que, figuras de este entorno menos conocidas, *esperan todavía nuestra visita y descubrimiento*.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> En muchas ocasiones la figura de Aalto ha sido comparada con la de un gran árbol en el bosque. Reima Pietilä en este sentido ha usado la metáfora para explicar, al mismo tiempo, como algunos de sus compañeros encontraron en aquella sombra un cómodo cobijo desde el que atacar la figura de Aalto y como tras su desaparición padecieron el fuego abrasador del sol sobre sus cabezas y el silencio en aquel claro en el bosque. CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. London, Reaktion Books Ltd., 2005, p. 244.

<sup>4</sup> Malcolm Quantrill se propuso como objetivo iluminar tanto la figura (Alvar Aalto) como el fondo en una de sus últimas publicaciones: QUANTRILL, Malcolm: *Finnish Architecture and Modernist Tradition*. London, E & FN Spon, 1995.

<sup>5</sup> NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfred (eds.): *Finland: 20th Century Architecture*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2000.

<sup>6</sup> Del reciente trabajo de Petra Ceferin relativo la imagen exportada al exterior por la arquitectura finlandesa, especialmente en los años cincuenta y sesenta, se destaca de manera general la parcialidad producida en esta traslación, así como la necesidad de procurar una mayor pluralidad y diversidad. CEFERIN, Petra. *Constructing a legend: the international exhibitions of Finnish architecture 1957-1967*. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2003.

Aquellos arquitectos finlandeses que consiguieron sobreponerse a esta situación, apareciendo en el panorama crítico y reflejando sus obras en revistas e historias escritas de la arquitectura, lo hicieron gracias a trabajos de gran escala. Tras la total reconstrucción posbélica del país y la consiguiente prosperidad de los años cincuenta y sesenta, el florecimiento nacional, económico principalmente, generó un patrimonio construido que se caracterizó por unos edificios de tamaño mayor. Finlandia exportó en esta fase, dentro de lo que se conoce como *Funcionalismo finlandés*, auditorios, bibliotecas, centros religiosos y grandes urbanizaciones que dieron la vuelta al mundo. Aquellos otros edificios que con anterioridad habían trascendido fuera de sus fronteras pertenecieron del mismo modo a este grupo de edificios mayores. Así había sucedido con la ya citada Estación de Ferrocarril de Helsinki, el Parlamento Nacional (1924-31), de Johan Sigfrid Sirén, o el Sanatorio de Paimio (1928-32), a cargo de Aalto. De una escala intermedia, antes de esta eclosión, destacaron algunos pabellones como los de la Exposición Universal de París de 1900, de Gesellius, Lindgren y Saarinen, el del mismo evento y la misma ciudad en 1937, o el de la Feria Mundial de Nueva York de 1939, estos dos últimos de nuevo a cargo de Aalto. Bajo esta situación se puede afirmar que la vivienda unifamiliar y sus derivadas, muy prolíficas y abundantes en Finlandia, apenas tuvieron repercusión más allá de los ejemplos aaltianos. Escalonadas en el tiempo, su propia vivienda y estudio en Riihitie, Helsinki (1935), Villa Mairea (1938-39) en Noormarkku, su Casa Experimental de descanso en Muuratsalo (1953) y la Maison Louis Carré en Francia (1956-59), coparon de nuevo la escena.<sup>7</sup> Basta preguntarse si, de manera general, es conocida alguna otra vivienda de origen finlandés que no haya sido construida por Aalto.

Como consecuencia de todo lo anterior, multitud de obras de pequeña escala del ámbito residencial finlandés se han visto a lo largo del siglo XX abocadas a la indiferencia y el olvido. Este hecho es especialmente destacable en un país en el que la práctica arquitectónica en este sentido es y sigue siendo trascendental. La inagotable tradición de descanso estival en alojamientos y saunas de verano ha elevado la cantidad y la calidad de estas edificaciones. En un país con tan sólo 5,4 millones de habitantes existen alrededor de 480.000 residencias vinculadas al ocio, y alrededor de 5.000 nuevas son construidas cada año. Por otro lado, en cuanto a las saunas, se puede hablar de la existencia de 1,7 millones de unidades, una por cada tres habitantes. Por ello, parte importante del programa docente en las escuelas de arquitectura se ha centrado en esta fuente inagotable de trabajo para los arquitectos. La revista *Arkkitehti*, referencia en el país y una de las más longevas aún en circulación, viene dedicando periódicamente y con bastante frecuencia números monográficos a estas tipologías. El reducido número de profesionales que, en comparación con otros países, desarrollan su

<sup>7</sup> Alvar Aalto, por la estima sobre esta tipología, fue muy cuidadoso a la hora de aceptar el encargo de una vivienda. El impacto y repercusión de los anteriores ejemplos residenciales de Aalto consiguieron también ensombrecer por completo el resto de su interesante obra dentro de esta categoría. Se considera que llegó a diseñar alrededor de 100 viviendas de las cuales la mitad fueron llevadas a cabo. Viviendas como Villa Kokkonen en Järvenpää (1967-69), Villa Oksala en Korpilahti (1965-66/1974-76) o Villa Skeppet en Tammissaari (1969-70) son prácticamente desconocidas.



04. Eliel Saarinen, Estación Ferroviaria de Helsinki (1904/1910-14)



05. Johan Sigfrid Sirén, Parlamento Nacional (1924-31), Helsinki

actividad en Finlandia, ha encontrado aquí un medio de trabajo y expresión ilimitado, un auténtico laboratorio arquitectónico, que ha permitido nutrir a esta revista y la historia construida del país. Si a esta disciplina estival y a todas sus derivadas en forma de refugios, saunas-refugio y cabañas se añade el conjunto de residencias de entidad algo mayor, también conocidas como villas, y que alternan su uso entre permanente y esporádico, se conforma un destacado conjunto alrededor del hecho residencial que puede estimarse no suficientemente atendido.



06. Medianoche durante el solsticio de verano en Lauttasari, Helsinki

Desde hace aproximadamente medio siglo, disponer de una residencia con alguna de estas características se ha convertido en un hecho popularizado en Finlandia, carente además de cualquier tipo de connotación elitista. El origen de esta predilección hacia la vida y el descanso independiente se remonta, en este país, a la necesidad de encontrar estímulos lo más intensos posibles, a través de un contacto sincero con la naturaleza durante el efímero intervalo estival. Su comienzo se remonta en Finlandia al siglo XIX y a la emergencia burguesa, como respuesta a añoranzas perdidas como lo ordinario, lo infantil y lo primitivo. Un segundo estadio en su evolución se produce junto al nacionalismo romántico, en el cambio de siglo, vinculado en este caso a una componente nacional y artística impetuosa. El impulso final se produjo tras los años sesenta, con la mejora de la situación económica y laboral. Se puede afirmar que ha sido y sigue siendo, de un modo particular y palpable a lo largo del siglo XX, un hecho fuertemente vinculado a una cuestión identitaria finlandesa. La ciudad y lo urbano, como contrapartida, han sido repetidamente interpretados como una importación foránea. Como recuerda Karoliina Peräiäinen, el finlandés prefiere una relación más cercana con el medio natural que con el resto de la población.<sup>8</sup> La residencia unifamiliar y su particular expresión en forma de alojamiento vacacional han alcanzado en este caso, al mismo tiempo, una categoría latente en forma de tradición histórica, moderna y contemporánea.

En todo este conjunto de alojamientos, en muchos casos unipersonales, ha existido una preferencia por lo pequeño y reducido. Su propia naturaleza ha hecho de estas construcciones ejercicios de acumulación en unos casos, o síntesis y abstracción extrema en otros. Su tamaño y presupuesto las ha convertido en un territorio experimental por antonomasia. En ellas se han podido testar soluciones inéditas y poner a prueba otras ya tanteadas, antes de trasladarlas a la práctica en los edificios mayores. La coincidencia de su progresiva generalización con la llegada de la modernidad las convirtió en un incuestionable territorio de ensayo. De este modo, para Alan Colquhoun, la residencia privada ha sido el laboratorio experimental de la nueva arquitectura moderna,<sup>9</sup> y para Marc Treib los cambios radicales en arquitectura han aparecido siempre en primer lugar, antes de ser

<sup>8</sup> PERÄIÄINEN, Karoliina. "Summer Cottages in Finland. The cultural construction of life, space and national identity" en *The Nordic Journal of Architectural Research* vol. 17, n. 4, 2004. Oslo, SINTEF Academic Press, 2004, p. 47.

<sup>9</sup> COLQUHOUN, Alan: *Modernidad y tradición clásica*. Madrid, Júcar, 1991, p. 210.

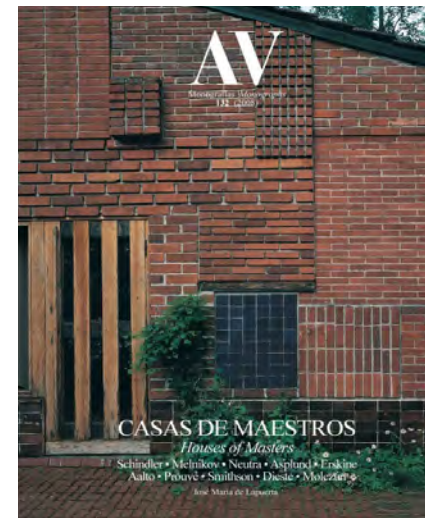
trasladadas a las estructuras públicas mayores, en el alojamiento unifamiliar.<sup>10</sup> Dentro de este grupo existe una componente más que ha servido para llevar al extremo la condición de estas tipologías. Se trata de las residencias proyectadas por arquitectos para su uso y disfrute personal. Este tema, al que se ha prestado cierta atención en el ámbito internacional, no ha sido suficientemente valorado en el caso finlandés, a pesar de la riqueza que presenta.<sup>11</sup> Detrás de la Casa Experimental de Aalto en Muuratsalo existe una extensa y compleja red de elaboradas residencias de descanso diseñadas para sí por los arquitectos. En este particular tipo de trabajos autopromovidos los autores siempre se han esforzado por aplicar una respuesta más sensible si cabe. En el caso finlandés, a pesar de ser un tipo de proyecto tradicionalmente más expuesto a la crítica, no ha llegado a traspasar de manera manifiesta las fronteras nacionales.

Resulta innegable sin embargo como, en comparación con otros países de entidad similar, es mucho lo que se conoce de la historia de la arquitectura finlandesa. Junto a la inercia propiciada por la figura de Aalto, otros aspectos importantes como la alta calidad generalizada, fruto de una arraigada y disciplinada tradición académica, el incesante compromiso institucional y social, junto a la insistente labor del Museo Finlandés de Arquitectura y otras corporaciones como el Museo Alvar Aalto o la Asociación Finlandesa de Arquitectos, han resultado fundamentales en la repercusión obtenida por parte de su arquitectura. Sin embargo, a pesar de ello, se puede afirmar que la imagen global percibida al respecto aún permanece incompleta o huérfana.

Es por esto por lo que se ha decidido atender desde este trabajo a este vacío. Recurriendo a la cita con la que se ha iniciado esta introducción, se estima oportuno focalizar la atención en aquellos proyectos que, habiendo soportado el test del tiempo, pero no habiendo pasado *una inmediata selección histórica*, tras haber sido *ignorados y confundidos*, y en muchos casos *despreciados*, merecen una reconsideración y análisis acorde a su particularidad y complejidad. Profundizar en el ámbito de villas, residencias y saunas realizadas por arquitectos finlandeses, así como en algunas de sus derivadas, se propone como cometido principal de este estudio. De manera cronológica, desde la incipiente emergencia de la modernidad hasta el tercer cuarto del pasado siglo, como queda enunciado en el título del presente trabajo, se tratará de dar visibilidad a las escenas resultantes de estas arquitecturas relegadas. Para ello, será necesario retirar el doble lastre que las supedita, descubriendo aquellas obras veladas por la extensa y reconocida obra aaltiana así como liberando las

<sup>10</sup> TREIB, Marc: "Cultural exchange: Low Style: High Style" en BRONER-BAUER, Kaisa: *Modernity and popular culture. The 3rd International Alvar Aalto Symposium*. Helsinki, Building Book, 1988, p. 55.

<sup>11</sup> POSTIGLIONE, Gennaro y ACERBONI, Francesca (ed.): *One hundred houses for one hundred european architects*. Köln, Taschen, 2004. Esta cuestión, en el ámbito de Finlandia, ha sido recientemente revalorizada por Jari y Sirkka-Liisa Jetsonen a través de la exposición itinerante *My Paradise: A Hundred Years of Finnish Architects' Summer Homes (Mi Paraíso: Cien Años de Casas de Verano de Arquitectos Finlandeses)* y la publicación vinculada, JETSONEN, Jari y JETSONEN, Sirkka-Liisa: *Finnish Summer Homes*. New York, Princeton Architectural Press, 2008. Netta Böök también se ha hecho eco de manera somera de esta particular circunstancia en su artículo "The architect's summer" ("El verano del arquitecto"), BÖÖK, Netta: "The architect's summer" en *Arkkitsehti* 3/2008. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2008, pp. 52-61.



07. Portada AV Monografías n. 132 (2005)



08. Erkki Kairamo y Aulikki Jylhä, Villa Aulikki en Halskär (1986-2003)



retenidas en la historia a causa de la preeminencia de la escala mayor. Tras un exhaustivo recorrido por la producción de escala menor en Finlandia, serán puestas en valor sensibilidades comunes que, conformando relatos coherentes dentro de la escena de este país, han discurrido de manera paralela a la obra de Aalto y a las corrientes más destacadas y conocidas de la escala superior. Se hará un esfuerzo por distinguir, sintetizar y destilar estas vertientes alternativas insistiendo en sus rasgos y resultados construidos más distintivos. Categorías como la *ruralización* o *revernacularización del clasicismo*, el *neoempirismo* o *funcionalismo romántico*, el *constructivismo finlandés* o *constructivismo en madera* y el *primitivismo abstracto* servirán para englobar y valorar estas aspiraciones anónimas. Obras de arquitectos como Oiva Kallio, Aarne Ervi, Erik Bryggman, Juhani Pallasmaa, Kristian Gullichsen, Aarno Ruusuvuori y Reima Pietilä conformarán el cuerpo principal del discurso y serán analizadas con mayor exhaustividad. Junto a ellas aparecerán otras complementarias que servirán para apoyar en su conjunto las categorías extraídas. Más abundantes y organizadas en unos casos, y limitadas y dispares en otros, dotarán a cada apartado de una entidad propia, adaptada a la singularidad propiciada en cada conjunto. El cuerpo principal de trabajo se verá completado al final con la traducción por primera vez al castellano de una serie de siete artículos que, escritos por arquitectos destacados de este país, han resultado relevantes para la historia de la arquitectura finlandesa y para las categorías abordadas.



09. Paisaje finlandés en el valle de Kyröjoki, Ilmajoki, 1924

Se hará un esfuerzo por demostrar como en estos ejemplos menores en Finlandia, y en especial en aquellos promovidos por los mismos creadores, se ha desencadenado una particular expresividad. En su conjunto, pueden valorarse las vertientes recopiladas y las obras destacadas como una historia o relato paralelo, coincidente en espacio y tiempo con la carrera de Aalto, donde de un modo incuestionable, de una u otra manera, y a pesar de la distancia planteada con éste, acabó haciéndose palpable su presencia. Sin llegar al extremo enunciado por Nils-Ole Lund por el que *en ningún otro lugar*, en relación al ámbito nórdico, *puede uno escribir la historia arquitectónica usando solamente ejemplos residenciales*,<sup>12</sup> se presenta este trabajo como un complemento en la lectura de aquello mayor y supuestamente más conocido. Lo pequeño, debe en este caso ser entendido como una segunda urdimbre, sustento experimental y en muchos casos teórico de la otra, dotado de una capacidad empírica singular y significativa. Con el fin de colaborar en la acotación del puzzle moderno finlandés se tratará de transformar el “The One and the Few” (“Él y los otros pocos”) the Reyner Banham en un nuevo “The One and the Many” (“Él y los otros muchos”).<sup>13</sup>

<sup>12</sup> LUND, Nils-Ole: *Nordic architecture*. Copenhagen, The Danish Architectural Press, 2008, pp. 9, 21.

<sup>13</sup> En referencia al artículo de Banham y a la emergencia de arquitectos alternativos en los años cincuenta, Sirkka-Liisa Jetsonen encabezó con este subtítulo, “The One and the Many”, uno de los apartados de su artículo “Humane Rationalism. Themes in Finnish Architecture of the 1950s”: JETSONEN, Sirkka-Liisa: “Realism or dreams – Public buildings in the 1950s”, en NIKULÄ, Riitta (ed.): *Sankaritus ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaitteen museo, 1994, p. 95.







## REVERNACULARIZACIÓN DEL CLASICISMO VILLA OIVALA (1924)

En la historia moderna de la arquitectura en Finlandia siempre ha subyacido una activa y continua búsqueda identitaria. En este proceso, es conocido que valores y elementos como: su singular lengua, la naturaleza en cualquiera de sus manifestaciones y la sauna, han permanecido como signos inamovibles. Por otro lado, a pesar de que pueda parecer contradictorio, referentes externos al país han tenido también una presencia destacada, ya sea por la enérgica negación de éstos o, en contadas ocasiones, por su incondicional aceptación e incorporación. A comienzos del XX uno de los ejemplos más representativos de este compromiso en Finlandia fue el nacionalismo romántico. Este movimiento ha sido considerado comúnmente como una corriente de génesis propia. Extraído de tradiciones constructivas locales redescubiertas durante las expediciones por un territorio nacional hasta el momento casi ignorado, tomaría como referencia idealizada la región de Carelia.<sup>1</sup> Los rudos edificios medievales de piedra y las construcciones de troncos de esta zona se convirtieron en el modelo a seguir. Sin embargo, esta aparente gestación propia presentaba importantes préstamos de carácter internacional. En primer lugar, algunas de las construcciones más representativas de esta fase como la Villa Lasses (1895) de Lars Sonck o el estudio en Ruovesi (1894) de Gallen Kallela se llevaron a cabo con una ornamentación más propia de edificaciones de países como Suiza o

<sup>1</sup> Actualmente en territorio ruso, las tradiciones folclóricas de esta región sirvieron como inspiración durante el período romántico nacional finlandés siendo hoy en día un referente cultural tradicional. Las expediciones a este región realizados por grupos de artistas, entre ellos muchos arquitectos, han sido muy reconocidas. Una de las más celebradas fue la llevada a cabo por los arquitectos Yrjö Blomstedt y Victor Sucksdorff en 1894. PALLASMAA, Juhani (ed.): *The language of wood: wood in Finnish sculpture, design and architecture*. Helsinki, The Museum of Finnish Architecture, 1987, p. 18.



1. Granja careliana Pertinotsa, actualmente en el Museo al Aire Libre de Seurasaari (1895)



2. Lars Sonck, Villa Lasses, Finström, Åland (1895)



3. H. Gesellius, A. Lindgren y E. Saarinen, Hvitträsk, Kirkkonummi (1903)



4. H. Gesellius, A. Lindgren y E.Saarinen, Compañía de seguros Pohjola, Helsinki (1899-1901)



5. H. Gesellius, A. Lindgren y E.Saarinen, Pabellón de Finlandia para la Exposición Universal de París de 1900



6. Ferdinand Boberg, Parque de bomberos, Gävle, Estocolmo (1890-91)

Noruega.<sup>2</sup> Otros como la villa urbana de Hvitträsk (1903) o la Mansión Suur-Merijoki (1903), ambas de Herman Gesellius, Armas Lindgren y Eliel Saarinen, ha sido valorados también como portadores de distinguibles rasgos del Arts & Crafts inglés y de la arquitectura escocesa. Los edificios urbanos de naturaleza institucional, administrativa o religiosa sufrieron un desplazamiento dentro de esta tendencia hacia un lenguaje más cercano al del americano H. H. Richardson. Finalmente, no se puede dejar de citar la construcción que dio fama internacional a sus autores: el pabellón de Finlandia para la Exposición Universal de París de 1900, obra también de Gesellius, Lindgren y Saarinen. Este edificio presentó armoniosamente combinados una amalgama tal de recursos locales y foráneos que alcanzó, por este hecho, tanto el reconocimiento nacional como el internacional.<sup>3</sup>

Kenneth Frampton ha ampliado el espectro de referentes internacionales de este estilo al aportar una nueva interpretación. Para él, el germen de este nacionalismo romántico imperante en Finlandia, a pesar de desarrollarse aquí de un modo más coherente y próspero que en el resto de países escandinavos, poseyó un sustrato externo a este país. Para Frampton el origen se encontró en la cercana Suecia. Si tanto en ambos países como en Dinamarca esta corriente se desarrolló paralelamente, fue en Suecia donde, alrededor de 1890, debe quedar fijado el origen escandinavo de esta arquitectura de perfil medievalizante.<sup>4</sup> Se comprueba como ya en este período nacionalista, quizá el de mayor patriotismo experimentado en Finlandia en todos los campos, los arquitectos permanecieron atentos a lo que ocurría en la vanguardia internacional adoptando y alternando iniciativas de ésta. Paralelamente se observa como, bajo la demanda de esta búsqueda identitaria, se hace patente la capacidad de los creadores finlandeses de sintetizar de un modo equilibrado estilos y tendencias de diferente procedencia geográfica e histórica.<sup>5</sup>

Esta sensibilidad romántica permaneció viva en Finlandia casi hasta la consecución de su independencia del Impero Ruso en 1917. La llegada de la nueva corriente, también revisionista, durante la segunda década del siglo XX, marcaría la historia arquitectónica moderna finlandesa. Fue éste el estilo bajo el que fueron educados los pioneros de la modernidad y sobre el que se forjó la imagen institucional de la nueva nación.<sup>6</sup> A pesar de ser una etapa muy estudiada, existen acontecimientos y obras a las que aún no se ha prestado la suficiente atención.

<sup>2</sup> Así lo declara Ritva Wäre, además de constatar el conocimiento de Lars Sonck de la antigua arquitectura folclórica Suiza. WÄRE, Ritva: "From Historicist Architecture to Early Modernism" en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfred (eds.): *Op. cit.* p. 35.

<sup>3</sup> Sobre las diferentes influencias en este estilo en Finlandia pueden consultarse: SALOKORPI, Asko: *Modern architecture in Finland*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1970, p. 7; NIKULÄ, Riitta: *Construir con el paisaje: breve historia de la arquitectura finlandesa*. Helsinki, Editorial Otava, 1998, p. 99; WARE, *Op. cit.*

<sup>4</sup> Más concretamente será en la ciudad de Gävle, en la costa este, al norte de Estocolmo, donde el parque de bomberos realizado por Ferdinand Boberg entre 1890 y 1891, servirá a Frampton para situar el origen de este movimiento en el norte de Europa. FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, G.G., 2010, p. 195.

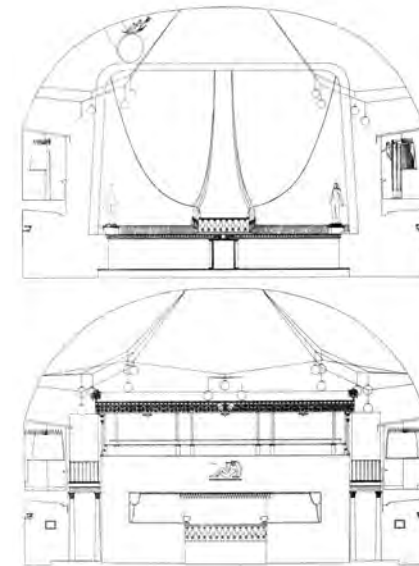
<sup>5</sup> PALLASMAA, Juhani (ed.): *Op. cit.*, p. 17; MICHELI, Silvia: *Erik Bryggman 1891-1955. Architettura moderna in Finlandia*. Roma, Gangemi, 2009, pp. 64-65.

<sup>6</sup> Resulta importante anotar como el nacionalismo romántico, el estilo más representativo y combativo en torno a la anhelada independencia, fue borrado de la escena arquitectónica en este momento tras la obtención de la autonomía.

Recalar y profundizar en ellos ayudará a entender mejor la historia y la realidad arquitectónica de este país, así como a completar el panorama visible de su interesante patrimonio construido.

Esta revitalizada arquitectura clasicista, dentro de unos presupuestos comunes, adquirió formalizaciones diferentes en los países escandinavos en los que fue empleada. Así, tras la Exposición Internacional de París de 1925, el nuevo clasicismo moderno experimentado en Suecia recibiría el apelativo de *Swedish grace*.<sup>7</sup> Este sobrenombre hacía referencia a una cierta tendencia libre, refinada y algo amanerada que los arquitectos suecos habían desarrollado, y que gratamente había sorprendido a la mayoría de los visitantes de esta muestra. La relevancia internacional alcanzada por esta versión sueca del clasicismo moderno puede llevar a pensar en Suecia como el país de origen de esta tendencia.<sup>8</sup> Sin embargo, como se comprobará más adelante, es importante saber que fue en Dinamarca donde los artículos teóricos sobre el Neoclasicismo de Vilhelm Wanscher en la revista *Architekten*, publicados de 1907 en adelante, despertaron de nuevo el interés por la arquitectura antigua. Las obras de los daneses Carl Petersen, Hack Kampmann, Ivar Bensten o Agee Rafn darían forma a este estilo.<sup>9</sup> Al compararla con la obra realizada por sus colegas en Suecia, se descubre como su materialización era más sobria, esencialista y monumental. Nacido de reflexiones más profundas y originarias, y con aspiraciones más universales, su trabajo adquirió una formalización de perfil toscano y doricista.

Al fijar la atención ahora en Finlandia se descubre que la adopción aquí de esta nueva corriente no fue una cuestión sencilla. De la mano de C. L. Engel, el lenguaje neoclásico, imperialista y dependiente de San Petersburgo, había sido el más representativo del dominio soviético durante el XIX. La joven república independiente se oponía a cualquier manifestación que recordara esta etapa pasada. Así en 1924, Erik Bryggman fue acusado por la prensa local de enfatizar la condición soviética cuando trató de mantener y resaltar, a través de una pequeña intervención en la Plaza del Mercado de Turku, la presencia de la iglesia construida allí por Engel. Para los arquitectos finlandeses, sin embargo, el clasicismo encarnaba también parte de los ideales que tanto admiraba de Europa y de la vecina Suecia y por ello, les resultó imposible escapar de su influencia, a pesar de haber sido también Suecia una potencia dominadora de su país. El vínculo entre estos dos países había sido históricamente muy significativo. Durante los años 10's y 20's muchas de las



7. E. G. Asplund, secciones cine Skandia, Estocolmo (1924)



8. Carl Bergsten, Pabellón sueco para la Exposición de Artes Decorativas Modernas de París de 1925.

<sup>7</sup> El término *Swedish grace* fue acuñado por Philip Morton Shand en la revista *Architectural Review* en referencia a la arquitectura sueca de los años veinte y a la Exposición de Artes Decorativas Modernas de París de 1925. MORTON SHAND, Philip: "Stockholm, 1930", *The Architectural Review*, n. 68, (August 1930). London, London Architectural Press, 1930, p. 70.

<sup>8</sup> En un principio, el análisis de la obra del joven Alvar Aalto, o del que fuera su socio Erik Bryggman, quizá los más importantes representantes de la arquitectura nacional en aquel momento, lleva inevitablemente a fijar la vista en Suecia como matriz en Finlandia de la corriente clasicista. E. G. Asplund, S. Markelius o S. Lewerentz fueron en este país constantes e indiscutibles referentes.

<sup>9</sup> Al igual que ocurriera con el nacionalismo romántico, no fue en el país responsable de su revitalización donde alcanzó el mayor éxito mediático. Más información sobre el origen de este movimiento en Dinamarca se encuentra perfectamente recogida en PORPHYRIOS, Demetri: "Scandinavian Doricism", *Architectural Design* 52, n. 5-6, 1982, London, Academy Group, p. 22; BALSLEV, Lisbet: "El clasicismo y la tradición funcional en Dinamarca", en PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones, 1983, p. 53.





9., 10. y 11. Fotografías tomadas por Hilding Ekelund en su viaje a Italia en 1926.

publicaciones seguían realizándose en sueco. Alrededor de 1920, la Asociación Finlandesa de Arquitectos estaba compuesta por 153 miembros de los cuales dos tercios eran eminentemente suecoparlantes. Todo esto facilitaba la importación y el acceso a publicaciones del país vecino entre las que debe destacarse la revista *Arkitektur*, frecuentemente consultada por muchos de ellos.<sup>10</sup> Las nuevas circunstancias fronterizas, resultantes de la reciente independencia, fomentaron el aperturismo de la nación así como la focalización en lo sueco. Estocolmo, a través de su conexión marítima con Turku, pasó a ser ciudad de paso obligado para todos los arquitectos finlandeses que realizaban viajes al continente. Por ello, la capital sueca se convertiría en lugar de intercambio de ideas y en un indiscutible y cercano referente. Los lazos entre arquitectos de ambos países se reforzaron, Suecia acabó siendo un destino frecuente para los jóvenes titulados finlandeses y su arquitectura clasicista un modelo a seguir.<sup>11</sup> Sobre la acusación anterior vertida sobre Erik Bryggman, éste pasaría a manifestar que aquel clasicismo no era de ninguna manera representativo de la cultura oriental soviética sino todo lo contrario, un excelente ejemplo de la arquitectura occidental.<sup>12</sup>

En la aceptación de esta nueva tendencia jugó un importante papel el programa docente que se venía impartiendo en la Universidad Politécnica de Helsinki. Hasta 1917 y desde 1885, la formación arquitectónica estuvo dirigida por Gustaf Nyström, quien centró la docencia en la arquitectura antigua eminentemente helénica. Su sucesor en 1919, Armas Lindgren, aunque con algunas variaciones, continuó impartiendo formación de perfil clásico. Se conformó así un sustrato de conocimiento y familiarización con el lenguaje antiguo que permitió un fluido y versátil manejo de éste, así como un aperturismo hacia nuevas variaciones que del mismo pudieran aparecer.

Al mismo tiempo, los viajes de estudios al país origen de este estilo sufrieron un importante impulso. Fue Lindgren quien, siguiendo los pasos de sus compañeros suecos, animó insistentemente a sus alumnos y consiguió popularizar la realización de tours a Italia.<sup>13</sup> Estos viajes tuvieron algunas consecuencias no previstas en cuanto al reconocimiento y percepción de los estilos antiguos en su país de origen. Parte de los jóvenes arquitectos que visitaron el país mediterráneo descubrieron y valoraron positivamente lo que se vino a llamar *architettura minore*. Este término hacía referencia a aquella arquitectura anónima, popular y modesta, propia de pequeñas ciudades y

<sup>10</sup> Bryggman estaba suscrito a ella y se sabe que Aalto también la consultaba. Otras publicaciones de la época al respecto como *Sota-ajan rakennustöimintä muissa maissa* del finlandés Yrjö Similä en 1919 animaban a importar la arquitectura del país vecino. Otras de origen sueco como *Praktiska och hygieniska bostäder* de Osvald Almqvist no faltaba en la biblioteca de la mayoría de los arquitectos finlandeses. NIKULA, Riita: "The inter-War Period: the Architecture of the Young Republic", en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfred (eds.): *Op. cit.*, p. 42.

<sup>11</sup> Entre los ejemplos más significativos se pueden destacar tres. Un joven Erik Bryggman realizaría un viaje de estudios al país vecino en 1914 antes de terminar sus estudios. Durante 1920, con 27 años, Hilding Ekelund también viajaría a Suecia para trabajar en los estudios de Hakon Ahlberg's primero e Ivar Tengbom después. También un joven Alvar Aalto viajaría a Suecia en 1921 y, tras su primer objetivo frustrado de trabajar en el estudio del que acabaría siendo su amigo, Erik Gunnar Asplund, pasaría a trabajar en el de Arvid Bjerke en la realización de algunas partes de la Gran Exposición de Gotemburgo de 1923. DOMÍNGUEZ, Luis Ángel: *Alvar Aalto. Una arquitectura dialógica*. Col·lecció: Arqitectonics. Mind, land & society. Barcelona, Edicions UPC, 2003, p. 38.

<sup>12</sup> NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 1991, p. 75.

<sup>13</sup> En relación a este aspecto y la influencia de Lindgren se puede consultar. PEARSON, Paul David: *Alvar Aalto and the International Style*. New York, Whitney, 1980, p. 14; NIKULA, Riita: *Construir con el paisaje: breve historia de la arquitectura finlandesa*. *Op. cit.*, p. 115; NIKULA, Riita: "The inter-War Period: the Architecture of the Young Republic". *Op. cit.*, p. 40.



12. Carl Petersen, Museo de Faaborg, Dinamarca (1912)



13. H. Kampmann, A. Rafn, H. Jacobsen y A. Frederiksen, Jefatura de Policía, Copenhague (1919-24)



14. E. Bryggman, propuesta de la Plaza del Mercado, Turku (1924)





*I T A L I A L A B E L L A*  
M A T K A R A P S O D I A

Matkamies, joka on päättänyt paahdattaa itseään jonkun aikaa etelän lämmössä, ja samalla tutkia Italian taidearteita, jättää kai-puutta meluavan Berliinin ja oluesta runsaan Münchenin. Hän näkee alppien usvapeitteisten seinämien vähitellen kohoavan yhä korkeam-maksi edessään ja tuntee niiden ylliluonnollisen kauneuden lumon; mutta alppilaakson kave-tessa ahtaaksi vuorensolaksi ja auringonsätei-den punoessa vain seinämien korkeimpia koh-tia muuttuu kauneusvaikutelma matkamiehen mielessä ahdingon ja painostuksen tunteeksi. Hän huoahtaa vasta kun alppien katkonaisen terävät ääripiirteet loittonevat ja eteensä au-keaa Pohjois-Italia; kun vuorten rinteitä ver-

hoavat viinipuun rungot ja korvissaan kai-kuu sorahtavaa saksaa kauniimpi, sointuisan helähtävä kieli.

Veronassa tapaa hän ensikerran Italian, ja sen vielä runsaana pulppuilevan elämän. Toivottavasti saapuu hän tänne illalla, jolloin soittoa esitetään piazza Bra'lla loppumatto-man, iloitsevan ihmisjoukon kuljeskellessa korsolla. Toinen on täällä kävelyn poljento ja veren sykähtely kuin Pohjolassa; jos kai-paa vertausta, voitaneë rinnastaa hämäläistä kirnupiimää kuohuvaan Astispumanteen. — Illoisesti vihellellen heiluttavat nuorukaiset ohuita keppejään, naiset kävelevät joustavin askelein kädet toistensa kainalossa, kauniin

Hilding Ekelund. Pompejalainen atrium.

ARKKITEHTI N:o 2, 1923.



15., 16., 17. y 18. Portada del artículo *Italia la bella* en la revista *Arkkitehti* de 1923 y dibujos interiores que lo ilustraban.



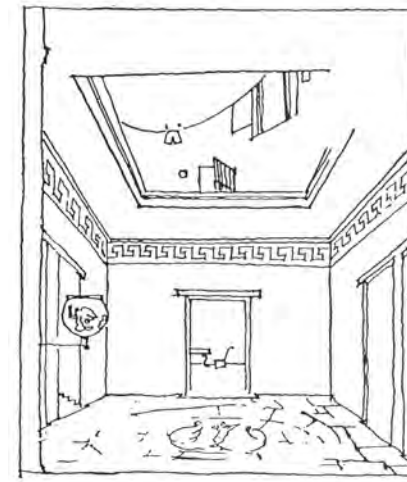
pueblos que, a pesar de estar basada en principios y motivos clásicos, con una configuración en muchas ocasiones accidental y asimétrica, se adaptaba con naturalidad a las irregularidades topográficas. Este descubrimiento refrescó la percepción del clasicismo, revitalizó sus nociones y apoyó un nuevo tipo de enfoque y trabajo sobre el mismo. Si durante el nacionalismo romántico fue la arquitectura de Carelia el punto de partida, fue en Italia, más allá de la arquitectura antigua y monumental, donde de un modo natural, se encontró un nuevo referente a seguir. Arquitectos como Bryggman, H. Ekelund o P. E. Blomstedt dejaron constancia de su interés por esta arquitectura en sus cuadernos de viaje. Uno de los primeros en viajar con el objetivo de visitar esta arquitectura doméstica fue Erik Bryggman en 1920. En 1921 lo hicieron Johan Sigfrid Sirén y Martti Välikangas. Fruto de las recomendaciones de su amigo Välikangas, Ekelund se desplazó al país mediterráneo con su mujer Eva Kuhlefeldt-Ekelund durante 1921 y 1922.<sup>14</sup> Con los dibujos de este viaje, en un número monográfico dedicado a Italia en la revista *Arkkitehti*, se publicó en 1923 el artículo titulado *Italia la bella*.<sup>15</sup> Este artículo, que obtuvo una gran aceptación y repercusión, fue el que definitivamente dio a conocer esta *architettura minore* al resto de arquitectos finlandeses y con el que este clasicismo menos riguroso y normativo adquirió popularidad. Ekelund declararía en este artículo:

*En esta población [Vicenza] todo es Palladio; se nos aparece engalanado por doquier, en todas las esquinas, en columnatas y cornisas, en todos los detalles y ornamentos; impresionante, pero también agotador. Entre estos edificios aparecen otros llenos de una sencilla belleza y austeridad; un simple muro con algunos huecos, todo ello en acertado equilibrio y proporción.*<sup>16</sup>

No existe ninguna duda de que también cautivó a un joven Alvar Aalto. La propuesta de casa para su hermano, la Casa Väinö o Casa Atrio (1925), está directamente inspirada en el dibujo con el que Ekelund abrió este artículo. Al mismo tiempo, la luna de miel que junto a Aino llevaría a cabo en Italia en 1924, pudo estar en parte subvencionada por una bolsa de viaje en cuya solicitud Aalto manifestó su interés por estudiar la arquitectura y el urbanismo italiano de ciudades y pueblos, con especial interés en su particular *naturalidad* arquitectónica.<sup>17</sup>



19. *I poveri Ricchi*. Los pobres ricos, dibujo sin firma. Atribuible a Ekelund o alguno de sus compañeros de viaje. Roma, 1922.



20 Alvar Aalto, Propuesta inicial Casa Väinö, Alajärvi (1925)

<sup>14</sup> Se debe recordar que Asplund, quizá el primero en recuperar estos tours, viajó a Italia en 1913 y Aalto no lo haría hasta su luna de miel con Aino Aalto en 1924. En relación a estos viajes a Italia por arquitectos finlandeses puede consultarse: TUOMI, Timo (ed.): *Matkalla! En Route*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 1999; BJÖRKLUND, Kim (coord.): *Italia la bella. Arkitekterna Hilding och Eva Ekelunds resedagbok 1921-1922*. Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland, 2004.

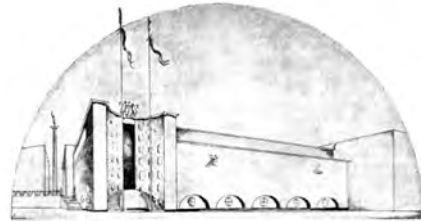
<sup>15</sup> EKELUND, Hilding: "Italia la bella", *Arkkitehti* 2/1923. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1923, p. 18. El artículo "Italia la bella" se puede encontrar traducido por primera vez al castellano en el anexo final de este trabajo. Por otro lado, la revista *Arkkitehti* ha sido desde 1903 la revista de referencia finlandesa del colectivo de arquitectos. Dependiente de la Asociación Finlandesa de Arquitectos, SAFA, es una de las revistas arquitectónicas más antiguas del continente que aún siguen vigentes en circulación.

<sup>16</sup> PAAVILAINEN, Simo: "Classicism of the 1920's and the classical tradition in Finland", en AA.VV. (eds.): *Abacus 1. vuosikirja/Yearbook Suomen rakennustaiteen museo*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1979, p. 103.

<sup>17</sup> SCHILDT, Henri: "Erik Bryggman in Italy" en NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Op. cit., pp. 106-107.



21. J. S. Sirén, Parlamento de Finlandia, Helsinki (1924-31)



22. H. Ekelund, propuesta para el Salón Municipal de Bellas Artes, Helsinki (1928)



23. Uno Ullberg, Museo y Escuela de Arte de Viipuri (1929-30)



24. Gunnar Taucher, bloque de viviendas en Mäkelänkatu, Helsinki (1924-26)

Al analizar la producción finlandesa de esta etapa se distingue una variedad de obras no tan homogénea de lo que muchas veces se ha considerado. En un análisis más detallado, dejando de lado el Parlamento Nacional realizado por J. S. Sirén en Helsinki de 1924 a 1931,<sup>18</sup> se aprecian principalmente dos vertientes del nuevo clasicismo. Mientras que la primera de ellas buscó inspiración en la sugerente tendencia ligera sueca, la segunda lo hizo en la recientemente valorada *architettura minore* italiana. Dentro del primer grupo aparece un conjunto de edificios para los que la libertad y la sencillez compositiva instauradas en Suecia fueron importantes. Se debe destacar obras ya conocidas de Aalto como el Club de los Trabajadores en Jyväskylä (1924) o la Cooperativa Agrícola de Turku (1927). También son reseñables obras de Ekelund en Helsinki como la Iglesia de Töölo (1927-30) o el Salón Municipal de Bellas Artes (1928). Otras como el Museo y Escuela de Arte de Viipuri (1929-30) de Uno Ullberg, el bloque de viviendas en Mäkelänkatu (1924-26) o el Instituto de los Trabajadores (1927), ambos de Gunnar Taucher, también forman parte de este grupo. Por otro lado, existe otro conjunto de obras y proyectos en los que la inspiración clásica presentaba una formalización más cercana a la recién descubierta arquitectura rural italiana. En este grupo aparecen obras como el Edificio Atrium (1925-26) en Turku de Bryggman o su propuesta “Est Est Est” para el concurso de la nueva ordenación del barrio de Töölo (1924), la iglesia de Muurame (1926) de Aalto así como otros de sus proyectos eclesiásticos no realizados.

Sin embargo, es en el campo de la vivienda donde mejor quedó plasmada esta última tendencia mediterránea. El ejemplo más destacado fue el barrio de Käpylä en Helsinki (1920-25), de Martti Välikangas. A pesar de su sencillez y discreción es un ejemplo que merece una consideración mayor y deber ser puesto en valor. A la hora de distinguir cual es el edificio más representativo del período clasicista en Finlandia algunos críticos e historiadores reconocidos han apuntado a este barrio, descartando el Parlamento de J. S. Sirén. Así Malcolm Quantrill, M. R. Norri o S. Paavilainen se han posicionado del lado de este conjunto de Käpylä como la obra más distintiva y significativa de esta época.<sup>19</sup>

Esta extensa urbanización se llevó a cabo a las afueras de Helsinki con el fin de paliar las necesidades residenciales obreras originadas tras el reciente enfrentamiento bélico. En un emplazamiento con ligera pendiente, Välikangas tuvo la oportunidad de experimentar recursos aprendidos en Italia en cuanto a la agrupación y la individualidad, la diversificación, la asimetría, la

<sup>18</sup> A pesar de ser el Parlamento el edificio más conocido y de mayor repercusión no es representativo de la sensibilidad finlandesa de la época. Su trascendencia se debió al esfuerzo desempeñado por el gobierno y el arquitecto para alcanzar, en un período de escasez y poco desarrollo, una verdadera obra de arte total de gran representatividad. El carácter sólido, monumental y atemporal que presenta son casi excepcionales en Finlandia. Se trata de una creación independiente, ajena a novedades pasajeras. A pesar de tener entre sus referentes obras intemporales y estrictas como el Altes Museum de Berlín de Schinkel, contradictoriamente aparecen otras obras de la arquitectura sueca del momento citadas como relevantes en su concepción. Estas son la biblioteca de Estocolmo de E. G. Asplund (1924-28) y especialmente el Palacio de Conciertos de Estocolmo de Ivar Tengbom (1923-126), el cual formó parte del jurado en el concurso del Parlamento. HAKALA, Liisa-Maria y SUHONEN, Pekka: *The Finnish Parliament: Its Background, Operations and Building*. Eduskunta, 1990, p. 94; MERENMIES, Eija: “J. S. Sirén’s architecture”, en AA.VV. (eds.): *J. S. Sirén: arkkitehti - architect: 1889-1961*. Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 1989, pp. 53-56.

<sup>19</sup> PAAVILAINEN, Simo: “Classicism of the 1920’s and the classical tradition in Finland”. *Op. cit.*, p. 123; QUANTRILL, Malcolm: *Op. cit.*, p. 30; NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elna y WANG, Wilfred (eds.): *Op. cit.*, p. 176-177.

naturalidad compositiva y la adaptación al terreno. Gaia Remidi, titularía un artículo dedicado a Käpylä y otros proyectos: *Finlandia la bella*.<sup>20</sup> El propio Välikangas declararía que la mayor de la inspiración en este trabajo provino de la arquitectura anónima italiana o *architettura minore*.<sup>21</sup> Al consultar uno de los croquis realizados para este proyecto se aprecian las aspiraciones italianas anotadas anteriormente, así como la intencionalidad de realizar el conjunto en un revestimiento de mortero característico de esta época clasicista. Sin embargo, debido principalmente a razones presupuestarias propias de la escasez de medios a comienzos de esta década, el conjunto se realizó íntegramente en madera. Tanto el sistema constructivo como los acabados se resolvieron con este material. Incluso la característica decoración a base de guirnaldas, rosetones y medallones fue realizada en madera. A tal punto llegó esta decisión que afectó al nombre de la urbanización, pasando de Käpylä a Puu-Käpylä o Wood-Käpylä.<sup>22</sup>

Tanto la arquitectura ideal de ciudad jardín inglesa, como la producción residencial mínima sueca y alemana se han citado como referentes en este proyecto. Sin embargo, a pesar de trabajar con este tipo de referencias, algunas de vanguardia en la época, será la completa construcción en madera de esta influyente obra en Finlandia lo que es más destacable. Este hecho sirve para extraer y hacer patentes dos importantes conclusiones. Su cerramiento unitario lúneo supuso, en primer lugar, la recuperación de un rasgo distintivo de la arquitectura en este país: la ambivalencia o equivalencia entre piedra y madera.<sup>23</sup> La habilidad adaptativa desarrollada en la sustitución de un material por otro, que se había producido históricamente en Finlandia durante la importación de diferentes estilos, se recuperó aquí de manera audaz.<sup>24</sup> Como se verá más adelante, los efectos posteriores de esto no acabaron siendo menores ya que sirvió para propiciar una interesante y fructífera conexión entre la arquitectura del momento y los orígenes lúneos de la construcción y el clasicismo. La necesidad de tener que utilizar sistemas y soluciones en madera supuso, en parte, tener que recurrir a soluciones desarrolladas e históricamente testadas en el medio rural. De manera voluntaria o no, se produjo un acercamiento a la construcción tradicional y al entorno en el que esta se daba, el medio campesino. Junto a ello, la apariencia modesta y popular que presenta esta

<sup>20</sup> ANGELETTI, Paolo y REMIDDI, Gaia: *Alvar Aalto e il Classicismo Nordico*. Croma Quaderni n. 8, Università degli studi di Roma "La Sapienza". Roma, Dipartimento di architettura e analisi della città, 1998, pp. 41, 161.

<sup>21</sup> NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elna y WANG, Wilfred (eds.): *Op. cit.*, p. 176-177.

<sup>22</sup> En finlandés, el prefijo *puu-* define el origen lúneo de la raíz a la que acompaña.

<sup>23</sup> ASENSIO, Carlos. "El Clasicismo abstracto: la singularidad escandinava", *Aitim. Alvar Aalto*, n° 159 jul/ago 1992, pp. 23-24.

<sup>24</sup> A Alvar Aalto le gustaba recordar como el impresionante estilo barroco sueco había sido interpretado y adaptado por los constructores artesanos locales a los medios existentes, eminentemente construcción en madera, dando como resultado las singulares iglesias de madera finlandesas. Algo similar ocurrió con las ciudades de madera propias de este país y otras muchas importaciones. SCHILDT, Göran: "Alvar Aalto and the classical tradition", en SALOKORPI, Asko (ed.): *Classical Tradition and the Modern Movement. Klassinen perintö ja modernismi. Den klassiska traditionen och modernismen*. The 2nd International Alvar Aalto Symposium. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1985, p. 111.



25. E. Bryggman, Edificio Atrium, Turku (1925-26).SRM 82/1706



26. E. Bryggman, propuesta "Est Est Est" para la nueva ordenación del barrio de Töölö (1924). SRM 13/3460

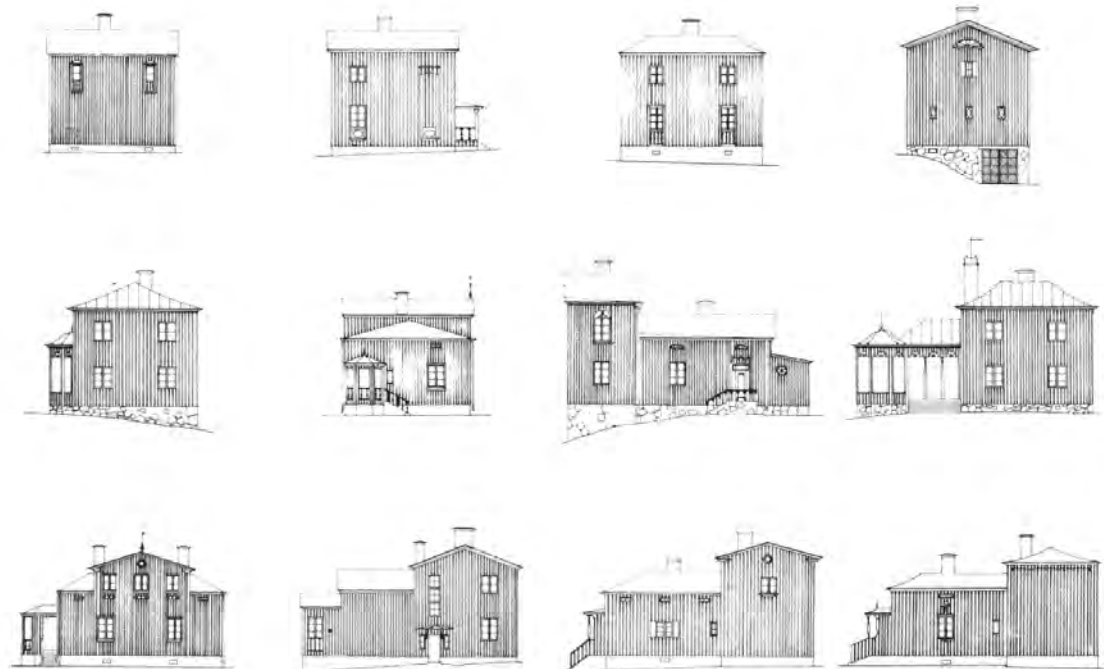


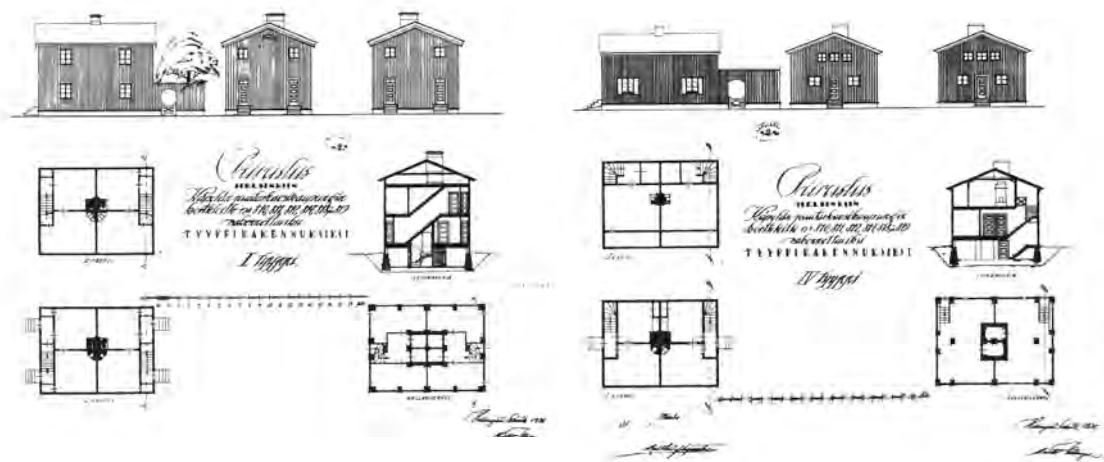
27. Alvar Aalto, Propuesta inicial para la iglesia de Muurame, Alajärvi (1926).





28., 29., 30., 31. y 32. Martti Välikangas, fotografía, documentación gráfica y croquis inicial del barrio de Käpylä, Helsinki (1920-25)





33., 34., 35., 36., 37. y 38. Martti Välikangas, imágenes del barrio de Käpylä, Helsinki (1920-25) y dibujos definitivos de los Tipos I y IV de viviendas





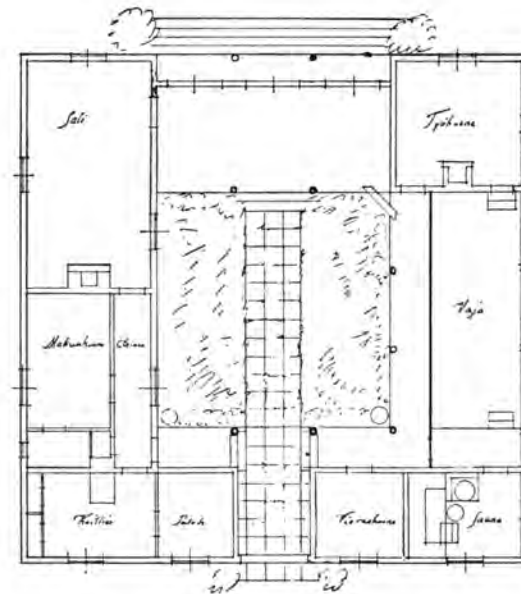
39. Isla de Villinki, postal coloreada de la década de 1890



41. y 42. Villa Oivala, vista aérea y dibujo de planta inicial. SRM 84/1049



40. Oiva Kallio, su mujer Lempi Kallio y Teppo en Villa Oivala en los años cuarenta.



arquitectura, así como el estilo de vida y relación que propone, sirven para hacer también palpable la diseminación de los postulados de Heinrich Tessenow en Finlandia.<sup>25</sup>

Un año antes de ser terminada la construcción del barrio de Käpylä, en 1924, Oiva Kallio, un arquitecto hasta el momento desconocido, construyó para sí mismo una pequeña y sencilla residencia de descanso en la Isla de Villinki, cerca Helsinki, a la que llamó Villa Oivala. Su repercusión inicial fue discreta, incluso hoy en día, fuera de Finlandia, es completamente desconocida a pesar de la popularidad y reconocimiento que presenta en su país.<sup>26</sup> Llevada a cabo en un momento en el que todo lo construido ha sido genéricamente encasillado dentro del clasicismo escandinavo, esta obra fue también englobada e interpretada bajo el amparo de esta tendencia. Es evidente que encuentra parte de su inspiración en el clasicismo, sin embargo resulta una descripción demasiado reduccionista e incompleta para una construcción repleta de matices, significados e influencias cuyo conocimiento se va a tratar de ampliar más adelante.

*[...] esta pequeña villa aislada, cobijada por erosionadas rocas en la isla Villinki, tiene tantas características encantadoras que no puede ser descrita con palabras, uno ha de verla para poder comprenderla.*<sup>27</sup>

La figura de su autor, Oiva Kallio (1884-1964), ha pasado prácticamente desapercibida en el contexto internacional. Si por algo puede ser reconocido Oiva Kallio, además de por Villa Oivala, es por haber realizado en 1930 el primer edificio con ventana corrida y estética funcionalista en la conservadora Helsinki, las oficinas para la aseguradora Pohjola. También ha sido valorada su ambiciosa propuesta ganadora en el concurso para el plan urbanístico del distrito de Töölö en Helsinki en 1924, así como las perspectivas realizadas para el mismo. Tras haber trabajado durante sus primeros años de profesión junto a su hermano Kauno S. Kallio, desarrollando proyectos de perfil tradicional con temáticas eminentemente religiosas, poco a poco fue descubriendo el potencial de la vanguardia y la tecnología. Atento a las novedades que aparecían en cualquiera de los campos, a pesar de llevar una vida sencilla y modesta, pronto conoció y se adscribió a las tendencias e influencias imperantes.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> PAAVILAINEN, Simo: "Martti Välikangas ja 1920-luvun klassismi Käpylässä. Martti Välikangas and the Classicism of the '20s in Käpylä", *Arkkitehti* 1/1981. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1981, pp. 27, 51; FRAMPTON, Kenneth: "La Tradición Clásica y la Vanguardia Europea: anotaciones sobre Francia, Alemania y Escandinavia" en PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. *Op. cit.*, p. 168.

<sup>26</sup> Actualmente Villa Oivala es propiedad de la Asociación Finlandesa de Arquitectos-SAFA. Desde su donación por parte de Oiva Kallio a la entidad, ésta se ha encargado de su restauración y actual mantenimiento. También es responsable del mantenimiento en uso de edificio. Sigue cumpliendo la función de residencia de descanso para la que fue concebida. Es un destino muy solicitado por los arquitectos de la asociación que pueden disponer en régimen de alquiler de ella como lugar de descanso estival.

<sup>27</sup> NORRMÉN, P. H.: "Oivala. Oiva Kallion Kesäköti", *Arkkitehti* 3/1927. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1927, p. 31.

<sup>28</sup> Es conocida su predilección y confianza en la vida moderna que demostró al realizar su viaje a Italia en 1925 al volante de su propio Renault. Otras invenciones modernas como el cine afectaron a sus proyectos. De este modo, algunas de las perspectivas realizadas para el plan de Töölö, en 1927, estuvieron influidas por la recientemente estrenada *Metropolis* de Fritz Lang. PAAVILAINEN, Simo: "Classicism of the 1920's and the classical tradition in Finland". *Op. cit.*, p. 117; PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. *Op. cit.*, p. 99; QUANTRILL, Malcolm. *Op. cit.*, p. 59; NIKULA, Riita: "The inter-War Period: the Architecture of the Young Republic". *Op. cit.*, p. 59.



43. Oiva Kallio, Edificio de oficinas para la aseguradora Pohjola, Helsinki (1930). SRM 63/1560



44. Oiva Kallio, perspectiva para el plan urbanístico del distrito de Töölö, Helsinki (1924). Dibujo a cargo de Elsi Borg. SRM 13/1953



45. Oiva Kallio, su mujer Lempi Kallio y Elsa Uusikylä en el Renault que les llevó en 1925 a Italia.





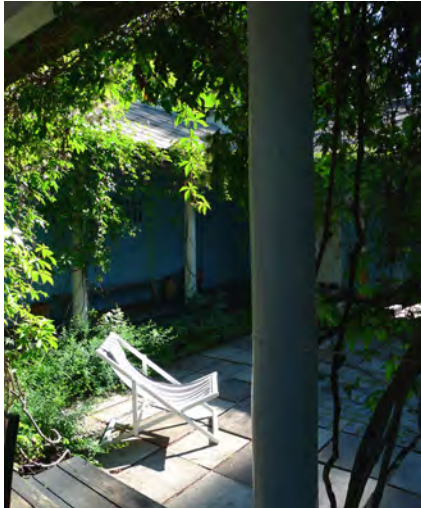
46. Fotografia patio de Villa Oivala



47. y 48. Fotografías exteriores de Villa Oivala



En aparente contradicción con estas nociones, Oiva Kallio proyectó su residencia de verano, Villa Oivala. Situada cerca de la orilla más calmada de la isla en la que se asienta, sobre una emergencia granítica que disfruta de privilegiadas vistas, se levanta esta humilde construcción. Kallio delimitó el proyecto bajo una precisa planta cuadrada en la que el vaciado de un patio central asumió un papel protagonista. Es destacable en un primer análisis la relación formal y funcional que se propone entre figuras cuadradas y otras en “L” y en “U”. Éstas configuran una interesante articulación entre espacios estanciales, de paso y de relación. El patio interior, también cuadrado, ha sido el elemento más significativo y estudiado del conjunto. Se ha interpretado principalmente como la primera y más influyente recuperación del atrio romano en la arquitectura finlandesa del siglo XX. Su exuberancia interior representa el contrapunto a una apariencia exterior sencilla y algo rural, definida por unos alzados supuestamente convencionales. La vegetación, cuidadosamente dispuesta y atendida por un Oiva Kallio aficionado a la jardinería, se verá valorada en este patio por la consciente importancia asignada a luz solar. Favorecida por la definición de una construcción poco elevada y cubiertas de pendiente muy reducida, la luz natural será protagonista del valor asignado a este espacio dentro de la residencia. Por su riqueza interior y naturalidad exterior, Villa Oivala ha sido definida como un autorretrato de su autor y propietario.<sup>29</sup>



49. Detalle del patio de Villa Oivala.

La ambigüedad y pluralidad de referencias que presenta el proyecto, unido a la representatividad y calidad que en él se valoran, obliga a realizar un estudio más detallado del mismo, así como a revisar el momento histórico en el que se inserta. Descubrir las causas, motivaciones e influencias que desembocaron en esta obra, así como el papel que pudieron tener éstas y Villa Oivala en la concepción de otras obras importantes, se plantean como objetivos.

### Ruralización vs enculturación en Finlandia

Todo aquello vinculado a lo culturalmente más arraigado y rural siempre ha gozado de manera general de una especial aceptación social en los países escandinavos. El interés generado hacia etapas de la construcción más primigenias tiene un origen global y común en este contexto. Fueron las naciones escandinavas las primeras en valorar la cultura folclórica dentro de Europa en las proximidades de esta fase. En el continente, los primeros museos etnográficos con reconstrucciones de edificios rurales y colecciones de arte popular se llevaron a cabo en los años veinte. En escandinavia, sin embargo, sucedió con anterioridad, durante el cambio siglo, en el período

<sup>29</sup> LESKELÄ, Pekka: “Villa Oivala. Arkkitechdin omakuva”, *Arkkitehti* 4/1997. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1997, p. 63; JETSONEN, Jari y JETSONEN, Sirkka-Liisa: *Op. cit.*, p. 40.

inmediatamente anterior a la época que se está tratando. Así el primero en abrir un museo de estas características fue Noruega en 1867, Suecia en 1872 y 1891, Dinamarca en 1897, 1902 y 1904, y finalmente Finlandia, con el Museo al aire libre de Seurasaari, en 1909.<sup>30</sup> Aunque con algo de retraso con respecto al resto de sus vecinos, los finlandeses comenzaban a dar, a comienzos del siglo XX, un mayor valor e importancia a la cultura popular nacional.

El medio rural en Finlandia ha disfrutado de un papel destacado a lo largo de toda su historia. Debido a la extensa superficie del país y a su reducida población, se ha caracterizado por tener siempre una distribución demográfica dispersa. Antes de la I Guerra Mundial, el inicial impulso industrial experimentado en Finlandia se produjo de manera importante lejos de las grandes ciudades. Esto fue debido a que este período, de 1890 a 1910, la industrialización del país se centró en el sector maderero y los servicios dependientes de él. Como resultado, la población creció y se afianzó en el medio rural, ganando parte de la atención institucional, social y cultural.

Posteriormente, el desencadenamiento de la I Guerra Mundial acarreó dos importantes consecuencias para la nación finlandesa. En primer lugar, antes de terminar el conflicto, en 1917, el país veía reconocida la tan ansiada independencia. Sin embargo, en segundo lugar, un año después, fruto de las tensiones tras el final de la primera gran contienda, se originó la Guerra Civil Finlandesa. De nuevo el campesinado jugó un papel importante en esta secuencia de acontecimientos. Una de las razones que había llevado al enfrentamiento civil era el desencanto y las reivindicaciones de algunos de las comunidades del medio rural. Como resultado de ello y a modo de represalia, parte importante de las secuelas del mismo recayeron directamente en estos sectores y sus áreas de influencia. Debido a esto, una vez superado el conflicto, a mediados de 1918, el nuevo estado finlandés debía de nuevo mirar al medio rural para abordar la obligada reconstrucción y la deseada modernización de un entorno en parte desmoronado. El período comprendido entre 1918 y 1925 fue una fase de actividad destinada a recuperación del país centrada principalmente en pueblos y pequeñas ciudades. La práctica de arquitectos y de otros profesionales afines se vio fuertemente afectada por esta situación. Especialmente y no sin posteriores consecuencias, la mayor parte de trabajo a desarrollar por éstos se focalizó en estas zonas, condensándose significativamente en el centro y el oeste del país.

Otra de las consecuencias posbélicas a tener en cuenta fue el rápido florecimiento nacionalista y el resurgimiento de los valores patrios. Junto a lo anotado anteriormente, esto comportó una tradicional idealización del medio rural y el campesinado. Para Kirsi Saarikangas este resurgimiento tuvo un calado muy similar al del nacionalismo romántico durante el cambio de siglo. Bajo este nuevo escenario, la vida en el campo fue alabada y ensalzada, y la identidad finlandesa y la identidad rural llegaron a ser entendidas como una misma cosa. Se produjo según Saarikangas un



50. Transporte fluvial de troncos.



51. Ejecución en el medio rural por parte del Ejército Blanco

<sup>30</sup> PORPHYRIOS, Demetry: *Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto*. London, Academy Editions / St. Martin's Press, 1982, p. 69.





52. Provincias históricas de Finlandia: 1. Archipiélago de Åland, 2. Finlandia metropolitana, 3. Uusimaa, 4. Satakunta, 5. Häme (Tavastia), 6. Savo, 7. Carelia, 8. Ostrobotnia, 9. Lapponia



53. Paisaje típico ostrobotniano



54. Dibujo del paisaje agrícola finlandés realizado por el arquitecto P. E. Blomstedt en los años veinte

idiosincrático romanticismo rural y una idealización de la saludable vida en el campo.<sup>31</sup> Dentro del país se focalizó la atención en una región que representaba a la perfección todos estos valores y además gozaba de una histórica tendencia nacionalista: Ostrobotnia. Esta zona agrícola que abarca el centro y el oeste de Finlandia se convirtió en un nuevo referente, foco de atención y fuente de inspiración a todos los niveles dentro del país.

Esta región, conocida antes como Pohjanmaa, recibe su actual nombre de su denominación en sueco: Österbotten. Esta designación hace referencia a su emplazamiento oriental con respecto a Suecia, de la que históricamente ha recibido una ilimitada influencia. Conocer la verdadera extensión de esta región ayuda a estimar la expansión en la influencia de sus rasgos y costumbres con respecto al resto de Finlandia. En este sentido, la conocida como *histórica provincia de Ostrobotnia* ha ocupado una superficie mayor a un tercio de la total del país. En ella se integraban las actuales regiones de Ostrobotnia, Ostrobotnia Central, Ostrobotnia del Norte, Ostrobotnia del Sur, Kainuu y casi la mitad de Laponia. Resulta fundamental anotar que, por ello, junto a su particularidad y distinción, se ha presentado en Finlandia como el contrapunto a la recurrente Carelia. El propio Kalevala, epopeya nacional de base folclórica que explica el origen mítico del pueblo finlandés, basa parte de su contenido en esta oposición entre estas dos regiones del sureste y el noroeste del país.<sup>32</sup> Mientras Carelia se ha presentado siempre como una zona eminentemente boscosa, abrupta y salvaje, tradicionalmente ligada a la cultura oriental y al origen primero de los auténticos finlandeses, Ostrobotnia, por otro lado, se ha identificado con una visión totalmente opuesta. Más plana, horizontal y agrícola, ha sido relacionada siempre con la continentalidad occidental, en parte por su estrecho vínculo con la vecina Suecia, así como distinguida por poseer un sentimiento autoritario y religioso muy arraigado. Ostrobotnia ha sido también origen de movimientos populares conservadores y nacionalistas. Entre ellos destacan la Revuelta Campesina del siglo XVII, el de los Puukkojunkkarit o navajeros en el XIX, el Laestadianismo en el mismo siglo y, más recientemente, en parte fruto de esta revitalización ostrobotniana y campesina de los años veinte, el patriótico Movimiento de Lapua.<sup>33</sup>

A pesar de que la mayoría de los campos artísticos y culturales sufrieron esta influencia, no ha sido una tendencia muy considerada fuera de Finlandia. Especialmente en el campo de la

<sup>31</sup> SAARIKANGAS, Kirsi: *Model houses for model families: Gender, ideology and the modern dwelling: the type-planned houses of the 1940s in Finland*. Helsinki, Societas Historica Fennica – SHS, 1993, p. 55.

<sup>32</sup> El desarrollo de este relato se lleva a cabo entre estas dos zonas claramente diferenciadas y opuestas, Kalevala y Pohjola, donde la primera representa a la actual Carelia, y la segunda, por su nombre y emplazamiento, se identifica con la histórica Ostrobotnia. LÖNNROT, Elias. *El Kalevala*. Madrid, Ediciones Ibéricas, 1999. Traducción, prólogo y notas por Juan Bautista Verruga. Es necesario precisar que en alguna ocasión ha sido asignada a la actual Laponia y a Kainuu la correspondencia con la histórica Pohjola. La incorporación de estas dos regiones dentro de la histórica provincia de Ostrobotnia, así como la coincidencia en el origen etimológico de su antigua denominación, Pohjanmaa, permiten hacer esta identificación. PENTIKÄINEN, Juha: *Kalevala Mythology*. Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 240. Esta relevante polarización cultural del país también ha sido señalada por Ismael García en su trabajo sobre Aalto y Bryggman. GARCÍA RÍOS, Ismael: *Alvar Aalto y Erik Bryggman: la aparición del funcionalismo en Finlandia*. Madrid, Instituto Iberoamericano de Finlandia, 1998, p. 17. Olli Alho también ha hecho una precisión equiparable en ALHO, Olli: *Finland: A Cultural Encyclopedia*. Helsinki, Finnish Academy of Science & Letters, 1997, p. 105.

<sup>33</sup> Movimiento popular de carácter violento anticomunista y de fuerte carga fascista.

arquitectura, la escasez de medios para llevar a cabo obras de gran tamaño y la necesidad de realizar en primer lugar aquellas con un uso más apremiante, generalmente menores y de poca trascendencia mediática, hicieron de la arquitectura de este período algo poco conocido. La fuerte irrupción del funcionalismo, alrededor de 1928, dejó un margen de apenas de diez años para el pleno desarrollo y asentamiento de esta influencia.

El mayor reconocimiento artístico en este sentido lo ha recibido el escritor finlandés y Premio Nobel Frans Eemil Sillanpää. La obra de éste estuvo encaminada a dar luz a este sentimiento, destacando las cualidades bucólicas de la de la vida campesina y pastoril.<sup>34</sup> Representantes del contexto artístico como Toivo Kuula y Leevi Madetoja, sucesores de Sibelius en el campo de la composición, también sintieron atracción por la región de Ostrobothnia. Así lo dejaron plasmado en obras como *Pirun polska* y *Ostrobothnians*.<sup>35</sup> Otros artistas del campo plástico como Eero Nelimarkka también reflejaron en sus cuadros este sentimiento. Son destacables *Bando* de 1917 o *Talvimaisema* de 1925.

Como no podía ser de otro modo, los arquitectos, más que cualquier otro colectivo, también experimentaron este cambio de sensibilidad aunque fuera a través de construcciones modestas. Ellos fueron parte responsable de llevar a cabo la reconstrucción en estas zonas. El trabajo continuado en este entorno rural, así como la necesidad de trabajar con soluciones constructivas económicas y adaptadas a este medio, obligó a los arquitectos a conocer de primera mano y familiarizarse con los materiales, sistemas constructivos y acabados locales. Desplazada ya la tradición de Carelia y disminuido su poder de influencia, el tipo de construcción tomado como modelo fueron las tradicionales granjas de Ostrobothnia. Simo Paavilainen, el investigador más reconocido en relación a este momento histórico, ha reconocido:

*Las granjas rojo-ocre y las comunidades industriales de la tierra natal alcanzaron nuevo prestigio [...]. Como contraste frente a la reverencia del art Nouveau hacia el bosque virgen, los arquitectos descubrieron el viejo paisaje agrícola finlandés, el cual estaba más próximo al paisaje clasicista ideal ya que no tenía árboles. El pino Art Nouveau se sustituyó por el abeto del Clasicismo.*<sup>36</sup>

Las características más distintivas de estos edificios como la construcción a base de troncos de madera, en este caso regularizados y escuadrados sin superar el borde de la construcción, junto a un acabo a base de tablilla vertical de madera pintada, se convirtieron en recursos de uso

<sup>34</sup> Tal y como reconoce la Fundación Nobel, el galardón fue concedido a Sillanpää en 1939 por su *profundo conocimiento de los campesinos de su país y el arte exquisito con el que ha retratado su forma de vida y su relación con la Naturaleza*. <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1939/index.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1939/index.html)> (03/05/2013)

<sup>35</sup> PAAVILAINEN, Simo: "Classicism of the 1920's and the classical tradition in Finland". *Op. cit.*, p. 107.

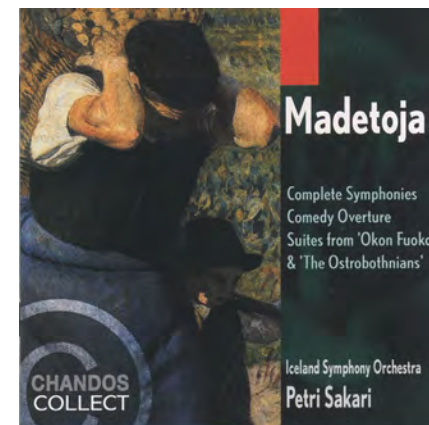
<sup>36</sup> BALSLEV, Lisbet: *Op. cit.*, p. 53.



55. E. Nelimarkka, Bando (1917). Habitantes de una aldea de Ostrobothnia leyendo la noticia de la independencia de Finlandia



56. E. Nelimarkka, Talvikuva (1943).



57. Transporte fluvial de troncos.



58. Asentamiento careliano de Miitkala en Uhtua Viena Carelia



59. Típica granja ostrobotniana. Granja de junto al río Kemijoki, norte de Ostrobotnia

común. De un modo más general, otros rasgos, como la predilección de esta región por la geometría y la regularidad, también se impusieron sobre otros de anteriores modelos más pintorescos, irregulares y dispersos. La decoración en estos ejemplos había sido reducida a su mínima expresión y en la composición, a pesar de ser común la organización en dos alturas, predominaba una constante preferencia por la horizontalidad.

La prueba más incuestionable de este interés arquitectónico por las construcciones campesinas agrícolas ostrobotnianas se descubre en el artículo escrito por Erik Bryggman en 1923, titulado: “Maaseutumme arkkitehtoninen muotoutuminen”, que puede traducirse al castellano como: “Arquitectura rural”. De los pocos artículos escritos por este arquitecto, según Ritta Nikula, se encuentra entre los tres más destacados y relevantes.<sup>37</sup> Bryggman fue un personaje acreditado y muy influyente en la cultura arquitectónica finlandesa. Como posteriormente recordaría Aalto, ya lo era en su etapa como estudiante.<sup>38</sup> Sus artículos, por tanto, no sólo alcanzarían repercusión en el reducido colectivo de la época, sino que por su interés en la actualidad, serían bastante objetivos y reflejo de la realidad imperante.<sup>39</sup> Una de las motivaciones que llevó a Bryggman a escribirlo fue el vínculo establecido con su profesor Armas Lindgren. Éste, al mismo tiempo que formaba a sus alumnos en la Universidad Tecnológica de Helsinki, TKK, bajo nociones clasicistas, animó personalmente a su cercano colaborador Bryggman, a buscar los fundamentos de la arquitectura dentro del patrimonio constructivo nacional. Los proyectos de residencias burguesas inspiradas en la arquitectura rural sueca realizados en la época por Asplund, cuya obra siempre fue seguida de cerca por Bryggman, también pudieron afectar en esta recuperación del patrimonio local.<sup>40</sup> Como se puede comprobar en la lectura del texto, Bryggman reconocerá la importancia de este medio finlandés así como la de sus construcciones. En él reivindicó una revalorización de las mismas de cara a las nuevas aspiraciones del momento. En este artículo Bryggman afirmará:

*En Finlandia hay una falta de casas señoriales en el verdadero sentido del término, y la imagen arquitectónica de nuestro paisaje se compone principalmente de las viviendas de la gente común. La arquitectura vernácula, allá donde ha sido aislada por el bombardeo de indecorosa arquitectura contemporánea, supone un monumento al refinado gusto de una cultura del pasado.*

[...]

<sup>37</sup> Este artículo y los otros dos, *Functionalism (Funcionalismo) y The modern apartment (La vivienda moderna)*, se pueden encontrar en sueco, finlandés e inglés en NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Op. cit., pp. 278-283. En castellano se puede encontrar, traducido por Ismael García Ríos en su trabajo sobre Aalto y Bryggman, el artículo *Funcionalismo*. GARCÍA RÍOS, Ismael: Op. cit., p. 348.

<sup>38</sup> MICHELI, Silvia: Op. cit., p. 46.

<sup>39</sup> La importancia del texto al que se hace referencia ha llevado a incluirlo en el anexo final de este trabajo, traducido por primera vez al castellano bajo el mismo título: “Arquitectura rural”. BRYGGMAN, Erik: “Rural architecture”, en NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Op. cit., pp. 278-280.

<sup>40</sup> MICHELI, Silvia: Op. cit., pp. 73, 86-88.

*La arquitectura de generaciones pasadas fue marcada por una razonable apreciación de las impresiones totales y el entorno, y es debido a eso que las granjas se convirtieron en gemas arquitectónicas que aún hoy podemos ver. Pero esta sensibilidad parece haber desaparecido por completo a día de hoy.*

[...]

*Podemos mostrar la arquitectura de nuestros antepasados como una prueba viva y concreta de que realmente es posible crear belleza con medios sencillos.*

[...]

*No hay posibilidad de vuelta al pasado, pero con el tipo de respeto adecuado hacia la arquitectura anterior, podremos comprender de nuevo las leyes de la belleza, ya que la belleza es la cimentación del encanto de nuestras granjas.<sup>41</sup>*

Al principio de este capítulo se anotaba la continua búsqueda identitaria que se ha producido en el desarrollo de la arquitectura finlandesa. P. E. Blomstedt en 1928, en su conocido artículo *¿Anemia arquitectónica? Una nación se autoanaliza*,<sup>42</sup> se encargaría de recordar que durante esa década los finlandeses se lamentaron de no poseer una *vieja cultura* a la que poder recurrir. El estigma padecido por la cultura y la sociedad al sentir esta ausencia en su nación, se vería en parte reconfortada al reconocer esta tradición rural, ostrobotniana en su mayor medida, como una tradición propia firmemente asentada dentro de las fronteras de su país.

A pesar de que se trataba de un modelo eminentemente agrícola, el tipo de arquitectura que se tomó como modelo contaba con un sustrato clásico. Éste encajó perfectamente con tres de los objetivos pretendidos en esta época. En primer lugar, la naturaleza plural y abierta del estilo imperante en el resto de escandinavia, el clasicismo nórdico, permitía la acogida del modelo ostrobotniano, a pesar de no compartir algunos de los postulados de éste. La ambivalencia entre piedra y madera generada en Finlandia, ya comentada con anterioridad, favoreció también esta aceptación. En segundo lugar, Ostrobotnia había sido la región más influida y condicionada por la cultura sueca. Tomar como referente esta arquitectura, heredera y dependiente de tradiciones netamente suecas, suponía un afianzamiento del vínculo que, como también se ha explicado, se empezaba a fraguar con Suecia.<sup>43</sup> Además, indirectamente, esta decisión implicaba un



60. y 61. Granja de Ivars. Actualmente en el Museo al aire libre de Seurasaari, Helsinki. Originalmente construida en 1747 en Närpiö, al sur de Ostrobotnia

<sup>41</sup> BRYGGMAN, Erik: "Rural architecture", en NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Op. cit., pp. 278-280. Ver texto traducido en el anexo de este trabajo.

<sup>42</sup> Traducido al castellano en PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Op. cit., pp. 84-88. Referencia original en BLOMSTEDT, Pauli Ernesti: "Arkkitehtonista verenvähyyttä? Kansallista itsetutkiskelua". *Arkkitehti* 2/1928. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1928.

<sup>43</sup> Debido a su proximidad con Suecia, Ostrobotnia ha permanecido como la región preservadora de las tradiciones suecas instauradas durante su dominio sobre Finlandia. Tanto la construcción como el resto de costumbres han conservado las raíces del país vecino. La lengua también es importante, es esta zona una de las principales donde el empleo del idioma sueco ha permanecido vivo hasta el día de hoy. NIKULA, Riita: *Construir con el paisaje: breve historia de la arquitectura finlandesa*. Op. cit., p. 116.





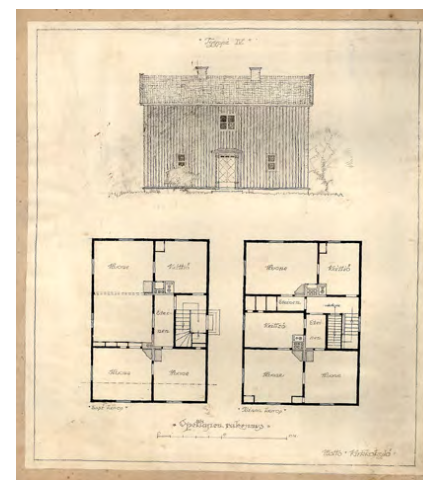
62. Erik Dahlbergh, Suecia Antiqua et Hodierna (Suecia antigua y moderna), 1712.



distanciamiento mayor de lo soviético y su reciente dominación, así como de las tradiciones carelianas pertenecientes a un pasado estilístico cercano ya superado. En último lugar, el emparejamiento que ha existido entre el clasicismo y la cultura como principio ilustrado, permitió dotar a estas intervenciones clasicistas de cierto carácter culturizador. Estas dos últimas reflexiones encajan a la perfección con la noción que Garen Griffiths expone en su artículo *Finlandia: el sur y los símbolos de enculturación*.<sup>44</sup> En él se anota la importancia de Suecia y su arraigado clasicismo como un elemento enculturizador en Finlandia. Para Griffiths esta idea quedó plasmada en el grabado de la colección *Suecia Antiqua et Hodierna (Suecia antigua y moderna)* que, en el año 1712, realizaría el dibujante Erik Dahlbergh sobre el Ducado de Finlandia. En él, un artesano en primer plano da forma a un novedoso capitel corintio. En segundo plano se reproduce una escena finlandesa típicamente rural caracterizada por las tradicionales construcciones de madera y labores de ganadería propias.

Este interés culturizador estaba fuertemente ligado a un objetivo último de total alfabetización, potenciado por el estado finlandés en este período. Tras la independencia, como uno de los objetivos más apremiantes, se instauró en 1921 la Ley de Educación Básica Obligatoria, que impuso la escolarización hasta la edad de 13 años, garantizando su gratuidad en todo el estado.<sup>45</sup> Este hecho afectó a la arquitectura ya que, vinculado a estas medidas de universalización de la educación, se planteó la necesidad de construcción de gran cantidad de escuelas rurales. Se programó para este período de reconstrucción la necesidad de realizar unas 150 escuelas al año. La solución que se adoptó para llegar a este número y garantizar la calidad de las mismas fue la definición de escuelas tipo. Para seleccionar los modelos más convenientes se convocó un concurso nacional en junio de 1921.<sup>46</sup> A él fueron presentadas 157 propuestas. Esta cantidad parece especialmente elevada para la época si se considera que, como se anotado anteriormente, alrededor de 1920, la SAFA, asociación equivalente a los colegios profesionales de arquitectos, contaba con 153 miembros. Esto da una idea de la importancia y repercusión posterior que pudo alcanzar en el ámbito nacional. Como resultado del concurso se publicó en 1922 la guía oficial que contenía las 16 mejores tipos: *Maalaiskansakoulujen rakennuspiirustuksia (Dibujos arquitectónicos para escuelas rurales)*. Bajo la supervisión del Consejo Nacional de Educación fueron diseminados estos modelos por la geografía nacional, llegando a ser construidas 220 escuelas rurales durante el curso académico 1922-23.

El equipo más premiado en este amplio concurso fue el compuesto por Borg-Sirén-Åberg (Kaarlo Borg, Johan Sigfrid Sirén y Urho Åberg). Dado que existían varias categorías, este equipo

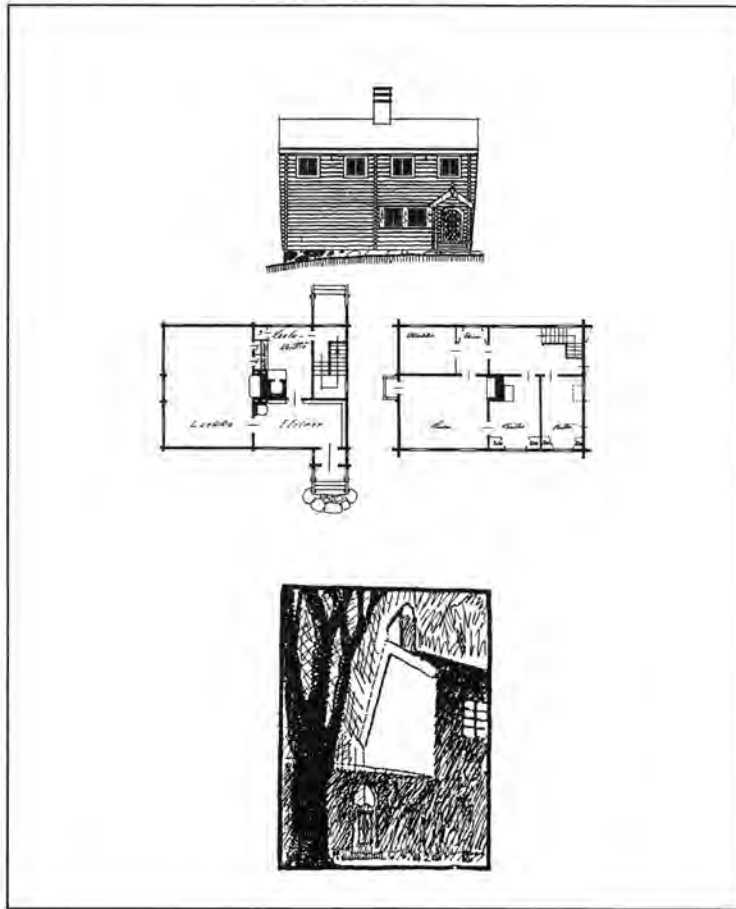


63. Gunnar Taucher, propuesta presentada bajo el lema "Kirkkokylä" al concurso de escuela rurales (1921)

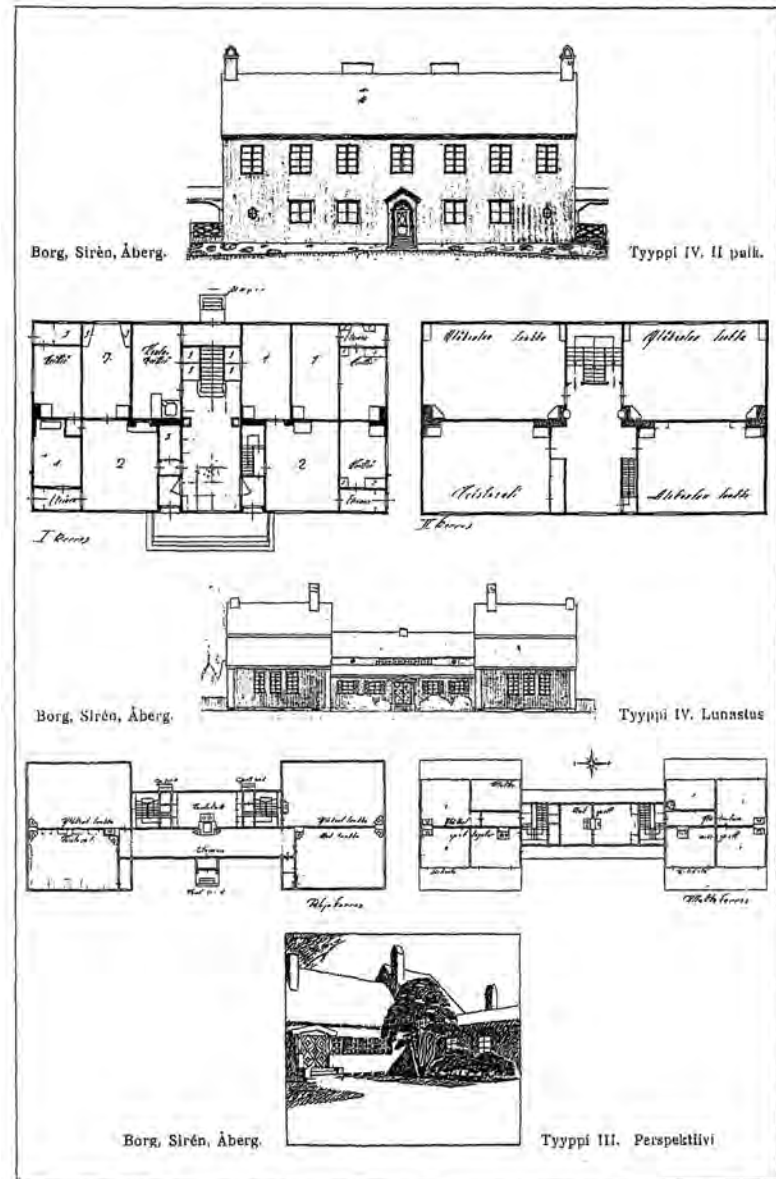
<sup>44</sup> GRIFFITHS, Gareth: "Finlandia: el sur y los símbolos de enculturación", *NÓRDICOS. DPA* n. 26. Documents de Projectes d'Arquitectura. Barcelona, Edicions UPC, 2011, pp 34-41.

<sup>45</sup> Instituto de estadística finlandés: Tilastokeskus. <[http://www.stat.fi/tup/suomi90/marraskuu\\_en.html](http://www.stat.fi/tup/suomi90/marraskuu_en.html)> (03/052013)

<sup>46</sup> Este modelo de escuelas tipo no era una novedad en Finlandia. Ya en el siglo XIX circulaban algunos modelos de escuelas que se iban repitiendo por la orografía nacional. El modelo de concurso para estas escuelas tipo ya se había experimentado anteriormente, aunque con menor éxito, a comienzos de 1907. WARE, Ritva: *Op. cit.*, p. 28.



64. Borg-Sirén-Åberg , propuesta para la escuelas rurales Tipo I (1921)



65. Borg-Sirén-Åberg , propuesta para la escuelas rurales Tipos III y IV (1921)





72. Lars Sonck, Catedral de Tampere (1907)



73. H. Ekelund, Iglesia de Töölö, Helsinki (1929-30)



74. A. Lindgren y B. Liljequist, Iglesia de Säynätsalo (1926-27)

consiguió dos primeros premios, tres segundos y un tercero. Aunque ninguno de los modelos ganadores destacó por tener un interés arquitectónico reseñable, sí que sirven para entender el acierto que en su enfoque presentaron. Las propuestas vencedoras encajaron con los deseos planteados por el ente nacional organizador. Entre los objetivos requeridos se destacó la demanda de una economía extrema, una perfecta funcionalidad, así como una modestia en el estilo con ciertos matices nacionales.<sup>47</sup> En los proyectos más valorados, la sencilla monumentalidad que se observa, unido a la capacidad para ser construidos con sistemas y recursos tradicionales, consiguió dar imagen a una categoría arquitectónica solicitada nada sencilla, a caballo entre lo institucional-cultural y lo rural. Se alcanzó de un modo general una dignidad, dentro la escasez del período y el medio, muy oportuna. Así, para Eija Merenmies *los planos reflejan el carácter carente de pretensiones de las antiguas granjas*.<sup>48</sup> Para Riitta Nikula, a través de dos afirmaciones diferentes, estas propuestas presentaron una doble cara. Por un lado, como *edificios clasicistas de madera eran bellos monumentos al ideal de la educación*,<sup>49</sup> y por otro debido al *énfasis en el localismo de estos diseños que trataron de crear un sistema educativo homogéneo para todo el país, se desvela una interesante demostración de la ideología nacional romántica de la época*.<sup>50</sup>

Como resultado de esta convivencia de tendencias culturizadoras por un lado, y obligaciones de naturaleza constructiva y enraizadora por otro, se produjo una inevitable asociación entre lo rural y lo clásico. En el único libro referente a los autores de las anteriores escuelas, dedicado a J. S. Sirén, algunas de estas propuestas se definieron como *Clásico vernaculares*,<sup>51</sup> una descripción muy oportuna que, como se verá más adelante, se adaptó plenamente a experiencias llevadas a cabo en Suecia en este mismo período.

Otro campo de trabajo para los arquitectos, tradicionalmente muy consolidado e interesante en Finlandia, que ha recibido este influjo clásico-vernacular, ha sido el de los edificios religiosos. Debido a la prioridad de otro tipo de construcciones durante los años de reconstrucción, las iglesias no supusieron un campo fértil como lo había sido anteriormente y lo sería de aquí en adelante. Entre los modelos romántico-nacionales como la catedral de Tampere (1907) o la catedral de Kallio (1912), ambos de Lars Sonck, y otros protofuncionalistas, dependientes directamente de la tradición italiana, como la iglesia de Muurame (1929) de Aalto o la de Töölö (1929-30) de H. Ekelund, se encuentran algunas obras en esta primera fase de los años veinte. Casi la totalidad de ellas se realizaron en pequeñas ciudades y pueblos. Se aprecia como las pocas obras llevadas a cabo que se pueden destacar también respondieron a los principios enunciados hasta el momento. Quizá las

<sup>47</sup> NIKULA, Riita: "The inter-War Period: the Architecture of the Young Republic". *Op. cit.*, p. 54

<sup>48</sup> MERENMIES, Eija: "J. S. Sirén's architecture", en AA.VV. (eds.): *J. S. Sirén: arkkitehti-architect: 1889-1961*. *Op. cit.*, p. 51.

<sup>49</sup> NIKULA, Riita: *Construir con el paisaje: breve historia de la arquitectura finlandesa*. *Op. cit.*, p. 117.

<sup>50</sup> NIKULA, Riita: "The inter-War Period: the Architecture of the Young Republic". *Op. cit.*, p. 54.

<sup>51</sup> MERENMIES, Eija: *Op. cit.*, p. 51.

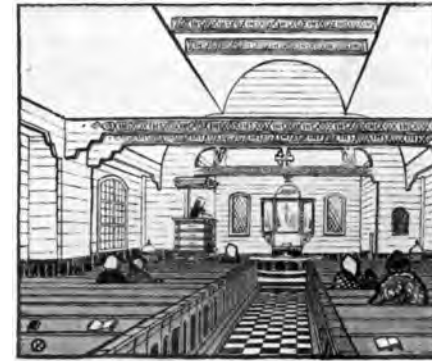


aspiraciones modestas y sencillas propias de la confesión luterana, unido a su emplazamiento rural, fomentaron el uso de sistemas tradicionales. Por otro lado, su papel representativo e institucional, y en algún momento formativo, facilitó al mismo tiempo el empleo de recursos clasicistas.<sup>52</sup> Uno de los ejemplos en este sentido fue la iglesia de Säynätsalo (1926-27) de A. Lindgren y B. Liljequist. Otro, quizá el más representativo, pertenece a Oiva Kallio: la iglesia del pueblo de Aurejärvi (1921-24), cerca de Tampere. Fruto de un concurso en el que requería una construcción completamente en piedra, Kallio abstrajo esta noción recurriendo al recuerdo formal de las antiguas iglesias medievales de piedra a través sin embargo de una ejecución casi completa en madera. Para ello dotó a la nueva construcción de una formalización en planta rectangular y alargada de índole similar a la de las anteriores. La gran cubierta, que también depende en parte de aquellos primeros templos, fue definida a cuatro aguas y recubierta a base de tejas de madera alquitranada, dos rasgos característicos de las iglesias de Ostrobotnia del siglo XVII en adelante.<sup>53</sup> Siguiendo con esta tradición, el cerramiento exterior vertical fue revestido con el mismo sistema de tablillas verticales pintadas. La fenestración, por su tamaño, división y disposición, también hace alusión a la práctica clasicista de esta región. Por otro lado, es en su interior donde se aprecian rasgos y sistemas más humildes y rurales. Así la sencilla construcción de troncos apilados queda vista al interior con un único recubrimiento de pintura blanca. Para llegar conseguir una nave recta de tal longitud, Kallio recurrió a uno de los sistemas considerados más típicos de la tradición constructiva local, los pilares en cajón. Debido a las limitaciones de longitud del material empleado, los troncos de madera, en muros lineales de gran dimensión, es preciso establecer un recurso intermedio que recoja la interrupción necesaria de estos troncos. Los cuatro pilares cajón distinguibles en los laterales de la nave, alojan esta discontinuidad necesaria entre troncos al tiempo que, como elemento arriostrador, da estabilidad al conjunto. Se observa por tanto como en su conjunto son de nuevo combinados sistemas tradicionales rurales y recursos clasicistas de la región de Ostrobotnia. Un elemento más a destacar por su singular condición es la torre campanario anexa a la iglesia. En ella no es distinguible ninguna de las corrientes analizadas hasta el momento ni tampoco alguna inmediatamente posterior. El uso totalitario en ella de las tejas de madera alquitranada demuestra cierto grado de experimentación por parte de Kallio. Al mismo tiempo, una cierta naturaleza primitivista de este elemento, servirá para aportar un interesante contrapunto a la apariencia exterior clasicista del conjunto.

Como ya se ha anotado, la escasez en este momento de proyectos de gran envergadura o repercusión no permiten constatar lo afirmado en una escala mayor. Sin embargo, sí aparecen más edificios, especialmente en la obra de Alvar Aalto, que permiten hacer alguna comprobación más al respecto. Desde 1921, año de conclusión de sus estudios, hasta su establecimiento en la cosmopolita Turku en 1927, los trabajos de Aalto, al igual que el resto de sus compañeros, se desarrollaron casi

<sup>52</sup> En este sentido no se debe olvidar el importante papel que como institución vinculada a la cultura y la educación representaba la Iglesia. Desde el siglo XVI y hasta comienzos del XIX fueron las parroquias rurales las encargadas de impartir educación en este medio. ALHO, Olli: *Op. cit.*, p. 280.

<sup>53</sup> JESKANEN, Timo y LESKELA, Pekka: *Oiva Kallio*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2000, p. 65.



75. Oiva Kallio, Iglesia de Aurejärvi (1921-24), dibujo interior

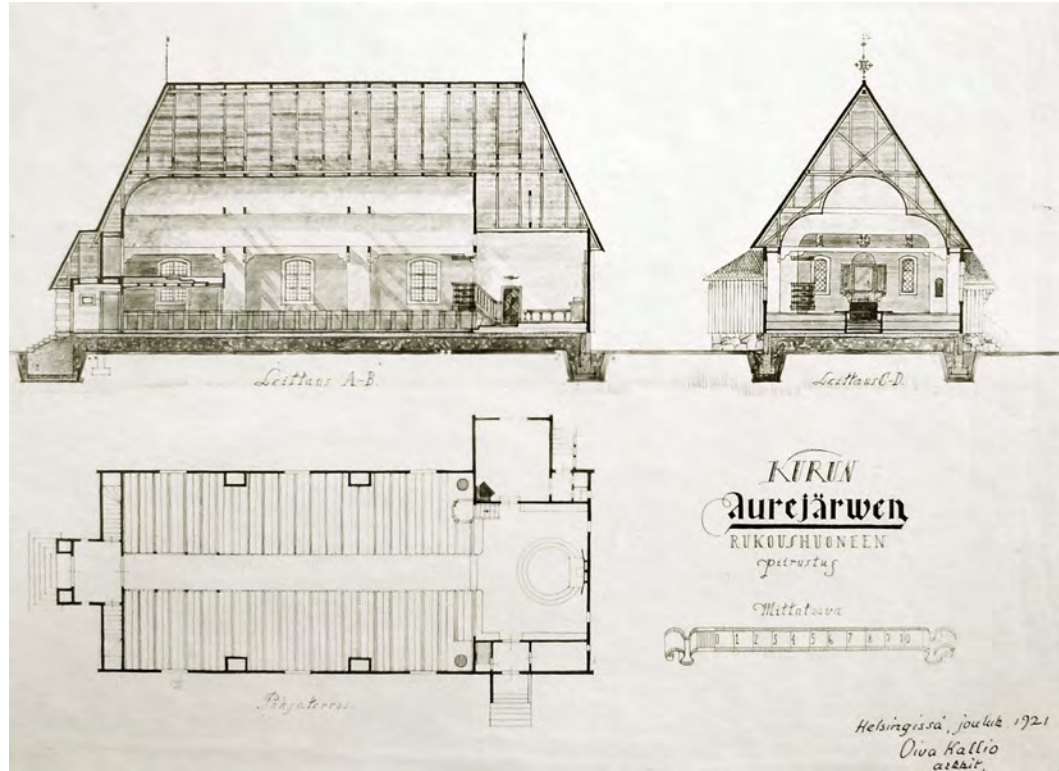


76. Oiva Kallio, Iglesia de Aurejärvi (1921-24)



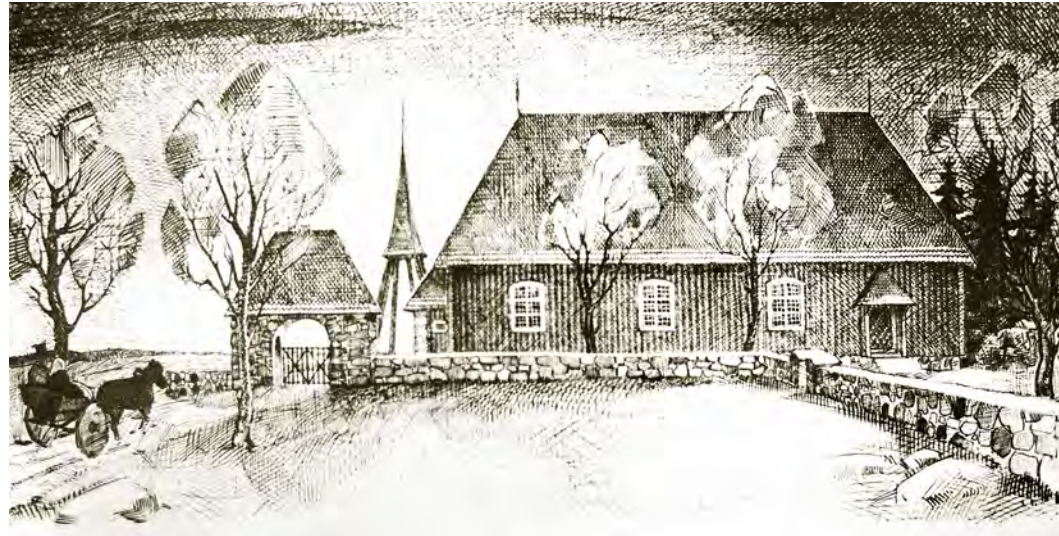
77. Casa Peltonen en Kuortane, Ostrobotnia del Sur. Lugar en el que nació Alvar Aalto, su padre J. H. Aalto tuvo alquilada la planta superior del edificio principal





68. y 69. Oiva Kallio, Iglesia de Aurejärvi (1921-24), planimetría y perspectiva. SRM 20/6269 y SRM 80/6270

70. y 71. Oiva Kallio, Iglesia de Aurejärvi (1921-24), fotografías. SRM 20/6272



exclusivamente en el medio rural. La restauración y ampliación tanto de viviendas como de iglesias menores focalizaron su trabajo y fomentaron un contacto directo con las tradiciones constructivas vernaculares de este medio.<sup>54</sup> Al mismo tiempo, asentado en Jyväskylä, el clasicismo de Ostrobotnia también afectó a un joven Aalto. Ya en 1916, durante el verano previo a su ingreso en la Escuela Politécnica de Helsinki, ejerciendo como ayudante del arquitecto Toivo Salervo, recorrió esta región conociendo el valor de su arquitectura.<sup>55</sup> Tras obtener su titulación, tanto la acumulación de gran cantidad de trabajos iniciales en esta cercana región a Jyväskylä, así como sus influyentes orígenes, una antigua granja en Kuortane (Ostrobotnia del Sur), favorecieron esta influencia. La referencia clasicista, unido de nuevo a la necesidad de emplear los recientemente valorados sistemas más tradicionales originó de nuevo la fusión clásico-vernacular. Quizá, los ejemplos más destacables sean los llevados a cabo por Aalto en Alajärvi, Ostrobotnia del Sur. El caso del edificio para la Asociación Juvenil de Alajärvi, realizado en 1919, y el Hospital Municipal de esta localidad, de 1924, ejemplifican este hecho. En fotografías originales de los primeros años de estos edificios se descubre como el lenguaje sincero y tosco, propio en la construcción de troncos y cubiertas vegetales, es combinado con naturalidad con volumetrías, distribuciones y fenestraciones propias del idioma clásico local.<sup>56</sup> Tal y como se comprueba en imágenes recientes, las distintas rehabilitaciones y modificaciones llevadas a posteriori sobre ambos edificios han desfigurado esta visión. Especialmente la sustitución de las cubiertas de teja de madera por otras, en un caso cerámica y en otro metálica, ha desvirtuado estas construcciones a caballo entre las dos tradiciones. Se puede observar sin embargo como éstas han servido para constatar la confianza en el lenguaje ostrobotniano a pesar de ser trabajado bajo premisas más rústicas. El posterior revestimiento exterior realizado a base de tablillas verticales ha servido para comprobar la validez de la estructura base, formal y compositivamente clásica, empleada en ambos casos. Con este recubrimiento, los dos edificios han pasado a ser dos más dentro del paisaje típico de la región.

Otros arquitectos como Hilding Ekelund o Erik Bryggman, de alguna manera, experimentaron también este breve estadio. Como se ha comprobado, por una u otra razón, la escasez de este primer lustro de los años veinte obligó a la mayoría de los arquitectos a trabajar bajo premisas de mínimos recursos. Ante esta situación, y frente a la necesidad de reconstruir y enculturizar el medio rural lo más rápidamente, los sistemas y procedimientos constructivos propios de este medio se impusieron como la solución dominante en aquel momento. En parte debido a esto, el medio rural adquirió relevancia a todos los niveles y, una de sus manifestaciones menos atendidas hasta el

<sup>54</sup> ANGELETTI, Paolo y REMIDDI, Gaia: *Op. cit.*, pp. 81, 171.

<sup>55</sup> AA.VV. (eds.): *Alvar Aalto: il Baltico e il Mediterraneo*. Venecia, Marsilio, 1990, p. 50.

<sup>56</sup> Por lo observado tanto en las fotografías como en los dibujos consultados, originariamente ambas cubiertas eran de carácter vegetal, a base de tejas de madera, muy próximas a la tradicional utilizada por Kallio en la Iglesia de Aurejärvi. Al menos en el caso del hospital, el revestimiento exterior inicialmente elegido fue un mortero de yeso. Muy probablemente, tanto la escasez económica como la de determinados materiales hizo renunciar a este acabado en favor de uno tradicional de troncos que, posteriormente, se vería cubierto por otro más convencional de tabla en vertical pintada. SCHILDT, Göran: *Buildings and projects: 1917-1926*. Colección The architectural drawings of Alvar Aalto, 1917-1939. Volumen 1. New York, Garland Publishing, 1994, pp. 243-244, 248.

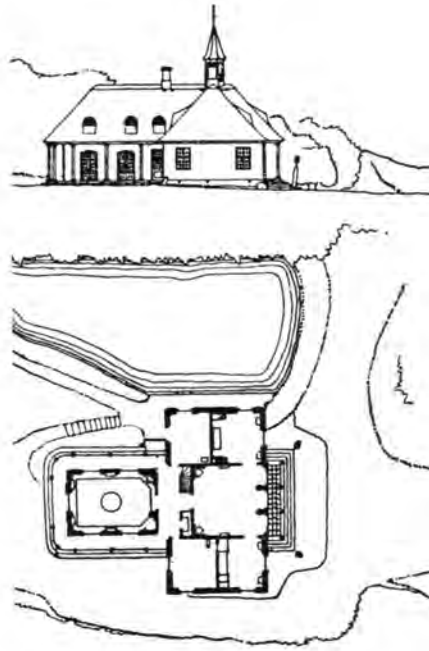


78. y 79. Alvar Aalto, Hospital Municipal de Alajärvi (1924). Estado original y reformado



80. y 81. Alvar Aalto, Asociación Juvenil de Alajärvi (1919). Estado original y reformado





82. y 83. Andreas Kirkerup, Pabellón de Hytten, Parque de Liselund, Møn, Dinamarca (1790). Fotografías

84., 85. y 86. Andreas Kirkerup, Parque de Liselund, Møn, Dinamarca (1790). Planta, alzado y planimetría general del parque



87. C. F. Eckersberg, Liselund en la isla Danesa de Møn, Liselund (1809)



momento, el campesinado ostrobotniano y toda su región de influencia, saltaron al foco de atención. Su clasicismo, modestia y austeridad encajaban con el espíritu nacional de la época y, estéticamente, se postuló como un modelo válido dentro de la tendencia internacional imperante, el clasicismo escandinavo. La fusión clásico-vernacular que se propició en Finlandia fue fruto de una exigencia más pragmática que intelectual. Sin embargo, al mismo tiempo, presentó un acercamiento, no se sabe si voluntario o no, a alguna de las experiencias llevadas a cabo recientemente por Asplund en la vecina Suecia, una de las variaciones o evoluciones más intelectualizada e interesante del vigente clasicismo moderno: la revernacularización del clasicismo.

### Revernacularización del clasicismo

En Europa ha existido un cíclico interés hacia la cultura vernácula. Cercano a la época a la se está haciendo referencia, en Inglaterra, de la mano de William Morris y John Ruskin, se produjo una de las últimas recuperaciones de esta forma de expresión. Posteriormente, sobre la valoración del Arts & Crafts inglés realizada por Hermann Muthesius, se fundó el Werkbund alemán. Aquí, a un nivel industrial y productivo, trataron de integrarse los procesos industriales a los oficios tradicionales. Se obtuvo, principalmente en el campo del diseño, una interesante mezcla entre lo técnico y lo artesanal que sirvió para inaugurar una postura que, generalmente de un modo no protagonista, se repitió a lo largo del siglo XX. En el campo de la arquitectura, esta actitud de combinación de opuestos culturales tuvo un claro reflejo a lo largo de la modernidad. Ejemplos posteriores construidos de Le Corbusier, Barragán, Sert, Breuer o Constantinidis reflejaron este interés. Sin embargo, se puede considerar que esta fusión entre lo racional y lo vernáculo ya se había producido en momentos anteriores de la historia. Algunos de los casos más destacados aparecen en el siglo XVIII. Así se puede citar el Hameau de María Antonieta, llevado a cabo en Versalles en 1783, fruto de un capricho romántico de representación e idealización de la vida rural. Dependiente de este experimento galo, el noble francés Antoine de Bosc de la Calmette construyó poco después, en 1790, un parque en la isla danesa de Møn dedicado a su mujer Elisabeth. El parque fue bautizado en su honor como Liselund, el bosque de Lisa, convirtiéndose por su emplazamiento, su disposición y sus pabellones en uno de los mejores ejemplos de jardinería romántica inglesa dentro de escandinavia.<sup>57</sup>

Como resultado del viaje de estudios de un grupo de estudiantes de arquitectura daneses a este jardín, se publicó en 1918 el cuaderno de dibujos *Boken om Liselund*. Es conocido que éste llegó a manos de Asplund y fue tal la impresión que le causó que, recién casado y junto a su mujer,

<sup>57</sup> Se debe valorar de nuevo, al igual que ocurrió con el Arts & Crafts y el Werkbund, el papel jugado por la cultura anglosajona como estimuladora de esta recuperación de valores rurales.



88. Richard Mique, Hameau de María Antonieta, Versalles (1783)



89. Jens Juel, Elisabeth (Lisa) de la Calmette, Baronesa de Iselin (1782)



90. Andreas Kirkerup, Parque de Liselund, Møn, Dinamarca (1790)

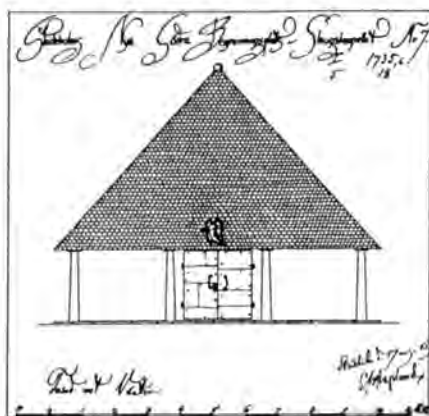




91. Andreas Kirkerup, Pabellón de Hytten, Parque de Liselund, Møn, Dinamarca (1790)



92. E. G. Asplund, Capilla del Bosque, Estocolmo (1918-20)



93. E. G. Asplund, Capilla del Bosque, Estocolmo (1918-20)

recorrió Dinamarca en bicicleta hasta llegar a Liselund.<sup>58</sup> Allí Asplund valoró especialmente el pabellón de Hytten, una pequeña construcción con cuerpo principal de orden clasicista pero con pórticos de columnas de madera sin tratar y cubierta natural de paja. Esta espontánea combinación entre lo formal y lo aparentemente casual le encandiló. Tras esta visita, Asplund modificó la propuesta inicial de uno de los proyectos que más repercusión iba a tener dentro de su carrera, la Capilla del Bosque. Adaptó su proyecto original hasta aproximarle a lo que había visto en la isla de Møn, propiciando tras su consecución en 1920 la admiración de sus compañeros y una nueva recuperación simultánea de valores vernáculos y clásicos. Como ya se ha señalado, de una manera condicionada por las necesidades y la particular situación nacional se produjo una mezcla similar en Finlandia. A pesar de compartir resultados cercanos, el origen en ambos casos era totalmente opuesto ya que, mientras uno fue inevitable el otro, el ejemplo sueco, se basó en una reflexión intelectual y consciente alrededor del origen del clasicismo. Los arquitectos finlandeses, como se verá más adelante, por la dependencia de la producción sueca que presentaron en este período, tampoco fueron del todo ajenos a lo experimentado por Asplund. Por lo tanto, no resulta sencillo discernir en el caso finlandés cuanto de voluntario o cuanto de forzado hubo en esta fusión en sus proyectos.

El ejemplo de Asplund, que ha atraído una gran atención tanto por la sensibilidad demostrada como por el brillante empleo de recursos arquitectónicos, ha provocado en el último cuarto de siglo un conjunto de interesantes artículos teóricos relativos a su origen conceptual y a lo que se denominó revernacularización del clasicismo.<sup>59</sup> Kenneth Frampton, Demetri Porphyrios, Alan Colquhoun, Björn Linn o Hyon-Sob Kim, entre otros, han tratado este tema.<sup>60</sup> Para Frampton, basándose en los enunciados de Porphyrios, esta revernacularización tiene su origen en el doricismo base del clasicismo escandinavo. El interés hacia valores simbólicos y representativos manejado por Asplund en sus obras, quedó plasmado aquí de un modo más originario a través de la idea germen del proyecto. Asplund indagó en el origen de la cabaña, el templo y su sentido dórico para, a través de una voluntaria sencillez rústica, explorar la *ontología de la construcción y el cobijo*.<sup>61</sup> Para Colquhoun sin embargo, esta revernacularización del clasicismo no supuso un verdadero regreso a los orígenes del estilo, sino que se trató de una recreación o ficción, una fantasía. Sea como fuere, ha sido probado

<sup>58</sup> WREDE, Stuart: *La arquitectura de Erik Gunnar Asplund*. Madrid, Ediciones Júcar, 1992, pp. 56, 239.

<sup>59</sup> El sustancial interés surgido a finales del siglo pasado hacia el empleo del clasicismo llevado a cabo por Asplund se debe a la irrupción del Postmodernismo en la escena arquitectónica de los años ochenta, así como a la necesidad de dotar de significados a este movimiento.

<sup>60</sup> Algunas referencias al respecto son: COLQUHOUN, Alan: "Classical, primitive, vernacular". *Casabella* vol. 47, n. 492, 1983 jun. Milán, Electa, 1983, pp. 24-25; COLQUHOUN, Alan: "Vernacular Classicism". *Architectural Design* vol. 54, n. 5-6, 1984, London, Academy Group, 1984, pp. 21-31; FRAMPTON, Kenneth: *GA DOCUMENT. Special Issue 3. Modern Architecture 1920-1945*. Tokyo, A.D.A. Edita, 1981; KIM, Hyon-Sob. "Revernacularization of Classicism and the Matter of the Constructional Logic. A Study on Gunnar Asplund's Woodland Chapel (1918-20)", 2011, <<http://auric.or.kr/User/Rdoc/DocCmag.aspx?returnVal=CMAG&catvalue=1&cdn=178506>> (18/07/2012); LINN, Björn: "The transition from classicism to functionalism in Scandinavia", en SALOKORPI, Asko (ed.): *Classical Tradition and the Modern Movement. Klassinen perintö ja modernismi. Den klassiska traditionen och modernismen*. Op. cit., pp. 74-105. PORPHYRIOS, Demetri: *Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto*. Op. cit. PORPHYRIOS, Demetri: "Scandinavian Doricism". Op. cit. PORPHYRIOS, Demetri: "Caras reversibles: Arquitectura danesa y sueca 1905-1930", en LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel (ed.). *Erik Gunnar Asplund*. Colección Estudios Críticos 3. Barcelona, Stylos, 1990, pp. 49-64, texto original "Reversible faces. Danish and Swedish architecture 1905-1930" en *Lotus* 16, Milan, 1977.

<sup>61</sup> FRAMPTON, Kenneth: "La Tradición Clásica y la Vanguardia Europea: anotaciones sobre Francia, Alemania y Escandinavia". Op. cit., p. 170.



que existió una sensibilidad hacia la raíz de la construcción clásica y de su estado original, ligneo en este caso. Esta actitud, que ha podido ser valorada en algún caso como accidental por el relato que rodea a la Capilla del Bosque, tiene un punto de partida que es preciso explicar.

El doricismo sugerido por Porphyrios y Frampton apunta ineludiblemente a la vecina Dinamarca. El estilo dórico fue aquí epicentro del debate originado por Wanscher ya en 1907 a través de sus artículos en la revista *Architekten*. Las obras más representativas del origen del clasicismo nórdico fueron elaboradas en este sobrio orden. Sirve como ejemplo el primero y más distintivo de estos proyectos, el Museo de Arte de Faborg (1915), de Carl Petersen. Es necesario recordar que el mismo año que eran publicados estos primeros artículos de Wanscher, Jensen Klint y Jens Møller-Jensen, empujados en parte por el constante interés escandinavo por lo folclórico y lo vernáculo, se fundaba la asociación *Skonvirke*. Esta agrupación de artesanos, equivalente danés del Arts & Crafts, supuso una confrontación y una salida de cara a los postulados clasicistas más formalistas que se empezaban a imponer.<sup>62</sup> Con ello se abrió la semilla de la duda sobre la validez del estilo que se trataba de recuperar. Como ha indicado L. B. Jorgensen en su capítulo sobre el clasicismo escandinavo danés, *en ninguna parte encontramos una total satisfacción con el nuevo estilo. [...] La dificultad estaba en buscar una solución que pareciese natural.*<sup>63</sup> Parte de esta insatisfacción pudo ser canalizada a través del viaje y los dibujos que uno de los representantes de este clasicismo realizó en 1918. Agee Rafn, autor de la Jefatura de Policía de Copenhague y seguidor de los postulados de Wanscher, fue responsable en este año del viaje y la publicación sobre Liselund, *Boken om Liselund*, que en 1919 inspiraría a Asplund para su capilla. El doricismo ligneo que allí aparecía resolvía a la perfección el dilema entre lo clásico y lo vernáculo. El origen natural de los órdenes era una respuesta que se pudo apreciar de manera evidente en aquel caso. La aproximación natural que entre los dos extremos aparecía en aquel orden dórico en madera, fue de gran inspiración para los que, conocedores del conflicto, supieron apreciar su valor.

Por la atención prestada desde el país vecino a esta situación, parece que una sensibilidad similar se venía desarrollando también en Suecia. Como se verá a continuación, fueron Ötsberg y Asplund quienes mejor lo ejemplificaron. Al observar los dibujos originales de la primera propuesta de Asplund para la Capilla del Bosque se entiende su conocimiento y referencia a los primeros modelos clásicos daneses que se estaban llevando a cabo. Estos dibujos, previos a la publicación de Rafn sobre Liselund, descubre intenciones basadas en una claridad, solidez y rotundidad similares a las de obras como el museo de Petersen. El tipo de edificio inicialmente elegido por Asplund, inspirado directamente en el templo próstilo griego, dependiente del tradicional megarón, presenta al mismo tiempo una predilección hacia etapas más primigenias de la arquitectura clásica. Simultáneamente, las columnas que flanquean la entrada oscilan entre una solución esencialmente

<sup>62</sup> PORPHYRIOS, Demetri: "Scandinavian Doricism". *Op. cit.*, pp. 23, 34.

<sup>63</sup> BALSLEV, Lisbet: *Op. cit.*, p. 56.



94. Marc-Antoine Laugier, La cabaña primitiva, en *Essai sur L'architecture*, 2ª edición (1755)



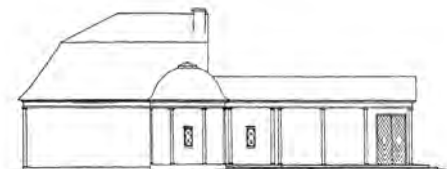
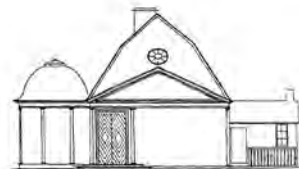
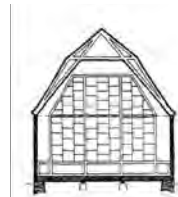
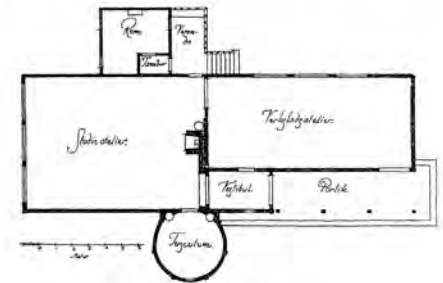
95. Desarrollo de la arquitectura desde la construcciones primitivas según William Chambers (1759)



96. Carl Petersen, Museo de Faaborg (1912-15)



97., 98., 99., 100. y 101. Ragnar Östberg, Estudio Carl Eldh, Estocolmo (1918). Fotografías históricas, actuales y documentación gráfica

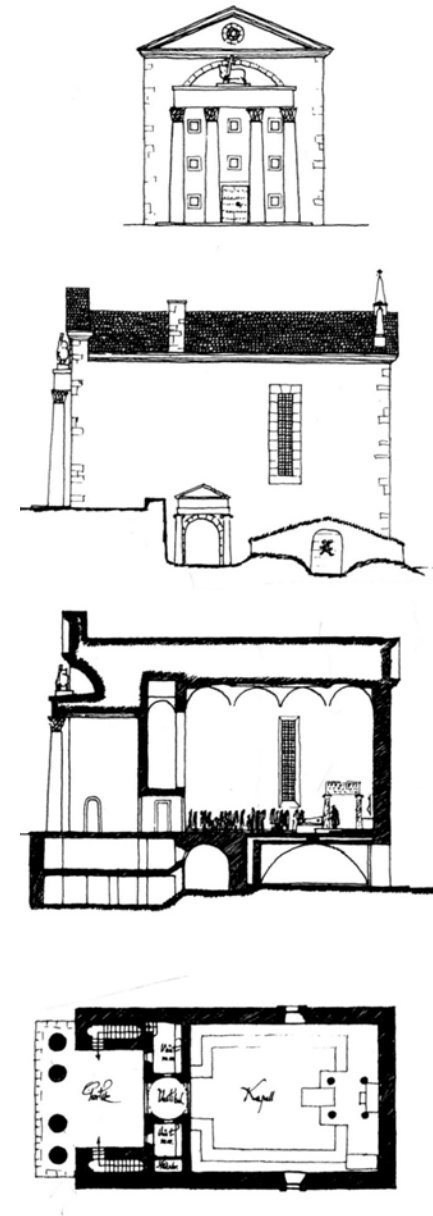


toscana, por la ausencia de basa y acanaladuras en la columna, y otra corintia, debido al orden del capitel que las corona. Esta doble apariencia presenta una variación más naturalista sobre el doricismo imperante. No es de extrañar que los dibujos del pabellón de Hytten en Liselund emocionaran a Asplund. Éstos se ajustaban a unos objetivos ya perseguidos por él desde el principio para esta pequeña obra.

El que fuera maestro y referente para Asplund, Ragnar Östberg, también experimentó con algo de anterioridad nociones similares. Así, en 1918 había construido en Estocolmo un estudio para el escultor Carl Eldh fundamentado en reflexiones cercanas. Esta construcción, completamente realizada en madera sin apenas tratamiento, presenta un pórtico adintelado de columnas de madera al natural acompañado de un sencillo frontón lateral, también realizado en su totalidad en madera. Su naturaleza a caballo entre el templo, la casa y la granja tradicional dota al edificio de un ambigüedad e indeterminación que le hace especialmente atractivo dentro del tema tratado. No se ha encontrado constancia de la influencia de esta obra sobre la de Asplund, pero es innegable que éste seguía la obra de su compañero y profesor. El hecho de que este atelier fuera realizado en Estocolmo, pudo facilitar su conocimiento por parte de este último.

Este último ejemplo de Östberg resulta especialmente interesante frente a lo visto en el caso finlandés. Esta triple naturaleza que presenta el estudio de Carl Eldh se asemeja mucho en su apariencia a algunos de los ejemplos vistos en el apartado anterior. Sin embargo, se puede afirmar que en el caso sueco, la fusión entre clásico y vernáculo fue el resultado de un proceso más reflexivo fundamentado en una búsqueda del origen del acto de construir. Si en Finlandia la realidad económica y constructiva fue la que dio lugar a una fusión similar, en Suecia, con base en lo experimentado en Dinamarca, la combinación floreció a través de esta intelectualización del origen vernacular del clasicismo.

De manera resumida, tras este análisis, se puede considerar que fue Dinamarca la verdadera desencadenante de esta breve pero fructífera corriente. Fue allí donde se establecieron las reglas del juego, donde fue enunciado el problema y donde se produjeron los estímulos necesarios para una correcta respuesta. Sin embargo, como se ha comprobado, fue en la vecina Suecia donde se materializaron las soluciones con más repercusión a aquel conflicto. Finlandia y sus arquitectos, a pesar de la dura tarea de reconstrucción que tenía entre manos, no se comportaron como meros espectadores. Como se ha anotado, los creadores finlandeses han dispuesto a lo largo de la historia de una habilidad especial para sintetizar diferentes estilos. Junto e ello, la experiencia constructiva rural de la que también se ha hablado, facilitaría la asimilación y puesta en práctica de este tipo de experiencias. Tal y como ocurriera en los primeros ejemplos expuestos, fue la escala residencial la que ofreció mayor independencia para trabajar con esta arquitectura. Como se verá más adelante, Villa



102. E. G. Asplund, Capilla del Bosque, Estocolmo (1918-20). Primera propuesta de 1918

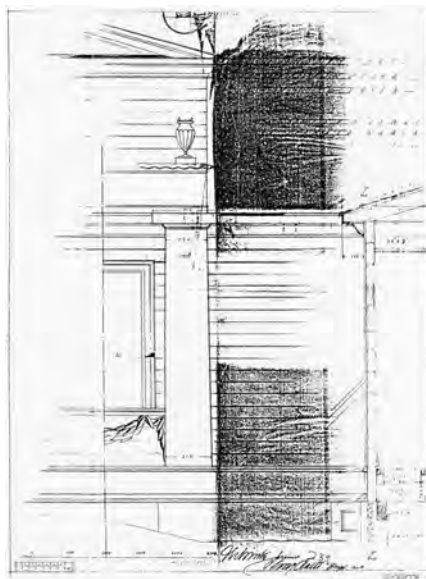
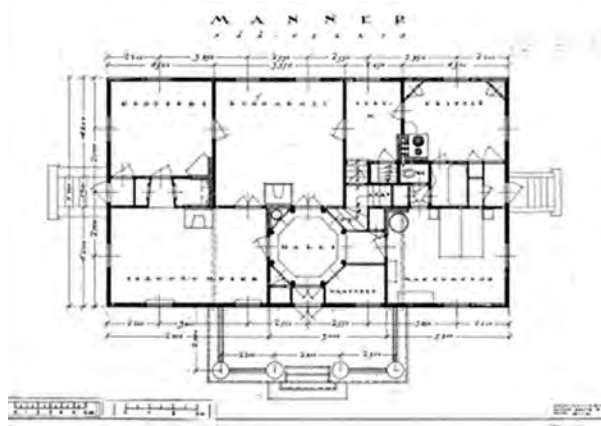




103., 104. y 105. Alvar Aalto. Residencia Terho Manner, Töysä, Ostrobotnia del Sur (1923). Variaciones sobre el alzado y planta



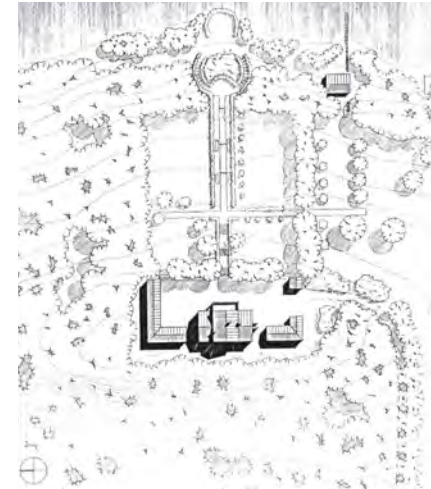
106., 107. y 108. Alvar Aalto. Residencia Terho Manner, Töysä, Ostrobotnia del Sur (1923). Fotografías exteriores y detalle constructivo



Oivala principalmente, y dos obras más de Aalto, la residencia Terho Manner de 1923 y Villa Flora de 1926, servirán para ejemplificar el particular desarrollo que estas ideas tuvieron en Finlandia.

Junto a algunas de las obras que se han tratado anteriormente dentro del caso finlandés, más vinculadas a situaciones de reconstrucción y escasez, existieron otras menos modestas en sus condiciones iniciales que permitieron una mayor libertad a sus autores. En ellas quedaron reflejadas conjuntamente algunas de las particularidades nacionales junto a reflexiones de esta última parte del discurso. En este grupo de obras destaca la residencia realizada en 1923 por Alvar Aalto para el primo de su madre, Terho Manner, en Töysä, en la actual Ostrobotnia del Sur, junto al lago Ponninjärvi. A pesar de su pomposa y ritual apariencia, es necesario recordar que se trataba de un edificio destinado a un uso agrícola dentro de una pequeña localidad. De un modo inmediato, ha sido asociada tanto al clasicismo palladiano como al propio de Carl Ludvig Engel desarrollado en madera.<sup>64</sup> Sin embargo, por el compromiso con su uso y con el emplazamiento que ocupa, Aalto recurriría sutilmente a la tradición local imperante. Tanto la distribución interior como la agrupación elegida en torno a un gran patio, aludieron a las prácticas campesinas ostrobotnianas. Por otro lado, las diferentes opciones reflejadas por Aalto en sus dibujos para esta residencia desvelarán una sutil aproximación a este doricismo líneo que se viene tratando, así como a la experimentación con el clasicismo a través de su origen vernacular. Se ha destacado con frecuencia el contraste propiciado entre el pulcro exterior y el rudimentario aunque cuidado interior de algunas estancias de este ejemplo. La coexistencia entre las dos tradiciones referidas no sólo será propiciada entre interior y exterior, sino que el propio sistema constructivo basado en la apilación de troncos, en confrontación con el lenguaje formal elegido, experimentará también esta dualidad. Resulta importante llamar la atención sobre este punto en el que se evidencia una preocupación por hacer convivir las inclinaciones clásica y vernácula de un modo más consciente e intelectualizado, similar al llevado a cabo por Asplund y Östberg. De este modo se puede observar en diferentes representaciones de Aalto como las columnas definidas de naturaleza dórica, varían entre estriadas y no. Se puede apreciar la diferencia en repetidos dibujos de una misma zona, del acceso eminentemente, donde las columnas oscilan en su apariencia dibujada. Se desconoce si esos dibujos fueron fruto de una duda en cuanto a la ejecución final o simplemente una experimentación gráfica. De una u otra manera, finalmente Aalto optó por llevar a cabo en este proyecto las dos soluciones al mismo tiempo. Así se puede comprobar como las cuatro columnas del acceso principal presentan un acanalamiento ejecutado con tablas de madera, mientras que los cuatro soportes del pabellón auxiliar anexo, también de naturaleza dórica, se ejecutaron cada uno de ellos de manera más natural y sincera, a base de un único tronco liso pintado de blanco. Este último recurso conecta directamente con las experiencias de Asplund y Östberg a través del reconocimiento del origen líneo de los órdenes antiguos.

<sup>64</sup> ANGELETTI, Paolo y REMIDDI, Gaia: *Op. cit.*, p. 179.



109. Alvar Aalto. Residencia Terho Manner, Töysä, Ostrobotnia del Sur (1923). Emplazamiento



110. y 111. Alvar Aalto. Residencia Terho Manner, Töysä, Ostrobotnia del Sur (1923). Exterior e interior





112. Alvar Aalto. Pabellón anexo en la residencia Terho Manner, Töysä, Ostrobotnia del Sur (1923)

En el cerramiento general del edificio aparece otra experimentación llevada a cabo en este sentido. Al igual que ocurre en otros edificios de Aalto en esta época, como por ejemplo el Hospital de Alajärvi, la representación gráfica exterior varía entre lisa y entablillada. En la mayor parte de los casos, el enlistonado que propone es horizontal y no vertical como venía siendo frecuente en la obra de sus compañeros. Esta vacilación es directamente achacable al conflicto existente entre voluntad por asemejar la apariencia exterior a la de la recién descubierta *architettura minore* y la imposibilidad material y presupuestaria de llevarlo a cabo en algún tipo de mortero visto. Esta nueva horizontalidad introducida por Aalto no deja de ser una innovación dentro del clasicismo imperante y la tendencia ostrobotniana dominante. Éste modo de representación y construcción supone una clara traslación al exterior del sistema constructivo tradicional finlandés de troncos horizontales con el que, al igual que el resto de edificaciones populares, fue construida esta residencia. Esto, finalmente, sirvió a Aalto para fusionar de nuevo la tradición clasicista y los orígenes vernáculos, en este caso locales, de la construcción.<sup>65</sup>

#### Oiva Kallio y Villa Oivala (1924)

En la pequeña isla de Villinki, lugar de emplazamiento de Villa Oivala, Oiva Kallio era conocido al poco de construir su pequeña residencia de descanso como *el hombre con el barco más rápido y, refiriéndose a la villa, la casa más fea*.<sup>66</sup> Al igual que muchos otros arquitectos finlandeses, la navegación era una de sus mayores aficiones. Esto le llevó a adquirir en esta isla un solar y a construir, en 1924, Villa Oivala. A pesar de la opinión generalizada de sus vecinos de aquella época, se va a tratar de demostrar que esta pequeña obra supuso un éxito de la arquitectura clasicista finlandesa en los años veinte así como, sorprendentemente, el canto de cisne de este período.

Oiva Kallio nació en 1884 en el antiguo municipio de Esse, actualmente denominado Pedersöre, en la región de Ostrobotnia. Hijo de vicario, pasó su infancia en esta misma región, en el pueblo de Pörtom, al sur de Vaasa. La fuerte influencia indentitaria de esta zona y la condición religiosa de su familia marcaron su temperamento. Al igual que la mayoría de los originarios de esta región, Kallio siempre destacó por poseer una cuidada educación y por haber llevado a lo largo de toda su carrera un estilo de vida modesto, reflexivo y tranquilo. Kallio finalizó los estudios en el Universidad Tecnológica de Helsinki en 1908. En 1912 estableció su propio estudio, el cual

<sup>65</sup> Este tema queda también tratado y analizado en ANGELETTI, Paolo y REMIDDI, Gaia: *Op. cit.*, pp. 179-180.

<sup>66</sup> JESKANEN, Timo: *Kansanomaisuus ja Rationalismi. Nakokobtia Suomen Puuarkkitehtuuriin 1900-1925. Esimerkkina Oiva Kallion kesähuvilo Villa Oivala*. Helsinki, Helsinki University of Technology, 1998, p. 194.



113. y 114. Alvar Aalto. Residencia Terho Manner, Töysä, Ostrobotnia del Sur (1923). Pabellón anexo y pórtico de acceso



115. Dibujos de veleros por Oiva Kallio





116. y 117. Villa Oivala, vista desde la costa y emplazamiento



simultaneó con colaboraciones con su hermano Kauno S. Kallio. Inicialmente conocido como buen diseñador de viviendas unifamiliares de perfil tradicional, en 1924 pasaría a ser reconocido nacionalmente por su éxito en el ya citado concurso para el ordenamiento del barrio de Töölö.<sup>67</sup> En una época nada abundante ni para el país ni para los arquitectos, los ingresos reportados por este concurso de gran envergadura pudieron animar a Kallio a llevar a cabo ese mismo año su sencilla residencia de verano, Villa Oivala.

Es casi nula la documentación original existente de Villa Oivala. Actualmente no se dispone ni de bocetos ni de dibujos originales de la misma. Sólo ha llegado a nuestros días una copia de un único plano completo de la residencia, así como la información publicada desde su construcción en la revista *Arkkitehti*.<sup>68</sup> Debe ser anotado que en el círculo profesional arquitectónico finlandés se trata de una obra muy conocida y respetada. Valorando este particular interés, Pekka Leskela dirá que se trata de *una arquitectura para arquitectos*.<sup>69</sup> Su repetido uso como herramienta docente en distintas etapas de la formación de futuros arquitectos dentro de la Universidad Tecnológica, unido a las visitas y excursiones organizadas por la Asociación Finlandesa de Arquitectos y al uso de su representativa imagen en distintas publicaciones locales, prueban la empatía y consideración hacia esta obra desarrollado por la profesión en Finlandia.<sup>70</sup>

Oiva Kallio escogió uno de los rincones más protegidos y aislados de esta isla de descanso para la ejecución de su residencia. En el proyecto de 1924, además de su perfecta formalización cuadrada y su patio central también cuadrado, destacó en su lado oeste un estar exterior cubierto y parcialmente abierto. Está pieza será una de las señas de identidad de la casa, además del espacio articulador, más atractivo y complejo del conjunto. Si se atiende en un primer lugar a su distribución se observa como este porche está directamente conectado con un estudio de trabajo al norte, realizado para sí mismo por Kallio, y con el estar principal en la esquina sur. En este ala sur, junto al estar, se encuentra la habitación principal y, a continuación, la cocina con un pequeño dormitorio de servicio. El lado opuesto queda casi colmatado por un gran taller almacén, junto al cual, en la esquina noreste, se situarán la sauna y una pequeña habitación de invitados. A nivel organizativo la residencia carece casi por completo de distribuidores interiores. La misión de éstos queda asumida por el porche, el patio y el corredor exterior cubierto anexo a él. Debe ser destacado por último el acceso principal a la casa. Propiciado en la cara este, se produce tras cruzar un enigmático y oscuro pasadizo en el eje del

<sup>67</sup> Este concurso supuso un giro en su trayectoria. De una obra eminentemente historicista dependiente en parte de la influencia de su hermano Kauno, Kallio saltó al panorama mediático y respondió al mismo, como ya se ha citado, con el primer edificio funcionalista de Helsinki en 1930, las oficinas de la Compañía Aseguradora Pohjola. Otros edificios como la propuesta para sede para este mismo banco en Suojärvi (1942) o la de la Escuela Primaria de Rovaniemi (1937-39) destacan en esta nueva trayectoria reformadora.

<sup>68</sup> La copia cianotípica de uno de los planos de la residencia se conserva actualmente en la Asociación Finlandesa de Arquitectos (SAFA). Los números de la revista *Arkkitehti* en los que aparecen artículos monomatemáticos de esta obra son: *Arkkitehti* 3/1927: 29-34, *Arkkitehti* 4-5/1964: 1, 54-57, II y *Arkkitehti* 4/1997: 60-63.

<sup>69</sup> LESKELÄ, Pekka: *Arkkitehti Oiva Kallio 1884 – 1964*. Helsinki, Helsinki University of Technology, 1998, p. 171.

<sup>70</sup> En cuanto a su empleo docente se puede consultar. RUUSUVUORI, Aarno: *Villa Oivala: teknillinen korkeakoulu*. Arkkitehtuuri I. Ryhmätyö. Syksy 1965. Helsinki, Teknillinen korkeakoulu, 1965; AA.VV.: *Villa Oivala. Rakenteiden Tekninen ja Historiallinen Selvitys*. Espoo, Sokonet Oy, 2008.



118. Oiva Kallio junto a su propuesta para el barrio de Töölö en 1927



119. Portada de la revista *Arkkitehti* 4-5/1964 con una fotografía del patio de Villa Oivala en su portada.



120. Viaje organizado por la Asociación Finlandesa de Arquitectos en 1978 a visitar Villa Oivala. A la derecha Reima Pietilä

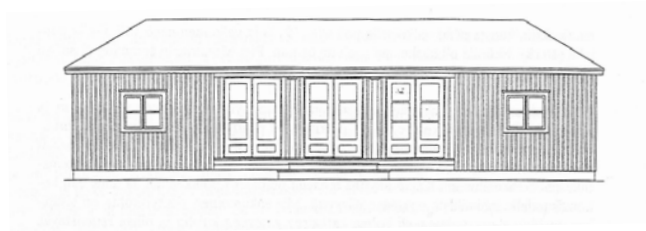




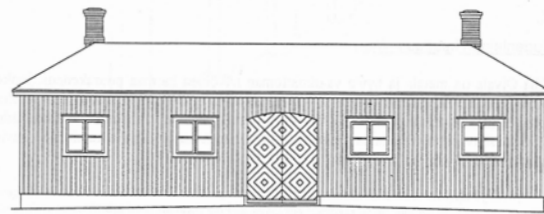
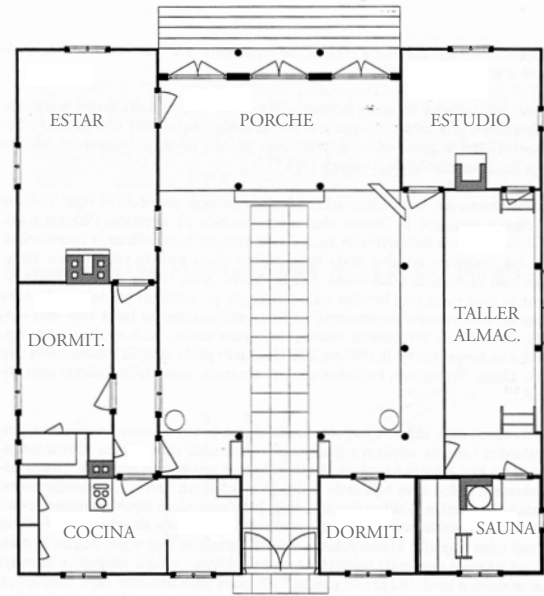
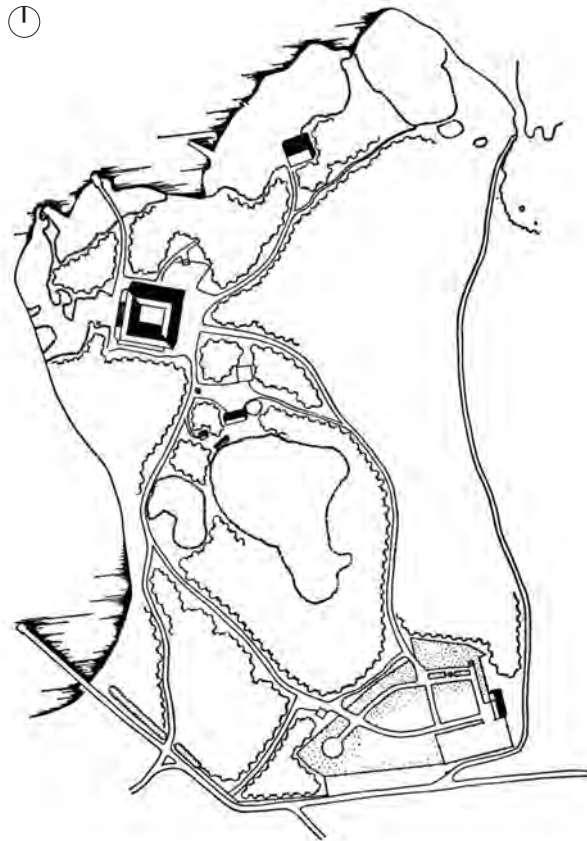
121. Accesso a Villa Oivala







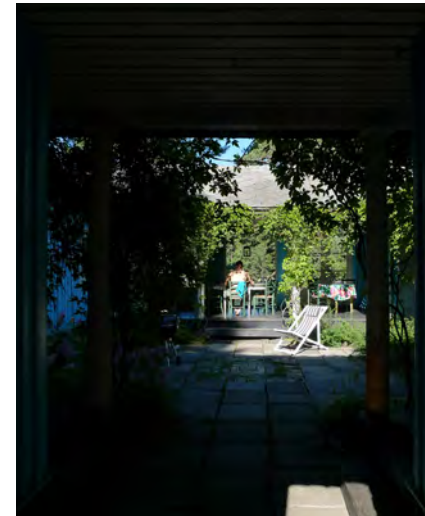
123., 124. y 125. Oiva Kallio, Villa Oivala en Villinki (1924).  
Emplazamiento, situación, plantas y alzados.



patio, en el lado opuesto al porche. Tras este paso se accede al patio, lugar en el que se abre ante el visitante toda la exhuberancia de la vegetación del mismo así como una atractiva vista frontal de la costa filtrada a través del porche y la escena que en éste se desarrolla.

Pocos años después, en 1929, Kallio construyó una sauna exenta, apartada de la casa. Esto fue seguido en 1936 de la única reforma llevada a cabo en la casa que, afectando a aspectos puntuales, no modificó su organización global. Dentro de estos cambios se incluyó la adición dos pórticos, uno dentro del corredor del patio y otro en el acceso exterior de la cocina. Se cambió tanto la pavimentación como la vegetación del patio. La sauna, que en un principio se encontraba incorporada dentro de la casa, debido a la existencia de una nueva anexa, se anuló, dejando sitio a una nueva habitación. A pesar de la importancia que hayan podido alcanzar algunas de estas modificaciones, por su originalidad y coherencia, se centrará la atención en el primer proyecto.

Existen dos maneras de aproximarse a este complejo de descanso. La primera de ellas es, como no podía ser de otro modo, a bordo de una embarcación. El desembarco se produce en un pequeño embarcadero frente a la casa, en su esquina noreste. La otra, probablemente más interesante, se propicia tras la llegada al puerto general de la isla. Desde aquí, el recorrido debe hacerse a pie, a través de un estrecho camino de tierra que cruza la isla, ya que ésta no se dispone de ningún tipo de camino pavimentado. Sea cual sea la forma de llegar, la modesta vivienda se presentará con la apariencia de una sencilla construcción rural, un almacén, un establo u otra similar. Sin duda alguna esta es la razón que llevó a sus vecinos a juzgar en un primer momento su casa como la más fea del entorno. Algo similar le ocurrió a Pehr. H. Norrmén, encargado en 1927 de escribir el artículo dedicado a esta casa en la revista *Arkkitehti*. Norrmén, tras desembarcar en verano delante de la casa comentó que debían de haberse equivocado, aquella no podía ser la casa que tenía que visitar.<sup>71</sup> Todo lo relativo a la apariencia exterior en este conjunto lleva a pensar en una tradición rural humilde y sencilla como fuente de inspiración. El enigmático portón de dos hojas en el acceso, la total ausencia de ornamentación, la modestia constructiva y compositiva, así como los acabados escogidos por Kallio participarán de esta lectura. El acabado a base de tablilla vertical de madera pintada in situ, así como la fenestration y el tipo de hueco elegidos, sirven para señalar a la tradición campesina ostrobotniana como fuente indudable de inspiración. En un período en el que, como ya se ha visto anteriormente, se produjo una recuperación de los valores rurales y las costumbres de esta región, resulta lógico pensar en esta afiliación por parte de un arquitecto que había nacido en un pequeño municipio de esta zona y había podido conocerlos de primera mano. En este período de revitalización ostrobotniana fueron principalmente los artistas y creadores nacidos y criados en esta región los que, a través de su experiencia personal, mejor comprendieron y plasmaron en sus obras el espíritu de este



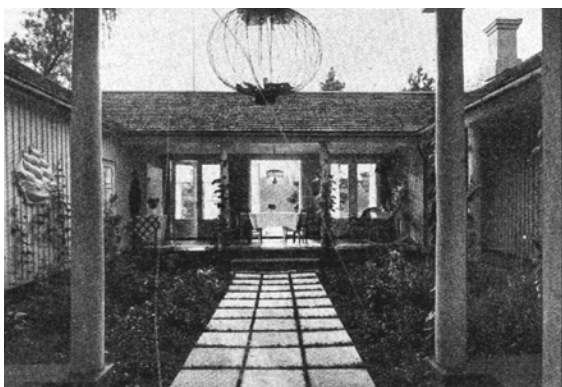
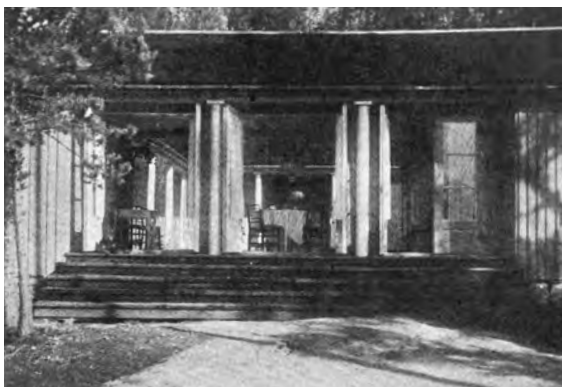
126. y 127. Acceso a Villa Oivala y fotografía desde la costa



128. Oiva Kallio, sauna en Villa Oivala (1929)

<sup>71</sup> JESKANEN, Timo: *Kansanomaisuus ja Rationalismi. Nakokohtia Suomen Puuarkkitehtuuriin 1900-1925. Esimerkkina Oiva Kallion kesähuone Villa Oivala*. Op. cit., p. 194.





129., 130. y 131. Fotografías originales de Villa Oivala publicadas tras su construcción en la revista Arkkitehti 3/1927



132. Fotografía del patio de Villa Oivala









133. Fotografía exterior, alzado oeste, de Villa Orvala









134., 135. y 136. Fotografías interiores del estar de Villa Oivala y del reloj-armario



movimiento.<sup>72</sup> Kallio por su parte no sólo hizo referencia a la tradición constructiva de su territorio natal a través de la apariencia formal, de un modo genérico, la austeridad empleada en todos los aspectos de la construcción, así como en el estilo de vida para el que ha sido pensada esta residencia, vuelven a recordar a la rigurosidad de la tradición de Ostrobotnia. Según Paavilainen, como contraste a las ideas de vida moderna que Kallio empezaba a valorar y a adivinar para un futuro cercano, se construyó esta íntima villa de verano *inspirada en el atrium romano y el cortijo ostrobotniano*.<sup>73</sup>

Han sido destacados dentro de la vivienda otros elementos que sirven para valorar aún más el peso del origen de Oiva Kallio y consolidar la lectura anterior. Más concretamente, en referencia al estar principal, este ha sido descrito en su estado original como un espacio netamente ostrobotniano por Timo Jeskanen. Tanto el mobiliario como la decoración que se puede observar ver en fotos de los años veinte hacen referencia a este origen. La chimenea que preside este espacio quizá sea el elemento interior más representativo de la tradición aludida. Su configuración abierta, su acabado liso en mortero pintado de blanco y los herrajes laterales de forja negros apuntan directamente al modelo ostrobotniano. El singular reloj-armario de la sauna así como parte del mobiliario interior, que ayudan también en esta lectura del proyecto, fueron originalmente enseres históricos propiedad de la familia de Kallio.<sup>74</sup>

Será sin embargo el patio la parte de la residencia que ayudará a completar esta interpretación. Se ha anotado como Paavilainen habló del *cortijo ostrobotniano* como inspiración de Villa Oivala. Con esta breve cita, el crítico finlandés hizo alusión y traslación directa a Oivala de uno de los elementos más distintivos de origen netamente autóctono de esta región: los *piha* o patios agrícolas. Éstos son distinguibles como el espacio libre útil alrededor del cual eran organizadas las diferentes edificaciones rurales pertenecientes a una granja. Como ya se ha comentado anteriormente, en Ostrobotnia, tanto el *piha* como las construcciones que lo rodean, han destacado siempre por tener una naturaleza geométrica y regular. Esta característica se encuentra en frontal oposición con el patio más habitual en las construcciones del sureste, identificable con la tipología careliana, donde cierta disposición aleatoria más natural y libre, adaptada a lo circundante, caracterizaba su configuración. Sirve este rasgo para hacer palpable el posicionamiento del lado tradicional noroccidental del país dentro de la dicotomía nacional propiciada entre lo ostrobotniano y lo careliano.

<sup>72</sup> De los artistas más relevantes citados anteriormente, en relación a esta corriente ostrobotniana, se debe destacar que tanto Eero Nelimarkka como Toivo Kuula nacieron y crecieron en Vaasa, la ciudad más grande de esta región y capital de la histórica provincia de Ostrobotnia. Leevi Madetoja lo hizo en Oulu, Ostrobotnia del Norte, y Frans Eemil Sillanpää, el más destacado de todos, provenía de una familia de origen campesino muy humilde de Hämeenkyrö, en la región Pirkanmaa, fuera de Ostrobotnia pero afectada por el ámbito de influencia de esta.

<sup>73</sup> PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Op. cit., p. 99.

<sup>74</sup> En relación a todas estas conclusiones se puede consultar JESKANEN, Timo: *Kansanomaisuus ja Rationalismi. Nakokobtia Suomen Puuarkkitehtuuriin 1900-1925. Esimerkkina Oiva Kallion kesäbuviilla Villa Oivala*. Op. cit., p. 227; JETSONEN, Jari y JETSONEN, Sirkka-Liisa: Op. cit., p. 38.

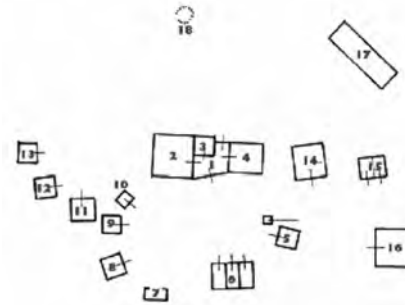


137. y 138. Fotografías exteriores de Villa Oivala, alzado norte



139. Puerta de acceso a Villa Oivala





140. y 141. Granja representativa de la arquitectura del centro y sureste de Finlandia. Granja Niemelä, actualmente en el museo al aire libre de Serurasaari, Helsinki





Uno de los ejemplos más notables del modelo ostrobotniano fue la granja de Korteniemi, junto al río Tornio, en Pello. Esta fue detalladamente dibujada por el geógrafo francés Réginald Outhier entre 1736 y 1737, y no es extraño pensar que Kallio se inspirara directamente en ella para realizar su residencia. La forma perfectamente cuadrada del conjunto y el patio, el acceso a través de un pasadizo entre dos construcciones y la disposición de las diferentes piezas del grupo llevan a establecer una similitud entre ambas. Al observar con detenimiento el dibujo original conservado de Villa Oivala, se aprecia como tanto el porche delantero como el almacén aparecen sucintamente dibujados, como elementos totalmente abiertos, casi inexistentes. Así se puede entender el patio como un espacio delimitado no por una continuidad construida sino por tres piezas de naturaleza independiente y desigual. Esta lectura permite aproximar aún más el ejemplo tratado a las tradicionales agrupaciones agrícolas. Pekka Leskela reconocería la influencia de la experiencia personal del arquitecto en los patios abiertos al campo de su región de origen.<sup>75</sup> Como recuerda Marja-Riita Norri, en algún momento el propio Kallio citaría estos patios campesinos de su natal Ostrobotnia como una influencia importante para su casa de verano.<sup>76</sup> Al referirse a su residencia estival Kallio afirmaría:

*Como el paisaje circundante natural, la forma de la construcción es, exteriormente, sencilla y rugosa. El edificio es, de hecho, simplemente un muro protector de la naturaleza en torno a un patio. Este muro queda compuesto por la vivienda y sus anexos, agrupados alrededor de un patio.<sup>77</sup>*

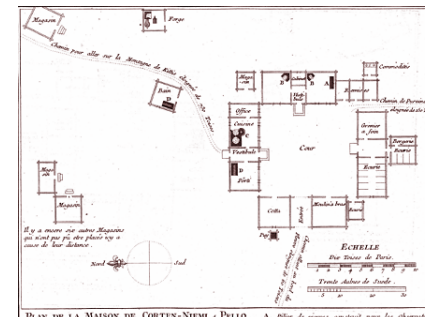
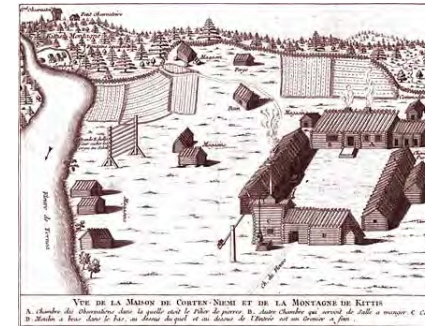
Como ya se ha expuesto, una de las razones que impulsó la recuperación de esta tradición rural del noroeste del país finlandés fue su sustrato clasicista. Desde 1885, los futuros arquitectos en Finlandia, eran educados bajo las más rigurosas nociones de los órdenes antiguos. La llegada del clasicismo nórdico facilitó sin embargo la recuperación de principios ostrobotnianos menos severos. El descubrimiento y respeto infundido hacia la *architettura minore* italiana autorizó también un uso más libre de este estilo, en consonancia con la imperante *Swedish grace*. Utilizando como vehículo la tradición ostrobotniana, como se anotará a continuación, tanto la vertiente más estricta como la más libre del clasicismo imperante hicieron acto de presencia de manera conjunta en este ejemplo.

El espacio abierto central de Villa Oivala no fue sólo una alusión o rémora de la tradición ostrobotniana, en él también quedó representado el imperante interés que por el origen mediterráneo del clasicismo se había impuesto. El elemento más reconocible y representativo de esta tradición antigua en su vertiente más domestica en esta casa fue la figura del atrio. Dos son las fuentes que se han propuesto como inspiradoras de este recurso para Kallio. En primer lugar la portada del artículo

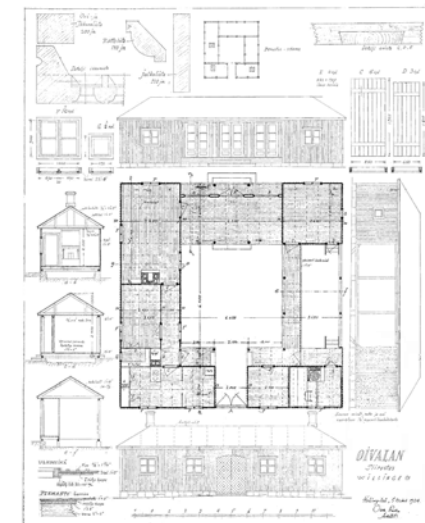
<sup>75</sup> LESKELÄ, Pekka: "Villa Oivala. Arkkitehdin omakuva". *Op. cit.*, p. 62.

<sup>76</sup> NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elna y WANG, Wilfred (eds.): *Op. cit.*, p. 178.

<sup>77</sup> *Domus Magazine* 4-5/1931. Milano, Editoriale Domus, 1931.



142. y 143. Dibujos de la granja de Korteniemi en Pello realizados por el geógrafo francés Réginald Outhier entre 1736 y 1737



144. Oiva Kallio, único dibujo original conservado de Villa Oivala





145. Fotografía exterior, alzado este, de Villa Oivala



de Ekelund, *Italia la Bella*, dedicada íntegramente al atrio de la Casa delle Nozze d'Argento. Pompeya y especialmente la imagen de esta casa fueron muy valoradas durante esta época por los arquitectos escandinavos. Por otro lado, el mismo año de publicación de este artículo, 1923, fue inaugurada la Feria Internacional de Arte e Industria en Goteborg. Allí, quizá fruto de la popularidad de la anterior domus, Hakon Ahlberg utilizó también el recurso del atrio en el Pabellón de la Industria del Arte. Este impluvium es considerado como la primera recuperación de este recurso romano en escandinavia durante el movimiento clásico, y la contribución más importante de su autor a esta tendencia.<sup>78</sup> Muchos arquitectos finlandeses peregrinaron para ver esta exposición y el afamado pabellón de Ahlberg. Ambos tuvieron mucha repercusión en el colectivo arquitectónico finlandés.<sup>79</sup> Aunque no existe constancia de la visita por parte de Kallio a esta exposición, no es de extrañar que el diseño del pabellón fuera también significativo para él. Su forma cuadrada, el papel principal del atrio, la sutil asimetría del conjunto y un acceso similar permiten comparar ambas obras. El propio Aalto tampoco pudo resistir a la atracción hacia este recurso. Aunque con posterioridad haría también uso de él, así en su artículo *De los escalones de entrada al cuarto de estar* de 1926, Aalto utilizaría el mismo atrio pompeyano, ilustrado en este caso a través de una fotografía, para acompañar su texto y complementar la explicación de los dibujos de la casa atrio diseñada para su hermano Väinö en 1925.<sup>80</sup>

El atrium romano no será el único recurso de la antigüedad empleado en esta residencia. Quizá fruto de las enseñanzas del profesor Nyström bajo el más riguroso clasicismo, a pesar de la sencillez y naturalidad del conjunto, Kallio aplicaría aquí algunos de los principios elementales de este estilo. En este sentido es reseñable la elección de una simetría central cuyo eje de axialidad afecta a la volumetría global, el acceso, el patio y el porche. Este eje deja la casa dividida en dos alas en forma de “L”, a su vez perfectamente simétricas. El pavimento y ajardinamiento del patio, en sus dos versiones de 1924 y 1936, refuerzan este eje. Al mismo tiempo, la versión más tardía, con la adicción de un hogar en el medio del patio, potenciará la centralidad de este eje y del conjunto en general. No se puede obviar tampoco la decisión de adoptar una forma pura como base en la vivienda, reflejada en los dos cuadrados equidistantes entre los cuales se engloban los volúmenes construidos. Como consecuencia, el contorno descubierto del patio quedará definido por el cuadrado interior. La planta del estudio, retirado en una de las esquinas, compartirá también esta geometría, al igual que todas las ventanas de la casa. Las cuatro chimeneas de la vivienda, reflejo de las zonas de estancia y actividad, también participaran en cierto modo de esta voluntad geométrica cuadrada. Paralelamente, sin llegar

<sup>78</sup> Se desconoce quien fue el primero en reconocer el valor del atrio romano pero sin duda entre Ekelund y Ahlberg osciló esta cuestión. Antes de la Exposición Universal de Goteborg y la publicación del artículo sobre Italia, Ekelund trabajó como colaborador en el estudio de Ahlberg concretamente en el diseño de este pabellón. PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Op. cit., p. 136.

<sup>79</sup> PAAVILAINEN, Simo: “Classicism of the 1920's and the classical tradition in Finland”. Op. cit., p. 123; WESTON, Richard: *Alvar Aalto*. London, Phaidon Press, 1996, p. 37.

<sup>80</sup> Artículo original en *Aitta* No 1, 1926. Reeditado en TUUKKANEN-BECKERS, Pirjo (ed.): *Alvar Aalto: Points of Contact*. Jyväskylä, Alvar Aalto Museum, 1994, p. 10. Weston habla de la posibilidad de que el pabellón de Ahlberg fuera conocido por Aalto e influyera también en el diseño de la casa de su hermano. WESTON, Richard: Op. cit., p. 27.

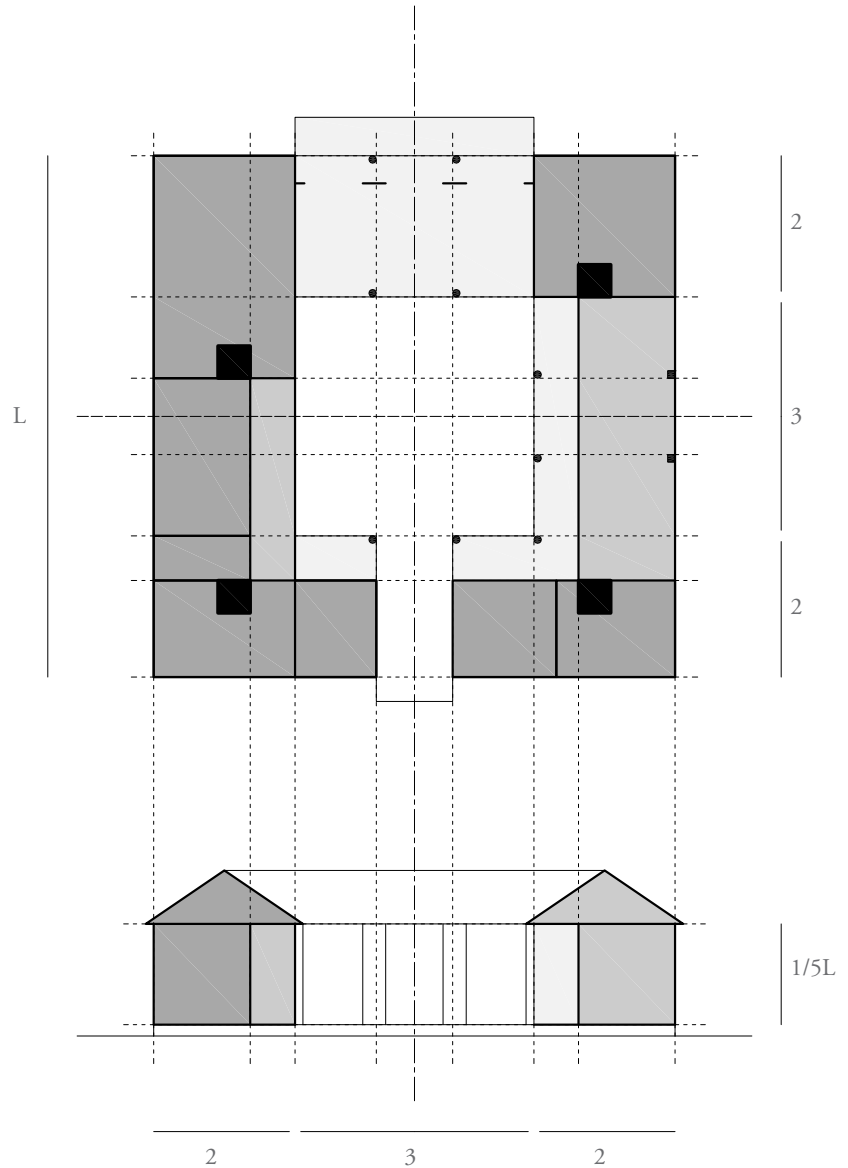
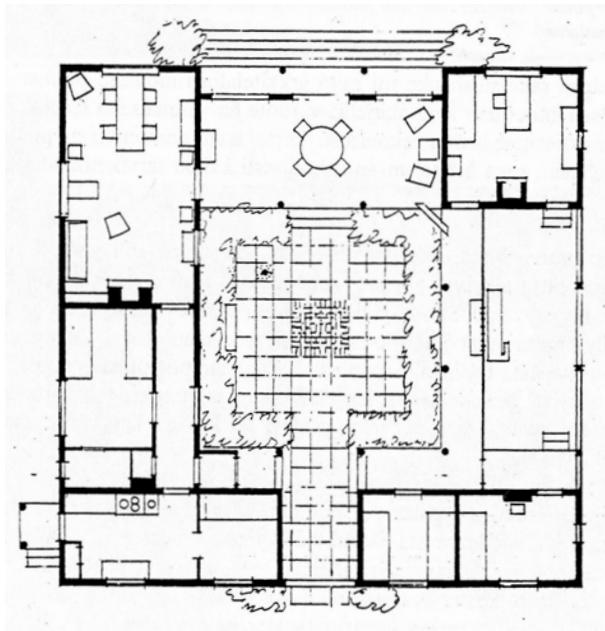
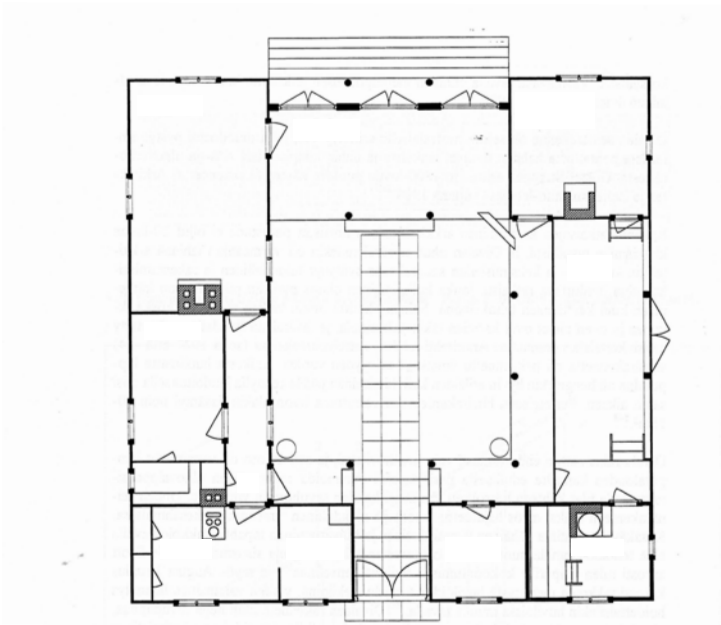


146. y 147. Granja de Ivars, originaria de Ostrobotnia, en el Museo al aire libre de Seurasaari (1764)



148. Acceso a Villa Oivala



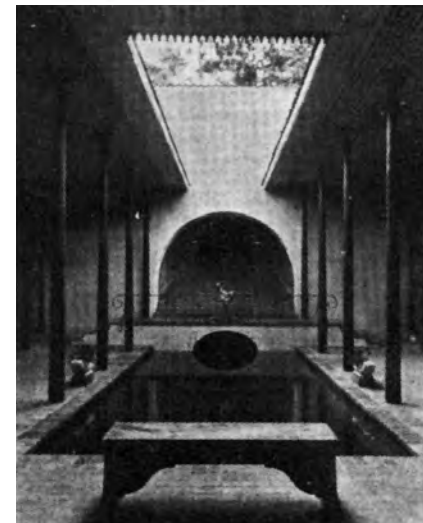
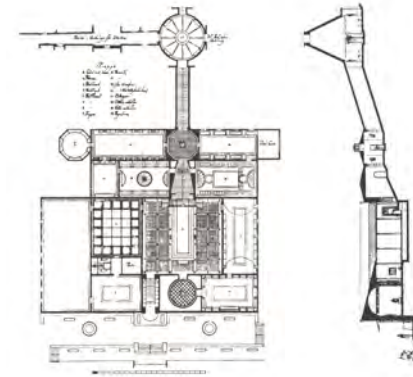


149. Esquema formal y compositivo de planta y sección de Villa Oivala

150. y 151. Villa Oivala, proyecto de 1924 y proyecto tras las reformas de los años treinta

al extremo enunciado Quatremère de Quincy por el que la percepción de una parte del alzado debería servir para reproducir toda una construcción, sí que se puede afirmar que Oiva Kallio consideró leyes proporcionales sencillas para definir la volumetría completa. De este modo es reconocible una proporción de  $2/3$  entre la longitud del patio y la sección del volumen construido. Ésta encontrará su correlación en la altura de la construcción donde Kallio empleará la proporción de  $1/5$  dependiente de las dimensiones anteriores. En último lugar, un elemento más que participa de la imagen clasicista rigurosa es la escalinata que comunica el porche con el exterior. Su posición refuerza la simetría del conjunto y su dimensión, abarcando todo el ancho de la galería, ofrece una imagen más propia de arquitecturas monumentales que de estas menores más domésticas.

Junto a esta condición clásica normativa y disciplinada, como ya se ha comentado, en Oivala, como referencia a la *archittetura minore*, y en parte también a la vertiente sueca más libre del clasicismo, hacen acto de presencia cierta libertad y relajación. De un modo general, y alrededor de toda la residencia, fueron propiciadas una serie de inflexiones que alteraron la solemnidad anterior y humanizaron el espacio vividero, alineando el proyecto con estas últimas tendencias citadas. Quizá la más notable sea el leve giro que con respecto al norte solar se fijó en su implantación. Esta pequeña variación fue generada de una manera deliberada por Kallio. Éste se encargó de dejar constancia de la decisión al colocar, junto a la puerta principal de acceso y en el eje de la casa, una losa del pavimento exterior con la orientación de los ejes cardinales tallados en ella. En la comparación de los cuatro alzados exteriores se encuentra otra de estas alteraciones conscientes. Emparejados de dos en dos se aprecia como los pertenecientes a los lados que atraviesa el eje principal son perfectamente simétricos, mientras que los otros dos fueron compuestos de manera libre e independiente entre si, y sin relación con los anteriores. Una de las desviaciones más de aquel clasicismo riguroso aparece en el patio. Aquí un estrecho corredor porticado descentraliza la presencia del patio, amplía su dimensión visual y estrecha dos de las alas construidas. Este paso que acaba configurándose de nuevo en forma de "L", a pesar de alterar la configuración central, no variará la proporción cuadrada del mismo. Además, la separación fijada entre sus pilares servirá para marcar el ritmo y la proporción de todo el conjunto. Finalmente ha de ser destacado otro aspecto de naturaleza menos formal que también descansa sobre parte de los postulados experimentados especialmente en Suecia bajo el amparo de la *Swedish grace*: la inclinación hacia la sorpresa. Junto al refinamiento y cierto amaneramiento que se destacó en parte de la arquitectura sueca, también ha sido valorada la predilección por el empleo del juego y la sorpresa en los proyectos. Villa Oivala ofrecerá al visitante que accede al patio un oasis dentro del bosque. La apariencia exterior sobria y austera, y el paso a través del oscuro pasadizo, hacen del ingreso en este lugar un evento inesperado. El claro abierto en la frondosidad gracias a este patio, permite una abundante entrada de luz en comparación con el sombrío bosque desde el que se accede a la casa. Del mismo modo, desde el interior se facilita una percepción abierta del cielo, la cual será



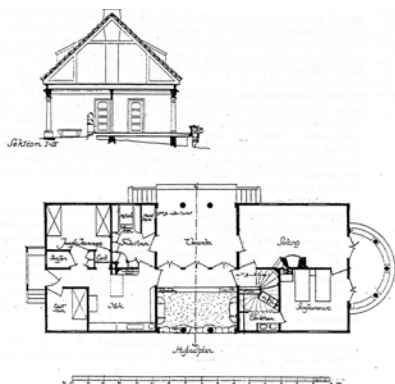
152. y 153. Hakon Ahlberg, Pabellón de la Industria del Arte en la Feria Internacional de Arte e Industria en Goteborg de 1923



154. Losa tallada en el acceso a Villa Oivala



155. y 156. Fotos del patio de Villa Oivala en los años sesenta



157. y 158. Elis Benckert, Villa Norrgården en Ägnö, Suecia (1912)

reforzada y ampliada por el color azul ligeramente violáceo elegido por Kallio para pintar el interior.<sup>81</sup> Tanto en las fotos originales como en la visita al estado actual se comprueba como se trata de un verdadero vergel. La vegetación elegida y cuidada por un Oiva Kallio aficionado a la jardinería, potenciará este contraste y por tanto la capacidad de sorpresa del interior de la residencia. El propio P. H. Norrmén que pensó haberse equivocado al llegar a la residencia y observarla desde fuera, corrigió y disculpó inmediatamente su opinión tras acceder a este patio.<sup>82</sup>

Otro elemento que debe ser destacado, ligado también a experiencias suecas, es el porche anexo al estar principal. Esta encantadora galería, junto al patio, es protagonista en la residencia. Su función es la de una estancia más de la casa, pero en este caso en contacto directo con el exterior. Dispone de dos de sus lados perfectamente cerrados, los que colindan con el estudio y el estar. Otro de sus frentes, el que se ofrece a la costa, está semiabierto gracias a las tres puertas acristaladas que, tanto abiertas como cerradas, ofrecen una atractiva vista desde un punto elevado del borde marítimo. Finalmente, el cuarto de sus lados presentará una disposición totalmente abierta al patio, sin más elementos que la interrumpa que los dos pilares que dan continuación al pórtico lateral del patio. Como recuerdan P. Leskelä y T. Jeskanen, se trata de una solución directamente extraída de los ensayos domésticos suecos. Más concretamente supone una reutilización directa del recurso empleado en 1912 por un joven arquitecto sueco, Elis Benckert, en la Villa Norrgården, en Ägnö, en el archipiélago de Estocolmo. No es de extrañar que Kallio conociera esta vivienda dado que fue publicada en 1914 en la revista *Arkitektur*, una de las revistas internacionales habitualmente consultadas por él gracias a su dominio del idioma sueco.<sup>83</sup> Esta solución le permite captar en una misma sala todo el soleamiento del este y el oeste, así como al mismo tiempo la vida de la costa natural y la quietud del patio. La versatilidad en la apertura o cierre de las puertas de la galería reporta, principalmente, una protección frente a los vientos dominantes, sin perder el contacto con la naturaleza. Este lugar queda configurado como un filtro habitable desde cuyo interior se disfruta de los dos lugares entre los que media. Este espacio, por sus características y situación, se convirtió en verdadero centro de la vida social en la vivienda. Si se recupera la importancia de la influencia romana en esta residencia se descubre como el papel de esta estancia se aproxima mucho al del tablinum en la domus.<sup>84</sup>

<sup>81</sup> Tanto el interior como el exterior fueron pintados en azul. Sin embargo, mientras el exterior tiene una componente grisácea muy importante, el interior destacará y adquirirá más relevancia por una mayor saturación de color. Para Pella Leskelä el azul interior supone una directa continuación del cielo. LESKELÄ, Pekka: *Arkitehti Oiva Kallio 1884 – 1964*. Op. cit., p. 175.

<sup>82</sup> JESKANEN, Timo: *Kansanomaisuus ja Rationalismi. Nakokobtia Suomen Puuarkkitehtuuriin 1900–1925. Esimerkkina Oiva Kallion kesäbuvi Villa Oivala*. Op. cit., p. 194.

<sup>83</sup> LINN, Björn: Op. cit., p. 80.

<sup>84</sup> Esta estancia que en la domus romana ocupaba la misma posición que en Villa Oivala, y al igual que aquí todo el ancho del peristilo, era una habitación de representación social donde el señor de la casa se sentaba recibía a amigos y clientes. En ella siempre se disponía de una mesa, al igual que en Oivala, y muchas veces de una cortina o mampara que separaba la sala del exterior.



A todo lo anterior se debe sumar una última lectura, quizá una de las más interesantes, en relación al clasicismo de Villa Oivala. Se ha dedicado una amplia parte de este capítulo a analizar con especial interés el origen y alguna de las consecuencias de la revernacularización del clasicismo. Previamente a la repentina irrupción de la modernidad, esta variante desarrollada silenciosamente dentro del clasicismo escandinavo, durante un breve intervalo de tiempo, puede ser considerada como la maduración más depurada de este estilo. Como ya se ha comprobado, tanto el origen del clasicismo nórdico en general como esta versión más intelectualizada, encuentran su raíz en Dinamarca. También se ha anotado como a pesar de ello fue Suecia el centro de atención en esta época. Aun así los creadores daneses mantuvieron una pequeña parcela de protagonismo. La temprana atención prestada allí a las residencias de verano y la difusión conseguida de estos ejemplos a través de la revista *Arkitekten*, hicieron de Dinamarca un referente en este sentido. Entre las muchas referencias nórdicas señaladas como inspiradoras de Villa Oivala, destaca la presencia de proyectos de arquitectos daneses. Inmediatamente anteriores a la residencia de Kallio, se pueden destacar: la propuesta para el concurso *Politiken* de Ingrid Møller, de 1916, la casa de verano de Cristian Kampmann en Asserbo, de 1919, o la casa del arquitecto Holger Jacobsen de 1919. Con especial énfasis han sido reseñadas también dos viviendas patio de Povl Baumann en Copenhague: la residencia de Hakon Schemedesille en 1915-16 y la de Aage Lunn de 1916.<sup>85</sup> Si junto a esto son considerados los dos viajes que Oiva Kallio realizó en 1907 y 1914 a este país, y las amistades profesionales que allí mantuvo durante su carrera, se adivina como Kallio experimentó un acercamiento al desarrollo del clasicismo en Dinamarca.

Sobre esta atracción por lo danés y en evidente alusión a Oivala, se hace necesario recuperar en este punto un aspecto más relativo a la ya referida revernacularización del clasicismo. Resulta sencillo pensar que Kallio y otros arquitectos finlandeses conocieran el primer conjunto residencial estival construido en Dinamarca: Tibirke Bakker, en North Zealand. Los objetivos para este emplazamiento fueron muy similares a los que se iban a proponer pocos años después para la isla donde se encuentra Oivala, Villinki, y para muchas otras en los archipiélagos finlandeses. Los arquitectos que intervinieron en este emplazamiento contaban además con un reconocimiento internacional que facilitó la difusión de sus obras. Entre los más destacados se encontraban seguidores de la vertiente más severa del clasicismo danés como Carl Pettersen, Ivar Bentsen o Vilhelm Lauritzen. Desde su comienzo, este nuevo complejo, Tibirke Bakker, nació con un alto sentido de preservación del carácter paisajístico. Toda construcción que allí se llevaba a cabo debía estar sometida en primer lugar a una estricta normativa en cuanto a su apariencia.<sup>86</sup> Esto, junto al clasicismo sobrio dominante, originó unos modelos de viviendas que respondieron quizá de un modo involuntario al dilema planteado en Dinamarca. Como se puede comprobar en la vivienda de Mogens Clemmensen allí, en 1915 en Bakkedalen 11, se propició un complejo sincretismo entre una

<sup>85</sup> LESKELÄ, Pekka: *Arkitehti Oiva Kallio 1884 – 1964. Op. cit.*, pp. 185-187

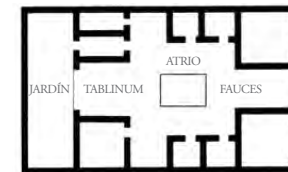
<sup>86</sup> SESTOFT, Jørgen y CHRISTIANSEN, Hegner: *Guide to Danish architecture: 1000 – 1960*. Copenhagen, Arkitektens, 1991, pp. 200-201.



159. Reconstrucción de un tablinum romano en la exposición *Romanorum Vita. Una historia de Roma*, Obra Social "la Caixa"



160. Tablinum de Villa Oivala

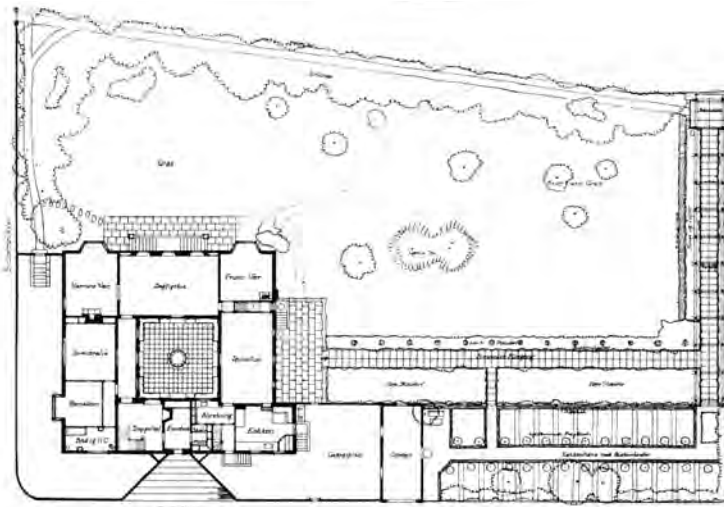


161. Casa romana tipo, siglo IV a. C.

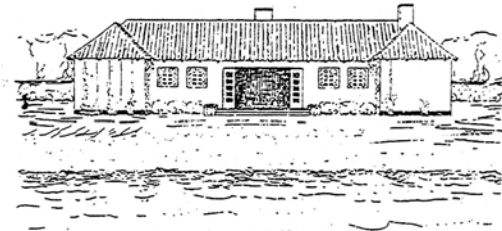
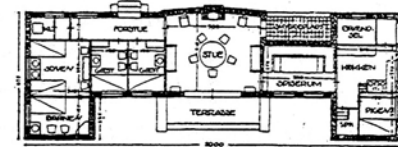
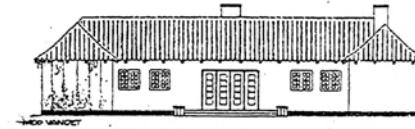


al.bove: 204. Tibirke Bakker. Ejnar Dyggve's development plan from 1916. Plan 15000.

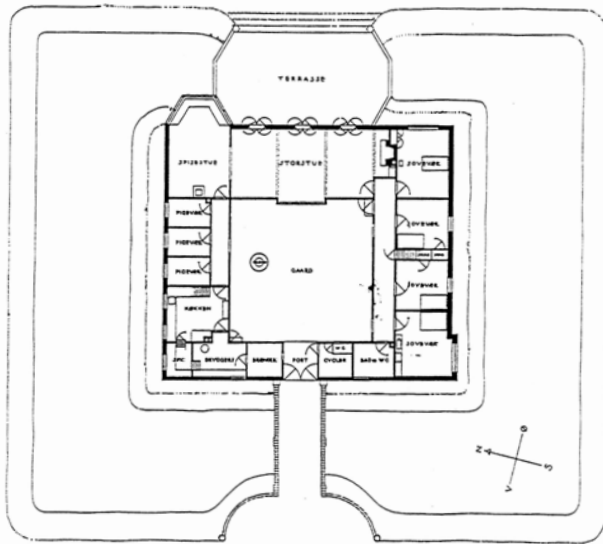
162. Planeamiento de Tibirke Bakker llevado a cabo por Ejnar Dyggve en 1916



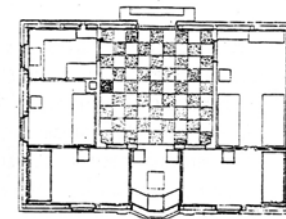
163. Povl Baumann, residencia de Aage Lunn, Copenhague (1916)



165. Ingrid Møller, propuesta para el concurso Politiken (1916)



164. Povl Baumann, residencia de Hakon Schemedesille, Copenhague (1915-16)



166. Casa del arquitecto Holger Jacobsen (1919)

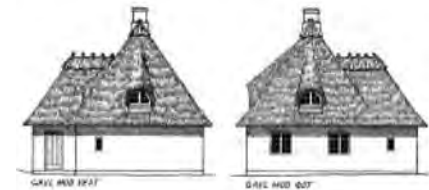
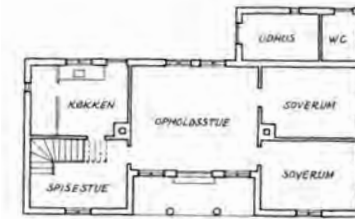
base clásica en apariencia y distribución, y una cubierta y un pórtico directamente dependientes de tradiciones locales. Adelantándose a la teórica revalorización del conjunto de Liselund llevada a cabo en 1919 y a las experiencias de Asplund y Östberg, este ejemplo en concreto y el conjunto en general, puede suponer el primer encuentro de estas dos vertientes dentro del entorno nórdico y el ámbito residencial en el siglo XX. Durante los años treinta fue tal la atracción generada hacia este lugar entre el colectivo de arquitectos que muchos de los más renombrados lo escogieron como emplazamiento de sus propias residencias estivales.<sup>87</sup>

Sea cual fuera el momento en el que Oiva Kallio se encontró con este esfuerzo sintético danés, lo que resulta innegable es que este contacto existió, y que despertó en este arquitecto un interés desde sus planteamientos más teóricos a comienzos de los años veinte. Esto se puede comprobar en primer lugar de un modo gráfico y constructivo a través de su proyecto de 1922 para la capilla funeraria de la localidad de Ruovesi, al norte de Tampere. Construida entre 1926 y 1928, esta desconocida capilla destaca por estar inspirada directamente en la obra más representativa de esta revernacularización, la Capilla del Bosque. La imagen exterior es casi idéntica a la obtenida por Asplund unos años antes. Salvo por la extensa dimensión del pórtico y la formalización final del tipo de pilar elegido para el mismo, originalmente cercano al doricismo danés pero finalmente más próximo a la tradición románticista local, el resto de elementos exteriores son idénticos a los del ejemplo del maestro sueco. Hasta el enfoque elegido para representar la capilla dibujada es el mismo en ambos casos.

Una segunda muestra de interés hacia el retorno a valores constructivos originarios vinculados al clasicismo y al origen de la construcción se encuentra en una cita realizada por él mismo. De nuevo en 1922, refiriéndose a los templos de madera finlandeses, e implícitamente a la iglesia de Aurejärvi que en ese momento estaba construyendo, Kallio realizó el siguiente comentario:

*El diseño constructivo debe ser honesto y franco, sin adornos gratuitos innecesarios. [...] Como un templo griego de mármol y ladrillo, [...], así la madera puede crear su propia belleza y dejar su huella en la arquitectura.*<sup>88</sup>

De la comparación del templo griego con la arquitectura tradicional en madera, emanará un interés por los estados primigenios y auténticos de la construcción. Lo clásico y lo vernáculo no parecerán por tanto tan alejados, y la madera asumirá un carácter noble que le permitirá aspirar de nuevo a formalizaciones clásicas. Con esta declaración Oiva Kallio se anticipaba al conocido texto de



167. Mogens Clemmensen, vivienda en Bakkedalen 11, Tibirke Bakker (1915)

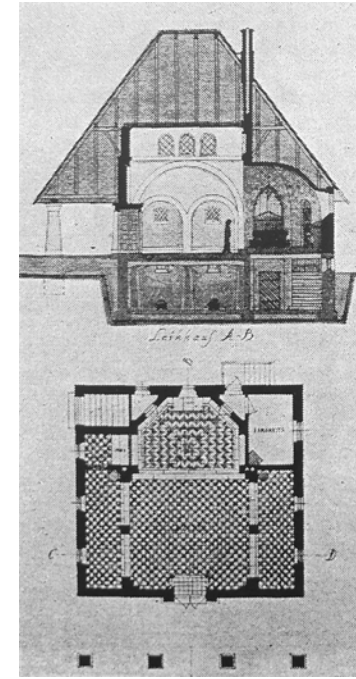
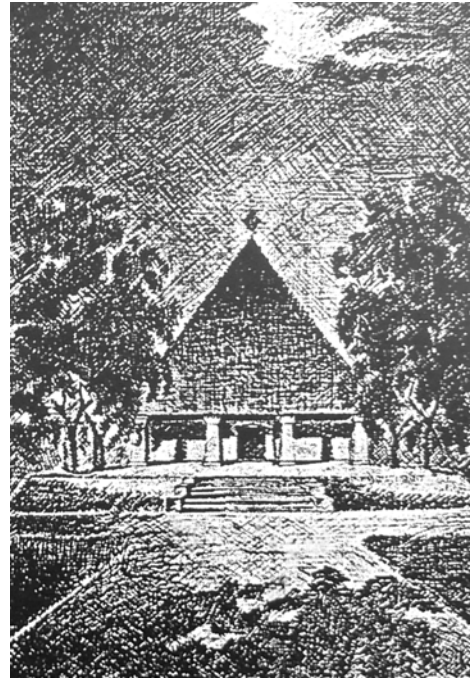
<sup>87</sup> *Ibidem.*

<sup>88</sup> JESKANEN, Timo y LESKELA, Pekka: *Oiva Kallio. Op. cit.*, p. 66.





168. E. G. Asplund, Capilla del Bosque, Estocolmo (1918-20). Croquis inicial y alzado definitivo



170., 171. y 172. Oiva Kallio, Capilla funeraria en Ruovesi (1922-28). Dibujos publicados en Arkkitehti 9/1928 y fotografía actual



169. Oiva Kallio, Capilla funeraria en Ruovesi (1922-28)



Aalto, *La arquitectura de Carelia*, en el que fueron de nuevo puestos en comparación, de un modo instintivo, lo clásico y lo autóctono a través del aspecto que las ruinas de ambos sistemas producían.<sup>89</sup>

La consecución más cuidada, reflexiva y refinada de este interés revernacularizador, dentro de la arquitectura doméstica finlandesa, aparece en la residencia de verano de Kallio en Villinki, Villa Oivala. El arquitecto finlandés resumió en esta obra parte de las aspiraciones clásicas de la época, utilizando para ello un filtro ostrobotniano, las cuales puso en conjunción con las anteriores más oriundas. Si en el caso de Asplund de la Capilla del Bosque el arquitecto sueco optó por un cuerpo inferior neutro, revestido con un mortero claro en consonancia con la estética imperante en su país, como ya se ha visto, Kallio decidió realizar esta parte aludiendo a la tradición del noroeste finlandés. Asimismo, la manera elegida para manifestar un teórico retorno a los orígenes se produjo a través de la cubierta y los soportes. Al igual que en los ejemplos de Tribirke Bakker, del pabellón de caza de Liselund y de la capilla del Cementerio de Estocolmo, será la materialización de estos dos elementos los que aporten una lectura vernaculizadora a todo el conjunto. La cubierta en Villa Oivala fue totalmente reemplazada durante la primera reforma de 1936.<sup>90</sup> Ésta, como se puede comprobar en fotos recientes, fue sustituida completamente en su acabado exterior por una realizada a base de placas de fibrocemento romboidales. Al consultar documentación anterior se descubre como originariamente Kallio adoptó una solución completamente vegetal y tradicional, casi idéntica a la empleada por Asplund y a la que él mismo había utilizado recientemente en la iglesia rural de Aurejärvi. Fue realizada a base de las tradicionales tejas de madera alquitranadas que aún conservan muchas iglesias medievales del país y que también se puede contemplar en algunos edificios del museo al aire libre finlandés de Seurasaari. Estas cubiertas de madera suponen una alternativa a las elaboradas cubiertas de paja danesas que sirvieron como inspiración, sin embargo se comprueba como su propósito radica en principios similares, dotar al edificio de una raigambre y naturalismo autóctonos.

Al mismo tiempo, y al igual que en los ejemplos de Asplund, Östberg o el de Liselund, son los soportes verticales los que acumulan un mayor contenido clásico y vernacular simultáneamente. La historia arquitectónica de Finlandia podría ser escrita atendiendo a la variación experimentada en pilares, columnas y soportes en sus construcciones. Es conocido ya que todos los arquitectos finlandeses habían recibido hasta 1929 una educación eminentemente clásica en la que el trabajo alrededor de los estilos y su expresión en las columnas y sus capiteles era fundamental. En este



173. y 174. Fotografías originales de Villa Oivala tras su construcción



175. Fotografía de Villa Oivala tras su reforma en 1936

<sup>89</sup> Aalto escribiría: *Un pueblo careliano destartado guarda cierta semejanza, desde el exterior, con las ruinas griegas [...]*. SCHILDT, Göran: *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*. Madrid, El Croquis Editorial, 2000, pp. 162-167. También se ha recogido el siguiente extracto de Aalto sobre esta consideración: *lo que aquí hacemos nosotros con madera lo hacían los griegos con mármol*. BARDÍ, Berta, GARCÍA, Daniel, FREDIANI, Arturo y FERRER, Jaime: "Desde el norte" en *NÓRDICOS. DPA* n.26. *Documents de Projectes d'Arquitectura*. Barcelona, Edicions UPC, 2011, p. 12. A pesar de que Aalto hiciera un empleo puntual de ciertos rasgos ostrobotnianos, en especial en el comienzo de su carrera, su arquitectura, desde un análisis general, mantuvo siempre un sustrato más próximo al ámbito de lo careliano.

<sup>90</sup> LESKELÄ, Pekka: *Arkkitehti Oiva Kallio 1884 - 1964. Op. cit.*, p. 179.





176. y 177. A. Gallen Kallela estudio pilares del estudio en Ruovesi (1894) y del estudio en Tarvaspää (1911-1913)



178. E. Bryggman, Capilla del Cementerio de Turku (1938-41)



179. Columnas del atrio de Villa Oivala

sentido, y bajo el alto grado de control desarrollado sobre esta unidad arquitectónica, fueron entendidos como el campo perfecto de experimentación:

*La educación académica proveyó a los estudiantes de arquitectura de la destreza técnica necesaria para crear una columna de cualquier estilo clásico. Pero ahora habían logrado la libertad de crear sus propios capiteles y, consecuentemente, el deseo de hacerlo, y también el deseo de desarrollar la calidad inherente a éstos.<sup>91</sup>*

Pilares como los del estudio de Ruovesi (1894) o el estudio Tarvaspää (1911-1913) ambos de Gallen Kallela, o los del Hypoteksbanken (1908) en Helsinki de Lars Sonk, adelantaron cierto grado de experimentación en este sentido, materializando en aquellos casos un estado intermedio entre el nacionalismo romántico y el nuevo clasicismo. Muchos más ejemplos posteriores, algunos de Bryggman como los de la Capilla Funeraria de Turku (1938-1941), pero especialmente todo el abanico de respuestas concebidas por Aalto, desde el Turun Sanomat (1928), al edificio para el Cuerpo de Defensa en Jyväskylä (1926-1929) pasando por Villa Mairea (1938-1939) o el Finlandia Talo (1967-1971), manifiestan esta distintiva cualidad.<sup>92</sup> En Villa Oivala, los pilares-columna a los que se hace referencia sólo ocupan espacios exteriores, quedando distribuidos en dos partes: cuatro de ellos pertenecen al *tablinum*, y otros cinco, a los que se pueden sumar dos de los anteriores, configuran el peristilo que delimita el patio por tres de sus lados. Todos ellos fueron realizados de la misma manera, a partir de un tronco de madera en estado natural, simplemente desprovisto de su corteza y pintado de blanco. Estas columnas carecen de basamento y solamente un reducido capitel de forma prismática sencilla, necesario en muchas ocasiones por razones constructivas, corona su parte superior. Esta esencialización en madera de la columna dórica o toscana, sin duda alguna indaga en los orígenes lígneos de la construcción clásica y de sus órdenes. Es aquí, al igual que en la Capilla de Asplund o el estudio Carl Eldh de Östberg, donde simbólicamente queda plasmada la solución al dilema danés entre lo clásico y lo vernáculo. Estas columnas, a caballo entre la cubierta netamente primitiva, junto al cuerpo construido reflejo del clasicismo ostrobotniano, son las que mejor evidencian la naturaleza intermedia, compleja y ambigua de esta pequeña construcción.

Fue el conocimiento de la arquitectura menor italiana y su puesta en valor lo que propició una recuperación de la cuestión del origen de los órdenes. Al mismo tiempo, fue la libertad y espontaneidad presentada por estos originarios modelos, simultáneamente clásicos y rústicos, la que autorizó la modificación del canon antiguo y, por tanto, permitió la fusión natural de ambas inclinaciones. El propio Aalto declararía en 1925 tras su reciente viaje a Italia:

<sup>91</sup> ANDERSSON O., Henrik: "Clasicismo Moderno en Norden 1920-1930", en PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo nórdico: 1910-1930*, Op. cit., pp. 28.

<sup>92</sup> Se pueden consultar al respecto de estos ejemplos: PEARSON, Paul David: *Op. cit.*, p. 14; PORPHYRIOS, Demetry: *Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto*. *Op. cit.*, pp. 14-17, 44, 72-73, 77-79; ANGELETTI, Paolo y REMIDDI, Gaia: *Op. cit.*, pp. 133-152.



Quiero llamar la atención sobre la remarcable flexibilidad propia sobre todo de la cultura latina. Flexibilidad intelectual que permite que cada época construya con espontaneidad y que, no obstante, las obras de las distintas épocas se fundan en un conjunto armónico.<sup>93</sup>

La legitimación de esta fusión natural se vio paralelamente reforzada por planteamientos que presentaban soluciones muy similares a dilemas semejantes dentro del panorama internacional. Las respuestas que se han venido analizando, y especialmente el caso de Villa Oivala, no fueron el resultado de una sensibilidad aislada, de aparición espontánea dentro del entorno nórdico. Se debe valorar como, aunque con algo de retraso, parte importante de estas inclinaciones fueron importadas a escandinavia desde el entorno germano. Allí, de 1902 en adelante, como recuerda Stuart Wrede utilizando el trabajo doctoral de Stanford Anderson, fue donde se revalorizó lo vernáculo y se asignaron rasgos de contemporaneidad a todo lo que suponía una *confluencia de las formas de una auténtica cultura antigua con las formas de los pueblos primitivos*. Además cualquier acontecimiento moderno que pareciese participar de dicho intento de unir el pensamiento y el sentimiento, la cultura evolucionada y los instintos primitivos, era también interesante. Finalmente, y en total consonancia con lo visto hasta ahora, Wrede lo resumiría como *un deseo de alcanzar los principios subyacentes, la raíces de diversas arquitecturas, bien sean medievales, primitivas o clásicas*.<sup>94</sup> Esta voluntad se extendió hasta la mitad de la década en la que se está trabajando a través del Deutscher Werkbund y su prolongación en la primera etapa de la Bauhaus (1919-1923). El vínculo entre Finlandia y Alemania fue mayor en este cambio de década de lo que muchas veces se ha considerado. Tras la Guerra Civil de 1918 en Finlandia, gracias a la ayuda militar, política y económica prestada por el II Imperio Germano a los vencedores de la contienda, *los blancos*, se establecieron importantes lazos entre ambos países que a punto estuvieron de desembocar en una monarquía de origen teutón en Finlandia. En Alemania, uno de los arquitectos que atendió al dilema anteriormente planteado y le dio una solución destacada fuera de los límites nacionales fue Heinrich Tessenow. Uno de sus edificios más conocidos en el entorno escandinavo, el Instituto Dalcroze de Hellerau (1910-11), se interpretó como un ejemplo en el que equilibradamente se encontraban su cuerpo central clasicista y sus medievales volúmenes laterales.

En Finlandia fue Hilding Ekelund el encargado de introducir sus escritos y de tratar de convencer a sus compañeros de la validez de los postulados de tessenovianos.<sup>95</sup> En 1916, el mismo año de su publicación, Ekelund ya poseía una copia del popular en Europa *Hausbau und dergleichen*.

<sup>93</sup> AA.VV. (eds.): *Alvar Aalto: el Báltico e el Mediterráneo*, Op. cit., p. 25.

<sup>94</sup> WREDE, Stuart: Op. cit., pp. 41-43.

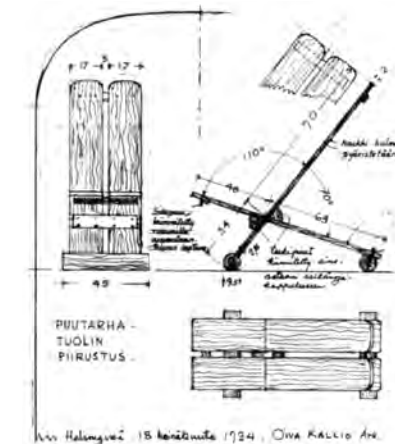
<sup>95</sup> El magisterio tessenoviano y su palpable influencia se ha reconocido más palpablemente en otros países del entorno nórdico. Se puede consultar al respecto LINAZASORO, José Ignacio: "Teoría y práctica de la imitación y la crisis del clasicismo" en LINAZASORO, José Ignacio: *Escritos: 1976-1989*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1989, pp. 269-279, pp. 276-277.



180. H. Tessenow, Instituto Dalcroze en Hellerau, Dresde (1910-11)



181. H. Tessenow, 1904 Casa del Jardín de Goethe, Weimar (1904)



182. Mobiliario diseñado y realizado manualmente por el propio Kallio para Villa Oivala.



183. Interior de Villa Oivala, fotografía tomada en los años veinte



184. H. Tessenow, dibujo interior para la agrupación de viviendas para repatriados de guerra, en Rähnitz, Dresde (1919)



185. E. y M. Paalanen, Vivienda unifamiliar Tipo 1 para el Ministerio de Servicios Sociales (1920)

Según Marja-Riitta Norri las propuestas de Tessenow eran conocidas por la mayoría de los arquitectos finlandeses y para Riitta Nikula acabó siendo una influencia importante, a la altura del omnipresente Asplund, entre los arquitectos más influyentes del país en los años veinte:

*La arquitectura de Heinrich Tessenow y Gunnar Asplund fue muy apreciada por sus colegas finlandeses de los años veinte. Sus influencias aparecen, [...], en las obras de Taucher y en los proyectos de juventud de Alvar Aalto y Erik Bryggman.<sup>96</sup>*

Para Kenneth Frampton sólo Tessenow *demostró de verdad un método con el que la forma de construir clásico-vernácula podría llegar a realizarse, un método que tuvo su influencia más directa sobre Finlandia [...].<sup>97</sup>* En Villa Oivala se reconocen parte de estas aspiraciones no sólo en su imagen general exterior sino también en sus interiores. Esto se hace especialmente palpable al comparar la fotografía original interior del estar, con algunos de los característicos dibujos de Tessenow. En ambos casos confluye una voluntad por distinguir lo abstracto y lo concreto dotando a los paramentos de cierta indeterminación o naturaleza inmaterial, mientras que los suelos, junto a los elementos muebles de diferentes épocas, serán los que definan realmente el espacio habitable. El mobiliario, fabricado en su mayor parte de manera artesanal por Kallio, también refleja algunos de los ideales propuestos por el arquitecto alemán sobre el trabajo manual y la realización personal. Finalmente Paavilainen afirmaría que el caso concreto de Oivala representó la materialización de las aspiraciones íntimas tessenovianas del clasicismo nórdico.<sup>98</sup>

## Villa Oivala, en la frontera de la nueva arquitectura

Villa Oivala no representa sólo una destilación en Finlandia del clasicismo nórdico, su raíz revernacularizadora y su relación con Heinrich Tessenow. Como se comprobará, en apartados concretos de su concepción y ejecución se esconden rasgos de una incipiente modernidad, cuya paulatina gestación se venía también fraguando en el círculo escandinavo. Es conocida la utilización de modelos edificatorios tipo en el caso concreto de Finlandia en las escuelas desarrolladas a

<sup>96</sup> HEINONEN, Raija-Liisa: "Some aspects of 1920s Classicism and the Emergence of Functionalism in Finland", en DUNSTER, David (ed.): *Alvar Aalto*. Colección: Architectural monographs n°4. London, Academy Editions / St. Martin's Press, 1978, p. 21; PAAVILAINEN, Simo: "Classicism of the 1920's and the classical tradition in Finland". *Op. cit.*, p. 101; NIKULA, Riita: *Construir con el paisaje: breve historia de la arquitectura finlandesa*. *Op. cit.*, p. 122; NIKULA, Riita: "The inter-War Period: the Architecture of the Young Republic". *Op. cit.*, p. 43.

<sup>97</sup> Frampton también destacará en este sentido las figuras de los alemanes Paul Mebes y Hermann Muthesius como importantes en la recuperación de valores vernaculares. FRAMPTON, Kenneth: "La Tradición Clásica y la Vanguardia Europea: anotaciones sobre Francia, Alemania y Escandinavia". *Op. cit.*, p. 168.

<sup>98</sup> PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. *Op. cit.*, p. 99.

comienzos de la década de los años veinte. Esta fórmula no sólo abarcó esta tipología de construcciones, su germen, que se encontraba en la cultura doméstica sueca de la década anterior, también afectó a la arquitectura residencial finlandesa, alcanzando su cenit entre los años 1922 y 1924. Estas arquitecturas residenciales de diseño estandarizado, en cuanto a su sistema proyectual y constructivo, suponían un verdadero proceso modernizador. Es de destacar que su repercusión no fue menor en Finlandia. En la segunda década del siglo XX, debido en parte a la reconstrucción posbélica, el 12,25% del total de las viviendas ejecutadas fueron de este tipo. Los diseños más sobresalientes y que mejor ejemplificaron esta tendencia fueron los de Akseli Toivonen y Elias Paalanen.<sup>99</sup> En todos los casos el lenguaje exterior no fue algo primordial ya que no dependía ni de tendencias ni de modas, existió cierta libertad al respecto entre los arquitectos. La apariencia se adaptaba de la mejor manera posible al medio, rural, agrícola o urbano, para el que estaba destinada la vivienda, independientemente del sistema o proceso constructivo empleado.

Paralelamente, confluyeron en Finlandia una serie de congresos y convenciones que focalizaron aún más el interés en este nuevo tipo de sistemas, procesos y planteamientos. Más concretamente, entre 1917 y 1925, se llevaron a cabo en Finlandia cuatro de estos importantes eventos. En 1917 se celebró el *Suomen Ensimmäinen Yleinen Asuntokongressi* (*Primer Congreso de la Vivienda*), en 1919 el *Rakennuspäivät* (*Convención de Construcción*), en 1921 *Naisten Asuntopäivät* (*Convención de la Mujer y la Vivienda*) y en 1925 el *Suomen Toinen Yleinen Asuntokongressi* (*Segundo Congreso de la Vivienda*). A nivel proyectual, en 1917 el tema principal fue el de la vivienda enfocada al sector obrero, en 1921 se atendió principalmente a la funcionalidad doméstica y en 1925 al apartamento urbano, la vivienda individual y el planeamiento. Finalmente, el dedicado a la construcción en 1919 focalizó su atención en los nuevos procesos constructivos. Éstos fueron también tratados en 1917, y en ambos casos, la economía de los procedimientos y su abaratamiento fue un objetivo a alcanzar. Como consecuencia de ello, la prefabricación en la arquitectura sufrió un impulso considerable y, como era de esperar, los elementos cuya prefabricación es más sencilla, como ventanas y puertas, sufrieron un importante impulso. En 1915 ya se producían los primeros componentes de este tipo y se habían publicado los primeros catálogos de ventanas y puertas en serie. Unos años después, y tras el impulso de los distintos congresos a este tipo de productos industrializados, fueron reeditados y difundidos de nuevo aquellos catálogos.<sup>100</sup>

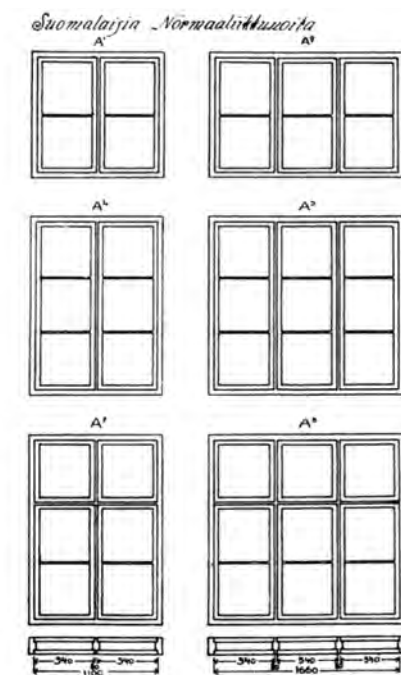
La incorporación de estos innovadores productos se vio acompañada al mismo tiempo por la importación de un nuevo modelo constructivo, especialmente indicado para viviendas de no mucha altura. Se trataba del sistema americano Balloon frame, o de estructura en globo, que ya en 1909 fue presentado a través de dos números de la revista *Arkkitehti*. Éste estaba caracterizado por la

<sup>99</sup> La mayor parte de la información en relación a estas construcciones se encuentra en: SAARIKANGAS, Kirsi: *Model houses for model families: Gender, ideology and the modern dwelling: the type-planned houses of the 1940s in Finland*. Helsinki, Societas Historica Fennica – SHS, 1993.

<sup>100</sup> NIKULA, Riita: "The inter-War Period: the Architecture of the Young Republic". *Op. cit.*, p. 41.

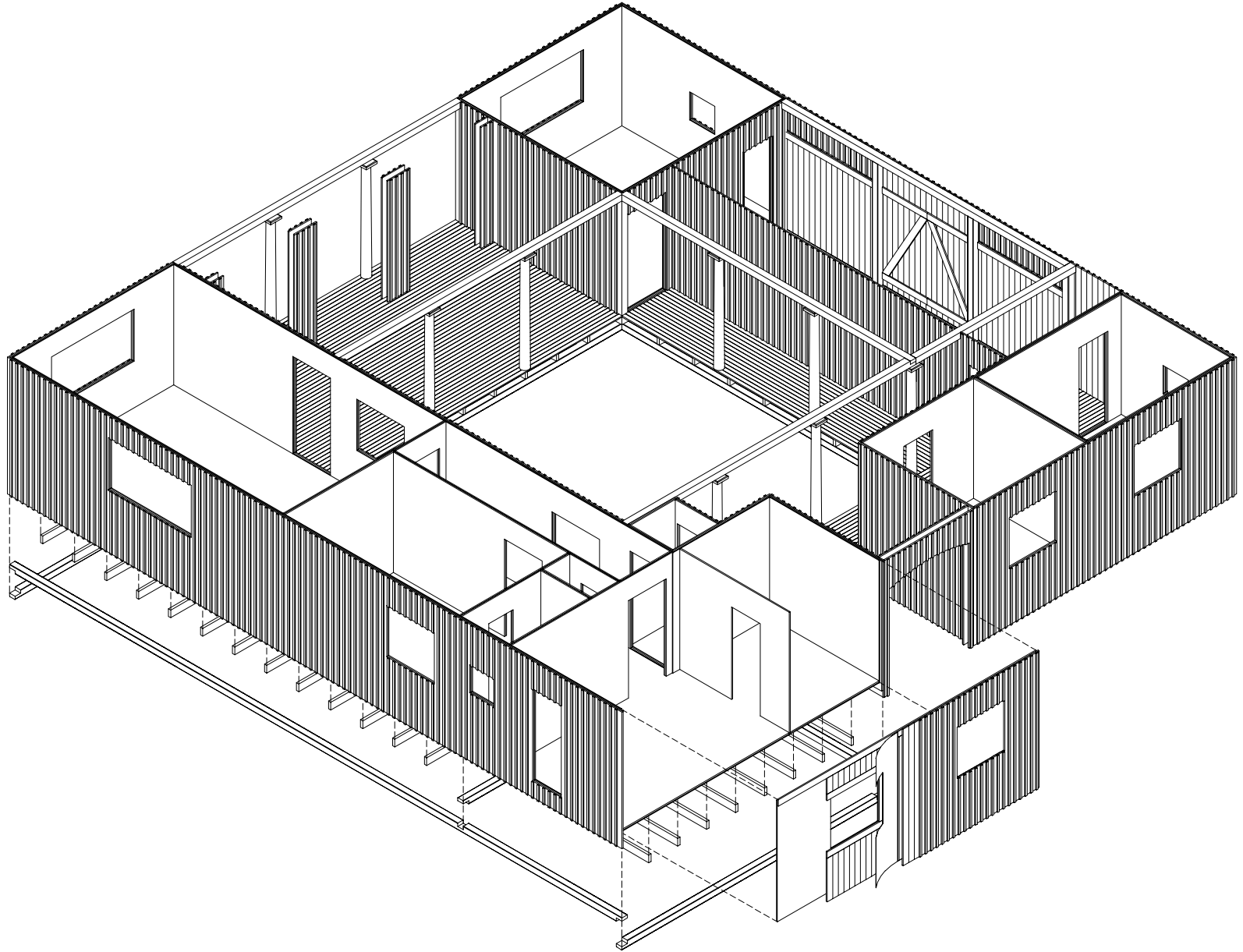


186. A. Toivonen, casas tipo presentadas en la Rakennuspäivät (Convención de Construcción) de 1919



187. Tipos ventanas estandarizadas comercializadas publicadas en 1921 en *Arkkitehti* 6/1921



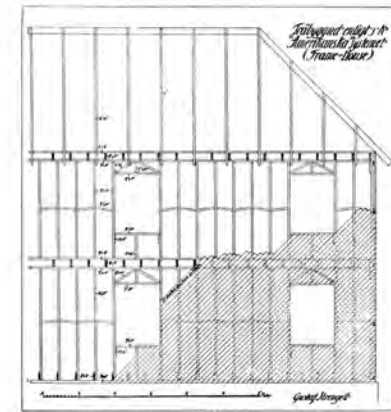


188. Axonometría estructural dibujada por Sanna Heikkinen y Ville Karhu para BONSDORFF: 2008

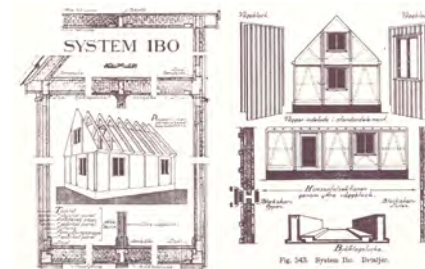
ligereza obtenida gracias a la atomización de la estructura en multitud de listones de producción aserrada ensamblados mediante sistemas machihembrados y acanalados. El nuevo sistema compitió con el pesado y tradicional sistema de troncos blocados en esquina. La rapidez y economía de este procedimiento lo hacía especialmente viable en un país repleto de carpinteros en el que urgía la reconstrucción de algunas de sus zonas habitadas.

Las construcciones a base de troncos y los elementos de carpintería realizados manualmente empezaron a ser consideradas como desfasadas, especialmente tras un artículo de Urho Åberg en la publicación *Rakennustaito (El arte de construir)* en 1926.<sup>101</sup> En 1925, el sueco Peder Clason ya advirtió la oportunidad de estos nuevos sistemas y productos prefabricados como ventanas y puertas, los cuales, según su percepción, encajaban a la perfección dentro de la estética clasicista imperante por su uniformidad, repetición y regularidad.<sup>102</sup> Uno de los ejemplos que mejor representó este acercamiento entre clasicismo y prefabricación moderna fue el completo sistema sueco de prefabricación residencial IBO, de 1918.<sup>103</sup> Otro ejemplo se encuentra en Finlandia, en el ya comentado barrio clasicista de Käpylä. Los procedimientos y sistemas allí empleados entre 1920 y 1925, dependientes de lo comentado anteriormente, convirtieron a su autor, Martti Välikangas, en un pionero del racionalismo y la normalización dentro del panorama nacional.<sup>104</sup>

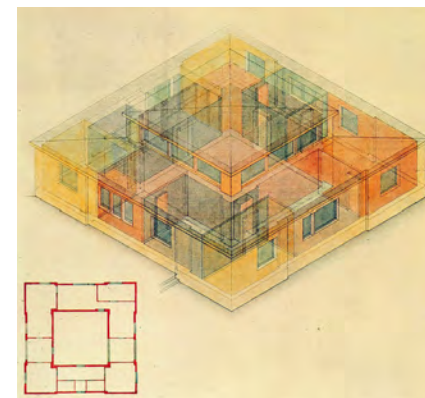
Todos estos cambios no pasarían desapercibidos para un Oiva Kallio al que ya se ha descrito como amante de la vida moderna y atento a las tendencias e innovaciones de la profesión. Oivala, por su naturaleza y fecha de concepción, se convertiría en un perfecto campo de experimentación, entre otras, de las anteriores nociones. Así, uno de los aspectos que más llama la atención de toda la construcción es la total ausencia de decoración. Ni guirnaldas, ni medallones, ni bajorrelieves, ni ningún otro objeto superficial de los imprescindibles dentro del clasicismo nórdico acompañan a este conjunto. En un principio, esta renuncia a lo ornamental supone una declaración de intenciones en favor de la racionalidad y una aproximación a futuros rasgos funcionalistas.<sup>105</sup> Como se puede comprobar, su compañero y amigo Martti Välikangas no pudo renunciar a ello en Käpylä, del mismo modo que tampoco pudieron el resto de arquitectos de la época en Finlandia.



189. Dibujo explicativo del sistema Balloon frame a cargo de Gustaf Strengell publicado en *Arkitekhti* en 1909



190. Sistema IBO, (1918)



191. Axonometría estructural dibujada por Sanna Heikkinen y Ville Karhu para BONSDORFF: 2008

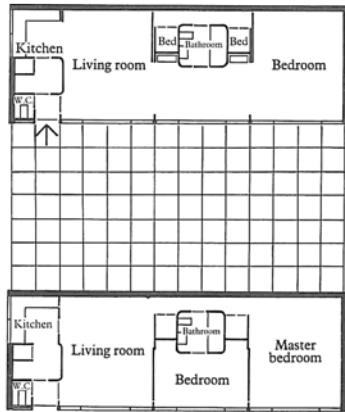
<sup>101</sup> KAILA, Panu: "From log to chipboard – the development of the Finnish wooden house", en NORRI, Marja-Riitta y PAATERO, Kristiina (ed.): *Timber construction in Finland*. Espoo, Museum of Finnish Architecture, 1996, p. 160.

<sup>102</sup> MIKKOLA, Kirmo: "The transition from classicism to functionalism in Scandinavia", en SALOKORPI, Asko (ed.): *Classical Tradition and the Modern Movement. Klassinen perintö ja modernismi. Den klassiska traditionen och modernismen*. Op. cit., p. 66.

<sup>103</sup> Más información al respecto en LINN, Björn: *Op. cit.*, 86-88.

<sup>104</sup> AA.VV.: "El clasicismo de Barrio Käpylä en Helsinki" en *Aitim* n. 196, nov/dic. Madrid, Aitim, 1998, p. 42.

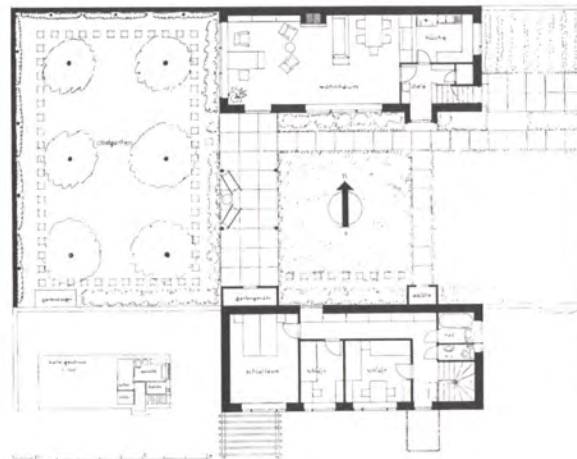
<sup>105</sup> SALOKORPI, Asko: *Modern architecture in Finland*. Op. cit., p. 15. Se empleará a lo largo de este trabajo la palabra *funcionalismo* con el significado asignado a la misma a finales de los años treinta en Finlandia. Proveniente del término sueco *Funkis*, ha servido para hacer referencia en Finlandia a la arquitectura moderna englobada también bajo la denominación de Estilo Internacional, cuyo apelativo y características fueron enunciadas tras la exposición organizada bajo este mismo título por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en el MoMA de Nueva York en 1932.



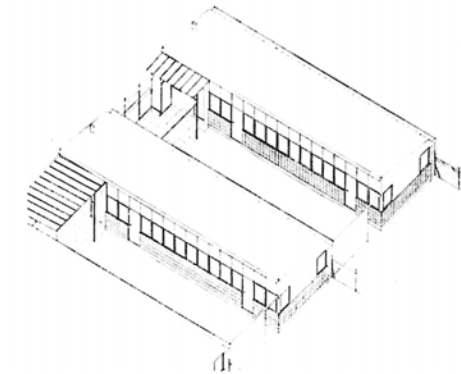
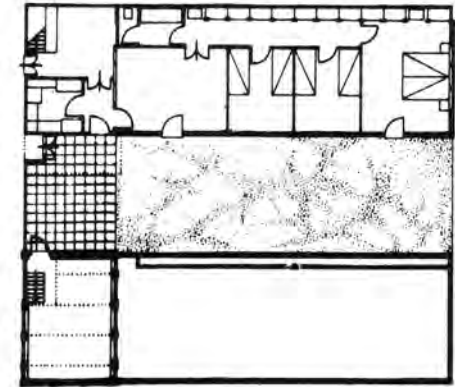
192. Peter Friedric, vivienda de producción masiva (1931)



193. Hannes Meyer, residencias para profesores en Bernau (1928)



194. y 195. Oiva Kallio, concurso de viviendas unifamiliares en Munich (1932)



196. y 197. Hugo Häring, casa "L" (1928)



Otro aspecto importante a tener en cuenta en Villa Oivala es su relación con experiencias funcionales y organizativas modernas. En este sentido se puede citar el vínculo que en más de una ocasión se ha establecido entre la residencia de Kallio y la “Haus at Horn” desarrollada un año antes, en 1923, por Adolf Meyer y George Muche como un experimento en el seno de Bauhaus.<sup>106</sup> No existe constancia de su conocimiento por parte de Kallio pero algunos autores declaran innegable el hecho. La proximidad dimensional y proporcional de ambas casas, sólo un metro de diferencia en su tamaño exterior y medio en el patio, han servido en un primer momento como explicación en este sentido. Por otro lado, la dependencia de un espacio central cuadrado como organizador y distribuidor del resto de estancias y argumento principal del proyecto apoyan esta lectura. Existen otra serie hechos que permiten hablar de una proximidad entre Kallio y la cultura arquitectónica alemana en desarrollo. Es conocido que entre sus numerosos viajes al extranjero, uno de sus destinos más frecuentes fue Alemania. Visitó tres veces el país germano, 1907, 1912 y 1920, en sus cuatro salidas al extranjero durante este lapso de tiempo.<sup>107</sup> Algunos años después, su interés por la cultura teutona llevó en 1932 al arquitecto finlandés a participar en un concurso de viviendas unifamiliares en Munich. De nuevo su propuesta se asemejó mucho a las alemanas en las que se seguía investigando sobre la arquitectura doméstica con patio y sus modos de agrupación. Como se puede comprobar, la casa en “L” diseñada por Hugo Häring en 1928, las residencias para profesores de Hannes Meyer de 1928 o la vivienda de producción masiva de Peter Friedrich de 1931 presentan una considerable similitud con una la propuesta de Kallio para Munich. Este concurso desveló también el temprano interés de Kallio por la prefabricación ya que la mayoría de estos proyectos compartían la necesidad de ser realizados lo más económicamente posible. La prefabricación e industrialización fue en todos los casos un requisito indispensable.

En cuanto a su distribución, otros aspectos que iban configurando la modernidad residencial también aparecen en Oivala. Cuestiones como descentralización de la vida familiar y la separación espacial de trabajo, descanso y ocio, también se hacen patentes. Este asunto era especialmente complicado de llevar a cabo en un país como Finlandia con una fuerte tradición doméstica de organización en base a una única gran estancia para todos los usos. La importancia asignada a la orientación y la correcta iluminación y soleamiento de todas las estancias también ha hecho participar a Oivala de los postulados modernos.<sup>108</sup>

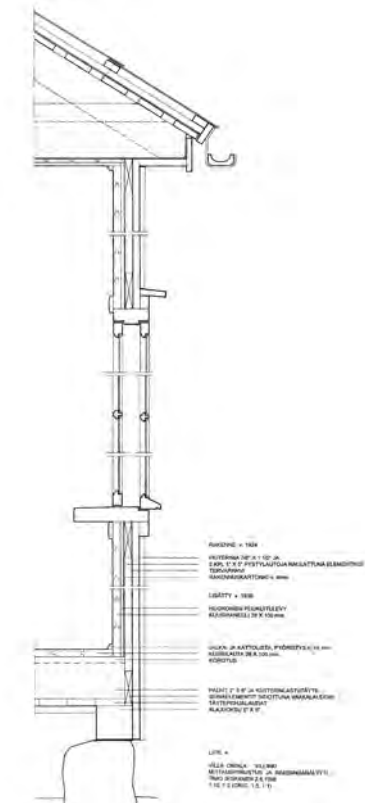
<sup>106</sup> LESKELÄ, Pekka: “Villa Oivala. Arkkitehdin omakuva”. *Op. cit.*, p. 62; MACINTOSH, Duncan: *The modern courtyard house: a history*. Paper / Architectural Association n. 9. London, Lund Humphries for the Architectural Association, 1973, pp. 23-25; LEJEUNE, Jean-Francois y SABATINO, Michelangelo: *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities*. London, Taylor & Francis, 2010, p. 236.

<sup>107</sup> JESKANEN, Timo: *Kansanomaisuus ja Rationalismi. Nakokobtia Suomen Pääarkkitehtuurin 1900-1925. Esimerkkina Oiva Kallion kesäbuuilla Villa Oivala*. *Op. cit.*, p. 199.

<sup>108</sup> En los años veinte la mayoría de los arquitectos finlandeses manejaban el informe oficial sueco *El habitat funcional e higiénico* publicado en 1921. NIKULA, Riita: *Construir con el paisaje: breve historia de la arquitectura finlandesa*. *Op. cit.*, p. 116. En relación a la consideración de estos novedosos principios en Finlandia se puede consultar: SAARIKANGAS, Kirsi: *Model houses for model families: Gender, ideology and the modern dwelling: the type-planned houses of the 1940s in Finland*. Helsinki, Societas Historica Fennica – SHS, 1993, pp. 305-321.



198. Adolf Meyer y George Muche, Haus at Horn (1923), actualmente erigida en Weimar



199. Sección constructiva del sistema original dibujada por Timo Jeskanen



200. Patio y ventanas originales de Villa Oivala



201. Exterior con ventana sustituida en los años treinta en Oivala



202. Alzado oeste de Villa Oivala

El ya comentado interés de Kallio hacia la prefabricación, dio como resultado la concepción del proyecto de su residencia en un pequeño laboratorio de ensayo donde explorar también las nuevas alternativas del campo constructivo. El primer y más destacable rasgo en este sentido se encuentra en la estructura. De un modo natural, Villa Oivala debería haber sido construida, al igual que ocurría con el resto de residencias de descanso inmersas en el bosque, mediante un sistema de troncos blocados en esquina revestidos con tablilla de madera. Sin embargo Kallio definió la totalidad de la estructura de la casa a base de listones de madera aserrados y no hachados, con un procedimiento similar al recientemente importado Balloom frame americano. Para ello eligió un número mínimo de escuadrías que fueron repetidas en los diferentes componentes estructurales de la construcción. El objetivo final era normalizar y optimizar al máximo la realización de la estructura. Esto le permitió llevar a cabo una segunda prueba que consistió en tratar de erigir la residencia en el menor tiempo posible. Sorprendentemente el plazo en el que fue llevada a cabo en su totalidad fueron dos meses, un auténtico hito para la época.<sup>109</sup> Todo esto dotó al conjunto construido y a la representación dibujada de la residencia de una ligereza que suponía un verdadero cambio y un antecedente dentro de la tradición doméstica vacacional finlandesa.

Ya se anotado como, por otro lado, la utilización de elementos totalmente prefabricados como ventanas y puertas, además de poseer un distintivo rasgo de modernidad, encajaban a la perfección en las aspiraciones clásicas del momento. Kallio se hizo eco de este reciente y oportuno recurso, y utilizó de nuevo su propia vivienda como lugar en el que probar estos actuales componentes. De este modo, si se exceptúa el singular portón de acceso y la galería, se puede afirmar que eligió únicamente dos tipos de ventanas y dos tipos de puertas para toda la construcción. La predilección por la estandarización y por las geometrías cuadradas en este proyecto, llevó a Kallio a definir todas las particiones de vidrio en ventanas y puertas, cuadradas y del mismo tamaño. Como se puede comprobar al comparar las fotografías recientes con las antiguas originales y los dibujos, las ventanas del estar y el estudio fueron sustituidas. En la reforma llevada a cabo en 1936 Kallio reemplazó estas dos por unas de una sola hoja para conseguir una vista más completa y continua de la bahía. Aunque no se ha podido demostrar que las ventanas y puertas fueran originariamente extraídas del catálogo anteriormente citado, su dimensión y compartimentación, así como el hecho de utilizarlas repetidamente en una obra destinada a ser construida lo más rápidamente posible, vinculan este proyecto a las nuevas prácticas industrializadas.

A esta lectura protomoderna de Oivala pueden añadirse también otros rasgos menores que complementan los anteriores. Por un lado debe citarse la reducción espacial y de programa que, en comparación con otras residencias de verano de la época, se da en esta vivienda. Pensada únicamente para el período estival, todas las estancias fueron reducidas al mínimo consiguiendo

<sup>109</sup> JESKANEN, Timo: *Kansanomaisuus ja Rationalismi. Nakokohtia Suomen Puuarkkitehtuuriin 1900–1925. Esimerkkina Oiva Kallion kesäbuuri Villa Oivala. Op. cit.*, p. 225.

introducir en tan sólo setenta y dos metros cuadrados útiles el programa ya conocido. A pesar de ello la casa no dejó de ofrecer una infinidad de experiencias a través de las diferentes relaciones con el espacio exterior circundante y el inteligente aprovechamiento espacial. Por otro lado, la austeridad voluntaria elegida por Kallio, así como el deseo de ejecutar el conjunto de la manera más sencilla y económica posible, también denotaron el avance en el pensamiento del arquitecto finlandés. Otros rasgos más concretos como la horizontalidad del conjunto y la escasa pendiente de la cubierta también destilaron cierta vanguardia, más aún si es comparada en este sentido con los verticales modelos ostrobotnianos que sirvieron de inspiración. En último lugar, uno de los elementos en los que más se ha insistido, las columnas de madera, también participaron de esta última interpretación. Su esbelta configuración, en comparación con cualquiera de las proporciones los modelos clásicos, la ausencia de basa, el acabado blanco y su naturaleza lisa, cilíndrica y uniforme, parecieron hacer referencia a los futuros pilotis de Le Corbusier. Éstos serían empleados por el arquitecto suizo poco después, en 1928, en la Villa Baizeau en Cartago, Túnez, y un año más tarde en la Villa Saboya en Poissy. En el doricismo y el esencialismo implícito en los soportes de Oivala, al igual que en la Capilla del Bosque de Asplund, se produce un sutil acercamiento entre el clasicismo y la modernidad.<sup>110</sup> Junto a otros rasgos de este período como las composiciones asimétricas y las grandes superficies planas, han sido todos ellos interpretados como signos precursores y preparatorios de la posterior tendencia, el funcionalismo.<sup>111</sup> Tal y como constataría más adelante Juhani Pallasmaa y se puede comprobar en esta obra, aquel clasicismo y la modernidad no fueron polos opuestos sino dos estilos o patrones culturales que fueron progresivamente desarrollándose uno dentro de otro.<sup>112</sup>

### Trascendencia de Villa Oivala

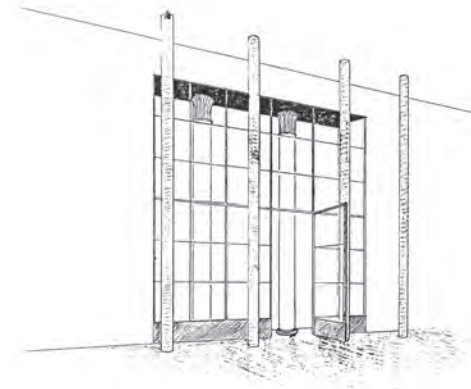
En cuanto a la repercusión de Villa Oivala en el entorno arquitectónico, muchas han sido las aspiraciones depositadas sobre ella en Finlandia. Quizá la más significativa haya sido aquella que la ha vinculado con la Casa Experimental de Muuratsalo (1952-1953) de Alvar Aalto.<sup>113</sup> Se puede realizar una primera aproximación entre ambas basándose en la utilización del recurso romano del atrio y en la materialización romántica que de este espacio presentan las dos. La formalización

<sup>110</sup> Los procesos revernaculizadores del clasicismo que, como éste, han existido, han estado fundamentados en una negación de la historia, de sus experiencias y conocimientos acumulados. En este hecho se ha apreciado una relación directa con la voluntad última del funcionalismo que sirve también para apoyar la aproximación en este caso de la naturaleza clásica y la modernidad. Ver al respecto: LINAZASORO, José Ignacio: *El proyecto clásico en arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 73-76.

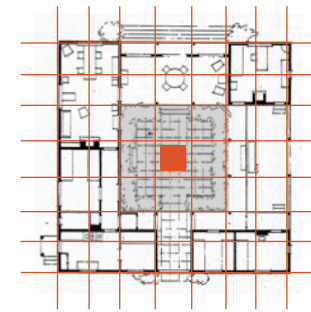
<sup>111</sup> Alvar Aalto dejó materialmente reflejado este estado ambivalente y de doble naturaleza entre el esencialismo clásico y los pilotis de la modernidad. Así, en las parejas de pilares y columnas que acompañan ambos lados de la gran cristalera del ya citado edificio para el Cuerpo de Defensa en Jyväskylä (1926-1929), claramente se refleja este estado intermedio entre las representativas columnas del exterior y los modernos y esbeltos pilares del interior.

<sup>112</sup> SALOKORPI, Asko (ed.): *Classical Tradition and the Modern Movement. Klassinen perintö ja modernismi. Den klassiska traditionen och modernismen*. Op. cit., p. 216.

<sup>113</sup> LESKELÄ, Pekka: *Arkkitehti Oiva Kallio 1884 – 1964*. Op. cit., pp. 194-195.



203. A. Aalto, croquis del mirador del Cuerpo de Defensa en Jyväskylä (1926-1929)

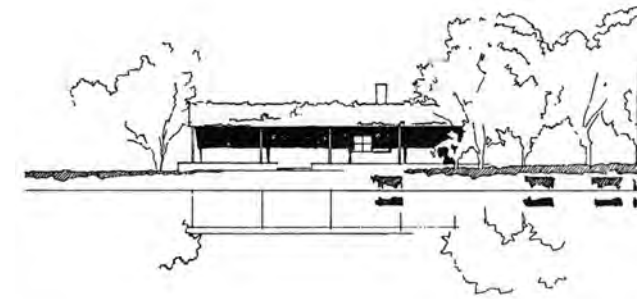
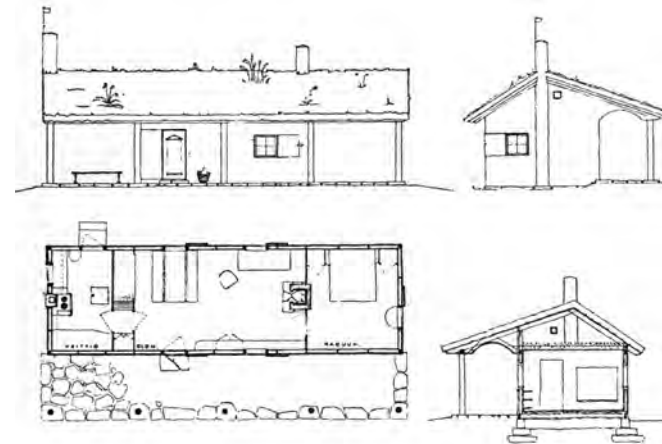


204. Esquema compositivo de Villa Oivala



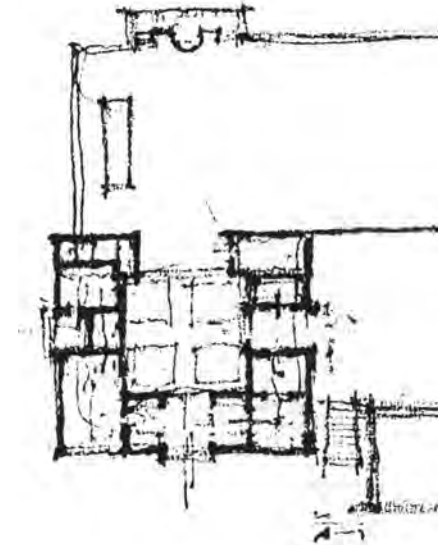
205. Esquema compositivo de Muuratsalo





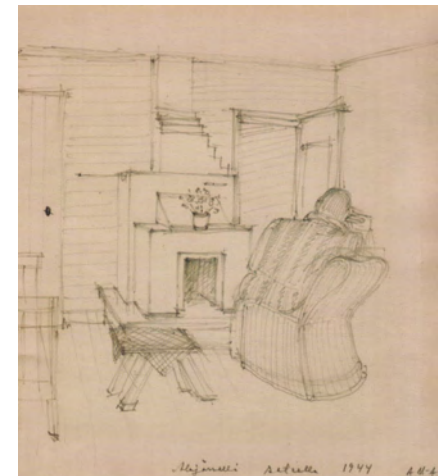
206., 207., 208., 209. y 210. Aino Aalto, Villa Flora en Alajärvi (1926). Fotografías y documentación gráfica. En una de las imágenes Aalto descansando en el porche

perfectamente cuadrada y el carácter experimental perseguido por los arquitectos en sus respectivas casas de descanso también sirven para acercar los proyectos. La dimensión final del cuadrado delimitador es muy próxima en ambos casos, 13,85 metros en el caso de Kallio y 14 metros en el de Aalto. Además, las dos residencias están regidas por una ley geométrica interna que organiza los conjuntos. Como ya se ha visto, cada uno de los lados de Oivala fue dividido en siete partes y en función de esto se organizó el interior, con cuatro módulos, dos a cada lado para la residencia y tres para el patio. Análogamente Aalto dividió cada lado del cuadrado en tres partes, y de los nueve subcuadrados resultantes destinó cinco a la vivienda en “L” y cuatro al patio. El hogar central emplazado por los dos arquitectos en el centro geométrico de sus respectivos patios puede servir para cerrar este emparejamiento. Se desconoce si Oivala sirvió de algún modo de inspiración en Muuratsalo, pero tanto el impluvium de Hakon Ahlberg en la Feria Internacional de Goteborg en 1923, como el artículo *Italia de Bella* de Ekelund del mismo año, y Villa Oivala un año después, supusieron una recuperación de la cultura antigua romana que también sedujo Aalto. Ya se ha anotado el empleo puntual que éste hizo en 1925 y 1926 de este recurso en la Casa Väinö y en su artículo *De los escalones de entrada al cuarto de estar*. Un año después, en 1927, como se aprecia en los dibujos iniciales de planta, Aalto volvió a recurrir a ello, quizá con una similitud mayor a Oivala, en su propuesta para el concurso de la Iglesia de Viinikka en Tampere. Tras estas primeras experiencias Aalto se sumergió en la cultura romana en algunos de los proyectos de su etapa en ladrillo rojo de los años cincuenta.



211. A. Aalto, croquis inicial para el concurso de la Iglesia de Viinikka en Tampere (1927)

En el desarrollo de este capítulo se han citado tres ejemplos dentro de la arquitectura finlandesa que iban a ejemplificar la revernacularización del clasicismo en este país. Se ha hecho referencia a dos de ellos, la residencia Terho Manner y Villa Oivala. El tercero de estos modelos guardará de nuevo relación con Alvar Aalto y será, entre otras cosas, una secuela directa de Villa Oivala. Tras su matrimonio en 1924 con Aino Marsio, ambos decidieron construir una pequeña casa familiar *para los días más calurosos del verano*.<sup>114</sup> La encargada de proyectar y coordinar este proyecto fue Aino, y el lugar elegido la costa junto al lago Alajärvi, cerca de Kuortane, municipio de origen de Aalto y familia. Durante 1926 fue diseñada y erigida esta desconocida residencia que recibiría el nombre de Villa Flora. Tanto Kenneth Frampton como Richard Weston distinguieron en este modesto ejemplo la misma búsqueda de la ontología del cobijo y de la construcción perseguida en la Capilla del Bosque de Aplund y explorada también en los ejemplos daneses anteriores.<sup>115</sup> De nuevo los pilares-columna de madera en el pórtico frontal, en este caso sin tratar y sin ningún aderezo, junto a la cubierta vegetal, apuntan hacia una revernacularización semejante al de los ejemplos anteriores.<sup>116</sup>

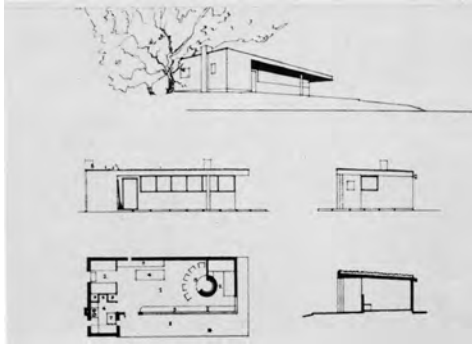


212. Alvar Aalto en Villa Flora junto al fuego en 1944 dibujado por Aino

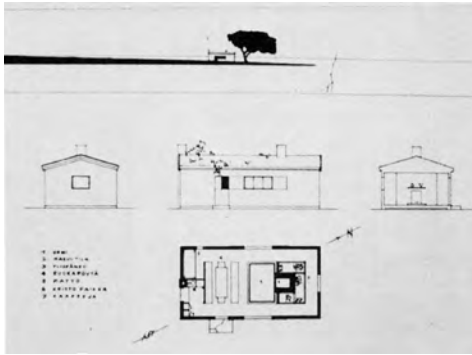
<sup>114</sup> Comentario literal de Aino recogido en: JETSONEN, Jari y JETSONEN, Sirkka-Liisa: *Op. cit.*, p. 48.

<sup>115</sup> FRAMPTON, Kenneth: “La Tradición Clásica y la Vanguardia Europea: anotaciones sobre Francia, Alemania y Escandinavia”. *Op. cit.*, pp. 172-173; WESTON, Richard: *Op. cit.*, pp. 27.

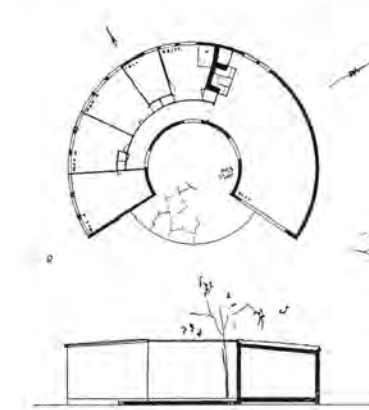
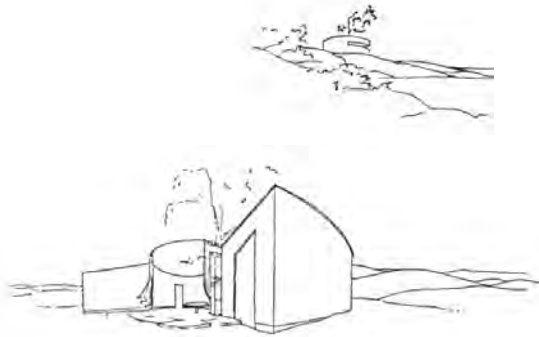
<sup>116</sup> Existe sin embargo en este discreto proyecto una diferencia con respecto a los anteriores. Aino desprendió totalmente los pilares-columna de cualquier tipo de referencia clásica al no utilizar basa, ni capitel ni ninguna otra alusión a este respecto. La realización de la cubierta completamente vegetal y natural, junto a esta apreciación relativa a los pilares, aproxima más este ejemplo a tradiciones populares y primitivas que los casos anteriores.



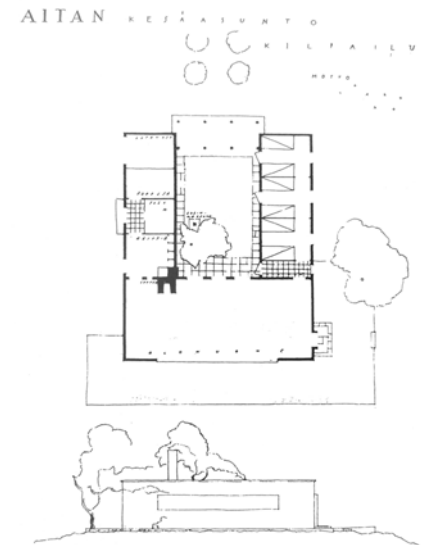
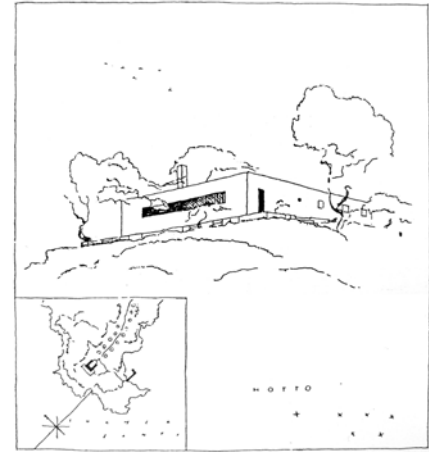
213. Alvar Aalto, propuesta *Konsoli* para el concurso de viviendas convocado por Aitta en 1928



214. Alvar Aalto, propuesta *Kumeli* para el concurso de viviendas convocado por Aitta en 1928



215. Alvar Aalto, propuesta *Merry-Go-Round* para el concurso de viviendas convocado por Aitta en 1928

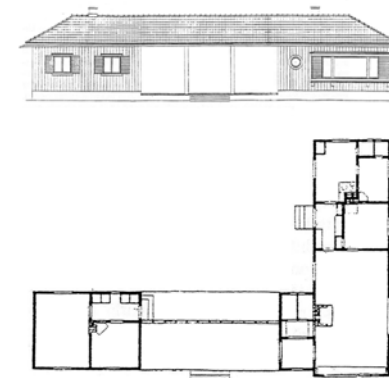


216. Erik Bryggman, propuesta para el concurso de viviendas convocado por Aitta en 1928



En contraste con esto, Aino definió un cuerpo inferior de composición asimétrica, con arquerías en sus alzados más cortos y con un revestimiento de mortero completamente blanco que sin duda apunta, más que en ningún otro caso, a los modelos menores recientemente descubiertos de la arquitectura doméstica italiana y al clasicismo sueco. En su conjunto supone una interesante variación más sobre los temas tratados hasta el momento. Resulta interesante descubrir como pudo ser Oiva Kallio el desencadenante del interés despertado en Aino, y consecuentemente en Aalto, por estas arquitecturas vernaculizadoras. Antes de comenzar a trabajar junto a Aalto en 1924, Aino, el mismo año de su titulación, 1920, entró a trabajar a en el estudio de Kallio. Allí pasaría, hasta 1923, los tres primeros años profesionales de su carrera. Aino pudo tener contacto a través de Kallio con las inquietudes y postulados sueco-daneses e incluso llegar a conocer de primera mano los dibujos iniciales y las aspiraciones de Kallio para Villa Oivala. En 1923, Kallio ya era propietario del terreno en el que construiría su futura residencia y durante ese mismo año ya se trabajó en una versión inicial del proyecto de la misma.<sup>117</sup> Se debe valorar por tanto como pudo ser Aino, a través de su experiencia con Kallio durante estos tres años cruciales de maduración de esta tendencia, la que asentó y confirmó el interés hacia esta inclinación en el estudio de Aalto. Según Kenneth Frampton esta inquietud al respecto, y cierta predilección por lo rudo, perduraron de manera latente en la posterior carrera de Aalto.<sup>118</sup>

Más evidente fue la repercusión de Villa Oivala poco después, en 1928, cuando la conocida revista Aitta, publicada por Otava, convocó un concurso de diseño de viviendas. No casualmente, el jurado designado para el concurso estuvo compuesto por Martti Välikangas y Oiva Kallio, considerados dos de los arquitectos más conocidos y progresistas del país. Divida la convocatoria en dos secciones, una destinada a pequeñas casas de verano y otra al diseño de villas con tres dormitorios, en ambos casos se solicitó la necesidad de desarrollar modelos vinculados a las peculiaridades de la vida moderna. A este concurso concurrieron la mayor parte de los arquitectos finlandeses y en ambas categorías el primer premio lo recibieron proyectos presentados por Aalto. En la primera resultó ganadora la propuesta denominada *Konsoli*. Ésta, al igual que otra que presentó en esta misma sección, *Kumeli*, fue una variación más modernizada de la reciente Villa Flora ejecutada por Aino.<sup>119</sup> En la segunda categoría, bajo el lema de *Merry-Go-Round*, Aalto presentó una propuesta circular mucho más atrevida que las anteriores. En este caso y según Richard Weston, quizá como un guiño a la presencia de Kallio en el jurado, el patio circular de este proyecto hacía alusión directa al ejecutado unos años antes en Villa Oivala.<sup>120</sup> En otros ejemplos de este mismo concurso la referencia a la residencia de Kallio fueron menos discretas. De este modo, la propuesta con la que otro de los



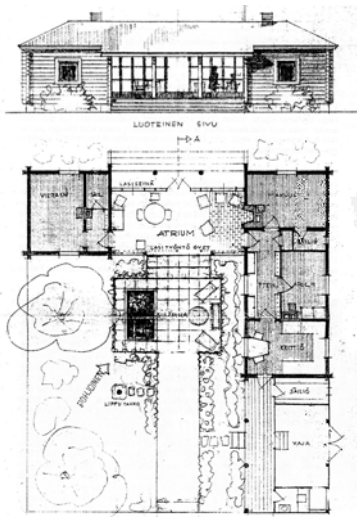
217. Oiva Kallio, Villa Lönnroth en Espoo (1936)

<sup>117</sup> LESKELÄ, Pekka: *Arkkitehti Oiva Kallio 1884 – 1964*. *Op. cit.*, p. 161.

<sup>118</sup> FRAMPTON, Kenneth: "La Tradición Clásica y la Vanguardia Europea: anotaciones sobre Francia, Alemania y Escandinavia". *Op. cit.*, pp. 172-173.

<sup>119</sup> Esto lleva a pensar que, aunque hasta el momento no se ha encontrado referencia al respecto, pudo intervenir Aino directamente en ambas propuestas. WESTON, Richard: *Op. cit.*, pp. 72-74.

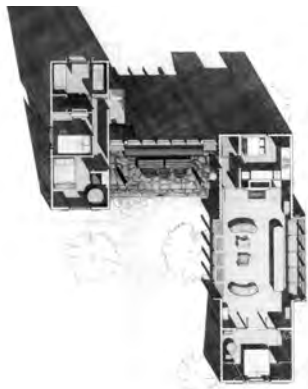
<sup>120</sup> WESTON, Richard: *Op. cit.*, p. 74.



218. Oiva Kallio, Villa Vahteristo en Renko (1951-52)

reconocidos participantes tomó parte en esta convocatoria, Erik Bryggman, supuso una revisión aún más evidente de Oivala. A pesar de emplear un lenguaje exterior más innovador, como se comprueba en sus dibujos, su organización y jerarquización espacial en planta respondieron casi literalmente a principios establecidos por Kallio en Villinki.

Durante toda su carrera, en el ámbito residencial, Oiva Kallio confió en la configuración con la que había ejecutado su residencia. Prueba de ello son dos proyectos que, aunque muy distanciados en el tiempo dependieron directamente de Oivala: la Villa Lönnroth (1936) y la Villa Vahteristo (1951-52). Mucho más desconocidas que la anterior, no sólo prueban la convicción sobre aquel esquema sino que hablan de la atención prestada por Kallio y sus compañeros a la evolución que la casa patio había sufrido en Alemania, donde tempranamente se había progresado confiadamente hacia una configuración en “L”.<sup>121</sup> Finalmente puede ser citada una última residencia de verano que también se vio muy influida tanto por la Villa Oivala como por Villa Lönnroth: La Maison Bleue. Proyectada y construida entre 1938 y 1939 por otro de los arquitectos velados dentro y fuera de las fronteras finlandesas, Johan Sigfrid Sirén, merecería también un exhaustivo y prolongado análisis.<sup>122</sup>



Oiva Kallio continuó trabajando con la misma discreción en su país natal. Resulta complicado rescatar obras posteriores significativas más allá de las ya citadas. Quizá el bloque de viviendas en la calle Topeliuksenkatu 7 (1950-53) en Helsinki, la sede para el Union Bank en Riihimäki (1936-37) o las saunas proyectadas en 1939 para los Juegos Olímpicos de 1940, suspendidos por la irrupción de la Segunda Guerra Mundial, merezcan ser anotados. La repercusión de Oiva Kallio sobre la cultura vacacional y sobre otros campos del ocio y descanso en Finlandia, principalmente a través de su experiencia en Villa Oivala, será recuperada y valorada más adelante.



219. y 220. J. S. Siren, Maison Bleue, Lingonsö(1938-39). Planta y fotografías

Villa Oivala ilustra mejor que ninguna otra obra el diferente estado y maduración que en el momento de su consecución padecían las tres inclinaciones que se han tratado. De manera simultánea ejemplifica el final de la tendencia que tras la contienda bélica recuperó los valores campesinos y agrícolas de perfil clasicista de la región de Ostrobotnia, refleja la maduración en su estado intermedio de la corriente revernaculizadora de raíz sueco-danesa y, al mismo tiempo, presenta, a través de sus elementos prefabricados y sus sistemas estandarizados, el incipiente estado de la industrialización en la arquitectura y la construcción. De un modo temprano en la modernidad finlandesa, este ejemplo demuestra la capacidad anotada al principio de este capítulo de sus arquitectos para sintetizar y hacer convivir de un modo equilibrado tendencias de diferente procedencia geográfica e histórica. Su compromiso al mismo tiempo con estas tres variables de

<sup>121</sup> LESKELÄ, Pekka: *Arkkitehti Oiva Kallio 1884 – 1964. Op. cit.*, pp. 196-197; MACINTOSH, Duncan: *Op. cit.*; WESTON, Richard: *Op. cit.*, p. 78.

<sup>122</sup> Desgraciadamente, debido al juicio emitido sobre su arquitectura y su figura a través de su obra más destacada, el Parlamento de Finlandia o Eduskuntatalo (1926-31), tanto J. S. Sirén como el resto de su obra han sufrido y siguen padeciendo una injustificada desatención.

diferente naturaleza y correspondencia histórica, todas ellas conjugadas de manera coherente por Kallio, le otorgan cierto grado de intemporalidad. Como dejaría notado P. H. Norrmén, uno de los primeros en visitarla, esta construcción *perdurará y desafiará los cambios de gusto*.<sup>123</sup>

Todo lo comentado hasta el momento otorga a Kallio y a esta pequeña obra una posición distinguida en el panorama arquitectónico finlandés.<sup>124</sup> Su figura y obra, aunque muy desconocidas fuera de Finlandia, han gozado de un alto grado de reconocimiento y valoración en su país. La pequeña obra en la isla de Villinki, a pesar de la aparente oposición entre su espíritu clásico y los cambios arquitectónicamente modernizadores que empezaban a atisbarse, destacó al poco de su construcción como un proyecto de referencia. Desde aquel momento y hasta nuestros días ha sido muy estimada y cuidada por parte del colectivo de arquitectos, los cuales siguen empleándola con fines docentes y con aquellos para los que fue concebida, el descanso en temporada estival.



221. Oiva Kallio, viviendas en Topeliuksenkatu 7, Helsinki (1950-53)



222. Oiva Kallio, sede para el Union Bank en Riihimäki (1936-37)

<sup>123</sup> NORRMÉN, P.H.: *Op. cit.*, p. 29.

<sup>124</sup> Durante este período, Kallio formó también parte del jurado en destacados concursos como el de la Estación ferroviaria de Tampere y el de las Oficinas Centrales de la Compañía de Correos y Telégrafos ambos en 1934.





## NEOEMPIRISMO Y FUNCIONALISMO ROMÁNTICO EN FINLANDIA VILLA NUUTILA (1947-49) Y VILLA ERVI (1946-50)

Con mayor fuerza que con la que el clasicismo irrumpió en la escena finlandesa lo hizo el funcionalismo. Su aparición provocó, en la mayor parte de los arquitectos jóvenes, una rápida adopción de la arquitectura blanca y racional del ámbito internacional. El clasicismo imperante inmediatamente anterior resultó ser una antesala preparatoria para la nueva corriente emergente. Muchos principios de ambas tendencias fueron sorprendentemente próximos y, por otro lado, algunas de las nuevas aspiraciones ya habían sido auguradas en Finlandia en los escritos de Sigurd Frosterus y Gustaf Strengell, así como en algunos proyectos de Selim A. Lindqvist.<sup>1</sup> Uno de los jóvenes que recibió inicialmente este movimiento con los brazos abiertos en Finlandia fue Alvar Aalto. Sus escasas obras funcionalistas han llegado a copar la escena visible de esta arquitectura fuera de Finlandia. Con la inclusión de su edificio para el periódico Turun Sanomat de Turku (1928-30) en la exposición organizada en 1932 en el MoMA de Nueva York por P. Johnson, H. R. Hitchcock y A. Barr bajo el título *The Internacional Style: Architecture since 1922*, no solo quedó lanzada internacionalmente la carrera de Aalto sino que la repercusión de su obra comenzó a tupir el panorama nacional. Debido a ello, este edificio junto otros de Aalto como el Sanatorio de Paimio (1929-32) y la Biblioteca de Viipuri (1927-33) restaron visibilidad al resto de obras funcionalistas finlandesas. La experimentación con esta tendencia en Finlandia excedió a estos tres ejemplos y fue mayor de lo que muchas veces se ha estimado, hasta las casas tipo destinadas al medio rural tratadas en el capítulo anterior se vieron salpicadas por esta influencia. Arquitectos como P. E. Bolmstedt, Erkki Huttunen, M. y R. Ypyä, Yrjö Lindegren, Väinö Vähäkallio o Viljo Revell plasmaron su

<sup>1</sup> SALOKORPI, Asko: *Modern architecture in Finland. Op. cit.*, p. 18.



1. Exposición *The Internacional Style: Architecture since 1922* en el MoMA de Nueva York en 1932



2. Alvar Aalto, Turun Sanomat, Turku (1928-30)



3. Alvar Aalto, Sanatorio de Tuberculosis en Paimio (1929-32)



4. Cartel del encuentro de la SAFA en Turku en 1928



5. Fotografía de los arquitectos Aino Marsio, Erik Bryggman, Alvar Aalto y Sven Markelius

interés por esta vertiente racional en diferentes obras por su extenso país. Como en la mayoría de los casos, la incorporación de esta nueva vertiente arquitectónica no se produjo de manera repentina ni de la mano de un único actor. En alguna ocasión se ha llegado a anotar que fue Erik Bryggman y no Aalto el primero en interesarse y dejar plasmado su interés por esta vertiente.<sup>2</sup>

Tan solo un año después de la construcción de Villa Oivala por parte de Kallio, en 1925, muchos jóvenes arquitectos escandinavos visitaron el novedoso pabellón diseñado por Le Corbusier para la Exposición Internacional de París de ese mismo año. Con este evento se desencadenó la difusión de las ideas del arquitecto suizo en el conjunto de países nórdicos. Así, en 1926 Uno Åhrén publicó el artículo “On the way to architecture” en la revista sueca *Byggmästaren*, publicación muy consultada por los arquitectos finlandeses, haciendo público su apoyo a los principios de Le Corbusier. Ese mismo año la revista finlandesa *Arkkitehti* reseñó el libro *Vers une Architecture*. También en este año, en busca de nuevas oportunidades, Aalto desplaza su residencia y su oficina a Turku. Allí, cerca de Suecia, refuerza su amistad con el arquitecto sueco Sven Markelius quien en 1927 viajó a Alemania con el objetivo de conocer la nueva arquitectura de la Exposición Weissenhof de Stuttgart y la Bauhaus de Dessau. Fue Markelius quien tras repetidos encuentros y conversaciones telefónicas a lo largo del verano de 1927 convenció a Aalto de la validez de los nuevos postulados.<sup>3</sup> El 21 de abril de 1928, tras el requerimiento personal de Aalto, Markelius dio una conferencia en la reunión anual de la SAFA (Sociedad de Arquitectos Finlandeses) sobre “Las tendencias del Racionalismo en la arquitectura moderna”. El que fuera el director de la revista *Arkkitehti* en aquel momento, Hilding Ekelund, declaró que este encuentro había supuesto la definitiva inserción del funcionalismo en Finlandia. Tras este comienzo, para corroborar y conocer de primera mano algunas de estas ideas, en el verano de 1928 Aalto preparó un viaje por Europa visitando Holanda y Francia. Durante ese mismo verano, Bryggman, con quien en aquel momento ya había empezado a colaborar Aalto, también se embarcó en una peregrinación por el continente para visitar las nuevas construcciones. El itinerario de Bryggman se ha considerado, en lo que a acercamiento al funcionalismo se refiere, más acertado que el de Aalto. Bryggman visitó Stuttgart y su Weissenhof Siedlung, Frankfurt, donde conoció a Ernst May, y Dessau, accediendo al nuevo edificio de la Bauhaus e interesándose por el programa académico seguido en la escuela. Los acontecimientos en relación a la nueva arquitectura a partir de aquí son ya más conocidos. Aalto proyecta y construye las oficinas del Turun Sanomat de 1928 a 1930 y el sanatorio de Paimio de 1929 a 1932.<sup>4</sup> Bryggman por su parte se presenta al concurso para las oficinas de la aseguradora Suomi en 1927, con una propuesta muy similar a la del Turun Sanomat de Aalto. Entre 1929 y 1930 diseña y construye el

<sup>2</sup> PEARSON, Paul David: *Op. cit.*, p. 77. Sobre las particularidades de la emergencia del funcionalismo en Finlandia: SCHILDT, Göran: *Alvar Aalto: the early years*. New York, Rizzoli, 1984; SCHILDT, Göran: “Aalto, Bauhaus and the Creative Experiment”, en MIKKOLA, Kirmo (ed.): *Alvar Aalto vs. the Modern Movement. Alvar Aalto ja modernismin tila*. Helsinki, Alvar-Aalto Symposium, 1981; HEINONEN, Raija-Liisa: *Funktionalismin läpimurto Suomessa*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1986; GARCÍA RÍOS, Ismael: *Op. cit.*

<sup>3</sup> Richard Weston es quien valora la frecuencia con la que Aalto mantenía conversaciones telefónicas desde su estudio de Turku con Markelius. WESTON, Richard: *Op. cit.*, pp. 40, 230.

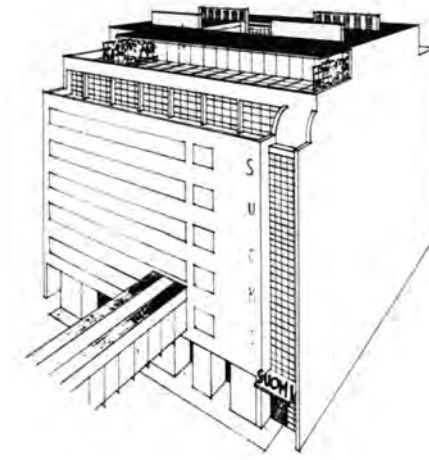
<sup>4</sup> El Turun Sanomat se ha destacado especialmente por ser el primer inmueble en recoger en Finlandia los cinco puntos de la arquitectura enunciados por Le Corbusier.



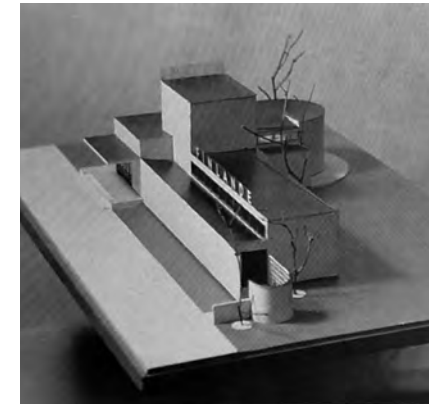
pabellón de Finlandia para la Exposición Internacional de Amberes de 1930 y ese mismo año comienza el diseño del Instituto Deportivo de Vierumäki. Fueron los dos, Aalto y Bryggman, quienes conjunta y simultáneamente abanderaron el cambio e impulsaron el avance de esta arquitectura en Finlandia incluso antes de visitarla durante sus respectivos viajes. Las soluciones que por separado idearon en sus trabajos individuales fueron, en una etapa inicial y tras su amistad, indudablemente de la mano. Es posible, por tanto, interpretar su amistad y colaboración, analizando sus obras anteriores y posteriores a este momento, como un oportuno catalizador. La prueba más palpable de esto se encuentra en un proyecto anterior que puede ser considerado como la primera propuesta funcionalista dentro del país: el diseño presentado por Aalto y Bryggman para el concurso del edificio polifuncional de la compañía Kauppiaitten Osakeyhtiö en Vaasa en 1927. Bajo el lema *Waasas*, el edificio imaginado conjuntamente por ambos sentó un precedente de raíz racional frente a las que hasta ese momento habían realizado cada uno por separado. Basta compararla con otros diseños del mismo período como el complejo para la Cooperativa Agrícola de Turku (1927) y la primera propuesta para la biblioteca de Viipuri (1927-1933) de Aalto, o con el Hotel Seurahuone en Turku (1927-28) y la propuesta para el concurso de la anterior cooperativa por parte de Bryggman para reconocer esta evolución. La pretérita sensibilidad clasicista de estos otros ejemplos, inmediatamente anteriores o simultáneos al primero, se vio relegada a partir de la reciente amistad de los dos arquitectos. La confirmación tangible de este efecto catalítico se produjo en 1929 cuando de nuevo conjuntamente diseñan, adelantándose a la Exposición de Estocolmo de 1930, y a pesar de su provisionalidad, el primer evento público de perfil funcionalista en el entorno escandinavo: la Feria del Septingentésimo Aniversario de la Ciudad de Turku.<sup>5</sup> Es por todo esto que, sin restar importancia a Aalto, se debe mirar a Erik Bryggman como una figura esencial en la recepción, asimilación y desarrollo del funcionalismo en Finlandia así como fundamental en el panorama general de la arquitectura del país en aquel momento. También se debe otorgar a Turku la importancia que en este movimiento tuvo como contexto creativo, activo y abierto a las importaciones del continente.

La adopción de estas nuevas ideas, sin sufrir la oposición radical manifestada en otras culturas, despertó en Finlandia actitudes contrarias. Una de las más manifiestas se propició en los concursos de edificios religiosos. En este campo se generó una oposición entre los jóvenes seguidores de la nueva tendencia y la institución, representada en la mayor parte de los concursos por arquitectos veteranos recelosos de este nuevo camino. En algunas ocasiones, tras ser premiados proyectos innovadores, no se ejecutaba ninguno de ellos y se repetía la competición, otras veces eran declaradas desiertas convocatorias a las que concurrían un importante número de participantes y en otros casos eran descalificadas propuestas innovadoras argumentando que no se sometían a las bases

<sup>5</sup> Sobre la Feria de Turku y su relevancia ver STANDERTSKJÖLD, Elina: "The Turku fair of 1929, a manifesto of functionalism", en NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkitehti - arkitekt - architect*. Op. cit., pp. 130-134. Ese mismo año se produjo la definitiva legitimación internacional de la adopción finlandesa del funcionalismo cuando Markelius, invita a Aalto como representante finlandés a participar en el CIAM de 1929.



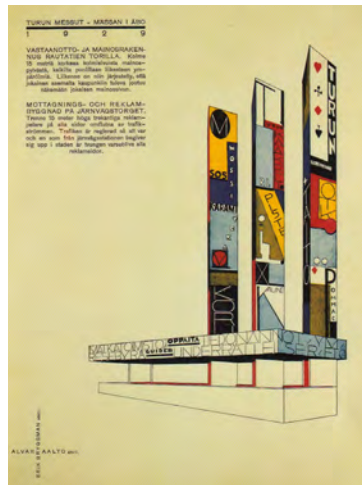
6. E. Bryggman, concurso edificio para aseguradora Suomi (1927)



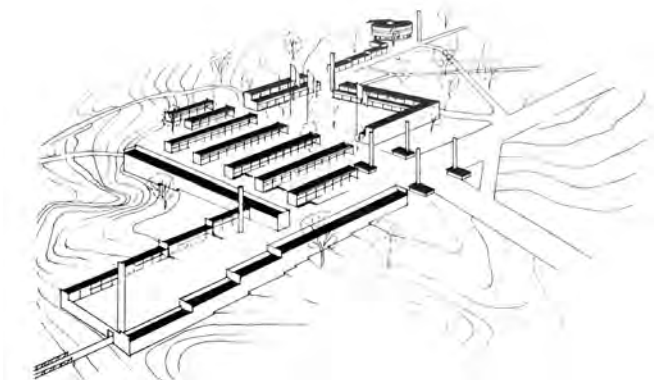
7. E. Bryggman, maqueta del pabellón de Finlandia para la Exposición Internacional de Amberes (1930)



8. E. Bryggman, Instituto Deportivo de Vierumäki (1930-36)



9., 10., 11., 12., 13., y 14. A. Aalto y E. Bryggman, Feria de Turku (1929) fotografías, carteles y axonometría del conjunto



del concurso.<sup>6</sup> Como respuesta a esta actitud y a modo de protesta, la revista *Arkkitehti*, dirigida de 1928 a 1934 por Martti Välikangas primero y Hilding Ekelund después, se dedicó a publicar aquellos proyectos que dotados de interés arquitectónico habían sido injustamente descalificados u obviados. En el campo teórico una de las advertencias más significativa se produjo muy tempranamente de la mano de P. E. Blomstedt. En 1928, en su artículo “¿Anemia arquitectónica? Una nación se autoanaliza”, además de arremeter contra el clasicismo importado de Suecia, criticó la adopción a ciegas como una moda del nuevo estilo, añadiendo que para hacer funcionalista un edificio bastaba con quitar grecas y decoración de la etapa anterior, abrir huecos mayores e introducir en él artilugios modernos (radiadores, retretes, electricidad, escaleras espirales, etc). Asoció directamente a esta nueva corriente una falta de gusto francesa, alemana y holandesa.<sup>7</sup> Otro arquitecto, exdirector de la revista *Arkkitehti* y futuro profesor del Politécnico que también se mostró reservado con la nueva corriente fue Bertel Jung. En su artículo “Funcionalismo”, publicado en *Arkkitehti* en 1930, también equiparó la adopción de la nueva corriente al grado de exageración y difusión que sufrían otras modas, especialmente las de vestimenta.<sup>8</sup> Argumentó también que el funcionalismo en Finlandia no llegó a alcanzar la fuerza de estilos anteriores y que los resultados iniciales fueron duros y toscos. Sin embargo estas y otras declaraciones similares no supusieron una interposición real al avance de la corriente. El aspecto que sin embargo sí marcó esta tendencia en su posterior desarrollo, especialmente tras la II Guerra Mundial, tal y como se podrá comprobar, fue la *mayoría silenciosa del país* que nunca se sintió identificada, en un país aún eminentemente rural y poco modernizado, ni con la imagen ni las ideas que se querían imponer.<sup>9</sup>

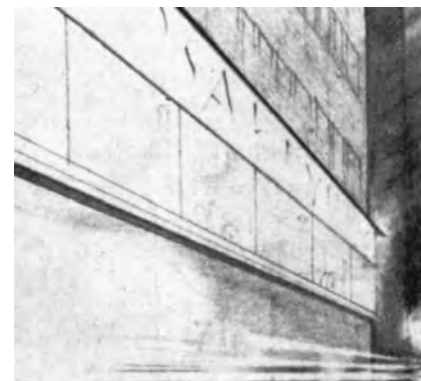
A pesar de todo esto, la mayor parte de los arquitectos finlandeses destacados siguieron con la investigación sobre los postulados de la nueva arquitectura hasta los albores de la II Guerra Mundial. Ejemplos de Huttunen como las Oficinas y almacenes para la Sociedad Cooperativa KOP en Oulu (1937-38) o la Iglesia de Nakkila (1935-37) evidencian este interés. Otros como el Palacio de Cristal Lasipalatsi en Helsinki (1935-36) de N. Kokko, V. Revell y H. Riihimäki, el Hotel Aulanko en Hameenlinna (1937-38) de M. Blomstedt y M. Lampén o la Biblioteca Académica de la Universidad de Turku (1934-35) de Bryggman igualmente sirven para representar este período. Alvar Aalto también continuó interesado en estas ideas, especialmente en su aplicación en aquellos encargos

<sup>6</sup> En 1929, en el concurso para el diseño de la iglesia de Sortavala, no fue construido el proyecto funcionalista de Bryggman que había resultado premiado. Un año después, en 1930 el concurso para la iglesia de Tehtaanpuisto en Helsinki recibió 56 propuestas, los proyectos más destacados eran de arquitectos de Turku, pero la imagen renovadora que presentaban llevó al jurado a convocar otro concurso en 1932 solicitando expresamente formas tradicionales. Ese mismo año, en la competición para la iglesia de Mikael Agricola en Helsinki en la que Bryggman recibió el segundo premio, se decidió convocar también un concurso posterior en el que se premió y construyó una propuesta románticista de Lars Sonck. NIKULA, Riitta: *Construir con el paisaje: breve historia de la arquitectura finlandesa*. Op. cit., pp. 125-126; JOHANSSON, Eriika: “Elers – Ervi – Arkka. The life of the architect”, en JOHANSSON, Eriika, LAHTI, Juhana y PAATERO, Kristina (coords.): *Aarne Ervi tilaa ihmislle. Architect Aarne Ervi 1910-1977*. Hesinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 2010, p. 147; MICHELI, Silvia: Op. cit., p. 47, 51.

<sup>7</sup> A pesar de esta crítica Blomstedt confió en los valores reales y perdurables de la corriente y en una esencia que no se encontraba en los tics del nuevo estilo. El artículo se puede encontrar en: BLOMSTEDT, Pauli Ernesti. “Architectonic Anaemia?”, en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfred (eds.): Op. cit., pp. 128-131.

<sup>8</sup> El artículo se puede leer en: JUNG, Bertel: “Functionalism”, en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfred (eds.): Op. cit., pp. 132-135.

<sup>9</sup> AA.VV.: “La influencia europea. Movimiento moderno y funcionalismo”, en *Aitim* n. 159, jul/ago. Madrid, Aitim, 1992, p. 29.



15. A. Aalto y E. Bryggman dibujo para el concurso del edificio para la compañía Kauppiäitten Osakeyhtiö en Vaasa (1927)

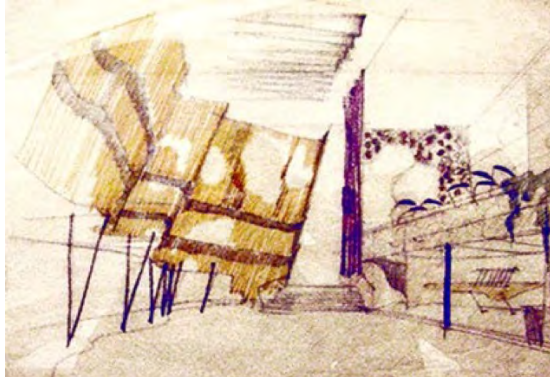


16. A. Aalto, perspectiva presentada al concurso de la Biblioteca de Viipuri en 1927 bajo el lema “V.V.V.”

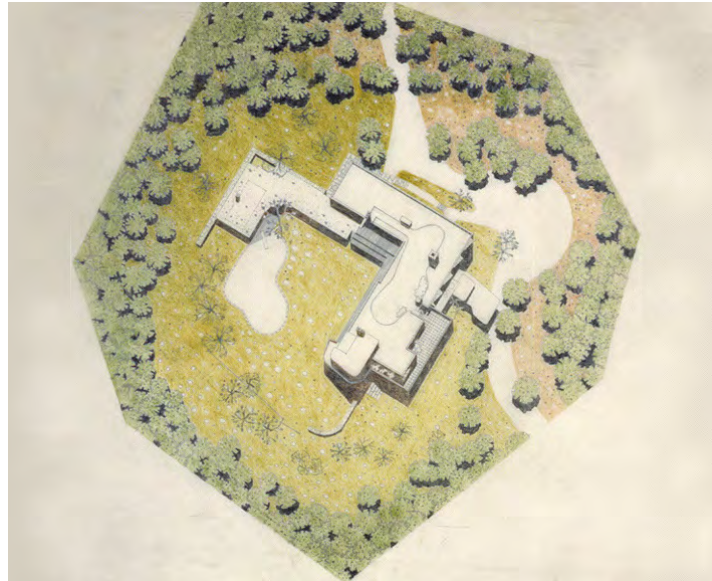
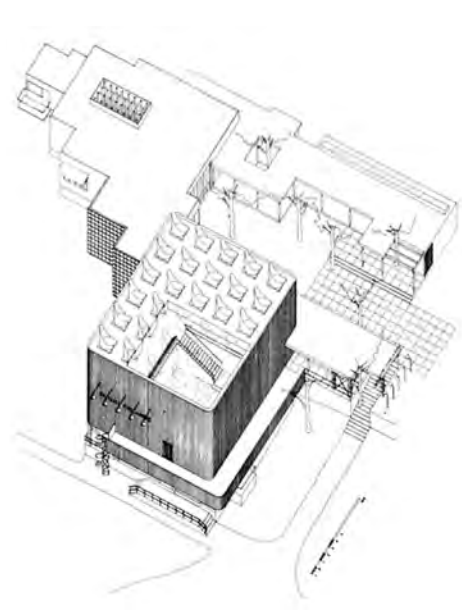
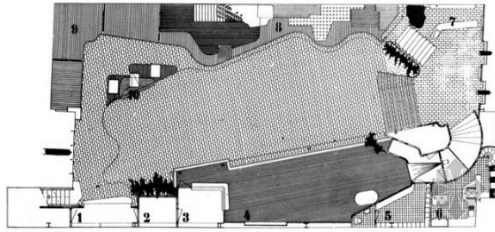


17. E. Bryggman, Restaurante del Hotel Seurahuone, Turku (1927-28)





18., 19., 20., 21., y 22. A. Aalto, croquis y planta del Pabellón de Finlandia en la Feria Mundial de Nueva York de 1939 (1938-39), axonometría del Pabellón de Finlandia para la Exposición Universal de París de 1937 (1936-37), Aino en la casa de Munkkiniemi (1935) y emplazamiento de Villa Mairea (1937-39)



que por su función mejor podían acoger este tipo de diseños, así como en alguno de los concursos de edificios públicos a los que se presentó. Destaca en este período la conclusión en 1934 e inauguración en 1935 de la Biblioteca de Viipuri, con una conocida evolución del clasicismo hacia el funcionalismo.<sup>10</sup> Sobresale significativamente también en esta fase aaltiana la amplia intervención llevada a cabo entre 1936 y 1938 en el complejo de la fábrica de Sunila, en Kotka. Junto al respeto por la topografía y configuración natural del lugar, es reseñable la formalización racional adoptada para los diferentes grupos residenciales. Ésta intervención ha llegado a ser considerada el primer conjunto residencial funcionalista, y casi uno de los únicos en el campo doméstico en Finlandia. Pero al mismo tiempo y casi de manera bicefálica, Aalto comenzó a ensayar decididamente durante esta década la vertiente orgánica, humana y de sensibilidad naturalista que le caracterizó y precipitó al escenario internacional. Cuatro proyectos de los más conocidos de Aalto ejemplifican cronológicamente la evolución de esta sensibilidad: en primer lugar y tras su reciente traslado a Helsinki su propia vivienda en Helsinki, en el barrio de Munkkiniemi (1935), tras ella el Pabellón de Finlandia para la Exposición Universal de París de 1937 (1936-37), después el Pabellón de Finlandia en la Feria Mundial de Nueva York de 1939 (1938-39) y finalmente Villa Mairea (1937-39). Este conjunto de cuatro obras conformaron un personal manifiesto por parte de Aalto que, junto a los anteriores modelos funcionalistas, caracterizaron una década repentinamente sacudida en su fase final por el inicio de la Segunda Gran Guerra.

Se puede afirmar que la II Guerra Mundial lo cambió casi todo, especialmente en el caso de la arquitectura finlandesa. La evolución de ésta se vio truncada por un enfrentamiento bélico que afectó directa y repetidamente a Finlandia. En 1939, tres meses después del inicio de la II Guerra Mundial la Unión Soviética atacó Finlandia con el objetivo de ganar territorio estratégico para la defensa de Leningrado, actualmente San Petersburgo, frente a las fuerzas alemanas. El conflicto, denominado en Finlandia Guerra de Invierno, terminó en marzo del año siguiente con el Tratado de Paz de Moscú. Finlandia se vio obligada a ceder, entre otros territorios, la simbólica región de Carelia. Dos años después, en 1941, dentro de la II Guerra Mundial y con el apoyo de las fuerzas alemanas, Finlandia trató de recuperar el territorio perdido en el anterior enfrentamiento desencadenando la Segunda Guerra ruso-finlandesa o Guerra de Continuación. Este enfrentamiento vio su fin en 1944 con el Armisticio de Moscú. Poco cambió el reparto territorial frente al anterior tratado, pero se añadió la obligatoria condición de tener que expulsar de territorio finlandés a las tropas alemanas. Este hecho originó una tercera guerra en este período, la guerra de Laponia. En la huida del ejército germano éste utilizó la táctica de tierra quemada por la que toda la región del norte de Finlandia quedó devastada. Un tercio de las viviendas existentes fueron destruidas y Rovaniemi, capital del norte, fue incendiada en su totalidad. El balance final tras los enfrentamientos fue para Finlandia nefasto. El problema de mayor calado fue la población desplazada y sin alojamiento. Se calcula que unos 400.000 finlandeses, más de un 10% de la población, tuvieron que ser realojados.

<sup>10</sup> Al respecto se puede consultar: JOVÉ SANDOVAL, José María: *Alvar Aalto: proyectar con la naturaleza*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003, pp. 87-130.



23. Erkki Huttunen, Oficinas y almacenes para la Sociedad Cooperativa KOP, Oulu (1937-38)



24. E. Bryggman, Biblioteca Académica, Universidad de Turku (1934-35)



25. M. Blomstedt y M. Lampén, Hotel Aulanko en Hämeenlinna (1937-38)





26. Rovaniemi destruida tras la huida de las tropas alemanas (1944-45).





27., 28., 29. y 30. Imágenes proyectadas por Aalto en 1941 en Suiza con motivo de su conferencia "La reconstrucción de Europa es el problema clave de la arquitectura de nuestro tiempo"



31. y 32. Trincheras y refugios de madera del ejército finlandés durante la Guerra de Invierno y la de Continuación (1939-45).



33. Universidad de Helsinki en llamas desde la Plaza del Senado (1944).



34. Sodankylä quemada tras la huida de las tropas alemanas, 1944.

Este hecho, así como el estado de las ciudades destruidas, cambiaron radicalmente la dedicación y los objetivos tanto de los arquitectos como de la industria durante la década de los años cuarenta.

Las consecuencias de la guerra que, como se verá en capítulos posteriores, no sólo afectaron a la arquitectura inmediatamente posterior a la misma, fueron patentes de manera súbita. En un primer lugar, el funcionalismo fue unánimemente relegado. La exigencia material y técnica que esta arquitectura precisaba no podía ser proporcionada en un país menguado y en reconstrucción. Además, el perfil rural de los destinatarios de esta arquitectura de emergencia, por razones culturales, estéticas y éticas, no hacía válido el empleo de una arquitectura racionalista en esta reconstrucción.<sup>11</sup> Alvar Aalto asumió un papel comprometido bajo estas circunstancias y, tras su súbito regreso de los Estados Unidos, se hizo cargo de la dirección de la Asociación Finlandesa de Arquitectos SAFA en 1943.<sup>12</sup> Por su anterior experiencia en prefabricación, gracias a trabajos estandarizados desarrollados para la compañía Ahlström antes de la guerra, y su reciente conocimiento de la industrialización americana, Aalto era sin duda la persona más indicada para coordinar las tareas de reconstrucción.<sup>13</sup> Desde su cargo Aalto abogó para este cometido por una arquitectura alejada de cualquier estilo, humana, centrada tanto en el problema cualitativo como el cuantitativo. Los arquitectos tuvieron que asumir de manera anónima y con un alto grado de solidaridad un papel activo y esforzado en esta tarea. Cada arquitecto en la SAFA debía dedicar altruistamente un total de dos semanas al año a la reconstrucción. Eran encargados de revisar labores de construcción en casas tipo y ejercer de consejeros.<sup>14</sup> Esto unido a la escasez de medios para el resto de obras ocasionó un mayor contacto con la realidad social y con aquella *mayoría silenciosa*. Al tiempo que el funcionalismo era apartado, los arquitectos desplegaron una mayor sensibilización que afectaría al resto de arquitectura de esta etapa. Es evidente que a pesar de tener una voluntad *aestilística*, la escasez material, el empleo de madera y de soluciones locales y tradicionales modificó las pretensiones y la mentalidad de los arquitectos.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> AALTO, Alvar: "European reconstruction brings to the fore the most critical problem facing architecture in our time", en SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *ABACUS 3. Vuosikirja 1982 Yearbook*. Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 1983, p. 140.

<sup>12</sup> Desde este puesto se hizo cargo de la recientemente fundada Oficina de Reconstrucción, encargada de supervisar los dibujos de casas tipo que se iban a diseminar por todo el país, los elementos constructivos y estandarizados de estos proyectos y el planeamiento de las ciudades a reconstruir. Tras ella apareció la Oficina de Estandarización en 1943, otra entidad fundamental para el posterior desarrollo de la arquitectura en el país finlandés. JOHANSSON, Eriika: *Op. cit.*, p 57. SÄÄRIKANGAS, Kirsi: *Op. cit.*

<sup>13</sup> A través de su vínculo con inversores y fundaciones americanas, fruto de sus estancias en el MIT, Aalto trató a toda costa de conseguir financiación americana para la reconstrucción de su país. Para ello propuso la creación de una ciudad laboratorio en Finlandia sufragada con fondos americanos. Finlandia no pudo beneficiarse de ningún tipo de ayuda prestada por la alianza de Reino Unido, EEUU y Francia ya que éstos rechazaron la colaboración por el acercamiento finlandés al bando alemán durante la reciente guerra. KORVENMAA, Pekka: "The Finnish Wooden House Transformed: American prefabrication, war-time housing and Alvar Aalto", en THORNE, Robert, POWELL, Christopher y PEPPER, Simon: *Construction History. Journal of the Construction History Society*, Vol. 6, 1990. Carfax Publishing Company, Abingdon, 1990; KORVENMAA, Pekka: "The Crisis as Catalyst: Finnish Architecture, Alvar Aalto, and the Second World War. A Case of Strategic Decision-Making", en TUUKKANEN, Pirkko (ed.): *Architecture of the Essential. The 6th International Alvar Aalto Symposium*, Jyväskylä, Alvar Aalto symposium, 1995.

<sup>14</sup> LEHTOVUORI, Olli: *Suomalaisen asuontarkeitehuurin tarina. The story of Finnish housing architecture*. Helsinki, Rakennustieto Oy & Ympäristöministeriö, 1999, pp. 73-75.

<sup>15</sup> Sobre la arquitectura de los años cuarenta en Finlandia puede consultarse KORVENMAA, Pekka: "Destruction, Scarcity and New Rise. Finnish Architecture in the 1940s", en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfred (eds.): *Op. cit.*, pp. 70-82.

Esta fase ha sido tradicionalmente entendida como terreno baldío dentro de la historiografía de la arquitectura finlandesa. La escasez de medios, la ausencia de encargos públicos y el anonimato de los trabajos de reconstrucción han llevado prácticamente al olvido de lo construido en esta época. Los estudios al respecto, llevados a cabo principalmente por Pekka Korvenmaa y Kirsi Saarikangas, se han centrado principalmente en construcciones residenciales conocidas como las *casas de veteranos*.<sup>16</sup> J. M. Richards, uno de los más importantes historiadores de la arquitectura finlandesa, sentando precedente ya en 1966, estigmatizó la arquitectura de posguerra al declarar que la arquitectura finlandesa no recuperaría la creatividad hasta la llegada de los años cincuenta.<sup>17</sup> A pesar de todo ello, existió un movimiento con una exigua colección de obras que, escapando de las restricciones de materiales, y por tanto del empleo masivo de la madera, dio respuesta, sin perder de vista la reciente nueva arquitectura, a las necesidades culturales y psicológicas de la época. Esta sensibilidad, que en Finlandia se ha venido a llamar *Funcionalismo Romántico*, en cierto modo, encontró parte de su inspiración en actitudes similares coetáneas de países cercanos. Para entender mejor la arquitectura desarrollada bajo este apelativo será necesario, como en otras ocasiones, analizar lo ocurrido en el conjunto nórdico.

### Resurgir romántico y neoempirismo

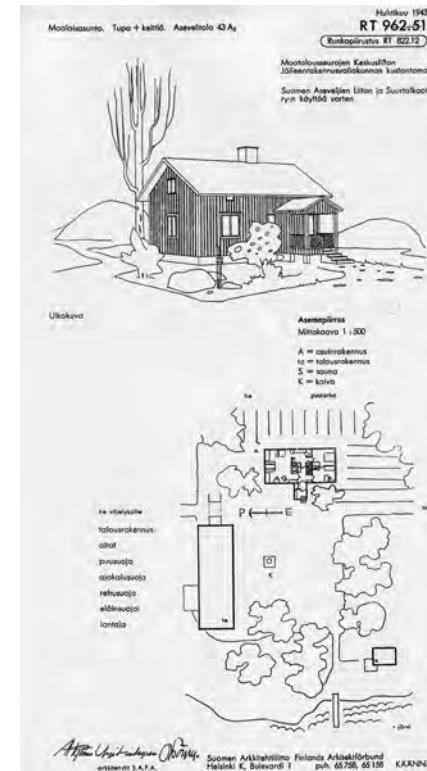
Muchos son los nombres que ha recibido el resurgir romántico que se produjo tras la II Guerra Mundial y que afectó, entre otros, especialmente al entorno escandinavo. Junto al de funcionalismo romántico, *New Empiricism*, *Tradición Funcional*, *Segundo Funcionalismo* o *Romanticismo Sociológico* fueron algunos otros de los empleados en este círculo.<sup>18</sup> Ya se ha anotado anteriormente como lo vernáculo siempre había gozado de una especial aceptación social en estos países. Como se comprobará ésta ha sido una condición repetida a lo largo del siglo XX, especialmente a lo largo de este nuevo período.

Los jóvenes arquitectos de los años treinta, en su abrazo a la nueva arquitectura se adelantaron, en muchos casos precipitadamente, a las necesidades culturales y sociales de la realidad moderna. El  *fervor evangélico* con el que fue recibido el funcionalismo a finales de los años veinte

<sup>16</sup> Este es el nombre con el que popularmente se conocieron y siguen denominando la mayor parte de las viviendas de reconstrucción. La calidad con la que fueron erigidos ha hecho que hayan llegado en perfecto uso hasta nuestros días a pesar de estar realizadas casi exclusivamente con madera. Algunas de ellas hoy en día son muy valoradas por los usuarios y las instituciones.

<sup>17</sup> RICHARDS, J. M. *A guide to Finnish Architecture*. London, Hugh Evelyn, 1966, p. 83.

<sup>18</sup> LUND, Nils-Ole: *Op. cit.*, p. 252.

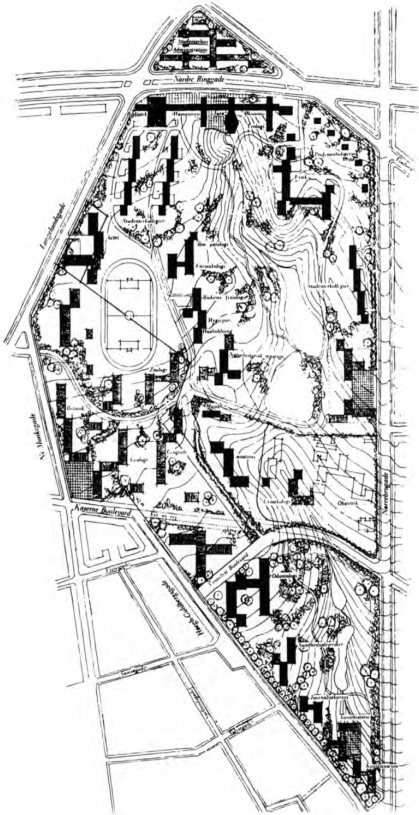


35. Vivienda tipo publicada en las fichas RT de la Oficina de Estandarización, 1943.

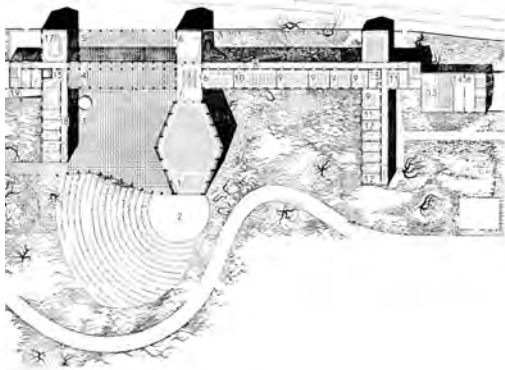


36. Construcción de casas de veteranos donadas por el estado sueco, Västerås, Lahti.





37., 38., 39., 40. y 41. Kay Fisker, C. F. Møller, Poul Stegmann y C. Th. Sørensen, Universidad de Aarhus, (1931-42).



tuvo también instantáneamente consecuencias que a veces se han pasado por alto.<sup>19</sup> Los severos sistemas y formalizaciones que este viaje al futuro propició no tardaron en ser suavizados. Esta actitud crítica inicial frente al riguroso funcionalismo, según Colquhoun, se vio especialmente reflejada en la obra de los tempranos años treinta de Le Corbusier, quien empezó a usar materiales naturales, de J. J. P. Oud, que trató de introducir el ornamento en la nueva arquitectura, y de un Aalto que empezaba a explorar lo irracional y psicológico en su obra.<sup>20</sup> En el entorno nórdico, aunque de un modo silencioso y discreto, esta repuesta fue más firme y extensa, ya que afectó a la mayoría de los países nórdicos y se activó de manera muy temprana. Tal y como ocurrió en el caso del clasicismo nórdico, fue la arquitectura sueca la que desarrolló más extensamente esta actitud crítica y recibió la atención mediática, pero fueron los arquitectos daneses los primeros en explorar, a comienzos de los años treinta, los caminos de la domesticación funcionalista. El ejemplo precursor, más notable e influyente en este sentido, se encuentra en el concurso y posterior realización de la Universidad de Århus. En 1931 los arquitectos Kay Fisker, C. F. Møller y Poul Stegmann junto al paisajista C. Th. Sørensen se presentaron al concurso para esta nueva universidad. Las obras comenzaron un año después, en 1932, y, aunque se prolongaron en el tiempo, desde su comienzo mostraron una revisión de los ideales modernidad a través de la perspectiva tradicional danesa. Los rasgos más distintivos y novedosos que caracterizaron este conjunto pasaron a ser parte del repertorio habitual en la siguiente década que se está tratando. Entre ellos se encuentra la preferencia por materiales y tonos terrosos en sustitución del blanco inmaculado, destacando el uso del color amarillo a través de materiales cerámicos naturales. El empleo de cubiertas de teja y huecos amplios, de proporción normalmente cuadrada, en detrimento de la cubierta plana y la ventana corrida modernas también son reseñables. La voluntad por hacer manifiestos los hastiales de los grandes bloques construidos así como el hecho de trabajarlos como si de alzados principales se tratara también fue un recurso repetido.<sup>21</sup> Por otro lado y de un modo general, se recurrió en todo el complejo universitario a una palpable aunque comedida libertad formal y compositiva, y una activa incorporación de la vegetación y la topografía que distinguió toda la intervención. Para Eva Rudberg, esta tradición funcional, nombrada así por el propio Kay Fisker, aterrizó con fuerza en Suecia. El cuidado por los detalles, la materialidad e intimidad de esta arquitectura atrajo a la mayoría de los arquitectos suecos y como consecuencia, para Rudberg, el edificio de la Universidad de Århus se convirtió en un modelo a seguir para éstos.<sup>22</sup>



42. y 43. Le Corbusier, Maison Errazuriz, Zapallar, Chile (1930).

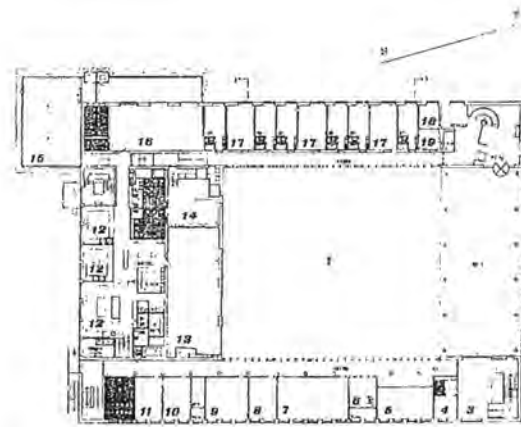
<sup>19</sup> COLQUHOUN, Alan: *Op. cit.*, p. 107

<sup>20</sup> Para Colquhoun también se detecta una actitud similar en la filosofía donde pensadores como L. Wittgenstein, J. L. Austin o Karl Popper negaron equiparación entre el análisis racional y el mundo real. *Ibidem*.

<sup>21</sup> Debe destacarse que esta preferencia por los rasgos tradicionales había permanecido latente en la escena danesa. Arne Jacobsen por ejemplo, simultaneados con sus primeros proyectos bajo principios del nuevo estilo, realizó viviendas unifamiliares como la Casa Wandel (1927) o la Casa Steensen (1932) con una base en la arquitectura romántica danesa de ladrillo y teja, continuadora de los modelos de su mayor exponente durante el siglo XIX, Nicolai Abilgaard. Inmediatamente antes de la Segunda Guerra Mundial y tras está continuó haciendo uso de esta arquitectura de ladrillo amarillo y teja en el campo residencial, SOLAGUREN-BEASCOA, Félix: *Arne Jacobsen. obras y proyectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1989, pp. 13-16; SOLAGUREN-BEASCOA, Félix: "El ojo crítico. (Sobre la discreta evolución arquitectónica de Arne Jacobsen)", en ARNUNCIO, Juan Carlos y GRIJALBA, Julio (dirs.): *4 centenarios. Arne Jacobsen*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 2002, pp. 111.

<sup>22</sup> RUDBERG, Eva: "Building the Welfare of the Folkhemmet", en CALDENBY, Claes, LINDVALL, Jöran y WANG, Wilfred (coords.): *Sweden: 20th-Century Architecture*. Berlín, Prestel, 1998, p. 129.





44., 45., 46., 47. y 48. Sune Lindström, Ayuntamiento y Hotel en Karlskoga, (1940).





Fijado este precedente danés, interesa conocer el itinerario y desarrollo de esta corriente en Suecia antes de llegar, de manera natural a través de este país, a la vecina Finlandia. Los arquitectos suecos fueron lentamente apropiándose de esta sensibilidad hasta terminar por focalizar la atención mediática y atraer parte importante de la actividad crítica internacional. Son varios los hitos históricos que llevaron a la sublimación de la corriente en este país escandinavo. El primero de ellos vuelve a dirigir a Asplund, el referente más destacado en todo este entorno. Tras la exitosa y revolucionaria Exposición de Estocolmo de 1930, Asplund dejó prácticamente de lado aquel severo lenguaje en favor de una mayor naturalización, cercana a la anterior danesa, que fue creciente hasta su precipitado fallecimiento. Los tres ejemplos que mejor demuestran esta temprana postura en aquel momento de transición son los Laboratorios Bacteriológicos (1933-37), el Crematorio del Bosque de del Cementerio de Estocolmo (1935-40) y especialmente su propia residencia de descanso en Stennäs (1936-39).<sup>23</sup> Tras este primer paso los acontecimientos se encadenaron en el tiempo. En 1937, como redactor de la influyente revista *Byggmästaren*, Sune Lindström fue abiertamente crítico con la nueva arquitectura funcionalista. En el editorial del primer número anual animó a sus compañeros a mirar a su alrededor en busca de sustratos más profundos, así como a encontrar contrapesos que, sin suponer un paso atrás, equilibrasen la balanza. En ese mismo texto avisó a los lectores: *La arquitectura del pasado tuvo en su conjunto un contacto más íntimo con la gente que la moderna, la cual se ha ensimismado en asuntos estéticos, lugar donde se ha perdido en masturbaciones espirituales.*<sup>24</sup> A modo de ilustración de sus recomendaciones, poco tiempo después, en 1940, construyó un edificio conjunto de Ayuntamiento y Hotel para la localidad de Karlskoga. Allí se observan importantes e influyentes variaciones sobre el funcionalismo como el ondulante pórtico de acceso, el empleo del ladrillo visto aparejado en el interior y el exterior, así como otros materiales de destacada textura como la piedra y la madera sin tratar. Lindström prestó también mucha atención a elementos como barandillas, pasamanos y demás elementos auxiliares que, junto a otros objetos decorativos como el mobiliario o las telas, en su mayoría realizados con materiales naturales, aportaban al conjunto un carácter pintoresco y menos rígido. En un principio, esta declaración de intenciones a través de este ejemplo no trascendió internacionalmente, sin embargo, junto a los ejemplos anteriores, se comenzaba a constituir un conjunto de obras que daban credibilidad a los primeros postulados críticos con el funcionalismo. *Funcionalismo suave* fue el apelativo ingeniado por Erik Lundberg para esta inaugural pero nada tímida variación de la arquitectura moderna.<sup>25</sup>

Bajo este escenario se desencadenó la II Guerra Mundial. Como ya se ha anotado, este gran enfrentamiento cambió radicalmente la historia y la evolución de muchos de los países

<sup>23</sup> Tal fue el poder de estas obras que pronto, en 1950, en su *Storia dell'Architettura Moderna*, Bruno Zevi reconoció a Asplund como el primer arquitecto crítico con el funcionalismo en Suecia. Zevi, Bruno: *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona, Poseidón, 1980, p. 230.

<sup>24</sup> RUDBERG, Eva: "Early Functionalism 1930-1940", en CALDENBY, Claes, LINDVALL, Jöran y WANG, Wilfred (coords.): *Op. cit.*, p. 108.

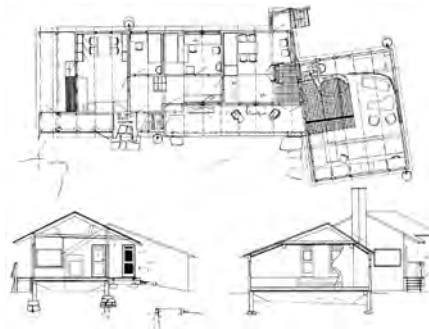
<sup>25</sup> BENNETT, Janey: "Sub Specie Aeternitatis. Erik Bryggman Resurrection Chapel", en NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkitehti - arkitekt - architect*. *Op. cit.*, p. 245.



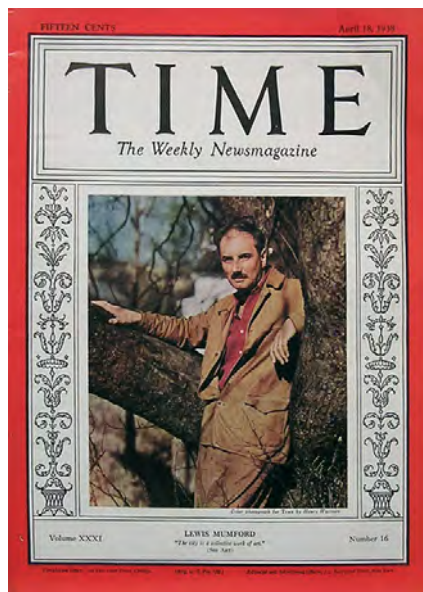
49. E. G. Asplund, Crematorio del Cementerio de Estocolmo, (1935-40)



50. E. G. Asplund, Laboratorios Bacteriológicos (1933-37)



51. y 52. E. G. Asplund, residencia de descanso en Stennäs (1936-39)



53. Lewis Mumford en la portada de la revista TIME en 1938.



54. Recorte de la prensa Sueca, del periódico Svenska Dagbladet del 20 de marzo de 1939. Representa caricaturizado al director de las políticas de vivienda en Estocolmo, Axel Dahlberg, plantando monótonos bloques paralelos.

afectados. No fue el caso de Suecia, teóricamente declarada neutral,<sup>26</sup> donde la no intervención belicista permitió una evolución más o menos constante de toda actividad, así como un posicionamiento privilegiado, por la conservación de su industria e infraestructuras intactas, al final del conflicto. Este discurso relativamente natural de los acontecimientos permitió que la corriente crítica alrededor del funcionalismo siguiera su curso aun durante la contienda. La continuación de estas ideas se vio reforzada por la llegada al ámbito académico del libro *The culture of cities* the Lewis Mumford. En 1940, dos años después de su publicación, fue traducido al sueco y utilizado como libro de texto en la enseñanza universitaria de arquitectura.<sup>27</sup> En él, desde un enfoque más general y urbanístico, Mumford revisaba la utilidad del funcionalismo, daba legitimidad al empleo de una mayor flexibilidad, criticaba el excesivo avance tecnológico y admiraba el papel de la naturaleza. Dentro del entorno nórdico fue Suecia el país donde más repercusión real tuvo esta publicación. Según Thomas Hall fue un libro mucho más influyente en el círculo escandinavo que en su país de origen, los Estados Unidos.<sup>28</sup> Para Hall llegó a ser tan importante en los años cuarenta como Le Corbusier lo había sido en los veinte. Esta publicación, que desembarcó en un momento oportuno entre los arquitectos suecos, supuso un impulso y una reafirmación de las primeras intuiciones al respecto, experimentadas en este país y en Dinamarca.

La buena acogida del texto de Mumford se explica también desde los importantes cambios urbanísticos experimentados en Suecia. Durante el proceso bélico, Suecia se centró en un desarrollo urbanístico moderno que sirvió para sentar las bases de su futuro estado del bienestar. El funcionalismo suave fue también una herramienta repetidamente empleada para estas intervenciones dado que las organizaciones a base de bloques lineales, regulares y repetitivos, también habían entrado en crisis con la nueva década. Estos principios sufrieron por tanto una importante extensión hacia el campo del urbanismo, donde en algunas ocasiones ha acabado por acaparar una mayor atención que en el ámbito de la edificación. Entre sus protagonistas más activos en Suecia se debe nombrar a la pareja formada por Leif Reinus y Sven Backström. Algunas de sus intervenciones como el barrio de apartamentos “Honeycomb” en Gröndal, Estocolmo (1944-46), las torres de Danviksklippan en Estocolmo (1940-45) o los Apartamentos aterrazados también en Gröndal (1944-

<sup>26</sup> El papel jugado por Suecia en la II Guerra Mundial fue ambiguo. Inicialmente neutral, dado que no intervino militarmente, tanto durante la I Guerra Mundial como durante esta segunda, Suecia no se opuso a las voluntades del régimen alemán. Éste recibía mineral sueco así como el permiso para atravesar con sus fuerzas armadas por su territorio. Al mismo tiempo Suecia exportaba material manufacturado al bando aliado, más concretamente a Inglaterra. Tras el declive del bando germano y debido en parte a las presiones aliadas, Suecia rompió sus vínculos con Alemania en favor de un apoyo auxiliar al otro bando. Al mismo tiempo Suecia atendió a refugiados de cualquiera de los países cercanos, entre ellos 80.000 niños finlandeses, y también apoyó a Finlandia durante la invasión rusa con la aportación de unos 2.000 militares voluntarios suecos. Como se verá más adelante, este cambio de postura pudo influir en la posterior trascendencia de sus ideas arquitectónicas, especialmente las relativas al urbanismo y la ordenación del territorio, sobre los países aliados que debían ser reconstruidos.

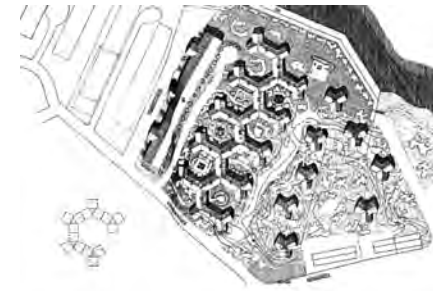
<sup>27</sup> CAPOBIANCO, Lorenzo: *Sven Markelius, architettura e città*. Milano, Electa, 2006, p. 83; NIKULA, Riitta (ed.): *Sankarus ja arki - Suomen 1950-luvun miljöö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Op. cit. pp. 219-220. Estas ideas seguían la línea de anteriores publicaciones de Mumford como *Technics and Civilization* de 1934 donde advertía del excesivo dominio histórico de la tecnología en la cultura occidental y abogaba por un mayor control humano sobre este hecho.

<sup>28</sup> HALL, Thomas: *Planning and urban growth in the Nordic countries*. London, Chapman & Hall, 1991, p. 215; NIKULA, Riitta (ed.): *Sankarus ja arki - Suomen 1950-luvun miljöö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Op. cit., p. 220.

52) recibieron una difusión importante tras la guerra.<sup>29</sup> Fue el propio Sven Backström, uno de los arquitectos más activos durante este período, quien tempranamente resumió en la revista *Architectural Review* de septiembre de 1943, bajo el título “Un sueco mira a Suecia”, el pensamiento de este momento.<sup>30</sup> En aquel artículo defendió que la nueva objetividad había demostrado no ser tan objetiva para los usuarios, la deseada funcionalidad no había operado como se esperaba, y sus postulados habían supuesto un cambio radical adaptado al *hombre moderno*, el cual resultaba no ser tan diferente al *viejo*.

La II Guerra Mundial y la posición de Suecia al respecto han sido siempre explicados como los últimos hechos que propiciaron el asentamiento, generalización y popularización de estos nuevos modelos de perfil romántico en la segunda mitad de los años cuarenta. La actividad bélica en el continente sumió en un silencio intelectual al resto de países europeos, y a Suecia, por tanto, en un aislamiento cultural. Junto a esto, la ralentización de la producción industrial constructiva así como la escasez generalizada propició un fortalecimiento de los lazos con las tradiciones autóctonas y sus materiales tradicionales.<sup>31</sup> Si al mismo tiempo es considerado el fallecimiento en octubre del mismo año del que había sido el *guía espiritual* de la arquitectura sueca, E. G. Asplund,<sup>32</sup> se entiende con mayor claridad como el vacío dejado por el maestro sueco se fue llenando con el protagonismo adquirido por esta vertiente crítica con el funcionalismo propia de su última etapa. También jugó un papel destacado en este asentamiento de la arquitectura romántica la revalorización de la figura de F. LL. Wright en el panorama europeo y el escandinavo en particular. Con anterioridad, durante los años veinte y treinta, su arquitectura había sido poco menos que invisible para los creadores nórdicos. La exposición en la que aparecían significativas obras de Wright, *Amerika Bygger (América Construye)*, recorrió entre 1944 y 1945 países escandinavos como Dinamarca, Suecia y Finlandia.<sup>33</sup> Para algunos críticos, Wright se presentaba como el precursor natural de esta reacción frente a la arquitectura moderna para los jóvenes arquitectos suecos.<sup>34</sup>

El final de la guerra fue terreno abonado para la consolidación y florecimiento de este nuevo romanticismo nórdico. La sociología y psicología de postguerra jugaron un papel importante en este sentido. La nueva psicología acabó por condicionar la noción del término función en los edificios.<sup>35</sup> A este respecto Riitta Nikula, quien sin ninguna duda interpreta directamente el éxito de



55., 56., 57. y 58. Leif Reinus y Sven Backström, planeamiento y bloques en forma de “estrella” en Gröndal, Estocolmo (1944-46)

<sup>29</sup> En estas intervenciones se propició la realización de nuevas tipologías residenciales en el entorno nórdico, posteriormente muy imitadas, como el bloque en altura o los bloques estrella.

<sup>30</sup> BACKSTROM, Sven: “A Swede Looks at Sweden”, *Architectural Review*, n. 94, September 1943, p. 80.

<sup>31</sup> WÆRN, Rasmus: “La arquitectura en Suecia”, *Cultura Sueca*, mayo 2001, DI 109b. Estocolmo, Instituto Sueco, 2001; CAPOBIANCO, Lorenzo: *Op. cit.*, p. 83.

<sup>32</sup> LUND, Nils-Ole: *Op. cit.*, p. 30.

<sup>33</sup> El propio Aalto declaró que no fue hasta 1939 cuando conoció la arquitectura de Wright. Tras su descubrimiento, en 1941, visitó la Casa Hanna de Wright en Stanford y pocos años después, en la navidad de 1945, visitó al propio Wright en Taliesin, donde quedó más impresionado aún. Ese mismo año trató de enviar a su hijo Hamilkar Aalto, el cual estaba estudiando ingeniería, al estudio de Wright bajo un programa de prácticas profesionales. PEARSON, Paul David: *Op. cit.*, pp. 201-203. Fue Aalto quien se encargó de promover la llegada de esta exposición al Museo Ateneum de Helsinki en 1945. *Ibidem*.

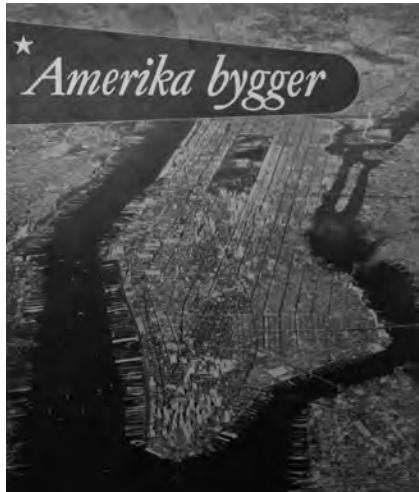
<sup>34</sup> BULLOCK, Nicholas: *Building the Post-war World: Modern Architecture and Reconstruction in Britain*. London, Routledge, 2002, p. 47.

<sup>35</sup> DE FUSCO, Renato: *Historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid, Celeste, 1996, p. 412.





61. Diseño para la exposición *América Construye* organizada en el Museo Ateneum de Helsinki en 1945.



62. Cartel de la exposición *Amerika Bygger* (América Construye).

esta tendencia como una respuesta a la II Guerra Mundial, lo hará recordando las siguientes palabras de W. J. Lesnikowski:

*Es difícil medir el impacto que las guerras tuvieron en las ideas y la psicología. No se puede negar que tras la II Guerra Mundial Le Corbusier, por ejemplo, emergió como un hombre muy diferente, así como también Scharoun y Alvar Aalto. Hasta que punto los desastres influyen en nuestro universo de deseos racionales, volviéndonos individuos más sensatos, permanece como una pregunta abierta.<sup>36</sup>*

Tras la guerra, a pesar de la generalización de este tipo de arquitectura crítica, el debate entre los partidarios de la recuperación de los esquematismos y postulados de la nueva objetividad y los defensores de esta forma de proyectar más libre y abierta se hizo especialmente candente. En Suecia, donde su situación posbélica lo hacía más factible, se abrió en 1946 un importante debate entre lo *Apolíneo* y lo *dionisiaco*. Esta polémica, que duró aproximadamente dos años, tuvo como principales protagonistas al artista danés Asger Jorn y a los arquitectos suecos Erik Lundberg y Leif Reinius. Artículos apoyando una y otra postura se cruzaron en la revista arquitectónica sueca de referencia *Byggmästaren*. Fue al final de este debate donde volvió a aparecer la figura de F. LL. Wright. Leif Reinius, en aquel momento editor de la revista, en 1947 y quizá con el objetivo de clausurar la discusión, volvió a referirse a la obra y actitud del arquitecto americano que tanto admiraba como una solución de consenso al conflicto.<sup>37</sup>

Durante este período de debate vieron la luz algunas de las obras más importantes en relación a este tendencia que se está tratando. Quizá los proyectos arquitectónicos más representativos de estas ideas en Suecia fueron los de Sven Markelius, a pesar de haber sido con anterioridad uno de los mayores defensores en la práctica y la teoría del funcionalismo. En 1939 se observa ya alguna inflexión a este respecto en el pabellón para su país de la Feria Mundial de Nueva York. El carácter flexible, amable y algo lírico que presenta la parte trasera del pabellón, junto a la atención prestada a la vegetación y la organización natural del patio interior, denotan cierta preocupación en este sentido. Su proyecto más relevante dentro de esta fase fue su residencia a las afueras de Estocolmo, en Kevinge (1945). Aquí Markelius, sin olvidar los avances de la modernidad, realizó una vivienda en continuidad con la tradición local.<sup>38</sup> Configurada en “L”, se hicieron palpables tanto ligeras

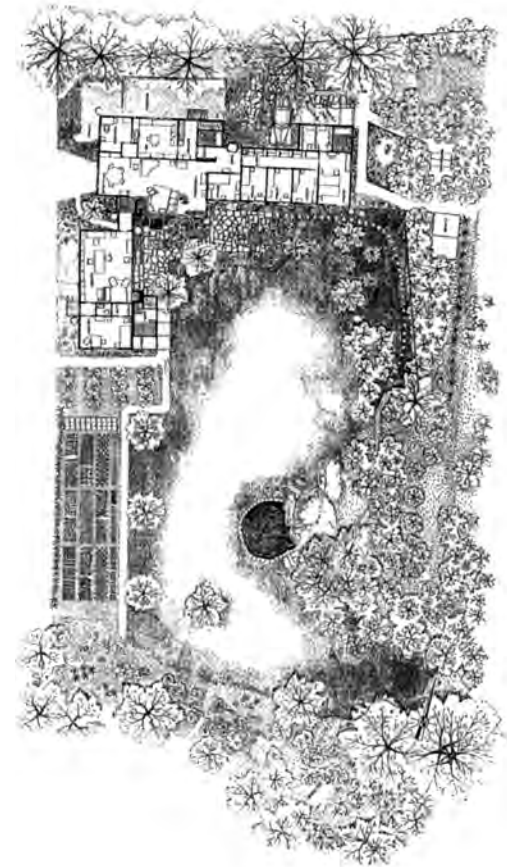
<sup>36</sup> BENNETT, Janey: *Op. cit.*, p. 244.

<sup>37</sup> RUDBERG, Eva: “Building the Welfare of the Folkhemmet”, en CALDENBY, Claes, LINDVALL, Jöran y WANG, Wilfred (coords.): *Op. cit.*, p. 126; LUND, Nils-Ole: *Op. cit.*, p. 30-36.

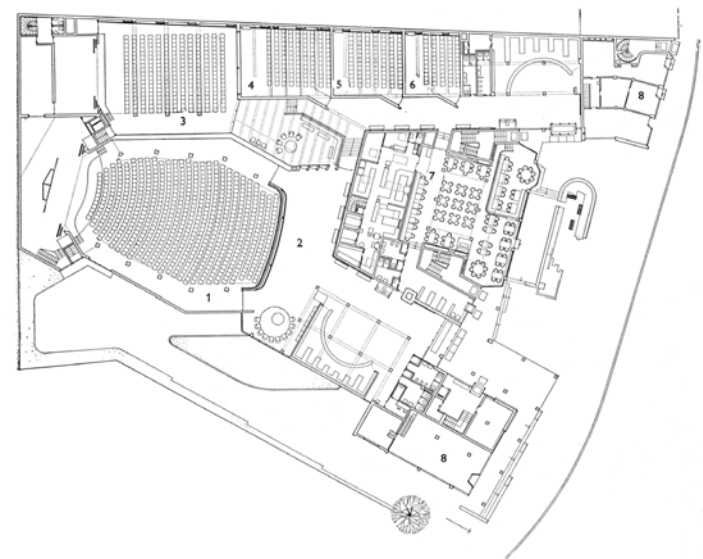
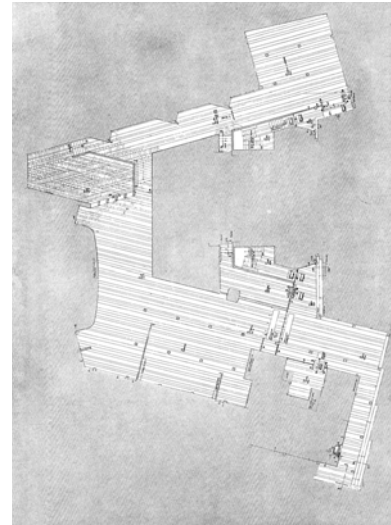
<sup>38</sup> Es importante destacar que, a pesar de la apariencia tradicional de la propia vivienda de Markelius en Kevinge, esta se realizó aprovechando al máximo la prefabricación disponible en aquel momento y gracias a la colaboración de varias empresas industriales. La idea de Markelius era crear una especie de casa experimental en la que todo componente de la construcción apareciera perfectamente acabado antes de ser puesto en obra. FERRER FORÉS, Jaime J.: “System house: prefabricación y estandarización”, en AA.VV. (eds.): *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Santiago de Compostela, 26 - 29 octubre 2011. Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011, pp. 393-394.



59. y 60. Sven Markelius, vivienda propia en Kevinge, Estocolmo (1945)







63., 64., 65., 66. y 67. Sven Markelius, Sede Sindical en Linköping (1952)



inflexiones en su configuración exterior, como una composición aditiva y desarreglada, propia de edificaciones históricas, ampliadas y alteradas durante su vida efectiva. Fueron empleados, en consonancia, materiales tradicionales de marcada textura como la madera, el ladrillo y la teja, reservando el hormigón únicamente para la cimentación. Los elementos vegetales y los espacios exteriores cobraron de nuevo una considerable importancia al ser definidos con una cuidada atención y una voluntad naturalista de apariencia descuidada. Se dispuso un irregular estanque en el centro de la propiedad que, junto a los pavimentos exteriores y demás anexos, fueron exquisitamente detallados y dibujados. Otra obra algo posterior de Markelius, la Sede Sindical en Linköping (1952), también recogió y amplió de manera reflexionada muchas de los presupuestos expuestos hasta el momento. Otros protagonistas de esta fase como Ralph Erskine, gracias a alguna de sus obras iniciales, o Sture Frölen quien con proyectos como su vivienda en los jardines Näsby Palace (1946) o su Pabellón Real de Tenis (1947), ambos en Estocolmo, pueden ser destacados por su decantación hacia la inclinación romántica.

Superada la fase de debate y con un conjunto suficiente de obras que lo hacían patente, la cuestión abordada superó definitivamente la frontera sueca.<sup>39</sup> Al igual que en otras tendencias, la aparición de algunos apelativos o adjetivos clave ayudaron en su difusión y primera comprensión. El artículo que más colaboró en este sentido fue el publicado en 1947 en la revista *Architectural Review* bajo el título “The New Empiricism: Sweden’s Latest Style” (“El Neoempirismo: el último estilo sueco”).<sup>40</sup> Centrándose en edificios residenciales unifamiliares, se describió esta arquitectura como una revisión del funcionalismo que, a través de la introducción de la psicología, los hábitos y reacciones domésticas, y los materiales tradicionales, había logrado humanizar su severa estética.<sup>41</sup> Este reportaje estuvo encabezado por la residencia de Sven Markelius en Kevinge. En enero del año siguiente, en 1948, coincidieron otros dos artículos, de nuevo en el panorama crítico inglés, sobre esta tendencia. En *Architectural Review* y bajo la firma de Eric de Maré, Lasse M. Giertz y Nils Ahrbom se publicó “The New Empiricism” (“El Neoempirismo”).<sup>42</sup> El artículo en este caso se abría con el edificio ya destacado de Hotel y Ayuntamiento en la localidad de Karlskoga, a cargo de Sune Lindström. Este reportaje se centró en edificios públicos de mayor escala y sacó a colación un término que, según su autor, era frecuentemente empleado por los jóvenes arquitectos suecos:

<sup>39</sup> Las campañas de vivienda social denominadas *La casa del pueblo* y *Buena vivienda para todos*, impulsadas por el gobierno socialdemócrata sueco, alcanzaron fama internacional ya que fueron de las pocas propuestas erigidas durante el período bélico. Es por ello que fueron utilizadas por revistas como *Werk*, *Casabella*, *L'Architecture d'Aujourd'hui* o *Die Bauzeitung* para llenar sus páginas. Esto dio visibilidad a esta arquitectura sueca y llamó la atención sobre sus arquitectos. CAPOBIANCO, Lorenzo: *Op. cit.*, p. 83.

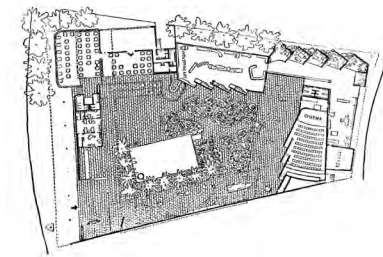
<sup>40</sup> Este artículo ha sido atribuido en alguna ocasión a Eric de Maré. Éste no es un hecho probado dado que es un texto que no aparece firmado en la revista. En otros casos se ha optado por atribuirlo a los directores de la revista en aquel momento: J. M. Richards, Nikolaus Pevsner, Osbert Lancaster y Hubert de Cronin Hastings. Finalmente en 2002 Eric Mumford atribuyó razonadamente la invención y aplicación del término “New empiricism” a J. M. Richards. POWERS, Alan: *Britain: Modern Architectures in History*. London, Reaktion Books, 2007, p. 281; GRAVAGNUOLO, Benedetto: *Historia del urbanismo en Europa: 1750 – 1960*. Madrid, Akal, 1998, pp. 164-165. El artículo original se puede consultar en AA.VV.: “The New Empiricism: Sweden's latest style”, *Architectural Review* n. 101(606), June 1947. London, London Architectural Press, 1947, pp. 199-204.

<sup>41</sup> En algunas de las consideraciones de esta sensibilidad se pueden encontrar antecedentes al TEAM 10.

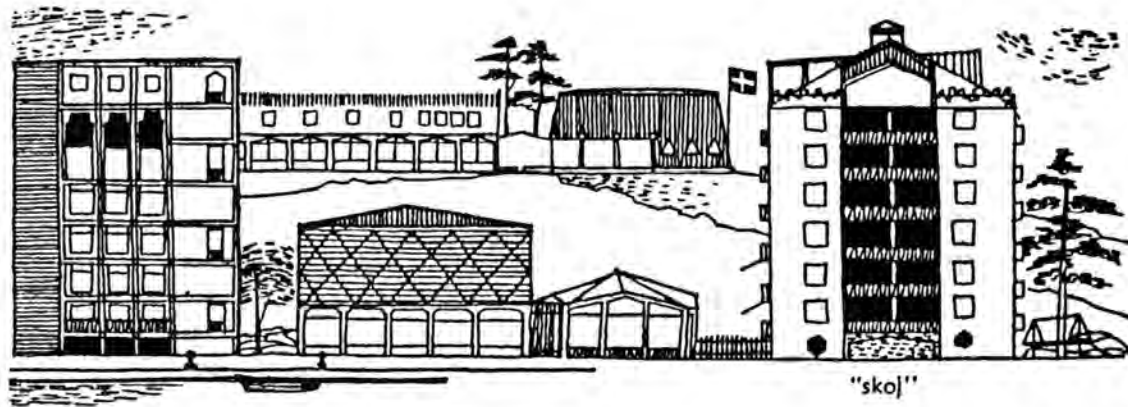
<sup>42</sup> MARE DE, Eric, GIERTZ, Lasse M. y AHRBOM, Nils: “The New Empiricism”, *Architectural Review*, n. 103(613), January 1948, London, London Architectural Press, 1948.



68. y 69. S. Markelius, vivienda propia en Kevinge, Estocolmo (1945)



70. S. Markelius, Pabellón sueco, Feria Mundial de Nueva York (1939)



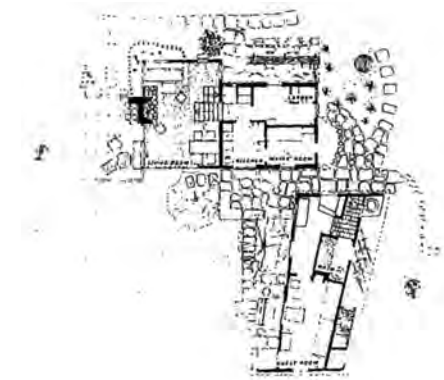
71. Michael Ventris, dibujo para el artículo "Function and arabesque" de la revista Plan ilustrando su visión "Skøjigr" de la arquitectura Sueca (1948)

*Spontanitet* (*Espontaneidad*). Con esta expresión hacían alusión a una forma de proyectar más libre, espontánea pero objetiva, orgánica y humana. El otro artículo publicado al mismo tiempo fue el escrito por el arquitecto inglés Michael Ventris en la revista *Plan*, bajo el título “Function and arabesque” (“Función y arabesco”).<sup>43</sup> Ventris, que había pasado unos meses trabajando en Suecia, aportó otro adjetivo para esta arquitectura que se venía realizando en el país escandinavo, el término sueco: *Skojigt*. Este apelativo, que tuvo mucho menos éxito que los anteriores, se puede traducir como diversión o informalidad, con algunos matices alrededor de lo alegre y lo juguetón. Sin duda alguna, de manera sutil ambos términos, *Skojigt* y *Spontanitet*, evocan a la Swedish Grace del clasicismo sueco anterior. Se puede observar como fue Inglaterra el país en el que más atención se prestó a esta corriente y por tanto, uno de los que más se vio influido por ella. Esto no es casual, el intercambio a lo largo de esta época fue mutuo y muy activo.<sup>44</sup>

Para tratar de cerrar la explicación sobre el origen y las características de esta tendencia, y antes de dar el salto al caso finlandés, resulta interesante saber que no solo Inglaterra se vio influida por ella. En este sentido, quizá el más notable fue el caso italiano. Allí, tras el fascismo, los arquitectos italianos vieron en el modelo socialdemocrático escandinavo, y más concretamente en el caso de la inalterada Suecia, un paradigma a seguir. Han sido varios los historiadores que han apreciado en este hecho parte de la influencia por parte del neoempirismo sobre lo que se vino a llamar en Italia *Neorealismo* o *Neohumanismo*.<sup>45</sup> Los vínculos culturales establecidos entre los países escandinavos y los Estados Unidos también han llevado explicar cierta repercusión en el país americano.<sup>46</sup> Los intercambios mutuos, especialmente de arquitectos profesores como Kay Fisker, Lawrence B. Anderson o S. E. Rasmussen llegaron afectar a la recuperación del estilo Bay Region, a pesar de ser una corriente nacida con anterioridad. En alguna ocasión el Estilo Alpino Suizo o la arquitectura austriaca también se han visto como inclinaciones afectadas por esta corriente nórdica.<sup>47</sup>



72. Ralph Erskine, Casa “La Caja” en Lissma, Djupdalen (1942)



73. Sture Frölen, vivienda en los jardines Näsby Palace, Estocolmo (1946)

<sup>43</sup> RUDBERG, Eva: “Building the Welfare of the Folkhemmet”, *Op. cit.*, pp. 125-126; VENTRIS, Michael: “Function and arabesque”, *Plan (Journal of the Architectural Students' Association)*, n.1, London, 1948.

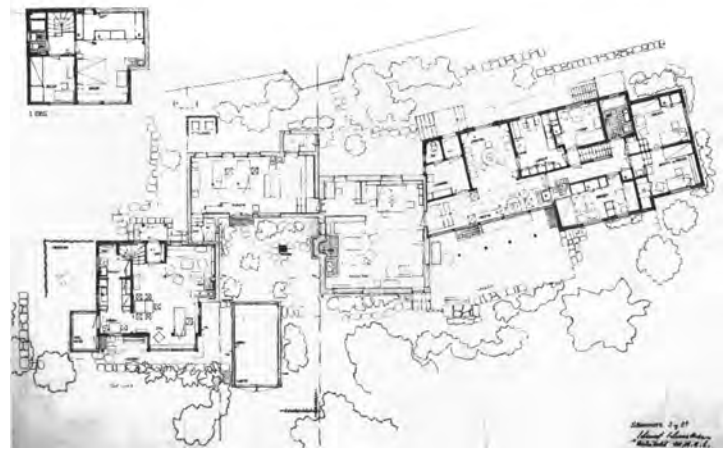
<sup>44</sup> El neoempirismo se ha visto en muchas ocasiones como una influencia directa de las New Town inglesas, e incluso de tendencias posteriores. Eva Rudberg, quien ha valorado el vínculo del neoempirismo y la cultura inglesa, ha destacado que esta nueva tendencia escandinava, en su uso del ladrillo y el mortero, atrajo principalmente a los ingleses por su recuerdo de la tradición de William Morris. RUDBERG, Eva: “Building the Welfare of the Folkhemmet”, *Op. cit.*, p. 127. No es difícil interpretar que el interés fue recíproco ya que en 1947, Kay Fisker, el pionero de esta tendencia en el entorno nórdico publicó en la revista *Byggnästaren* el artículo titulado “Three pioneers from the end of the 19th century: C. F. A. Voysey, M. H. Baillie Scott, H. Tessenow” (“Tres pioneros de finales del siglo XIX: C. F. A. Voysey, M. H. Baillie Scott, H. Tessenow”) recordando a importantes figuras del Arts & Crafts inglés. FISKER, Kay: “Three pioneers from the end of the 19th century: C. F. A. Voysey, M. H. Baillie Scott, H. Tessenow”, en *Byggnästaren*, July 1947, Stockholm, Arkitektur Förlag AB, 1947, pp. 221-232.

<sup>45</sup> CAPOBIANCO, Lorenzo: *Op. cit.*, p. 84; MONTANER, Josep María: “La arquitectura de la Tercera Generación (I). 5 – Arquitectura Nórdica: «New Empirism» y la arquitectura como material”, *El Croquis* n. 35, Septiembre 1988. Madrid, El Croquis editorial, 1988, pp. 22; TAFURI, Manfredo y DAL CO, Francesco: *Arquitectura contemporánea, tomos 1 y 2*. Madrid, Aguilar, 1989, pp. 337.

<sup>46</sup> Stanford Anderson lo detalla en su artículo “The ‘New Empiricism-Bay Region Axis’: Kay Fisker and Postwar Debates on Functionalism, Regionalism and Monumentality” (“La ‘Alianza Neoempirismo-Bay Region’: Kay Fisker y los debates de posguerra sobre Funcionalismo, Regionalismo y Monumentalidad”). ANDERSON, Stanford: “The ‘New Empiricism: Bay Region Axis’: Kay Fisker and Postwar Debates on Functionalism, Regionalism, and Monumentality”, *Journal of Architectural Education* vol. 50, n. 3, February 1997, p. 197.

<sup>47</sup> ERIKSSON, Eva: “International Impulses and National Tradition”, en CALDENBY, Claes, LINDVALL, Jöran y WANG, Wilfred (coords.): *Op. cit.*, p. 27; MONTANER, Josep María: *Op. cit.*, p. 22.





74. y 75. Knutsen, vivienda propia en Lillevannsveien, Oslo (1939)

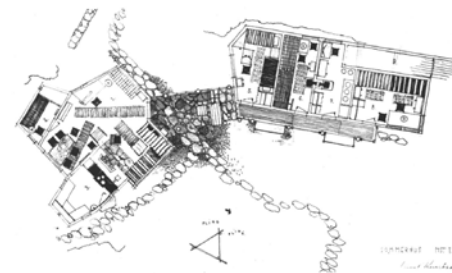


## Funcionalismo romántico en Finlandia

Por su importancia internacional, tanto de carácter más amplio como de ámbito escandinavo, así como por la desatención percibida, antes de estudiar su traslación a Finlandia, se ha estimado necesario realizar esta prolongada inmersión en esta temprana variación crítica sobre el funcionalismo. La recuperación romántica que se originó en Dinamarca y se desarrolló en Suecia, como no podía ser de otro modo, afectó a los países más afines a estos dos. En Noruega esta corriente se hizo tempranamente palpable, especialmente en la obra del arquitecto Knut Knutsen. Algunos de sus proyectos anteriores a la II Guerra Mundial como su propia vivienda en Lillevannsveien, Oslo (1939) y otros posteriores como su propuesta para la embajada de Noruega en Djurgården, Estocolmo (1948-50) o su residencia de descanso en Portør (1949), ejemplifican este interés. Finlandia, que históricamente había sufrido una importante influencia arquitectónica sueca, también se vio afectada por esta nueva sensibilidad. Los vínculos entre ambos países tras la guerra fueron importantes, Suecia donó una importante cantidad de viviendas de reconstrucción a Finlandia, sus programas de vivienda social fueron imitados aquí por las entidades encargadas de su gestión y algunas de sus exposiciones a este respecto, como la llevada a cabo en 1945 en Norra Guldhenden, Goteborg, bajo el título *Bo bättre*, fue entusiastamente visitada por muchos profesionales finlandeses.<sup>48</sup> Por otro lado, no cabe duda que el citado debate que se produjo en la revista sueca *Byggmästaren* en relación a lo apolíneo y lo dionisiaco, fue también seguido en Finlandia durante la segunda mitad de los años cuarenta. Esta publicación era una edición de referencia en el país vecino donde muchos arquitectos, debido a su dominio de la lengua sueca, estaban suscritos a ella. Además, la figura de Sven Markelius, quien oficialmente abrió los ojos a los arquitectos finlandeses sobre las bondades del funcionalismo unos años antes, también jugó un papel reseñable. Al fin y al cabo, siendo una figura relevante, especialmente valorada por Aalto, apoyó y practicó esta arquitectura romántica llegando a convertirse en uno de sus protagonistas.

La II Guerra Mundial y su particularización en Finlandia ocasionó, como ya se ha mencionado, destacadas consecuencias en el país. Una de ellas provino de la necesidad de defender frente a las tropas ocupantes dos de las regiones más significativas del país, Carelia y Laponia. Esto produjo de nuevo una llamada de atención sobre zonas eminentemente rurales que continuaría durante la necesaria reconstrucción de estas regiones. Al mismo tiempo, los sistemas y modelos empleados para el realojamiento también acabaron por producir un cierto cansancio de los destinatarios hacia aquellas tipologías homogéneas y repetitivas. Se empezaba por tanto a gestar una predilección por una mayor personalización, ligada a sistemas compositivos más libres, sugestivos e independientes, cercanos a los anteriores modelos suecos.

<sup>48</sup> NIKULA, Riitta (ed.): *Sankaruu ja arki - Suomen 1950-luvun miljöö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s. Op. cit.*, p. 221.



76. y 77. Knut Knutsen, residencia de descanso en Portør (1949)



78. Simbólico cartel de la exposición *Bo bättre* celebrada en Norra Guldhenden, Goteborg en 1945





79. Casas de veteranos en Pieksämäki



80. Casas de veteranos en Halkosuontie, Länsi-Pakila, Helsinki



81. Casas de veteranos en Pieksämäki



82. Casas de veteranos en Kuopio

Paralelamente, Kyosti Alander apreció en la recuperación romántica que se empezaba a producir en Finlandia una natural reacción frente a las amenazas de un desarrollismo muy vinculado con el reciente enfrentamiento bélico. Nils Erik Wickberg, en una lectura similar, distinguió en la relajación de los postulados arquitectónicos más radicales un esfuerzo por facilitar la asimilación y comprensión de una reconstrucción realizada en un período con bastantes dificultades añadidas.<sup>49</sup> Por otro lado, con una visión más pragmática de la cuestión, Ritta Nikula lo ha explicado como una respuesta netamente práctica a las patentes limitaciones del momento:

*La nueva escasez acabó con la admiración superficial de la tecnología. Se demandó el desarrollo de técnicas de construcción más realistas. Esto no debió considerarse como un retorno a los antiguos ideales del romanticismo, simplemente significó una aceptación de las condiciones existentes, fue puro realismo.<sup>50</sup>*

Este realismo puro defendido por Nikula se fundamentaba en la contradicción existente entre la severa escasez material padecida en Finlandia tras la guerra y la ineludible y apremiante necesidad de edificar. Frente a este conflicto y de manera natural, se fueron imponiendo soluciones tradicionales, más económicas y accesibles.<sup>51</sup> De este modo, debido a la carencia de materiales bituminosos impermeabilizantes, se tuvo que recurrir de nuevo a cubiertas inclinadas y largos aleros. La carencia de vidrio obligó también a renunciar a los anteriores huecos longitudinales en favor de una mayor fragmentación y una continua presencia de paramentos ciegos. La escasez de pintura de origen sintético obligó a retomar soluciones anteriores de fabricación artesanal a base de cal, donde los colores terrosos conseguidos de manera natural, sin química moderna, adquirieron popularidad. El empleo de la pizarra, al ser un material abundante y versátil, se generalizó. Fue utilizada principalmente en zócalos, cubiertas y como recubrimiento de chimeneas, las cuales también se extendieron por la economía de su mantenimiento. Ante la escasez de materiales de acabado también fue utilizada la pizarra como material de relleno, combinada con mortero en paramentos exteriores. Este acabado era una solución directamente heredada de las tradicionales iglesias nacionales.<sup>52</sup> Paralelamente, los problemas fruto de la escasez de recursos y herramientas modernas, así como de mano de obra cualificada, se resolvió con ingenio. La mala calidad de muchos de los materiales empleados obligó a que fueran usados voluntariamente de manera más tosca y con acabados forzosamente rugosos. De este modo las faltas y errores se podían disimular bajo esta ruda apariencia. En último lugar se debe destacar el repunte que la decoración interior sufrió. Al igual que en la construcción, pasó a realizarse casi completamente con materiales tradicionales naturales, a base

<sup>49</sup> HELAMAA, Erkki: *40 Luku. Korsujen ja jälle rakentamisen vuosikymmen*. Helsinki, SRA y Alvar Aalto Museum, 1983, pp. 121-135.

<sup>50</sup> NIKULA, Riitta: "Functionalism and Scarcity: The Legacy of Erik Bryggman's Architecture", en KÄRKKÄINEN, Maija (ed.): *Functionalism - utopia or the way forward? The 5th International Alvar Aalto Symposium*. Jyväskylä, Alvar Aalto Symposium, 1992, p. 78.

<sup>51</sup> Las consecuencias de la guerra tuvieron una influencia similar de manera generalizada en otros países del entorno cercano como Dinamarca. SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Arne Jacobsen. obras y proyectos*. Op. cit., p. 19.

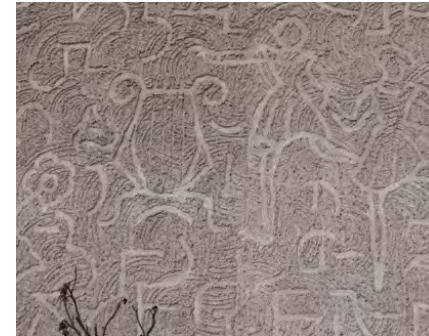
<sup>52</sup> HELAMAA, Erkki: Op. cit., pp. 121-135; NIKULA, Riitta: "Functionalism and Scarcity: The Legacy of Erik Bryggman's Architecture". Op. cit., p. 78.



soluciones sencillas. El propósito era conseguir espacios interiores de atmósfera lo más cálida y acogedora posible. De este modo los trabajos con alfombras y cortinas de tejidos naturales y estampados vegetales se repitieron. También el mobiliario y los elementos auxiliares realizados a base de mimbre y ratán, junto otras fibras naturales y derivados de la madera, se emplearon reiteradamente.<sup>53</sup>

Esta arquitectura fue condensando una serie de características comunes, muy singulares, que permiten hablar de ella como una corriente definida y a tener en cuenta. Entre los rasgos más distintivos, además de todos los citados hasta el momento, se encuentran otros que merecen ser destacados. A pesar del perfil tradicionalista de esta vertiente, nunca se renunció a la utilización de la tecnología moderna desarrollada y disponible hasta el momento.<sup>54</sup> Al fin y al cabo esta sensibilidad no fue un punto y aparte de cara al funcionalismo sino una revisión crítica de éste, un punto y seguido para algunos de sus predicados y su evolución. El hormigón, en los casos en los que era posible, fue empleado con naturalidad en combinación con elementos estructurales de acero principalmente, y madera en otras ocasiones. La planta libre, abierta y continua, como aportación de la modernidad, fue también asumida y empleada en la gran mayoría de los casos. Por otro lado, la sombra como herramienta de proyecto, frente a los volúmenes blancos funcionalistas, adquirió importancia. En este sentido, en muchas ocasiones los límites de las construcciones se desdibujaron gracias a elementos intermedios como porches, terrazas, pérgolas y otros tipos de anexos, que permitían una fusión más natural entre interior y exterior. Se produjo una reconsideración de la topografía frente a la tabula rasa del funcionalismo. En los casos en los que esta aparecía en el solar de trabajo, era asumida con naturalidad y los volúmenes construidos se adaptaban a la misma, generalmente de manera escalonada. Esto permitía un abaratamiento en los costes de construcción, se evitaba cualquier tipo de movimiento de tierras innecesario, al mismo tiempo que colaboraba en pretendido dinamismo de unas construcciones que empezaban a perder rigidez formal. Leves giros y algún elemento curvo puntual también participaron en este objetivo y con el de la interacción interior-exterior. La escala de muchos de los espacios también se ajustó optando por unas proporciones algo menores en algunas estancias. De manera más concreta, se puede hablar de distintivos elementos que adquirieron protagonismo. Así, las ventanas hexagonales y los conjuntos regulares de pequeños óculos circulares se emplearon con frecuencia. Las barandillas y demás trabajos de herrería fueron cuidadosamente detallados y ejecutados, apareciendo la naturaleza como fuente de inspiración a través de la recurrencia a estrellas, flores, hojas o ramas entre sus motivos preferidos.<sup>55</sup>

Los espacios interiores, bajo la voluntad de hacerlos más humanos, cálidos y acogedores también sufrieron algunos cambios con respecto a la tendencia funcionalista. Quizá lo más destacado



83. Elsi Borg y Olavi Sortra, Hospital Infantil Lastenlinna, Helsinki (1938-48)



84. Hugo Harmia y Woldemar Baeckman, detalle de la Escuela Superior de Ciencias Económicas y Empresariales, Helsinki (1941-50)



85. Paavo Tynellin, lámpara del restaurante de la Casa de Finlandia en Nueva York (1946)

<sup>53</sup> Exposición: *Decades of Finnish Architecture 1900-1970*. Museum of Finnish Architecture. Helsinki 2010- Helsinki 2013.

<sup>54</sup> Jaime Ferrer Forés, en su artículo "System house: prefabricación y estandarización" apoya esta lectura. FERRER FORÉS, Jaime J: *Op. cit.*, pp. 393-395.

<sup>55</sup> HELIN, Pekka: "Reflections of the national and the international in modern Finnish architecture", en AA.VV. (eds.): *Abacus 1. Vuosikirja. Yearbook, Op. cit.*, p. 163.

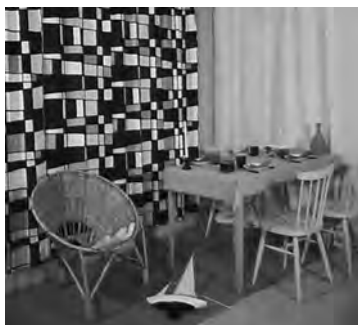


86. y 87. Aarne Ervi, Villa Ervi, Kuusisaari, Helsinki (1949-51). SRM 84/2974 y SRM 84/2997

88. y 89. Aarne Ervi, complejo de Leppiniemi (1942-51)







92., 93., 94., 95. y 96. Diferentes imágenes publicadas en "Kaunis Koti" hasta 1958

al límite entre ambos, aportó color y naturalidad a interiores en muchos casos austeros. En 1954 en Kaunis Koti, bajo el título “Viherkasvien sijoitus” (“Distribución de las plantas de interior”), Kyllikki Halme detalló como debía hacerse uso de esta práctica.<sup>60</sup> El empleo más refinado y lírico de este recurso se produjo en uno de los edificios de Erik Bryggman que más adelante será tratado, la Capilla de la Resurrección del Cementerio de Turku (1938-1941). Bryggman dispuso allí, en el altar mayor, una gran planta trepadora interior. Iluminada y alimentada por la luz natural del gran ventanal anexo, y con base en la cruz de fondo, configura junto con ella un poético y sutil retablo vivo dentro de la iglesia, evocador de múltiples interpretaciones.<sup>61</sup>

Todos estos recursos fueron configurando los rasgos de una arquitectura que, de manera silenciosa, supuso una alternativa a las redundantes casas de veteranos. La depresión material e intelectual de este momento y la identificación de esta corriente con una recuperación romántica anacrónica facilitó una interpretación peyorativa y regresiva de esta fase. Al mismo tiempo, el hecho de haberse desarrollado entre dos momentos cumbre de la arquitectura finlandesa, el funcionalismo de los años treinta y el período heroico de los cincuenta y sesenta, ha colaborado a su práctica desaparición de la historiografía arquitectónica. A pesar de que al igual que en el resto de países involucrados en el conflicto, éste ha sido destacado por ser una período carente de manifiestos, artículos teóricos o representantes destacados, Finlandia sí aportó algunos textos importantes. Aalto ya había publicado de manera casi premonitoria, en noviembre de 1940, su conocido escrito *La humanización de la arquitectura*, y unos años después, en 1948, publicaría otro destacado artículo de carácter más personal, *La trucha y el torrente de la montaña*.<sup>62</sup> Sin embargo, se debe destacar que durante esta fase vio la luz otro influyente texto de uno de los arquitectos historiadores más relevantes del país, Nils Erik Wickberg.<sup>63</sup> Publicado originalmente en 1943 el texto titulado *Tankar om arkitektur (Reflexiones sobre arquitectura)* supuso un importante y definitivo espaldarazo en Finlandia a la corriente que se viene tratando. Fue tal su éxito que debió ser reeditado posteriormente en dos ocasiones, 1946 y 1963, en forma de libro.<sup>64</sup> En este escrito, inmediatamente anterior al desarrollo del resurgimiento romántico en Finlandia, Wickberg se posicionó en contra de la belleza de la máquina enunciada por Le Corbusier. Frente a la mecanización de la vida, presentaría de nuevo a Wright como una alternativa. Argumentó que la planta libre no había sido un invento del arquitecto suizo sino que ya había sido utilizada por Wright, y con una considerable anterioridad por la cultura japonesa e incluso por la careliana. Para él era sencillo deducir que la esterilidad y puritanismo de un

<sup>60</sup> En Arkkitehti también se hizo referencia a este recurso. HERNEOJA, Aulikki: *Op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>61</sup> Bryggman ya había experimentado con bastante anterioridad este recurso y sus implicaciones simbólicas de una manera casi idéntica en una de las obras más desconocidas y más enigmáticas de su carrera, la Capilla Funeraria de Parainen (1929-30).

<sup>62</sup> Ambos textos se encuentran en SCHILDT, Göran: *Altvar Aalto. De palabra y por escrito. Op. cit.*, pp. 142-151.

<sup>63</sup> Para Salokorpi, Wickberg tuvo durante mucho tiempo una influencia personal y directa mayor de lo que se ha considerado en la arquitectura finlandesa. Primero durante su etapa como profesor de Historia de la Arquitectura (1946-52), y después como profesor en el Politécnico de Helsinki (1955-72). SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *Op. cit.*, p. 165.

<sup>64</sup> WICKBERG, Nils Erik: “Tankar om arkitektur”, *Finsk Tidskrift* 3/1943, pp. 79-91; WICKBERG, Nils Erik: *Ajatuksia arkkitehtuurista*. Aikamme kysymyksiä 10. Helsinki, Otava, 1946; WICKBERG, Nils Erik: *Försök över arkitektur*. Helsingfors, Söderström, 1963. Recogido traducido al inglés en WICKBERG, Nils Erik: “Thoughts on architecture”, en SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *Op. cit.*, pp. 143-166.



97. y 98. Erik Bryggman, Capilla de la Resurrección del Cementerio de Türku (1938-41)





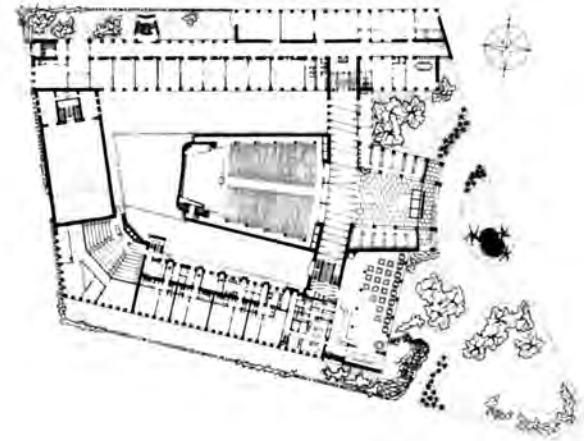
funcionalismo adolescente, en pubertad, necesitaba una mayor humanidad y flexibilidad. Animó a los arquitectos a diseñar de un modo más natural, a construir y planificar como si lo ejecutado hubiera estado siempre en el lugar en el que iba a ocupar. Paralelamente, bajo una postura finalmente positivista, afirmó que la era de la máquina sí podía ser la base para crear un arte auténticamente local a pesar de no dejar de abogar por una vuelta a lo tradicional a todos los niveles culturales.

Este conjunto de hechos fueron clave en el desencadenamiento la corriente de perfil romántico. El cambio de perspectiva con respecto a la arquitectura funcionalista de los años treinta quedó especialmente plasmado en una serie de edificios cuya concepción y construcción se situó a caballo entre las dos etapas. Al verse interrumpidos por la contienda mundial, son la muestra más evidente de la transformación sufrida en la arquitectura finlandesa. Deben ser citados a este respecto dos ejemplos en los que esta transformación es especialmente destacable, el Hospital Infantil Lastenlinna en Helsinki (1938-48) de Elsi Borg y Olavi Sortta, también conocido como el Castillo Infantil, y la Escuela Superior de Ciencias Económicas y Empresariales de Helsinki (1941-50) de Hugo Harmia y Woldemar Baeckman. Ambos edificios, caracterizados por una distribución cuidadosamente estudiada, jerarquizada y modélica en lo que a funcionamiento se refiere, presentaron ciertas deformaciones y elasticidad en sus plantas finalmente construidas que sirvieron para amortiguar la rigidez funcionalista. Exteriormente es donde más palpable se hizo esta adaptación a las nuevas premisas culturales y a las carencias materiales. Ambos casos volvieron a suavizar la austera apariencia de la arquitectura moderna en favor del empleo de materiales naturales, pétreos y rugosos, con una predominancia clara del color amarillo terroso.<sup>65</sup> El último rasgo y quizá el más distintivo de esta fase, especialmente repetido en los inmuebles de naturaleza pública, fue la inclusión de esculturas y relieves en la arquitectura. En el caso del Hospital este rasgo es apreciable en las estatuas que dividen los huecos corridos de la torre principal, realizadas por el artista Sakari Tohka, y en la decoración del original acabado de mortero realizado en todo el edificio por Yrjö Kyllönen. En el caso de la Escuela de Ciencias Económicas esto se hace palpable tanto en pequeños detalles de la decoración interior, llevados a cabo por diseñadores locales, como en el gran mural que preside el pórtico de entrada ejecutado por el artista local Mikael Shilkin.

Algo similar ocurrió con uno de los edificios más valorados de la arquitectura finlandesa: la Capilla de la Resurrección del Cementerio de Turku (1938-1941). A pesar de que más adelante se prestará la debida atención a la figura de Erik Bryggman, resulta interesante recuperar ahora este singular edificio. Esta construcción ha sido entendida como un verdadero condensador, en él se han apreciado rasgos del anterior Clasicismo Nórdico, de la Italia vernácula y su paisaje, de la Finlandia

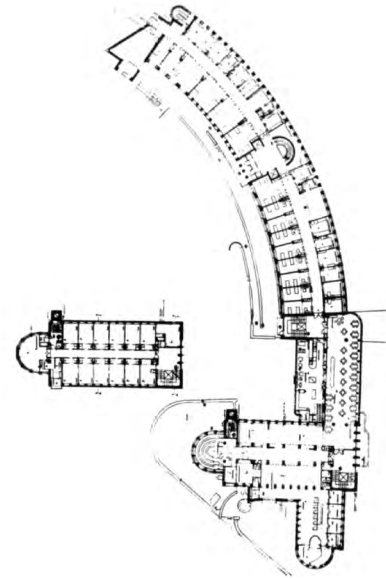
---

<sup>65</sup> Esta etapa de rasgos románticos también podría haber sido denominada como la *Etapa amarilla*. Muchas de las construcciones de este período recurrieron reiteradamente a este mismo tono a través de diferentes materiales como el ladrillo, la cerámica o los rugosos morteros. Se debe anotar como este color fue el utilizado tempranamente por algunos de los arquitectos ya citados, pioneros en motivar esta desviación romántica, como Kay Fisker, C. F. Møller y Poul Stegmann en la Universidad de Århus (1932-46) o Asplund en sus Laboratorios Bacteriológicos (1933-37).



99., 100., 101., 102., 103. y 104. Hugo Harmia y Woldemar Baeckman, Escuela Superior de Ciencias Económicas y Empresariales de Helsinki (1941-50)



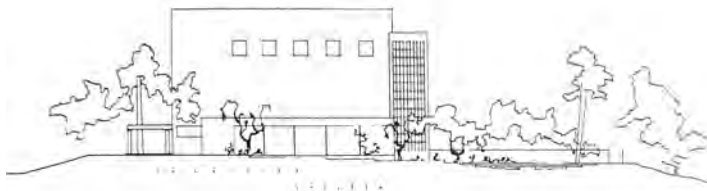


105., 106., 107., 108., 109. y 110. Elsi Borg y Olavi Sortta, Hospital Infantil Lastenlinna, Helsinki (1938-48)

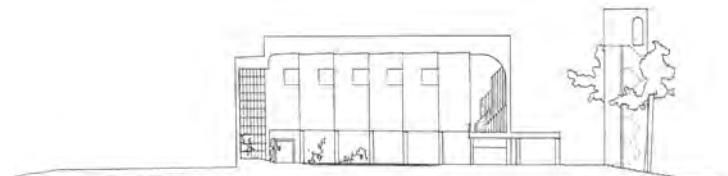
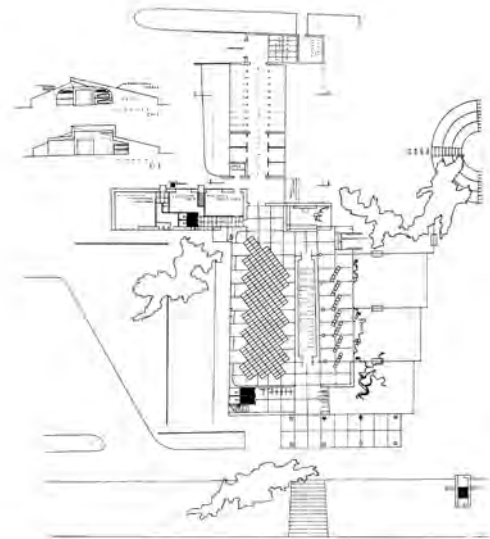
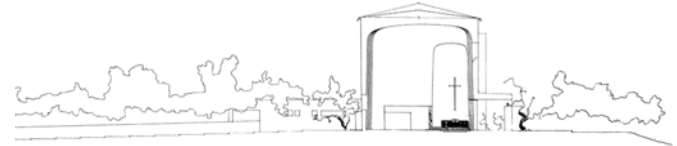




111., 112., 113., 114. y 115. Erik Bryggman, Capilla de la Resurrección del Cementerio de Turku, croquis iniciales y primera versión (1938)



116., 117., 118. y 119. Erik Bryggman, Capilla de la Resurrección del Cementerio de Turku, segunda versión (1939)



medieval y del reciente funcionalismo.<sup>66</sup> Además de estos aspectos, esta obra maestra aparece como una declaración de intenciones, un presagio de la corriente tratada. En el primer concurso, llevado a cabo en 1938, Bryggman optó por realizar una propuesta de perfil funcionalista, eminentemente prismática, con cubierta plana y elementos propios de la modernidad.<sup>67</sup> En el segundo concurso, ese mismo año, la propuesta varió poco, aunque ya aparecía una nueva cubierta a dos aguas de tendida inclinación. El proyecto final, iniciado en su construcción en 1939, ganó algunos atributos más en esta predisposición hacia la incursión de matices románticos. La Guerra de Invierno paralizó su construcción y hasta su reinicio, durante uno de los lapsos bélicos en 1940, Bryggman contó con casi un año para repasar y manipular algunos aspectos de la Capilla de la que sólo se encontraba ejecutada la estructura. En este tiempo de reflexión, y en su posterior proceso de construcción, debido a la nueva situación de escasez y al tiempo de meditación con el que contó Bryggman, el proyecto fue madurado y reelaborado, recibiendo un mayor influjo tradicional. Como en los casos anteriores, la obra adquirió mayor textura y calidez en su conjunto, y la decoración escultórica aumentó y ganó importancia. Tanto la fachada principal como el interior, así como el acceso y la salida ritual al cementerio, se llenaron de simbólicos relieves escultóricos.<sup>68</sup> Se diseñaron una elaborada puerta enrejada así como multitud de detalles interiores. Uno de los rasgos más distintivos de este cambio se encuentra en los zócalos y la parte inferior de los paramentos exteriores. Bryggman, con el propósito de ahorrar material ante la escasez de cemento, aportó la tradicional solución de añadir lajas de pizarra y granito al revestimiento exterior de mortero.<sup>69</sup> Estas piedras se acopiaron de las proximidades de la obra y fueron cuidadosamente colocadas por el propio Bryggman.<sup>70</sup> Este proyecto, que acabaría por ser un referente para muchos arquitectos dentro y fuera de Finlandia, pero que especialmente lo sería para el resto de trabajos de Erik Bryggman, presentó un temprano acercamiento romántico que fue agravándose con la llegada de la guerra y sus consecuencias.

En la búsqueda del origen último de esta corriente en Finlandia, Juhani Pallasmaa ha adivinado una aparición incluso previa a la del estallido bélico:

*Creo que la razón fue psicológica y práctica. Psicológica por el hecho de originar dudas sobre la relevancia social del Estilo Internacional y práctica en el sentido de ver las dificultades técnicas en los edificios que ellos habían construido una década antes. Uno también podría encontrar profundas explicaciones*

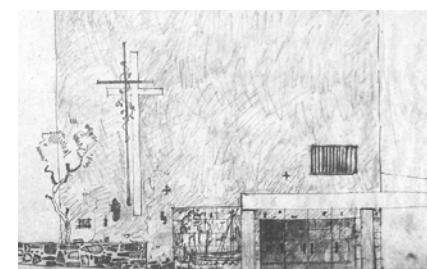
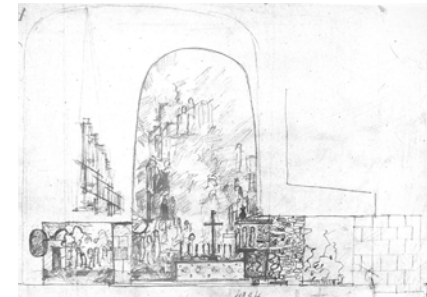
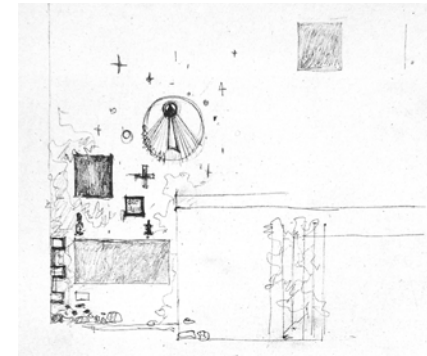
<sup>66</sup> BENNETT, Janey: *Op. cit.*, p. 243

<sup>67</sup> Desde el comienzo el proyecto presenta importante deudas hacia algunas experiencias de E. G. Asplund como el estar de la Villa Snellman (1917-21) o la propia Capilla del Bosque (1918-20).

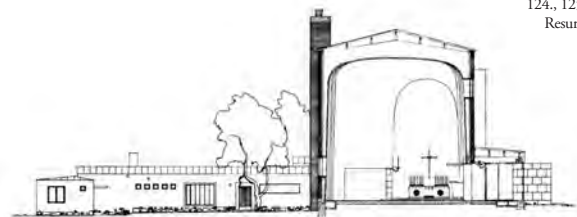
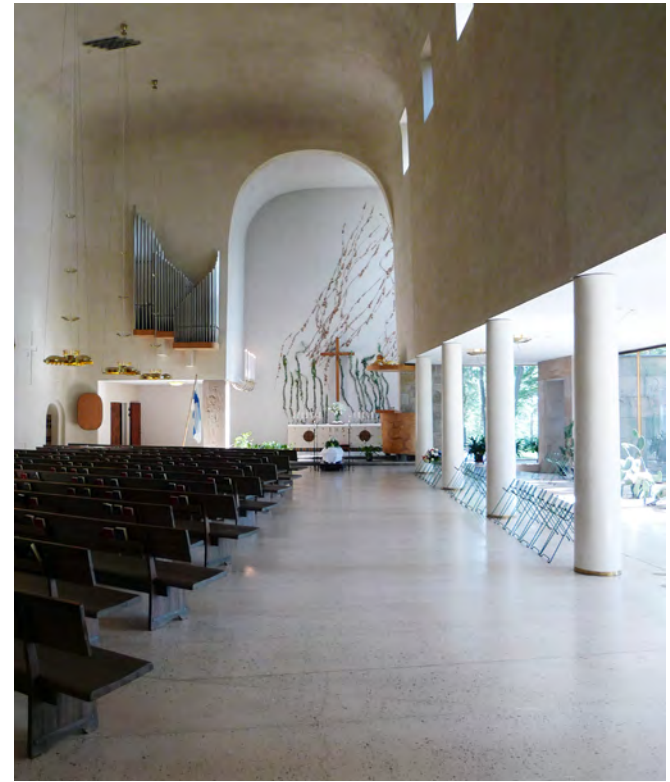
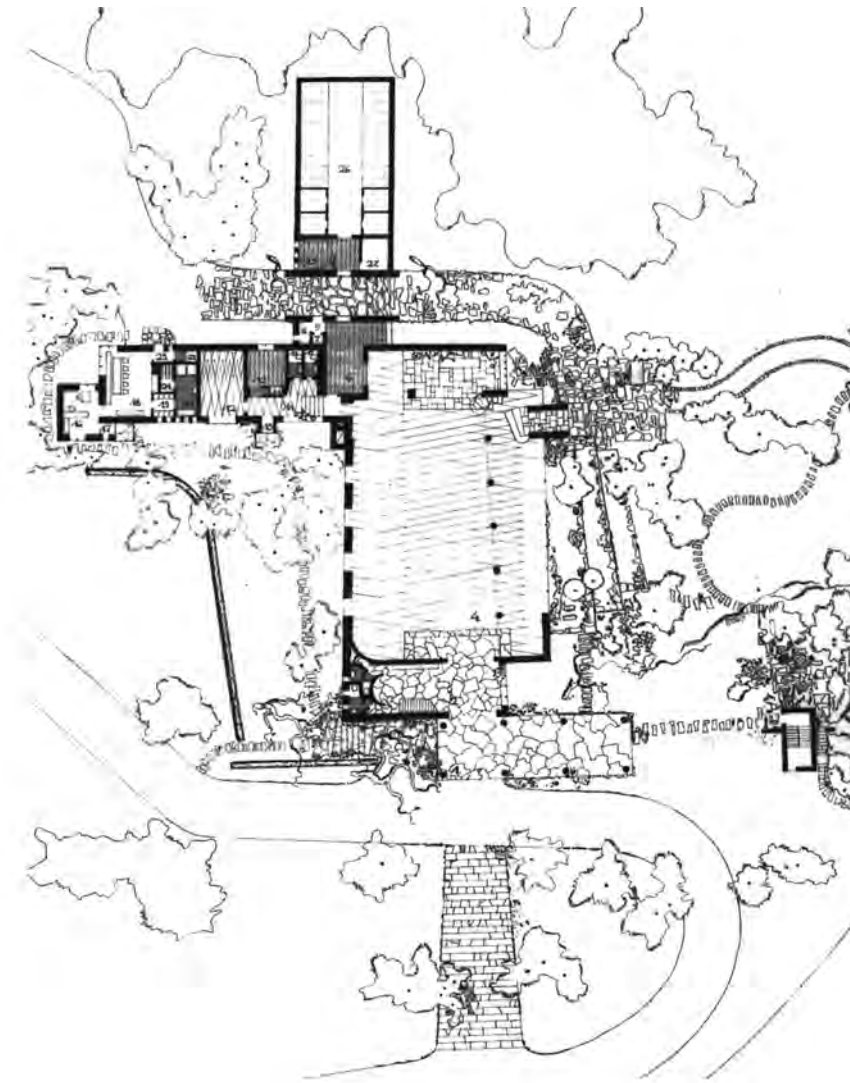
<sup>68</sup> El primer escultor encargado de esta tarea fue Ennu Oka. Tras su muerte en la Guerra de Invierno fue sustituido por Jussi Vikainen quien realizó estos trabajos en la misma línea que había sido concebidos por Oka. BENNETT, Janey: *Op. cit.*, p. 247.

<sup>69</sup> Algunos modelos funcionalistas también religiosos a finales de esta década presentaron estos llamativos añadidos de piedra en sus tersos paramentos exteriores. Son los casos de la Iglesia de Varkaus de Martti Paalanen (1937-39) y la Iglesia de Kannonkoski de Pauli Blomstedt (1938). QUANTRILL, Malcolm: *Op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>70</sup> BRYGGMAN, Erik: *Turun siunauskappeli*. Turku, Uusi Aura, 1948; BENNETT, Janey: *Op. cit.*, p. 246. Otros materiales como los del suelo interior o la cubierta también tuvieron importantes problemas de adquisición.



120., 121., 122. y 123. Erik Bryggman, Capilla de la Resurrección del Cementerio de Turku, evolución romántica del proyecto (1940)



124., 125., 126. y 127. Erik Bryggman, Capilla de la Resurrección del Cementerio de Turku (1938-41)





*psicológicas relativas a la atmósfera psíquica colectiva previa a la guerra. Las guerras no estallan repentinamente, ellas tienen su origen en un proceso mental colectivo.*<sup>71</sup>

Resulta razonable pensar que para justificar este razonamiento Pallasmaa se apoyara en la anterior capilla de Bryggman, en las obras previas a la guerra de Aalto y en un discreto grupo de proyectos menos conocidos, que también en Finlandia, tal y como había pasado en Dinamarca y Suecia, presentaron alguna temprana variación sobre el funcionalismo. En este conjunto deben ser destacados dos edificios: la Oficinas Centrales de Correos en Helsinki (1934-38) de Jorma Järvi, Erik Lindroos y Kaarlo Borg, y el edificio para la Sede de la Sociedad Sampo en Turku (1936-38) de Erik Bryggman. Los dos ejemplos ofrecieron una configuración global y una articulación de volúmenes directamente dependiente de las experiencias funcionalistas. Sin embargo, tanto su fenestración, en la que prácticamente fueron olvidadas las modernas ventanas corridas, como su acabado exterior, en el que también se renuncia a unos de los principios base del funcionalismo, el revestimiento blanco continuo, aportan pistas sobre estas nuevas preocupaciones. Estos dos rasgos, pero principalmente el revestimiento exterior, en ambos casos a base de piezas cerámicas de color amarillo terroso, puede ser interpretado como un signo premonitorio.<sup>72</sup>

Llegado este punto, resulta finalmente necesario apuntar al grupo de proyectos que, tras la segunda gran contienda mundial, acabaron por plasmar y dar una mayor visibilidad y trascendencia a la corriente recuperadora de valores románticos en Finlandia. Las cuatro figuras más relevantes, responsables del mayor número de obras en este conjunto, fueron Erik Bryggman, Aarne Ervi, Viljo Revell y Hilding Ekelund. De Erik Bryggman ya se ha citado su Capilla de la Resurrección en Turku, pero quizá resulte más ilustrativa para esta corriente la posterior vivienda ejecutada en Kuusisto, de nuevo cerca de Turku, entre 1947 y 1949. Conocida como Villa Nuutila, presentó claras vinculaciones con la capilla de Bryggman y supuso un hito dentro de sus proyectos residenciales. Éste, por su importancia en varios niveles, es el primero del los dos ejemplos a los que más adelante se dedicará un análisis detallado. Erik Bryggman llevó a cabo más proyectos bajo estos principios, en este caso alejados de la tipología unifamiliar. Algunos de estos fueron el bloque de viviendas en la calle Lätinen Rantakatu 21 (1951) en Turku, la Capilla en el Cementerio de Lohja (1950-56) o la Capilla del Cementerio de Honkanummi en Vantaa (1952-56). El segundo de los proyectos residenciales que se analizará, junto a Nuutila, perteneció a Aarne Ervi. Fue su propia residencia en Helsinki, Villa Ervi, construida en 1950 en Kuusisaari, una de las islas de la capital finlandesa. Por otro lado y casi de manera sorprendente, el que fuera uno de los rescatadores de la modernidad en los años cincuenta en Finlandia, Viljo Revell, también se vinculó a esta sensibilidad.

<sup>71</sup> BENNETT, Janey: *Op. cit.*, pp. 244-245

<sup>72</sup> Más palpable se hace este hecho en el caso del ejemplo de Bryggman. En esta Sede de la Sociedad Sampo de Turku se ha destacado repetidamente la cálida atmósfera de la que gozaba la denominada Cafetería Lehtinen. En ella, además de ejecutar una refinada escalera Bryggman empleó de un modo innovador bambú y madera curvada para el mobiliario. NIKULA, Riitta: "Functionalism and Scarcity: The Legacy of Erik Bryggman's Architecture". *Op. cit.*, p. 74.



128. Erik Bryggman, Capilla de la Resurrección del Cementerio de Turku, porche de acceso (1938-41)



129. Jorma Järvi, Erik Lindroos y Kaarlo Borg, Oficinas Centrales de Correos en Helsinki (1934-38)



130. Erik Bryggman, Sede de la Sociedad Sampo en Turku (1936-38)



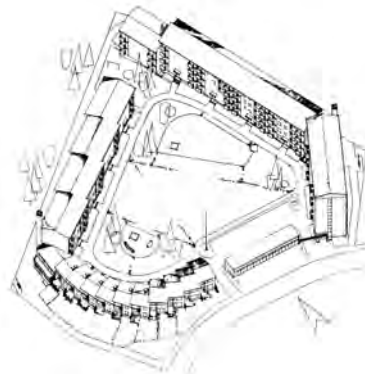
132. y 133. Erik Bryggman, bloque de viviendas en la calle Lätinen Rantakatu 21, Turku (1951)



136. y 137. Hilding Ekelund y Martti Välikangas, Villa Olímpica en Helsinki (1939-40)



131. Hilding Ekelund, perspectiva de viviendas adosadas en Maunula (1950)



134. y 135. Hilding Ekelund, complejo residencial en Porintie 5, Munkkivuori, Helsinki (1957-58)



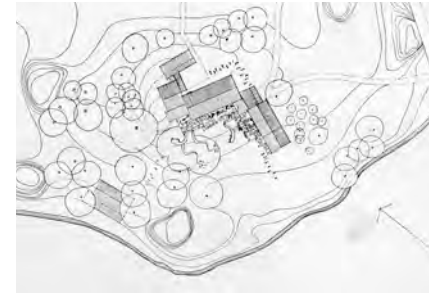
138. y 139. Viljo Revell, Instituto de Orientación Profesional para Veteranos de Guerra en Liperi (1946-59)

Lo más llamativo en su caso fue la influencia ejercida sobre su arquitectura por F. LL. Wright, especialmente a través de sus amplias y aglutinadoras cubiertas. Algunos de sus proyectos como el Instituto de Orientación Profesional para Veteranos de Guerra en Liperi (1946-59) o el edificio infantil en Menninkäisentie (1954), en Tapiola, mostraron esta particular visión romántica.<sup>73</sup> En el caso de Hilding Ekelund, fiel seguidor de la tradición pintoresca mediterránea, esta nueva corriente se adaptó a la perfección a sus intereses y capacidades. Fue uno de los más activos dentro de este grupo de arquitectos y ya tempranamente, y durante un período prolongado de tiempo, mostró mucho interés por ella. Algunas de sus obras bajo esta influencia fueron la Villa Olímpica (1939-40), realizada junto a Martti Välikangas en Helsinki. Con su mujer, Eva Kuhlefelt-Ekelund, desarrolló y construyó la Insituto Tradicional de Lärkkulla (1948-50). Otros conjuntos residenciales como sus intervenciones en el Barrio de Maunula (1951-56) o en Porintie (1957-58), Munkkivuori, ambos en Helsinki, también merecen ser destacados. Alguna otra propuesta también interesante pero no construida como su proyecto “Celleri”, para un concurso de reforma de viviendas en 1953, debe también ser recuperado.

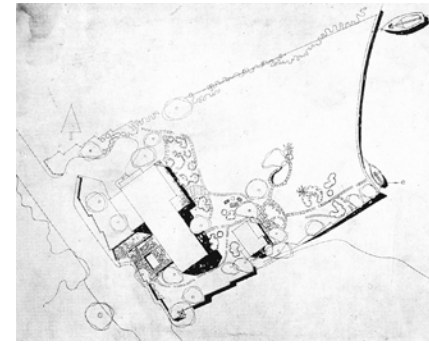
De manera paralela existió un segundo grupo de arquitectos, no menos importante pero si bastante desconocido, que también dejó valiosos edificios vinculados a esta sensibilidad. Uno de los más activos en este movimiento fue Yrjö Lindegren. Bajo esta serie de características ejecutó el conocido como Edificio Serpiente y sus anexos (1951), en Helsinki, la Iglesia de Sakkola (1943) o el Instituto Vaalijala (1948-52), cerca de Pieksämäki, en el centro de Finlandia. Las viviendas para As Oy Ekonomitalo (1952), en Helsinki, de Ahti y Esko Korhonen, también deben ser incluidas, así como el bloque de servicios de la Fundación del Bienestar de Mujeres Finlandesas (1949-53) de Eija y Olli Saijonmaa. Otro arquitecto adscrito a esta corriente aún menos difundido, quizá por desarrollar casi toda su actividad al norte, en Rovaniemi, fue Ferdinand Salokangas. Algunas de sus obras como el Ayuntamiento de Rovaniemi (1949), la estación de bomberos de la misma ciudad (1949) o su bloque de apartamentos para profesores de Rantavitikka (1950), empiezan a ser rescatadas en la actualidad, tal y como ocurre con otras obras desarrolladas en este período. También en Rovaniemi, el Instituto de Enseñanza Secundaria de Jorma Järvi (1952) cabe ser citado a este respecto.

Con esta secuencia de obras y acontecimientos queda demostrado como el movimiento de recuperación de valores tradicionales afectó también a Finlandia. Resulta importante reseñar como en este hecho existieron, además de la probable influencia danesa y sueca, estímulos intrínsecos a las condiciones propias del país. En este caso, y como se ha señalado en el primer aparatado de este capítulo, en Finlandia se le ha venido asignando el apelativo de funcionalismo romántico. Ante la

<sup>73</sup> En alguna ocasión se ha valorado la figura de Wright y su arquitectura como relevantes en la asimilación de las nuevas ideas románticas en Finlandia. La exposición *Amerika Bygger (América Construye)*, llevada a cabo en el Museo Ateneum en Helsinki en 1945, fue muy importante en este sentido. HELANDER, Vilhelm y RISTA, Simo: *Suomalainen rakennustaide. Modern architecture in Finland*. Helsinki, Kirjayhtymä, 1987, p. 23.

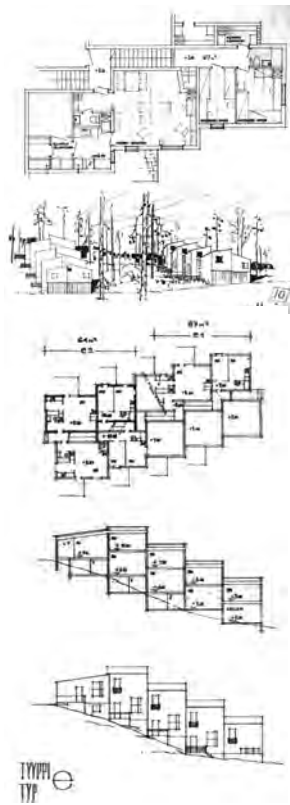


140. y 141. Erik Bryggman, Villa Nuutila, Kuusisto (1947-49). SRM 86/1658



142. y 143. Aarne Ervi, Villa Ervi, Kuusisaari (1949-51)

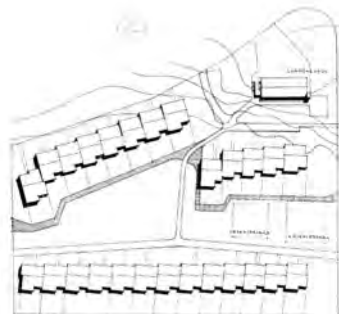




144. Hilding Ekelund, propuesta "Celleri" para concurso de reforma de viviendas (1953)



146., 147. y 148. Ahti y Esko Korhonen, viviendas para As Oy Ekonomitalo (1952)



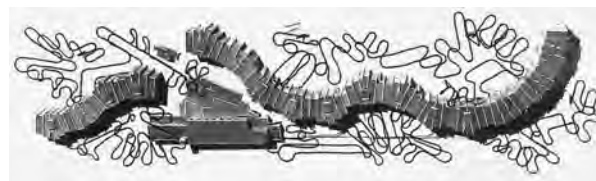
145. Ferdinand Salokangas, apartamentos para profesores de Rantavittikka (1950)



149. Ferdinand Salokangas, Ayuntamiento de Rovaniemi (1949)



150. Eija y Olli Sajonmaa, bloque de servicios de la Fundación del Bienestar de Mujeres Finlandesas (1949-53)



151. Yrjö Lindegren, Edificio Serpiente, Helsinki (1951)

aparición una gran variedad de términos en relación a esta corriente, con el fin de unificar criterios y facilitar su comprensión dentro del ámbito finlandés, serán utilizados a partir de este momento únicamente dos: neoempirismo y funcionalismo romántico. Por un lado se ha considerado importante la noción de neoempirismo por ser un término de origen internacional, uno de los primeros en ser empleados y, a pesar de hacer referencia inicialmente al caso sueco, representativo de una actitud generalizada en este entorno.<sup>74</sup> Por otro, funcionalismo romántico se ha adoptado por haber sido el término ideado dentro de la propia Finlandia para su particular expresión construida de esta fase. A lo largo de todo el trabajo ambos términos conservarán los matices que los diferencian, el primero más vinculado a su origen sueco y el segundo a la particularidad del caso finlandés tras la guerra.

### Erik Bryggman y el neoempirismo

Tras haber valorado ya algunos aspectos de la obra de Erik Bryggman, para profundizar más aún en su figura, resulta indispensable considerar, en primer lugar, la ciudad en la que nació, vivió y desarrolló casi la totalidad de su actividad: Turku. Desde su regreso a ésta en 1921, tras graduarse en Helsinki en 1916, ambos nombres han permanecido indiscutiblemente unidos hasta la actualidad.<sup>75</sup> Bryggman residió allí hasta su muerte en 1955, ocupando la mayor parte del tiempo el primer edificio construido por él mismo, el bloque de viviendas en la calle Brahenkatu 9 (1923-24). El motivo de su retorno a Turku le vinculó desde un principio con la historia local ya que, tras trabajar varios años con su profesor y mentor Armas Lindgren en Helsinki, éste le dio la oportunidad de colaborar directamente con él llevando a cabo la restauración de la catedral, el edificio más antiguo y uno de los más notables de la ciudad. En 1939 las autoridades le confiaron también la restauración del segundo edificio en importancia, el Castillo, lo cual reafirmó la vinculación con esta ciudad y su historia. Turku, un auténtico crisol cultural dentro de Finlandia tras la consecución de la independencia, tenía unas características bastante diferentes a las de la capital. Su rápida y tradicional conexión con Suecia, y en especial con Estocolmo, había hecho de ella un satélite de esta última. La mayoría de los habitantes eran suecoparlantes y tanto las autoridades como los estratos más altos de la sociedad, así como los círculos culturales y artísticos, se identificaban con aquella cultura. La burguesía finlandesa estaba dividida en dos secciones claramente diferenciadas. En primer lugar una



152. Jorma Järvi, Instituto de Enseñanza Secundaria, Rovaniemi (1952)



153. Erik Bryggman, bloque de viviendas en Brahenkatu 9 (1923-24)

<sup>74</sup> El término neoempirismo se puede presentar como una variación de la noción más global de *Empirismo* con la que ha sido definida en algunas ocasiones y de manera general la predilección en el círculo escandinavo por la naturalidad, la informalidad y la adaptación. También ha sido empleado para algunos de los resultados tempranos de la variación del funcionalismo por parte de Aalto y algunos de sus seguidores en este círculo.

<sup>75</sup> En dicha ciudad se ha fundado recientemente, bajo la colaboración de la Ciudad de Turku, el Instituto Bryggman. Fundado en honor a las figuras de Erik Bryggman y de su hija Carin Bryggman organiza actividades en esta núcleo e incluso cuenta con un el Día Anual de Bryggman, el 12 de abril. <<http://www.bryggman.fi>> (18/10/2012)



154. Vista de Turku y su catedral en 1814 tras dejar de ser capital de Finlandia como parte del Reino de Suecia en 1809



155. Caricatura de Erik Bryggman

más tradicional, terrateniente y conservadora, ligada al oeste del país y, por otro lado, una progresista y emergente, vinculada al desarrollo industrial, especialmente al maderero, afincada en la capital. Desde un principio, la mayoría de los comitentes de Bryggman pertenecieron al primer grupo. Es conocido que Bryggman era especialmente condescendiente y comprensivo con las solicitudes de sus clientes lo cual propició que, ante este panorama conservador dominante, su arquitectura se viera teñida, en la mayor parte de los casos, de la componente tradicional que era requerida por los promotores.<sup>76</sup> Esto fue combinado repetidamente con las inquietudes modernas ya anotadas que tanto le interesaron.<sup>77</sup> Bryggman se convirtió en un referente en la ciudad, y como reconocimiento a su compromiso con la misma y a su prominencia, llegó a ocupar puestos en el Ayuntamiento de Turku. Algún periodista llegó a referirse a él, por su arquitectura y posición, como *el Engel de Turku*.<sup>78</sup>

La descripción más acertada de la figura de Erik Bryggman la hizo su amigo y compañero Hikding Ekelund. Éste lo retrató, en el catálogo editado en su primera exposición monográfica tras su muerte en 1967, como una persona de fuerza interior calmada, reacio al aburguesamiento pero siempre con una actitud bohemia.<sup>79</sup> Para Pallasmaa disponía de un aura especial, era humilde, cultivado y con una fuerte responsabilidad social y cultural.<sup>80</sup> Junto a su sensibilidad y carácter reservado, fueron todos ellos rasgos que, en algunos casos por oposición, impresionaron a Aalto y facilitaron su vinculación profesional.<sup>81</sup> El ambiente en el estudio de Bryggman era cálido y agradable. A voluntad propia, siempre manejó una oficina muy pequeña, lo cual sorprendía a los compañeros que le visitaban. Trabajaba incansablemente, se involucraba mucho en todos los proyectos y apenas dejaba tomar decisiones importantes a sus colaboradores.<sup>82</sup> El método de trabajo se basaba en repetitivos dibujos a lápiz del propio Bryggman, de los que nunca se borraba nada, y en la realización de maquetas para lo que siempre existió una persona dedicada únicamente a esta tarea en el estudio. Fruto de esta constancia, durante su carrera profesional, realizó un total de 300 proyectos, 90 de ellos fueron concursos de los que, de una u otra manera, 50 acabaron resultando premiados.

<sup>76</sup> En este sentido, la arquitectura italiana ya referida apareció siempre en su obra como una solución intermedia y conciliadora.

<sup>77</sup> Ante esta situación, en su artículo publicado en 1928 bajo el título "Funktionalismi" ("Funcionalismo"), se preguntó si esta nueva corriente llevaría a un rechazo de la tradición. Su respuesta fue que superficialmente podría parecer que sí, pero amplió que la tradición no debía convertirse en un resto pegajoso de las formas del pasado, sino que se ofrecía como un modo de ampliar el patrimonio cultural de aquel momento. Bryggman adelantaba con este comentario una actitud que desarrollaría lo largo de toda su carrera. BRYGGMAN, Erik: "Functionalism", en NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Op. cit., pp. 280-281. Silvia Micheli por otro lado ha destacado que la frecuente participación de Erik Bryggman en concursos nacionales supuso una válvula de escape para éste ya que aquí disponía de la libertad proyectual para la experimentación arquitectónica que su clientela privada de Turku no le ofrecía. MICHELI, Silvia: Op. cit., p. 32.

<sup>78</sup> NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Op. cit., p. 71.

<sup>79</sup> PIIRONEN, Esa: *Erik Bryggman*. Turun Taidemuseo 16.9.-15.10.1967. Turku, Turun taidemuseo, 1967, p. 7.

<sup>80</sup> PALLASMAA, Juhani: "The Virtue of Humility", *SD Space Design*, Montly Journal of Art and Architecture - 9912, nº 423. Tokyo, Kajima Institute Publishing, 1999, p. 85.

<sup>81</sup> MICHELI, Silvia: Op. cit., pp. 45-46

<sup>82</sup> Información extraída de Un periodista llegó a anotar que, por las horas que pasa trabajando, era verdaderamente difícil entrevistarle. Sólo los viajes al extranjero lo apartan de su mesa de trabajo. Cuando conseguían hablar con él en contadas ocasiones hablaba de él mismo, siempre recurría a cuestiones de carácter general. MICHELI, Silvia: Op. cit., pp. 30-32.



Se ha podido comprobar como sus raíces destinaron de algún modo a Bryggman a sufrir la influencia sueca. Durante toda su carrera, su predilección por la arquitectura de este país fue más que significativa. Aludiendo a los matices que diferencian los gentilicios Finlandaise y Finnois, el primero más relativo a los finlandeses pro-suecos y el segundo más vinculado a la región del este, a Carelia, Janey Bennet ha definido a Bryggman como el prototípico Finlandaise.<sup>83</sup> De cara al país vecino, uno de sus contactos allí fue Nils Ahrbom, arquitecto, profesor y crítico, con quien compartía cierta visión común de la arquitectura.<sup>84</sup> Sin embargo, en el círculo sueco existieron tres destacadas figuras que desde un principio atrajeron sobremanera la admiración de Bryggman: E. G. Asplund, S. Lewerentz y S. Markelius. Nikula demuestra este hecho al anotar que entre los recortes que de la prensa sueca Bryggman conservaba, la mayoría de ellos eran artículos referidos a obras de estos tres arquitectos.<sup>85</sup> Este interés había comenzado tempranamente, en 1914, cuando junto a su amigo Ekelund, visitó la Exposición del Báltico llevada a cabo en Malmö. Allí, con tan solo 23 años, pudo admirar la propuesta para el Crematorio de Bergaliden, en Helsingborg, desarrollada por Lewerentz un año antes. Tal fue su impresión que reprodujo la propuesta del sueco en su proyecto para el concurso del Crematorio de Helsinki de 1919. También en relación con Lewerentz, la Capilla Funeraria de Parainen (1929-30), uno de los edificios más desconocidos y enigmáticos de Bryggman, ofreció una clara dependencia, en este caso pre-funcionalista, de la Capilla de la Resurrección del cementerio de Estocolmo (1923-25). Según Nikula: *Bryggman, obviamente, admiraba a Lewerentz.*<sup>86</sup> También resulta evidente como Bryggman presentó una consideración similar hacia Asplund. Su propia hija y colaboradora Carin, así lo ha manifestado.<sup>87</sup> A pesar de la conocida amistad entre Asplund y Aalto, la arquitectura del primero acabó influyendo de manera más palpable, inspiradora y directa en Bryggman que en el propio Aalto, para quien la figura de Asplund fue un referente a nivel intelectual. Al analizar en paralelo la obra de Asplund y Bryggman van apareciendo, progresivamente, considerables e innegables similitudes entre proyectos de ambos.<sup>88</sup>

<sup>83</sup> BENNETT, Janey: *Erik Bryggman*. Southern California Institute of Architecture, 1986. Tesis doctoral inédita, pp. 171-172.

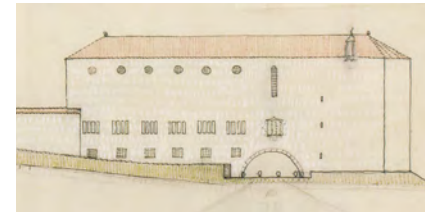
<sup>84</sup> Es importante recordar que fue Nils Ahrbom uno de los firmantes del segundo artículo publicado en 1948 en la revista *Architectural Review* bajo el título "The New Empiricism". MARE DE, Eric, GIERTZ, Lasse M. y AHRBOM, Nils: "The New Empiricism". *Architectural Review* n. 103(613), January 1948, London, London Architectural Press, 1948, pp. 8-22.

<sup>85</sup> NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkitehti - arkitekt - architect*. *Op. cit.*, p. 72; MICHELI, Silvia: *Op. cit.*, p. 93. Nikula también anota que Bryggman llegó a a conocer personalmente a Asplund.

<sup>86</sup> BENNETT, Janey: *Erik Bryggman*. *Op. cit.*, pp. 17-18, 80; NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkitehti - arkitekt - architect*. *Op. cit.*, pp. 16-17; NIKULA, Riita: "Functionalism and Scarcity: The Legacy of Erik Bryggman's Architecture". *Op. cit.*, p. 67.

<sup>87</sup> SCHILDT, Henri: "Erik Bryggman in Italy", en NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkitehti - arkitekt - architect*. *Op. cit.*, p. 106.

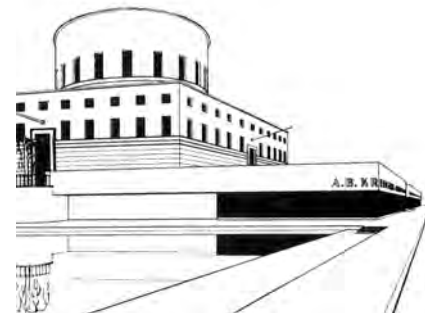
<sup>88</sup> HAUSEN, Marika: "Casa Haartman", en NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkitehti - arkitekt - architect*. *Op. cit.*, pp. 167-170; BENNETT, Janey: *Erik Bryggman*. *Op. cit.*, p. 33; MICHELI, Silvia: *Op. cit.*, p. 88. Algunas de las similitudes a destacar son las existentes entre el dibujo de la ampliación de la Biblioteca de Estocolmo de Asplund, publicado en la portada de *Byggmästaren* de junio de 1928 y los pabellones de la Feria de Turku de 1929. La Villa Snellman de Asplund (1918), sirvió como referente por un aspecto o por otro a tres proyectos residenciales de Bryggman, la residencia agrícola Skogsbole (1924), Villa Haartman (1925-26) y la Villa Wärén (1932-33); según Bennet, a pesar de que no existe prueba de ello, Bryggman debió visitar Villa Snellman en 1920, en su paso por Estocolmo en su viaje hacia Italia. La propuesta de Bryggman para el concurso del Parlamento de Finlandia (1924) también presentó alguna considerable similitud con la propuesta inicial de 1921 de Asplund para la Biblioteca de Estocolmo. La Capilla de Turku (1938-41), que en sus dibujos iniciales parecía estar inspirada en el salón de Villa Snellman, con un círculo abombado dentro de un cuadrado, en su consecución ofreció alguna dependencia del Crematorio del Bosque de Asplund en el Cementerio de Estocolmo (1935-40). Las iglesias triangulares de la etapa final de Bryggman, Nokia (1953), Lohja (1950-56) y Honkanummi (1952-56), también pudieron estar inspiradas por el Crematorio de Kväberg en Goteborg (1936-40) de Asplund. De un modo general, el diseño de objetos, así como elementos arquitectónicos como barandillas, rejas y otros también presentó dependencias de Asplund. Finalmente Villa Nuutila, de la que se hablará más adelante, ha sido también interpretada como una revisión de la Casa en Stenåås (1936) del propio Asplund.



156. Sigurd Lewerentz, propuesta para el Crematorio de Bergaliden (1914)



157. Erik Bryggman, propuesta para el Crematorio de Helsinki (1919)



158. Gunnar Asplund, propuesta de ampliación de la Biblioteca de Estocolmo, portada en *Byggmästaren*, junio-1928



159. A. Aalto y E. Bryggman, Feria de Turku (1929)



Esta predisposición hacia lo recibido de Suecia unido al perfil eminentemente conservador y tradicionalista de la mayoría de los clientes privados de Bryggman, se convirtió en un perfecto caldo de cultivo para la incorporación de la corriente neoempirista que durante los años cuarenta se desarrolló en Suecia. La admiración de Bryggman hacia Markelius, uno de los protagonistas más mediáticos de esta tendencia, también influyó en la aceptación de esta corriente en su ideario. La inclusión de la modernidad en el programa y los objetivos del neoempirismo, encajó al mismo tiempo en la actitud moderada que el propio Bryggman estaba empezando a adoptar sobre la arquitectura moderna. Siempre estuvo suscrito a la revista *Byggmästaren* la cual, como se ha comprobado, gozó de una efervescente actividad teórica en relación a este tema. El silencio que se vivía en Finlandia durante estos años pudo propiciar un acercamiento mayor a estas otras fuentes. Durante la década de los cuarenta se publicaron en *Byggmästaren* artículos relativos a la vivienda unifamiliar y la vivienda de campo, llegando a ser algunos exclusivamente monográficos de este tema.<sup>89</sup> Esta fue una de las cuestiones que más preocupó a Bryggman durante toda su carrera. Llegó a ser considerado uno de los mayores expertos en este ámbito durante la década de los años treinta, principalmente entre su clientela local. A pesar de que será recordado, tanto en su ciudad como en la historia de la arquitectura, en primer lugar por su Capilla de la Resurrección, y en segundo por su período de colaboración con Aalto en la etapa de éste en Turku, el aspecto residencial y doméstico en su arquitectura debe ser también valorado. El propio Aulis Blomstedt, en el obituario dedicado a Bryggman, destacó la importancia de esta faceta en el arquitecto de Turku.<sup>90</sup> El artículo de Esa Piironen titulado “Lo pequeño es bello. Arquitectura residencial de Erik Bryggman” recoge a la perfección los proyectos del arquitecto finlandés en este campo y destaca el empleo de éste por parte de Bryggman como laboratorio de experimentación.<sup>91</sup> Entre los proyectos más significativos de esta categoría se encuentran algunas residencias destacadas como la Villa Solin (1927-29) en Katariinanlaakso, la Villa Warén (1932-33) en Ruuissalo, Turku, la Villa Kaino (1935) en Kakskerta o la Villa Jaatinen (1939) en Vessölandet. Muchas de estas residencias, inscritas dentro del movimiento funcionalista, presentaron tempranas inflexiones románticas, a través de detalles puntuales y el empleo de materiales blandos que suavizaban el severo lenguaje moderno.

Tras la guerra, Bryggman viajó a Suecia con la intención expresa de visitar el barrio de Gustavsberg, junto a Estocolmo. Este barrio de viviendas sociales era un reflejo de la arquitectura neoempirista residencial que se estaba desarrollando en Suecia. Es fácil imaginar que durante su visita aprovechara también para conocer de primera mano la obra de compañeros como Leif Reinus y Sven

<sup>89</sup> Este parece ser un lujo durante esta fase sólo al alcance de un país no involucrado en la II Guerra Mundial. Algunos artículos fueron: “Small country houses”, en el que se incluyeron viviendas de Markelius y Reinius, “Special issue. Small country houses in Sweden” y “Country houses”. AA.VV. “Small country houses”, *Byggmästaren* n. 24, 1941, Stockholm, Arkitektur Förlag AB, 1941, pp. 301-312. AA.VV. “Special issue. Small country houses in Sweden”, *Byggmästaren* n. 24, 1946, Stockholm, Arkitektur Förlag AB, 1946 a, pp. 413-444. AA.VV. “Country houses”, *Byggmästaren* n. 25, 1946, Stockholm, Arkitektur Förlag AB, 1946, pp. 445-484.

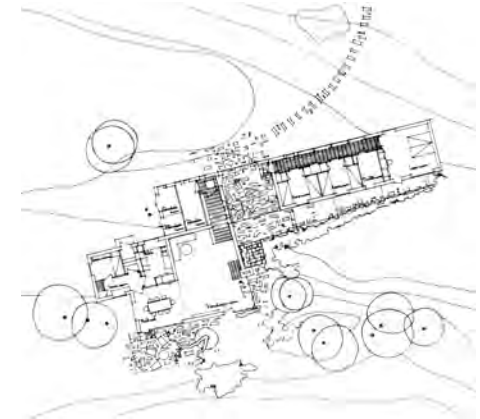
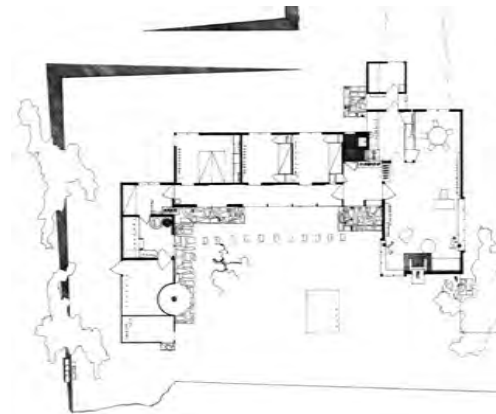
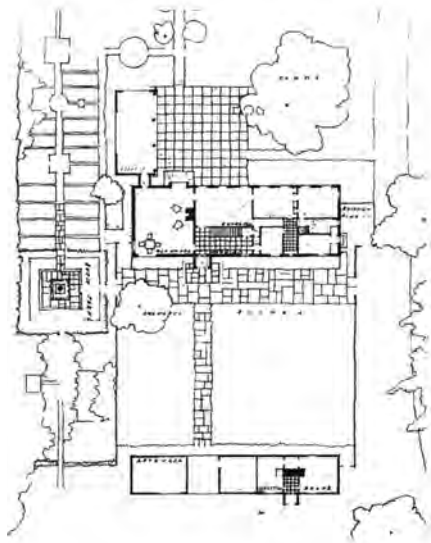
<sup>90</sup> NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Op. cit., p. 71.

<sup>91</sup> PIIRONEN, Esa: “Small is Beautiful. Erik Bryggman’s villa architecture”, en NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Op. cit., pp. 171-189.



164., 165. y 166. Erik Bryggman, Complejo de Pansio, cerca de Turku (1945-49)





167., 168. y 169. Erik Bryggman, Villa Solin en Katarinankatu (1927-29)

170., 171. y 172. Erik Bryggman, Villa Warén en Ruuissalo, Turku (1932-33)

173., 174. y 175. Erik Bryggman, Villa Jaatinen en Vessölandet (1939)

Backström, protagonistas en la Suecia de posguerra. A su regreso, en una entrevista en un periódico local, alabó los nuevos ejemplos suecos y se lamentó de que, debido a la escasez de todo tipo de materiales, no pudieran ser llevados a cabo en Finlandia.<sup>92</sup> Este viaje y las reflexiones sobre el mismo tuvieron dos consecuencias destacadas en la obra de Bryggman. La primera se reflejó en la ejecución de noventa viviendas unifamiliares en el municipio de Pansio, cerca de Turku, para los trabajadores de la armadora Laivateollisuus (1945-49). Bryggman, a pesar de su pretensión de realizar un complejo netamente neoempirista, tuvo que someterse a la realidad de la situación finlandesa y fabricarlas completamente en madera.<sup>93</sup> Tras ellas, sin embargo, pudo resarcirse y ejecutar, en 1949, Villa Nuutila y el bloque de viviendas en Lätinen Rantakatu 21, ejemplos representativos de la predilección de Bryggman hacia la corriente neoempirista.<sup>94</sup>

### Erik Bryggman y Villa Nuutila (1947-49)

Villa Nuutila, la última vivienda unifamiliar realizada por Erik Bryggman, puede considerarse como la más destada del conjunto de sus obras residenciales. En ella se destilaron muchos de los temas más importantes experimentados anteriormente por él. Junto a la Capilla de la Resurrección, ha acabado por ser uno de sus proyectos más atendidos y publicados, al menos en su país y, según Asko Salokorpi, se convirtió en *el más puro y satisfactorio ejemplo de la arquitectura romántica de los años cuarenta*.<sup>95</sup> Gracias a las tareas de conservación llevadas a cabo por los primeros propietarios y los actuales ocupantes, herederos de los anteriores, actualmente la vivienda se encuentra en un estado casi originario.<sup>96</sup> Leonardo Mosso, el primer crítico internacional en reconocer la actividad de Erik Bryggman, vio esta vivienda como una continuación de su anterior Capilla de la Resurrección de Turku.<sup>97</sup> A pesar de los nexos comunes entre ambas, entre otros su naturaleza romántica material y compositiva, así como su emplazamiento y relación con el lugar, esta lectura inicial resulta insuficiente. Como se comprobará es un ejemplo que, además de contener

<sup>92</sup> NIKULA, Riitta: "Functionalism and Scarcity: The Legacy of Erik Bryggman's Architecture". *Op. cit.*, p. 77.

<sup>93</sup> Las viviendas fueron ejecutadas por Ahlström. La adaptación al terreno, el escalonamiento y encadenamiento entre las viviendas, el profundo respeto hacia la vegetación y especialmente hacia los árboles fueron rasgos muy distintivos de este conjunto. Wickberg las valoró como el mejor ejemplo residencial en Finlandia, reflejo de la herencia de la ciudad nórdica, sensible y humana. NIKULA, Riitta: "Functionalism and Scarcity: The Legacy of Erik Bryggman's Architecture". *Op. cit.*, p. 76.

<sup>94</sup> Tal fue su identificación con esta corriente que el propio Bryggman, tras dejar su vivienda estudio en la calle Brahenkatu 9, adquirió uno de los inmuebles del nuevo bloque en Lätinen Rantakatu 21 como su nueva residencia.

<sup>95</sup> SALOKORPI, Asko: *Modern architecture in Finland*. *Op. cit.*, p. 38.

<sup>96</sup> Raija y Matti Hurme, residentes actuales de la vivienda, han llevado a cabo en ella labores de mantenimiento destacables como la utilización siempre de los mismos colores definidos por Bryggman en el proyecto original o la restitución de las tejas del tejado adquiriendo en Suecia las nuevas al único vendedor del mismo modelo cerámico. Entrevista con los actuales propietarios: 03/07/2011.

<sup>97</sup> MOSSO, Leonardo: *L'opera di Erik Bryggman nella storia dell'architettura finlandese*. Atti e Rassegna Tecnica - Nuova Serie A. 12 -N. 12, dicembre 1958. Torino, s.d., 1958, p. 14.



176. Erik Bryggman, bloque de viviendas en Lätinen Rantakatu 21, Turku (1951)



177. Erik Bryggman, interior de la vivienda del propio Bryggman en Lätinen Rantakatu 21



178. Sven Markelius, vivienda propia en Kevinge, Estocolmo (1945)



179. Emplazamiento de Villa Nuutila con respecto a Turku



180. Erik Bryggman, maqueta de Villa Nuutila, Kuusisto (1947-49)



181. Erik Bryggman, Villa Nuutila, Kuusisto (1947-49). SRM 86/1654

reflexiones compartidas con el proyecto de Turku, se abre a nuevas experiencias vinculadas a la época en la que se inscribe y a otras no experimentadas hasta el momento por su arquitecto. En este sentido se cree que es especialmente necesario entroncar directamente esta propuesta en el movimiento neoempirista que hasta el momento se viene analizando. No resulta complicado imaginar como en proyectos de esta corriente, como por ejemplo la vivienda del propio Markelius en Kevinge, Bryggman descubrió una evolución natural y válida de los proyectos de viviendas que venía realizando.<sup>98</sup> En este y otros ejemplos Bryggman encontró un respeto hacia la naturaleza y una fusión con el entorno, una atención a la tradición local, un cuidado hacia los detalles y hasta unas geometrías, en muchos casos comunes, que encajaban en su concepción de la arquitectura. Además, ofrecían una desarrollada e innovadora evolución en el empleo de una nueva materialidad construida que Bryggman ya había empezado a valorar por su cuenta antes de la irrupción bélica.

El proyecto de Villa Nuutila comenzó en 1947. Erik Hausen encargó a Erik Bryggman el diseño de una residencia de verano en un solar de la localidad de Kuusisto, en el archipiélago Sea, al sur de Turku. Al poco tiempo y por cuestiones económicas Erik Hausen abandonó su idea, y tanto el emplazamiento como el proyecto asociado a él, en aquel momento en desarrollo, pasó a ser comprado por el abogado Antti Nuutila.<sup>99</sup> Para éste y su familia el objetivo era utilizarla como viviendas principal. La excelente relación establecida entre los nuevos clientes y el arquitecto de Turku propició un próspero desarrollo del proyecto, así como su íntegra conservación actual. La evolución del mismo debió suponer un esfuerzo para todos participantes en esta tarea, llegar a construir esta vivienda de naturaleza eminentemente pétreo en un momento en el que, debido al racionamiento material sufrido hasta 1954, el 85% de las viviendas eran enteramente de madera, fue sin duda un logro destacable.

En el análisis de los dibujos originales se pueden distinguir tres fases en el desarrollo del proyecto. Al igual que en el caso de la Capilla de la Resurrección, la prolongación de su ejecución en el tiempo facilitó a Bryggman una mayor reflexión y elaboración, así como la adición de mayor contenido. A pesar de cambiar de propietario, el diseño no sufrió importantes modificaciones más allá de evoluciones propias de cualquier proyecto. En la primera propuesta, perteneciente a finales de 1947, se observa desde un principio la atención prestada por Bryggman a la implantación. Desde su iniciático viaje a Italia, el paisaje y la relación de la arquitectura con éste había sido un tema primordial. Allí, además de la *architettura minore*, le impresionó el paisaje, el equilibrio propiciado

<sup>98</sup> Como se ha anotado ya, en su inclinación pro-sueca Bryggman acabó por admirar eminentemente a tres figuras de este país: Asplund, Lewerentz y Markelius. Sin embargo, y como también se ha reflejado, sólo se ha profundizado y retratado hasta el momento la dependencia hacia los dos primeros. La figura de Markelius, además de influir en el anterior período funcionalista de Bryggman, aparece directamente vinculada a esta fase empirista y romántica de la arquitectura del arquitecto finlandés.

<sup>99</sup> PIIRONEN, Esa: "Smal is Beautiful. Erik Bryggman's villa architecture". *Op. cit.*, p. 189. Tras la consulta de documentación gráfica original del proyecto, se puede estimar que el proyecto fue abandonado por Erik Hausen a finales de 1947 y retomado por Antti Nuutila a mediados de 1948.





182., 183., 184. y 185. Erik Bryggman, acuarelas de su viaje a Italia en 1920: Siena, San Gimignano y Fiesole. Bryggman fotografiado en la Iglesia de San Francisco, Fiesole en 1927



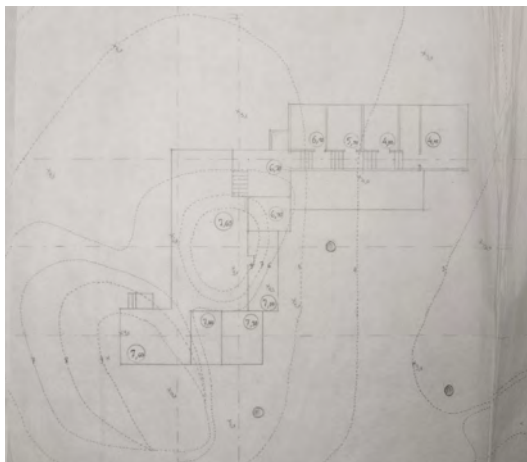
186. Erik Bryggman, Villa Nuutila fotografiada en 2011





187. Erik Bryggman, Villa Nuutila fotografiada en 2011





188., 189. y 190. Erik Bryggman, versión inicial primeros dibujos sobre Villa Nuutila, emplazamiento, planta y alzados, finales de 1947. SRM s.n.

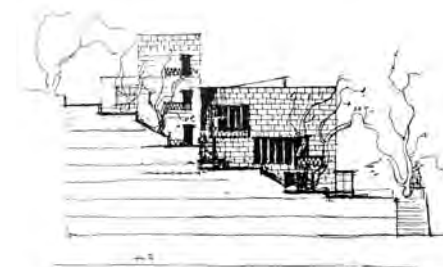
entre la topografía y los volúmenes construidos.<sup>100</sup> El propio Bryggman declaró que la experiencia italiana fue fundamental para el resto de su carrera y que *mucho más valioso que llenar el equipaje de innumerables detalles fue estudiar las plantas y los emplazamientos*.<sup>101</sup> Esta preocupación, que empezaba manifestarse en la nueva corriente germinada en el ámbito nórdico, como se puede comprobar, ya había sido una prioridad en la evolución de su arquitectura. En este sentido, para Esa Piironen, Villa Nuutila acabó siendo el mejor ejemplo de Bryggman en lo que relación entre arquitectura y paisaje se refiere.<sup>102</sup> Paralelamente, en la decisión de implantación del edificio en el solar, tanto la vegetación existente como las grandes rocas de origen glaciar presentes en el solar, también tuvieron un papel predominante. Para Nikula, Bryggman se sirvió de estas preexistencias para dramatizar el conjunto.<sup>103</sup> Tanto en las viviendas de Pansio como en las de Läntinen Rantakatu 21, ya había prohibido tajantemente cortar ningún árbol. En su estudio, todos sus trabajadores estaban advertidos de este aspecto al que Bryggman prestaba ya una especial atención en su representación.<sup>104</sup> Éste hecho, que también había sido importante en otras obras anteriores, se convirtió en algo fundamental en sus proyectos a partir de los años cuarenta, entrando de nuevo en consonancia con la nueva tendencia nórdica. De este modo, en Villa Nuutila los dos grandes robles existentes, grafiados en la planta de situación de manera distintiva al resto, acabaron por condicionar la posición del conjunto en forma “L”. La villa se situó abrazando estos dos árboles así como las emergencias rocosas junto a la costa, de tal modo que estos elementos naturales se convirtieron en el primer y el segundo plano de las vistas al mar desde el acceso y las zonas estanciales. En relación con la topografía, desde un principio y hasta la ejecución, se optó por emplazar el cuerpo principal de la vivienda en el punto más alto del solar. Perpendicularmente a este cuerpo, el ala de dormitorios se acomodó en la pronunciada ladera de manera descendente quedando cubierto por una larga cubierta inclinada, un recurso no utilizado anteriormente por Bryggman. El acceso por tanto se situó, de manera lógica y al igual que en proyectos anteriores, en el encuentro de estas dos piezas, a una altura intermedia entre ambas. Con la elección de esta disposición se observa como inicialmente el proyecto presentó una vertiente claramente continuadora de sus proyectos residenciales funcionalistas anteriores. Sin embargo, la elección de un marcado acabado de enlistonado de madera, cubriendo una estructura también de madera, la encasilló dentro del período de escasez material, como una natural evolución de su inmediatamente anterior proyecto de Pansio. A pesar de que el proyecto ofrecía en planta una



191. Estudio de árboles llevado a cabo por Bryggman



192. Erik Bryggman, Complejo de Pansio, cerca de Turku, (1945-49) SRM 80/1362



193. Erik Bryggman, Biblioteca de la Universidad de Turku (1934-35)

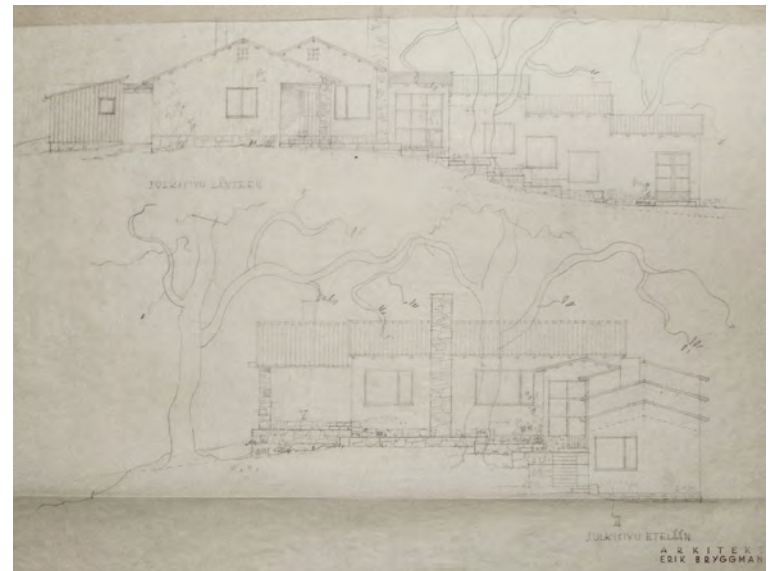
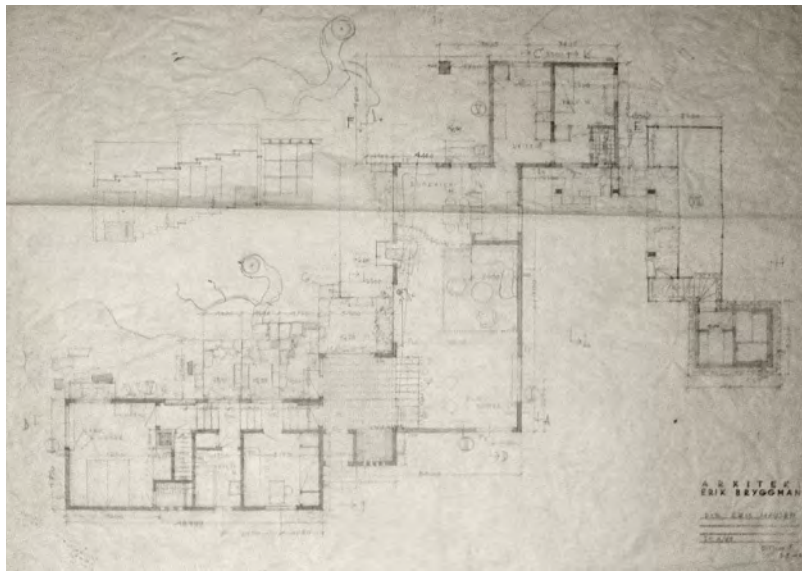
<sup>100</sup> BENNETT, Janey: “Sub Specie Aeternitatis. Erik Bryggman Resurrection Chapel”. *Op. cit.*, p. 243; NIKULA, Riitta: “Functionalism and Scarcity: The Legacy of Erik Bryggman’s Architecture”. *Op. cit.*, p. 67; SCHILDT, Henri: *Op. cit.*, pp. 103-104. En sus notas del viaje a Italia aparecen repetidamente ya en 1920 expresiones como la conocida *architettura minore* o el arte del asentamiento como claves de lo italiano.

<sup>101</sup> WESTON, Richard: *Op. cit.*, p. 25.

<sup>102</sup> PIIRONEN, Esa: “Smal is Beautiful. Erik Bryggman’s villa architecture”. *Op. cit.*, p. 188. Esa Piironen relaciona esta virtud de Bryggman a la hora de emplazar sus proyectos con la tradición local que tanto valoraba. Según ésta, el emplazamiento que podía ser, aparentemente, el más difícil o el más incómodo, debía propiciar siempre el mejor aprovechamiento de las condiciones climatológicas y las vistas más agradable del entorno desde el interior.

<sup>103</sup> NIKULA, Riitta: *Construir con el paisaje: breve historia de la arquitectura finlandesa*. *Op. cit.*, p. 129.

<sup>104</sup> NIKULA, Riitta (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. *Op. cit.*, pp. 71, 77. Los árboles siempre eran dibujados por él. Otro dato importante al respecto aparece en su proyecto de la Biblioteca de la Universidad de Turku (1934-35), allí respetó la existencia de un roble del solar, el cual fue incluido en la composición, colocando el acceso junto a él. Bryggman acabó refiriéndose a este roble como el árbol de la sabiduría. Actualmente, uno de los árboles dibujados por Bryggman es el logotipo del Instituto Bryggman.



194., 195., 196., 197., 198. y 199. Erik Bryggman, segunda versión de Villa Nuutila, planta alzados y secciones, mediados de 1948. SRM s.n.



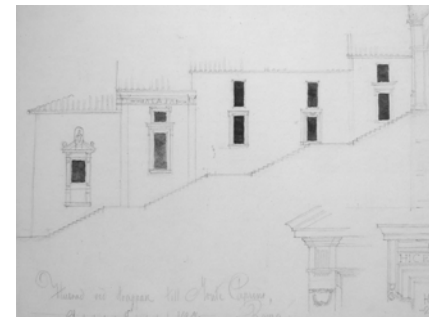
fragmentación algo más acusada que en experiencias anteriores, tanto el acabado repetitivo en madera como la gran cubierta ofrecen en un principio la imagen de un proyecto homogéneo y unitario.

En la segunda propuesta, fechada a mediados de 1948, aparecen algunos cambios destacados quizá relacionados con el cambio de propietario. La organización funcional no sufrió apenas transformaciones, salvo pequeñas adaptaciones puntuales, pero el objetivo de la nueva familia de utilizar la construcción como residencia principal, y una probable mejor situación económica de estos propietarios, permitieron un cambio en su concepción global. Esta modificación se produjo principalmente en el sistema constructivo y su apariencia exterior. Pasó de ser una construcción únicamente lúnea a eminentemente pétreo, donde la estructura se definió a base de muros de carga y el acabado exterior pasó a ser de mortero con un zócalo de piedra en su encuentro con el accidentado terreno. Este revestimiento continuo, de naturaleza muy rugosa, tal y como venía ejecutándose durante la recuperación romántica nórdica, fue coloreado en un tono amarillo, también muy propio de este período.<sup>105</sup> Las chimeneas, también características de esta fase, se multiplicaron, crecieron en tamaño y se reafirmaron en su recubrimiento de pizarra. Se pasó de una en la primera fase a tres en la segunda, situadas en salón, cocina y dormitorio principal. La gran cubierta inclinada se descartó en favor de una acertada fragmentación volumétrica escalonada del ala de dormitorios. Junto a la adición de un nuevo almacén cerca de la cocina, ligeramente separado, se terminó por reforzar el carácter atomizado del conjunto. En toda la construcción tomaron protagonismo los hastiales, los cuales entraron decididamente a formar parte de la composición de los alzados tal y como había ocurrido en el movimiento neoempirista. La fenestraci3n también sufrió cierta fragmentaci3n. Así hicieron acto de presencia grupos de ventanas tipo saeteras, pequeños 3culos circulares de ventilaci3n, agrupados en la coronaci3n de los hastiales, y hasta alg3n hueco poligonal, todos ellos tipos muy característicos como ya se ha visto de la nueva corriente escandinava. Tambi3n empezaron a ser valorados y definidos elementos intermedios como porches, terrazas y pequeños senderos a base de piedras, que ayudaron a enriquecer la residencia y a facilitar su relaci3n con el entorno. Se observa por tanto como el cambio de cliente dio a Bryggman la posibilidad de ir aproximando este proyecto al tipo de arquitectura que recientemente haba valorado en su viaje a Suecia. Poco a poco y de manera sutil el proyecto empez3 a adquirir cada vez un perfil m3s cercano al neoempirismo.

En la fragmentaci3n escalonada del proyecto originada en esta fase, de nuevo se volvieron a dejar entrever reminiscencias italianas. Debido a este recurso Villa Nuutila fue de los trabajos que m3s delicadamente satisficieron sus personales aspiraciones italianizantes. Este escalonamiento dividido en partes an3logas pero diferentes, que de manera natural acompaaban el descenso, haba sido estudiado por Ekelund en su viaje a Italia, particularmente a trav3s de uno de los dibujos de una de las subidas al Monte Caprino en Roma. Bryggman emple3 este mismo mecanismo en una de sus obras m3s conocidas, el bloque de apartamentos Atrium (1925-26) en Turku. Paralelamente pero a



200. Erik Bryggman, Villa Nuutila, Kuusisto (1947-49). SRM 86/1655



201. H. Ekelund, subida al Monte Caprino, Roma (1921)



202. y 203. Erik Bryggman, conunto residencial y comercial Atrium, Turku (1925-26.)

<sup>105</sup> Este color amarillo acabaría por ser uno de los colores más empleados por Bryggman. PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo nórdico: 1910-1930. Op. cit.*, p. 96.



204. Erik Bryggman, Santa Chiara, Assisi (1920)



206. Erik Bryggman, Siena (1920)



205. Erik Bryggman, Fiesole (1920). Publicado en "Italia la bella"



207. Erik Bryggman, Fiesole (1920). Publicado en "Italia la bella"



208. Ragnar Ekelund, Segovia (1953)



209. Ragnar Ekelund, Canadá (1954)

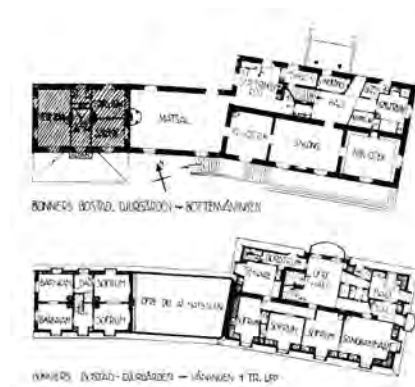


210. Ragnar Ekelund, Catedral de Gerona (1954)

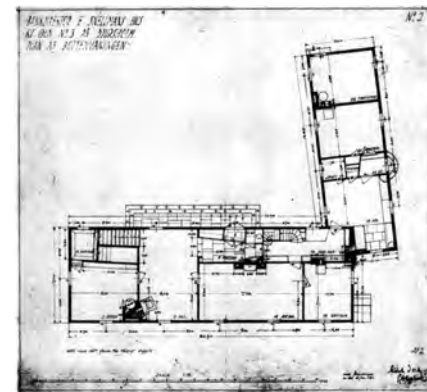


otra escala Bryggman volvió a recuperar este procedimiento para resolver la disposición en pendiente de los dormitorios en Villa Nuuttila. Es conocido que Bryggman mantenía una estrecha relación con Hilding Ekelund. Fruto de ello y de su mutuo interés por el país mediterráneo, en el famoso artículo de Ekelund “Italia la bella”, junto a sus dibujos, Ekelund publicó algunos otros realizados por Bryggman en su viaje de 1920.<sup>106</sup> Aunque con alguna diferencia, muchos de los dibujos de ambos estaban realizados con una técnica muy similar, directamente inspirada en los cuadros del hermano de Hilding, el pintor Ragnar Ekelund.<sup>107</sup> En el sistema de representación de las obras de Ragnar, admirador de Cézanne y del cubismo, los dos amigos arquitectos apreciaron una forma adecuada de representar y al mismo tiempo interpretar el paisaje y la arquitectura menor italiana. Esta particular visión, a través del filtro cubista, quedaría directamente plasmada en dibujos de Villa Nuuttila así como en la composición general definitiva de esta residencia.<sup>108</sup>

La tercera y definitiva versión, fechada dos meses después que la anterior, fue la que menos variaciones presentó. Aunque pocas, éstas fueron bastante claras y reveladoras. La más destacada fue la inclusión de la oblicuidad en todo el conjunto. Si en los dos casos anteriores la planta quedaba perfectamente definida por una geometría ortogonal, en este caso se introdujeron dos giros en su configuración. Con respecto al grupo formado por estar-comedor-cocina, el ala de dormitorios se abrió ligeramente, y el almacén anexo a la cocina, junto a una pequeña construcción con función de bodega, sufrieron también una modificación similar. Este fue un recurso empleado por Bryggman casi exclusivamente en esta obra.<sup>109</sup> Con ello, en la concepción global de la residencia, se avanzó aún más en la disgregación y naturalidad del conjunto. Estas ligeras inflexiones, que también fueron indiscriminadamente empleadas por el movimiento neoempirista, en particular en proyectos domésticos, tenían un origen claro en la arquitectura de E. G. Asplund. Como muy bien ha rastreado y reflejado Stuart Wrede, éste fue un recurso medievalizante que Asplund había aprendido en la arquitectura de Ragnar Östberg, que ha acabado por recibir el nombre de *planta Östberg*.<sup>110</sup>



211. Ragnar Östberg, Villa K. O. Bonnier, Estocolmo (1910-11)



212. E. G. Asplund, Villa Snellman, Djursholm (1917-18)



213. E. G. Asplund, Villa en Stenåns (1936-39)

<sup>106</sup> Todos los dibujos publicados pueden consultarse en la traducción del artículo “Italia la bella” incluido en el anexo final de este trabajo. EKELUND, Hilding: *Op. cit.*

<sup>107</sup> La exposición titulada Poetics of the Street. Ragnar and Hilding Ekelund's painterly city, llevada a cabo en el Amos Anderson Art Museum de Helsinki entre 2011 y 2012, ha indagado recientemente en la relación artística entre ambos hermanos. En ella se demostraba como ambos trabajaron bajo una similar reducción estructural y un mismo ideal estético.

<sup>108</sup> Más información sobre la relación de los hermanos Ekelund en este sentido en MIKKOLA, Kirmo: “The transition from classicism to functionalism in Scandinavia”, en SALOKORPI, Asko (ed.): *Classical Tradition and the Modern Movement. Klassinen perintö ja modernismi. Den klassiska traditionen och modernismen. Op. cit.*, p. 47. Otros proyectos cercanos como Villa Mairea (1938-1939) de Aalto o Villa Snellman (1917-21) de Asplund también han recibido interpretaciones en este sentido. WREDE, Stuart: “Asplund’s Villa Snellman; the classical, the vernacular and modernism”, en SALOKORPI, Asko (ed.): *Classical Tradition and the Modern Movement. Klassinen perintö ja modernismi. Den klassiska traditionen och modernismen. Op. cit.*, pp. 158-177.

<sup>109</sup> Bryggman siempre confió en la geometría ortogonal como base para todo sus proyectos. Sólo en la Capilla de la Resurrección de Turku, antecedente como se ha comprobado de esta vertiente romántica, Bryggman utilizó una ligera inflexión en uno de los muros de la nave central con el fin de focalizar más la atención en el altar.

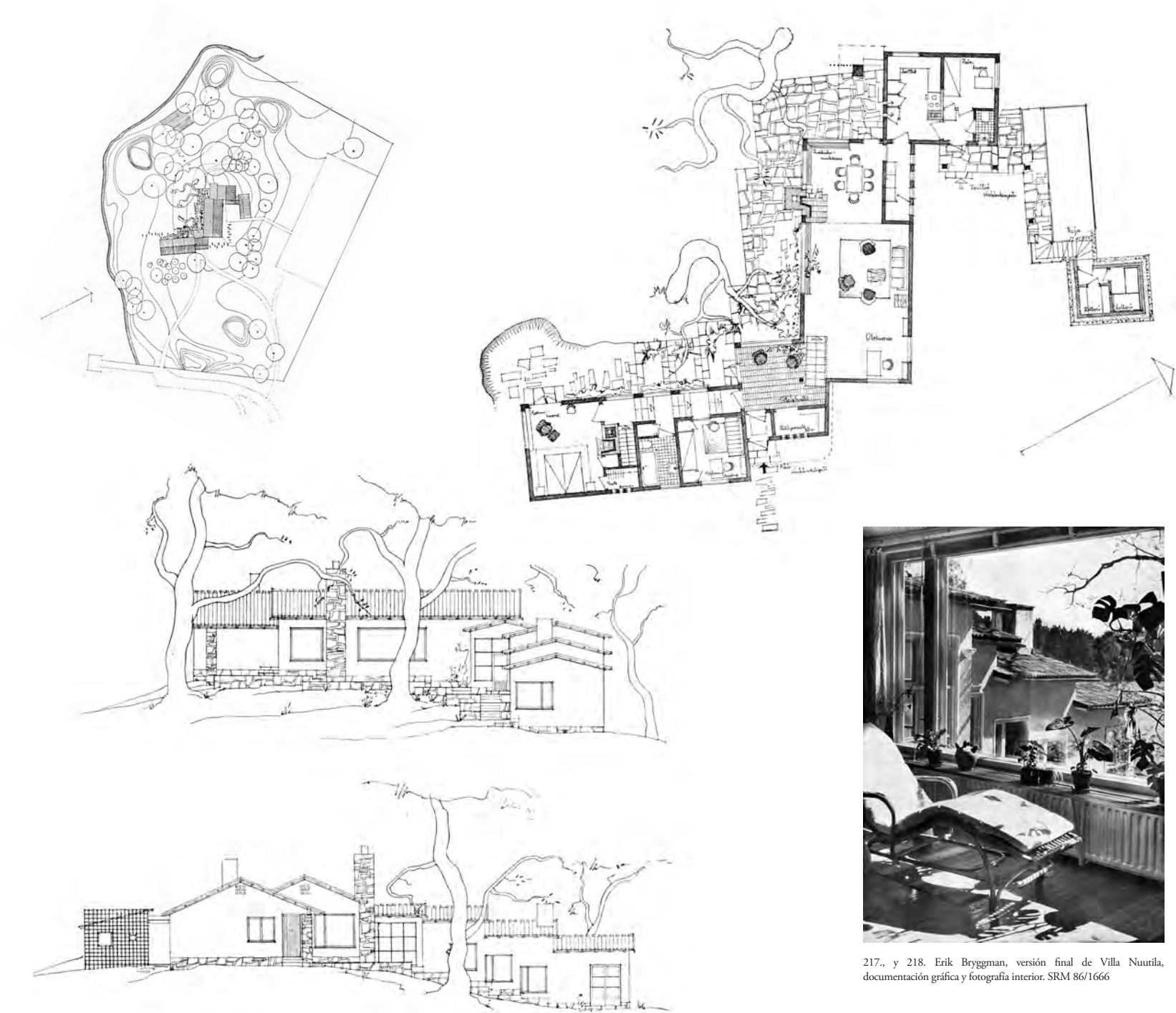
<sup>110</sup> La planta Östberg tiene su origen en el conocimiento por parte de éste del Castillo de Läckö, el cual desde el siglo XIII había acumulado durante el paso de los años diferentes irregularidades. Como indica Wrede, era un recurso especialmente indicado para edificios residenciales, de naturaleza sólida y contención volumétrica, ya que sólo así se conseguía aplacar la tensión introducida con la informalidad. Esta relajada desviación aludía por un lado al desorden propio medieval y por otro a construcciones de vida prolongada en el tiempo, con diferentes añadidos y ampliaciones desiguales. Östberg sólo utilizó los muros inflexos dentro de volúmenes cerrados, Asplund sin embargo, lo amplió, con un objetivo funcional, entrelazando diferentes volúmenes, este el caso de Villa Nuuttila. A pesar Janey Bennett ha indicado que Bryggman pudo estar directamente influido por Östberg, visitó muy interesadamente el Ayuntamiento de Estocolmo en 1914, cuando aún estaba en obras, es innegable que en el caso de Bryggman se produce un filtrado de estas ideas a través de la admirada obra de Asplund. BENNETT, Janey: *Erik Bryggman. Op. cit.*, pp. 26-27; ERIKSSON, Eva: *Op. cit.*, p. 36; WREDE, Stuart: *La arquitectura de Erik Gunnar Asplund. Op. cit.*, pp. 21-39, 62-63.





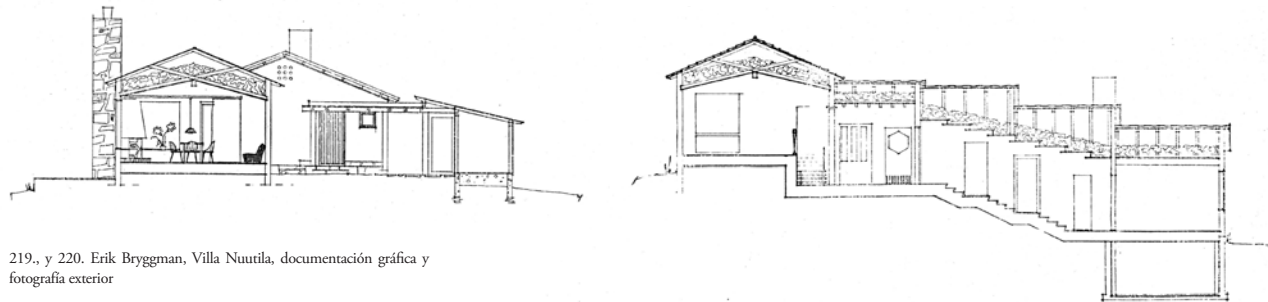
214., 215. y 216. Erik Bryggman, croquis de trabajo de Villa Nuutila, última fase, no fechados. SRM s.n.





217., y 218. Erik Bryggman, versión final de Villa Nurtila, documentación gráfica y fotografía interior. SRM 86/1666





219., y 220. Erik Bryggman, Villa Nuutila, documentación gráfica y fotografía exterior

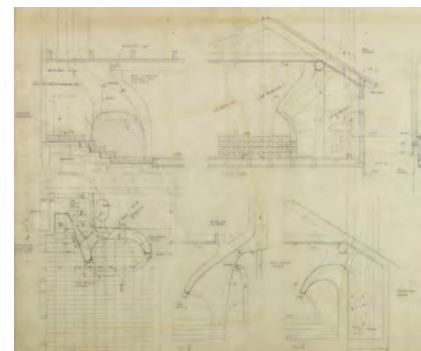


Bryggman no se limitó a emplear este mecanismo sino que se sirvió de otros dos recursos también propios de Asplund, para conformar la planta de Nuutila. Recurrió por un lado, en el encuentro entre el estar y el vestíbulo de acceso, a la conexión de diferentes unidades volumétricas a través de sus esquinas a modo de rótula. Por otra parte, en el encuentro entre cocina y estar, utilizó una unión en desplazamiento tangencial entre piezas contiguas. Asplund había empleado el primero de estos recursos en la admirada por Bryggman Villa Snellman (1917-18), y el otro en su propia residencia de descanso en Stennäs (1936-39). Todos estos mecanismos, mas los anteriores, que también potenciaban la fragmentación del proyecto, y junto a otros nuevos como la variedad de techos y suelos adoptados en cada estancia, sin duda alguna produjeron el ilusorio resultado de una obra aditiva, prolongada en su construcción y enraizada por tanto en el lugar y en el tiempo. Bruno Zevi, al hablar de la Villa en Stennäs se refirió a ella como una *arquitectura sin arquitecto*. [...] *Una 'casa como refugio', [...] símbolo, no de una civilización maquinista y frenética, sino del habitáculo humano y de un sosegado diálogo con el entorno*.<sup>111</sup> Esta descripción sirve también para ser aplicada en este caso a Villa Nuutila y es que tanto Stuart Wrede como Silvia Micheli, han visto en la Villa en Stennäs, además de una referencia dentro del neompirismo, una fuente innegable de inspiración para Villa Nuutila.<sup>112</sup> En este sentido, además de lo visto hasta el momento, la indagación en los croquis originales de Nuutila sirve para dar una pista más, definitiva en este sentido. En dibujos más tempranos de la misma se descubre como Bryggman trabajó con la idea de llegar a construir una chimenea muy similar a la desarrollada por Asplund en Stennäs, si bien, y aunque al final fue descartada en favor de otras opciones menos protagonistas y expresivas, quedaron estos dibujos como huella del incesante interés de Bryggman por la arquitectura de su compañero. Paralelamente, la definición de un recibidor decididamente a caballo entre las dos partes principales de la casa, grafiado y construido con un pavimento claramente diferenciador y con una escalera como elemento mediador, también sirve para apoyar estas vinculaciones.

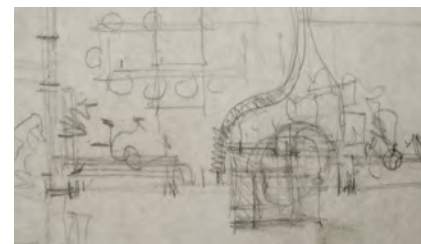
En Villa Nuutila aparece una secuencia más de detalles y rasgos de naturaleza plenamente neompirista que sirven de un modo definitivo para adscribir la residencia a esta corriente escandinava de perfil sueco. En la línea de los proyectos de esta tendencia Bryggman tejió un definitivo sistema de terrazas, porches y senderos, todos ellos de pizarra, que sirvieron para acomodar el edificio a su emplazamiento y vincularlo con el mismo. Al igual que en los modelos suecos, este sistema, junto a la vegetación que lo acompañaba, fueron cuidadosamente dibujados en todas las representaciones de la vivienda. La fenestración se mantuvo con una naturaleza disgregada, variada y libre, predominando los huecos grandes de proporción cuadrada. En una de las puertas del vestíbulo de acceso se dispuso un hueco hexagonal, haciendo referencia directa a uno de los gestos más

<sup>111</sup> ZEVI, Bruno: *Op. cit.*, p. 230.

<sup>112</sup> Si se atiende al proyecto original de la residencia en Stennäs de Asplund se descubre como, al igual que el área de dormitorios de Nuutila, estaba originalmente dividida en tres partes diferenciadas y escalonadas, de un modo igualmente alusivo a fragmentaciones y adiciones propias de sistemas tradicionales. WREDE, Stuart: *La arquitectura de Erik Gunnar Asplund*. *Op. cit.*, pp. 164; MICHELI, Silvia: *Op. cit.*, p. 88.



221. y 222. E. G. Asplund, Chimenea de Villa en Stennäs (1936-39). Plano de detalle ARKM.1988-02-10223

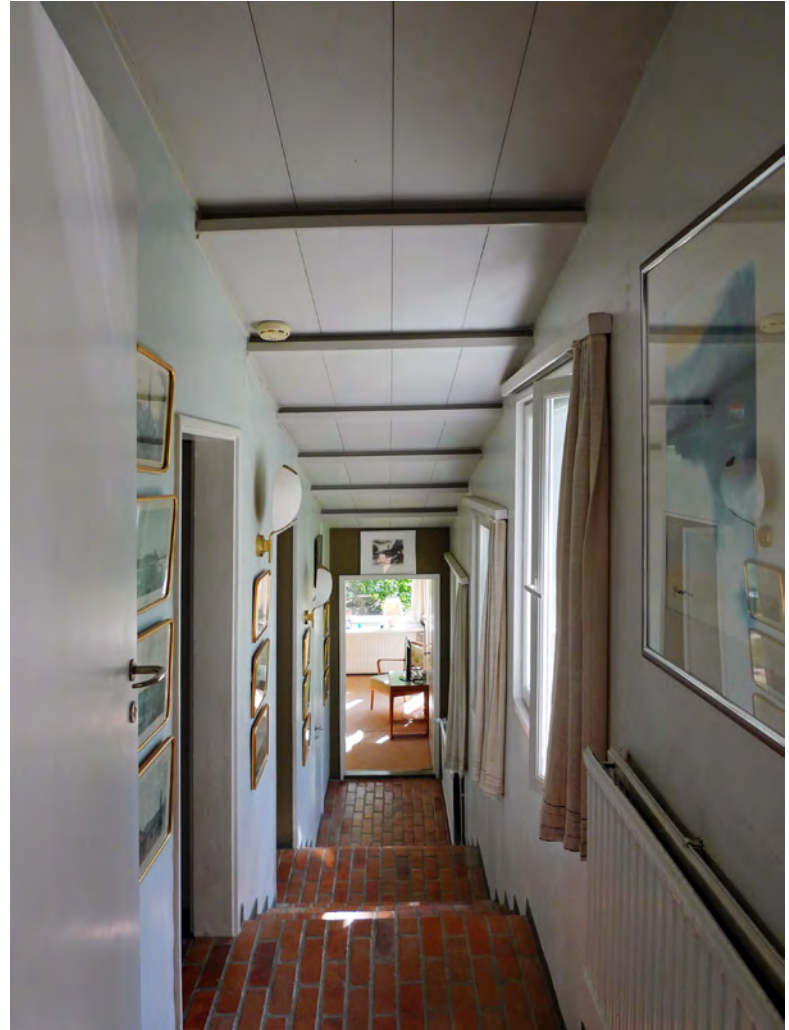


223. Erik Bryggman, croquis chimenea sin fechar. SRM s.n.



224. E. G. Asplund, Villa en Stennäs, versión inicial

225. y 226. Erik Bryggman, interior de Villa Nuutila recibidor y distribuidor







227. Erik Bryggman, interior de Villa Nuutila, ámbito del estar



228. y 229. Erik Bryggman, interior de Villa Nuutila, dormitorio principal y comedor





230. Erik Bryggman, interior de Villa Nuuttila, estar





231. Erik Bryggman, interior de Villa Nuutila, estar. SRM 86/1670



comunes de la tendencia sueca. Por otro lado se debe destacar la insistencia por parte de Bryggman, tanto a través de sus croquis y dibujos, como de las fotografías que se publicitaron de la residencia, por hacer aparecer en el interior y en el exterior las populares ventanas vegetales ya referidas. El gran ventanal del estar y el del vestíbulo de acceso fueron los sitios donde se focalizó este recurso. Bryggman también se preocupó por grafiar cuidadosamente, en los dibujos que iban a ser publicados, un interior doméstico y acogedor. Así incluyó un mobiliario artesanalmente elaborado y otro tipo de complementos domésticos en alguna de las secciones de Nuutila. Otro elemento más, protagonista en la casa, desgraciadamente ahora ya desaparecido pero del que aún se conserva algún croquis y fotografías, fue el mural diseñado para el interior de uno de los laterales del estar. Bryggman ya había hecho con anterioridad uso de esta práctica,<sup>113</sup> pero tal y como era habitual en esta fase, en este caso se diseñó con un patrón a base de motivos vegetales. A pesar de que se desconoce como fue ejecutado, resulta sencillo sospechar que, por su apariencia repetitiva, fuera realizado mediante la técnica de papel pintado, muy frecuente también en el entorno sueco. La gran cortina destinada a separar el comedor del estar, al otro lado de este mural, también se eligió con una decoración a base de motivos vegetales muy característico, como se ha visto, de esta etapa. No resulta extraño aventurar que Bryggman pudo trasladar la responsabilidad de la definición de algunos de estos detalles a su hija Carin Bryggman. Ésta, tras terminar estudios de diseñadora de interiores se incorporó al estudio de su padre en 1948 y, tal y como anota Nikula, participó activamente en el desarrollo de este proyecto.<sup>114</sup> Bryggman completó el conjunto de esta residencia en 1951 con la ejecución de una sauna y un embarcadero anexos.

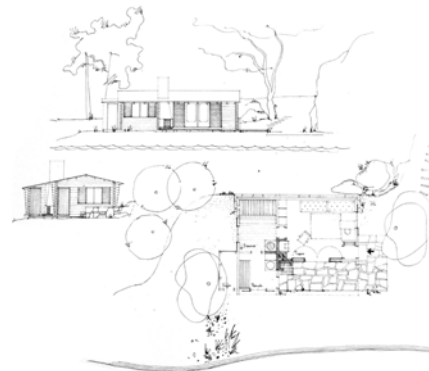
Se puede concluir que el proyecto de Villa Nuutila supuso una agradable confluencia entre las nociones que Bryggman había venido experimentando con anterioridad y la revisión escéptica hacia el funcionalismo que se había venido madurando en los diferentes países nórdicos, y en especial en Suecia. Asplund, que fue un referente durante toda la carrera de Bryggman, lo fue también para este movimiento en la década de los años cuarenta. El conocimiento por parte del arquitecto de Turku de la obra del maestro sueco facilitó el encuentro de ambas sensibilidades y la asimilación por parte de Bryggman de los nuevos presupuestos. La aparición de esta nueva corriente le permitió una reafirmación en estos principios críticos para el resto de su carrera. La arquitectura italiana, como variable que también le acompañó durante su profesión, hizo también acto de presencia en Nuutila. Su relevancia quizá queda resumida a la perfección en el único pilar en el interior de la casa. Pensado y definido como una austera columna clásica, situado como charnela entre el estar y el acceso, condensa al mismo tiempo las aspiraciones modernas y tradicionales italianizantes de Bryggman. Tras la demostración llevada a cabo en la Capilla de la Resurrección de



232. Erik Bryggman, croquis de Villa Nuutila sin fechar. SRM s.n.



233. Erik y Carin Bryggman



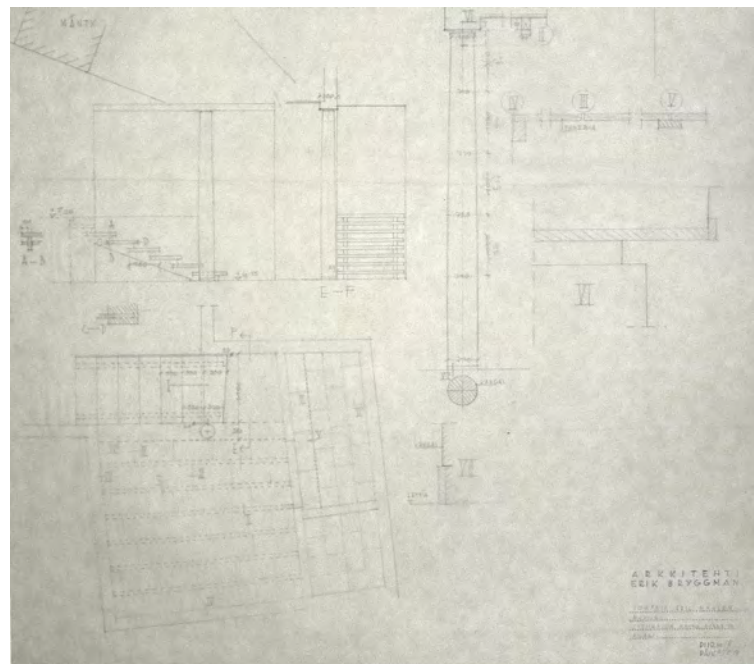
234. Erik Bryggman, sauna de Villa Nuutila (1951). SRM 86/880

<sup>113</sup> Bryggman había empleado este recurso con anterioridad de manera menos refinada en el techo de la Villa Haartman (1925-26). También lo utilizó más sutilmente en el bloque de viviendas en el que el mismo residió en Brahenkatu 9 (1923-24). Según Bennet aún se podía observar este motivo en una de las paredes del estudio-casa de Carin Bryggman, en la que era la antigua casa de Erik Bryggman, y en la que fuera también residencia de Nils Erik Wickberg en el mismo bloque en los años ochenta. BENNETT, Janey: Erik Bryggman. *Op. cit.*, p. 40; HAUSEN, Marika: *Op. cit.*, p. 166.

<sup>114</sup> NIKULA, Riitta (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkitehti - arkitekt - architect. Op. cit.*, p. 71.



235. Erik Bryggman, interior de Villa Nuutila, distribuidor



236. Erik Bryggman, dibujo del distribuidor sin fechar (1948). SRM s.n.

Turku, Bryggman fue capaz de nuevo de trabajar y poner en conjunción múltiples y dispares referencias. Como escribe Nikula, esta capacidad para atender al mismo tiempo diferentes vectores y conjugarlos meticulosamente en una obra fue una aspiración propia del arquitecto de Turku:

*Una característica típica de la arquitectura de Bryggman es el modo extremadamente minucioso con el que estudia todos los aspectos del proyecto, en todas sus obras y en sus diferentes fases, en conexión con diferentes ideas estilísticas.*<sup>115</sup>

### Aarne Ervi y el funcionalismo romántico. Villa Ervi (1946-50)

Dentro de los matices que pueden establecerse en la corriente originada en esta fase, si Erik Bryggman presentó una influencia proveniente del neoe empirismo sueco más palpable, el caso de Aarne Ervi y su villa respondieron, aunque sin obviar la vertiente sueca, a una génesis propia dependiente más de su carrera profesional y de las particulares circunstancias nacionales. Un año antes de que irrumpiera en 1939 la Guerra de Invierno en Finlandia, el joven arquitecto Aarne Ervi, de 28 años, abrió su propia oficina en Helsinki. En el concurso para la ampliación de la Biblioteca Universitaria de esta ciudad, llevado a cabo en 1937, Ervi había resultado ganador, imponiéndose a un Alvar Aalto que pasó a ocupar el segundo lugar. Esta victoria permitió al joven Aarne emanciparse profesionalmente. Hasta el momento y desde 1934 había alternado diferentes ocupaciones. Una de ellas fue trabajar durante tres años en el estudio de su mentor, y con el tiempo amigo, al que acababa de vencer en el anterior concurso, Alvar Aalto. En su estancia en esta oficina participó en proyectos germinales de la carrera de Aalto: la fase final de Viipuri (1933-35), la propia vivienda y estudio de Aalto en Riihitie, Helsinki (1935), y todas las fases del Pabellón de Finlandia para la Exposición Universal de París de 1937 (1936-37). El vínculo entre los dos era algo más que profesional, como ha anotado Arne Hästesko, resulta interesante descubrir como entre ambos existió una relación real de parentesco familiar.<sup>116</sup> A pesar de que en alguna ocasión se ha considerado que el desarrollo de la sensibilidad y la carrera profesional de ambos fue en paralelo, para Kirmo Mikkola es evidente que la influencia de la práctica de Aalto fue fundamental en muchos aspectos de la arquitectura de Ervi.<sup>117</sup> El propio Ervi reconoció que *su forma de pensar había estado influida por haber trabajado de joven,*

<sup>115</sup> NIKULA, Riitta (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkitehti - arkitekt - architect*. Op. cit., p. 78.

<sup>116</sup> En el artículo de Hästesko se hace referencia a más acontecimientos que reafirman esta relación. Entre ellos cabe recordar el momento en el que Ervi estuvo a punto de tener que prestar dinero a la familia Aalto o el hecho de que en el momento en el que fue fundada la Empresa Artek por los Aalto y los Gullichsen, Ervi poseía diez acciones de la empresa. A nivel arquitectónico es especialmente destacable el similar entendimiento y manejo que de los materiales, los detalles y la escala tenían ambos arquitectos. HÄSTESKO, Arne: "Ervi's apprenticeship with Aalto", en JOHANSSON, Eriika, LAHTI, Juhana y PAATERO, Kristiina (coords.): Op. cit., pp. 47, 53-54.

<sup>117</sup> HÄSTESKO, Arne: Op. cit., p. 54.



237. Erik Bryggman, lateral inferior de Villa Nuutila

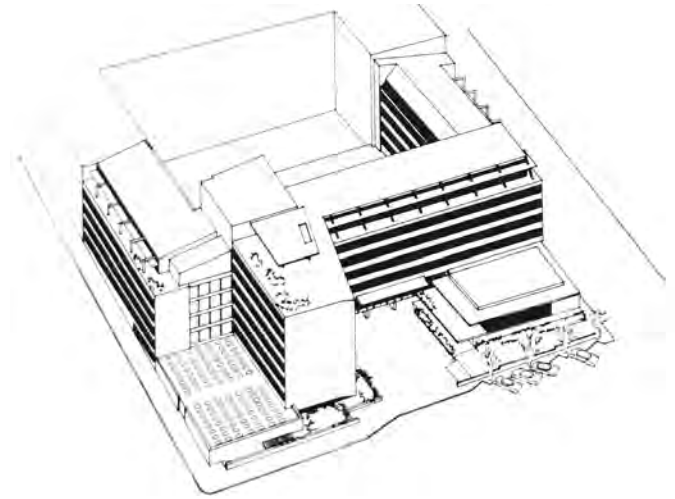


238. Detalle de la conocida fotografía del vestíbulo de la biblioteca de Viipuri en 1935 donde aparecen Aarne Ervi, Alvar Aalto y Aino Aalto.



239. Aarne Ervi en la biblioteca de Viipuri sujetando unas ramas decorativas para la fotografía de su publicación





240., 241., 242., 243. y 244. Aarne Ervi, edificio Pothania (1949-57).  
Fotografías en construcción, axonometría y estado actual.



tempranamente, en la oficina de Aalto.<sup>118</sup> De manera innegable, en sus palabras se evidenciaba el peso de esta temprana influencia:

*Uno siempre acomete un encargo como un reto ingenieril o económico que precisa todas las posibilidades o herramientas de financiación y técnicas. Sin embargo implica también valores artísticos, sociales, de salud, tradicionales y otros intuitivos que podemos agrupar como "lo humano". Esto es difícil de transmitir con palabras o valorar con números. Varía de acuerdo al tiempo, al lugar, el nivel educativo, las oportunidades, las tradiciones y otros innumerables factores relacionados con básicos y sutiles matices.*<sup>119</sup>

Un estancamiento prácticamente total del trabajo de los arquitectos con la guerra frustró las aspiraciones iniciales de Ervi. Durante el desarrollo de la posterior Guerra de Continuación, Ervi trabajó en el servicio de inteligencia del ejército finlandés. Tras su final se involucró activamente en la reconstrucción, llegando a ser nombrado por Alvar Aalto Director del Instituto de Estandarización de la SAFA. Junto a él, con Viljo Revell y Kaj Englund redactó las fichas de la Norma RT. Una especie de diccionario-manual de la construcción, destinado a arquitectos, promotores y constructores, el cual fue la base para la reconstrucción residencial del país.<sup>120</sup> El vínculo de estas fichas con las formas tradicionales de construcción era evidente, no podía ser de otro modo en un documento dirigido a una reconstrucción de calidad pero ejecutada por mano de obra no altamente cualificada. A la importancia de su relación con Aalto y a la influencia de la guerra y sus consecuencias, se debe sumar también la repercusión que desde joven tuvo sobre Ervi la nueva arquitectura funcionalista. Fue en su etapa de estudiante (1930-35) cuando se produjo la irrupción y mayor debate al respecto. Su temprana participación en la Biblioteca de Viipuri, durante la colaboración con Aalto, también pudo afectar a su concepción de la modernidad. A pesar de que el lenguaje formal de sus obras no estuviera directamente vinculado a esta corriente, en todas ellas existió una decidida voluntad innovadora constructiva que marcó toda su carrera. Parte de esta predilección por la innovación tecnológica encontró su raíz en el viaje a los Estados Unidos, realizado en 1947 por Ervi, con el fin de coordinar la construcción de la Casa de Finlandia en Nueva York. Su experiencia previa en el campo de la estandarización le llevó a interesarse por este aspecto que se encontraba más avanzado en la cultura americana.<sup>121</sup> Poco después de su regreso, en 1949, ganó el concurso para el edificio Porthania de la Universidad de Helsinki en el centro de la ciudad. Ervi, que manifestó un gran interés hacia este proyecto, se propuso poner al servicio de este edificio la tecnología disponible más avanzada del momento. Entre otros aspectos novedosos, fue un edificio casi construido en su totalidad con



245. Fotografía del equipo del Instituto de Estandarización en 1942. Aarne Ervi y Viljo Revell destacan como los más altos.



246. Motaje promocional de las Normas RT.



247. Casa tipo diseñada en la Oficina de Reconstrucción en 1945.

<sup>118</sup> AALTONEN, Susanna: *Op. cit.*, p. 99.

<sup>119</sup> Texto extraído de la Exposición *Architect Aarne Ervi*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2010-2011. Del 1/12/2010 al 20/02/2011.

<sup>120</sup> Para Roger Connah el documento contaba con tal calidad que ha permanecido vigente casi hasta la actualidad. CONNAH, Roger: *Op. cit.*, p. 112.

<sup>121</sup> En 1943, con el fin específico de ampliar sus conocimientos sobre prefabricación y estandarización Ervi viajó también a Alemania. JOHANSSON, Eriika y LAHTI, Juhana: "Standardisation work", en JOHANSSON, Eriika, LAHTI, Juhana y PAATERO, Kristiina (coords.): *Op. cit.*, p. 57.





248. Aarne Ervi, Villa Ervi (1946-50) en Kuusisaari



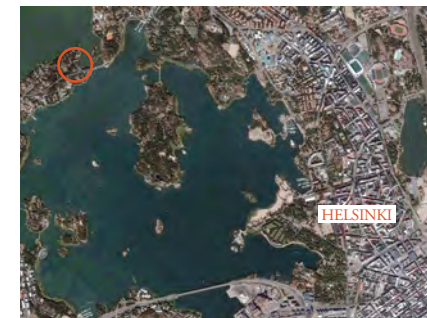
elementos prefabricados además de ser el primero realizado en Finlandia con estructura de hormigón pretensada. Fue la obra más innovadora de su época para la que no se encontraban ingenieros con suficiente experiencia y conocimientos al respecto en Finlandia.<sup>122</sup> A largo plazo, la constante predilección hacia las nuevas tecnologías y su consecuente manejo de las mismas fue lo que acabó por reportar un mayor reconocimiento nacional a Aarne Ervi.

Es probable que los ingresos obtenidos con este concurso permitieron a Ervi afrontar un proyecto en el que hacía diez años venía trabajando, su propia residencia: Villa Ervi. La oportunidad de recuperar ahora este proyecto radica en el importante papel que jugó tanto para su autor como para la historia de la arquitectura de su país. Es necesario destacar que Ervi perteneció generacionalmente a un grupo posterior al de Aalto, Bryggman, Ekelund o Välikangas. A diferencia de éstos, para él y otros de sus compañeros coetáneos como Viljo Revell, dado que el funcionalismo había emergido con fuerza durante su formación, tanto la arquitectura menor italiana como el romanticismo nacional fueron poco más que escenas pasadas de la historia. A pesar de ello, esta villa supuso una declaración de principios por parte de un joven, pero reconocido arquitecto como Ervi, en favor de una arquitectura humana y confortable, paralela a la de Aalto que, desde su voluntad doméstica, acabó siendo una constante a lo largo de su carrera y de la historia finlandesa. Resulta necesario entender y explicar la presente obra, realizada por uno de los jóvenes arquitectos más prometedores, como un necesario eslabón entre tradiciones anteriores y futuras que aseguraba por tanto la continuidad de esta sensibilidad. La importancia nacional e internacional de Villa Ervi quedó reflejada en el hecho de que pocos años después de su conclusión, en 1951, su repercusión fue tal que llegó a ocupar un número doble completo de la revista nacional de arquitectura *Arkkitehti*.<sup>123</sup> Además, internacionalmente fue también recogida y entendida como representativa en Finlandia del funcionalismo romántico en el que, paralelamente a la evolución de la arquitectura de los maestros, se había venido trabajando en escandinavia.<sup>124</sup>

Ya en 1939, tras conseguir la autonomía profesional, Ervi empezó a dibujar este proyecto destinado a ser su propia residencia-estudio la cual, tras ser posteriormente ampliada, lo sería durante el resto de su vida. El emplazamiento elegido fue una parcela en una de las islas contiguas a Helsinki, la isla de Kuusisaari, al oeste de la capital entre ésta y la futura Tapiola. El primer proyecto dibujado por Ervi presentó una gran vinculación con su experiencia en el estudio de Aalto. Resulta evidente al comparar el alzado posterior de esta residencia con la recién construida por Aalto para sí mismo en Riihitie, proyecto en el que es sabido que había trabajado Ervi. Esta versión inicial contiene una organización en planta, una articulación volumétrica y una relación entre interior y exterior muy similar tanto a la vivienda anterior de Aalto como también a Villa Mairea (1938-39). En la propuesta



249. Revista *Arkkitehti* nº 11-12/1951 dedicada a Villa Ervi

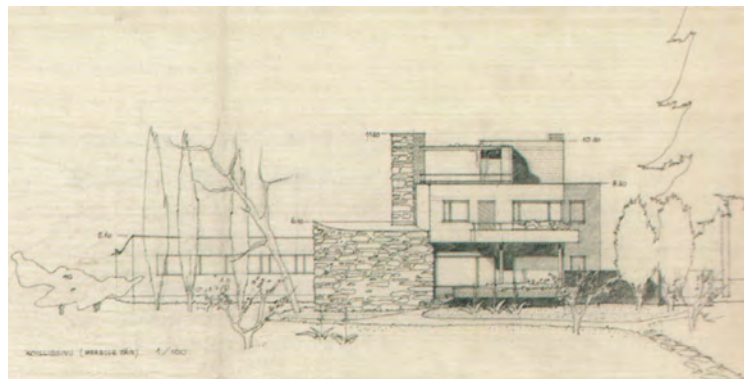
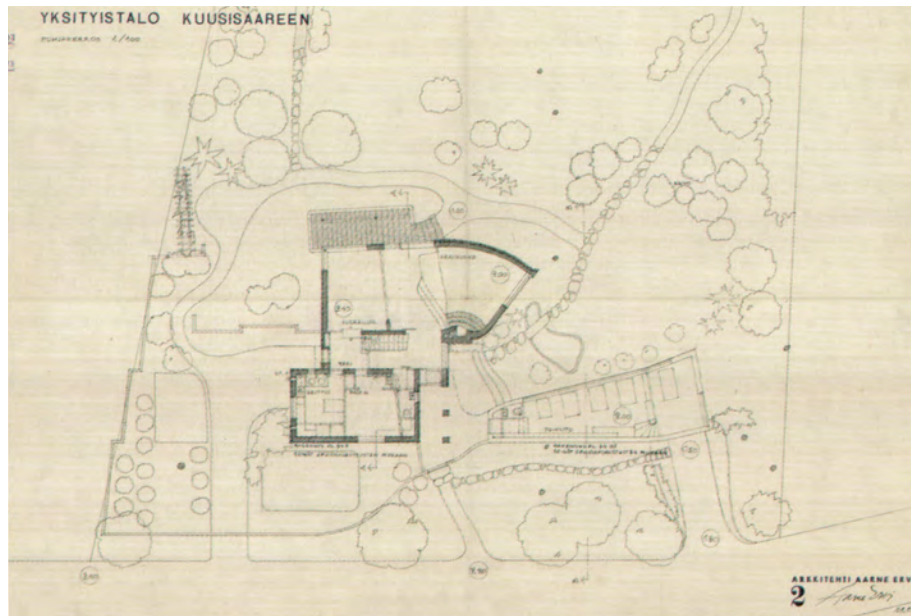
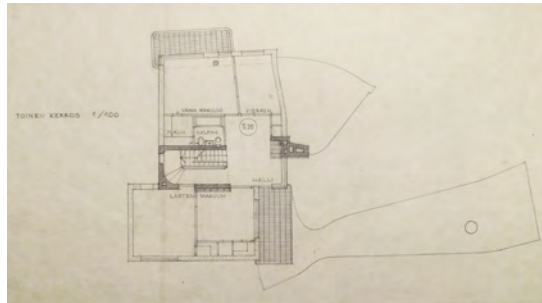


250. Emplazamiento de Villa Ervi con respecto a Helsinki

<sup>122</sup> En esta y otras obras de Ervi, el empleo de materiales muy novedosos como los plásticos, vinilo, fibra de vidrio y componentes acrílicos fue muy corriente.

<sup>123</sup> *Arkkitehti* 11-12/1951. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1951.

<sup>124</sup> TH. ANDRESEN, Bitten Jordan: *Wohnen in Skandinavien*. Stuttgart, Julius Hoffmann, 1958.



251., 252. y 253. Aarne Ervi, primera propuesta para Villa Ervi (1939)

de Ervi el estudio estaba completamente separado de la vivienda, conectándose únicamente con ella a través de un porche cubierto. Se definieron unos límites ondulantes para el espacio estancial de la casa y para la zona de trabajo, que de nuevo aludían a proyectos más que conocidos de Aalto.<sup>125</sup> La irrupción de la guerra impidió a Ervi continuar con el proyecto, puesto que no recibió licencia para su ejecución hasta 1943. En aquel momento decidió no continuar con esta versión y unos años después, en 1946, empezó a dibujar una nueva. Esta segunda propuesta, que se materializó entre 1949 y 1950, casi al mismo tiempo que Villa Nuutila, cambió sustancialmente el diseño inicial. La mayoría de las referencias más evidentes a la arquitectura de Aalto desaparecieron. El proyecto se definió en base a dos volúmenes cubiertos por dos grandes cubiertas inclinadas a dos aguas. El más alto alojó en planta baja un elaborado acceso en dos alturas, la cocina y el comedor. En la planta superior de esta pieza se dispusieron dos dormitorios, un baño y un pequeño estar. En el más bajo de los volúmenes, desarrollado en planta baja, se situaron el estar y el dormitorio principal. Finalmente debajo de todo ello se ubicó un gran sótano que acogió una sala de ocio y todas las instalaciones de la vivienda. Las dos piezas que conformaban la imagen exterior del proyecto se organizaron de nuevo escalonadamente, de manera similar a Villa Nuutila. Al igual que en este caso, se atendió y dibujó meticulosamente, casi obsesivamente, tanto los interiores, donde aparecen delineadas hasta las manilla de las puertas, como el entorno de la residencia. Los porches, accesos y terrazas, así como la vegetación que acompañaba a los mismos fueron cuidados al extremo. A pesar de la división en dos cuerpos, toda la vivienda en general, pero en particular la planta inferior, se planteó con una disposición completamente abierta y continua, en constante contacto con el resto de la parcela y el mar. El dormitorio principal se situó en una innovadora posición junto al estar, casi como una estancia más del mismo, participando también de esta continuidad espacial interior. Este tipo de decisiones sirvieron para constatar el no rechazo por parte de esta corriente de los avances producidos antes de la guerra. A pesar de ser visto como un movimiento tradicionalista, entre sus objetivos se encontraba, desde una actitud crítica, tratar de ampliar el espectro funcionalista y moderno mediante una experimentación no sólo material. En este sentido, para Ervi, trabajar con un modelo unifamiliar pequeño, y ser cliente y diseñador al mismo tiempo facilitó éste y otros fines:

*El diseño de una casa unifamiliar siempre ha fascinado a los arquitectos, esto es especialmente interesante cuando el cliente y el arquitecto son una misma persona. En este caso uno obtiene, además de la experimentación constructiva, la oportunidad de observar constantemente los efectos del diseño en la vida y en la billetera. Este tipo de construcciones proporciona muchas y nuevas perspectivas e influencias.*<sup>126</sup>

<sup>125</sup> Resulta interesante apreciar como los límites curvos definidos por Ervi, a pesar de su raíz orgánica, no son completamente similares a las formas aaltianas. Su suavidad lleva a pensar en obras de Niemeyer quien en 1939, junto a Lucio Costa, había construido el Pabellón de Brasil para la Feria Mundial de Nueva York. Finlandia también estuvo bien representada en este evento a través del conocido pabellón de Aalto. No es extraño pensar al mismo tiempo que Ervi, tras haber colaborado apenas dos años antes en el Pabellón de Finlandia en París, siguiera interesado por estas tipologías.

<sup>126</sup> *Arkkitehti* 11-12/1951. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1951. KEINÄNEN, Timo: "Arne Ervi", en Modern European Architecture Museum NET. <<http://www.meamnet.polimi.it/archive/019/019m1.html>> (02/11/2012).

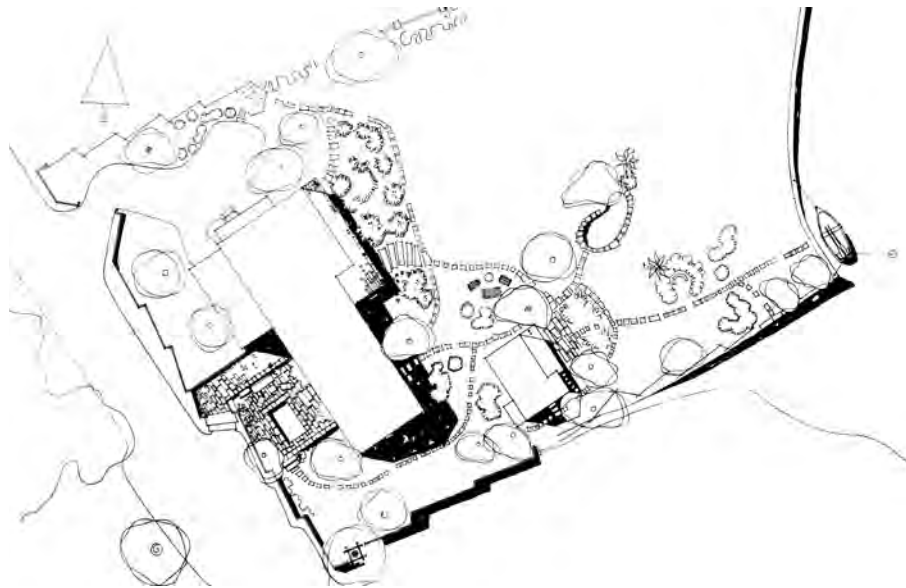


254. Villa Ervi vista desde el exterior, estado actual



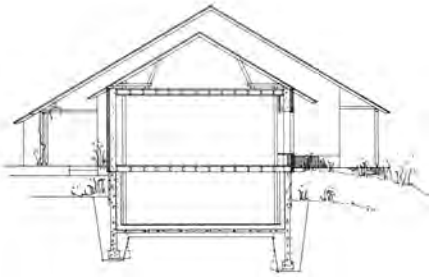
255. Villa Ervi patio delantero de acceso. SRM 84/2971





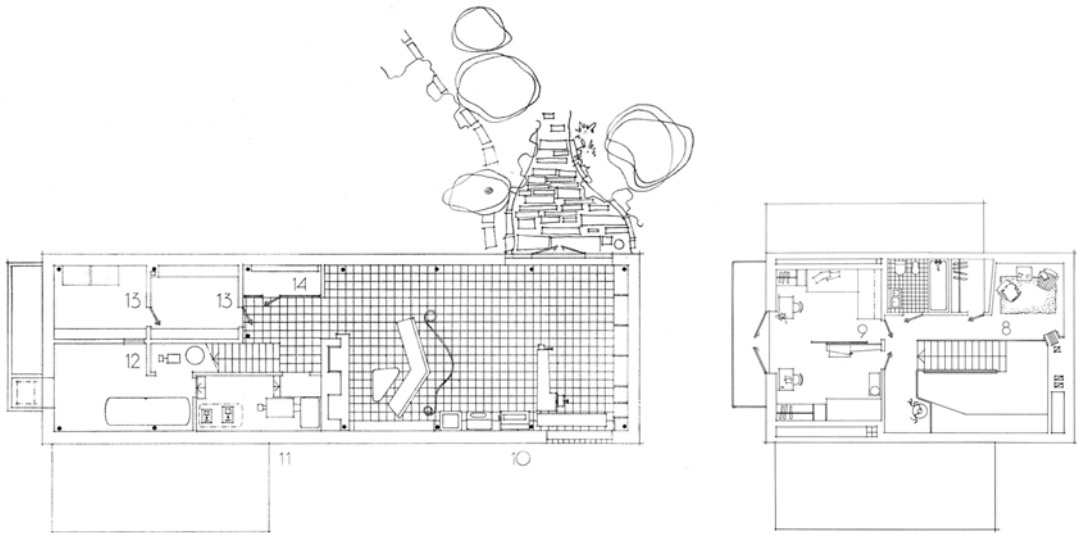
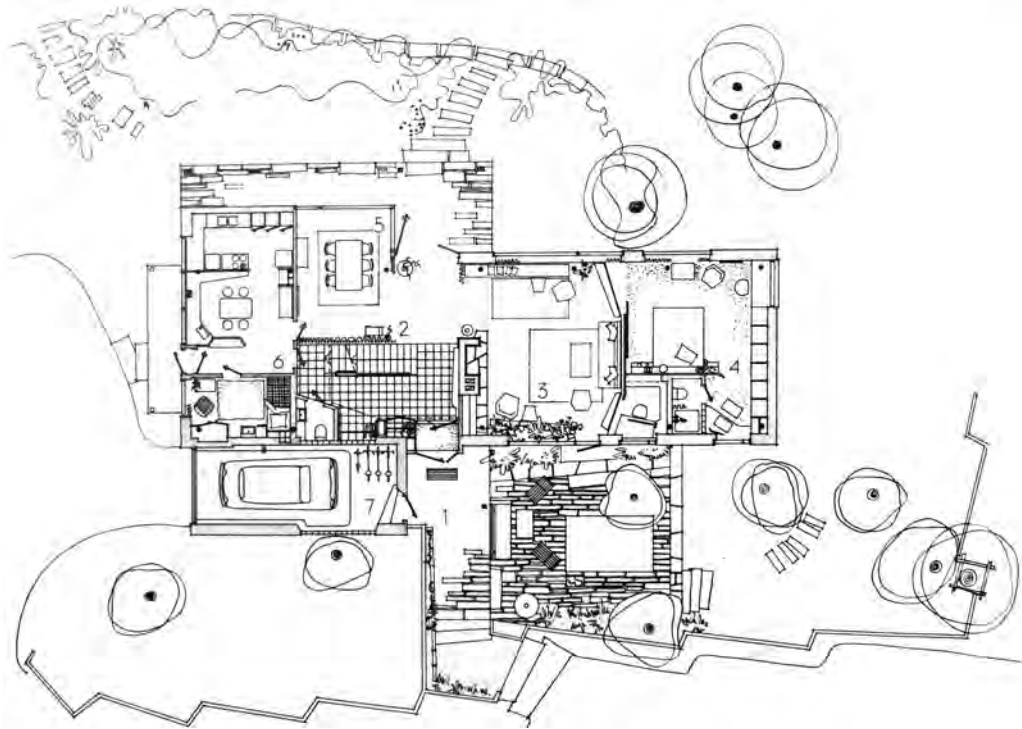
256. Fotografía aérea SRM 84/2969

257., 258. y 259. Villa Ervi, emplazamiento, fotografía y sección transversal.





260., 261., 262. y 263. Plantas de Villa Ervi. Fotografías acceso y patio SRM 84/2975 y SRM 84/2973







264. Villa Ervi, estado actual del vestíbulo.

265. Villa Ervi, estar con dormitorio al fondo, estado inicial SRM 84/2992

266. Villa Ervi, vista del estar desde el dormitorio, estado inicial SRM 84/2994





Muchos de los rasgos que se han citado con anterioridad como propios del llamado funcionalismo romántico finlandés fueron palpablemente empleados por Ervi en su propia residencia. De nuevo, además de lo ya anotado, se volvió a emplear un revestimiento exterior a base mortero rugoso sobre zócalo de piedra y un acabado de teja en las prolongadas cubiertas. Esto se completó con grandes aberturas de proporción eminentemente cuadrada así como acogedoras zonas estanciales a caballo entre exterior e interior. Dentro, nuevamente se articuló la continuidad a través de una estratificación espacial de diferentes alturas y escalas que fragmentaban el interior. La madera y demás materiales naturales asumieron un papel protagonista, particularmente en el estudiado acceso, en el conjunto formado por el ropero y la escalera. A lo largo de toda la vivienda se dispusieron igualmente abundantes plantas, enredaderas y ventanas vegetales, junto a cortinas y papeles pintados decorados a base de patrones vegetales. La chimenea volvió a aparecer como sello distintivo tanto en el estar principal inferior de manera protagonista, como en el de la planta superior más discretamente. El mobiliario y muchos de los elementos decorativos, que desde un principio se dibujaron en planta, gracias a una ejecución manual y materialidad natural, dispusieron, como en Villa Nuutila, de un perfil más tradicional.

De un modo general en este sentido, la actitud de Ervi en cuanto a la profesión y su procedimiento de trabajo, encajaron adecuadamente con la nueva sensibilidad. Es conocido que, durante toda su carrera, fueron muy valorados tanto su carácter detallista como su capacidad para generar ambientes cálidos y agradables.<sup>127</sup> Parte de la responsabilidad sobre estos aspectos fue asignada por Ervi a la figura del diseñador de interiores que, como ya se ha citado, él incorporó por primera vez a la plantilla de un estudio de arquitectura. En este caso fue Lasse Ollinkari el pionero encargado de ocupar este puesto en el estudio de Ervi. Ollinkari, con quien Ervi acabó contrayendo una profunda relación de amistad, trabajó durante ocho años para él, de 1946 a 1954.<sup>128</sup> Para esta residencia, Ollinkari y Ervi conjuntamente se encargaron de definir la totalidad de los ámbitos interiores. Aun hoy, en el archivo de Ervi se puede consultar una más que considerable cantidad de dibujos relativos a este aspecto que, realizados con brillantez, fueron en su mayor parte firmados por Ollinkari. En favor de unos interiores cálidos, domésticos y humanos, que actualmente se pueden seguir disfrutando, todo tipo de encuentros, rincones, accesorios y elementos de mobiliario fueron magistralmente definidos entre ambos y meticulosamente delineados por Ollinkari.<sup>129</sup>

Paralelamente, en la concepción exterior del conjunto, Ervi logró ampliar algunas de las experimentaciones iniciadas en el caso de Villa Nuutila. La sencillez formal y la naturalidad

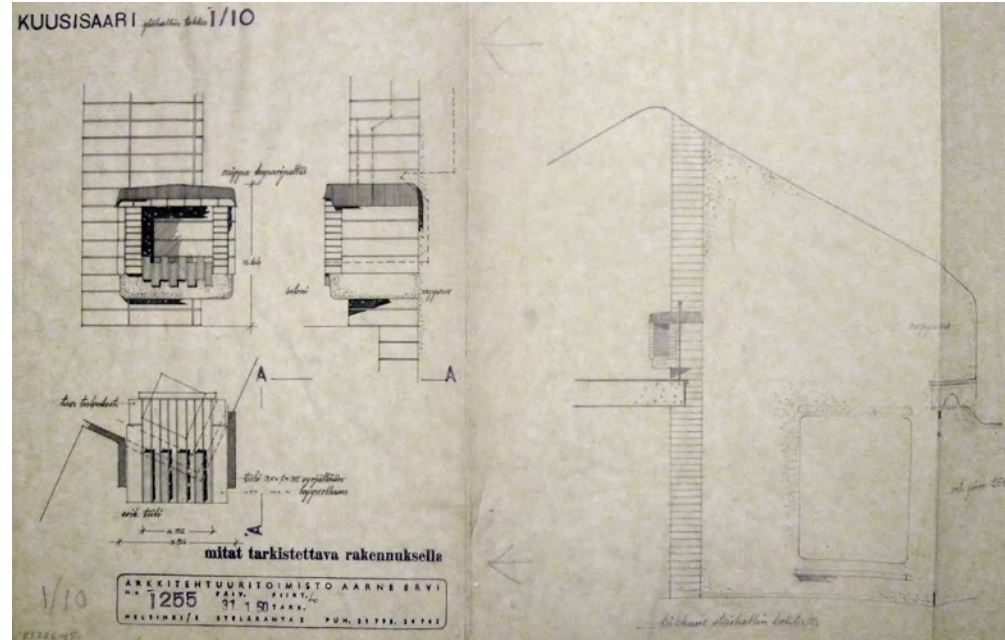
<sup>127</sup> Es conocido que sus proyectos de viviendas y en particular los detalles producidos para las mismas llegaban a ocasionar a Ervi frecuentes discusiones con los contratistas. LAHTI, Juhana: "Architect Aarne Ervi – naturally modern", en JOHANSSON, Eriika, LAHTI, Juhana y PAATERO, Kristiina (coords.): *Op. cit.*, p. 149. JOHANSSON, Eriika: *Op. cit.*, p. 33.

<sup>128</sup> AALTONEN, Susanna: *Op. cit.*, p. 87.

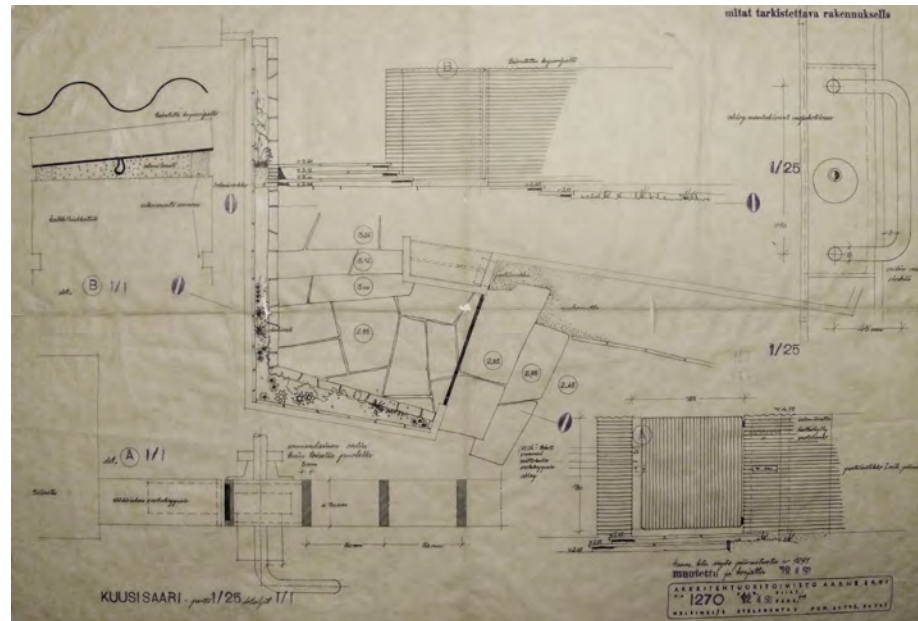
<sup>129</sup> La adquisición por parte del arquitecto Mauri Tammila del actual conjunto de casa, estudio y sauna de Villa Ervi ha permitido una conservación óptima del mismo gracias al interés y el esfuerzo prestado por Mauri y su estudio Tammila Oy por mantenerlo en perfecto estado y en su uso original.



267., 268. y 269. Acabados interiores naturales y con motivos vegetales en estar, comedor y dormitorio de Villa Ervi, SRM 84/2993, SRM 84/2998 y SRM 84/2997



270. y 271. Villa Ervi, Chimenea secundaria en planta primera SRM B/226-15



272. y 273. Villa Ervi, Detalle y estado actual del acceso SRM B/226-12









278. Estado actual de Villa Ervi

compositiva de la residencia remitieron a un deseado grado de anonimato en la autoría. La humildad material y la aparente ausencia de innovaciones de cualquier tipo apuntaron igualmente hacia una discreción y casi camuflaje con el resto de construcciones de su entorno. Se puede hablar de nuevo, aunque bajo otros objetivos, de una pretendida *arquitectura sin arquitecto*. La conjunción de unas prominentes y continuas cubiertas de alero muy bajo, un cerramiento perimetral totalmente ciego, muy poco frecuente en las residencias finlandesas y nórdicas, y un acceso acodado con ámbitos sombríos y filtrados, desvelan al mismo tiempo un deseado grado de privacidad y reserva hacia el interior. Resulta sencillo entender esto como el propósito de buscar un refugio doméstico, privado y humano por parte de un personaje como Ervi que, con considerables habilidades sociales, empezaba a gozar de cierta distinción en su país.<sup>130</sup> Estos rasgos no solo proporcionaron una mayor intimidad a la vida privada de Ervi sino que añadieron una mayor carga enigmática a todo el conjunto. Es necesario recalcar en este sentido el fuerte contraste originado por tanto entre un interior extremadamente cálido y acogedor y un exterior completamente anónimo, sencillo y, para observadores ligeros, casi irrelevante. No es complicado deducir que parte de este interés y habilidad en el manejo de modelos populares, aparentemente comunes, proviniera de la experiencia anterior de Ervi como Director del Instituto de Estandarización. Al fin y al cabo, salvo por su revestimiento exterior sólido y por los cuidados detalles en la urbanización exterior, su apariencia general y similitud dimensional y compositiva, llevan a asemejar Villa Ervi con alguna de las típicas viviendas de veteranos.

Se ha anotado ya anteriormente la predilección de Ervi por la innovación tecnológica y material en la arquitectura. Villa Ervi, a pesar de su cariz romántico y tradicional, como el propio arquitecto pretendió, fue también un experimento constructivo a diferentes niveles. Su ejecución en paralelo al edificio Porthania la convirtió en una segunda sede de este gran laboratorio.<sup>131</sup> A pesar de su pesada apariencia, para este caso se diseñó una estructura mixta de destacada ligereza, realizada completamente en seco, adaptada a los avances de la época y a la disposición material del momento. Se construyó a base de pórticos metálicos con pilares circulares y vigas en “H”. Los vanos, dispuestos de manera escalonada, se cubrieron con una solución a base de vigas de madera junto a un entramado enlistonado, al mismo tiempo soporte de un relleno prefabricado aislante de piezas de hormigón aligerado Betocel. La calefacción se proyectó también como un sistema mixto de suelo radiante y emisores verticales, y la cocina, diseñada originalmente para una feria en Helsinki, se utilizó como experimento de nuevos materiales para este ámbito de trabajo. Tanto su publicación en *Arkkittehti* como en la revista *Kaunis Koti*, donde se divulgó bajo el título de “Obra maestra de la tecnología y la naturaleza”, enfatizaron la *super-modernidad* del conjunto en el momento de su construcción.<sup>132</sup> A

<sup>130</sup> Es conocido que su facilidad comunicativa y de relación social fue uno de los rasgos más distintivos y conocidos de Ervi. Esta predisposición quedó plasmada poco después, en los cincuenta, en su matrimonio con la famosa actriz finlandesa Rauni Luoma y con la construcción de un refugio para el que acabaría por ser el presidente de Finlandia, Urho Kekkonen. JOHANSSON, Eriika: *Op. cit.*, p. 35. AALTONEN, Susanna: *Op. cit.*, p. 85.

<sup>131</sup> Junto al edificio Porthania, parte de sus experimentaciones más novedosas las desarrolló en el campo de la vivienda. La llamada “Casa del mañana”, proyectada por Ervi construida en 1955 en el Forum Nórdico de Construcción en Helsinki, es uno de los mejores ejemplos en este sentido. Al respecto se puede consultar: LAHTI, Juhana y LESKINEN, Linda: “A`House for Tomorrow”, en JOHANSSON, Eriika, LAHTI, Juhana y PAATERO, Kristiina (coords.): *Op. cit.*, pp. 109-112.

<sup>132</sup> *Ibidem*; *Arkkittehti* 11-12/1951, *Op. cit.*; *Kaunis koti* 1/1951: 17-19.



279. y 280. Acceso y vista desde el exterior en estado actual de Villa Ervi, SRM 84/2982



281. Alzado Villa Ervi, SRM B/281



282. Aarne Ervi, “Casa del mañana” en el Forum Nórdico de Construcción en Helsinki (1955)





283., 284. 285. y 286. Ejecución de la estructura de Villa Ervi, fotografías publicadas tras su construcción en Arkkitehti 11-12/1951 y SRM Alazado Villa Nuutila, SRM 84/3004 y SRM 84/3005



287. y 288. Estructura, estado actual y anuncio de Betocel publicado en Arkkitehti 11-12/1951 aprovechando imágenes de Villa Ervi



Rakennusainearkkitehti Ervi (varkkitalo) Kuusnurmessa.



Vieräiset kuvat esittävät Betocelin asentamista välikattolin kuvina rakennuselementteinä. Betoceli-levyt asetetaan suoraan osiin lepuuttuneen paikkoon. Kuvista käy ilmi Betocelin käsitteilyn nopeus ja helppous. — Talon poikkileikkauks on esitetty sivulla 164.

Kun haluatte rakentaa nopeasti ja kestävästi — kun haluatte rakentaa uudenaikaisen, korkealuokkaisen talon,

Teidän kannattaa valita

**BETOCEL**

**BETOCEL**

— eniten käytetty

Valimomme sijaitsevat eri puolilla Suomea, joten kuljetusmatkat jäävät lyhyiksi.

**KEYYTBETONI Oy**

Helsinki, Rahtimieskatu 8 A. Puh. 62 622, 62 624, 63 617

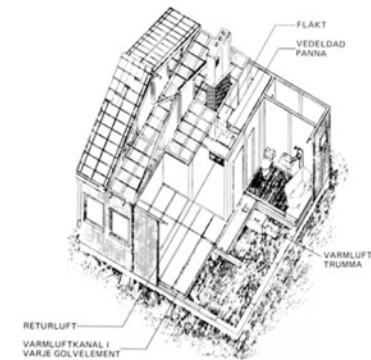
VALIMOT:

Helsinki, Pirttijärvenmäki, Kuopio, Jyväskylä, Vaasa, Lappeenranta, Oulu



pesar de la aparente contradicción surgida entre este aspecto tecnológico e innovador y la imagen arraigada de este tipo de arquitectura, no se debe olvidar que este movimiento, nacido como una variable crítica del funcionalismo, en ningún momento renunció a postulados y avances de la anterior corriente. Todo aquello que no obstaculizara la deseada humanización de los espacios habitables, y facilitara y abaratara la construcción en esta fase de escasez, era propenso de ser utilizado. En el artículo referido en el segundo apartado de este capítulo, publicado en *Architectural Review* en 1947, relativo a esta tendencia y titulado “The New Empiricism: Sweden’s latest style”, ya se hizo referencia a esta doble naturaleza en el caso del neoempirismo sueco.<sup>133</sup> En la correspondencia finlandesa de esta corriente, el funcionalismo romántico, como su propio nombre indica y como se ha comprobado, también se hizo patente esta compatibilidad. En relación a las construcciones que aparecían en aquel artículo ya se destacó la voluntaria combinación de materiales tradicionales junto a sistemas estandarizados y prefabricados, en particular, y al igual que el caso de Ervi, en aspectos como la estructura, el equipamiento o los detalles. Por otro lado, la fotografía aérea del conjunto, realizada de manera planimétrica, completamente ortogonal, se convirtió en la imagen más representativa de la misma. Este moderno punto de vista, utilizado como portada del número de *Arkkitehti* dedicado a Villa Ervi, condensó en una sola imagen estas dos vertientes del proyecto: la confianza en las técnicas modernas, por las herramientas empleadas para obtener esta representación, y la dependencia de recursos tradicionales y naturales, por las predominantes y casi exclusivas cubiertas a dos aguas y la exuberante vegetación rodeando todo el complejo, que colmaban toda la imagen.

Finalmente resulta imprescindible indagar en las motivaciones que llevaron a Ervi a proyectar así su propia residencia. En comparación con Villa Nuutila, se desconoce hasta el momento el papel real jugado aquí por los ejemplos suecos de este período. En ningún caso se ha encontrado relación directa del arquitecto finlandés con la cultura y el entorno arquitectónico del país vecino. Sus referencias, más allá de las locales, estaban de manera general dirigidas al mundo germano y al americano, por lo que no resulta sencillo establecer nexos claros con el neoempirismo. Por ello, formando parte del funcionalismo romántico tanto Villa Nuutila como Villa Ervi, por lo visto hasta este punto, el primer proyecto se acercó más a la particularidad sueca y este segundo germinó desde una condición más propia y nacional. Es conocido que la visión romántica y humana de Ervi hacia la arquitectura bebió desde un principio de los postulados de su mentor. Esto se hizo evidentemente palpable en algunos de los detalles de Villa Ervi y en otros muchos proyectos. Es posible pensar también que su papel dentro Oficina de Reconstrucción pudo influir en su visión doméstica de la arquitectura. Si embargo, estas dos razones, que han servido para explicar de manera general la génesis de una mayor sensibilidad hacia lo humano en Ervi, no parecen suficientes para comprender su predilección por este lenguaje tan característico. Malcolm Quantrill, quien ha definido Villa Ervi como *la quintaesencia de la casa de verano Finlandesa junto al mar en la tradición moderna*, vio en ella una mayor inclinación hacia Villa Nuutila que hacia modelos aaltianos como Riihitie o



289. Sven Markelius, esquema del System House (1942) que sirvió como base para construir su propia vivienda en Kevinge

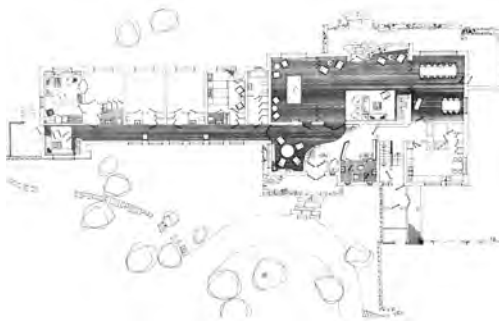
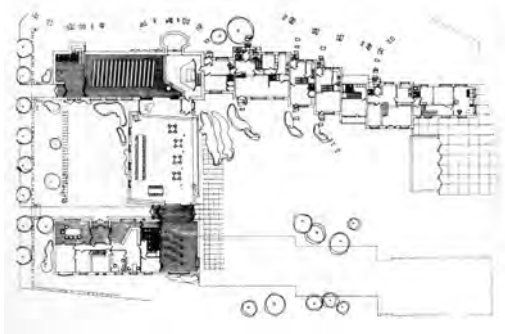
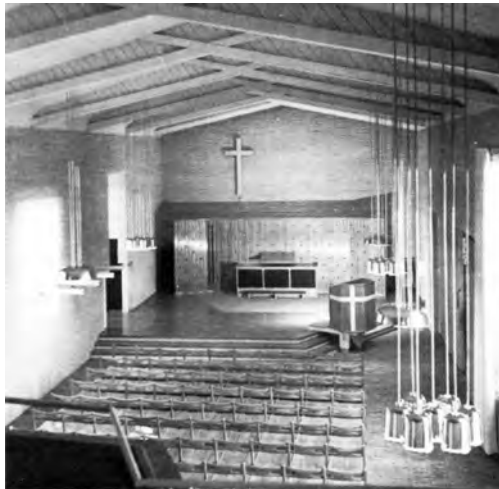


290. Sven Markelius, construcción de un prototipo del System House en Estocolmo en (1942), base para construir su propia vivienda en Kevinge



291. Una de las fotografías aéreas de Villa Ervi, SRM 84/2970

<sup>133</sup> AA.VV.: “The New Empiricism: Sweden’s latest style”, *Op. cit.*, p. 200.



292., 293. y 294. Aarne Ervi, Complejo parroquial en Lohja (1948-50)

295., 296. y 297. Aarne Ervi, complejo de recreo de Leppniemi (1951). SRM 63/1465, SRM 63/ 1457 y SRM 63/1453

298., 299. y 300. Aarne Ervi, Club de Recreo de la Sociedad KOP (1950), Otaniemi. Estado actual, SRM 59/201 y SRM59/198

Noormarkku.<sup>134</sup> Admitir que Villa Ervi pudo estar influida por Nuutila resulta una deducción apresurada, basta saber que ambas se ejecutaron casi al mismo tiempo, que entre los dos arquitectos no existía relación de amistad destacada y que Nuutila no fue dada a conocer hasta que se publicó en *Arkkitehti* en 1952, posteriormente incluso a la publicación del ejemplo de Ervi. Llegado este punto cuesta creer sin embargo que Ervi no se fijara en dos de las obras más significativas para el movimiento escandinavo anteriormente citadas: la Casa en Stennäs de Asplund, como uno de los referentes y germen de este movimiento a nivel doméstico, y la casa de Markelius en Kevinge, quizá la más mediática de este conjunto. Aunque no se ha encontrado ningún testimonio al respecto, las similitudes con Stennäs son formalmente innegables, en particular en el empleo totalizador de un recurso protagonista como una cubierta tradicional fragmentada en dos partes.<sup>135</sup> Por otro lado, es con la residencia de Markelius con la que comparte más similitudes y dependencias conceptuales. La vivienda en Kevinge del arquitecto sueco, imagen del artículo que inicialmente dio nombre y visibilidad a este movimiento en su vertiente neompirista en 1947, fue, al igual que la de Ervi, un auténtico laboratorio, no solo espacial o ambiental sino constructivo. Fue en su propia vivienda donde Markelius pudo poner en práctica soluciones ideadas pero no desarrolladas con anterioridad en relación a la estandarización y la prefabricación.<sup>136</sup> Se puede pensar que Markelius, personaje fundamental en el desarrollo de la modernidad finlandesa, y el primero en conjugar sutilmente de manera consciente estas dos facetas aparentemente opuestas, pudo también servir de inspiración a Ervi. Para éste, que empezaba a madurar un particular estilo propio, este modelo suponía, simultáneamente, una alternativa a los experimentos constructivos y formales de Alvar Aalto. Por ello se puede valorar en Villa Ervi, dentro de una corriente generalizada común del ámbito nórdico, un origen de carácter nacional dentro del funcionalismo romántico así como, al mismo tiempo, cierta contaminación neompirista sueca.

Obras posteriores de Ervi como el Complejo parroquial en Lohja (1948-50), completamente revestido de pizarra, el complejo de recreo de Leppniemen (1951) o, entre otras viviendas menores, el Club de Recreo de la Sociedad KOP conocido como Casino (1950), en Otaniemi, sirven también para reafirmar, más allá de en un único ejemplo, su interés por este tipo de arquitectura moderna, natural y humana al mismo tiempo.

Antes de su retiro y de desempeñar, de manera inesperada para algunos, el cargo de Director del Departamento de Planeamiento de la Ciudad de Helsinki, de 1965 a 1969,<sup>137</sup> Aarne



301 E. G. Asplund, Villa en Stennäs (1936-39).

302. Sven Markelius, vivienda en Kevinge, Estocolmo (1945)

303. Aarne Ervi, Villa Ervi, Kuusisaari, Helsinki (1949-51).

<sup>134</sup> QUANTRILL, Malcolm: *Op. cit.*, pp. 105-106.

<sup>135</sup> Existe otro proyecto de Ervi en esta línea, uno de los bloques de residenciales del complejo de la estación eléctrica en Nuojua (1946-55), en Vaala, en el que la similitud, particularmente formal, con el proyecto de Asplund en Stennäs es más que destacable.

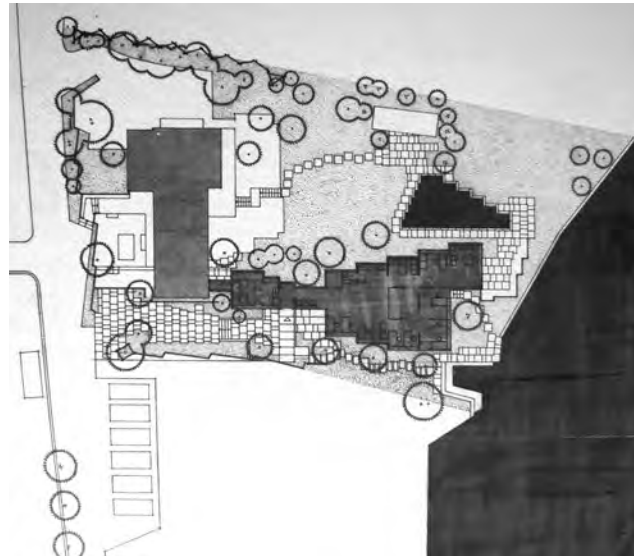
<sup>136</sup> Como base para su vivienda en Kvinge, Markelius empleó procedimientos desarrollados en 1942 en un experimento de industrialización llamado "System House". Este sistema de ejecución de viviendas unifamiliares, llevado a cabo en forma de prototipo ese mismo año en Mälärhöjden, estaba basado en un sistema modular de 60cm. y se ejecutaba completamente mediante sistemas ensamblados sin clavos no pernos. Más información específica al respecto en: FERRER FORÉS, Jaime J: *Op. cit.*

<sup>137</sup> JOHANSSON, Eriika: *Op. cit.*, p. 41.





304., 305. y 306. Aarne Ervi, estudio en Villa Ervi (1962).  
Fotografías de estado original interior y estado actual exterior



307. y 308. Aarne Ervi, plantas del estudio en Villa Ervi (1962).  
SRM 49-66 y SRM 224/4



Ervi elaboró una sustancial producción arquitectónica. Entre sus ejemplos más destacados, además de los ya nombrados, deben ser citados sus proyectos para centrales eléctricas así como los complejos residenciales y de ocio vinculados a ellas, alrededor de diez en total, en el curso de los ríos Oulujoki y Emäjoki. También deben ser mencionados su participación en el diseño de la ciudad bosque de Tapiola, la construcción de los edificios centrales de esta nueva ciudad, la ejecución del nuevo Campus de la Universidad de Turku (1956–1959) así como multitud de edificios educativos. Posteriormente, Villa Ervi fue concluida con la ejecución de una pequeña sauna adjunta y, en 1962, con un estudio anexo a la vivienda. De nuevo, en ambos casos, se volvió a producir por parte de Ervi una respuesta sensible al lugar acorde al tiempo en el que fueron realizadas.



309. Aarne Ervi, maqueta del Campus de la Universidad de Turku (1956–1959)

### Desconsideración y evolución

No es posible obviar que la recuperación romántica que se ha venido abordando hasta el momento, en cualquiera de sus versiones escandinavas pero en especial la de origen sueco, ha sufrido un histórico desplazamiento. Ya durante su desarrollo, muchos se opusieron a ella al interpretarla como embellecimiento de naturaleza más o menos caprichosa, en un momento en el que la reconstrucción y la estabilización eran en muchos países imperiosas. Sigfrid Giedion, en una conferencia pronunciada en Londres en agosto de 1948, declaró de manera rotunda:

*Hay mujeres que cometen todo género de pecado, pero lo hacen con tanta gracia que parece cosa de mal gusto juzgarlas de acuerdo con los cánones corrientes: cuando los suecos proyectan, nos encontramos ante el mismo dilema, puesto que hacen el mismo 'faux pas' que los demás, aunque de manera tan deliciosa que resulta difícil condenarlos. Con todo, los historiadores, para respetar su función deben ser brutales... La pseudo-idílica concepción del Nuevo Empirismo es un retorno al 'art décoratif' de los años próximos a 1907 [...]. Lo que proponen como Nuevo Empirismo es una ulterior evasión... No hay ninguna afectación que pueda conducirnos a ningún resultado.*<sup>138</sup>

Más adelante, el mismo Giedion, al rebautizar esta tendencia como *New Escapism*, *Neoescapismo*, terminó por resumirla como frágil y yerma.<sup>139</sup> Paralelamente, el joven e innovador James Stirling, también desde el país en el que se puso nombre a esta tendencia, y planteando un

<sup>138</sup> ZEVI, Bruno: *Op. cit.*, p. 255.

<sup>139</sup> CAPOBIANCO, Lorenzo: *Op. cit.*, p. 84.

juego irónico entre corrientes decorativistas e historicistas, declaró: *seamos claros, William Morris tenía sangre sueca.*<sup>140</sup> Finalmente el propio Sven Markelius, antes de retornar a una vertiente más racionalista pero sin descartar al completo lo experimentado durante esta fase, reconoció el exceso que de las nociones formalistas y ornamentales de esta corriente se había producido:

*Lo humano se ha convertido en un slogan del que se ha abusado; la realidad que se esconde detrás de este epíteto no es a menudo sino un formalismo reaccionario, una recuperación romántica de motivos recogidos de las condiciones ambientales del pasado, idealizadas por nuestra imaginación.*<sup>141</sup>

En el caso de Finlandia, donde la construcción durante estos años estuvo claramente dividida en dos vertientes, la de reconstrucción y la funcionalista romántica, el estudio general de esta etapa permaneció en la sombra durante mucho tiempo. Sólo recientes estudios de Kirsi Saarikangas y Pekka Korvenmaa han conseguido proyectar algo de luz sobre una de las partes, la de construcción de realojo en posguerra. Mientras, el otro apartado, el que se ha tratado de abordar aquí a través de dos de sus ejemplos domésticos, ha permanecido durante más tiempo desatendido. Puede que este desconocimiento haya facilitado una devaluación de estas obras hasta épocas recientes. En su momento, algunas posturas en Finlandia como las de Nils Erik Wickberg o Kyösti Ålander promovieron este desplazamiento a la sombra.<sup>142</sup> Después, en una década posterior dominada por la racionalidad, según Mikkola, llegó a existir cierto sentimiento de vergüenza hacia la arquitectura de matriz romántica de la década anterior.<sup>143</sup> Nikula, desde la limitada idea que de las necesidades humanas se manejaba en las obras de aquella fase, ha apreciado igualmente una tendencia hacia el menosprecio reciente de este movimiento. Esta autora, sin embargo, ha querido destacar también que bastantes trabajos de valor fueron llevados a cabo.<sup>144</sup> En una línea similar Roger Connah ha procedido a defender de igual modo el papel de la arquitectura producida durante este breve movimiento:

*El riguroso y restrictivo período de los cuarenta consolidó un acercamiento a la modernidad, la funcionalidad y el orden, que, sin amputar las*

<sup>140</sup> RUDBERG, Eva. "Building the Welfare of the Folkhemmet", *Op. cit.*, pp. 126-128.

<sup>141</sup> ZEVI, Bruno: *Op. cit.*, p. 231.

<sup>142</sup> WICKBERG, Nils Erik. "Quo Vadis Architectura?", en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfred (eds.): *Op. cit.*, pp. 137-139. Originalmente publicado en finlandés en *Arkkitehti* 7-8/1946 Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1946, pp. 95-96. ÅLANDER, Kyösti: *Rakennustaiden renessansista funktionalismiin (Architecture from the renaissance to functionalism)*. Porvoo, WSOY, 1954. Sirkka-Liisa Jetsonen se ha valido de estas dos opiniones para hablar recientemente de los falsos caminos del romanticismo. JETSONEN, Sirkka-Liisa: "Realism or dreams – Public buildings in the 1950s", *Op. cit.*, pp. 208-209.

<sup>143</sup> MIKKOLA, Kirmo. "Finnish architecture of the 60's and its ideological background" en AA.VV.: *Seminar on Finnish Architecture and Urban Planning*, 1969. Helsinki, SAFA, 1969., p. 7.

<sup>144</sup> NIKULA, Riitta: *Focus on Finnish 20th century architecture and town planning: collected papers by Riitta Nikula*. Helsinki, Helsinki University Printing House, 2006, p. 24.



*ideas nacidas en los años treinta, tampoco borró la exigencia del cambio de siglo hacia la lucidez, la simplicidad y la elegancia estética.*<sup>145</sup>

En el caso de Finlandia, debe ser asumido que poco más podía solicitarse en cuanto a modernidad, racionalidad e industrialización. La escasez material y la focalización de recursos y esfuerzos hacia la reconstrucción a todos los niveles, hicieron inviable la obtención de materiales y sistemas modernos necesarios para una construcción racional. Se puede afirmar que, con la administración y la emergente industria centradas en la recuperación del país, llegar a conseguir, desde la iniciativa privada, algunos materiales tan simples como morteros o cualquier componente cerámico era todo un logro. La gravedad de la situación en este sector no permitió la experimentación decidida con modelos funcionalistas. Los aspectos psicológicos generales, como se ha anotado, también jugaron un papel destacado. El comienzo de la era maquinista había desembocado en una guerra mundial de gran poder destructivo gracias a los avances técnicos que la representaban, lo cual se había padecido manifiestamente en territorio finlandés. Como muy acertadamente ha esbozado Connah, la generalización de este movimiento consiguió, al mismo tiempo, dar continuidad a parte de las ideas desarrolladas durante la década anterior y poner en duda algunos de sus severos planteamientos menos humanos. En este sentido, los inicios de un cambio crítico capaz de recuperar formalizaciones y materiales tradicionales en favor de una calidez, naturalidad y humanización apenas atendidas por la agenda funcionalista, fueron conjugadas en este tiempo de escasez con la concepción continua del espacio, la necesaria relación interior-exterior o la constante experimentación constructiva que la modernidad abanderaba. Sin duda alguna fue un movimiento breve y discreto con un origen que sirvió para abrir la puerta a futuros regionalismos en el siglo veinte. A finales de los años treinta, durante los primeros logros teñidos de esta sensibilidad, el término *regionalismo* ya empezaba a ser frecuente en el entorno crítico inglés en relación a la arquitectura escandinava.<sup>146</sup>

Como se ha podido observar en los dos ejemplos analizados, lo que se ha venido a llamar funcionalismo romántico en Finlandia, no sólo recogió el testigo de lo que pasaba en los países vecinos de manera directa sino que fue puesto en consonancia con la singular situación finlandesa. La corriente neoempirista sueca no fue asumida a ciegas por los arquitectos finlandeses sino que, tal y como ha ocurrido históricamente en este país con las importaciones estilísticas, fue revisada. De este modo, las condiciones locales propiciaron en este caso una respuesta característica. Además sus rasgos distintivos fueron contaminados por Bryggman con la *architettura minore* y nociones específicas de la arquitectura de Asplund, y en el caso de Ervi con sus experiencias aaltiana y de reconstrucción. La asimilación de los rasgos distintivos de esta corriente fue especialmente sencilla ya que en Finlandia siempre ha existido, incluso en nuestros días, un intangible romanticismo enraizado, tanto en la arquitectura como en la cultura general. Además, como se ha podido comprobar, la práctica de esta

<sup>145</sup> CONNAH, Roger: *Op. cit.*, p. 125.

<sup>146</sup> BULLOCK, Nicholas: *Op. cit.*, pp. 44-45.



310. Viviendas de reconstrucción en Pirkkola (1941)



311. Aarne Ervi y Viljo Revell juntos en 1943



312. Portada del libro de Aaltonen *Sisustaminen on kuin käsialaa: Carin Bryggman ja Lasse Ollinkari sisustusarkkitehdin ammatissa 1940- ja 1950-luvulla* relativo a Carin Bryggman and Lasse Ollinkari en la arquitectura de los años cuarenta y cincuenta



313. Carin Bryggman en los años trabajando en el estudio

arquitectura no sólo se limitó a la generación mayor de arquitectos, nostálgicos hacia tiempos pasados, como Ekelund o Bryggman, sino que también fue practicada por jóvenes sobresalientes como Ervi y Revell. A pesar de haber vivido durante su formación la eclosión del funcionalismo, esta nueva generación no propuso en este momento una fractura radical con la anterior. Por su parte siempre existió una admiración y cierta dependencia inicial hacia sus compañeros mayores.<sup>147</sup> En este sentido, la corriente funcionalista romántica, comprometida con el pasado y el presente, permitió a unos no pasar por reaccionarios mientras recuperaban valores arraigados anteriores y a otros, sin romper con el pasado, la opción de trabajar con cierto grado de experimentación más adaptada a sus nuevas inquietudes. Como se ha podido comprobar también, la figura del diseñador de interiores empezó a aparecer en una corriente a la que su formación se adaptaba a la perfección. Ollinkari en el caso de Ervi, y Carin en el de Bryggman sirven para evidenciar el comienzo de la actividad de este colectivo en los estudios de arquitectura.<sup>148</sup>

En 1960, José María Sostres escribió el artículo “Un esquema de la arquitectura actual de Finlandia” para la revista Cuadernos de Arquitectura.<sup>149</sup> Esta fue una de las primeras referencias a la arquitectura moderna finlandesa en castellano tras la exposición que, sobre este tema, visitó Barcelona en 1959 y Madrid en 1960. En él hizo alusión a la arquitectura que se ha venido tratando. Manifestó que esta corriente, a la cual se refirió directamente con el término neoempirismo, apenas había tenido acogida en el país finlandés y que, cuando lo había hecho, había sido por arquitectos suecoparlantes, en esta época asentados generalmente en la zona este del país. Con los ejemplos analizados en este apartado y el resto a los que se ha hecho alusión, se ha tratado de demostrar como este movimiento afectó de una manera más global a Finlandia. No sólo fue recogido por diferentes generaciones sino que, incluso en el norte, en Rovaniemi, si se recuerdan las figuras de Ferdinand Salokangas y Jorma Järvi, se pueden encontrar ejemplos al respecto. Sostres, sin embargo, acertadamente detectó como, a pesar de tener una fuente común, Suecia y Dinamarca, el movimiento en su vertiente finlandesa no se llegó a constituir en forma de escuela o grupo definido y organizado. Se puede confirmar que la actividad en este sentido se desarrolló dentro del territorio finlandés por sus protagonistas de manera dispersa y más o menos libre.

Dos aspectos más han de ser cuestionados antes de finalizar. En primer lugar debería sopesarse la corrección del empleo de todas las variables del término *romántico* para explicar la vertiente analizada. Durante este trabajo se ha optado por continuar empleando este vocablo, tal y como se ha encontrado en todas las referencias manejadas. Sin embargo es una noción que, al menos para el caso finlandés, debería ser puesta en duda. Resultan mucho más acertados todos aquellos

<sup>147</sup> Es reseñable que tanto Aarne Ervi como Viljo Revell trabajaron en la oficina de Aalto. Ambos fueron también posteriormente reclutados por éste para trabajar en la Oficina de Reconstrucción.

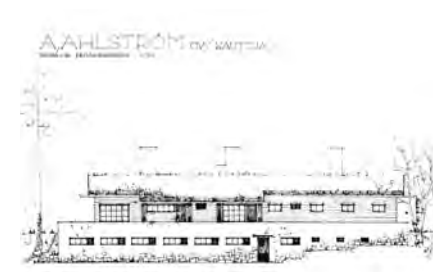
<sup>148</sup> Sobre la actividad y protagonismo de estos dos personajes durante este período puede consultarse la tesis y posterior publicación dedicada exclusivamente a este tema: AALTONEN, Susanna: *Op. cit.*

<sup>149</sup> SOSTRES, Josep M<sup>a</sup>: “Un esquema de la arquitectura actual de Finlandia”, *Arquitectura finlandesa. Cuadernos de Arquitectura.*, n. 39, 1960.

apelativos vinculados al término *tradición*, tal y como propuso Kay Fisker, ya que fue ella y sus soluciones realmente funcionales las que sirvieron para dar respuesta a unas necesidades evidentes, lejos en Finlandia de decisiones arbitrarias o decorativistas. En segundo lugar se debe cuestionar también el papel jugado por la arquitectura finlandesa en el progreso de esta corriente, no solo como beneficiario sino como estimuladora de la misma. A pesar de que se ha optado por asumir el papel de este país como receptor de esta nueva corriente, no resultaría yermo indagar como obras de Aalto o Bryggman, como en especial la Capilla de la Resurrección de Turku (1938-1941) y otras como la vivienda en Riihitie (1935), Villa Mairea (1937-38) o la sauna para el complejo residencial de Alhström en Kauttua (1937), pudieron servir de base para la evolución previa a la II Guerra Mundial de esta corriente dentro del interconectado contexto escandinavo.

Finalmente, tras una fase como ésta, un cambio repentino parecía previsible. Aun así, la transformación no se produjo ni de manera rápida ni radical ya que casi diez años fueron necesarios para una reforma casi completa. Como muy acertadamente ha anotado Asko Salokorpi, salir de este remanso de paz propiciado entre dos tormentas tecnicistas no fue fácil:

*El abandono de este interludio romántico se dio gradualmente como el resultado de una necesidad interna, pero no fue sencillo. Sólo se podía esperar que la opinión pública, la cual se había acostumbrado rápidamente a la línea romántica, fuera la más resistente a las formas funcionalistas.*<sup>150</sup>



314. Alvar Aalto, sauna para el complejo residencial de Alhström en Kauttua (1937)

<sup>150</sup> SALOKORPI, Asko: *Modern architecture in Finland*. Op. cit., p. 38.





## CONSTRUCTIVISMO FINLANDÉS MODULI 225 (1968) Y MARISAUNA (1968)

La evolución natural del funcionalismo, al igual que en el resto de Europa, había quedado cercenada por el enfrentamiento bélico. La mayoría de los arquitectos finlandeses, una vez superada la tediosa reconstrucción, deseaban una renovación en sus expectativas. Durante la década anterior se había acumulado una energía contenida tal que pronto fructificaría y además de manera notable. Paralelamente empezaba a vislumbrarse sobre el colectivo de arquitectos cierto grado de renovación generacional. Aquellos que había destacado y dirigido la profesión en la entrada del nuevo siglo, y seguían en activo, empezaban a desaparecer de la escena. Así Eliel Saarinen, residente ya fuera de Finlandia, falleció en 1950. Lars Sonck y Sigurd Frosterus lo hicieron en 1956. Otros de una generación intermedia, receptores naturales de la modernidad, como Yrjö Lindegren, autor del Estadio Olímpico (1934-38) y otras muchas obras, o Erkki Huttunen lo había hecho en 1952 y 1956 respectivamente. Fue significativa también en este sentido la desaparición en 1955 de uno de los referentes y elemento equilibrador en la escena nacional, Erik Bryggman.

Si puede fijarse un momento como punto de inflexión en esta transición ese es el año 1952, señalado en alguna ocasión como el “annus mirabilis”.<sup>1</sup> Esta consideración se debe principalmente a la coincidencia de dos eventos históricos significativos. Por un lado la finalización del pago de las indemnizaciones de guerra fijadas en el Armisticio de Moscú de 1944 por parte de Finlandia hacia la Unión Soviética. Por el otro, la celebración de los Juego Olímpicos ese mismo año



1. Sepultura de Erik Bryggman junto a la Capilla de la Resurrección en el Cementerio de Turku.

<sup>1</sup> KORVENMAA, Pekka: “Destruction, Scarcity and New Rise. Finnish Architecture in the 1940s”. *Op. cit.*, p. 79



2. Último tren que cruzó la frontera entre Finlandia y la URSS en septiembre de 1952 cargado con indemnizaciones



3. Cartel promocional de Helsinki a cargo de Jorma Suhonen con motivo de los Juegos Olímpicos (1952)

en Helsinki, tras haber tenido que ser cancelada su celebración allí en 1940 por la irrupción de la Segunda Guerra Mundial. De manera general esta celebración trajo consigo un cambio en la mentalidad y el ánimo de la sociedad finlandesa. Simultáneamente, la modernización de las estructuras sociales empezaba a producirse de manera definitiva gracias a una transición firme de una sociedad eminentemente agraria a una industrial.<sup>2</sup> Estos eventos supusieron un nuevo renacer, se observaron un mayor optimismo, una confianza en el futuro y el progreso, y cierto grado utópico bastante necesarios tras la etapa que se acababa de dejar atrás. Las aspiraciones internacionalistas se hicieron también palpables, Coca-Cola desembarcaba ese mismo año en Finlandia.

Al mismo tiempo, si las grandes reparaciones de guerra impuestas en el anterior tratado supusieron una gran rémora durante su consecución, su liquidación produjo una gran liberación y proyección. La obligación de cumplir con estos pagos forzó a desarrollar rápida y eficazmente la estructura productiva industrial finlandesa. La Unión Soviética solicitó que las indemnizaciones fueran pagadas no sólo económicamente sino también en especie. Determinados productos elegidos por el país vecino tenían que ser dispensados. Entre ellos, en el campo de la construcción, se solicitó la entrega de alojamientos, más concretamente viviendas prefabricadas. A los alivios productivo y económico ocasionados al terminar con esta carga, se sumaron dos consecuencias especialmente relevantes para el campo de la industria constructiva. Por un lado la industria y su tejido productivo se habían desarrollado de manera sobresaliente en un campo muy concreto como el de la construcción prefabricada. Como se comprobará, esto acabaría por tener una importante repercusión. Por otro, lo que en un principio era un intercambio no remunerado, una vez saldada la deuda, la inercia exportadora se mantuvo e incluso se aumentó de cara al gigante vecino. Como resulta evidente, esto reportó inmediatos e importantes beneficios al país además de una considerable estabilidad económica.<sup>3</sup>

Tras esta liberación y junto a la voluntad modernizadora iniciada en el país, las mejoras en el campo de la construcción acontecieron de manera rápida. Parte importante de este impulso estuvo motivado por el papel de uno de los arquitectos más innovadores ya citado: Erkki Huttunen. Convencido modernizador y autor de bastantes edificios para la compañía KOP, sus construcciones supusieron siempre un alegato en favor de la más estricta modernidad. De 1943 a 1953 ocupó el puesto de director de la Junta Nacional de Construcción Pública, una de las más influyentes organizaciones estatales en lo que a planeamiento y construcción se refiere en Finlandia. Desde ese puesto promovió con optimismo tanto la prefabricación como la tecnología constructiva, facilitando el establecimiento de vínculos estables entre la industria y los arquitectos, dejando sentadas las bases

<sup>2</sup> Sólo tras este impulso, y pasados unos años, la población urbana consiguió superar a la rural. Los movimientos poblacionales más destacados en Finlandia del medio rural a hacia las ciudades se produjeron en esta fase. Se pasó decisivamente de construir casas de veteranos a grandes bloques residenciales. NIKULA, Riita: "The inter-War Period: the Architecture of the Young Republic", en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): *Op. cit.*, p. 79.

<sup>3</sup> KLINGE, Matti: *Breve historia de Finlandia*. Helsinki, Otava, 1997, pp. 145-147.



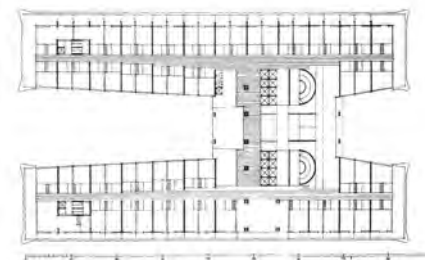
para la década de los años cincuenta.<sup>4</sup> Por otro lado, los objetivos marcados por los nuevos promotores, deseos de facilitar alojamiento al gran movimiento poblacional proveniente del medio rural, también sirvieron para el impulso de una nueva tecnología constructiva general. La productividad en la ejecución de viviendas relacionada con una máxima optimización de recursos, materiales y costes, así como con el máximo aprovechamiento de superficie y altura, se convirtieron en máximas inquebrantables dentro del colectivo. A tal punto llegó esta voluntad que es destacado como, en muchas ocasiones, la posición de las construcciones residenciales llegó a ser fijada por la longitud que era capaz de abarcar una grúa. Ha sido valorado como un periodo de completa renovación en el que fue dejada atrás la construcción en madera y ladrillo en favor del hormigón y los nuevos materiales. De manera general se mejoró tanto la maquinaria como la cualificación de la mano de obra. Se desarrollaron nuevos procedimientos y materiales de secado rápido, elementos de mayor dimensión, generalizándose la prefabricación, y las funciones de los cerramientos fueron separadas de manera real. Como fácilmente se puede deducir, todos estos aspectos eran muy favorables para la edificación en un país de clima extremo.<sup>5</sup>

Bajo esta nueva situación de expectativa de prosperidad se erigió un edificio que acabó por ser icono y abanderado del fin de la arquitectura tradicionalista anterior y del retorno de la arquitectura moderna a Finlandia: el Palace Industry Centre (1949-53) en Helsinki, de Viljo Revell y Keijo Petäjä.<sup>6</sup> Tras él, los sistemas y formas del Movimiento Moderno regresaban de nuevo a Finlandia después de casi 15 años. Este edificio atrajo una gran atención, especialmente entre los jóvenes, tanto por su construcción como por su formalidad. Casi simultáneamente, en 1952, mientras este edificio era construido, el propio Viljo Revell junto a Kyösti Ålander publicaron en forma de libro un alegato en favor de la arquitectura funcionalista. La publicación titulada *Industrial architecture in Finland (Arquitectura industrial en Finlandia)* repasaba la arquitectura de fábricas y centrales eléctricas llevada a cabo en su país. En él se consideraba que este tipo de arquitectura había sido el medio por el que la modernidad había permanecido viva hasta la actualidad en Finlandia.<sup>7</sup> La realización del Palace Industry Centre en 1953 y el desencadenamiento de los eventos comentados con anterioridad potenciaron y pusieron fecha a una deseada renovación.

Uno de los eventos arquitectónicos más celebrados que puso de manifiesto este interés por la experimentación y los postulados modernos fue Tapiola, una de las primeras *new town* en la



4. Zona de Kaleva en expansión en los años cincuenta en Tampere



5. y 6. Viljo Revell y Keijo Petäjä, Palace Industry Centre en Helsinki (1949-53)

<sup>4</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. Op. cit., pp. 93-94.

<sup>5</sup> La tecnología y el conocimiento sobre industrialización en la construcción fue buscada por arquitectos y promotores en EEUU, Francia, Alemania y los Países Nórdicos vecinos. JETSONEN, Sirkka-Liisa: "Realism or dreams – Public buildings in the 1950s". Op. cit., pp. 210-211; JETSONEN, Sirkka-Liisa: "Humane Rationalism. Themes in Finnish Architecture of the 1950s", en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): Op. cit., pp. 93-94; MÄKIÖ, Erkki: "Changes in Techniques", en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankaruu ja arki - Suomen 1950-luvun miljöö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Op. cit.

<sup>6</sup> NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): Op. cit., p. 226; MIKKOLA, Kirimo (ed.): *Alvar Aalto vs. the Modern Movement. Alvar Aalto ja modernismin tila*. Helsinki, Alvar-Aalto Symposium, 1981, p. 38.

<sup>7</sup> REVELL, Viljo y ÅLANDER, Kyösti (ed.): *Suomen teollisuuden arkkitehtuuria. Industrial architecture in Finland*. Helsinki, Suomen Arkkitehtiliitto, 1952.



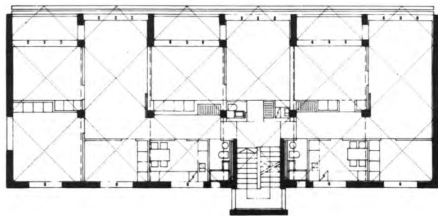
7. y 8. Tapiola. Ordenación de Tapiola y fotografía de 1956



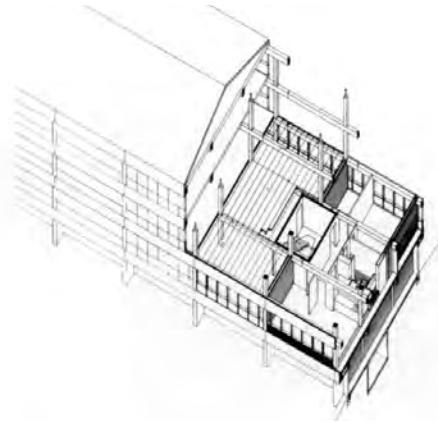
9., 10. y 11. Aarne Ervi, Complejo Central de Tapiola (1954-61)



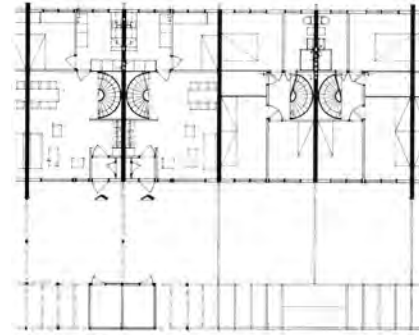




12. y 13. Aulis Blomstedt, conjunto Kolmirinne en Tapiola, (1954)



14. y 15. Viljo Revell, bloque de apartamentos Mäntyviita en Tapiola, (1954)



16. y 17. Heikki y Kaija Siren, viviendas en hilera en Kontiontie (1954-55)







18. Heikki y Kaija Siren, Teatro Nacional Finlandés (1954), Helsinki



19. Heikki y Kaija Siren, Teatro Nacional Finlandés (1954), Helsinki

Europa continental tras la guerra.<sup>8</sup> Su trascendencia no puede ser obviada, allí se realizaron parte importante de estos ensayos tanto formales como técnicos durante los años cincuenta.<sup>9</sup> Intervenciones como las viviendas en hilera en Kontiontie (1954-55) de Heikki y Kaija Siren, realizadas completamente en madera de la manera más prefabricada posible, los bloques de Mäntyviita (1954) y Sufika (1954) ambos de Revell o el conjunto de Kolmirinne (1954) de Aulis Blomstedt, rompieron una lanza en este sentido al ser de los primeros y más experimentales en ser realizados en la ilusionante Tapiola. La existencia de una normativa antigua más laxa, no actualizada hasta 1957, también facilitó una mayor libertad y experimentación en las propuestas. Allí se realizaron más de cincuenta intervenciones residenciales que merecen ser destacadas. Junto a ellas, el equipamiento puesto al servicio de esta nueva ciudad ha hecho de Tapiola un verdadero museo al aire libre moderno. Por otro lado, en el entorno urbano más consolidado edificios como el citado Porthania en Helsinki de Aarne Ervi, la ampliación del Teatro Nacional Finlandés (1954) también en Helsinki o el Teatro de la ciudad de Lahti (1954), ambos de Heikki y Kaija Siren, apuntalaron este renacimiento. Este conjunto de arquitecturas suponían un contrapunto firme a la arquitectura de Alvar Aalto, una nueva polaridad que sin embargo aprovechaba la figura y las obras de Aalto como una referencia válida. Al fin y al cabo tanto Revell como Ervi habían trabajado para el maestro finlandés, y los proyectos iniciales de los Siren estuvieron fuertemente condicionados por su obra. En esta etapa de los años cincuenta, catalogada como la *Era dorada* de la arquitectura finlandesa,<sup>10</sup> la figura del maestro seguía siendo respetada y valorada.<sup>11</sup>

Alvar Aalto había comenzado, al terminar la década de los años cuarenta con la Residencia Baker House en el MIT (1946-48), una nueva fase en su arquitectura: la de las obras de ladrillo rojo. Este material se convirtió en algo casi monotemático en sus proyectos más emblemáticos. Junto a éste, otros como el cobre y la piedra natural apoyaron una visión arquitectónica que volvía de nuevo la mirada hacia atrás en busca de referentes en las ruinas clásicas y

<sup>8</sup> TUOMI, Timo: *Tapiola: A history and architectural guide*. Espoo, Espoo City Museum, 1992; TUOMI, Timo: *Tapiola: life and architecture*. Helsinki, Rakennustieto, 2003; von HERTZEN, Heikki y SPREIREGEN, Paul D.: *Building a new town: Finland's new garden city, Tapiola*. Cambridge, MIT Press, 1973. Entre otras publicaciones, en castellano se puede consultar al respecto la revista monográfica *TAPIOLA. Revista DPA* nº22. Documents de Projectes d'Arquitectura. Barcelona, Edicions UPC, 2011.

<sup>9</sup> SAARIKANGAS, Kirsi: "The dignity of the everyday – housing architecture in the 1950s", en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankaruuks ja arki - Suomen 1950-luvun miltä. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Op. cit., pp. 234-236; NIKULA, Riitta (ed.): *Sankaruuks ja arki - Suomen 1950-luvun miltä. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Op. cit., pp. 217-219; JETSONEN, Sirkka-Liisa: "Humane Rationalism. Themes in Finnish Architecture of the 1950s", en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): *Op. cit.*, pp. 87-88. Además de en el campo técnico y proyectual, Tapiola fue también un laboratorio de carácter utópico social donde la vivienda se concibió como una herramienta más de cambio. Escritos de la época de Otto-I. Meurman y Heikki von Hertzen, padres de esta ciudad, así lo demuestran: MEURMAN, Otto-Iivari: *Asemakaavaopista (Sobre Urbanismo)*. Helsinki, Otava, 1947; von HERTZEN, Heikki: "*Koti vaiko kasarmi lapsillemme (¿Viviendas o cuarteles para nuestro hijos?)*". Väestöliiton julkaisuja no. 15. Helsinki, s.d., 1946. Su éxito se extendió a otras nuevas ciudades bosque como Herttoniemi, Maunula, Munkkivuori, Pohjois-Haaga y Roihuvuori.

<sup>10</sup> Para Roger Connah fueron los *Años del banquete*. CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. Op. cit., p. 125.

<sup>11</sup> Sobre esta fase de gran producción doméstica en Finlandia, desarrollo constructivo e industrialización se puede encontrar información relevante en los siguientes cuadernos del ministerio de vivienda: BLOMSTEDT, Aulis: *Finlandia: La respuesta de la arquitectura a la industrialización. Desarrollo urbano y paisaje*. Documentos Informativos. Serie III Temas de Arquitectura y Técnica de la Construcción: 31 del Ministerio de la Vivienda de España. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 1964; CRAPPE, C. y KORHONEN, Ahti: *El Urbanismo En Finlandia*. Documentos Informativos. Serie II Ordenación del Territorio y Planificación Urbana: 862 del Ministerio de la Vivienda de España. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 1969; CRAPPE, C.: *La vivienda en Finlandia*. Documentos Informativos. Serie III Vivienda: 863 Madrid, Ministerio de la Vivienda, 1969; JOEDICKE, Jürgen y LLORENS, Jordi: *La construcción en Finlandia*. Documentos Informativos. Serie I Arquitectura y Construcción: 861 del Ministerio de la Vivienda de España. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 1969.

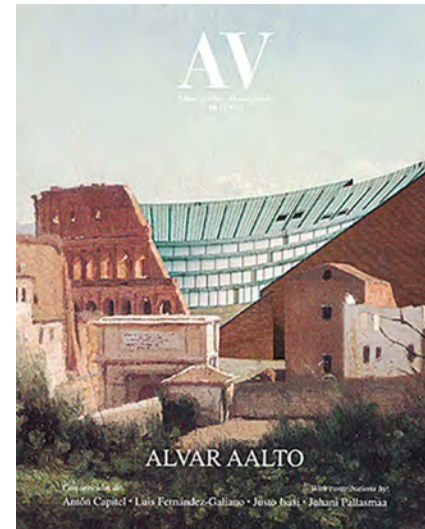
los modelos medievales. Obras sobradamente conocidas como el Ayuntamiento de Säynätsalo (1949–52), la Casa de Cultura en Helsinki (1952-58), el Instituto de la Seguridad Social (1948-56) o el Plan General para el Campus Universitario de Otaniemi (1949-69), muy prolongado en el tiempo, constatan esta visión. No sólo fue el ladrillo rojo el que identificó su obra sino que el carácter eminentemente institucional y público, a veces monumental de la misma el que también la distinguió. La arquitectura de importantes residencias unifamiliares llegaba a su fin con la Casa Experimental de Muuratsalo (1953) y la Masion Carré (1956-59), y el alto grado experimental formal y técnico comenzaba a perder peso después de la ejecución de la iglesia de Vuoksenniska (1955-58). Mientras sus compañeros y las nuevas generaciones enfocaban decididamente su visión hacia delante, él en su continua búsqueda de una diferenciadora expresión personal, daba un ligero e inteligente paso atrás.

A pesar de que la mayoría de la producción de esta fase se llevó a cabo en forma de edificios residenciales, también vieron la luz una serie de construcciones públicas, además de las ya citadas, que merecen ser destacadas. Entre ellos sobresalen la ampliación del Instituto de los Trabajadores en Helsinki (1955-59) llevado a cabo por Aulis Blomstedt, la Escuela Primaria de Meliahti (1953) de Viljo Revell y Osmo Sipari o la Universidad de Turku (1954-59) y el Complejo Central de Tapiola (1954-61) a cargo de Aarne Ervi. Edificios religiosos como la Capilla de Otaniemi de Heikki y Kaija Siren (1953-57), la Capilla del Cementerio de Järvenpää (1956-57) de Tarja y Esko Toivianen, la del Cementerio de Kemi (1959-60) de Osmo Sipari o la del Cementerio de Vatiala cerca de Tampere (1960-61), de Revell, también alcanzaron reconocimiento. Como se puede comprobar, en todos ellos se hizo palpable una sólida voluntad de trabajar bajo los principios de la arquitectura moderna y una considerable calidad general. Como recuerda Reima Pietilä las construcciones de esta fase eran fruto del trabajo de estudios de un tamaño aún doméstico desde los que se conseguía controlar minuciosamente todas las fases del proyecto.<sup>12</sup> Todas estas edificaciones, al margen de la arquitectura roja de Aalto, fue englobada por sus propios creadores bajo del término *Modernismi*. El término más habitual utilizado hasta el momento en Finlandia había sido *Funktionalismi* pero este nuevo apelativo era positivamente más ambiguo, socialmente menos chocante y aceptable.<sup>13</sup> No identificar esta nueva fase moderna con la anterior a la guerra era parte de una finalidad deseada con este cambio nominal. Aquella tenía una naturaleza más rígida y condescendiente mientras que esta nueva etapa empezaba a ofrecer una mayor flexibilidad, libertad y carácter personal. Comenzaba aquí, al igual que en otros países, la revisión de la arquitectura moderna desde una perspectiva nacional.

En este caso, lo que con el paso del tiempo se ha conocido exteriormente como *Funcionalismo Finlandés*, tuvo una repercusión y calado internacional destacados. Desde fuera de



20. Alvar Aalto, Casa Experimental de Muuratsalo (1953)



21. Portada de la revista AV Monografias n° 66 dedicada a Aalto

<sup>12</sup> NIKULA, Riitta (ed.): *Sankaruu ja arki - Suomen 1950-luvun miljöö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s. Op. cit.*, pp. 221-222.

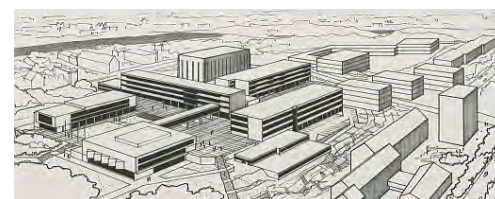
<sup>13</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history. Op. cit.*, pp. 127, 134.



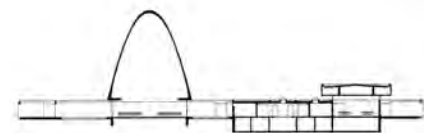
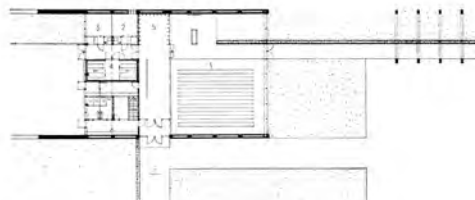
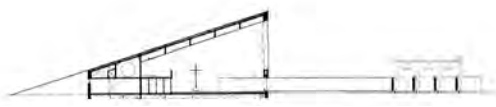
22. Aulis Blomstedt, Ampliación del Insituto de los Trabajadores en Helsinki (1955-59)



23. Viljo Revell y Osmo Sipari, Escuela Primaria de Meliähti (1953)



24. Aarne Ervi, Universidad de Turku (1954-59)



25. y 26. Heikki y Kaija Siren, Capilla de Otaniemi (1953-57)



27. y 28. Osmo Sipari, Capilla del Cementerio de Kemi (1959-60)



29. y 30. Viljo Revell, Capilla del Cementerio de Vatiala cerca de Tampere (1960-61)



Finlandia era percibido como un movimiento homogéneo de rasgos comunes bastante atractivo. Documentación sobre los proyectos realizados en el país nórdico era solicitada para su difusión, publicación y exposición. Con el fin de centralizar y facilitar esta misión, recopilar y archivar el abundante trabajo que los arquitectos destacados fallecidos donaban a la Asociación de Arquitectos Finlandeses SAFA, así como la colección de fotografías de la misma, se fundó en 1956 el MFA o Museo Finlandés de Arquitectura. Tras el instaurado en Moscú en 1934 este era el segundo creado a nivel mundial dedicado exclusivamente a esta especialidad. Uno de sus promotores y fundadores fue Alvar Aalto, el otro, Kyösti Ålander, que acabó siendo su primer director gracias al reconocimiento del que gozaba dentro el colectivo a pesar de no ser arquitecto. Esta entidad, que con el tiempo se convertiría en un importante foco de poder, ha sido considerada por Roger Connah una herramienta al mismo tiempo homogeneizadora, propagandística y publicitaria.<sup>14</sup> Su cometido como elemento exportador y difusor de la arquitectura nacional en el extranjero se evidencia en el histórico vínculo de promoción y patronazgo existente con el Ministerio de Asuntos Exteriores.<sup>15</sup> A raíz de esta fundación, además de otras consecuencias que se notarán más adelante, la repercusión internacional de la obra de arquitectos finlandeses y el interés de estos por las corrientes internacionales sufrió a partir de este momento un crecimiento exponencial. Se estaba desencadenando una sustantiva internacionalización de la profesión que afectaría de manera considerable a los acontecimientos futuros dentro del país. El éxito de esta política exterior quedó demostrado por el éxito en concurso internacionales y la buena acogida de obras fuera de Finlandia como el del Ayuntamiento de Toronto en Canadá (1959-66) o la sauna Johnson en Wisconsin, Estados Unidos, ambos de Viljo Revell, el Centro Cultural de Wolfsburgo en Alemania (1958-63), el edificio de la Unión de Estudiantes en Uppsala (1958-63) o el Museo de Arte de Uppsala en Dinamarca (1958-72), estos últimos a cargo de Aalto. Más adelante otros a destacar como el primer premio de Heikki y Kaija Siren en 1962 para el Palacio de Congresos de Linz o el de Reima y Raili Pietilä en Kuwait en 1968 sirven también para constatar este hecho.<sup>16</sup>

Con la consecuente estabilidad nacional conseguida tras la reconstrucción y la solidez industrial, con un favorable futuro tras el éxito en la construcción residencial y la necesidad futura de más edificios públicos como centros educativos, administrativos, teatros u hospitales, la siguiente década de los años sesenta se presentaba como una era de prosperidad y calma. Sin embargo, en el colectivo de arquitectos la situación fue más confusa de lo deseado. Roger Connah ha anotado en este sentido que mientras en el exterior era muy valorada la arquitectura finlandesa y se proyectaba una

<sup>14</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. Op. cit., p. 134; CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. Tampere, Datutop, 2007, p. 20.

<sup>15</sup> Desde su fundación hasta 1963 el MFA expuso la producción nacional en 23 ciudades extranjeras incluidas en países como la URSS, Reino Unido, Suiza, Alemania, Italia, España, México o Argentina. Entre 1964 y 1969 llegó a su nivel álgido de difusión internacional exponiendo la obra de arquitectos finlandeses en 44 ciudades fuera de Finlandia en nuevos países destacados como India, Japón, Francia, Túnez o Brasil. Sobre el papel y la relevancia de las exposiciones organizadas desde el MFA durante esta fase se puede consultar: CEFERIN, Petra: Op. cit.

<sup>16</sup> MIKKOLA, Kirmo (ed.): *Alvar Aalto vs. the Modern Movement. Alvar Aalto ja modernismin tila*. Op. cit., pp. 46-49.



31. Alvar Aalto y Kyösti Ålander juntos en 1974



32. y 33. Carteles de las exposiciones de arquitectura finlandesa en Belgrado 1959 y Varsovia 1960



34. Viljo Revell leyendo la noticia de su victoria en el concurso del Ayuntamiento de Toronto en un periódico canadiense



35. Viljo Revell, H. Castren, B. Lundsten y S. Valjus, Ayuntamiento de Toronto (1959-66), Canadá



36. Heikki y Kaija Siren, Palacio de Congresos de Linz (1962-74), Austria



37. Aulis Blomstedt dibujando "Líneas ciegas" en la Universidad Tecnológica de Helsinki en 1959.



38. Aalto a bordo de su embarcación

imagen de unidad, modernidad y sensibilidad común, interiormente la realidad era otra.<sup>17</sup> Probablemente, desde la polémica interna a comienzos de siglo, alrededor de la nueva estación ferroviaria de Helsinki, no se había producido ninguna de este calado.<sup>18</sup> Para Connah fue claramente un periodo de confrontación y mucho revuelo, en el que la arquitectura finlandesa acabó por perder parte de su demostrado potencial.

### Años de confrontación y jóvenes cabreados<sup>19</sup>

La primera muestra de lo que podían deparar los años siguientes a la fundación del MFA ya se produjo incluso antes de su aparición. En 1948, Aulis Blomstedt, hijo del también arquitecto Yrjö Blomstedt y hermano menor de uno de los arquitectos y críticos más comprometidos con la modernidad, Pauli E. Blomstedt, se aventuró a escribir un artículo titulado "Lumipalloja. Eli Arkkitehtuuria terveystoppia aloittelevile" ("Bolas de nieve. Iniciación a los sanos principios de la arquitectura"). En él Blomstedt se refería a Aalto y su arquitectura de manera algo crítica, describiendo la obra de éste como una arquitectura de anguila eléctrica. Aalto, desde su posición en aquel momento, consiguió impedir que el artículo fuera publicado.<sup>20</sup> Unos años después, en 1953, se propició el segundo capítulo de este prólogo de la futura fase de confrontación. Ese año, antes también de la fundación del MFA y para dar respuesta en parte a los requerimientos internacionales, la SAFA organizó la primera exposición de arquitectura finlandesa titulada *Suomi Rakentaa, (Finlandia construye)*. Con motivo de este evento se abrió un debate entre Aalto, Revell y Petäjä en relación a la identificación de la autoría de los proyectos que aparecían en la exposición. En contra de la visión de Aalto la pareja más joven de socios arquitectos defendía una mayor impersonalidad. No se ha llegado a saber como quedó resuelta esta cuestión, sin embargo, sí que es claro que la figura de Aalto, su arquitectura y su autoridad, en la fase final de su carrera y en su propio país, empezaba a ser puesta en duda al menos entre sus colegas. Como ya es más conocido, tras estos y otros eventos, en 1955 el propio Aalto dejó constancia de este distanciamiento, que no había hecho más que empezar, al nombrar el barco que él mismo había diseñado para su residencia en Muuratsalo como "Nemo propheta in patria" ("Nadie es profeta en su tierra").

<sup>17</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history. Op. cit.*, pp. 182-183. Los cronistas más destacados de esta época han sido Juhani Pallasmaa, Malcolm Quantrill, Kirmo Mikkola y Roger Connah. Entre ellos es Connah el que ha al mismo tiempo que ha acabado por alcanzar las posturas más extremas sobre este periodo.

<sup>18</sup> Sobre ésta y otras fases polémicas internas destacadas y trascendentes dentro de la historia de la arquitectura finlandesa puede consultarse: KOMONEN, Markku: "Snowball fights in Finnish architecture. The Counter Tradition", en MACKETH, Peter (ed.): *Archipelago: Essays on architecture for Juhani Pallasmaa*. Helsinki, Rakennustieto, 2006.

<sup>19</sup> Este ha sido el nombre puesto con posterioridad por el propio Mikkola al grupo del que él formó parte. MIKKOLA, Kirmo: "Architecture: its ideals and reality", *Arkkitehti* 8/1974. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1974, p. 53.

<sup>20</sup> KOMONEN, Markku: *Op. cit.*, p. 116; CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history. Op. cit.*, pp. 85, 254.

Lo que en la década de los años cincuenta habían sido distensiones y diferencias menores, en los años sesenta se convirtieron, desde una parte importante de su propio colectivo, en una crítica y un desplazamiento más significativos. De manera general, el grupo de arquitectos finlandeses había permanecido relativamente unido hasta este momento gracias a figuras intermedias como el propio Revell, Ervi o la pareja Siren. Su papel en este sentido se desvaneció y la llegada de jóvenes deseosos de cambiar el estado inmovilista de la profesión en favor de una mayor internacionalización y racionalidad, junto al soporte y control ejercido por otros veteranos que apoyaban esta causa desde organismos relevantes, consiguieron hacer efectiva la disgregación. Durante los años sesenta, especialmente al final de la década, la profesión quedó polarizada entre los jóvenes y el grupo de los considerados individualistas. Las críticas fueron dirigidas eminentemente contra la arquitectura de Aalto y su figura. En aquel momento era posiblemente, junto a Le Corbusier, el arquitecto vivo más famoso del mundo.<sup>21</sup> Se le acusó principalmente de exclusivista y subjetivista, quedando desplazado poco menos que al ostracismo.<sup>22</sup> Su reconocimiento en 1955 como miembro de la Academia de Finlandia y su posterior actuación como presidente de la misma, de 1963 a 1969, pudieron agravar este tipo de actitudes. En este sentido, entre otros reconocimientos internacionales, su nombramiento como Miembro Honorario de la American Academy of Arts and Sciences en 1957, la Medalla de Oro del Royal Institute of British Architects-RIBA recibida ese mismo año o la Medalla de Oro del American Institute of Architects-AIA otorgada en 1963, también propiciaron cierto resentimiento. Por otro lado, por obras como la Oficinas Centrales la compañía Enso-Gutzeit (1959-62), su primer proyecto para el nuevo centro urbano de Helsinki (1959-64) o los auditorios de Essen primero (1959-64) o el de Helsinki algo más tarde (1970-75) fue además señalado de ser lacayo del capitalismo, una acusación ésta muy recurrente en los años sesenta. Este grupo de jóvenes, admiradores en su mayoría de la arquitectura de Le Corbusier, al referirse a Aalto y su obra forjaron la expresión: *mantequilla batida de la crema de Corbu*.<sup>23</sup> Pallasmaa, quien formó parte de este grupo, recién titulado a finales de los cincuenta, ha confirmado que Aalto era considerado como *The Old Older, el mayor de los mayores o el viejo entre los viejos*.<sup>24</sup> En este conjunto de señalados, denominado como la *Academia de Aalto*,<sup>25</sup> fueron incluidos también Reima Pietilä y Timo Penttilä, al entender su obra como continuadora de la tradición aaltiana. Las consecuencias de este desplazamiento no fueron menores. La pareja Pietilä no obtuvo ningún encargo en su propio país durante aproximadamente



39. Aalto recogiendo la Medalla de Oro del RIBA en 1957



40. Aalto recibió títulos de honor en varias universidades americanas, en este caso es en la de COLUMBIAN, Nueva York en 1964



41. y 42. Alvar Aalto, Auditorio de Essen (1959-64)

<sup>21</sup> ZABALBEASCOA, Anaxtu y RODRÍGUEZ MARCOS, Javier: "Alvar Aalto. La gloria amarga", en *Vidas construidas: biografías de arquitectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p. 230. Más información en castellano al respecto de esta época hostil hacia Aalto se puede encontrar en este mismo artículo titulado "Alvar Aalto. La gloria amarga". *Op. cit.*

<sup>22</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. *Op. cit.*, p. 166.

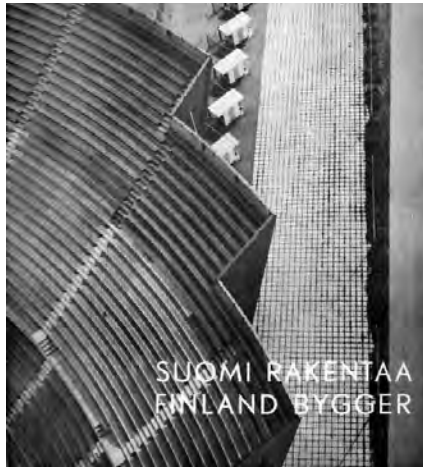
<sup>23</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. *Op. cit.*, p. 82.

<sup>24</sup> PALLASMAA, Juhani: "Finnish architecture after de Paris spring and Alvar Aalto", en LOUHENJOKI-SCHULMAN, Pirkko-Liisa (ed.): *Synthesis: architecture, craftsmanship and design: International conference on architecture urban planning and design, Espoo 4.-6.9.1989*. Helsinki, SAFA, 1990, p. 51.

<sup>25</sup> MACKKEITH, Peter (ed.): *Encounters. Juhani Pallasmaa architectural essays*. Helsinki, Rakennustieto, 2005, p. 12.



siete años.<sup>26</sup> Aalto, por otro lado, decidió voluntariamente apartarse de manera definitiva de la ingeniería social de la época.



43. y 44. Cartel y fotografía de la inauguración de la primera exposición *Finlandia Construye* 1953

Un acontecimiento más sirve para conocer mejor el grado de hostilidad propiciado durante esta fase. Como ha narrado Göran Schildt, biógrafo de Aalto, en 1967, con motivo de la exposición retrospectiva realizada sobre su figura en el Museo Ateneum de Helsinki, se desarrolló un inofensivo pero simbólico incidente. La noche antes de la inauguración, un cansado y enfermo Aalto daba los últimos retoques a la exposición. En aquel momento dos jóvenes irrumpieron furiosamente en el museo, con los bolsos llenos de latas de cervezas, e increparon y atacaron a Aalto con oscuros argumentos. La intervención no tuvo consecuencias importantes ni sobre Aalto ni sobre la exposición, ésta se inauguró con normalidad al día siguiente. Aquellos dos jóvenes eran Kirmo Mikkola y Juhani Pallasmaa.<sup>27</sup>

El objetivo de este nuevo grupo formado por los opositores de Aalto era conseguir una renovación de la arquitectura Finlandesa, alcanzar un nuevo renacimiento. Frente al individualismo que consideraban imperante, proponían una arquitectura más igualitaria y por tanto unificadora. Para ello era preciso alcanzar en primer lugar una mayor teorización de la profesión que posteriormente acabaría por desembocar en una racionalización de la actividad proyectual.<sup>28</sup> En la búsqueda de este renacer, los originarios modelos modernos fueron tomados como referencia. El Neoplasticismo, Theo van Doesburg o Malevich fueron recuperados. Su extensión moderna en la arquitectura, representada en el mediático Le Corbusier, y más adelante en Mies van der Rohe, se ofrecieron como modelos indispensables.<sup>29</sup> La batalla entre los partidarios de esta racionalización y los defensores de Aalto se libró en diferentes territorios. Tanto en el Museo Finlandés de Arquitectura MFA, como la Universidad Tecnológica de Helsinki TKK, la revista *Arkkitehti* o la Asociación de Arquitectos Finlandeses SAFA fueron escenarios de la disputa, dejando signos de esta fase de confrontación en su historia y las páginas de sus publicaciones.

A pesar de que desde un principio y hasta su muerte en 1975 el MFA estuvo dirigido por Kyösti Ålander, subyace la sensación de que en realidad existió una pugna por el control ideológico del mismo entre Aalto y Blomstedt. Connah recuerda como en el proceso de selección de la información destinada a ser difundida fuera del país se producía un exigente control basado en la

<sup>26</sup> QUANTRILL, Malcolm: *Reima Pietilä: Architecture, Context and Modernism*. New York, Rizzoli, 1985, p. 186; JOHANSSON, Eriika: "Raii y Reima Pietilä" en JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): *Raii y Reima Pietilä: un desafío a la arquitectura moderna*. Madrid, Fundación ICO, 2009, p.14.

<sup>27</sup> SCHILDT, Göran: *Aalto: the mature years*. New York, Rizzoli, 1989, p. 307. Como no podía ser de otro modo Göran Schildt se ha hecho eco también de esta etapa opositora y de diferentes acontecimientos al respecto. En el capítulo "The Two Sides of Fame" ("*Las dos caras de la fama*") narra ésta y otras escenas similares acontecidas en este periodo. SCHILDT, Göran: *Aalto: the mature years*. New York, Rizzoli, 1989, pp. 300-313.

<sup>28</sup> Como recuerda Reima Pietilä, mientras Blomstedt insistía en que *la arquitectura precisa de teoría*, Aalto, apoyado en este caso por Heikki Siren, desconsideraba este principio. QUANTRILL, Malcolm: *Reima Pietilä: Architecture, Context and Modernism*. Op. cit., pp. 186-187.

<sup>29</sup> La mayor parte de los artículos relativos a Le Corbusier y su obra fueron publicados en la revista finlandesa *Arkkitehti* entre 1953 y 1958, muchos de ellos firmados por Aulis Blomstedt. En relación a Mies van der Rohe las publicaciones se realizaron reiteradamente entre 1960 y 1969.

relación de duelo entre Aalto y Blomstedt.<sup>30</sup> Tras la retirada de Aalto de la escena mediática y social del colectivo se puede intuir que fue Blomstedt quien se hizo con el mando de este órgano. Poco a poco este organismo se fue convirtiendo en un lugar de reunión y debate.<sup>31</sup> El grupo de asistentes era muy amplio, encabezado por Aulis Blomstedt destacaban en estos encuentros Keijo Petäjä, Reima Pietilä,<sup>32</sup> Aarno Ruusuvuori, André Schimmerling, Otto-Iivari Meurman o Viljo Revell. En estos grupos también era frecuente la presencia de jóvenes estudiantes de arquitectura que empezaban a trabajar en el museo como ayudantes, es el caso de Juhani Pallasmaa y Kirmo Mikkola. También era habitual la presencia de personalidades de disciplinas diferentes como la filosofía, las matemáticas o el arte. Entre los artistas asistentes se encontraba la figura de Juhana Blomstedt, hijo de Aulis Blomstedt y profesor de arte.<sup>33</sup> A pesar de que los debates aquí originados eran de naturaleza muy dispar y las opiniones representaban las diferentes escuelas de pensamiento que se estaban desarrollando en Finlandia, es evidente que la de perfil más racionalista acabó por ser la que adquirió un mayor peso.<sup>34</sup> Consciente de ello, el propio Aalto se refirió al grupo originado en el museo en tono despectivo, en privado y desde su estudio, como los *Corbusiers del parque Kaivopuisto*.<sup>35</sup> Finalmente, fue tal la relevancia de esta vertiente racionalista y teórica que acabó por influir, controlando el material que formaba parte de las exposiciones organizadas por la institución, en la imagen proyectada al exterior de la arquitectura finlandesa. Según Petra Ceferin, a tal punto llegó la censura que, expresado en un juego de palabras en inglés se pasó de la *'golden age'* o *'era dorada'* de la *arquitectura finlandesa* a la *'golden cage'* o *'jaula dorada'* de los *arquitectos finlandeses*.<sup>36</sup>

La revista de arquitectura de referencia en Finlandia, *Arkkitehti*, también se convirtió en territorio de disputa. Aulis Blomstedt había sido ya director de la publicación entre 1941 y 1945. Como prolífico escritor y teórico su obra se multiplicó durante los años cincuenta y sesenta en forma de artículos frecuentemente dedicados a la forma y la proporción. Esto tuvo su reflejo en el número de ensayos que consiguió publicar en *Arkkitehti* durante estas dos décadas, a pesar de la censura que desde la SAFA, entidad editora de la revista, históricamente más conservadora y cercana a Aalto, se



45. y 46. Exterior e interior de la primera sede del Museo Finandés de Arquitectura MFA en el Parque Kaivopuisto

<sup>30</sup> CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>31</sup> MACKETH, Peter (ed.): *Encounters. Juhani Pallasmaa architectural essays*. *Op. cit.*, pp. 12-15. Sobre la conformación de estos grupos de debate, los temas tratados y el desarrollo de las conversaciones puede consultarse el artículo de Pallasmaa al respecto PALLASMAA, Juhani: "Reima Pietilä y el círculo del Museo de Arquitectura Finlandesa", en JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): *Op. cit.*; También Roger Connah ha insistido en el carácter e importancia de estos encuentros en CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. *Op. cit.*

<sup>32</sup> A pesar de que se anotará más adelante se debe recordar que Reima Pietilä, al poco de terminar sus estudios, fue reclutado por Blomstedt para formar parte de su entorno de influencia. Pietilä aceptó esta situación y sus primeros textos, proyectos y experimentos fueron completamente dependientes de los postulados de Blomstedt.

<sup>33</sup> Poco después, casi en paralelo, en 1966, un grupo de jóvenes artistas entre los que se encontraba Juhana Blomstedt fundó el grupo Aloha. Otros de los miembros del grupo fueron Unto Pusa, Göran Augustson y Raimo Utriainen. De manera similar a lo que acabaría ocurriendo con la arquitectura la racionalidad se imponía sobre otros principios, la geometría y el poder de la cuadrícula eran también la base de sus obras. VALKONEN, Markku: *El arte finlandés a través de los siglos*. Helsinki, Otava, 1996, p. 146.

<sup>34</sup> Como recuerda Pallasmaa las discusiones se alargaban hasta altas horas de la noche en el museo. El acaloramiento y vehemencia alcanzados en algunas de ellas hizo que acabaran en pelea física. PALLASMAA, Juhani: "Reima Pietilä y el círculo del Museo de Arquitectura Finlandesa". *Op. cit.*, p. 24.

<sup>35</sup> *Ibidem.* Se debe aclarar que el MFA antes de ocupar el emplazamiento actual en la calle Kasarmikatu en Helsinki ocupaba una histórica villa de madera construida en la calle Puistokatu dentro del parque Kaivopuisto también en Helsinki.

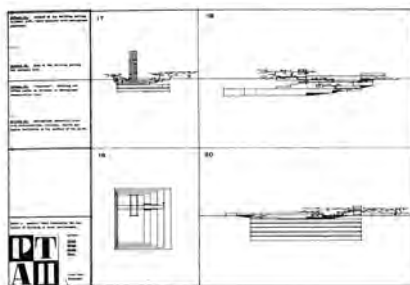
<sup>36</sup> CEFERIN, Petra: *Op. cit.*, p. 148.



47. Imagen del grupo PTAH - Progrès, Technique, Architecture Helsinki



48. Aulis Blomstedt (segundo por la izquierda), en el CIAM de Aix-en-Provence en 1953. A la derecha, en primer plano, Le Corbusier



49. Uno de los paneles del grupo finlandés en el CIAM de Aix-en-Provence en 1953.

hacia de sus escritos. Una muestra de esta represión antiteórica aparece en 1957, un año después de que Aarno Ruusuvuori se hiciera cargo de la revista desde el puesto de director. Como recuerda Pietilä, Ruusuvuori, partidario de la faceta racionalista, se vio obligado a dimitir al no compartir ni estar dispuesto a aplicar la labor de censura que desde la SAFA trataba de hacerse hacia los postulados renovadores.<sup>37</sup>

De manera simultánea, la actividad renovadora se vio ampliada a otros frentes. Así en 1953 se fundó en Aix-en-Provence la rama finlandesa de los CIAM. Aulis Blomstedt se consolidó como el director de este grupo. Junto a sus otros fundadores, Pentti Aholo, Aarne Ervi e Ilmari Tapiovaara, se configuró esta comunidad alrededor del nombre PTAH (Progrès, Technique, Architecture Helsinki).<sup>38</sup> Blomstedt también trató de atraer a este grupo a los jóvenes arquitectos más notables, entre ellos, en un comienzo, a Reima Pietilä. Una de las consecuencias más destacadas de esta asociación fue la aparición de una nueva plataforma, quizá como alternativa a la controlada Arkkitehti, para la difusión de los postulados teóricos de este grupo y los proyectos desarrollados en Finlandia: la revista *Le Carré Bleu*.<sup>39</sup> Su perfil era intencionada y decididamente internacional, lo cual permitía de nuevo un control de la proyección exterior de lo que ocurría en Finlandia. Se publicaba en francés y en inglés y era comercializada entre otros países en Suecia, Suiza, Francia, Reino Unido y Estados Unidos. Su presencia no fue menor, a través de sus artículos colaboraron en ella arquitectos conocidos como Jørn Utzon, Sverre Fehn, De Carlo, Candilis o Erskine, permaneciendo activa hasta la actualidad.

Llegado este punto no resulta complicado deducir que dentro de esta vertiente racionalista fue Aulis Blomstedt quien se erigió como decano. Era el mayor de todos, apenas ocho años menor que Aalto, estaba profundamente convencido del cambio que debía producirse y era un inteligente y enérgico crítico.<sup>40</sup> Él fue el protagonista del acontecimiento que serviría de culminación de este proceso de destronamiento. En 1958 Blomstedt conseguía acceder a uno de los puestos más relevantes en influyentes al obtener la plaza que J. S. Sirén había dejado vacante dos años antes como

<sup>37</sup> QUANTRILL, Malcolm: *Reima Pietilä: Architecture, Context and Modernism*. *Op. cit.*, pp. 186-187. Es Pietilä quien confirma que fue esta la razón de la dimisión de Ruusuvuori a pesar de que la establece en 1959. Tras contrastar diferentes fuentes, entre ellas el archivo de la propia revista Arkkitehti, se puede constatar que la fecha en la que Ruusuvuori abandona la revista es 1957.

<sup>38</sup> En línea con los pensamientos teóricos universalistas de Blomstedt el nombre del grupo hacía referencia a otro significado del término Ptah: una antigua divinidad egipcia, maestro constructor, inventor de la albañilería y patrón de los arquitectos. Al mismo tiempo, su configuración en francés delataba las preferencias de Blomstedt por este país, él era franco parlante, y por la arquitectura que allí se realizaba, en particular la de su admirado de Le Corbusier. Hay que destacar también que a pesar de la insistencia en la figura modelo de Le Corbusier como racionalista, éste ya había superado aquella etapa.

<sup>39</sup> La revista fue fundada en 1958 por Aulis Blomstedt, Reima Pietilä, Heijo Petäjä, Kyösti Alander y André Schimmerling. Este último era trabajador del estudio de Blomstedt y fue el director de la revista desde su fundación hasta 2003. Como ha anotado Pallasma los miembros del grupo de esta revista presentaban también una actitud crítica hacia la figura de Aalto. PALLASMA, Juhani: "Reima Pietilä y el círculo del Museo de Arquitectura Finlandesa". *Op. cit.*, p. 24. El nombre de esta nueva revista vuelve a hacer referencia a la predilección de Blomstedt por la lengua francesa así como a los orígenes de la modernidad en el neoplasticismo. Su nombre coincide no casualmente con el de uno de los cuadros del pintor Piet Mondrian. CONNAH, Roger: "Sometimes and Always, with Mixed Feelings: Untimely Notes on a Culture of Silence", en QUANTRILL, Malcolm y WEBB, Bruce (eds.): *The Culture of Silence. Architecture's Fifth Dimension*. Drawer (Texas), Texas A&M University Press, 1998, pp. 22-37.

<sup>40</sup> Para Roger Connah, Aulis Blomstedt presentó desde sus inicios una antipatía personal hacia Aalto. Fue el responsable directo de la generación de esta corriente opositora. CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. *Op. cit.*, p. 154. Para más información sobre las diferencias entre Aalto y Blomstedt se puede consultar LAHTI, Louna: *Alvar Aalto ex intimo*. Jyväskylä, Atena Kustannus, 1997, pp. 68-74.



catedrático del Departamento de Arquitectura.<sup>41</sup> Aunque Blomstedt sólo estuvo al frente de este cargo durante ocho años, hasta 1966, fue suficiente para dejar constancia de su manifiesto en los alumnos y futuros arquitectos del país. La escuela se convirtió quizá en el foco más importante de aleccionamiento racionalista y por tanto de aislamiento de la figura de Aalto. Durante este periodo, y ya en fases anteriores, la obra de Aalto apenas era mostrada a los estudiantes. A pesar de haber diseñado y construido el campus en el que se situaba la Escuela de Arquitectura, además del propio edificio de la escuela, no había en la biblioteca ningún libro disponible sobre Aalto al respecto.<sup>42</sup> Esta labor formativa se vio reforzada por la participación en las labores docentes en la TKK, primero como ayudantes y posteriormente como profesores, de dos importantes miembros ya citados del grupo del MFA, promotores y defensores también de la nueva causa: Aarno Ruusuvuori y Keijo Petäjä.

El comienzo de los años sesenta continuó en esta línea de tensión e intercambio de posturas para llegar definitivamente al cenit del conflicto a mediados de esta nueva década. En línea con lo que ocurría en el resto de Europa, y coincidiendo en el tiempo con los aires arquitectónicamente renovadores en Finlandia, cogió fuerza el pensamiento revolucionario y de izquierdas. Al los países escandinavos también llegó esta nueva oleada y el colectivo arquitectónico finlandés en particular, al estar en pleno proceso reformador, se vio fuertemente influido por ella. La profesión sufrió un considerable influjo político. Es conocido que Aulis Blomstedt contaba con una predisposición radical con ideas de perfil socialista-anarquista. Junto a él, Kirmo Mikkola fue el pilar más importante en la politización de la actividad arquitectónica. Mikkola era un joven arquitecto, perteneciente también al grupo renovador, de origen burgués, intelectual, con mucho talento y buen escritor. Fue uno de los personajes más activos y comprometidos con la causa política y social a través de la conjunción de éstas con la actividad arquitectónica.<sup>43</sup> Afiliarse al partido comunista y lucir el carné del mismo se convirtió en algo habitual y a la moda entre los arquitectos, principalmente entre los jóvenes. El uso de los términos como *camarada* o *compañero* también fue algo recurrente en el colectivo.<sup>44</sup> Esta actitud revolucionaria y de oposición a las estructuras preestablecidas entró en perfecta consonancia con las ideas del colectivo opositor al dominio aaltiano. Valores sociales pretendidos como la igualdad, la equidad o la transparencia fueron fácilmente acondicionados al pensamiento del colectivo racionalista. Esta igualdad en el campo arquitectónico se canalizó en forma

<sup>41</sup> De nuevo Connah hace una interesante interpretación de la historia para llegar a adivinar el origen de esta etapa de conjura. La clave para él se encuentra en 1929, año en el que el comité de selección del nuevo catedrático de Arquitectura, formado por Onni Tarjanne, Carolus Lindberg y Sigurd Frosterus decide confiar en el rigor, el elegante control y la fiabilidad de Johan Sigfrid Sirén frente a la candidatura de un joven, supuestamente brillante, que no había trabajado aún en Helsinki, llamado Alvar Aalto. J. S. Sirén impuso en la formación de los alumnos una disciplina y sobriedad que acabaron desembocando, tanto en su obra como en sus lecciones, en un estricto racionalismo. El que fuera su sustituto, Aulis Blomstedt, era uno de sus mayores admiradores. En este encadenamiento es donde Connah observa el éxito del desplazamiento al que se acabó sometiendo finalmente a Aalto. CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. Op. cit., p. 134.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> No resulta sencillo rastrear la figura de Mikkola. La información más interesante referente a su actividad y pensamiento aparece de nuevo en los escritos de Connah, especialmente en CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. Op. cit.; y CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. Op. cit., p. 165.

<sup>44</sup> CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. Op. cit., p. 9.



50. Portada de número 1 de la revista Le Carré Bleu (1958)



51. May Day en Helsinki a mediados de los años sesenta



52. Kirmo Mikkola fotografiado en 1974

**Uutiset**  
 N:o 102 — IRTONUMERO 49 PENNIA

Pääkirjoitus:  
**KOIVISTO VAROITTA  
 — KOKOONUS ILKKU**

**puudotti elukoneen**  
**JA MIEHISTÖN ETSIMISESSÄ**

Uutisetin uutisointi on ollut erittäin aktiivista ja laadukasta. Uutisetin toiminta on ollut erittäin aktiivista ja laadukasta. Uutisetin toiminta on ollut erittäin aktiivista ja laadukasta.

**oli cettiin**

Uutisetin uutisointi on ollut erittäin aktiivista ja laadukasta. Uutisetin toiminta on ollut erittäin aktiivista ja laadukasta. Uutisetin toiminta on ollut erittäin aktiivista ja laadukasta.

**rkkitehtiopiskelijat saivat  
 iton uudistuskamppailussa**

**K:n opettajaneuvosto hyväksyi uuden järjestelmän**

TEKIJÄT: KOKOAJA: N:o 102, päivä: 13.4.1969, sivu: 12, sivu: 12



54. y 55. Tapani Launis in la portada de periódico Uutiset con motivo de la revueltas y en una de ellas en abril de 1969

53. Abril de 1969, el lechón con la palabra "SAFA" escrita en sus lomos



de diseños basados en la repetición, la homogeneidad y la uniformidad.<sup>45</sup> Nociones como la claridad, la apertura y la transparencia se pusieron en consonancia entre el ideario social y el arquitectónico. El reciente grado de desarrollo alcanzado por la industrialización de la construcción se presentó como el vehículo perfecto para conseguir estos objetivos. La modulación, estandarización y regularidad que la construcción basada en procesos industriales necesitaba, respondía al racionalismo y estructuralismo que tanto se ansiaba alcanzar.

En este contexto de revueltas, en su origen vinculadas a movimientos estudiantiles y a agrupaciones de jóvenes, la Escuela de Arquitectura de Helsinki acabó por convertirse en el escenario de uno de los últimos actos. Los estudiantes de arquitectura pronto fueron receptivos a todas estas ideas revolucionarias. También lo fueron a los postulados renovadores de la facción promotora de un cambio en la arquitectura finlandesa, al fin y al cabo ésta y la anterior eran nociones que en su voluntad de cambio habían conseguido alinearse. La admiración de los estudiantes hacia los nuevos profesores como Ruusuvoori o Petäjä, así como hacia el reciente catedrático, facilitaron esta inclinación.<sup>46</sup> Aulis Blomstedt, a pesar de seguir la vertiente racionalista de J. S. Sirén, había renovado parte importante de sus lecciones clasicistas en favor de otras más internacionalistas. Al mismo tiempo los jóvenes profesores empezaban a trabajar en su práctica profesional bajo la influencia de arquitecturas más contemporáneas, globales y anheladas como las de Mies van der Rohe o Le Corbusier. La atracción hacia los defensores de esta versión de la arquitectura contemporánea era evidente, según Salokorpi, por ejemplo, hasta ese momento había sido corriente censurar en la escuela a aquellos alumnos que trataban de imitar los proyectos de Mies.<sup>47</sup> Durante la segunda mitad de los años sesenta las protestas y actos reivindicativos se desencadenaron en línea con las del resto de universidades. La Universidad Tecnológica fue ocupada por los estudiantes de arquitectura y el patio de mármol blanco, diseñado por Aalto, fue pintado. En el campus se desplegó una recordada pancarta que proclamaba *Construiremos sobre las ruinas del capitalismo*. También fue tomada la Casa de los Estudiantes en Helsinki. Poco antes, en 1968, había llegado a plantearse la idea de fundar la Escuela Libre de Helsinki por parte de un grupo formado por Kirmo Mikkola, Juhani Pallasmaa y Maire Gullichsen.<sup>48</sup> Finalmente el acto más simbólico dentro de esta situación de agitación que se vivía se llevó a cabo en abril de 1969. Dos años antes, quizá a modo de reprobación hacia todo lo ocurrido hasta el momento, habían sido expulsados de todos los órganos de la SAFA los representantes más jóvenes del colectivo.<sup>49</sup> Ya en 1969, en la reunión formativa anual de SAFA y mientras daba su discurso el Ministro de Planeamiento, un grupo de jóvenes encabezados por Tapani



56. Inicio de las manifestaciones universitarias en 1968 en Helsinki



57. Manifestación de estudiantes de arquitectura en 1970



58. Pancarta desplegada en Otaniemi proclamando "construiremos sobre las ruinas del capitalismo"

<sup>45</sup> La arquitectura al servicio de la sociedad, sin pretensiones de autoría y de carácter universal: LINAZASORO, José Ignacio: "Miradas cruzadas", en AA.VV.: *Sauna y casa experimental. Aarno Ruusuvoori*. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2005, p. 42.

<sup>46</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. Op. cit., p. 159.

<sup>47</sup> SALOKORPI, Asko: *Modern architecture in Finland*. Op. cit., p. 6.

<sup>48</sup> CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. Op. cit., p. 24.

<sup>49</sup> MIKKOLA, Kirmo: "Finnish architecture of the 60's and it's ideological background", en AA.VV.: *Seminar on architecture and urban planning in Finland 2: 1968. Urban planning and communication and city centers*. Helsinki, SAFA, 1969, p. 11.

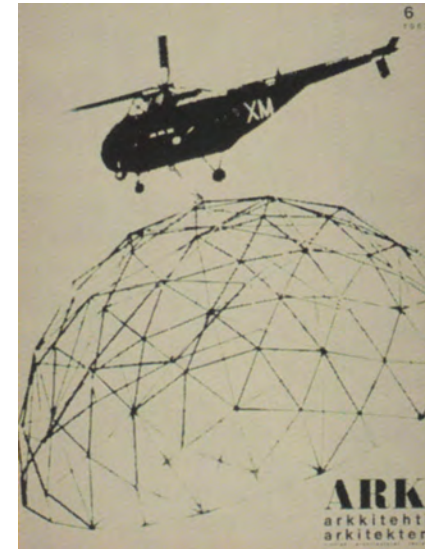




Launis, soltaron un lechón con la palabra “SAFA” escrita en sus lomos.<sup>50</sup> La intervención desencadenó una reacción mezcla de asombro y diversión. En palabras de uno de los protagonistas la intención primera fue llamar la atención sobre la fatiga y el hartazgo que los jóvenes sentían hacia la SAFA.

Por último debe ser destacado de nuevo el papel jugado por la revista *Arkkitehti* en esta fase final de confrontación, agitación y revueltas juveniles. Sus páginas sirvieron al principio de los años sesenta de plataforma para el intercambio de artículos de partidarios una y otra fracción en liza. Además de esto, resulta interesante destacar ahora el periodo en el que la revista respondió favorablemente a la actitud de los jóvenes. Tras la renuncia de Ruusuvoori en 1957 a la dirección de *Arkkitehti*, el siguiente miembro del grupo renovador en asumir la dirección fue Mikkola, en 1967, en pleno auge reivindicativo. Dado que Mikkola era uno de los más radicales y cercanos a los estudiantes, su dirección en la revista no pasó desapercibida en este sentido. Desde un principio introdujo cambios en la política editorial apoyando una mayor tendencia a la utopía y una presencia destacada de arquitectos internacionales innovadores como Buckminster Fuller o Archigram. Mikkola llegó a publicar dos números que originaron una considerable agitación, los conocidos como los *números revolucionarios*, *Arkkitehti* 6/1968 y *Arkkitehti* 8/1968. El primero ocupó sus páginas con temas internacionales latentes como la ética profesional y los problemas mundiales relativos a los recursos naturales, la polución, la igualdad o las guerras de Vietnam y Biafra. El segundo se dedicó a la educación arquitectónica llevando a la portada el llamativo dibujo de un arquitecto salvador, intensamente coloreado en rojo, realizado por el estudiante Mikko Heikkinen.<sup>51</sup> El primero de estos números fue retirado de la venta y desde la SAFA, responsable de la revista, se publicó un artículo solicitando la reprobación del comité editorial. Tras el segundo Mikkola tuvo que dimitir ya que entre ambos números se había generado un fuerte descontento entre los arquitectos veteranos, algunos anunciantes habían dejado de publicitarse y muchos suscriptores de la revista se habían borrado de la misma.

Es innegable que en relación con esta fase de revolución y cambio fueron muchos los eventos y manifestaciones que se promovieron. Han tratado de anotarse los más significativos al respecto para conocer mejor las causas y el ambiente en el que se desarrolló esta etapa. Sus consecuencias inmediatas en la práctica profesional directa y en la imagen y evolución de la



61. Portada *Arkkitehti* 6/1967

<sup>50</sup> El lechón se acercó al estrado y elegantemente pareció escuchar al ministro. Este acto surgió como imitación a uno similar llevado a cabo un año antes en Chicago en una Convención del Partido Demócrata americano. Poco después, en ese mismo acto, otro gesto simbólico fue consumado al lanzar al escenario un estroboscopio, un antiguo aparato para generar efectos visuales. Parte importante de estos eventos han quedado plasmados por Roger Connah en CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. Op. cit., p. 164; y en su libro *The piglet years* en el que se incluye una entrevista con Tapan Launis. CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. Op. cit.

<sup>51</sup> HAUTA-JÄRVI, Harri: “A century of architecture”, *Arkkitehti* 02/2003. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2003, p. 22; *Arkkitehti* 6/1968. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1968; *Arkkitehti* 8/1968. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1968.

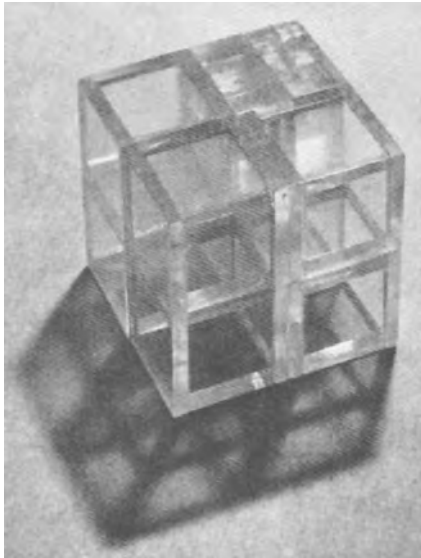
arquitectura fueron significativas incluso a largo plazo.<sup>52</sup> El interés puesto en la consecución de un cambio obtuvo un resultado palpable. El grupo de arquitectos involucrados en el origen de este movimiento dejó constancia tácita, tanto escrita, como de forma construida, de sus aspiraciones arquitectónicas.<sup>53</sup> Partiendo como se ha visto de una necesidad de mayor teorización y racionalidad, así como de industrialización e internacionalización, pasando por las ideas igualitarias y utópicas que se estaba consolidando, se pretendió llegar a un tipo de diseño también ideal de carácter democrático, unificador y equivalente. Los rasgos individualistas y distintivos fueron totalmente anulados y bajo estos objetivos, y tras diferentes tentativas y experimentos, se concluyó que un carácter más sistematizador y técnico debía ser alcanzado. En 1967 Juhani Pallasmaa resumió en *Arkkitehti* esta actitud y las pretensiones últimas de la comunidad reformadora:

*El diseño está virando de la inspiración individual e intuitiva a lo colectivo metodológicamente controlado. Del diseño de proyectos independientes al diseño de sistemas y estructuras generales; y del diseño de lo permanente y final al diseño de lo abierto, cambiante y variable [...]. El artista se mueve de la torre de marfil a la torre de control y deja de dar forma a objetos artísticos para dar forma al entorno en sí mismo como obra de arte.*<sup>54</sup>

Ese mismo año, llevando al extremo las ideas renovadoras, también declaró:

*De hecho, hay una buena razón para creer que el edificio como unidad de proyecto desaparecerá y será reemplazado por la planificación de sistemas estructurales técnicos extensivos y adaptables.*<sup>55</sup>

Tal y como se puede comprobar, las actitudes subjetivas fueron fuente constante de crítica. Como consecuencia de ello, como posteriormente recordaría Marja-Riitta Norri, la impersonalidad de las obras de esta fase acabó siendo una de las banderas del giro racional.<sup>56</sup> En esta



62. Reflexiones de Aulis Blomstedt en forma de maqueta sobre construcción e industrialización

<sup>52</sup> Para Roger Connah la influencia de esta etapa de cambio y control racional se ha acabado por extender durante los años ochenta e incluso hasta los noventa. Arquitectos reconocidos como Erkki Kairamo, Timo Vornala, Mikko Heikkinen o Markku Komonen son herederos de esta fase CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. *Op. cit.*, p. 154. Nuevos conceptos en el ámbito profesional como el establecimiento de los equipos de trabajo o la multidisciplinariedad, asociadas a términos como futuro, fabril, progresivo o avance vieron su origen en este momento. CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. *Op. cit.*, pp. 9, 168; PALLASMAA, Juhani: "Finnish architecture after de Paris spring and Alvar Aalto". *Op. cit.*, p. 51.

<sup>53</sup> Como muestra de la actividad teórica se puede consultar al respecto el artículo "Estructura y tecnología", escrito por Juhani Pallasmaa en 1967, que se encuentra traducido por primera vez al castellano en el anexo final de este trabajo bajo el título "Estructura y tecnología". Texto original en PALLASMAA, Juhani: "Structure and technology" en *Arkkitehti* 6/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1967, p. 11.

<sup>54</sup> HELIN, Pekka: *Op. cit.*, p. 165.

<sup>55</sup> PALLASMAA, Juhani: "Structure and technology", *Arkkitehti* 6/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1967, p. 11. Texto completo traducido por primera vez al castellano en el anexo final de este trabajo bajo el título "Estructura y tecnología".

<sup>56</sup> NORRI, Marja-Riitta: "Heroes and matter – notes on the 1950s", en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankaruu ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. *Op. cit.*, p. 202.



misma línea, Kirmo Mikkola declaró que la solución resultante fue ser, además de tecnológicos, interdisciplinarios, lógicos y matemáticos, anónimos.<sup>57</sup>

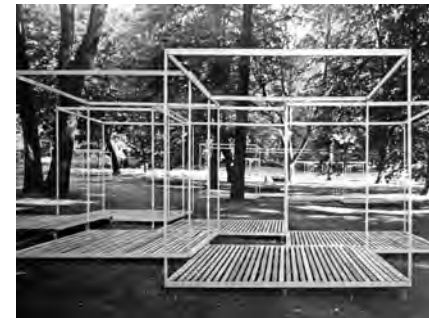
La construcción adquirió una destacada relevancia. Se observa como la estructura, en mayor medida aún, se convirtió en el elemento protagonista de los diseños arquitectónicos. Fue entendida como el origen teórico primero de la nueva arquitectura racional. Estaba minuciosamente modulada y ajustada, era sistemáticamente regular y homogénea así como clave en la organización espacial. Debido a ello, su presencia se cuidó y evidenció al extremo. Al mismo tiempo la deseada apertura en la arquitectura se llegó a materializar de un modo textual, abriendo paso al contexto dentro del edificio de manera directa. Se propició con ello una última relación y diálogo entre estructura y entorno. El sistema portante, que había pasado a ser aglutinador de la mayor parte de los nuevos objetivos y elemento de conexión entre la teoría y la industria, también lo fue de los objetivos aperturistas e igualadores. Algunas citas hechas por sus protagonistas en el momento de germinación de esta fase sirven para explicar esta actitud. Aprovechando de nuevo para criticar expresiones artísticas subjetivas, en 1966 Mikkola y Pallasmaa escribieron conjuntamente:

*La arquitectura que está basada en la estructura recibe su contenido de su relación con factores que existen fuera de ella; está en constante interacción con su alrededor. En arquitectura la presencia armónica y organizada de realidades es más importante que las ideas subjetivas y particulares de la expresión artístico-plástica.*<sup>58</sup>

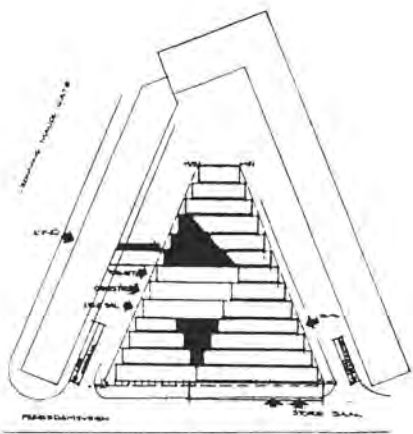
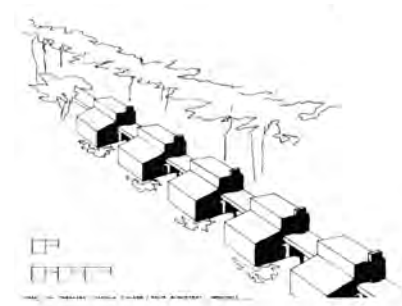
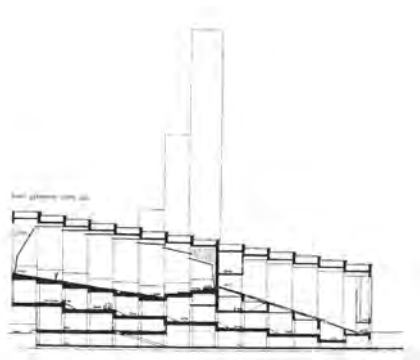
La vertiente arquitectónica derivada directamente de esta fase de confrontación y proveniente de los proyectos de sus protagonistas fue englobada bajo el término *constructivismo*. Con esta noción, ideada y repetidamente empleada en el ámbito finlandés, trató de hacerse alusión en primer lugar a la confianza en la técnica como medio para alcanzar todos los objetivos planteados. Simultáneamente, con este término también se apuntaba indirectamente a los trabajos de los pioneros de la vanguardia moderna, así como al papel que la obra de estos artistas y arquitectos jugó dentro de la revolución social y cultural. A pesar de ello es necesario realizar una diferenciación clara entre este constructivismo y el de vanguardia. Para hacer referencia a esta singular etapa finlandesa y evitar cualquier tipo de ambigüedad se emplearán los términos *constructivismo finlandés* o *constructivismo en madera*, empleados también frecuentemente por los críticos que han abordado esta fase.

<sup>57</sup> MIKKOLA, Kirmo: "Architecture: its ideals and reality". *Op. cit.*, p. 53.

<sup>58</sup> NIKULA, Riita: "The Marimekko Vision of Architecture and Interior Spaces", en AAV, Marianne (ed.): *Marimekko: fabrics fashion architecture*. New Haven, Yale University Press, 2003, p. 143.

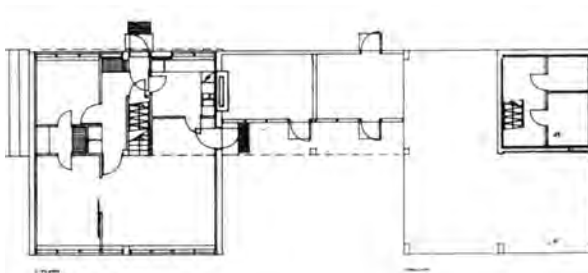


63. y 64. Imágenes de diferentes proyectos constructivistas



65., 66. y 67. Aulis Blomstedt, Palacio de Conciertos de Oslo (1957)

68., 69., 70. y 71. Aulis Blomstedt, viviendas en hilera Ketju en Tapiola (1954)



Para valorar mejor las implicaciones que todo lo anterior tuvo en la arquitectura así como para conocer los principios que rigieron esta fase resulta imprescindible ahondar en la figura del más importante de sus protagonistas e ideólogos: Aulis Blomstedt. Él fue el primero en mostrar una oposición a Aalto, sentar las nuevas directrices teóricas y estéticas de esta nueva tendencia así como en ponerlas en práctica a través de sus propuestas.

### Aulis Blomstedt y la arquitectura absoluta

La figura y obra de Aulis Blomstedt, a pesar de ser un personaje muy conocido dentro del entorno finlandés, apenas ha trascendido fuera de su país de origen. Mucho menos aun lo han hecho su gran cantidad de escritos. Afortunadamente, su trabajo y pensamiento han sido recientemente rescatados. La publicación en 1992 de *Acanthus 1992: The art of standards*, el cual está dedicado prácticamente en su totalidad a su figura y en el que por primera vez se recoge una relación cronológica de su producción, y en 2003 de la primera publicación monográfica al respecto, a cargo de Helena Sarjakoski, han conseguido arrojar luz sobre este arquitecto.<sup>59</sup> Con estas dos obras y sus consecuentes secuelas no sólo se ha revalorado su figura sino que se ha hecho accesible al ámbito internacional. Con ellas también se ha facilitado una comprensión más precisa de esta etapa que se está analizando.

Como se ha comprobado, Aulis Blomstedt fue muy activo más allá del diseño arquitectónico. Su manejo de la arquitectura quedó demostrado en obras como la ya citada ampliación del Instituto de los Trabajadores en Helsinki (1955-59), su propuesta para el Palacio de Conciertos de Oslo (1957) o sus intervenciones en Tapiola.<sup>60</sup> Sin embargo su mayor influencia se produjo desde la actividad teórica y de gestión. Como se ha comprobado, su papel como crítico a través de la infinidad de artículos publicados en *Arkkitehti*, más de ochenta, su labor como director del grupo PTAH, su influencia en la revista *Le Carré Bleu* y su labor como docente más destacado, fueron fundamentales en el rumbo de la arquitectura de los años sesenta y en la instauración de su figura como contrapunto a Aalto. Nacido en 1906 en Jyväskylä, hijo y hermano de arquitectos, fue educado bajo una estricta tradición luterana marcada por la obediencia y el rigor. Al comienzo de su



72. Aulis Blomstedt

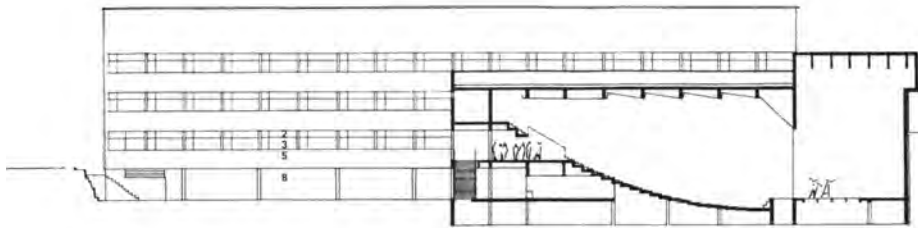
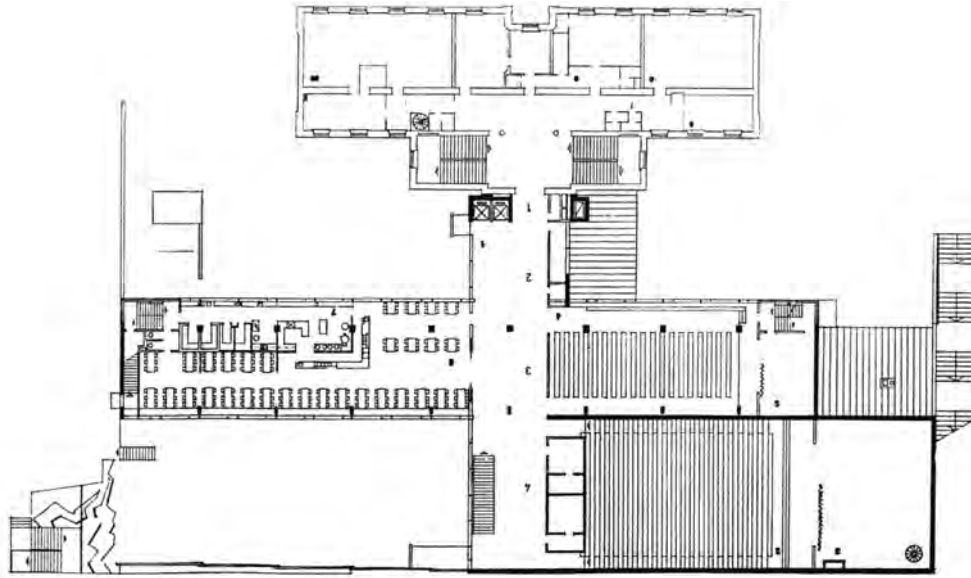


73. Orden ascético del puesto de trabajo de Aulis Blomstedt en su estudio

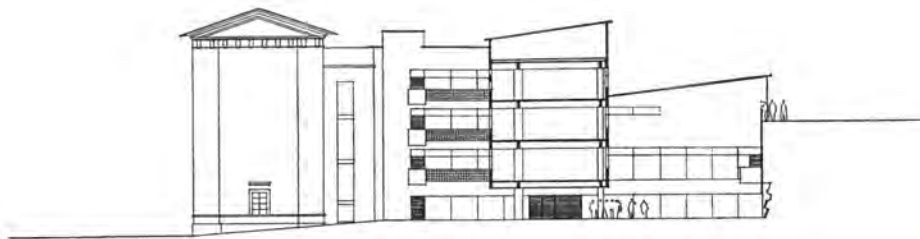
<sup>59</sup> NIKULA, Riita, NORRI, Marja-Riita y PAATERO, Kristiina (eds.): *Acanthus 1992: The art of standards*. Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 1992; SARJAKOSKI, Helena: *Rationalismi ja runollisuus: Aulis Blomstedt ja subteiden taide*. Helsinki, Rakennustieto Oy, 2003. A estas dos referencias hay que añadir el recientemente publicado por Marta Pérez en Castellano en 2006 sobre Blomstedt: PÉREZ, Marta: "Aulis Blomstedt, el canon 60 y su concepción formal", *DPA* n. 22. Documents de Projectes d'Arquitectura. Barcelona, Edicions UPC, 2006, p. 64-71.

<sup>60</sup> Fue el primero en construir en Tapiola. Allí, entre sus obras más destacadas están las casas en hilera Ketju (1954), los apartamentos de Kolmirinne (1954), los edificios de Karhunpojat (1957), el conjunto Riistapolku (1960-61) o los bloques de Kaskenpaja y Allakka (1965). TUOMI, Timo: *Tapiola: A history and architectural guide*. *Op. cit.*; VANHAKOSKI, Erkki: "Aulis Blomstedt – Works 1926-1979", en NIKULA, Riita, NORRI, Marja-Riita y PAATERO, Kristiina (eds.): *Op. cit.*





74., 75., 76., 77. y 78. Aulis Blomstedt, Ampliación del Instituto de los Trabajadores en Helsinki (1955-59)



carrera trabajó para veteranos arquitectos como Martti Välikangas, Erkki Huttunen y Oiva Kallio, defensores todos ellos al final de su carrera de la modernidad. Desde un comienzo admiró a Le Corbusier, al cual, según Roger Connah, imitaba incluso en la indumentaria.<sup>61</sup> Su conocimiento del francés facilitó sin duda este acercamiento y su posterior seguimiento. Blomstedt era de naturaleza muy reservada y especialmente crítico en el ámbito profesional. La actividad proyectual era para él similar a las tareas de pulido de diamantes. En su estudio, tras la entrega de un concurso, seguía trabajando en él independientemente de si éste era fallado a su favor o no, e incluso antes de saber el resultado. Algo similar ocurría con los proyectos entregados. Sobre ellos era capaz de realizar versiones posteriores diferentes a pesar de haber entregado ya una definitiva que se construiría.<sup>62</sup>

La motivación que ocupó a Aulis Blomstedt prácticamente durante toda su carrera puede quedar resumida como la búsqueda de una *arquitectura absoluta*.<sup>63</sup> En su fase como estudiante, de 1924 a 1930, experimentó la transición del más estricto clasicismo a la modernidad, sin embargo ninguna de las dos vertientes pareció convencer al joven arquitecto. La figura de su hermano P. E. Blomstedt fue importante en el impulso de la anterior motivación hacia lo absoluto. Fue él quien, antes de morir tempranamente en 1935, le entregó con mucho interés el libro de Hakon Lindgren *Símbolos sagrados y arquitectura egipcia*. Sumado a esta lectura de perfil universalista, la atracción experimentada por Aulis Blomstedt hacia la recuperación realizada poco después por el suizo Hans Kayser de las teorías armónicas pitagóricas, fue lo que terminó de estimular en el arquitecto la búsqueda de un procedimiento universal y de base armónica que pudiera ser aplicado en la arquitectura.<sup>64</sup> *Aquello que es bueno para el oído debería ser bueno también para la arquitectura*, escribió Blomstedt.<sup>65</sup> Su matrimonio en 1932 con Heidi Sibelius, hija menor del famoso compositor Jean Sibelius, también afectó a Blomstedt en este sentido, al fin y al cabo el propio Sibelius había hecho uso también de las relaciones áureas en sus composiciones. A partir de su matrimonio con Heidi se repitieron las comparaciones de Blomstedt entre la arquitectura y la música. En una de ellas habló de una necesaria similitud entre *música absoluta*, sólo instrumental, sin coros ni decorados, con su deseada *arquitectura absoluta*.<sup>66</sup> En estas nociones armónicas clásicas Blomstedt reconoció también un vínculo con las bases clasicistas en las que había sido educado. Tanto Brunelleschi, como Leonardo, Michelangelo o Palladio, uno de los más admirados por Blomstedt, habían hecho en su momento



79. Grabado en el que se muestra a Pitágoras experimentando con la música y las relaciones numéricas (s.d.)



80. Aulis y Heidi en el estudio en 1960



81. Portadas del número 3 de la revista Le Carré Bleu (1958)

<sup>61</sup> CONNAH, Roger: "Sometimes and Always, with Mixed Feelings: Untimely Notes on a Culture of Silence". *Op. cit.*, pp. 22-37.

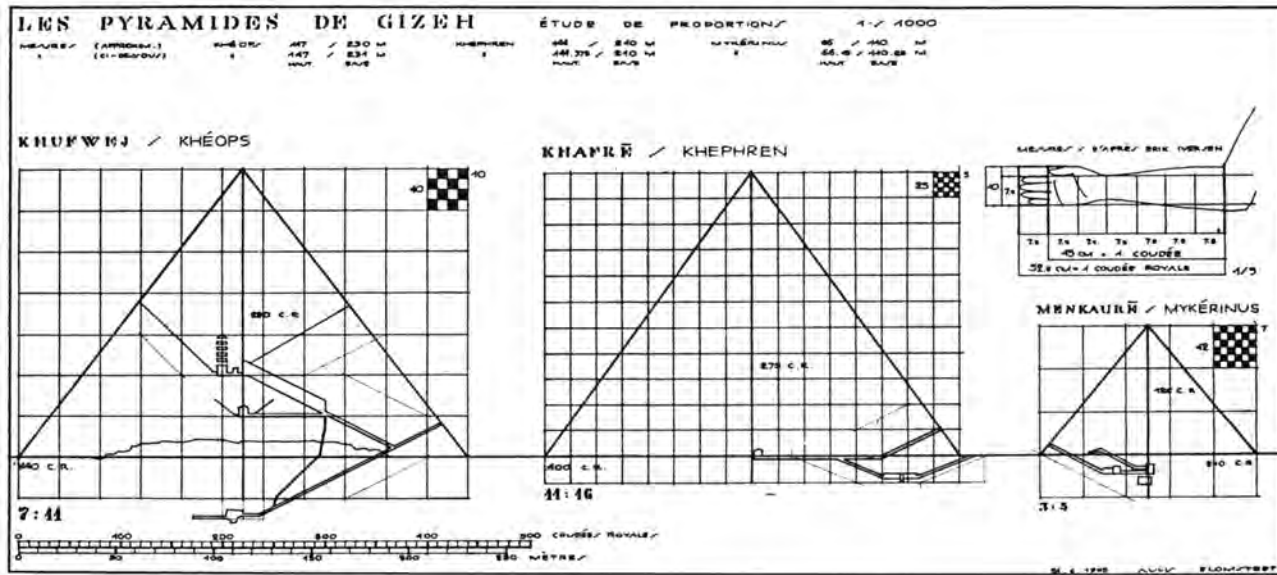
<sup>62</sup> VANHAKOSKI, Erkki: *Op. cit.*, pp. 33-37.

<sup>63</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. *Op. cit.*, p. 159.

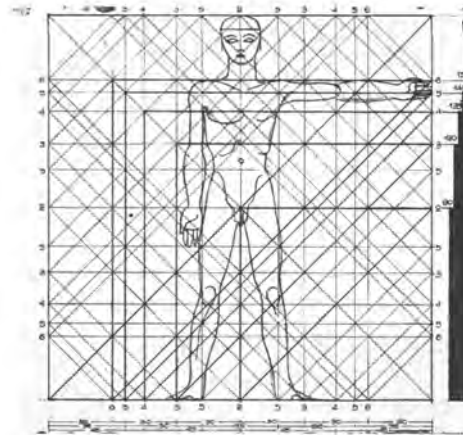
<sup>64</sup> PALLASMAA, Juhani: "Man, measure and proportion - Aulis Blomstedt and the tradition of Pythagorean harmonics", en NIKULA, Riita, NORRI, Marja-Riita y PAATERO, Kristiina (eds.): *Op. cit.*, pp. 33-37. La recuperación de Hans Kayser se produjo en publicaciones como *Ein Harmonikaler Teilungskanon, Grundriss eines Systems der Harmonikalen Wertformen o Lehrbuch der Harmonik*. Todos ellos con base en el redescubrimiento por parte de Kayser de los dos volúmenes escritos por Albert von Thimus al respecto en el siglo XIX, *Die harmonikale Symbolik des Altertums (The Harmonical Symbolism of Classical Antiquity)*.

<sup>65</sup> PALLASMAA, Juhani: "Man, measure and proportion - Aulis Blomstedt and the tradition of Pythagorean harmonics", *Op. cit.*, p. 10.

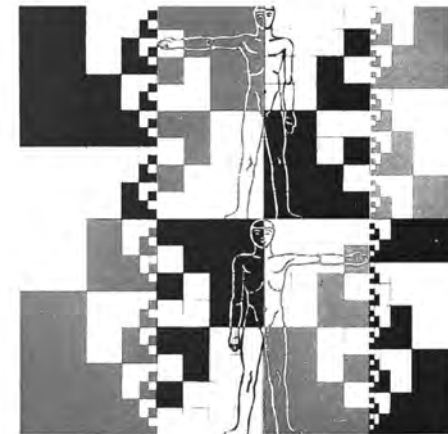
<sup>66</sup> BLOMSTEDT, Aulis: "Prospects in architecture (1952)", en SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *Op. cit.*, pp. 194-195.



82. Estudio dimensional y proporcional de Aulis Blomstedt sobre las pirámides de Gizeh (1965)

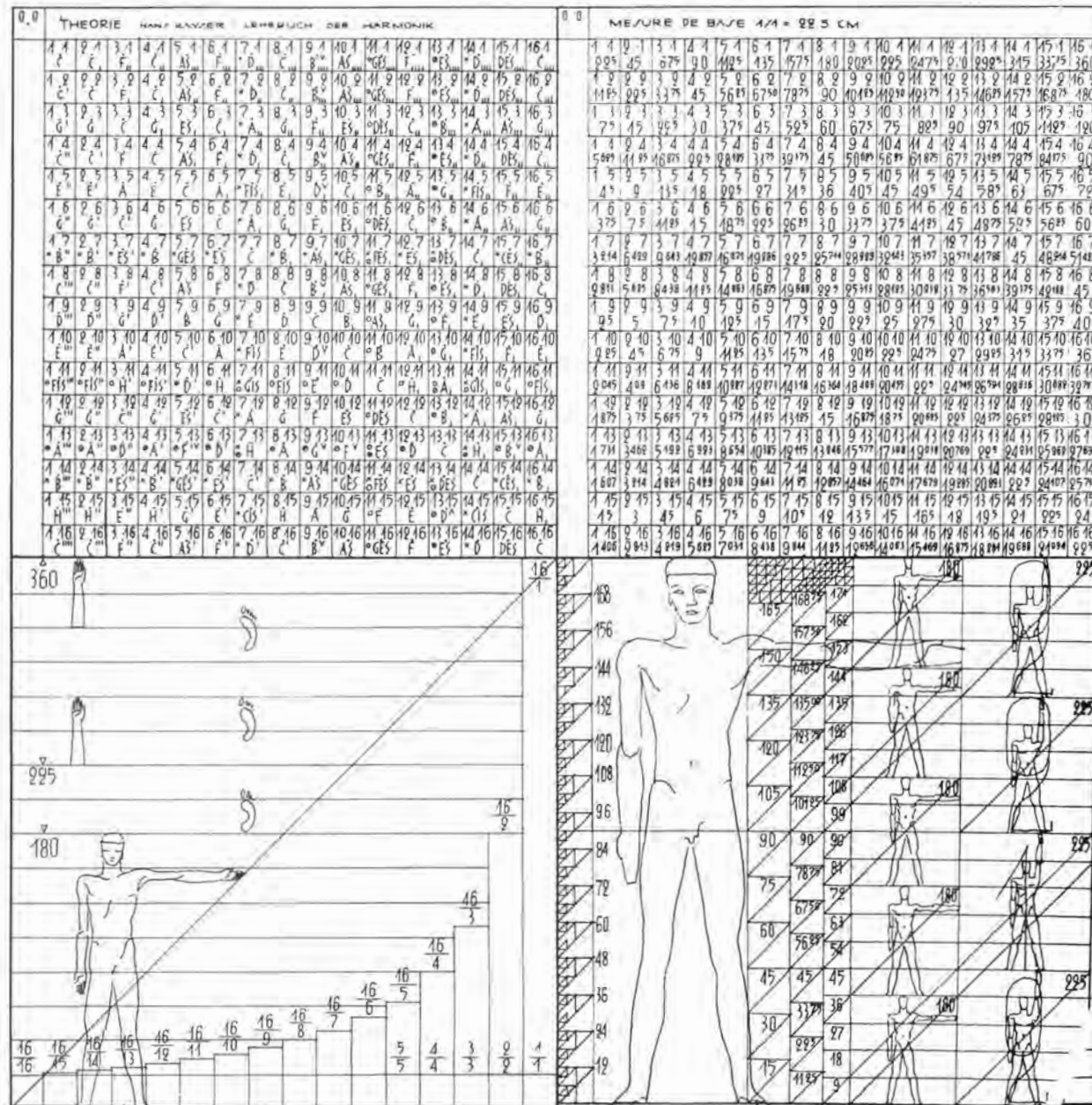


83. Aulis Blomstedt, intervalos pitagóricos plasmados sobre un cuerpo humano de 180 cm. de alto: octava 1/2, quinta 2/3, cuarta 3/4, tercera mayor 4/5 y tercera menor 5/6 (s.d.)



84. Aulis Blomstedt, estudio de los intervalos pitagóricos aplicados a la escala humana (s.d.)





85. Aulis Blomstedt, armónicos pitagóricos de Hans Kayser aplicados a la figura humana (1958)



uso de sistemas armónicos en sus trabajos, sentando las bases de una de las tradiciones occidentales más importantes.<sup>67</sup>

La alineación de Blomstedt con los postulados de estas tradiciones occidentales clásicas, griega y egipcia, fue inmediato. En la consideración de ambas Blomstedt descubrió unos anhelos universales e intemporales que, a su juicio, superaban cualquier otra aspiración menor, como el mismo declaró, por encima de cualquier decorativismo.<sup>68</sup> Su objetivo en esta línea era alcanzar la quintaesencia del clasicismo a través de la búsqueda de un orden supremo vinculado a los fenómenos naturales, el sol, la luna, las estaciones, los mares o los vientos.<sup>69</sup> En esa búsqueda, la aparición durante los años cuarenta en Europa de diferentes teorías o sistemas de modulación aplicados a la arquitectura fue importante. El más conocido acabó siendo el de su admirado Le Corbusier, el Modulor. Éste, sobre el que empezó a trabajar el arquitecto suizo en 1942 y publicó primero en 1948 y después revisado en 1954, acabaría siendo muy importante para Blomstedt. Sin embargo, un año antes del primero de ellos, en 1941, el alemán Ernst Neufert había desarrollado ya su propio sistema de estandarización: “Octametre”. Este método partía de una unidad base de 125 centímetros y estaba destinado a una coordinación entre arquitectura e industrialización constructiva. Coincidiendo con el año de la fundación de la Oficina de Estandarización en Finlandia, 1942, Ernst Neufert fue invitado a dar una conferencia en Helsinki sobre estandarización en arquitectura. En ella presentó su sistema, y Aulis Blomstedt que asistió a la misma quedó impresionado tras la presentación.<sup>70</sup> En esta nueva variable es donde Blomstedt encontró la manera de materializar definitivamente sus objetivos. El desarrollo de un sistema de modulación práctico, capaz de vincular la arquitectura con la construcción industrializada y estandarizada, así como con sus ideas armónicas e universalistas, era la manera de alcanzar una *arquitectura absoluta* no extemporánea. Para Blomstedt este sistema sería infalible, capaz de relacionar una serie de nociones que, pasando indefectiblemente por la industria, permitieran vincular al hombre actual con la historia de la humanidad y el universo. La motivación para seguir este camino era por tanto doble: histórico-filosófica, en cuanto a participación en una armonía global, y, como se comprobará más adelante, práctica de cara a la actividad profesional. En defensa de esta actitud integradora de principios clásicos e industriales modernos, y a su parecer visionaria, Blomstedt declaró:

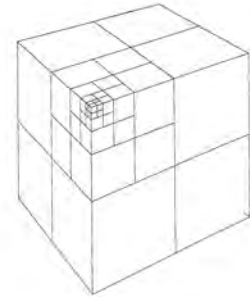
*Probablemente sea superfluo decir que la necesidad Clásica de belleza proporcional ha sido completamente borrada de nuestra idea actual de lo modular.*

<sup>67</sup> MIKKOLA, Kirmo: “Aulis Blomstedt. Thought and form. Studies in harmony”, *Arkkitehti* 3/1977. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1977, pp. 14-17; PALLASMAA, Juhani: “Man, measure and proportion - Aulis Blomstedt and the tradition of Pythagorean harmonics”, *Op. cit.*, p. 11. En relación a la cantidad de referencias históricas que el propio Aulis Blomstedt trató de manejar y unificar, Helena Sarjakoski se ha referido a este hecho como “Un picnic en la historia”: SARJAKOSKI, Helena: *Op. cit.*, p. 224.

<sup>68</sup> SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *Op. cit.*, p. 198. Resulta razonable pensar que tras esta afirmación se encontraba una referencia velada a Alvar Aalto.

<sup>69</sup> PALLASMAA, Juhani: “Man, measure and proportion - Aulis Blomstedt and the tradition of Pythagorean harmonics”. *Op. cit.*, p. 7.

<sup>70</sup> SARJAKOSKI, Helena: *Op. cit.*, p. 223.



ARISTIPPUS PHILOSOPHUS SOC-  
RATICUS NAUFRAGIO CUM  
FRUCTU AD RHODANASUM IN  
TUI ANHADOVITESTI QRO-  
METRICA SOCIARIA DESCRIP-  
TA EXCLAMAVITSE AD COMITES  
ITA DICITUR: HOMINE SPERAN-  
DUMSUS ENIM VESTRUM VI-  
DENDI  
VITRUVIO DE ARCH. LIB. VI. I

94. Esquema de Aulis Blomstedt publicado en *Arkkitehti* 1/1954 el cual acompañó del consiguiente texto de Vitruvio en Latín:

*Aristipo, filósofo socrático, arrojado por un naufragio a la playa de Rodas, habiendo visto en ellas trazadas algunas figuras geométricas, se dice que exclamó en voz alta, dirigiéndose a sus compañeros: “Alegrémonos, amigos, puesto que aquí encuentro huellas de hombres”*

*Vitruvio arquitecto Lib. VI, I*

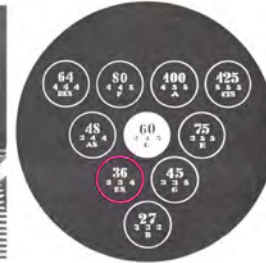


95. Aulis Blomstedt vestido como César en la década de los cincuenta





96. Bloque de apartamentos en Turku (1951)



97. Bloque de apartamentos en Tapiola (1961)

APLICACIÓN DE DISTINTAS SERIES DE CANON 60 EN DIFICIOS DE AULIS BLOMSTEDT



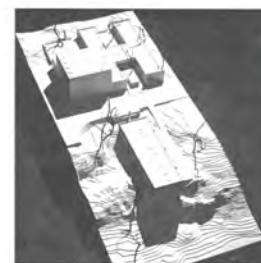
98. Casa "en cadena" en Tapiola (1954)



99. Casas en hilera en Tapiola (1964)



100. Palacio de Conciertos de Oslo (1957)



101. Concurso de centro parroquial en Hesinki (1967)



102. Ampliación del Instituto de los Trabajadores en Helsinki (1955-59)



103. Concurso para el Centro Georges Pompidou en París (1971)

*Mi opinión es que debería volver a la arquitectura actual. [...] En si misma, la construcción sistemática es una característica integral y positiva del industrialismo. Estamos viviendo su infancia, y estoy convencido que la situación mejorará una vez comencemos a dar a este tema la suficiente atención.*<sup>71</sup>

En el camino de búsqueda de un sistema que consiguiera integrar la sistematización del proceso constructivo, de nuevo Blomstedt arremetió contra algunos postulados de Alvar Aalto. En 1954, declaró que la extensamente discutida estandarización flexible propuesta por éste no podía ser desarrollada. Como su propio nombre indicaba, la estandarización, para ser llevada a cabo plenamente, no podía ser elástica. Con ello Blomstedt no descartaba una *libertad elástica* en la vida cotidiana, por la cual abogaba argumentando que de ninguna manera este hecho podía ser normalizado. La flexibilidad, adaptabilidad o variabilidad interior eran objetivos de la época que, según Blomstedt, podían generarse de manera independiente a una construcción optimizada al máximo. Tal y como se va descubriendo, con una visión completamente opuesta a la de Aalto sobre la concepción arquitectónica, Blomstedt aprovechó cualquier oportunidad para criticar los postulados de su compañero.

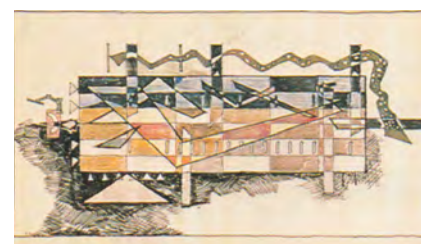
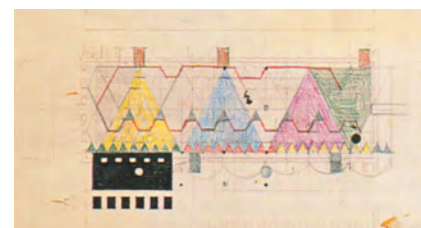
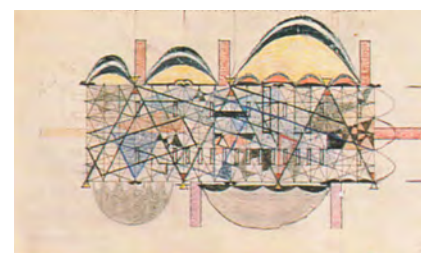
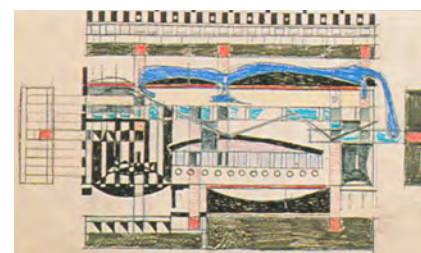
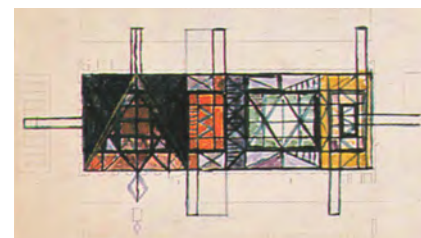
Aulis Blomstedt centró parte importante de sus esfuerzos en desarrollar el sistema de modulación que respondiera a todos los principios descritos anteriormente. Tras más de diez años de investigación y varios ensayos, Blomstedt cerró su propuesta a comienzos de los años sesenta bajo el nombre de Canon 60. Según él mismo, los padrinos de este sistema habían sido tres: Kayser, Neufert y Le Corbusier. El sistema fue profusamente explicado por Blomstedt tanto en *Le Carré Bleu* como en *Arkkitehti*.<sup>72</sup> Consistía en una herramienta de modulación que, al ser empleada durante la fase de proyecto, facilitaba la toma de decisiones y, al estar adaptada a los procesos industriales, terminaba por facilitar también la construcción final. En sus explicaciones y ensayos Blomstedt ilustró su procedimiento con atractivos dibujos, llegando a fabricar una regla de dibujo destinada a ser empleada mientras se proyectaba. Si Le Corbusier había optado por la proporción áurea en su sistema modular, Blomstedt prefirió las relaciones armónicas pitagóricas. Para el arquitecto finlandés los resultados de la aplicación de relaciones áureas no eran oportunos ya que tenían cierto grado de irracionalidad y no ofrecían resultados prácticos. Para conseguir un trabajo ágil y una correcta aplicación industrial, Blomstedt defendió que las divisiones numéricas debían ser simples, de este modo serían fácilmente manejables y recordables.<sup>73</sup> Fue esta razón la que le llevó a trabajar únicamente con números enteros fruto de la aplicación de los principales armónicos musicales, 1/2,

<sup>71</sup> BLOMSTEDT, Aulis: "Man-the measure of architecture", *Arkkitehti* 2/1971. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1972, pp. 23, 62-63; PALLASMAA, Juhani: "Man, measure and proportion - Aulis Blomstedt and the tradition of Pythagorean harmonics". *Op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>72</sup> En 1961 fue publicado en *Le Carré Bleu* 4/1961 bajo el título "CANON 60" y en 1972 en *Arkkitehti* bajo el título "Man-the measure of architecture".

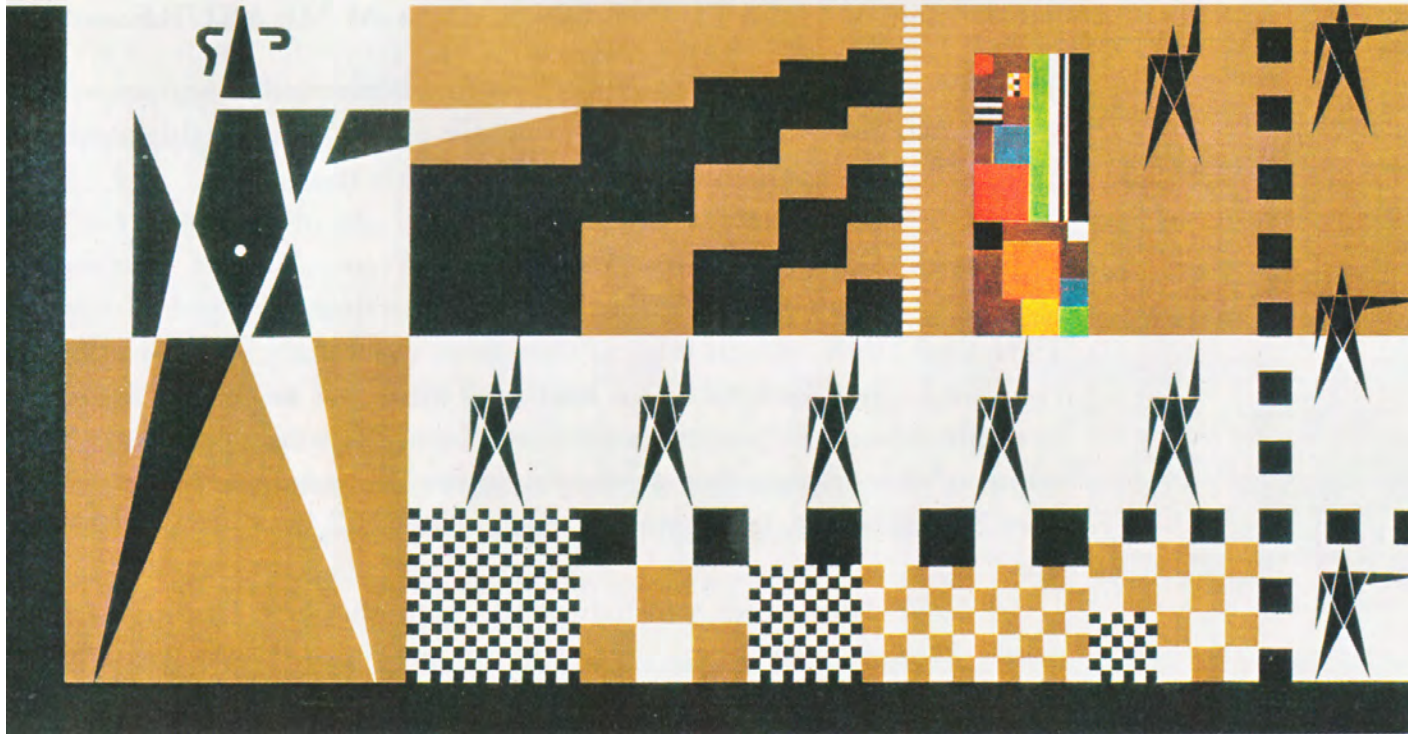
BLOMSTEDT, Aulis: "CANON 60", *Le Carré Bleu*, 4/1961. Helsinki, 1961; BLOMSTEDT, Aulis: "Man-the measure of architecture", *Arkkitehti* 2/1971. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1972.

<sup>73</sup> PALLASMAA, Juhani: "Man, measure and proportion - Aulis Blomstedt and the tradition of Pythagorean harmonics". *Op. cit.*, pp. 10-12; MIKKOLA, Kirmo: "Aulis Blomstedt. Thought and form. Studies in harmony". *Op. cit.*, pp. 14-17.

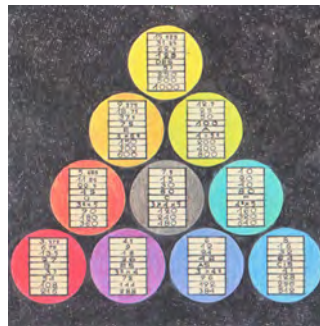


104., 105., 106., 107. y 108. Dibujos analíticos de Blomstedt aplicando sus sistemas dimensionales para la Exposición de Arquitectura Finlandesa de 1961 en el Moderna Museet de Estocolmo



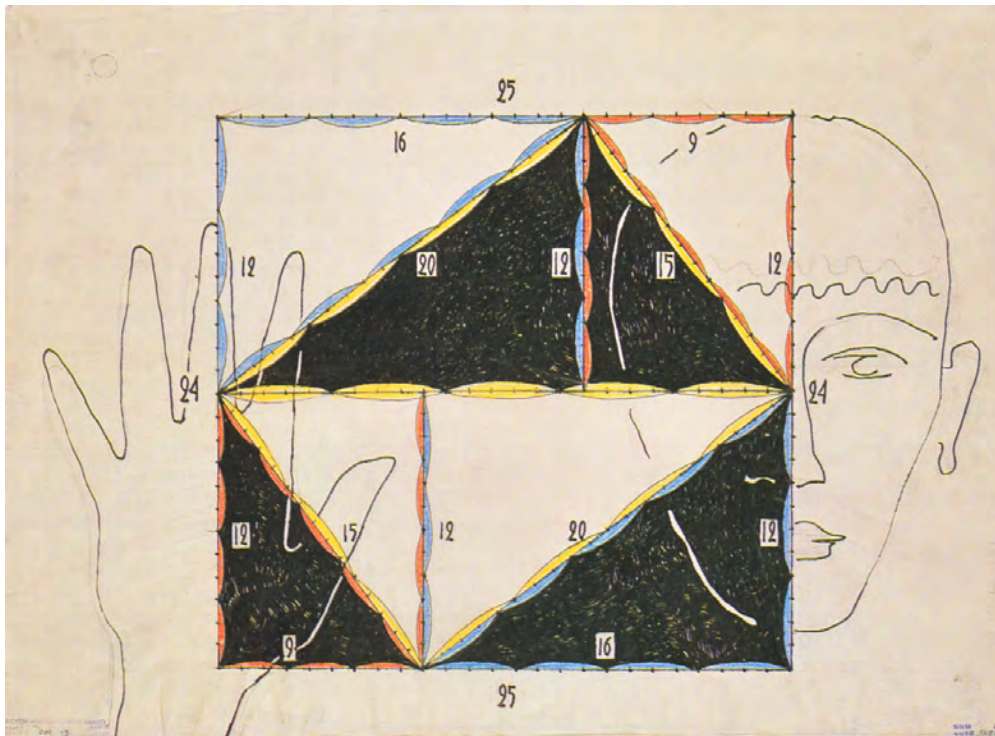


109. Primeros ensayos sobre Canon 60. Variación modular de la medida de 180 cm (1957)

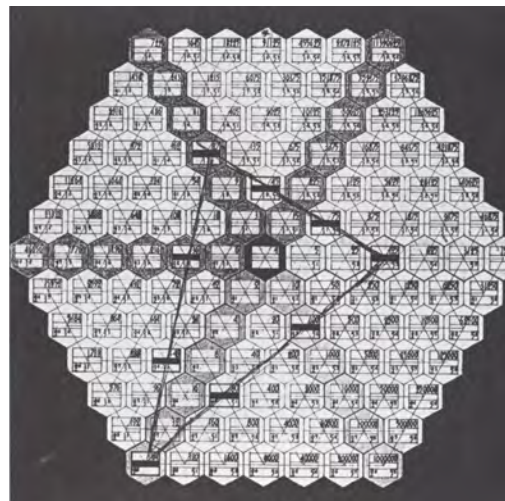


110., 111., 112. y 113. Diferentes ensayos gráficos sobre series alrededor de Canon 60

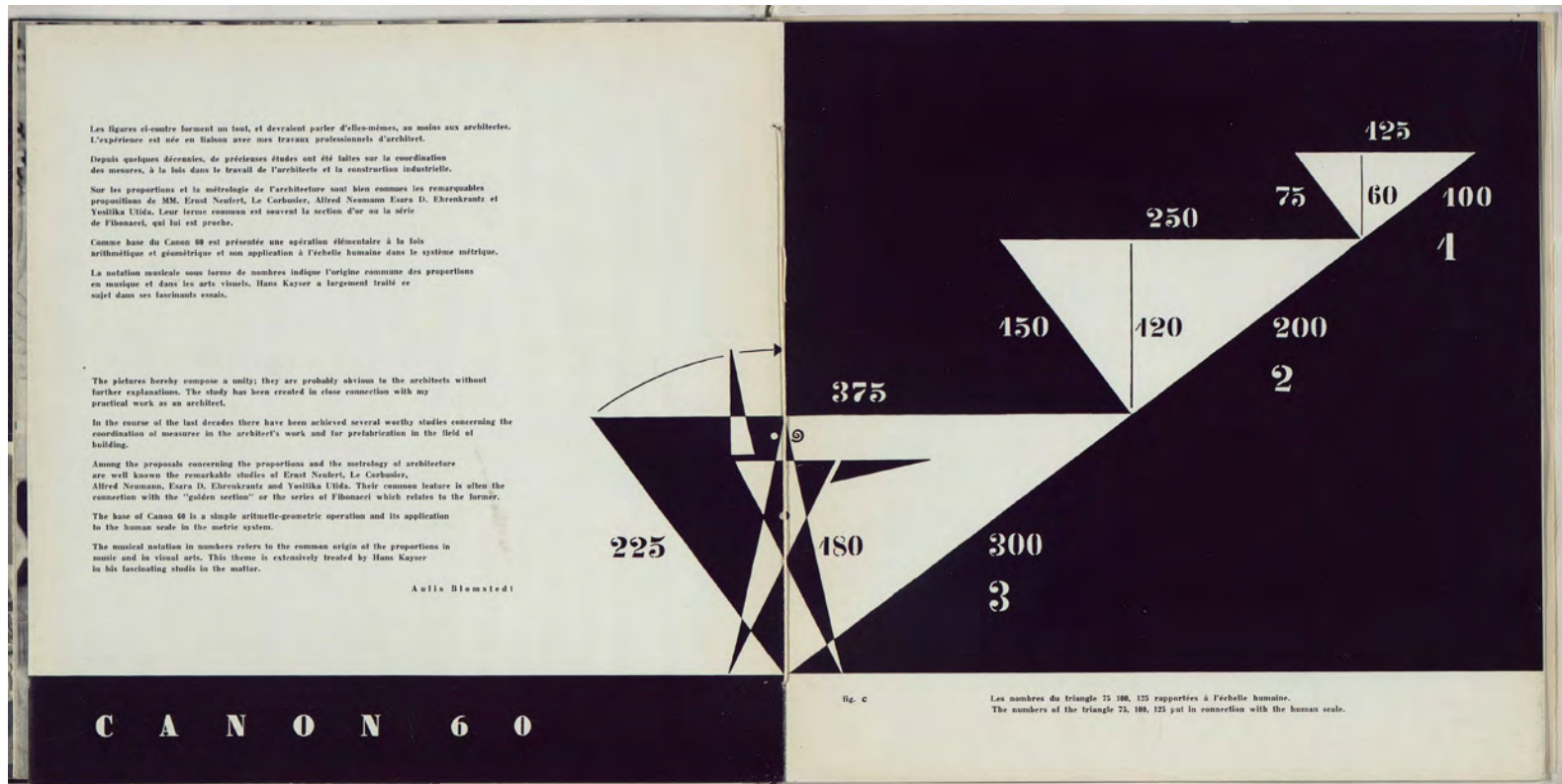




114. Ensayos sobre Canon 60. Estudio a base de triángulos rectángulos (s.d.)



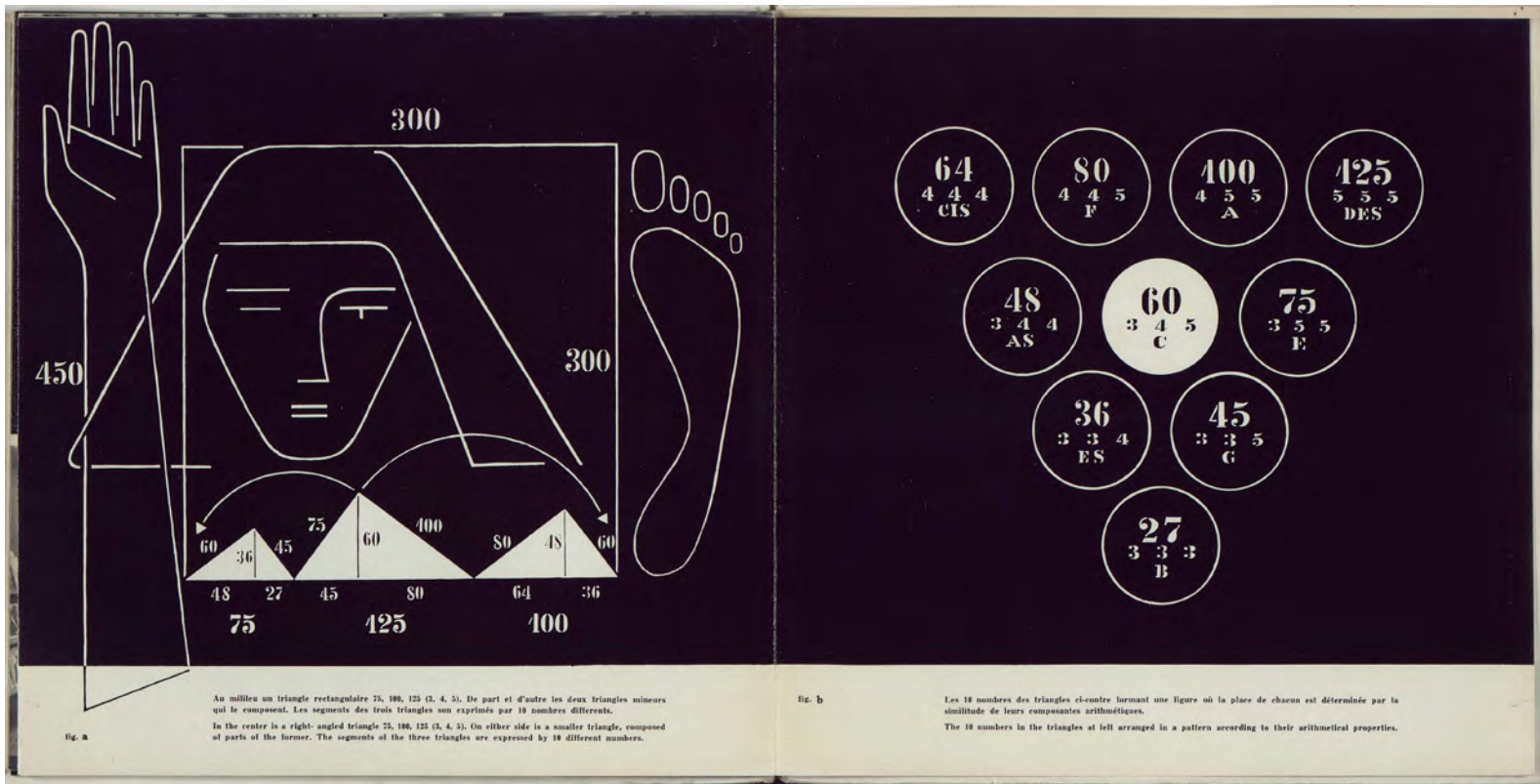
115. y 116. Diferentes ensayos gráficos sobre series alrededor de Canon 60



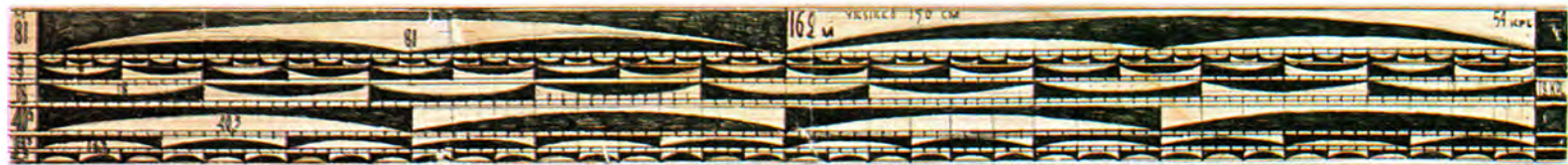
117. y 118. Aulis Blomstedt, resumen de Canon 60 publicado en Le Carré Bleu 4/1961 y portada (1961)





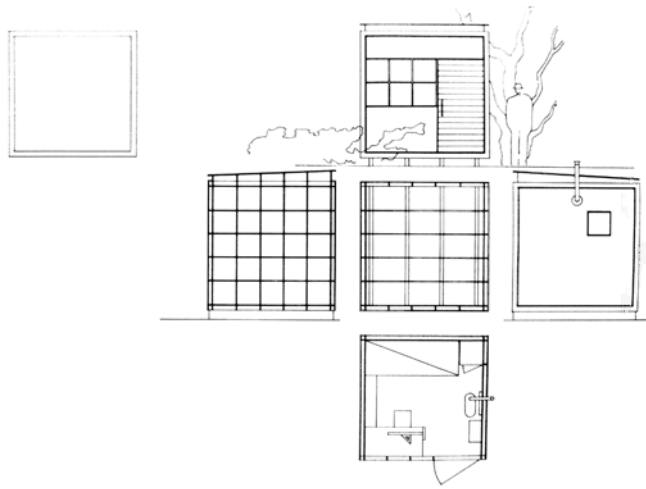


119. Aulis Blomstedt, resumen de Canon 60 publicado en Le Carré Bleu 4/1961 y portada (1961)

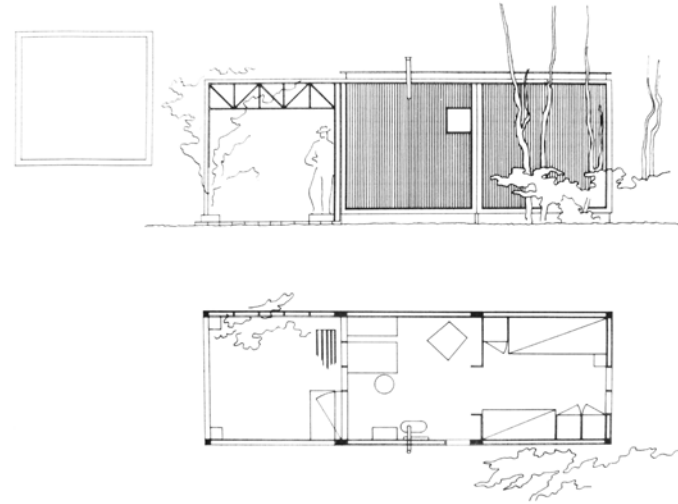


120. Regla de dibujo desarrollada por Aulis Blomstedt con unidad base de medida 150 y escala 1/400

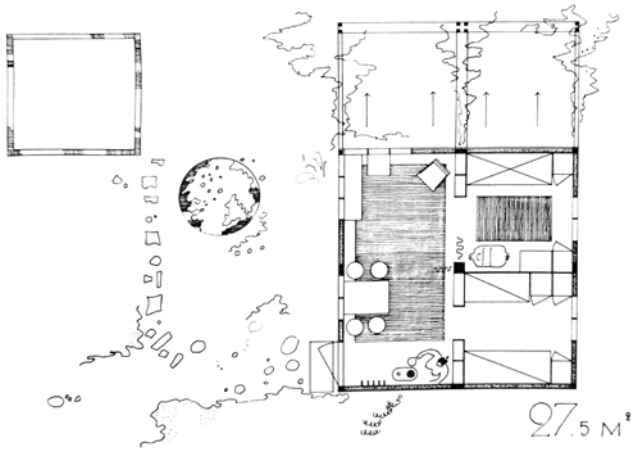




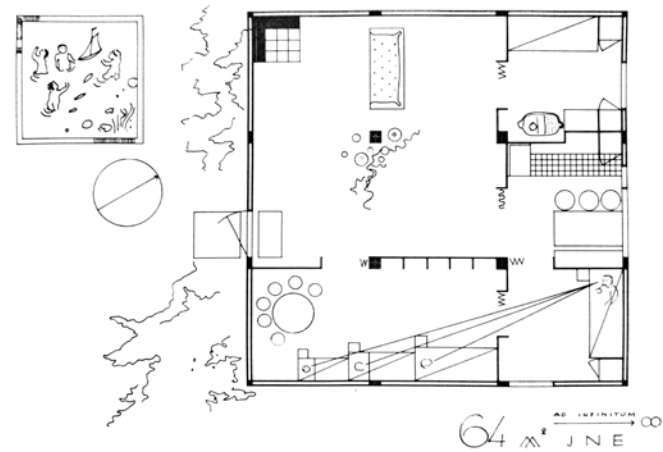
121. Aulis Blomstedt, Sistema "Kenno" (1943), unidad básica



122. Aulis Blomstedt, Sistema "Kenno" (1943), unidad triple



123. Aulis Blomstedt, Sistema "Kenno" (1943), unidad en base a seis módulos



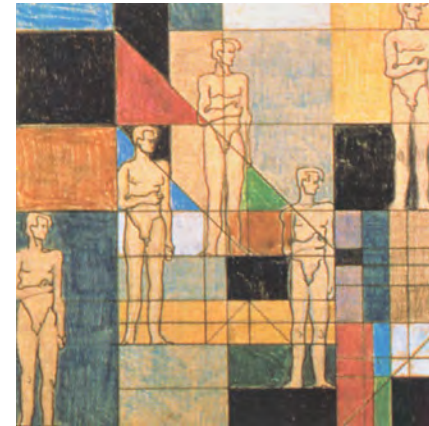
124. Aulis Blomstedt, Sistema "Kenno" (1943), unidad en base a nueve módulos y hasta el infinito

2/3, 3/4, 4/5 y 5/6. La medida base de partida fue 180 cm, una razonable altura media humana que era perfectamente relacionable con las anteriores fracciones. Canon 60 sirvió a Blomstedt para agrupar por tanto la armonía, la medida humana y el pragmatismo en el trabajo y la construcción. Dado que el sistema fue concebido como algo menos rígido que los de sus predecesores, Blomstedt llegó a idear diferentes series aplicables con base a estos principios. En consecuencia, una de las singularidades de Canon 60 fue que, según el tipo de edificio, su uso y entidad, podía ser elegida aquella serie dimensional que mejor se adaptara a su programa y construcción.<sup>74</sup>

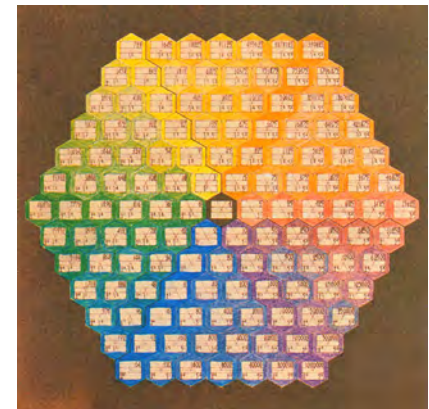
Tras llevar a cabo estas deducciones faltaba por alcanzar una solución formal válida, universal y adaptada tanto al evento industrializador como al momento histórico contemporáneo. El resultado sólo podía ser fruto de nuevo de un proceso netamente racional. Las indagaciones a este respecto comenzaron por parte de Blomstedt en 1943, en uno de los descansos bélicos. Ese año la Asociación de Arquitectos Finlandeses SAFA convocó un concurso de residencias de verano en el complejo de Vähä-Kiljava, cerca de Helsinki. Presentada bajo el nombre de “Kenno”, la respuesta de Blomstedt a este concurso fue muy innovadora, lo cual acabó convirtiéndose en un inconveniente al propiciar cierta incompreensión y desconsideración. Blomstedt había tomado como base los principios expuestos por Neufert en su reciente conferencia, y desarrollado todo un sistema ampliable y aditivo en lugar de una única solución. Dado que sus investigaciones sobre su propio sistema modular apenas habían comenzado, y como muestra de la influencia de los postulados del arquitecto alemán, Blomstedt aplicó el sistema “Octometre” a su diseño. Con su método podían ser ejecutadas desde residencias hiperminimas a otras mayores más complejas, y hasta de conjunto. Como no podía ser de otro modo, la imagen de esta arquitectura era el resultado de un proceso puramente racional, sin decoración alguna ni estilemas. Un conjunto abstracto basado en una retícula estructural de origen industrial, cuadrada en este caso, y unos sencillos cerramientos lisos y continuos.

Debido al momento en el que se encontraba su país, Blomstedt imaginó esta respuesta no sólo como una opción residencial estival sino también, desde el carácter universal de su concepción de la arquitectura, como un método válido a emplear durante la fase de reconstrucción nacional. Tras la guerra hizo todo lo posible por materializar su propuesta sin embargo, resulta sencillo imaginar como la figura dominante de Aalto y su influencia institucional como director de la SAFA durante el proceso de reconstrucción, impidieron la consecución de este propósito. El nombre asignado por Blomstedt a este sistema, “Kenno”, resultó estar cargado de significado. Este término, que puede ser traducido del finlandés como “Panal de abejas”, resumía a la perfección las aspiraciones de su autor. Como se comprobará, simultáneamente, este apelativo contenía referencias a una segunda fuente de inspiración que acabaría por ser fundamental para Blomstedt y el desarrollo de este particular constructivismo finlandés: la cultura japonesa.

<sup>74</sup> Sobre las variaciones de Canon 60 y su aplicación a diferentes proyectos según Blomstedt se puede consultar PALLASMAA, Juhani. “Man, measure and proportion - Aulis Blomstedt and the tradition of Pythagorean harmonics”. *Op. cit.*, pp. 21-23.



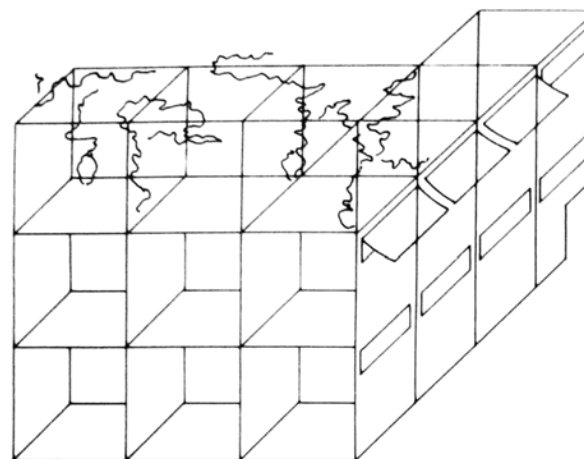
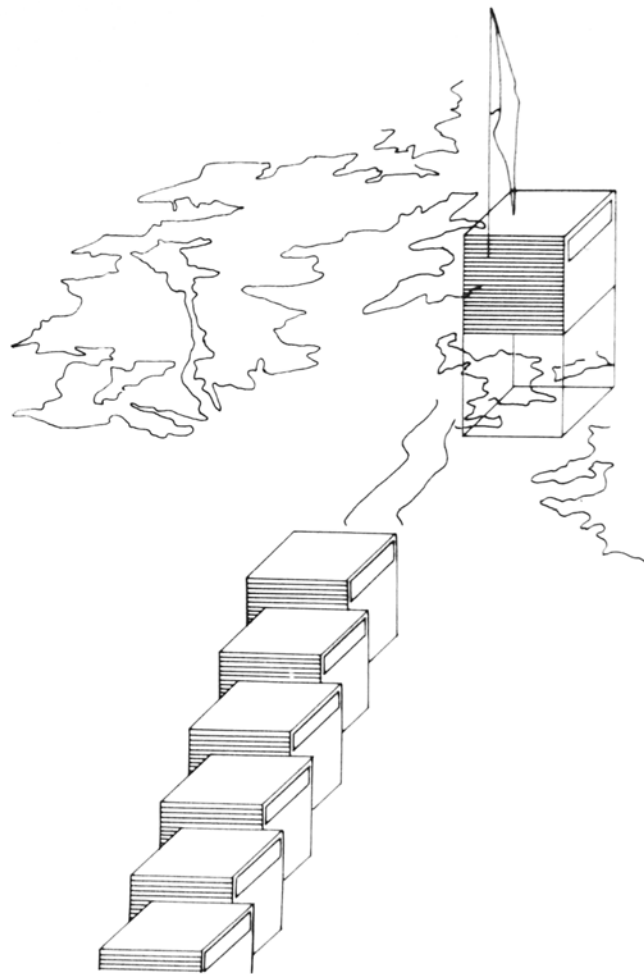
125. Plasmación artística de Blomstedt sobre sus postulados, “Hombre normal” (s.d.)



126. Aulis Blomstedt, tabla multiplicadora de 2, 3 y 5 en cuadrícula hexagonal. Coloreada según interacción numérica.



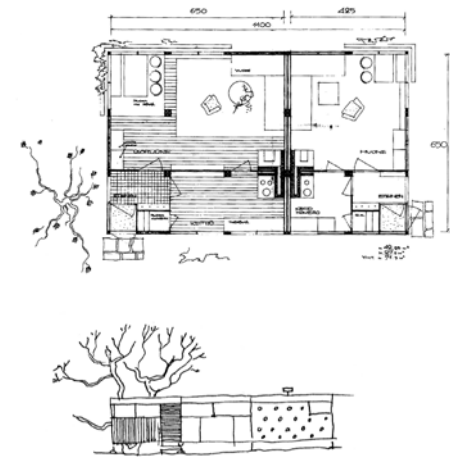
127. Aulis Blomstedt en Japón en 1961



128. y 129. Aulis Blomstedt, más composiciones con base en el sistema "Kenno" (1943)



Al igual que otros de sus compañeros, Aulis Blomstedt pensó que no era desacertado vincular la situación en Finlandia tras el desastre de la guerra con la vivida en Tokio tras el incendio desencadenado allí tres siglos antes, en 1657. La casi total dependencia en ambos casos de un material como la madera, ligero y fácilmente destructible, había agravado el poder devastador de ambas tragedias. En los dos casos la destrucción había sido total y el escenario de escasez en el que debía abordarse la reconstrucción era también similar. En el caso japonés se propuso la estandarización métrica de los componentes de edificación como la clave para hacer más rápida y efectiva esta reconstrucción. La base que se empleó en Japón fue el “Ken”, unidad de medida base del tatami cuya dimensión mínima de trabajo era aproximadamente 91 cm. Como es sabido, Blomstedt tuvo muy en consideración este sistema. De él tomó no sólo la práctica de dimensionar de manera homogénea durante la fase de proyecto, sino que también quiso trasladar este antiguo procedimiento de simplificación y sistematización de la manufactura constructiva a la industrialización del siglo XX.<sup>75</sup> En el nombre elegido para su sistema, “Kenno”, Blomstedt hizo también referencia al sistema japonés de modulación y estandarización al incorporar la raíz común “Ken”.<sup>76</sup> El propio Blomstedt reconoció que las aportaciones de la cultura japonesa en su carrera habían sido muy importantes. A modo de recapitulación admitió que de ella había extraído principalmente dos cosas: la importancia de la medida del hombre en la arquitectura y, otra que afloraría más adelante, la subordinación a la naturaleza a través de la continuidad espacial. También reconoció que, gracias a la figura de Frank Lloyd Wright, estos habían sido los mejores regalos del este al oeste.<sup>77</sup>



130. y 131. Aulis Blomstedt, Una propuesta más elaborada en base al sistema “Kenno” (1943)

En cuanto a la formalización de esta prematura propuesta de 1943, ya se ha destacado la influencia de sistemas industrializados así como de nociones compositivas abstractas. Resulta importante también valorar como la espacialidad y la estética japonesas entraron a formar parte de este diseño. Además del trabajo modular ya citado, la predilección por cerramientos continuos de suelo a techo sirven para apoyar esta lectura. La continuidad interior, conseguida gracias a la inexistencia de puertas convencionales, dado que únicamente se emplearon divisiones correderas, también sirve para reforzar esta visión. La imagen concebida por Blomstedt para esta arquitectura pasó inicialmente, y durante varios años, desapercibida.

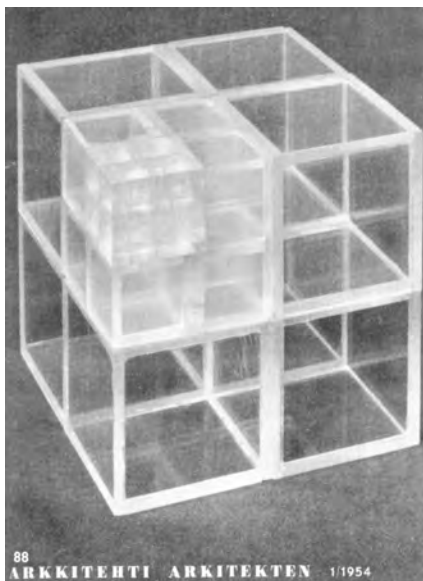
Algo más de diez años después de la propuesta “Kenno”, en 1954, Blomstedt consiguió publicar un artículo en la revista *Arkkitehti*, en el número uno de ese año, titulado: “Tutkielma teollisen rakentamisen rakenneyksiköksi” (“Investigación sobre unidades industriales de construcción”).<sup>78</sup> En él repasó y volvió a dar visibilidad a su propuesta anterior de 1943, añadiendo

<sup>75</sup> SARJAKOSKI, Helena: *Op. cit.*, p. 225.

<sup>76</sup> VANHAKOSKI, Erkki: *Op. cit.*, p. 66.

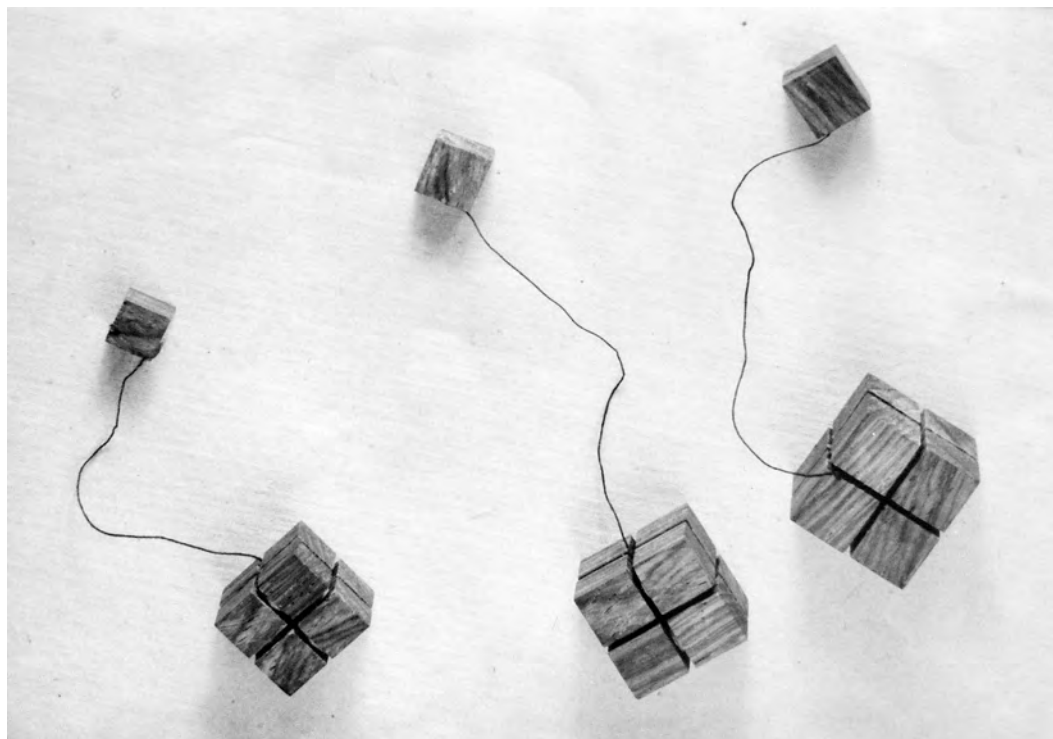
<sup>77</sup> BLOMSTEDT, Aulis: “The response of architecture of industrialization”, *Arkkitehti* 4/1963. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1963, pp. VII-X.

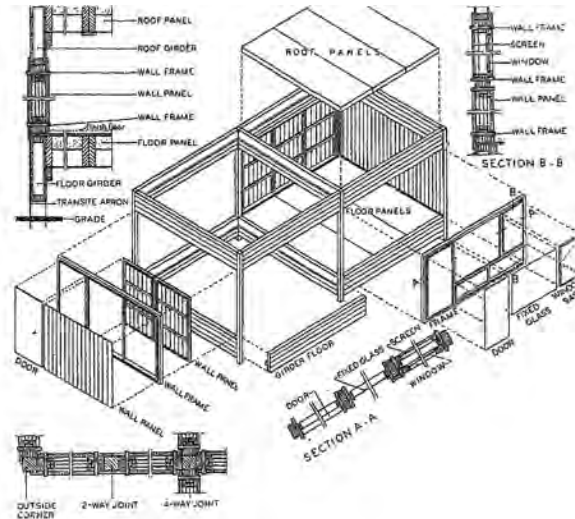
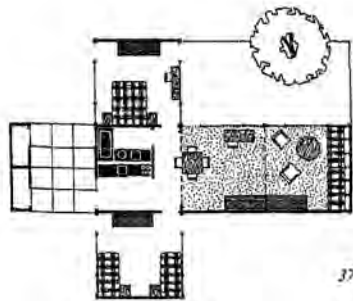
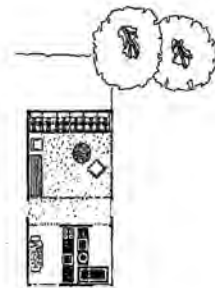
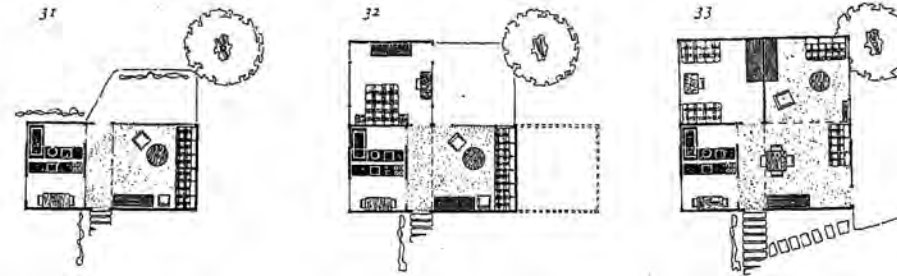
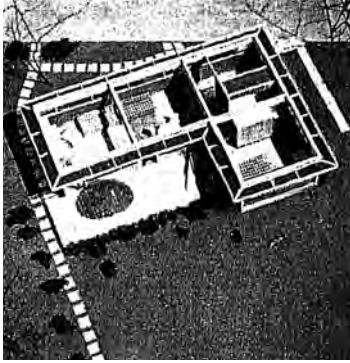
<sup>78</sup> BLOMSTEDT, Aulis: “Tutkielma teollisen rakentamisen rakenneyksiköksi”, *Arkkitehti* 1/1954. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1954, pp. 1-13.



132. Portada de Arkkitehti 1/1954

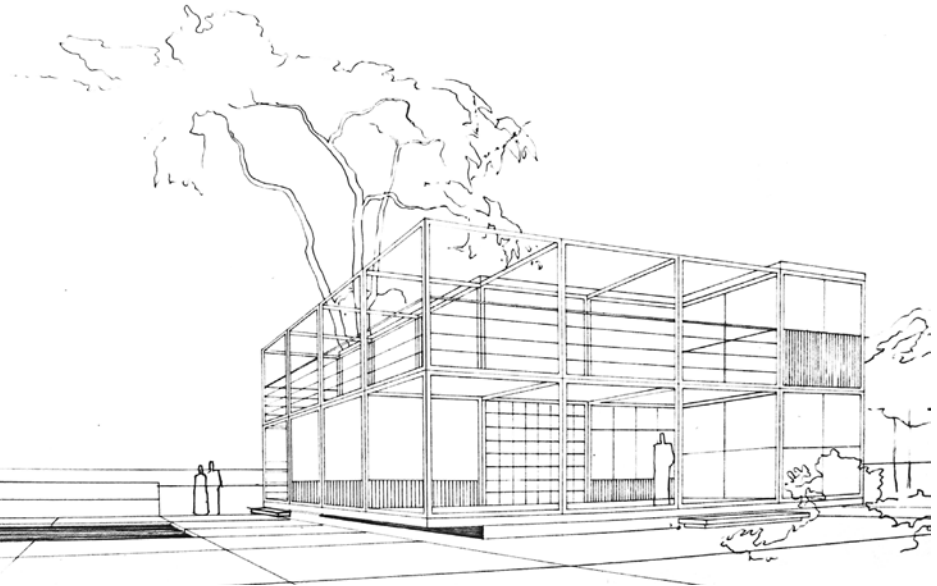
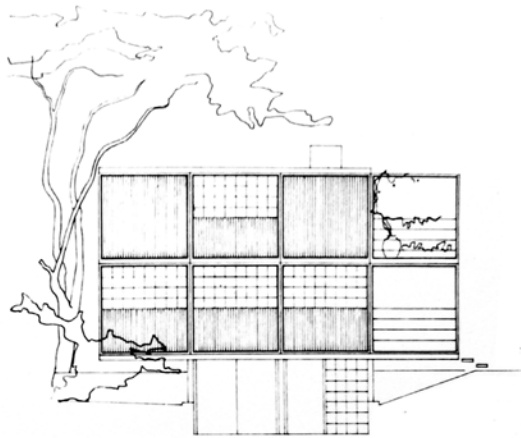
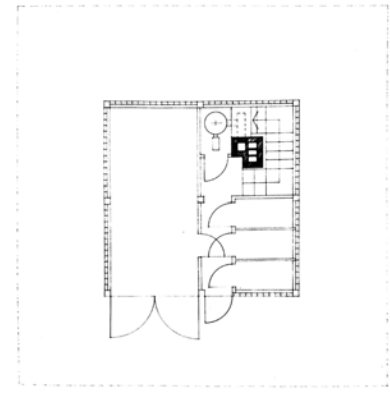
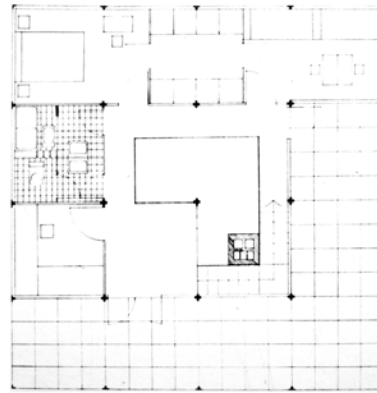
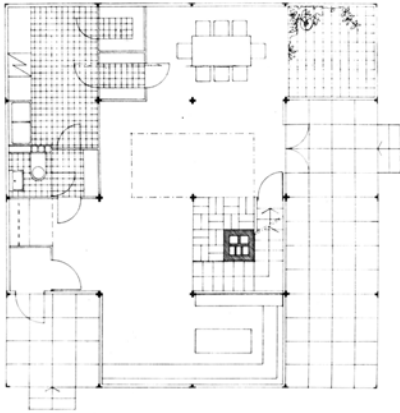
133. Imagen elaborada por Aulis Blomstedt y publicada en Arkkitehti 1/1954, relativa a la relación entre unidades superiores e inferiores en un proyecto





134., 135. y 136. Información publicada por Aulis Blomstedt en "Investigación sobre unidades industriales de construcción", Arkkitehti 1/1954, relativa al proyecto de Bernd Wagner sobre su sistema de producción de viviendas pequeñas





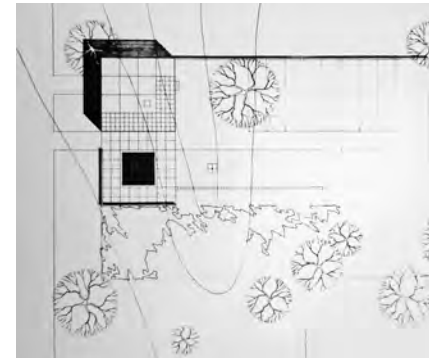
137. y 138. Aulis Blomstedt, documentación gráfica de la Casa de Aluminio (1954), plantas, alzado y perspectiva

nuevas reflexiones en relación a la repetición y la necesaria dependencia en los modelos superiores de las unidades inferiores. No casualmente hizo hincapié también, textual y gráficamente, en un proyecto de Bernd Wagner sobre un sistema de producción de viviendas pequeñas, extensibles, en base a volúmenes habitables cúbicos intercambiables. Éste había sido publicado inicialmente en la revista *The Architectural Forum* en 1943, lo cual quedaría reflejado por el propio Blomstedt, llevando a pensar que, como se puede comprobar al comparar las imágenes publicadas por el arquitecto finlandés, pudo servir de inspiración para éste ese mismo año. Como se verá más adelante, veinticinco años más tarde, esta discreta pero ingeniosa propuesta de Wagner, junto a todas las teorías desarrolladas por Blomstedt, acabarían por imponerse de manera casi absoluta en la escena arquitectónica finlandesa.

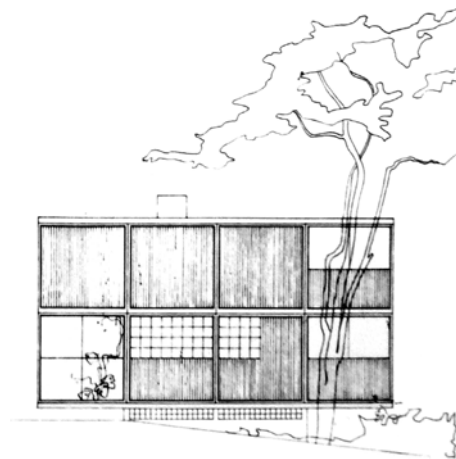
Aulis Blomstedt no desistió en la aplicación práctica de sus ideas. A pesar de la mala acogida inicial realizó una segunda propuesta bajo estos mismos principios al poco de publicar el artículo anterior. Tras trabajar durante este intervalo de tiempo, hasta 1954, en diferentes proyectos, ese año participó en un concurso internacional de vivienda unifamiliar organizado en Montreal, Canadá, por la Universidad McGill. Salvo por el cambio en el material estructural, donde se pasó de la madera al aluminio, y el considerable aumento de tamaño, el esquema organizador fue muy similar al de 1943. Su imagen exterior quedó definida únicamente por el empleo de vidrio y aluminio, hecho por el cual recibió el nombre de “Casa de aluminio”.<sup>79</sup> La retícula regular cúbica y los referentes a la arquitectura oriental aparecieron de nuevo de manera evidente. Al igual también que en el caso anterior, la propuesta no fue premiada y cayó en el olvido.

A pesar de la poca trascendencia alcanzada por estos dos ejercicios, con ellos Aulis Blomstedt sentó de manera discreta y calmada las bases formales de la posterior arquitectura constructivista finlandesa. Fue a partir de este momento, a mediados de los cincuenta, cuando sus ideas comenzaron a tener mayor visibilidad. Como se ha comentado, la ocupación de puestos de responsabilidad, unido a una creciente actividad crítica, fue reportando una mayor repercusión a su visión de la arquitectura. Su papel como responsable del grupo finlandés del CIAM, PTAH, a partir de 1953, su preponderancia en los grupos de debate y opinión del MFA tras su aparición en 1956, la fundación en 1958 de la revista *Le Carré Bleu* así como la toma posesión como catedrático en la TKK ese mismo año, supusieron en apenas un lustro un aumento notable de su protagonismo. Es conocida la primera de las consecuencias a este respecto, el desplazamiento sufrido por un determinado tipo de arquitectura considerada subjetiva y romántica, en especial la de Alvar Aalto y Reima Pietilä. Dado que no sólo triunfaron sus nociones teóricas sino que también lo acabaron haciendo las estéticas, la segunda de las consecuencias afectó directamente a la concepción y la imagen de la arquitectura. Como se comprobará, la repercusión fue en este sentido muy significativa

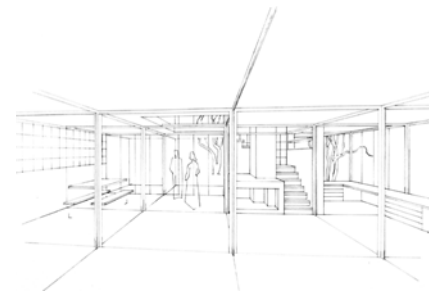
<sup>79</sup> VANHAKOSKI, Erkki: *Op. cit.*, p. 44.



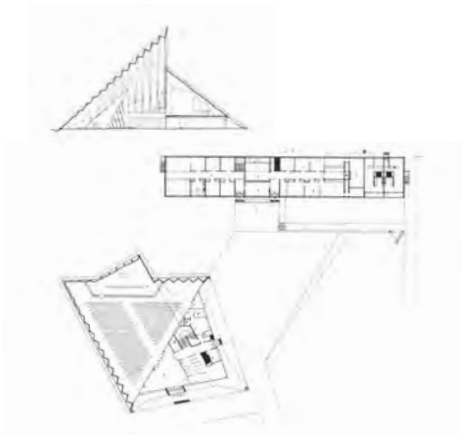
139. Aulis Blomstedt, emplazamiento de la Casa de Aluminio (1954)



140. Aulis Blomstedt, alzado de la Casa de Aluminio (1954)



141. Aulis Blomstedt, perspectiva interior de la Casa de Aluminio (1954)



142. Aarno Ruusuvuori, Centro Parroquial en Hyvinkää (1958-61)



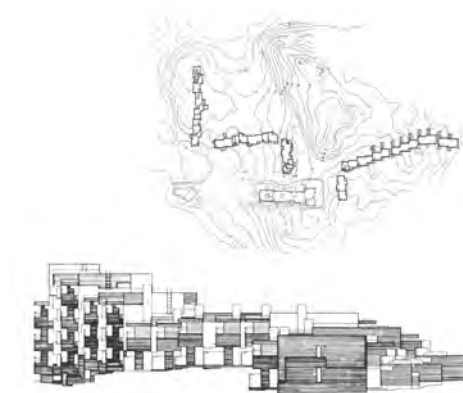
143. Reima Pietilä, Iglesia Kaleva en Tampere (1959-66)



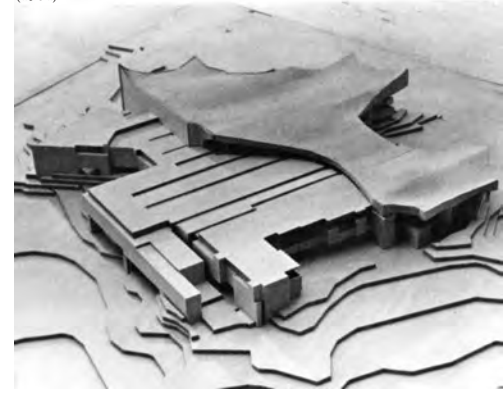
144. Aarno Ruusuvuori, Iglesia y Centro Parroquial en Huutoniemi (1964)



145. T. y T. Suomalainen, Iglesia de Temppeliaukio Helsinki (1960-69)



146. Reima Pietilä, conjunto residencial Suvikumpu en Tapiola (1962-69)



147. Reima Pietilä, Centro de Estudiantes Dipoli en Espoo (1961-66)



148. Osmo Lappo, Centro Militar Deportivo en Kajaani (1962-64)



149. Aarno Ruusuvuori, Imprenta Weilin & Gööös en Tapiola (1962-69)



150. Pekka Pitkänen, Capilla Funeraria de la Santa Cruz en Turku (1963-67)



y reseñable en la arquitectura residencial, en particular en la de carácter estival, la cual sufrió un crecimiento exponencial durante la siguiente década de los años sesenta. Según Roger Connah, quien cree que la sombra de estos eventos ha acabado por ser muy alargada en la sociedad finlandesa, todo fue el resultado de un *silencioso manifiesto; inflexible, elegantemente controlado y medido* llevado a cabo desde un principio por Aulis Blomstedt.<sup>80</sup> No en vano, por otro lado recuerda como Aulis Blomstedt acabaría por ser conocido como el *padrino del racionalismo* en Finlandia.<sup>81</sup>

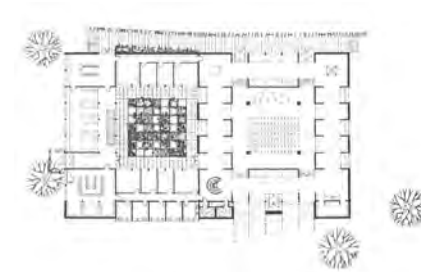
### Constructivismo finlandés, constructivismo en madera

La prosperidad que abarcó la mayor parte de los años cincuenta se dilató incluso de manera más patente durante la siguiente década. El éxito internacional de la arquitectura englobada dentro del llamado *Modernismi* aumentó. El abanico de arquitectos y líneas de investigación se vio ampliado, y la prolongada prosperidad nacional facilitó una continuidad en la producción de arquitectura de calidad. Frente a la década anterior donde había predominado la producción residencial, durante ésta los arquitectos tuvieron que trabajar eminentemente en proyectos de equipamiento, públicos y religiosos. Si en la etapa pasada habían eclosionado profesionalmente figuras como Viljo Revell, Aarne Ervi o Heikki y Kaija Siren, en esta lo haría una nueva generación.<sup>82</sup> De este nuevo grupo ya se han citado a algunos como Aarno Ruusuvuori, Keijo Petäjä o Reima y Raili Pietilä. Junto a ellos otros menos conocidos como Pekka Pitkänen, Osmo Sipari, Timo y Tuomo Suomalainen, Osmo Lappo, Erkki Helamaa y algunos más despuntaron con obras significativas. Los edificios más destacados de este intervalo llegaron a ser valorados por la calidad alcanzada, tanto proyectual como técnica y estética, por la gran diversidad propositiva de los proyectos y por el calado internacional que alcanzaron. Todos ellos conforman un conjunto conocido dentro del panorama internacional. Entre los más representativos aparecen de Ruusuvuori la Iglesia y el Centro Parroquial en Hyvinkää (1958-61), la imprenta Weilin & Göös en Tapiola (1962-69), la Iglesia de Tapiola (1961-65) o la Iglesia y el Centro Parroquial en Huutoniemi (1964). Como hitos en esta fase de la pareja Pietilä están la Iglesia Kaleva en Tampere (1959-66), el Centro de Estudiantes Dipoli en Espoo (1961-66) y el conjunto residencial de Suvikumpu (1962-69). El Centro Militar Deportivo en Kajaani (1962-64) de Osmo Lappo, la Capilla Funeraria de la Santa Cruz en Turku (1963-67) de Pekka Pitkänen o la archiconocida Iglesia de Tempeliukio en

<sup>80</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history. Op. cit.*, pp. 151-154.

<sup>81</sup> CONNAH, Roger: "Sometimes and Always, with Mixed Feelings: Untimely Notes on a Culture of Silence". *Op. cit.*, p. 5.

<sup>82</sup> KORVENMAA, Pekka: "From house manufacture to universal systems - Industrial prefabrication, the utopias of modernism and the conditions of wood culture", en NORRI, Marja-Riitta y PAATERO, Kristiina (ed.): *Op. cit.*, p. 173.



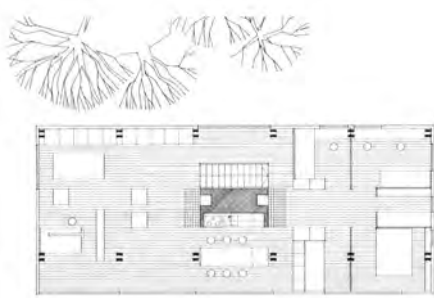
151. y 152. Woldemar Baeckman, Museo Sibelius en Turku (1966-68)



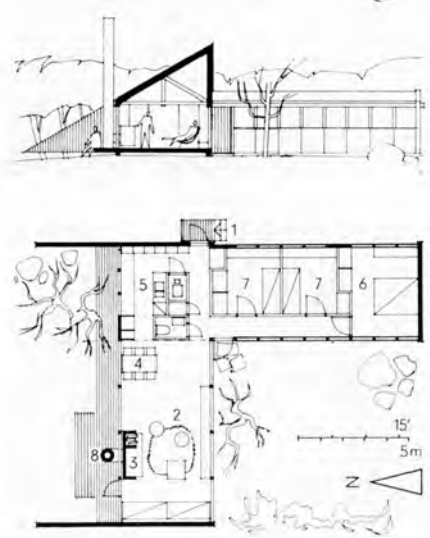
153. Timo Penttilä, Teatro Municipal de Helsinki (1964-67)



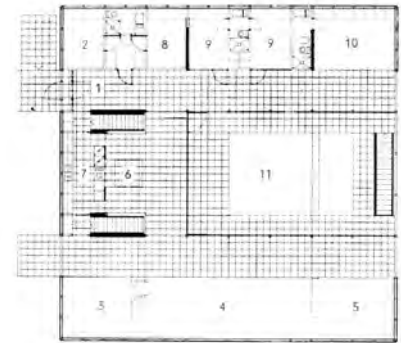
154. Erkki Elomaa, Iglesia y Centro Parroquial, Järvenpää (1965-67)



155., 156. y 157. Bertel Saarnio, casa de verano en Bökars (1962)

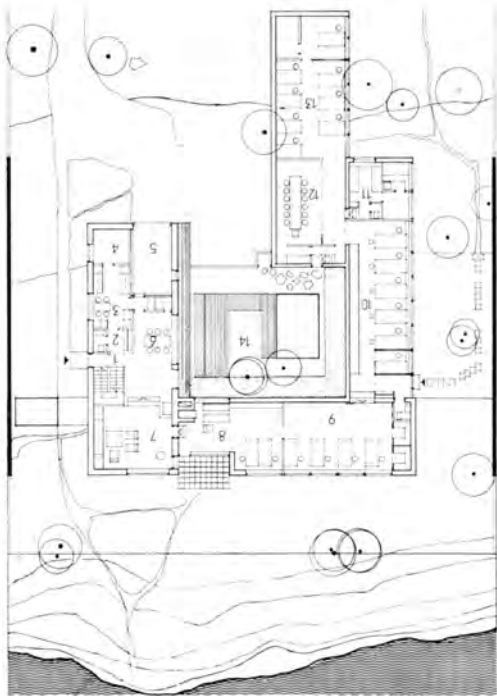
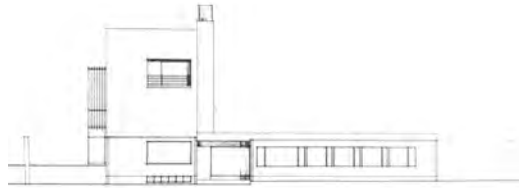


158., 159. y 160. Mirja y Heikki Castrén, casa de descanso en Teisko (1962)



161., 162. y 163. Toivo en, vivienda propia en Lauttasaari (1960)

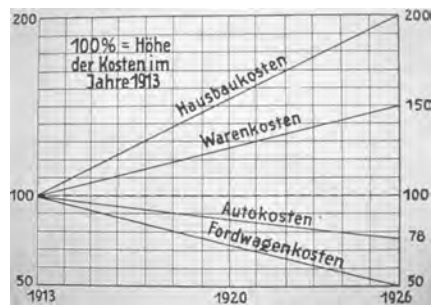




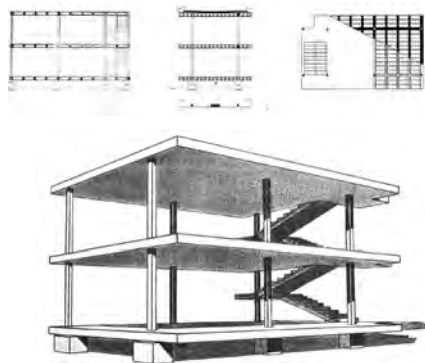
164., 165., 166. y 167. Heikki y Kaija Siren, casa-estudio en Lauttasaari (1951-60)



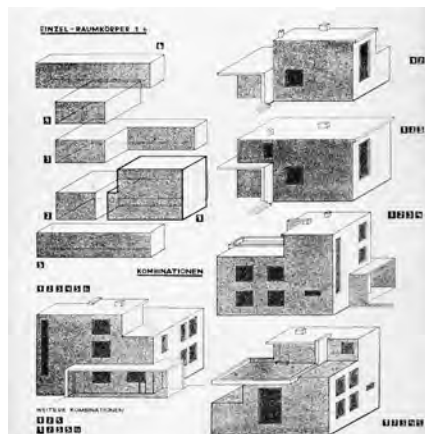




168. Walter Gropius, comparación entre el coste de producción de un coche y de una casa.



169. Le Corbusier, sistema Domino (1919)



170. Walter Gropius y Adolf Meyer, Baukasten (1922-23)

Helsinki (1960-69) de Timo y Tuomo Suomalainen, son otros de los muchos que se pueden citar. Otros proyectos que no deben ser olvidados, fruto del trabajo de arquitectos menos conocidos son el Museo Sibelius en Turku (1966-68) de Woldemar Baekman, el Teatro Municipal de Helsinki (1964-67) de Timo Penttilä o la Iglesia y Centro Parroquial en Järvenpää (1965-67) de Erkki Elomaa entre otros.

Los citados hasta este momento forman parte de un conjunto mucho más amplio de edificios que, además de algunos de los rasgos ya destacados, comparten la característica de poseer una escala notable o estar configurados en forma de grandes conjuntos. Esto sin duda ayudó a reportarles una mayor repercusión dejando en la sombra una parte importante del resto de la arquitectura, en concreto la de escala menor.<sup>83</sup> Se puede comprobar como existió una suma de edificios de pequeño tamaño que, a pesar de ser menos conocidos, conformaron un segundo grupo a destacar dentro la producción finlandesa. La escala pequeña no fue desatendida por muchos de los protagonistas anteriores y los resultados en este tipo de arquitectura fueron también muy fructíferos. De manera muy particular la vivienda unifamiliar experimentó una brillante eclosión. Con la prosperidad nacional, la emergencia de la clase media y las mejoras laborales este tipo de residencias y villas de verano dejaron de ser un producto al alcance de pocos. Algunos ejemplos como la casa de verano en Bökers (1962) de Bertel Saarnio, la casa de descanso en Teisko (1962) de Mirja y Heikki Castrén, la vivienda del propio Toivo Korhonen en Lauttasaari (1960) o la casa y estudio de Heikki y Kaija Siren (1951-60), también en Lauttasaari, evidencian la calidad de esta arquitectura durante esta fase. Sin embargo, dentro de este conjunto de arquitecturas de escala menor, destacó la fuerza con la que emergió la vertiente denominada constructivismo finlandés a la que se viene aludiendo. Bajo esta influencia se conformó, en paralelo a las arquitecturas de gran envergadura, otro grupo de construcciones muy abundante y destacable, no suficientemente conocido fuera de Finlandia. A pesar de la brevedad de tiempo en la que se desarrollaron la mayoría de estos ejemplos, su dispersión y calado fue considerable. Este tipo de arquitectura, directamente dependiente de la industria e imaginada en sus inicios por Aulis Blomstedt,<sup>84</sup> acabó por ser el exponente de la nueva vertiente racional, contrapunto de las expresiones consideradas personales.

En la búsqueda de los orígenes de esta arquitectura constructivista ya se ha arrojado luz sobre parte importante de sus causas. En esta indagación, debido a la dependencia que de la producción manufacturada presenta esta arquitectura, es preciso realizar un somero recorrido por lo

<sup>83</sup> Estos edificios llenaron las páginas de publicaciones periódicas internacionales como Bauen+Wohnen, Casabella, Domus, L'Architecture d'Aujourd'hui, Architectural Design, The Architectural Review, Werk o SD Space Design, de las que algunos de los arquitectos citados acabaron siendo miembros de los equipos asesores. La publicación del libro *Nueva arquitectura finlandesa* a cargo de Egon Tempel en 1968, y su traducción a diferentes idiomas ese mismo año, recogió amplia y minuciosamente la arquitectura de esta fase. TEMPEL, Egon: *Nueva arquitectura finlandesa*. Barcelona, Gustavo Gili, 1968.

<sup>84</sup> Pallasmaa ha reconocido como la inspiración primera de esta corriente fueron las arquitecturas celulares ideadas por Blomstedt entre 1943 y 1949. PALLASMAA, Juhani (ed.): *The language of wood: wood in Finnish sculpture, design and architecture*. Op. cit., p. 21.

que se ha venido a llamar el ideal de la prefabricación.<sup>85</sup> El interés sobre este aspecto de la arquitectura estuvo en un principio focalizado en los países anglosajones, vinculado inicialmente a fases de colonización y, posteriormente, al nacimiento de la industria y las mejoras de los transportes, especialmente al tren.<sup>86</sup> Aunque de un modo algo tradicionalista, donde más viva permaneció esta vertiente a comienzos del siglo XX fue en EEUU. La industria del automóvil, en concreto la línea de producción ideada por Henry Ford para la producción de sus vehículos en masa, motivó a varios promotores y arquitectos americanos a simular este proceso en la arquitectura residencial. Con esta innovadora idea, tras la I Guerra Mundial, el foco vanguardista se vio también desplazado a Europa. Le Corbusier, después de haber lanzado en 1919 su sistema “Domino” de producción en masa, en 1923, haciéndose eco de los postulados americanos, habló de la posibilidad de llegar a comprar una casa como quien compra un vehículo Ford o Citroën. Ese mismo año Gropius comentó que del mismo modo que el 90% de la población usaba zapatos industrializados igualmente podía ocurrir con la vivienda. Algunos experimentos desde la Bauhaus vieron la luz a este respecto.<sup>87</sup>

Con base en estas ideas, poco antes de los años treinta y durante esta década se produjo el desarrollo de una segunda innovación, destacable en la estandarización de la vivienda tras la producción en serie: la personalización. Esto añadía una nueva variable por la que se permitía una composición residencial adaptada a las necesidades del cliente, en ocasiones ampliable en el tiempo, con base a unos procedimientos o módulos repetidos. La investigación a este respecto osciló entre un lado y el otro del Atlántico. En 1928, de nuevo Le Corbusier se situó a la cabeza al publicar “Standardisation, industrialisation, taylorisation - Les Quartiers Modernes Frugès”, un sistema por el que cada casa se componía en base a la combinación de dos únicos módulos. Dentro de estos sistemas personalizables y ampliables, entre los más destacados aparecen en Alemania en 1932 el “Wachsende Haus” (“La casa que va creciendo”) de Hans Poelzig, en 1938 el sistema MAS de “Casas montadas en seco” de nuevo de Le Corbusier y en 1942 el “Yankee portables” de Marcel Breuer. Quizá el paso más importante en este sentido lo dieron dos alemanes residentes en aquel momento en EEUU, Konrad Wachsmann y Walter Gropius. Allí, de 1941 a 1952 desarrollaron un sistema que alcanzó una gran difusión: la “Packaged House” o “Casa empaquetada”.

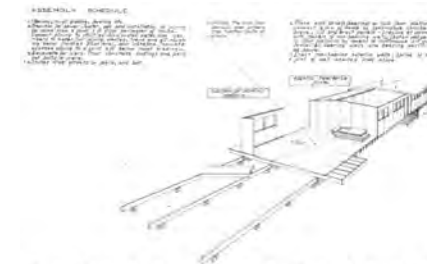
Tras la II Guerra Mundial, dos eventos en este sentido, uno a cada lado del Atlántico, fueron la antesala de la mayor eclosión de esta variable de la arquitectura durante la segunda mitad del siglo XX. Por un lado Jean Prouvé, alrededor de 1950 y subvencionado por el estado Francés,



171. Le Corbusier, “Standardización, industrialisation, taylorisation - Les Quartiers Modernes Frugès” (1928)



172. Le Corbusier, sistema MAS de “Casas montadas en seco” (1938)



173. Marcel Breuer, “Yankee portables” (1942)

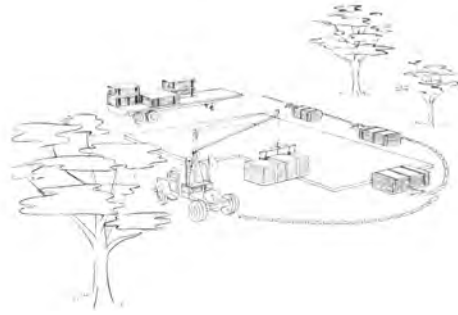


174. Jean Prouvé, vivienda tropical desmontable (1949-51)

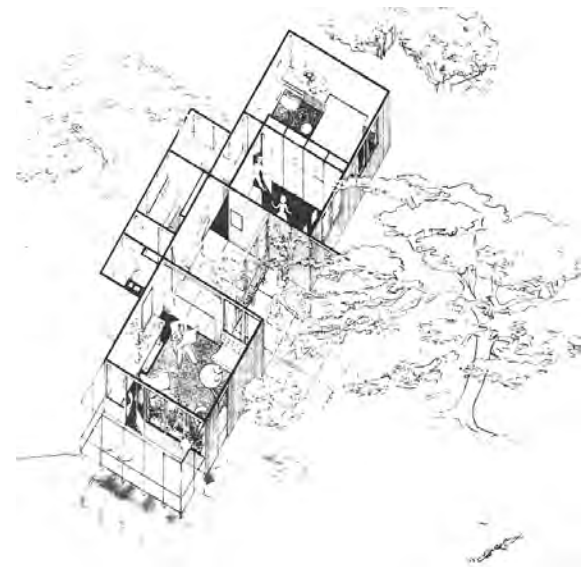
<sup>85</sup> Se puede consultar al respecto del ideal de la prefabricación la siguiente bibliografía reciente: ARIEFF, Allison: *Prefab*. Salt Lake City, Gibbs Smith, 2002; HERBERS, Jill: *Prefab modern*. New York, Harper Design, 2004; BERGDOLL, Barry y CHRISTENSEN, Peter: *Home delivery: fabricating the modern dwelling*. New York, The Museum of Modern Art, 2008; DAVIES, Colin: *The Prefabricated Home*. London, Reaktion Books, 2005; COBBERS, Arnt, JAHN, Oliver y GOSSEL, Peter: *Prefab Houses*. Köln, Taschen, 2010.

<sup>86</sup> De este modo en 1830 se realizó una de las primeros modelos en Reino Unido a base de hierro fundido, a mediados del XIX surgieron una casas kit vinculadas a la fiebre del oro y a comienzos del siglo XX, con el desarrollo de nuevos materiales, aparecieron varios modelos en EEUU a base de madera y sus derivados. HERBERS, Jill: *Op. cit.*, pp. 11-16.

<sup>87</sup> Uno de los experimentos a este respecto fue la “Haus at Horn” citada en el primer capítulo de este trabajo.

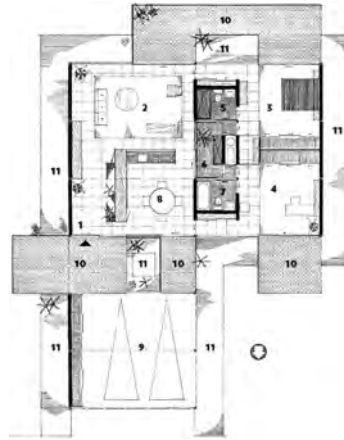
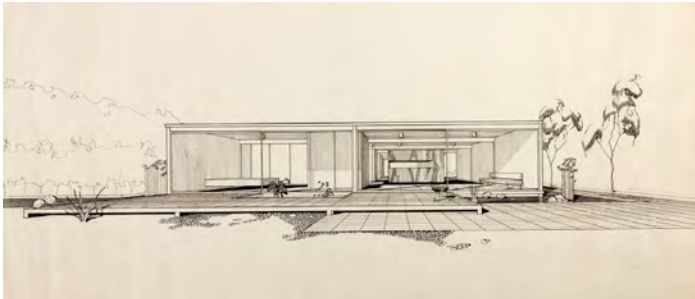


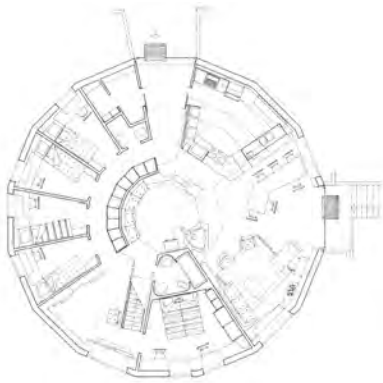
175., 176., 177., 178., 179., 180. y 181. Konrad Wachsmann y Walter Gropius, "Packaged House" (1941-52)



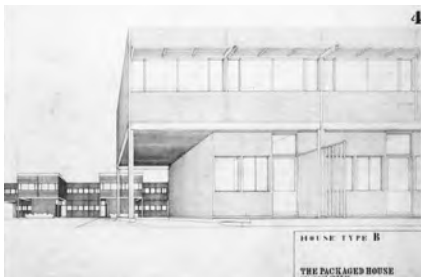


182., 183., 184., 185., 186. y 187. Pierre Koenig, Case Study House nº21 (1957-59), Hollywood





188., 189. y 190. Ralph Erskine, Villa Engström (1955-1956), Lisón



191. Modelo americano en madera, "Packaged House" (1941-52) de Wachsmann y Gropius

desarrolló interesantes modelos más vinculados que ningún otro al proceso y diseño industrial. Al otro lado, en el estado de California, se llevó a cabo entre 1946 y 1962 el programa Case Study House. Éste fue un programa más flexible que los anteriores donde cada proyecto era de naturaleza única pero donde para la mayoría de ellos se solicitaba el empleo de productos estándar extraídos de catálogos comerciales. Tras estos, terminó por florecer el mayor repertorio internacional hasta el momento en este campo. En este momento se dio una sorprendente diversificación de propuestas, muchas de ellas marcadas por su alto grado de innovación.<sup>88</sup>

Es durante esta expansión internacional donde se entronca el caso finlandés. El papel jugado por Escandinavia en este tipo de edificaciones fue, tras la II Guerra Mundial, mucho más destacado que en momentos anteriores, llegando a ser un referente y foco de atención.<sup>89</sup> Uno de los puntos de arranque fue la ya referida fabricación y donación por parte de Suecia en los años cuarenta de dos mil viviendas prefabricadas destinadas a la reconstrucción finlandesa. A esta experiencia le siguió la consolidación de Suecia en este mercado en cuyo sector llegó a convertirse en líder con una producción tope en 1947 de 17.500 viviendas de este tipo. En los años cincuenta se produjo una situación de estancamiento, con el desarrollo de alguna propuesta puntual como las de Erik Friberger o Ralph Erskine en Suecia, mientras se producía la consecuente modernización industrial tras la guerra. El boom, finalmente, se produjo en el entorno nórdico en los años sesenta, coincidiendo con la popularización y generalización de las viviendas de verano. Éste se presentó como el campo perfecto para la experimentación de propuesta de este tipo. En todos los países nórdicos, de mano de sus arquitectos más conocidos, se trabajó en estos principios. Arne Jacobsen, Jørn Utzon o Arne Korsmo atendieron este tema a través de diferentes prototipos. Sin embargo donde más repercusión y desarrollo tuvieron fue en Finlandia. Aquí, tras los intentos escalonados en décadas por parte de Aulis Blomstedt de responder a una arquitectura manufacturada, primero a mediados de los años cuarenta y posteriormente a mediados de la siguiente década, fue en la mitad de la de los sesenta cuando arraigaron estas experiencias. Su idea en torno a la arquitectura industrializada y universal tenía un cariz más general, sin embargo, la similitud con sus experiencias anteriores y la ocasión de participar en un movimiento más internacional a través de la arquitectura residencial supuso el impulso definitivo a propuestas de esta naturaleza.

Dentro de los ejemplos históricos más destacados ya citados, de manera general no existió una fuente inspiración única para los modelos desarrollados durante la fase constructivista finlandesa. Como se observará, sí pudo existir cierta predilección por aquellos pertenecientes a la actividad

<sup>88</sup> De manera adelantada a su tiempo Peter y Alison Smithson diseñaron en 1956 "La casa del futuro". Poco después y también con rasgos futuristas apareció en EEUU la "Monsanto's House of the Future" (1957). Tras ellas algunas de las más destacadas en este periodo fueron el Metacity Building System (1965) de R. J. Dietrich y B. Steigerwald en Alemania, la Steelhouse (1967) de Cedric Price en Reino Unido, el sistema Zip-up Enclosure (1968) de Richard Rogers y Su Rogers en el Reino Unido. Otras mucho más experimentales como las procedentes del Metabolismo japonés o del resultado de trabajo con materiales y sistemas más avanzados como los conformados plásticos o los modelos hinchables vieron la luz más adelante, teniendo una incidencia destacada en Finlandia.

<sup>89</sup> WÆRN, Rasmus: "Scandinavia: prefabrication as a model of society", en BERGDOLL, Barry y CHRISTENSEN, Peter: *Op. cit.*, pp. 27-31.

moderna más disciplinada u originaria como los de la Bauhaus o los de Le Corbusier, entre ellos el “Standarización, industrialisation, taylorisation”. Al fin y a al cabo, desde los inicios de este nuevo constructivismo se promulgó una recuperación o renacimiento de una modernidad cercenada por la guerra. Se observa también como, a pesar de la voluntad vanguardista de los postulados de Aulis Blomstedt, se dejaron de lado aquellas versiones más utópicas y futuristas. En todo el entorno escandinavo, incluida Finlandia, las propuestas de los años sesenta de arquitectura prefabricada gozaron de un alto grado de objetividad, realismo y moderación, alejados de las aspiraciones de muchas de las otras propuestas internacionales coetáneas. Como también se puede comprobar, resulta importante destacar como los modelos americanos fueron siempre un referente significativo. Los sistemas y tecnologías desarrolladas allí se acercaban mucho más a las condiciones productivas de Finlandia por su dependencia de una materia prima común, abundante y cotidiana como la madera.<sup>90</sup> Los modelos europeos en este sentido habían demostrado tendencia una mayor al trabajo con materiales modernos o en desarrollo, lo cual suponía un mayor riesgo por su grado de experimentalidad.

A pesar de que este tercer cuarto del siglo XX sería el periodo de mayor intensidad en prefabricación residencial en Finlandia, no se debe olvidar que no era la primera vez que esta idea desembarcaba en el país nórdico. En el primer capítulo se ha hecho referencia a algún caso a comienzos de siglo. No obstante, los más destacables fueron los estudios realizados por Aalto entre 1939 y 1941. Su “Sistema AA”, desarrollado para Ahlström tras sus estancias y aprendizaje en EEUU, concebido para dar solución a los problemas de alojamiento originados durante la guerra, trató de aglutinar los postulados de estandarización flexible enunciados por el propio Aalto.<sup>91</sup> Algunos ensayos anteriores como las viviendas para la factoría de Varkaus (1937-39) o el posterior sistema VOK (1940) rodearon al desarrollo de AA. Como ya se ha comprobado, la oposición general en esta nueva fase a todo lo proveniente del maestro finlandés llevó también a desacreditar estas ideas. Además, la imagen de esta arquitectura, con ciertos rasgos tradicionales, unido a la voluntad de producir cierta diferenciación espacial a través de la variación, podían llegar a realizarse 69 variantes de este modelo, no encajaba en los postulados recuperadores de la vanguardia moderna con base en una imagen industrial neutra y abstracta. Tampoco lo hacía con las aspiraciones igualitarias, repetitivas y de homogeneidad espacial que se pretendían alcanzar. A pesar de ello, en ningún

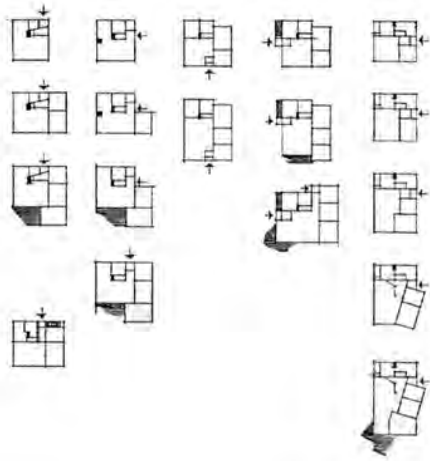
<sup>90</sup> El alto grado de pragmatismo unido a un alto grado de proyección comercial imperante en el país norteamericano, donde antes que en ningún otro sitio se consideró la vivienda como un bien de consumo más, también fueron importante en este sentido a la hora de buscar modelos externos.

<sup>91</sup> Este proyecto aaltiano dependió directamente del aprendizaje llevado a cabo por Aalto de la tecnología y los sistemas de prefabricación constructivas ya muy desarrollados en EEUU. Fue fruto también de unas aspiraciones mucho más ambiciosas de colaboración y patrocinio entre EEUU y Finlandia. Debe ser entendido que junto a esta influencia, la necesidad de dar respuesta a una mayoría eminentemente rural y la escasez de esta fase se pueden entender como condicionantes que llevaron a Aalto a dar una respuesta sencilla y en consonancia, aparentemente tradicional, al “Sistema AA”. Ni estas propuestas ni su papel durante la reconstrucción fueron ni han sido suficientemente valoradas. Aalto asumió la responsabilidad de la dirección de la SAFA quizá en el momento más complicado, de 1942 a 1959. Llevó a cabo una gestión de la actividad de reconstrucción muy exitosa, consiguiendo una fructífera relación entre el colectivo y la administración, y una estimación social del papel del arquitecto muy alta. Más información al respecto en KORVENMAA, Pekka: “The Crisis as Catalyst: Finnish Architecture, Alvar Aalto, and the Second World War. A Case of Strategic Decision-Making”. *Op. cit.*; KORVENMAA, Pekka: “The Finnish Wooden House Transformed: American prefabrication, war-time housing and Alvar Aalto”. *Op. cit.*; Jørn Utzon también ha sabido valorar y destacar el trascendental papel jugado por Aalto en esta etapa de reconstrucción. PUENTE, Moisés (ed.): *Jørn Utzon. Conversaciones y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, p. 25.



192. y 193. Alvar Aalto, vivienda denominado VOK (1940)





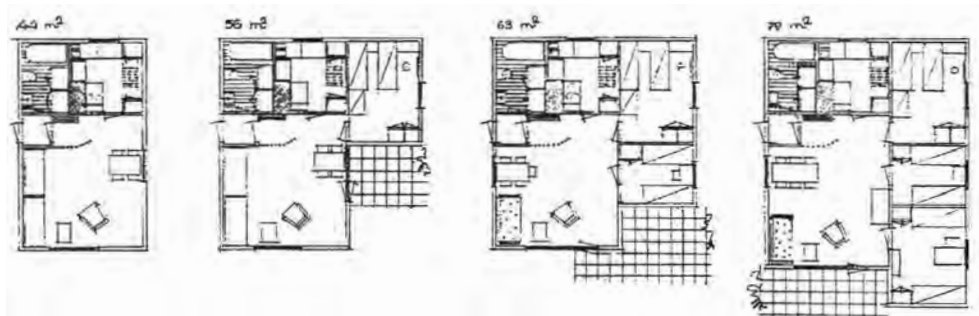
194. Alvar Aalto, algunas variantes esquemáticas del sistema AA



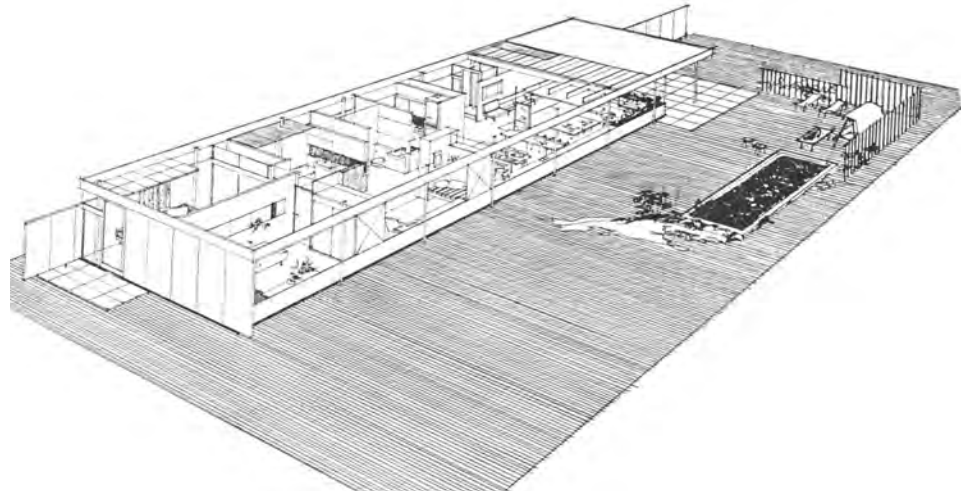
195. Alvar Aalto, perspectiva de uno de los modelos del sistema AA



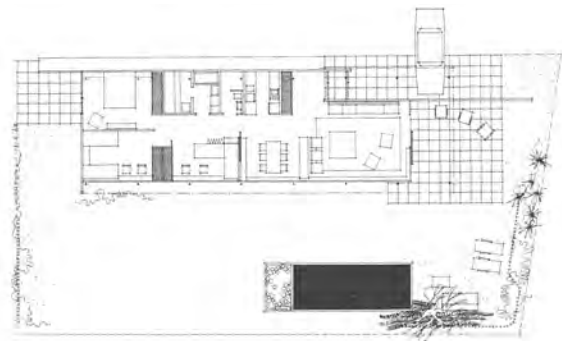
196. Alvar Aalto, desarrollo de la variante 3758 del sistema AA



197. Alvar Aalto, desarrollo de la variante 3953 del sistema AA



198., 199., 200., y 201. Arne Ervi, "Casa del mañana" en el Forum  
Nórdico de Construcción en Helsinki (1955)

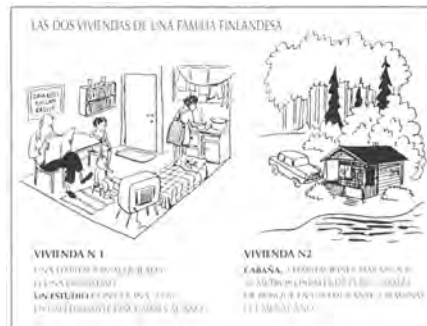


momento debe ser olvidado el papel clave jugado por Aalto en la industrialización de la construcción, especialmente la vinculada a la madera, que tanto afectaría y de la que tanto dependería la fase que se está estudiando. Fue él quien, entre 1941 y 1945, hizo de pieza de transmisión entre las técnicas y conocimientos americanos y la industria finlandesa. Su experiencia adquirida de primera mano en este campo gracias a su trabajo en el MIT y a los contactos allí establecidos, entre ellos Albert Farwell Bemis, permitió trasladar estos conocimientos a la industria de Ahlström primero y a los trabajos de reconstrucción nacionales después.<sup>92</sup>

A medio camino entre los trabajos de Aalto de desarrollo y puesta en práctica del “Sistema AA” y la fase denominada constructivista finlandesa, se llevó a cabo en Finlandia otro proyecto importante vinculado a industrialización constructiva doméstica. Con motivo del Forum Nórdico de Construcción organizado en Helsinki en 1955, Aarne Ervi, quien había sido responsable de la Oficina de Estandarización, se encargó de desarrollar la “Casa del mañana”, un proyecto perteneciente a una temática muy popular durante los años cincuenta. Su respuesta, en línea con sus ya citados intereses constructivos más innovadores, se centró en el empleo de novedosos materiales y sistemas. Junto a una compartimentación a base de paneles de fibra de vidrio y unos acristalamientos acrílicos, fue empleada la tecnología más avanzada del hormigón.<sup>93</sup> Esta vivienda resultó ser un ejemplo aislado en Finlandia, manifiestamente a caballo entre la predilección por la tecnología europea, en concreto la alemana que tanto admiraba Ervi, y la estética americana de las Case Study House.<sup>94</sup> A pesar de la posterior confianza en los procesos manufacturados, este modelo de vivienda apenas tuvo continuidad en la escena finlandesa. Resulta interesante sin embargo anotar como su aparición sirvió de confirmación temprana de lo que era capaz de realizar una industria nacional en evolución. La “Casa del mañana” fue además un indicador del estado de optimismo de la industria local. Es muy importante destacar como, liberada de las cargas bélicas y con una excelente situación económica, fruto de los beneficios de la inercia exportadora a la URSS y del boom de la vivienda nacional, estaba preparada técnica y económicamente para el cambio. Este favorable escenario permitió en el seno industrial la firme voluntad de querer abordar nuevos retos e investigaciones.<sup>95</sup> Este deseo entró en consonancia con las aspiraciones de cambio que se han venido tratando. Se generó un fructífero contexto retroalimentador donde los avances técnicos originados en la industria servían a los jóvenes arquitectos para avanzar en su búsqueda, mientras que las solicitudes de estos



202. y 203. Aarne Ervi, “Casa del mañana” en el Forum Nórdico de Construcción en Helsinki (1955)



204. Viñeta de los años sesenta comparando la estrechez doméstica cotidiana con la amplitud de las anheladas viviendas de verano.

<sup>92</sup> La Fundación Bemis, con al que Aalto mantuvo repetido contacto, tenía el objetivo de modernizar la construcción de viviendas a través de una asimilación a la fabricación de vehículos. KORVENMAA, Pekka: “The Finnish Wooden House Transformed: American prefabrication, war-time housing and Alvar Aalto”. *Op. cit.*, p. 50.

<sup>93</sup> Resulta interesante aquí comparar este proyecto con la propia vivienda de Ervi, Villa Ervi, analizada en el capítulo anterior y con la que sólo existe una diferencia temporal de cuatro años. Como se ha anotado, en su residencia Ervi hizo lo posible por utilizar la tecnología más novedosa disponible, sin embargo, la escasez de los años cuarenta y una industria eminentemente dedicada al pago de indemnizaciones impidieron que fuera mucho más innovadora. Superado este periodo y saldadas las reparaciones de guerra se comprueba como la industria finlandesa sufrió en pocos años un extraordinario desarrollo que quedó plasmado en la consecución de esta “Casa del mañana”.

<sup>94</sup> LAHTI, Juhana y LESKINEN, Linda. “A House for Tomorrow” en JOHANSSON, LAHTI y PAATERO (coords.): *Op. cit.*, p. 109; JOHANSSON, Eriika y LAHTI, Juana: “Standardisation work”, en JOHANSSON, Eriika, LAHTI, Juhana y PAATERO, Kristiina (coords.): *Op. cit.*, p. 57-58.

<sup>95</sup> KAILA, Panu: “From log to chipboard – the development of the Finnish wooden house”, en NORRI, Marja-Riitta y PAATERO, Kristiina (ed.): *Op. cit.*, p. 161.



incitaban a la mejora en el sector productivo. La alineación de esfuerzos y voluntades entre industria y jóvenes arquitectos fue lo que finalmente permitió la eclosión del constructivismo finlandés.

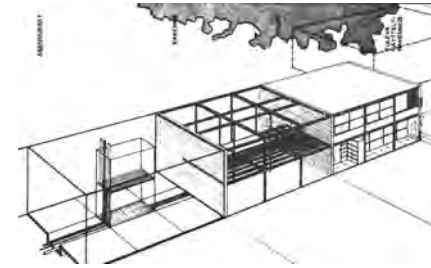
Desde un principio, el campo perfilado como más adecuado para el ensayo de estas experimentaciones fue el de las residencias de verano. A partir de segunda mitad de los años cincuenta, unido a factores como las mejoras generalizadas en las condiciones laborales y las economías domésticas, con un incremento notable del tiempo de ocio y vacaciones, el reducido tamaño de las viviendas urbanas empujó en masa a los finlandeses a descansar y veranear en el bosque.<sup>96</sup> La fuerte demanda de residencias vacacionales abrió un amplio territorio con espacio para la experimentación. Los menores requerimientos técnicos y funcionales de estas tipologías las hacían más adecuadas para los ensayos arquitectónicos. Como ya se ha explicado, tras los trabajos de reconstrucción y la posterior exportación de viviendas a la Unión Soviética, la industria estaba especialmente preparada para trabajar en este sector desde un enfoque plenamente manufacturado. Kristian Gullichsen dejó constancia escrita unos años después:

*Las casas de verano son uno de los más importantes asuntos a tratar por los arquitectos, sin embargo poseen unas posibilidades potenciales para actuar como campo pionero experimental de la vanguardia arquitectónica. La industrialización es la única manera de construir lo suficiente, suficientemente bien. Los consumidores del estado del bienestar con su poder adquisitivo y necesidades para el tiempo libre conforman un excelente mercado para la producción en serie. La claridad funcional de la vivienda de vacaciones y la ligereza normativa y reguladora a su respecto, comparada con las residencias permanentes, ofrece una total libertad de movimiento para el desarrollo de un sistema constructivo industrial y experimental.*<sup>97</sup>

Fue al comienzo de los años sesenta cuando el esfuerzo llevado a cabo por Blomstedt y sus seguidores superó finalmente la fase teórica y empezó a materializarse de forma construida. Los rasgos de esta arquitectura fueron respondiendo a los postulados y acontecimientos descritos hasta el momento. A modo recopilación se puede afirmar que, frente a expresiones anteriores más individualistas, y a alusiones naturales y culturales, se produjo una arquitectura de mayor esencialismo y abstracción formal, apoyada en las primeras vanguardias artísticas, donde además rígidas y precisas geometrías, en su mayor parte cúbicas, rigieron la formalización arquitectónica. La estructura se convirtió en protagonista al ser aglutinadora de la mayor parte de los objetivos igualitarios e industriales. Era homogénea, ligera y abierta, como símbolo de la actitud social

<sup>96</sup> PAATERO, Kristiina: "House Beautiful", en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankaruu ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s. Op. cit.*, p. 246.

<sup>97</sup> GULLICHSEN, Kristian: "Loma-asuntoarkkitehtuurista (On holiday-home architecture)", *Arkkitehti* 4/1968. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1968, pp. 52-53. NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): *Op. cit.*, p. 248.



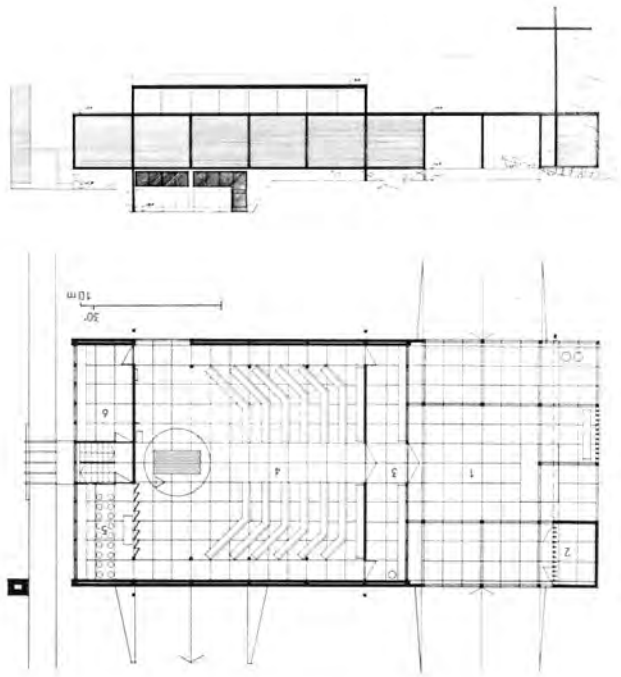
205. Ejemplo constructivista, Kirimo Mikkola, casa estudio en Järvenpää Risto Kauria (1967)



206. Ejemplo constructivista, Risto Kauria, esquema de Casa Mustonen en Kauniainen (1967)



207. Ejemplo constructivista, J. Pallasmaa y K. Gullichsen Moduli 225 en Helsinki (1968)



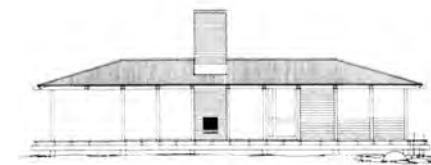
208., 209., 210., 211. y 212. Esko y Tarja Toivainen, Capilla Funeraria de Järvenpää (1956-57)



predominante que se vivía, y al mismo tiempo estaba cuidadosamente estudiada, modulada y regularizada, lo cual agilizaba su fabricación y puesta en obra. Mikkola resumió esta actitud general como un enfrentamiento de opuestos: lo general frente a lo especial, el anonimato frente a la subjetividad, la estructura frente a la escultura, la compacidad frente a la extensión o lo social frente a lo elitista.<sup>98</sup>

En su apertura y levedad daba paso a un segundo protagonista de esta corriente, la naturaleza. El que fuera destino último de los veraneantes, el bosque, fue un elemento más de trabajo para los arquitectos. El contraste propiciado con las precisas geometrías lo convirtió en un atractivo fondo, o una perfecta envolvente dentro de la que trabajar. La levedad y restricción estructural posibilitaron al mismo tiempo una participación del contexto natural en los interiores de una manera totalitaria. Amplios espacios intermedios como porches y galerías, junto grandes paños de vidrio, permitían esta inclusión de manera significativa. Aquello que no era estructura ni naturaleza quedó definido de la manera lo más liviana y discreta posible. Para la elaboración de esta arquitectura tendente a lo esencial, la precisión constructiva y el control de ejecución fueron primordiales. Detalles muy elaborados y estudiados, cuidadosamente dibujados y puestos en obra, eran la clave para alcanzar la deseada *arquitectura absoluta*. Sólo una industria muy experimentada en este campo y predispuesta a la mejora técnica y la innovación pudo dar respuesta a estas solicitudes. En los interiores, además de la naturaleza, el protagonista pasó a ser únicamente el ocupante. Ningún elemento arquitectónico tenía un mayor protagonismo que otro y era el usuario quien con su ocupación definía en carácter de la residencia. La arquitectura fue concebida como un contenedor o marco, con una manifiesta flexibilidad interior y una predilección por los espacios abiertos. La decoración pasó a estar prácticamente prohibida. En última instancia, sólo los colores, vivos y en muchas ocasiones primarios, de nuevo igual que en las originarias vanguardias, fueron utilizados en elementos continuos dentro y fuera como un contrapunto sustituto de la decoración. Fue quizá una de las únicas concesiones que permitía alcanzar cierto grado de diferenciación y personalización entre los proyectos construidos.

Llegado este punto cabe destacar que Aulis Blomstedt, a pesar de actuar como ideólogo y promotor de esta vertiente, no consiguió llevar a cabo ningún edificio de este tipo. Los primeros ensayos en este sentido no respondieron nítidamente a todos los objetivos anhelados. A pesar de que prácticamente la totalidad de los proyectos desarrollados bajo estos principios fueron de naturaleza doméstica, la primera experiencia se produjo en el extenso campo de la arquitectura religiosa finlandesa. También de un tamaño reducido, la Capilla Funeraria de Järvenpää (1956-57), realizada por Esko y Tarja Toiviainen, se adelantó considerablemente al resto de modelos de este tipo mostrando unos titubeantes primeros pasos muy dependientes de la arquitectura de acero y ladrillo de Mies van der Rohe y de la Escuela Hunstanton (1949-54) de Alison y Peter Smithson. El



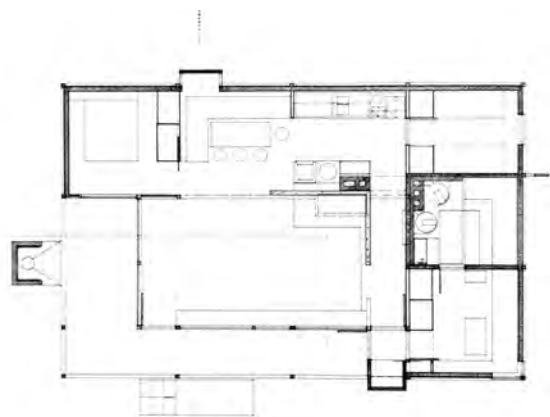
213. Kristian Gullichsen, cabaña de fin de semana de Kallvik (1962)

<sup>98</sup> MIKKOLA, Kirmo: "Finnish architecture of the 60's and it's ideological background". *Op. cit.*, p. 15.





214., 215., 216., 217. y 218. Erkki Kairamo, residencia de verano Hanikka, Espoo (1961), SRM 86/421, SRM 86/425, SRM 86/431, SRM 86/436 y SRM 86/442



siguiente ejemplo notable se encuentra en la residencia de verano Hanikka, situada en Espoo y construida en 1961 por un jovencísimo estudiante de arquitectura de tan sólo 25 años, Erkki Kairamo. Al igual que el caso anterior, como ensayo previo no llegó a presentar una definición refinada de todos los rasgos de este tipo de arquitectura. No fue concebida desde una modulación rigurosa e integral, disponía de elementos anexos y salientes que perturbaban una visión más abstracta del conjunto, y se servía de materiales que posteriormente desaparecerían en estos ejemplos como el ladrillo o el hormigón. A pesar de esto, es innegable que se trata en sí mismo de un ejemplo con mucho interés, el uso confiado de la madera como estructura y cerramiento, en base a un lenguaje moderno y abstracto, fue una innovación importante a tener en cuenta. Algunos proyectos posteriores que no llegaron a materializarse, realizados también por jóvenes arquitectos, seguían vacilando en la búsqueda de una expresión válida. Entre ellos aparecen la cabaña de fin de semana de Kallvik, diseñada por Kristian Gullichsen en 1962, o la villa Martinmaa en Hämeenkyrö, diseñada por Kirmo Mikkola y Juhani Pallasmaa en 1963. En ellos seguían apareciendo elementos distorsionadores de la imagen purista deseada como modulaciones menos elaboradas, cubiertas inclinadas a cuatro aguas o elementos pesados como grandes chimeneas o gruesas divisiones. Aun así se aprecia como existía la voluntad de avanzar hacia una mayor ligereza y un empleo cada vez más sistemático y decidido de la madera como material predominante y casi único.

Como se comprobará más adelante, este empleo de la madera en la arquitectura residencial de esta fase se convirtió en una característica distintiva de esta corriente que llegó a participar de su nombre, constructivismo en madera. En muchas ocasiones este rasgo ha sido interpretado como un nuevo modo de hacer referencia a la tradición lúnea finlandesa. Sin embargo, en un momento en el que se pretendía una completa renovación, y los modelos y sistemas pasados eran rechazados, no parece convincente esta interpretación. Resulta más acertado vincular este hecho por un lado a uno de los pilares de esta vertiente, la industria, por otro a los cambios normativos en la construcción y, finalmente, a las condiciones climáticas propias del país. Como se ha señalado, además de una predisposición a la innovación, la extensa industria maderera del país era la que contaba con una inercia y grado de tecnificación mayores, en particular tras haber dejado atrás la exigencia del pago de indemnizaciones a la Unión Soviética en parte en forma de alojamientos manufacturados. Este desarrollo previo y sobresaliente en el campo concreto de la construcción prefabricada en madera resultó fundamental. Junto al perfeccionamiento de técnicas como las de la madera laminada o los tableros aglomerados, que se habían empezado a fabricar en 1956, fue lo que permitió que se perfilara, frente a otros sistemas, como más adecuada para aspirar a un grado de perfección mayor.<sup>99</sup> Estos productos manufacturados derivados de la madera ofrecían una destacada regularidad y estabilidad dimensional, así como unas tolerancias y coeficientes de error menores que los hacían más adecuados para esta arquitectura precisa y detallada. Otros de sus valores como la

<sup>99</sup> KAILA, Panu: *Op. cit.*, p. 161.



219. y 220. Kirmo Mikkola y Juhani Pallasmaa, villa Martinmaa en Hämeenkyrö (1963)



221. y 222. Almacenamiento de madera en el aserradero de Veitsiluoto en Kemi y Seikka en Pori en los años cincuenta

ligereza, economía y facilidad de montaje los hacían aún más apropiados para una década en la que eficacia y rapidez eran también muy valoradas.

El segundo factor que propició la generalización de la madera en estas construcciones de pequeña escala fue de tipo legal, tuvo relación con la *ligereza normativa y reguladora* a la que anteriormente se refería Kristian Gullichsen. Durante la década de los años cincuenta fue modificada radicalmente la normativa de incendios. Tras su reforma sólo podían ser realizados en madera aquellos edificios cuya altura no superara las dos plantas.<sup>100</sup> En una fase de construcción residencial en masa esto originó una mayor segregación entre los grandes edificios en los que, controlados por promotores privados con intereses altamente productivos, se extendió el uso del ladrillo y el hormigón, y un segundo grupo de viviendas unifamiliares, casas de verano y saunas que, a pesar de suponer una menor rentabilidad, podían seguir ejecutándose en madera.<sup>101</sup> Todo esto llevó a la sobredimensionada industria de la madera finlandesa a focalizar su actividad en este sector y a apostar por la innovación en el mismo.



223. y 224. Ejemplos de estructuras constructivistas en madera, sistema "As-you-wish" (1967) de Juhani Vaino y Moduli 225 (1968) de Pallasmaa y Gullichsen

Por último existe un tercer factor decisivo que llevó a monopolizar el uso de la madera para estas nuevas arquitecturas, las circunstancias climáticas locales. Dada la importancia que había adquirido la estructura como elemento vertebrador, y el grado de racionalidad y sinceridad que promulgaba esta tendencia, a ser posible la solución portante debía hacerse patente al interior y al exterior de las construcciones. Ante esta situación, el hormigón que era fácilmente moldeable y su tecnología estaba ya ampliamente desarrollada en el país, además de no permitir la ejecución de secciones reducidas, su exposición a ambos lados del cerramiento propiciaba intolerables puentes térmicos en un clima extremo como el finlandés. Algo similar ocurría con el acero el cual, siendo más adecuado que el hormigón por las reducidas secciones que necesitaba y la sencillez y precisión en sus encuentros, precisaba igualmente de un revestimiento aislante. Finalmente la madera, ahora ya tecnificada, al mismo tiempo estructural, aislante y de secciones aceptablemente reducidas, permitía solventar este problema de manera sincera, económica y eficiente.<sup>102</sup>

Esta arquitectura no hubiera sido posible sin la participación entusiasta del sector industrial y sus avances. En un primer lugar, la figura del ingeniero, con una mayor especialización en el sector vinculado a la industria maderera, y como intermediario en los procesos productivos, sirvió de vital apoyo a los arquitectos. En la consecución de proyectos cada vez más ligeros y mínimos, totalmente ejecutados en madera, la evolución de nuevos materiales también fue importante. De este modo, el desarrollo y mejora en los aislamientos permitió la ejecución de cerramientos de un espesor

<sup>100</sup> Más información al respecto en KORVENMAA, Pekka: "From house manufacture to universal systems – Industrial prefabrication, the utopias of modernism and the conditions of wood culture", en NORRI, Marja-Riitta y PAATERO, Kristiina (ed.): *Op. cit.*, p. 173.

<sup>101</sup> Uno de los ejemplos que abrió el campo de la experimentación con la madera y que al mismo tiempo llevó al extremo esta nueva normativa al colmar la altura máxima posible fueron las ya citadas de Heikki y Kaija Siren viviendas en hilera en Kontiontie (1954-55).

<sup>102</sup> SALOKORPI, Asko: *Modern architecture in Finland. Op. cit.*, p. 49-50.



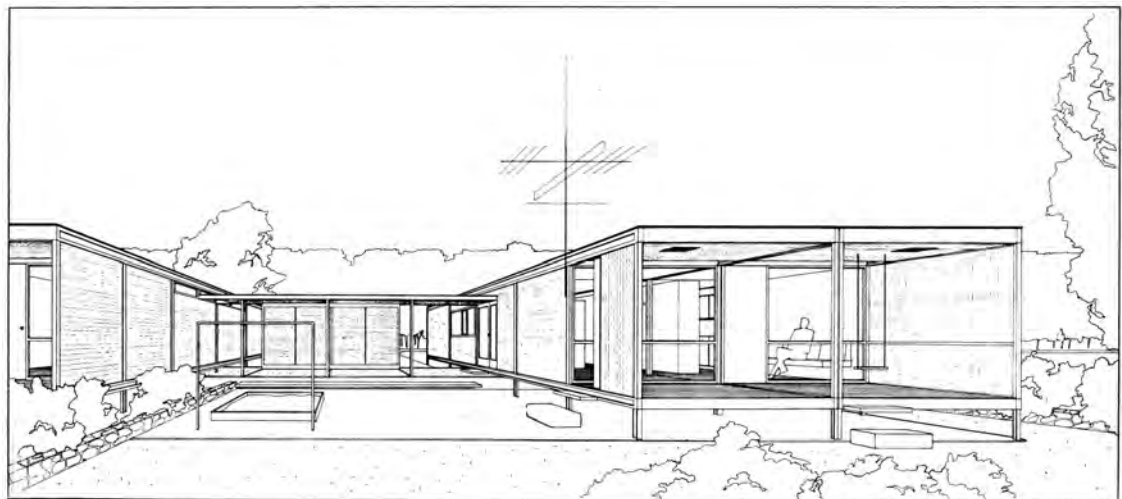
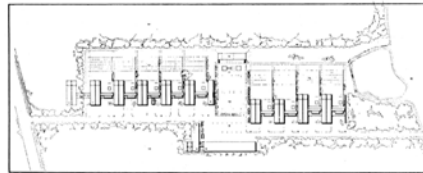
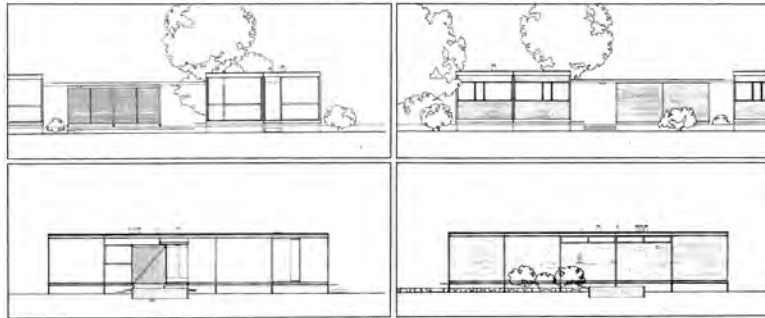
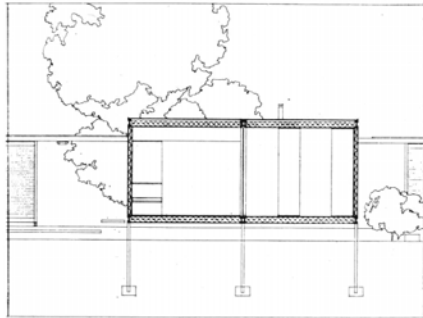
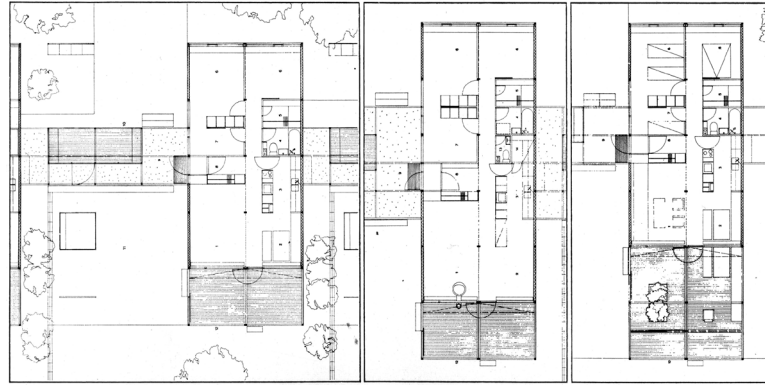
cada vez menor, con recubrimientos de madera y sus derivados también mínimos, tanto al interior como al exterior. La aparición y generalización de los nuevos vidrios térmicos multicapa, accesibles en grandes tamaños, también facilitó la materialización e intensificación de algunos principios de esta arquitectura. Grandes huecos de suelo a techo favorecían la abstracción, transparencia e interrelación con la naturaleza. La disposición durante esta etapa de energía barata también permitió una mayor laxitud en relación a las condiciones de aislamiento, facilitando una mayor idealización en los proyectos.<sup>103</sup>

Lo que hasta el momento habían sido tentativas por alcanzar una expresión construida lo más coherente posible con los postulados racionales, dieron paso a una serie de proyectos aún más depurados entre 1964 y 1966. En 1964 Kirmo Mikkola y Juhani Pallasmaa proyectaron la Casa Nurmi que no se llegó a construir. Tampoco se llegó a materializar otro proyecto atractivo de Erkki Kairamo, una serie de viviendas prefabricadas llamadas “Slice Houses” (“Casas en tira”) para una estación energética de la compañía Pohjolan Voima Oy en 1965. No obstante este segundo momento se caracterizó porque un mayor número de experiencias vieron la luz finalmente de manera construida. El proyecto de Villa Martinmaa en Hämeenkyrö, de Mikkola y Pallasmaa en 1963, que ya se ha citado anteriormente, se construyó de manera mucho más reducida en forma de cabaña, modificado en 1965. Esta versión refugio era un ejemplo de la sencillez y la abstracción formal y espacial por la que abogaba esta corriente. En esta misma línea reduccionista, de nuevo Mikkola y Pallasmaa consiguieron ejecutar la residencia Viipula en Vaala, en 1965, con una interesante relación entre construcción y naturaleza. Otro ejemplo más, de nuevo escueto pero muy efectivo en su abstracción, fue el refugio de verano en Luonnonmaa, Naantali, llevado a cabo en 1966 por Ilkka Salo. Este elemental ejemplo se caracterizó en primer lugar por llevar la estructura a su mínima expresión, haciéndola casi inexistente. En segundo, por disponer de una gran puerta corredera transversal al volumen principal que, desplazada fuera del ámbito de la casa, al abrirse apoyaba de nuevo una total integración y disfrute del bosque circundante. En tercer lugar por contar con un versátil sistema de distribución, a base de diferentes cortinas, que dotaba al reducido proyecto de una mayor transformabilidad y encanto. Al revisar los proyectos de este segundo impulso constructivista se puede observar como sus creadores insistieron decididamente en la obtención de una mayor esencialización. Todos trabajaron con una marcada horizontalidad, disponiendo de alturas interiores muy ajustadas y cubiertas más reducidas. La modulación fue considerada de un modo más riguroso y empezó a intervenir como definidora de la distribución de los proyectos. En todos ellos la madera pasó a ser casi en exclusiva el material de investigación. Una mayor tecnificación y evolución de la misma llevó al desarrollo y ejecución de detalles más elaborados y refinados.



225. Kirmo Mikkola y Juhani Pallasmaa, casa Nurmi (1964)

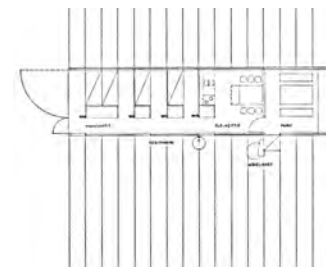
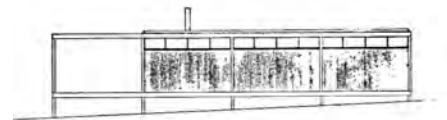
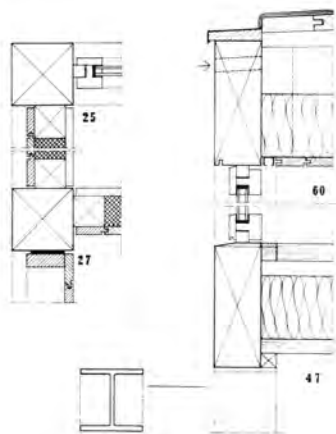
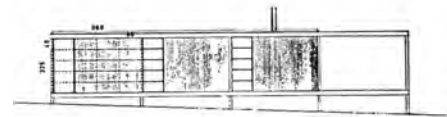
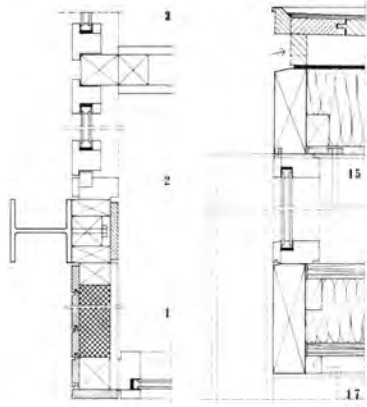
<sup>103</sup> KORVENMAA, Pekka: "From house manufacture to universal systems – Industrial prefabrication, the utopias of modernism and the conditions of wood culture". *Op. cit.*, p. 173.



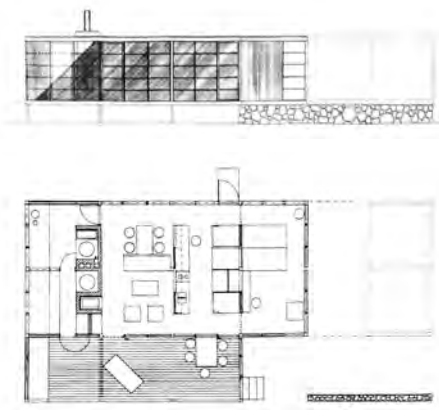
226., 227., 228., 229., 230. y 231. Erkki Kairamo, proyecto "Slice Houses" (1965), Pohjolan Voima Oy



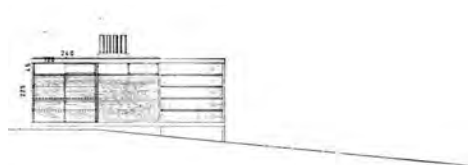
232., 233., 234., 235. y 236. K. Mikkola y J. Pallasmaa, Villa Martinmaa en Hämeenkyrö (1963-65)

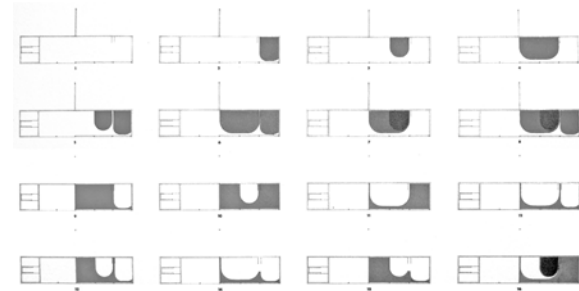
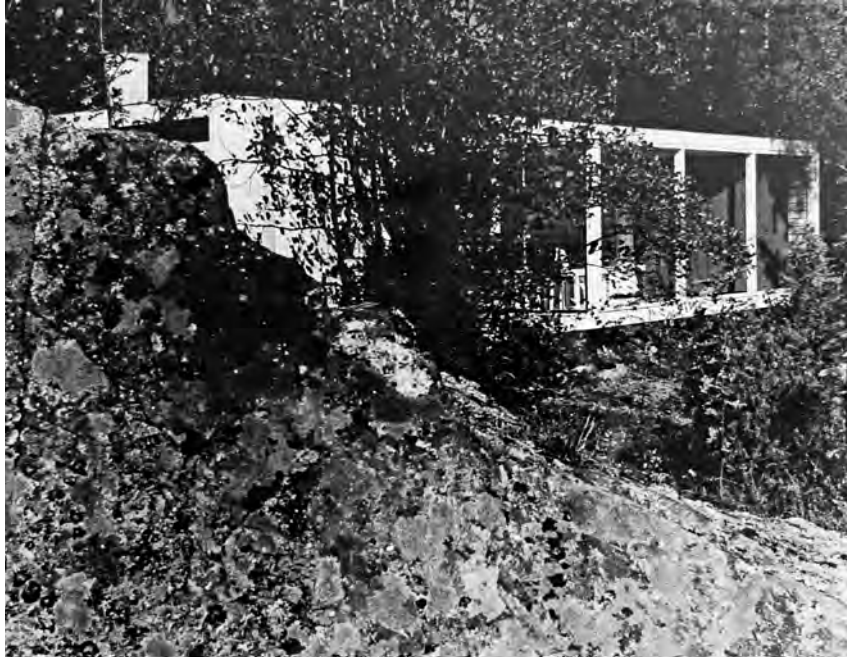




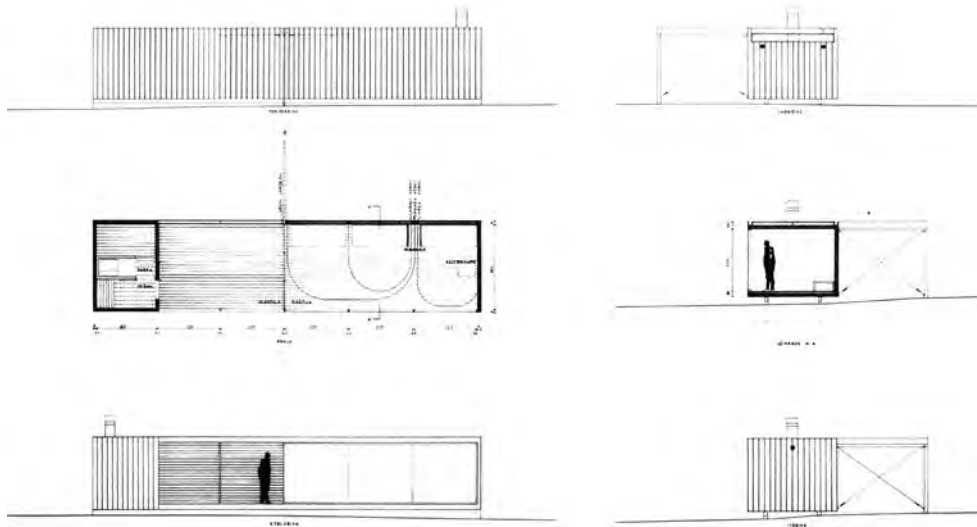


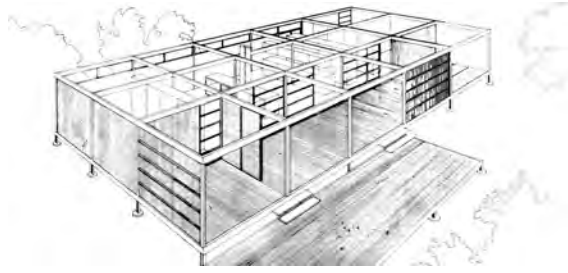
237., 238., 239. y 240. K. Mikkola y J. Pallasmaa, residencia Viipula en Vaala (1965)



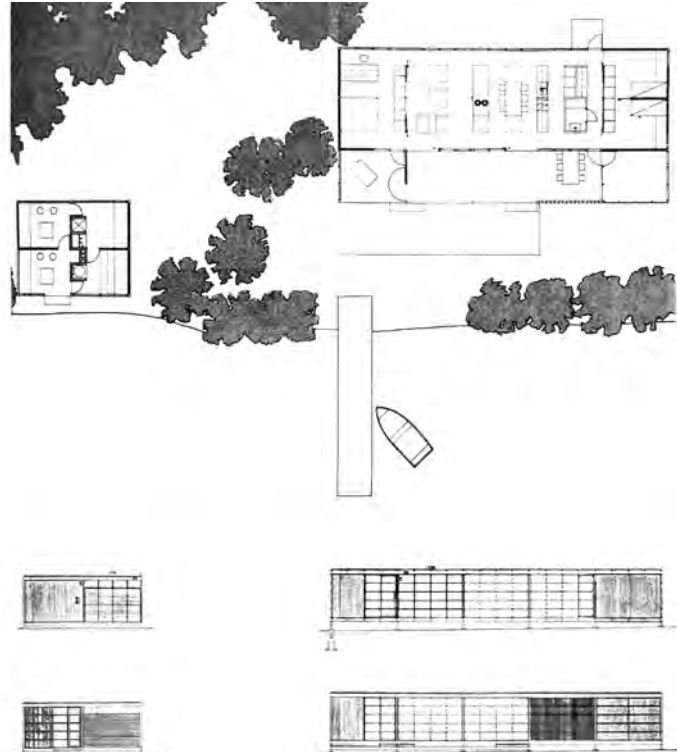


241., 242., 243., 244., 245. y 246. Ilkka Salo, refugio de verano en Luonnonmaa, Naantali (1966)





247., 248., 249., 250., 251. y 252. K. Mikkola y J. Pallasmaa, Villa Relander en Muurame (1966)



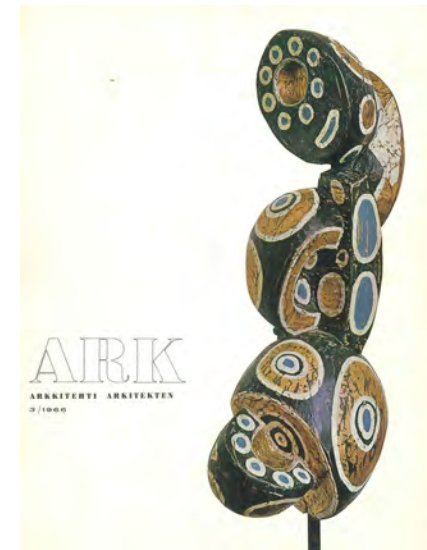


En último lugar existió un proyecto más en esta fase, a cargo de Mikkola y Pallasmaa en 1966, más destacado y publicitado que los demás: una vivienda de verano con sauna para un doctor y su familia, la Villa Relander en Muurame. Se puede afirmar que fue el más significativo de los citados hasta el momento. Esta residencia recopilaba muchos de los aspectos anteriores y, al igual que otros ejemplos de sus autores, insistía en su diálogo con el entorno. A través de unas elaboradas carpinterías y celosías se consiguió una atractiva transición entre lo construido y lo natural. Tanto su construcción como su implantación fueron aspectos destacables, también muy cuidados por sus diseñadores.<sup>104</sup> El resto de proyectos tras Villa Relander, a partir de 1967, presentaron una actitud más dogmática y comprometida si cabe con el constructivismo en madera. Poco a poco la popularidad de esta corriente fue en aumento, al mismo tiempo que también lo hacían los deseos de universalidad que desembocaría en una mayor impersonalidad de las obras.

Si la repercusión de esta vertiente fue creciendo se debió a la difusión que esta serie de propuestas empezaron a tener. El medio más habitual para ello, a pesar de la discrepancia ya anotada de algunos de sus responsables, fue la revista *Arkkitehti*. Fue el año 1966 el que supuso un punto de inflexión de la tendencia racional. Durante ese año la revista, y en general la profesión, sufrieron el impulso más destacable en este sentido. Muchos de los números de ese año recogieron proyectos de este tipo. De manera más significativa, el número 3/1966 es recordado como un verdadero manifiesto en su favor. En este ejemplar vio la luz el artículo “Arquitectura en madera” de Mikkola y Pallasmaa. En él, entre otras cosas, se defendió sobremedida la validez de la arquitectura lúnea como única expresi3n material posible para la nueva arquitectura racional:

*En el clima finlandés la madera se perfila como el único material de edificaci3n que hace factible una arquitectura puramente constructivista. Una construcci3n en madera articulada y diferenciada puede extenderse hacia una estructura arquitect3nicamente dominante.*<sup>105</sup>

El artícuo era ilustrado con las obras de este tipo más destacadas realizadas hasta el momento. En un intento por llevar al extremo el carácter an3nimo y universal de esta vertiente no fue incluido el nombre ni de los autores ni de las propuestas, simplemente fueron diferenciadas con letras de la A a la E. En el mismo número vio la luz otro artícuo, “Construcci3n industrializada”, recopilatorio de la opini3n de varios arquitectos internacionales, entre ellos Frei Otto o Pierre



253. Portada *Arkkitehti* 3/1966

<sup>104</sup> La mayoría de los proyectos realizados por Kirmo Mikkola y Juhani Pallasmaa pueden ser consultados en la Tesis Doctoral de la hija de Kirmo, Juulia Mikkola. MIKKOLA, Juulia: *Talo Törsbo ja puurakenteinen modulikonstruktivismi*. Arkkitehtiosaston julkaisu n. 87/ Teknillinen korkeakoulu, 2003. Tesis doctoral inédita.

<sup>105</sup> MIKKOLA, Kirmo y PALLASMAA, Juhani: “Wooden Architecture”, *Arkkitehti* 3/1966. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1966, pp. 42-46, III-IV. Debe ser entendido el término constructivista citado en esta afirmaci3n como una referencia al particular constructivismo finlandés o constructivismo en madera.



254. Imagen de Marshall McLuhan publicada por Pallasmaa en "Structure and Technology", *Arkkitehti* 6/1967.

Koening, sobre la industrialización de la arquitectura.<sup>106</sup> Por otro lado, la exposición PRE-FAB ese mismo año, a cargo de Lauri Silvennoinen en el Museo MFA, sirvió para dar un fuerte espaldarazo a la construcción industrializada.<sup>107</sup> Inmediatamente después, el año 1967 es recordado en relación al constructivismo por la publicación de nuevo por parte de Pallasmaa del artículo "Structure and Technology" ("Estructura y Tecnología") en *Arkkitehti* 6/1967.<sup>108</sup> En él, apoyándose en postulados de Auguste Perret, defendió la estructura y la técnica como claves en la evolución de la arquitectura occidental que no debían ser obviadas para optar a un progreso presente. Una conocida imagen de Marshall McLuhan del interior de un automóvil en un túnel, a través de cuyo retrovisor se apreciaba como era dejada atrás una diligencia de caballos, ilustraba el artículo y reflejaba la actitud de los jóvenes.<sup>109</sup> En este mismo escrito Pallasmaa afirmó que resultaba vital valorar y trabajar un elemento como la estructura dado que, hasta el momento, nunca se había demostrado un interés especial hacia ella en la historia de la arquitectura finlandesa.

Después de este empujón sufrido entre 1966 y 1967, y tras los trabajos de persuasión y convicción en relación a la nueva arquitectura racional, propiciados desde otros campos ya conocidos como el MFA, Le Carré Bleu o la Escuela de Arquitectura, los jóvenes arquitectos asimilaron con entusiasmo sus principios. Como se ha comprobado, la confluencia de este impulso y la emergente voluntad de cambio y revolución entre los jóvenes acrecentó el efecto diseminador. La materialización real de parte de estas obras, inicialmente teóricas, unido a los constantes estímulos académicos recibidos de parte de Blomstedt, Ruusuvoori o Petäjä, sin duda terminó por seducir a los más jóvenes. El resultado fue una eclosión final, breve y muy intensa, un último acto al que de manera apasionada se unieron los jóvenes arquitectos, y el que podría calificar de *festival constructivista*. La cantidad de ejemplos desarrollados después de 1966 y hasta comienzos de los años setenta fue más que notable. Es prácticamente inaccesible prestar la atención debida a cada uno de

<sup>106</sup> AA.VV.: "Teollisesta rakentamisesta = Om industriellt byggande" en *Arkkitehti* 3/1966. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1966, pp. 25-37, II-III. Prescindiendo del elemento diferenciador de la madera como elemento de construcción, este fue de manera general una sensibilidad extendida de manera global. España también recibió el influjo de esta corriente internacional, muestra de ello son algunas obras como la vivienda de Francisco Asís Cabrero (1961-62) o los experimentos llevados a cabo por Rafael Leoz en relación al llamado Modulo HELE (1961) y diferentes sistemas de agrupación. GIL, Paloma: "La arquitectura blanca de Rafael Leoz", en POZO, José Manuel (ed.): *Los brillantes 50. 35 proyectos. Pamplona*, T6 Ediciones, 2004, pp. 214-229; MOYA BLANCO, Luis: *Rafael Leoz. Artistas españoles contemporáneos*. Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1978; GRIJALBA, Alberto: "Francisco de Asís Cabrero", en GÖSSEL, Peter y POSTIGLIONE, Gennaro: *100 Houses for 100 architects of the 20 th century*. s.d., Taschen, 2004, pp. 66-69.

<sup>107</sup> En el catálogo de dicha exposición se publicó un poema que para Nikula refleja la vitalidad e importancia de las postulados industrializadores de los sesenta: *PRE-FAB/ una exposición un elogio a la máquina/ No es la fuerza del motor/ la que mutila y cercena/ el asesino es el hombre/ Controlar una máquina exige cultura/ amor al prójimo/ también al construir*. NIKULA, Riita: *Construir con el paisaje: breve historia de la arquitectura finlandesa*. Op. cit., p. 144.

<sup>108</sup> PALLASMAA, Juhani: "Structure and technology". Op. cit. Este artículo de Pallasmaa ha sido incluido traducido por primera vez al castellano en el anexo final de este trabajo bajo el título "Estructura y tecnología". En aquel mismo número de la revista *Arkkitehti*, eminentemente teórico, aparecieron también artículos en relación a los aspectos comentados a cargo de C. Norberg-Schulz, A. Blomstedt, N. E. Wickberg, K. Petäjä o R. Pietilä. En números posteriores, durante 1968 también se siguió argumentando y apoyando esta vertiente. Son ejemplo de ello los artículos de Osmo Lappo "The need for flexibility – A problem of modern architecture" ("La necesidad de flexibilidad – Un problema de la arquitectura moderna") y de Martti Jaatinen "The architectonic scale" ("La escala arquitectónica"). LAPPO, Osmo: "The need for flexibility – A problem of modern architecture", *Arkkitehti* 1/1968 Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1968, pp. 17-19, 26-29; JAATINEN, Martti: "The architectonic scale", *Arkkitehti* 1/1968. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1968, pp. 16, 24-25.

<sup>109</sup> La interpretación de esta imagen es doble. En primer lugar la que ya se ha anotado. En segundo lugar otra en consonancia con los postulados de McLuhan. Como éste, Pallasmaa pensaba que hasta el momento presente y futuro estaban siendo condicionados por imágenes del pasado, aquellas que al ir hacia delante se veían en el retrovisor, y que quizá debían ser olvidadas.

ellos. Anotados de manera cronológica, entre los más notables aparecieron la sauna Martinmaa (1967) de Pallasmaa y Mikkola, como ampliación de la anterior casa del mismo nombre, la Casa Mustonen (1967) de Risto Kaurian en Kauniainen, las casas estudio (1967) de Mikkola en Jarvenpää, la Sauna Koivuhovin (1967) en Kirkkonumi de Kirmo Mikkola, la Casa Heinonen (1968) de Ilkka Salo en Rustavi, la Villa Suojaranta (1969) de Esa Piironen en Merimasku o la casa unifamiliar "Vita Minima" (1969) a cargo de Paavo Mykkäsen en Turku. Al inicio de la década de los años setenta, una vez superados los años de mayor agitación, la corriente seguía viva. En su comienzo, proyectos como la Casa Vaania (1970) de Pirkko y Pekka Piirran, la Villa Halonen (1970) en Degerby de Aarno Ruusuvaori, la Casa Thorsbo (1970) en Kirkkonumi de Kirmo Mikkola o la Casa Mietinen (1971) en Uusikaupunki de Esko Miettinen también merecen ser subrayados. La exposición y el correspondiente anuario *Suomi rakentaa (Finlandia construye)*, que aproximadamente cada cinco años desde 1953 recogía las obras más significativas de la arquitectura finlandesa del último lustro, en su número cuatro, publicado en 1970, se hizo eco de la relevancia y extensión de esta corriente llenando casi la totalidad de sus páginas con obras de las citadas hasta el momento.<sup>110</sup>

Todos estos ejemplos, y otros que alargarían en exceso esta exposición, conformaron un nutrido grupo de obras de naturaleza reducida que, dispersas por la geografía y los bosques del país, respondieron satisfactoriamente a los nuevos postulados. Esta corriente, a la que en todo momento se ha hecho referencia como arquitectura constructivista finlandesa, recibió más apelativos que también sirven para completar la definición de la misma. Constructivismo fue el sobrenombre más empleado por sus practicantes en el mismo periodo en el que se desarrolló, de ahí que haya sido el más extendido. En referencia a la omnipresencia del elemento portante durante esta etapa, *Estructuralismo* fue también otro de los utilizados.<sup>111</sup> Uno de sus protagonistas, Kirmo Mikkola, en alguna ocasión se ha referido a ella como *Arquitectura sistemática* y la historiadora Riitta Nikula como la arquitectura del *enfoque científico*.<sup>112</sup> *Neo-constructivismo*, *Miesianismo* o *estilo Marimekko* han sido otros de los empleados.<sup>113</sup> Por el vínculo de esta corriente con la Escuela de Arquitectura de la capital, y por el de sus obras con la costa sur del país, probablemente desde el norte, donde recientemente se había creado la nueva Escuela de Arquitectura de Oulu, se le atribuyó otro sobrenombre más: la *Escuela de Helsinki*.



255. Paavo Mykkäsen, casa unifamiliar "Vita Minima" (1969), Turku



256. y 257. Pirkko y Pekka Piirra, Casa Vaania (1970)

<sup>110</sup> AA.VV. *Suomi rakentaa 4: näyttely 20.2.-15.3.1970, Taidehalli*. Helsinki, Suomen arkkitehtiliitto, 1970.

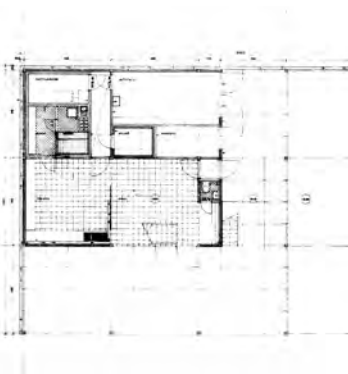
<sup>111</sup> Según Vilhelm Helander y Simo Rista estructuralismo y constructivismo, aunque en ocasiones han sido empleados de manera indiferente, tenían claros matices distintivos. Con estructuralismo se quiso hacer referencia a construcciones que, con ideas directamente vinculadas a las explicadas y un trabajo focalizado en la organización de circulaciones e instalaciones, eran de mayor escala y estaban dedicadas eminentemente a equipamientos y servicios. El constructivismo quedaba reservado casi exclusivamente para las construcciones domésticas en madera. HELANDER, Vilhelm y RISTA, Simo: *Suomalainen rakennustaide. Modern Architecture in Finland*. Helsinki, Kirjayhtymä, 1987, p. 27-28.

<sup>112</sup> MIKKOLA, Kirmo: "Finnish architecture of the 60's and its ideological background". *Op. cit.*, p. 15; NIKULA, Riitta: "The Marimekko Vision of Architecture and Interior Spaces". *Op. cit.*, p. 142.

<sup>113</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. *Op. cit.*, p. 183; LUND, Nils-Ole: *Op. cit.*, p. 232.



258., 259., 260. y 261. Risto Kaurian, Casa Mustonen (1967) en Kauniainen

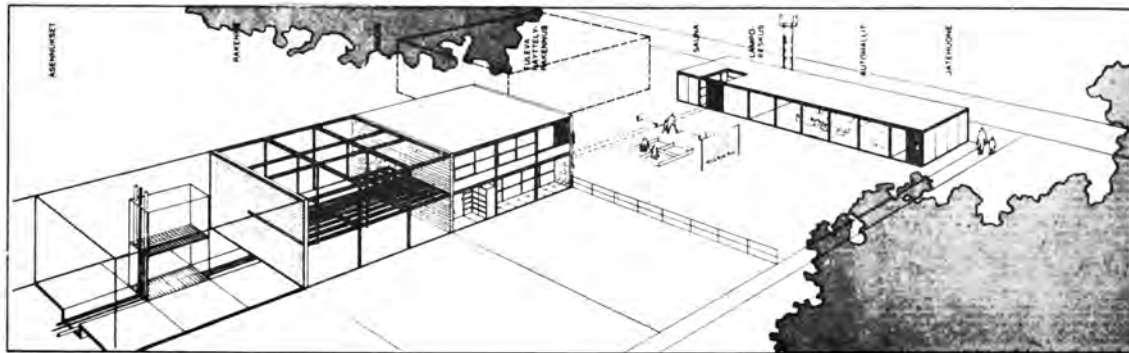


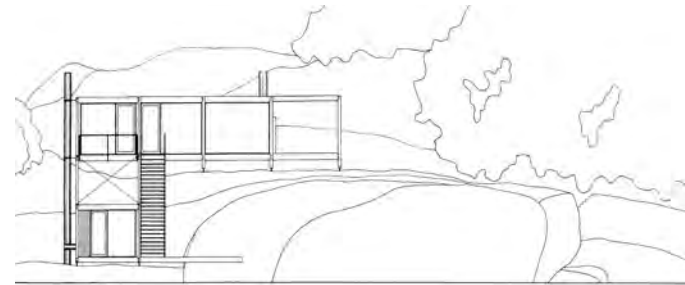
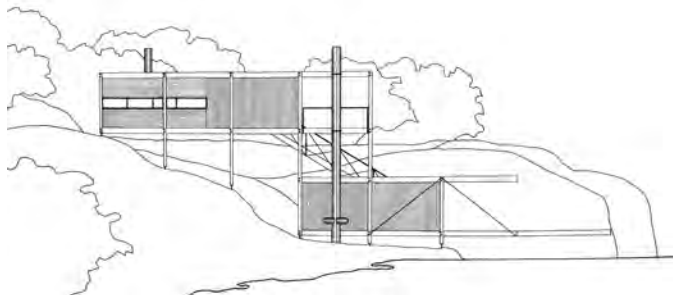
262., 263., y 264. K. Mikkola y J. Pallasmaa, sauna Martinmaa (1967)



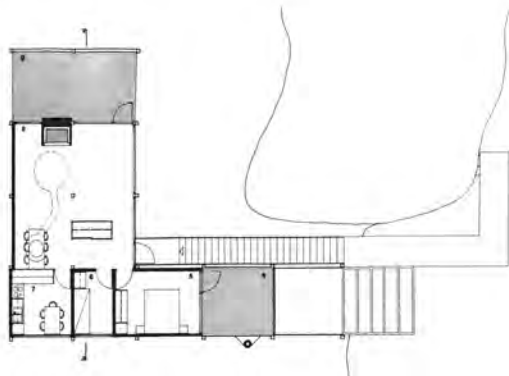


265., 266., 267., 268. y 269. Kirmo Mikkola, Casas estudio en Jarvenpää (1967)

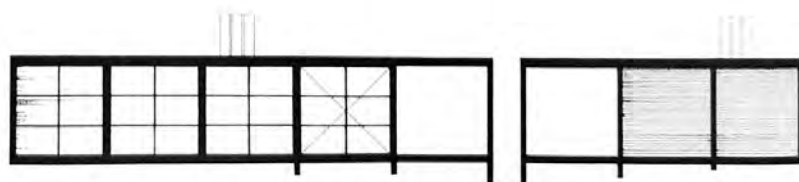




270., 271., 272., 273. y 274. Ilkka Salo, Casa Heinenen (1968) en Rustavi

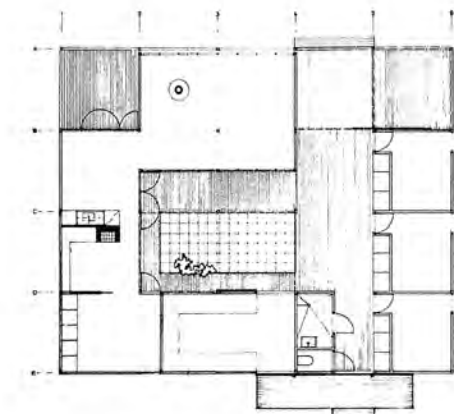






275., 276., 277., 278. y 279. Esa Piironen, Villa Suojaranta (1969)  
en Merimasku

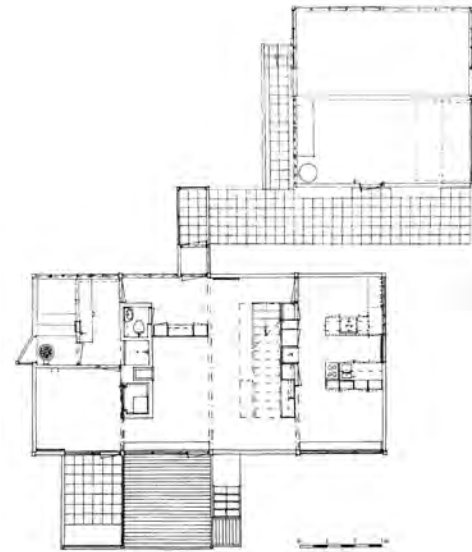




280., 281., 282. y 283. Aarno Ruusuvuori, Villa Halonen (1970) en Degerby

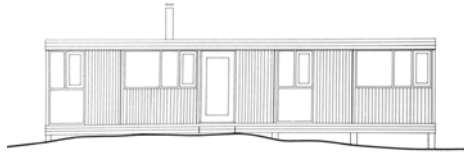
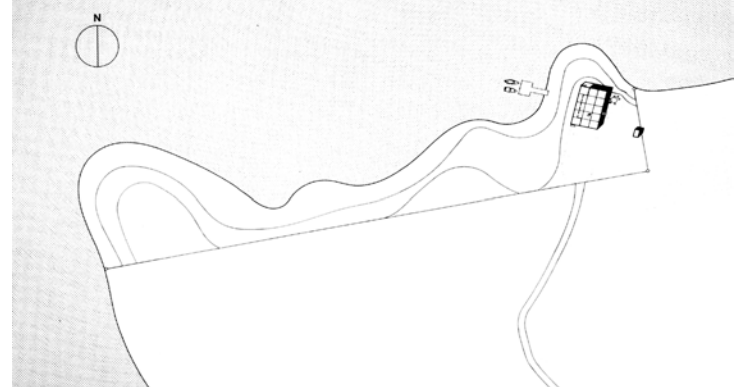
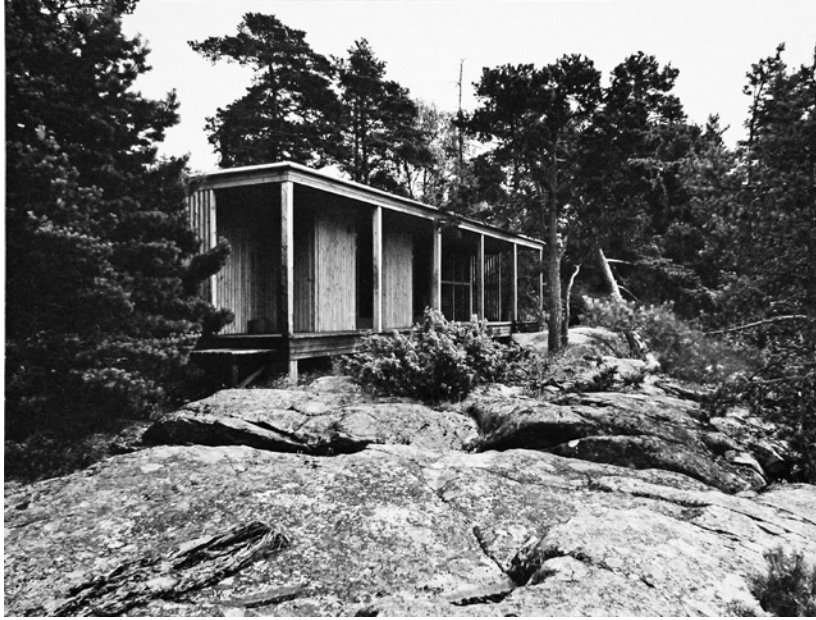




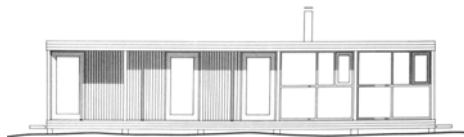
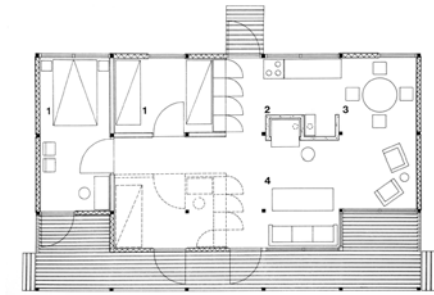


284., 285., 286., 287., 288. y 289. Kirmo Mikkola, Casa Thorsbo (1970)  
en Kirkkonumi





290., 291., 292. y 293. Esko Miettinen, Casa Miettinen (1971) en Uusikaupunki



El impulso con el que despegó esta tendencia había encontrado su motivación en el poder del trabajo colectivo, en lugar de en el tradicional individual. Amantes, la mayoría de los jóvenes participantes, de la vida bohemia cultural y el vino tinto, vestidos con ropa de la marca local más internacional, Marimekko, y camisas de cuello mao, conformaron un grupo más que notable, con una novedosa homogeneidad, dentro del reducido colectivo de arquitectos en un país no muy poblado. A pesar de ello, como se ha podido comprobar, Juhani Pallasmaa y Kirmo Mikkola fueron figuras protagonistas fundamentales tanto a través de sus textos como de sus obras y proyectos. Tapani Launis, uno de los más noveles actores, los recuerda como una especie de *dúo dinámico*.<sup>114</sup> A esta pareja debe ser añadido Kristian Gullichsen quien, a pesar de tener una actividad fuera del ámbito profesional menor, junto a los anteriores conformaba el grupo considerado por Roger Connah de *los tres príncipes*.<sup>115</sup> Por encima de ellos, entre éstos y Aulis Blomstedt, había que sumar una especie de alumno avanzado, un eslabón clave en la cadena de transmisión, Aarno Ruusuvuori. Tras todos ellos, además de los ya citados, se puede añadir a Bengt Lundsten, Jan Söderlund, Ola Laiho o Matti K. Mäkinen para cerrar el grupo de los también considerados *jóvenes leones*.<sup>116</sup>

Dentro de la colección de proyectos de esta categoría, algunos, vehementemente convencidos de la validez de los fundamentos, consiguieron llevar a un extremo aún mayor los postulados iniciales. Dos de estas obras, el modelo de vivienda diseñado por Kristian Gullichsen y Juhani Pallasmaa en 1968 para Ahlström, llamado Moduli 225, y la sauna ideada por Aarno Ruusuvuori para la empresa Marimekko ese mismo año, la Marisauna, pueden ser consideradas los ejemplos más representativos, completos y de mayor relevancia internacional de esta fase. Concebidos por tres de los protagonistas más destacados de esta fase, estas obras condensaron de manera muy precisa y atractiva la totalidad de los ideales y nociones citados hasta el momento. Como se comprobará, fueron proyectos más ambiciosos que los anteriores pues trataron de hacer más patente la universalidad y el alcance de esta corriente.



294., 295., 296. y 297. Aarno Ruusuvuori, Juhani Pallasmaa, Kristian Gullichsen y Kirmo Mikkola



<sup>114</sup> CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. Op. cit., p. 46. Extraído de la entrevista de Connah a Launis.

<sup>115</sup> Como es evidente el reinado para Connah estaba en manos de Aulis Blomstedt. CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. Op. cit., p. 22.

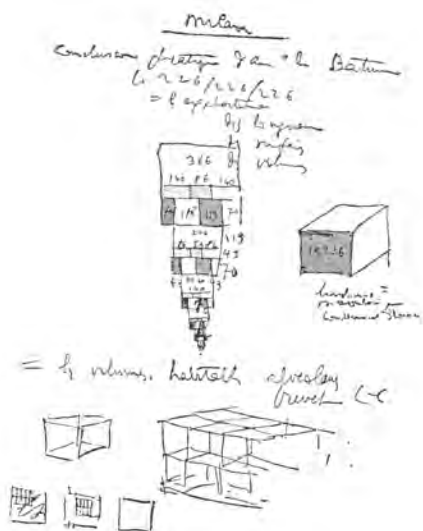
<sup>116</sup> CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. Op. cit., p. 50. Extraído de la entrevista de Connah a Launis.

Llegado este punto, tras haber analizado el contexto local, no se puede avanzar sin prestar atención al otro aspecto que determinó el rumbo de esta fase racionalista, el panorama internacional. En algún momento se ha hecho referencia a la actitud de Blomstedt en relación a la cantidad de referencias históricas que trató de manejar y aglutinar, con la intención de conseguir dar trasfondo a sus postulados racionalistas y universalistas, como un *Picnic en la historia*.<sup>117</sup> Un término similar puede ser empleado ahora para aludir a la intensa dependencia que de lo ocurrido en el contexto global tuvo la escuela constructivista, algo a lo que no sería desacertado llamar *picnic internacional*. Fue este un momento en el que las puertas a lo foráneo se abrían definitivamente no sólo para unos pocos sino prácticamente para la totalidad de los arquitectos finlandeses.

Han sido destacados ya los deseos internacionalistas que, por oposición al supuesto nacionalismo de figuras predominantes, fueron instaurados.

*Fuera cual fuera el lenguaje usado, este periodo (aproximadamente de 1966 a 1976) fue de consistente rechazo a las suaves, humanísticas, irregulares, caóticas e incluso nacionalistas formas de Aalto. Intencionado o no resultó, [...], ser un rechazo de lo nacional en favor de lo internacional.*<sup>118</sup>

Lo internacional llegó a adquirir un pretendido valor antinacional. La proyección de obras finlandesas en el extranjero a través de exposiciones, los viajes más allá de Europa y el Mediterráneo, el éxito en concursos internacionales y la ejecución de proyectos por parte de arquitectos finlandeses fuera de las fronteras de su país, tuvieron una consecuente contrapartida en forma de irrupción en Finlandia de nuevas realidades externas. Ser y parecer cosmopolita, estar de manera inmediata al tanto de las novedades arquitectónicas, se convirtió en algo fundamental dentro del nuevo conjunto de arquitectos.<sup>119</sup> Pallasmaa ha resumido como clave en esta etapa, además de la colectividad, la comunicación, acontecimiento fundamental para alcanzar estos objetivos. Este impulso de adhesión a lo foráneo también se propició, o encontró un canal útil y productivo, en la generalizada incorporación de arquitectos y estudiantes extranjeros a los estudios de arquitectura finlandeses durante la década de los sesenta.



298. Le Corbusier, dibujos relativos a la patente "Le Brevet 226x226x226" (1949)

<sup>117</sup> SARJAKOSKI, Helena: *Op. cit.*, p. 224.

<sup>118</sup> CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. *Op. cit.*, p. 83.

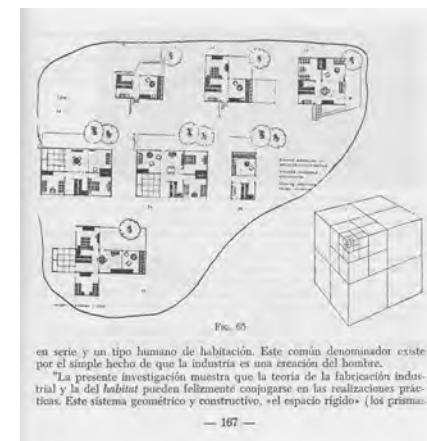
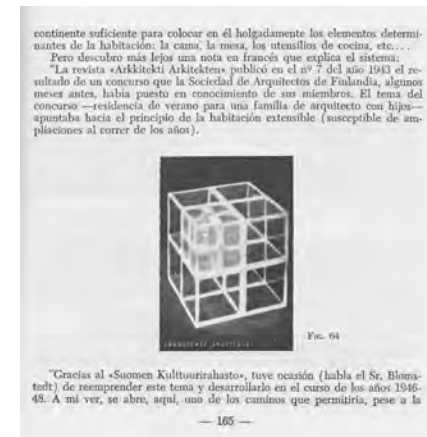
<sup>119</sup> Además de los ya citados Buckminster Fuller o Archigram, Frei Otto o Pierre Koenig, y aquellos que era divulgados a través de las revistas *Le Carré Bleu* como Utzon, Fehn, De Carlo, Candilis o Erskine, otros como Dioxiadis, Papanek & MacLuhan también tuvieron una atención y repercusión mediática. HELANDER, Vilhelm y RISTA, Simo: *Op. cit.*, p. 27.



No cabe ninguna duda de que los iniciales ideales renovadores de Le Corbusier fueron fundamentales en el origen de la modernidad finlandesa y en el de su renacimiento tras la guerra. Su figura fue inspiradora en esta segunda fase para Blomstedt y el grupo del Museo de Arquitectura Finlandesa. Además de sus obras, el Modulor lo fue para la concepción modular de la arquitectura de esta fase así como para otros proyectos. La muerte de maestro suizo en 1965, en pleno apogeo constructivista finlandés, también pudo afectar en la consideración de algunos de sus postulados. Había sido él quien en 1928 a través de su sistema “Standarización, industrialisation, taylorisation” había propuesto una forma aditiva y combinatoria de hacer arquitectura, recuperada casi literalmente en esta fase. Su sistema posterior “Le Brevet 226x226x226”, patentado en 1949 como un proceso de construcción modular industrial, tipo mecano, en base a un único tipo de perfil montado con gran rapidez en seco, también pudo influir a sus seguidores finlandeses. La materialización de este sistema en forma de obra póstuma de Le Corbusier en la “Maison de l’Homme”, también entre 1964 y 1967, en plena eclosión racional en Finlandia, pudo darle una mayor trascendencia en este país. Esta “casa del Hombre”, una residencia pabellón encargada por la galerista Heide Weber para el parque Zurichhorn en Zurich, se alineaba con la búsqueda racional finlandesa. Su cuerpo principal era una abstracta apilación de unidades cúbicas espaciales. Era conceptualmente ligero, portátil y ampliable, y cada una de sus unidades estaba rigurosamente dimensionada según una de las bases del Modulor, 226 cm. Su sistema constructivo era igualmente abstracto y mínimo, y en su conjunto se podía entender como una auténtica obra de arte. Los proyectos de los constructivistas finlandeses pudieron llegar a ser entendidos por sus propios creadores como continuadores naturales de la modernidad y la escuela corbuseriana, tras este último ejemplo del principal representante de la misma.

Sin embargo, resulta sorprendente descubrir como, de alguna manera, Le Corbusier ya había dado su aprobación de manera personal, pública e indiscutible con anterioridad a la corriente racional finlandesa. En su Modulor 2 de 1954 incluyó textual y gráficamente, de manera destacada, las nociones y propuestas de Blomstedt. Entre las páginas 164 y 167 hizo referencia expresa a las anotaciones hechas por Aulis en su artículo “Investigación sobre unidades industriales de construcción”, editado en el número uno de la revista *Arkkitehti* de 1954, ya citado también aquí. Le Corbusier llegó a transcribir algunos fragmentos literales de los textos de Blomstedt e incluyó, junto a ellos, la propuesta de Bernd Wagner de 1943 recuperada por Blomstedt.<sup>120</sup> Esta incorporación, dentro de una obra que acabaría siendo referencial de manera especial en Finlandia, lleva a pensar por un lado como este gesto del admirado maestro pudo servir para confirmar la validez de esta corriente y nombrar como herederos de su legado en Finlandia al grupo de arquitectos renovadores. En segundo lugar lleva también a reflexionar sobre la influencia que la vertiente finlandesa, y en particular la ideas de Blomstedt, pudieron tener en la obra final de Le Corbusier, o al menos en la póstuma “Maison de l’Homme”.

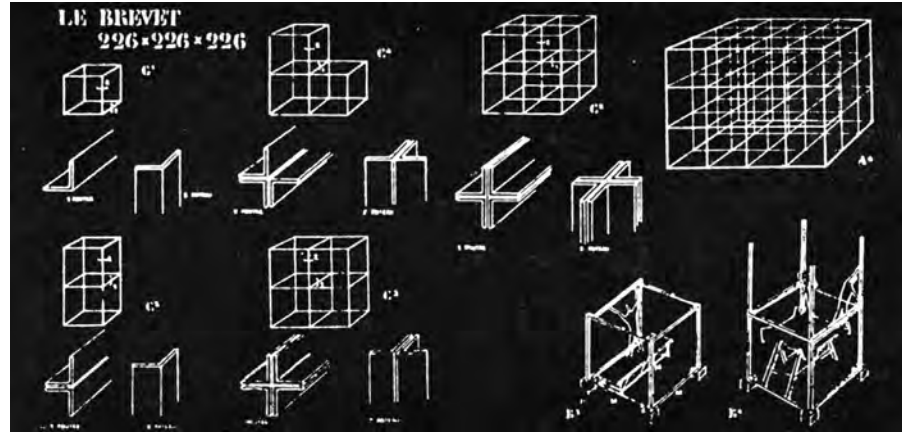
<sup>120</sup> LE CORBUSIER: *Modulor 2*. s.d., Boulogne, 1954, pp. 164-167. No casualmente Blomstedt había añadido en el citado artículo publicado exclusivamente en finlandés y suco algunas explicaciones en francés. Esto facilitó que Le Corbusier se hiciera eco de las mismas y las incluyera en su escrito.



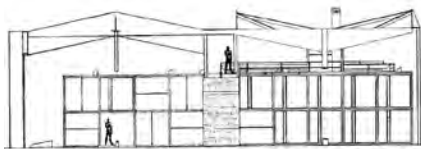
299. y 300. Páginas 165 y 167 de la edición española de *El Modulor 2* de Le Corbusier



301. Le Corbusier, construcción de la "Maison de l'Homme"



302. Le Corbusier, patente "Le Brevet 226x226x226" (1949)



303. Le Corbusier, alzados de la "Maison de l'Homme" (1967)



304. Le Corbusier, la "Maison de l'Homme" (1967)

Existe un segundo referente internacional al que ya se ha hecho alusión de manera somera: la tradición japonesa.<sup>121</sup> Han sido citados algunos aspectos de la predilección hacia esta cultura por parte de Aulis Blomstedt. Según Kirmo Mikkola fue la atracción por la cultura oriental del líder teórico de esta corriente la que hizo que se popularizara e incluyera inmediatamente como ejemplo a tomar.<sup>122</sup> En su labor como docente instruyó a los jóvenes bajo los principios de esta arquitectura. Otro importante protagonista como Pallasmaa ha declarado que la arquitectura oriental fue objeto de mucha admiración en los años sesenta.<sup>123</sup> Ha añadido que tanto su modularidad como sus principios estéticos encajaban con las demandas de racionalidad provenientes de la industrialización. Añadiendo alguna noción más, Korvenmaa también lo recuerda:

*[...] el japonésismo, el cual había sido fuertemente influyente ya en los años cincuenta, llegó a ser un factor de fondo absolutamente esencial en la búsqueda de regularidad, de estructuras abiertas y visibles así como de unidades espaciales variables.*<sup>124</sup>

Más allá de la modulación, la atención al material, la estética general o la esencialización espacial, se deben destacar dos situaciones relevantes a la hora de analizar esta influencia en la escuela constructivista finlandesa. En primer lugar, como intensificación de la relación con la admirada naturaleza, se produjo una manifiesta prolongación espacial a través de galerías exteriores. Estos espacios estanciales aumentaron en dimensión y se multiplicaron en cantidad, llegando en ocasiones a ocupar una superficie mayor que los de residencia en sí. Como ámbitos de encuentro entre arquitectura y bosque, de contemplación e intercambio, su concepción fue más próxima a la de un *engawa* japonés que a la de un porche protector finlandés. Su relación con el interior se produciría de un modo idéntico, en continuidad y sin impedimentos. Por otro lado, en segundo lugar, el alto grado de consideración hacia esta influencia oriental colaboró decisivamente en el empleo de la madera de manera totalitaria. La estimación de la cultura japonesa hacia esta materia prima, abundante en ambos países, junto a su uso de un modo elaborado, preciso y abstracto, sirvió para ratificar la recuperación y revalorización en el caso finlandés de este material, tradicionalmente vinculado a otro tipo de arquitecturas pasadas.

<sup>121</sup> Un amplio abanico de las relaciones e intercambios entre el entorno nórdico y japonés ha sido recogido recientemente por Ramón Rodríguez Llera en *Japón en Occidente - Arquitecturas y paisajes del imaginario japonés, del exotismo a la modernidad*. Aquí se hace hincapié en la relación de la tradición oriental con Finlandia y en concreto con la arquitectura de la escuela constructivista. RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Japón en Occidente. Arquitecturas y paisajes del imaginario japonés. Del exotismo a la modernidad*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, pp. 329-345.

<sup>122</sup> MIKKOLA, Kirmo (ed.): *Alvar Aalto vs. the Modern Movement. Alvar Aalto ja modernismin tila*. Op. cit., pp. 52-54.

<sup>123</sup> WACHTMEISTER, Jesper (dir.): *Kochuu: arquitectura japonesa. Influencias y origen* (vídeo). Arquia Documental n. 23. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos, 2012.

<sup>124</sup> KORVENMAA, Pekka: "From house manufacture to universal systems - Industrial prefabrication, the utopias of modernism and the conditions of wood culture". Op. cit., p. 173.



305. Engawa de Manju-in publicado por Werner Blaser en *Japanese Temples and Tea Houses* en 1956



306. Esko Miettinen, Casa Miettinen (1971) en Uusikaupunki



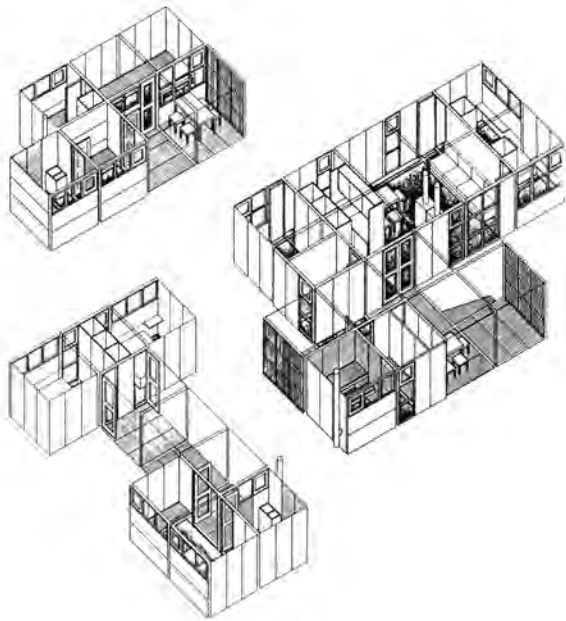
307. Engawa tradicional en Konan, Shiga, Japón





309. Escena de Hahakigi, capítulo de Genji Monogatari, s. XVIII

310. Hashihime, *La dama del puente*, capítulo de Genji Monogatari, s. XVIII-XIX



308. Juhani Pallasmaa y Kristian Gullichsen, Moduli 225 (1968)

Otra vertiente más a considerar en este caso, proveniente de la esfera internacional, fue el programa americano Case Study Houses. A pesar de que su desarrollo fue anterior, y su final en 1966 inmediatamente anterior a la eclosión del constructivismo finlandés, su repercusión no puede ser obviada. Como ha apreciado Nils-Ole Lund, el retraso de los casos noruego y finlandés en el requerimiento de este tipo de necesidades residenciales hizo que este referente fuera asumido aquí con cierto desfase temporal.<sup>125</sup> A pesar de la evidente relación visual, formal y constructiva existente entre esta arquitectura americana y la finlandesa, dado que su presencia en los medios fue muy escasa y apenas fue citada en su momento, no ha resultado sencillo rastrear su influencia. Sin embargo, de nuevo Pallasmaa en alguna ocasión sí ha confirmado la consideración de esta experiencia por su generación. Al hablar de la corriente que se viene tratando se ha referido a ella como *un clasicismo constructivista inspirado tanto en Mies como en la arquitectura tradicional japonesa y el racionalismo californiano de Craig Ellwood, Pierre Koenig, Charles Eames, Rafael Soriano y otros*.<sup>126</sup> Recientemente Mikko Heikkinen ha entendido también esta relación como directa al escribir: *Los modelos para las casas unifamiliares de verano finlandesas en los sesenta y setenta de hecho provinieron directamente del sol californiano*.<sup>127</sup> Por otro lado, la presencia de una de las sagas finlandesas más reconocidas, los Saarinen, en este experimento americano, también pudo llamar la atención de sus compatriotas. La interesante evolución familiar desde la práctica en el nacionalismo romántico de Eliel al internacionalismo Eero llevó a este último a participar en dos de las viviendas del programa Case Study, la nº 8 u la nº 9 en 1945. Estos dos no fueron ejemplos menores ya que la nº 8 acabó siendo una de las más conocidas en Finlandia, la de la pareja Eames, y la nº 9 la del promotor de todo el programa Case Study, John Entenza.<sup>128</sup> Los atractivos y comerciales dibujos de estos proyectos resultaban muy útiles durante la llegada del capitalismo residencial a Finlandia. Aunque sin alcanzar el virtuosismo americano se pueden encontrar algunas similitudes en el caso del país nórdico. Al mismo tiempo, la repetida publicación de ligeras estructuras reticulares en construcción, contrapuestas al paisaje americano en el caso Case Study, pudo resultar también importante tanto en la concepción de las bases del movimiento finlandés como en el modo en el que también los arquitectos fotografiaron sus propuestas. Finalmente, un elemento más de nuevo importante en la consideración de esta experiencia fue la predilección por la madera al otro lado del Atlántico. En muchos de los casos americanos ésta fue usada de manera original y honesta, consiguiendo una expresión arquitectónica netamente moderna. Esto sirvió de nuevo para valorar aquellas propuestas y



311. y 312. Charles y Ray Eames, Case Study House n. 8 (1945-49), casa de los propios arquitectos en Pacific Palisades



313. Charles Eames y Eero Saarinen en 1941

<sup>125</sup> LUND, Nils-Ole: *Op. cit.*, p. 254.

<sup>126</sup> POOLE, Scott: "Tradicón de silencio. Las nuevas generaciones", *Arquitectura Viva*, n. 30, 1993, Arquitectura Viva, Madrid, 1993, pp. 17-22. Pallasmaa ha declarado también como los referentes para sus primeros trabajos estuvieron centrados en esta corriente y más concretamente en los modelos de Ellwood y los Eames.

<sup>127</sup> HEIKKINEN, Mikko: "Utopia and order. Moduli 225 Revisited", en MACKETH, Peter (ed.): *Archipelago: Essays on architecture for Juhani Pallasmaa*. *Op. cit.*, pp. 48-49. Su socio profesional también ha hecho alguna apreciación en este sentido al declarar que durante esta etapa la casa de los Eames en concreto fue un icono de influencia e inspiración. KOMONEN, Markku: *Op. cit.*, p. 115.

<sup>128</sup> Entre Charles Eames y Eero Saarinen existió una relación de amistad. En un principio Charles Eames fue becado como investigador por Eliel en 1938 en la Cranbrook Academy of Art of Michigan, mientras éste era director de la misma. Allí, ya como profesor fue donde entabló amistad con el hijo del director, Eero Saarinen. Juntos terminaron colaborando en algunos diseños y proyectos.





314. Recorte de la Portada Arkkitehti 8/1968



315. Mies van der Rohe frente a la casa Farnsworth en construcción en 1950



316. Sol LeWitt, A2 (1967)

reafirmar la validez contemporánea del empleo de un material tan abundante y técnicamente desarrollado en Finlandia.

Llegado este punto resulta inevitable hacer referencia al que fue quizá el inspirador más relevante de esta tendencia y sus propuestas, Mies van der Rohe. Éste ya aparecido inevitablemente en alguna ocasión antes de llegar a este punto. Se ha comprobado como su nombre fue directamente utilizado para referirse a la tendencia constructivista a la que se llamó “Miesianismo” en madera. Fueron los estudiantes los que acogieron con especial fervor esta arquitectura tras haber estado poco menos que prohibida cualquier alusión a la misma. Como se puede comprobar en la citada portada de Arkkitehti del número 8/1968, realizada por un estudiante, apareció un superhéroe salvador, un arquitecto con una letra “A” en el pecho, cuya solución liberadora se plasmaba en su pensamiento en forma de arquitectura de miesiana.<sup>129</sup> Tanto Roger Connah como Pekka Helin han hecho una lectura interesante de este hecho. Ambos han anotado como parte importante del éxito de Mies en Finlandia radicó en la aparente sencillez que, en comparación con los de otros arquitectos de la época y tras fases académicas anteriores muy exigentes, suponía para estos jóvenes reproducir los modelos de Mies.<sup>130</sup> A pesar de que la modulación e industrialización de los componentes fue llevada en Finlandia a un extremo mayor, casi doctrinario, los postulados de esta corriente fueron plenamente coincidentes con los del arquitecto alemán, en particular con los de su fase americana. No merece la pena repetirlos ya que éstos dependen de manera similar de la arquitectura japonesa y sirvieron también de inspiración del programa Case Study Houses.<sup>131</sup> Fue en estos tres apoyos donde los arquitectos encontraron un círculo interconectado y retroalimentador al que recurrir en la búsqueda del nuevo ideal residencial veraniego finlandés.

Se ha comprobado como el foco de atención durante esta fase estuvo principalmente en Norteamérica. El crecimiento económico y la confianza en la tecnología habían llevado, según Aino Niskanen, a un *estilo de vida americanizado* en Finlandia.<sup>132</sup> De manera general, además de la Coca-Cola habían sido importados decididamente otros iconos como las comunidades hippies, Bob Dylan, la NASA o la revista Rolling Stone. Como se ha evidenciado, el campo de la arquitectura se vio muy afectado en este sentido. Un evento americano más a considerar en relación al constructivismo finlandés se originó en el campo del arte. Allí vio la luz una de las tendencias más innovadoras e influyentes: el minimalismo. El término apareció por primera vez en 1965 de la mano de Richard Wollheim y la primera exposición se llevó a cabo en 1966 en el Jewish Museum de Nueva York, con

<sup>129</sup> No casualmente, el edificio que aparece en la mente del héroe es una construcción de un arquitecto de origen finlandés que ya había adoptado los postulados miesianos, Eero Saarinen. El edificio en cuestión es el Centro Técnico de la General Motors (1946-55) en Warren, Michigan. Por otro lado no resulta extraño pensar que el término “Miesianism” pudiera haber servido para hacer veladamente referencia a otro similar como “Messianism”, o “Mesianismo”. Doctrina ésta por la que, desmedidamente, se confía en la llegada e intervención de un agente superior bienhechor.

<sup>130</sup> CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. Op. cit., p. 83; HELIN, Pekka: Op. cit., p. 163.

<sup>131</sup> BLASER, Werner: *West meets East, Mies van der Rohe*. Basel, Birkhäuser, 1996.

<sup>132</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. Op. cit., pp. 161-162.



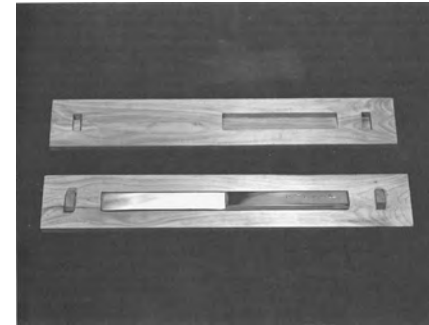
obras de Carl André, Donald Judd, Dan Flavin y Sol LeWitt entre otros. La coincidencia temporal en su aparición, así como el paralelismo entre sus postulados lo convirtió en otro referente indispensable para el constructivismo en madera. Simplicidad, abstracción, orden y un alto grado de perfección en los acabados eran sus principales rasgos. De manera independiente o agrupados, esferas, pirámides y eminentemente cubos, fueron los elementos de trabajo. Particularmente este trabajo con unidades volumétricas cúbicas, en este caso definidas sólo mediante sus aristas y agrupadas de manera regular, era uno de los anhelos de las propuestas finlandesas. Las palabras de Sol LeWitt en 1967, en su artículo "Paragraphs on Conceptual Art" ("Párrafos sobre arte conceptual"), explicando su visión de este tipo de arte, eran intercambiables con cualquiera de las descripciones de la vertiente racional finlandesa. En este escrito habló de la necesidad de eliminar la subjetividad, de no diseñar obras de manera particular así como de seguir formas básicas para acabar con caracteres arbitrarios. La organización o el plan debían ser el motivo generador y lo más importante en la obra. A modo de resumen se puede destacar, que refiriéndose al cubo, lo describió como *la mejor forma para ser usada como unidad básica en cualquier función más elaborada, el mecanismo gramatical de donde cualquier trabajo debe provenir*.<sup>133</sup> Este tipo de expresiones podían haber sido elaboradas por cualquiera de los jóvenes ensayistas finlandeses

Resulta innegable que en este *picnic internacional*, Japón y América se convirtieron en dos focos incuestionables y simultáneos para las nuevas generaciones finlandesas. No lo hicieron de manera independiente sino que su encuentro, al menos de algunos de sus aspectos, se trató de propiciar de manera voluntaria. Es necesario recurrir finalmente a Blomstedt para entender de manera más nítida el origen y naturaleza de este doble interés y del deseo reconciliador. En 1961 Blomstedt viajó a Estados Unidos, y desde San Francisco cruzó a Japón. Fue en este trayecto donde Blomstedt vislumbró la oportunidad de esta unión. Nada mejor por tanto que su propio relato para entender este hecho:

*En el otoño de 1961, pasé mes y medio viajando por varias partes de los Estados Unidos; en el camino de vuelta a casa, permanecí durante dos semanas en Japón.*

*El último punto de contacto con los Estados Unidos fue San Francisco. Mi viaje desde allí a Japón se convirtió en una experiencia extraordinaria.*

*El viaje en avión de San Francisco a Tokio duró exactamente lo mismo que el trayecto en coche cama de Helsinki a la pequeña ciudad en la que yo fui a la escuela –Jyväskylä–, en el centro de Finlandia– ¡una noche!. Para mí, la*



317. Cuchillo ceremonial dorado diseñado por Aulis Blomstedt para la princesa Takamatsu de Japón, inauguración de la exposición de arquitectura finlandesa en Tokio en 1967



318. Océano Pacífico, cartografía de 1950

<sup>133</sup> HEIKKINEN, Mikko: "Utopia and order. Moduli 225 Revisited", en MACKELTH, Peter (ed.): *Archipelago: Essays on architecture for Jubani Pallasmaa*. Op. cit., pp. 42-47.

*reducción de la distancia supuso una completa conmoción. El océano Pacífico, el Taiheio de los japoneses, había sido con anterioridad casi un símbolo de infinitud.*

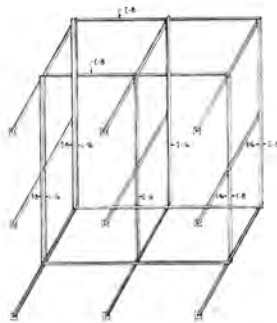
*En mi cabeza empezaron a dar vueltas ideas. Me vino a la memoria el viejo mar Mediterráneo –Mare Nostrum– el cual durante siglos había conectado tantas personas y culturas. En mi pensamiento desarrollé nuevas combinaciones de razas y mezclas de culturas en torno al Pacífico...*<sup>134</sup>

Desde un principio, en 1961, Blomstedt percibió el potencial aún no explorado de este territorio de encuentro entre lo japonés y lo americano. Le atribuyó un simbolismo clásico similar al que había tenido el Mediterráneo. Aquel cuya arquitectura años antes, a comienzos de siglo, había sido tomada como referencia por sus compañeros y trasladada al Báltico. Con este deseado giro racionalista en la arquitectura finlandesa se estaba produciendo un radical viraje referencial al pasar del lazo Báltico-Mediterráneo a uno nuevo Báltico-Pacífico. Blomstedt trató de atribuir a este nuevo foco similares tintes poéticos a los que había tenido el anterior. Con una voluntad similar y algo posteriormente, de nuevo Pallasmaa, el teórico más prolífico al respecto de este grupo, ha reconocido también un encuentro de estos dos referentes: *siento especial afinidad con los artistas minimalistas americanos. La repetición y el silencio tienen un impacto unificador y seductor que evoca imágenes mentales al estilo de un jardín de piedra Zen.*<sup>135</sup>

Como antecedente al caso finlandés y escenario con el que compartió muchos de sus rasgos en esta fase, debe ser destacada la arquitectura de un país que tampoco había tenido mucho protagonismo hasta el momento, el círculo noruego. Allí, también como reacción a la vertiente empirista local apareció el grupo Pagon, ramificación noruega del CIAM. Entre sus miembros en 1952 se encontraban Robert Esdaile, Sverre Fehn, Geir Grung, Håkon Mjelva, Christian Norberg-Schulz y Arne Korsmo. De nuevo, al igual que en Finlandia, entre las figuras más admiradas por este grupo estuvieron principalmente Le Corbusier y ante todo Mies van der Rohe. Uno de sus protagonistas destacados, Arne Korsmo, tras una estancia en 1949 en Estados Unidos, donde entre otras valoró de primera mano la arquitectura de Kahn y Mies van der Rohe, con quienes llegó a tener relación, empezó a trabajar anticipadamente con unos principios similares a los expuestos hasta el momento. Allí también conoció a la pareja Eames, por cuya vivienda personal realizada dentro del programa Case Study Houses, la nº 8, quedó seducido. Inmediatamente después, a comienzos de los años cincuenta, entre 1951 y 1952, Korsmo trabajó en el sistema analítico “Hjemmets mekano” (“La Casa Meccano”) y en el método de construcción “‘Erector set’ konstruksjonssystem”. Tras ello, entre 1952 y 1955 junto a Norberg-Schulz erigieron tres viviendas adosadas en los números 10, 12 y 14 de



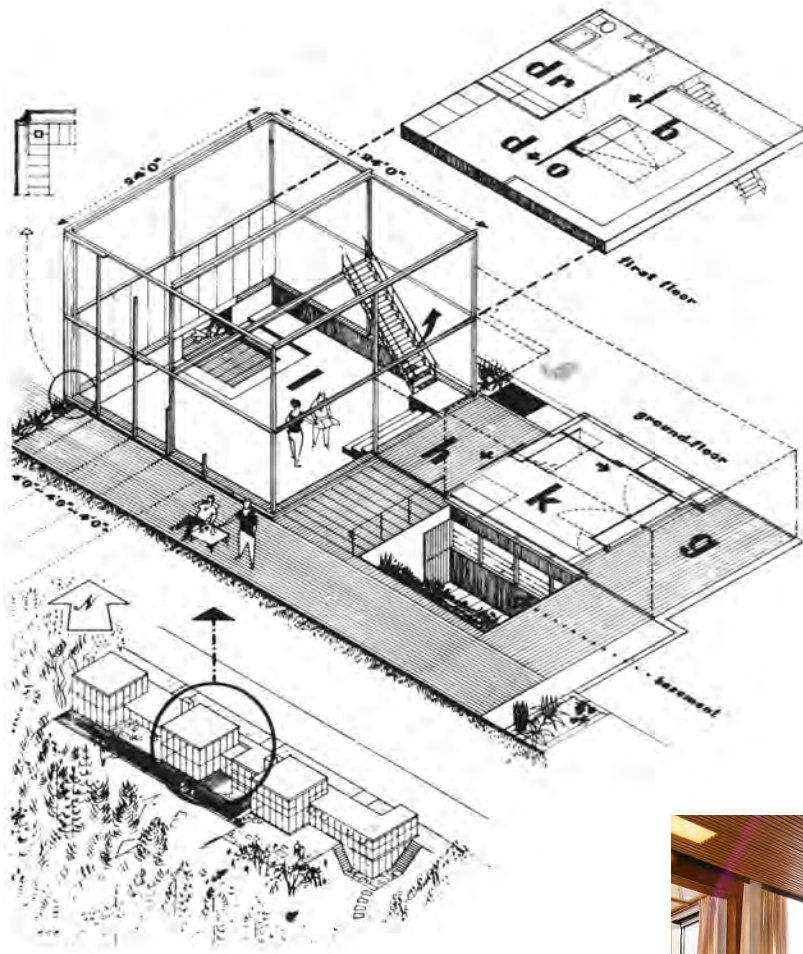
319. Arne Korsmo, “Hjemmets mekano” (1951-52)



320. Arne Korsmo, axonometría para las viviendas de Planetveien (1955)

<sup>134</sup> BLOMSTEDT, Aulis: “The response of architecture of industrialization”. *Op. cit.*

<sup>135</sup> PALLASMAA, Juhani: *Meditaciones sobre el silencio: objetos y diseños arquitectónicos*. Madrid, Ministerio de Fomento, 1999, p. 7.



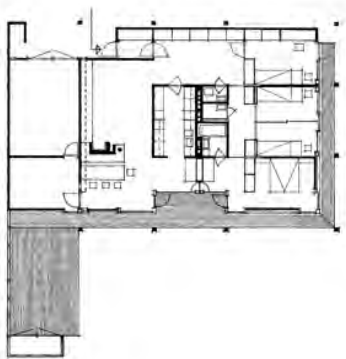
321., 322. y 323. Arne Korsmo y Norberg-Schulz, viviendas adosadas en Planetveien (1952-55), Oslo.







324. y 325. Sverre Fehn, casa Schreiner (1963) en Oslo



Planneveien, en Oslo. En ellas fueron aplicados los planteamientos anteriores, igualmente dependientes de postulados americanos, miesianos y tradicionales japoneses.<sup>136</sup> No fue el único, otro ejemplo noruego más de uno de los miembros del grupo Pagon que merece ser destacado en este sentido fue al Casa Schreiner (1963), de Sverre Fehn en Oslo. En ella Fehn volvió a desplegar muchos de estos recursos, con particular interés hacia aquellos relativos a la tradición oriental. No en vano fue para él su personal *Homenaje a Japón*.<sup>137</sup> Su estudiada modulación, la cuidada atención al detalle y la construcción, así como su relación con el exterior, todo ello realizado desde un virtuoso trabajo con la madera, sirven para colocarla de manera innegable como antecedente de los modelos finlandeses.<sup>138</sup> Es conocido que Fehn fue colaborador permanente en Le Carré Bleu desde sus inicios en 1958 hasta el comienzo del siglo actual y que, al igual que Korsmo, algunas de sus obras fueron seguidas desde Arkkitehti durante esta época.<sup>139</sup> A través de estos ejemplos y sus referencias comunes resulta evidente como los arquitectos noruegos primero y los finlandeses algo después desarrollaron una predilección similar por la racionalidad aplicada a la arquitectura residencial. En este camino la atención fue focalizada de manera similar en el Pacífico, en la estimulante combinación de valores tradicionales japoneses con otros contemporáneos norteamericanos.<sup>140</sup>

**Kristian Gullichsen y Juhani Pallasmaa, Moduli 225 (1968)**  
**Aarno Ruusuvuori, Marisauna (1968)**

Se ha señalado ya como, en 1967, Pallasmaa, en un intento por llevar al extremo las ideas del movimiento constructivista en el que estaba inmerso, destacó la necesidad de añadir una mayor flexibilidad a las propuestas y de alcanzar una definitiva estandarización inteligente. También declaró que había llegado el final de los proyectos entendidos como unidades de proyectuales independientes en favor de procedimientos de planificación sistemáticos. Con estas declaraciones Pallasmaa hacía referencia a la evolución que, en la fase final de este movimiento, ocuparía a algunos de sus más fieles

<sup>136</sup> LUND, Nils-Ole: *Op. cit.*, p. 43-45.

<sup>137</sup> RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Op. cit.*, p. 336. Sobre esta vivienda y su vinculación más detallada con la cultura japonesa ver: GRIJALBA, Julio: "Sverre Fehn. Casa Schreiner. 1959. Un homenaje a Oriente" en GIL, Paloma (ed.): *Lucas del Norte. La presencia de lo nórdico en la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires, Nobuko, 2013, pp. 180-202.

<sup>138</sup> La colaboración de Fehn y Utzon en alguno de los números de Le Carré Bleu da alguna pista sobre esta proximidad entre los arquitectos noruegos y finlandeses en este periodo.

<sup>139</sup> En concreto aparecieron artículos en torno a Fehn y Korsmo en Le Carré Bleu en los números 3/1968, 3-4/1969, 1/1972 en Arkkitehti en los números 3-4/1954, 9/1954, 8/1956 (en dos artículos), 12/1958, 7-8/1966 y 7-8/1967.

<sup>140</sup> A pesar de que no ha podido establecerse una vinculación directa entre la arquitectura danesa y finlandesa de esta etapa, el entorno danés también acogió muchos de los principios citados hasta el momento. Más información a este respecto en: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "Stranvejen", en GIL, Paloma (ed.): *Op. cit.*, pp. 12-33. Una de la de la villas que mejor plasmó esta colección de referencias y que pudo servir de influencia a los ejemplos finlandeses, particularmente a Villa Relander (1966) de Kirmo Mikkola y Juhani Pallasmaa, por la similitud formal entre ambas, fue el pabellón de invitados en la residencia estival de Niels Bohr (1957), en Tisvilde, a cargo de Vilhelm Wohlert.

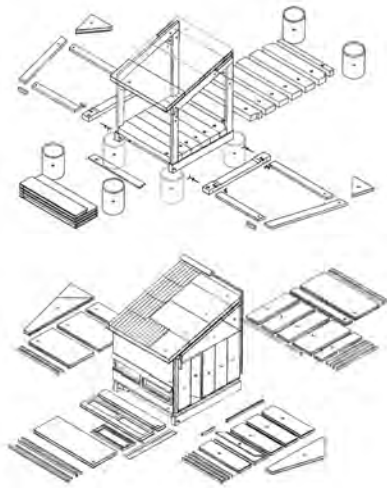
partidarios. El consumo y los factores económicos influyeron mucho en esta variable. La rentabilidad económica de algunos promotores dedicados este tipo de casas y conjuntos residenciales de verano se alejaba de la de aquellos que se dedicaban a la vivienda habitual. Con el fin de mejorar este aspecto en una década marcada por aspiraciones productivas y de eficiencia extremas, y en la línea de lo expuesto por Pallasmaa, una variación del constructivismo se vislumbró como la salida a esta situación. Dado que el objetivo era aumentar exponencialmente la expansión de este tipo de residencias de verano, era necesario conseguir un producto que, además de atractivo, fuera mucho más económico para el comprador. Para ello se estimó imprescindible abaratar al máximo el precio de cada unidad y reducir los tiempos y costes de ejecución. Las bases de partida se aproximaron aún más a aquellas establecidas por Wachsmann y Gropius, Prouvé o Le Corbusier. Las respuestas ideadas en Finlandia entre industria y arquitectos fueron más abiertas, flexibles y quizá estéticamente atractivas que las anteriores. Se denominaron *Sistemas ligeros* y aparecieron como una progresión natural y última del constructivismo en madera imperante.

Estos sistemas ligeros fueron definidos en base a procedimientos de construcción modulares que, a modo de mecano, se presentaban desmontados de manera íntegramente prefabricada. La necesidad de modulación y estandarización afectó también al ámbito proyectual. Las residencias fueron imaginadas como el resultado del trabajo en base a unidades espaciales fijas que eran combinadas de manera más o menos libre hasta alcanzar una distribución óptima. Tanto construcción como distribución se habían llevado por tanto al extremo en su modulación. El trabajo de los arquitectos inmersos en estos sistemas pasó de ser el de diseñar casos particularizados de residencias adaptadas al cliente y al emplazamiento, al de diseñar sistemas abiertos de unidades espaciales tipo y sistemas constructivos fijos. Bajo esta voluntad, cada construcción final materializada no era más que un momento congelado de un sistema generador superior. De este modo el trabajo de los arquitectos empezó a asemejarse al de diseño de producto de otras disciplinas. Ellos no participaban en el emplazamiento final del producto ni en el control de su ejecución. Por consiguiente, la planificación y construcción de casas se acercaba al perfil del resto de bienes manufacturados. En la estrategia de conjunto se aprecia en este desarrollo una indudable dependencia de principios de consumo importados de nuevo de los Estados Unidos.

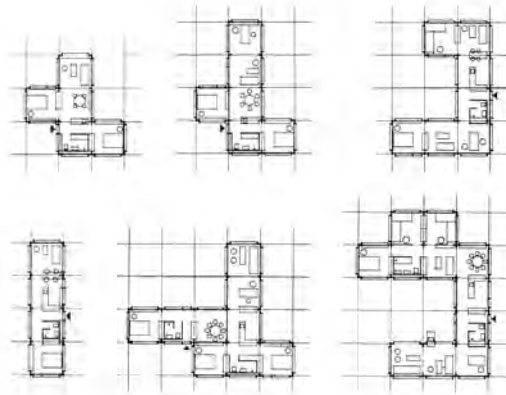
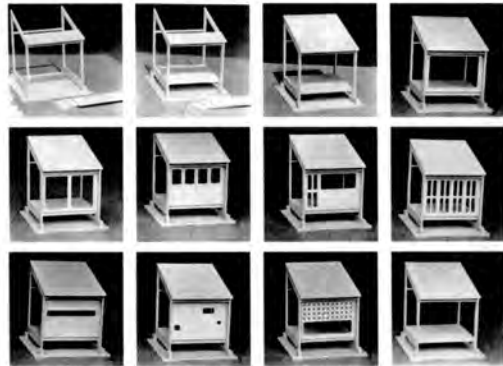
Desde el punto de vista industrial, sus fundamentos fueron la repetitividad, mediante la reducción drástica del número de piezas diferentes a manufacturar dentro del sistema, la producción de éstas en masa y la confianza en la transportabilidad y el montaje rápido. La intervención casi nula del arquitecto en las fases de composición y ejecución de cada caso específico suponía también un considerable ahorro y celeridad en el proceso. Puesto que en la mayoría de las ocasiones era el cliente quien configuraba su propia residencia en función a sus necesidades, los sistemas desarrollados debían ser relativamente sencillos y disponer de un grado de adaptación y personalización espacial adecuados. En un último supuesto ideal, dado que los conjuntos se transportaban completamente



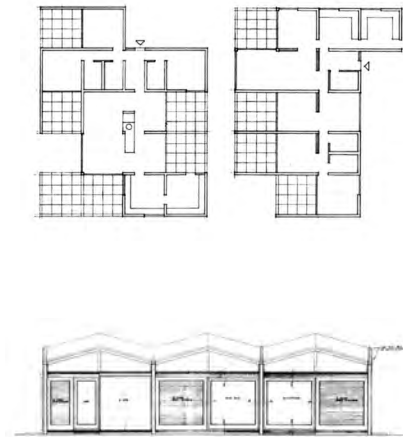
326. Juhani Pallasmaa y Kristian Gullichsen, Moduli 225 (1968)



327., 328. y 329. Jørn Utzon, prototipo del sistema Expansiva (1969)



330., 331. y 332. Arne Jacobsen, Sistema Kubeflex (1969)



333., 334. y 335. Arne Jacobsen, Sistema Kuadralflex (1969)



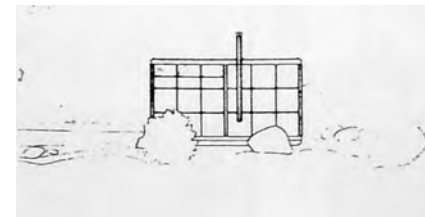
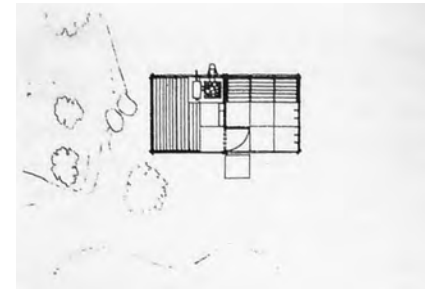


desmontados y los procesos de montaje eran rápidos y sencillos, podía ser el mismo comprador quien acabara erigiendo su propia residencia. Este hecho se ajustaba perfectamente con el ideal del verano finlandés en el que el trabajo manual dedicado a la labores de construcción y mantenimiento eran, y siguen siendo a día de hoy, una constante valorada.

Los primeros intentos en este sentido fueron abordados por Raimo Kallio-Mannila y la empresa Kemi Oy entre 1963 y 1964 a través del llamado sistema “Domino”. Éste fue un diseño muy temprano en el que la atención se focalizó en la construcción y la variabilidad estética más que en otros aspectos. En este caso el acero fue empleado como elemento portante vertical recubierto en su acabado con láminas de madera. Un ejemplo posterior que contó con una buena acogida y fue muy difundido fue el llamado “Bungalow” o “As-you-wish” Modular Housing (Alojamiento Modular “Como usted quiera”), a cargo de Juhani Vainio y Pentti Lehtinen entre 1966 y 1968. En 1968 también Kirmo Mikkola y Antero Mustosen desarrollaron una reducida sauna tipo en madera contrachapada y un año después, en 1969, Kristian Gullichsen, Heikki Mietinen, Marja Pekkala-Seppänen y Matti Seppänen erigieron, en una línea muy similar, una serie de casas experimentales para la zona de Kulomäki, en Korso. La mayoría de estos modelos consiguieron materializarse aunque fuera de manera simplemente experimental. El sistema “Domino” fue empleado muy acertadamente por Eero Valjakka en las casas pareadas o Paritalo en Papinmäentie, Helsinki, en 1968. El “As-you-wish” Modular Housing se utilizó en la ciudad de Espoo junto a Helsinki en 1968 y la sauna de madera contrachapada se erigió ese mismo año a cargo de Mikkola en Kirkkonummi.

No pueden ser obviadas las experiencias que con una concepción y naturaleza casi idéntica se desarrollaron en otros países del entorno nórdico, especialmente en Dinamarca. Destacan las ejecutadas por Arne Jacobsen en forma de viviendas modulares en 1969 bajo los nombres Kubeflex y Kuadraflex. Por otro lado Jørn Utzon también se atrevió este mismo año a idear un sistema similar denominado Expansiva para la sociedad limitada Expansiva Byg. De manera particular los postulados de esta oleada no encajaban del todo mal en el ideario de Utzon sobre la arquitectura aditiva.<sup>141</sup>

Tras los modelos iniciales, en esta etapa de evolución final de constructivismo finlandés, quizá la más atractiva y depurada de los principios enunciados en un principio por Blomstedt, cabe ser destacado como el ejemplo más representativo el ya citado sistema Moduli 225.<sup>142</sup> Pallasmaa y Gullichsen respondieron con esta propuesta al encargo por parte de la empresa dependiente de la



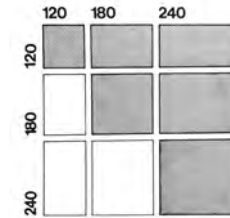
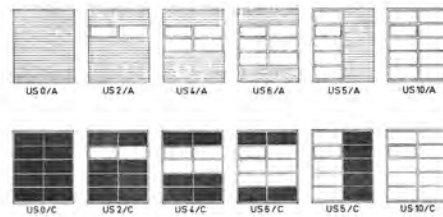
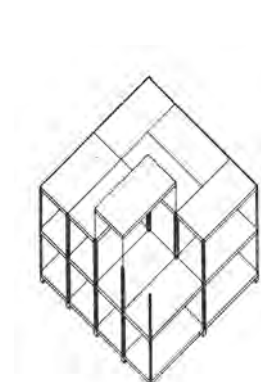
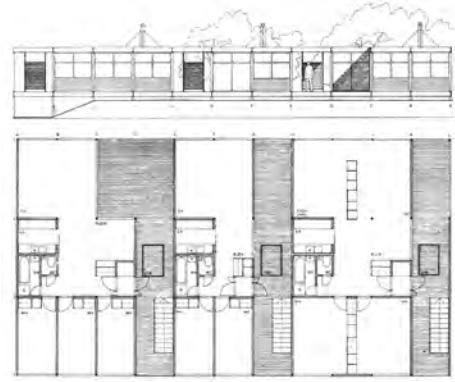
336., 337. y 338. Kirmo Mikkola y Antero Mustosen, sauna tipo de madera contrachapada (1969), modelo ejecutado por Mikkola en Kirkkonummi



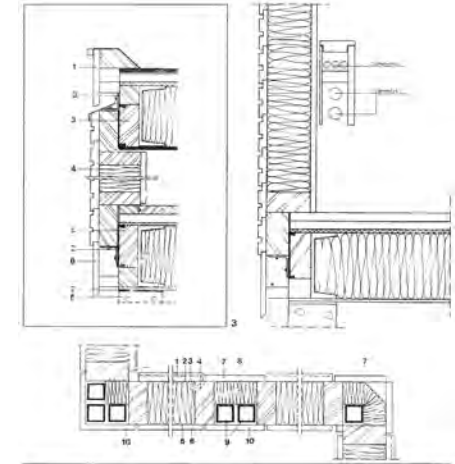
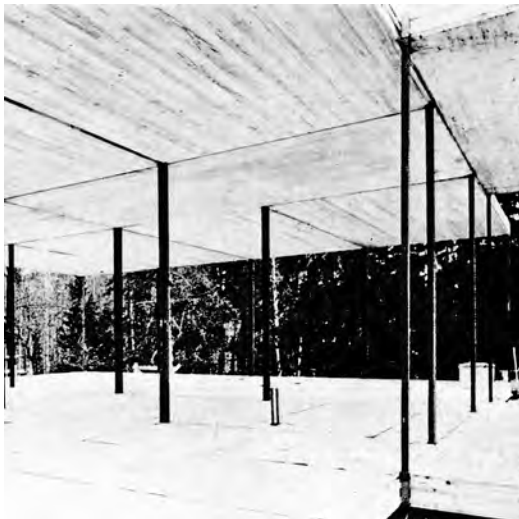
339. Juhani Pallasmaa y Kristian Gullichsen, Moduli 225 (1968)

<sup>141</sup> Más información sobre los sistemas propuestos por Arne Jacobsen en SOLAGUREN-BEASCOA, Félix y MIRALBEIL, Jordi (coords.): *Arne Jacobsen*. Barcelona, Santa & Cole Ediciones de Diseño, 1993, pp. 117-119. Sobre arquitectura aditiva y el sistema Expansiva de Utzon, KEIDING, Martin y DIRCKINCK-HOLMFELD, Kim: *Utzon and the new tradition*. Copenhagen, The Danish Architectural Press, 2005, pp. 46-51, 168-177; WESTON, Richard: *Utzon. Inspiration. Vision. Architecture*. Hellerup, Bløndal, 2002, pp. 248-277; FERRER FORÉS, Jaime J.: *Jørn Utzon*. Obras y proyectos. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

<sup>142</sup> Según Timo Tuomi existe un consenso alrededor de Moduli como el ejemplo más refinado de esta etapa. TUOMI, Timo: “Aspects of the 1960s. Architecture as Social Activity and Art-form”, en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): *Op. cit.*, p. 103.



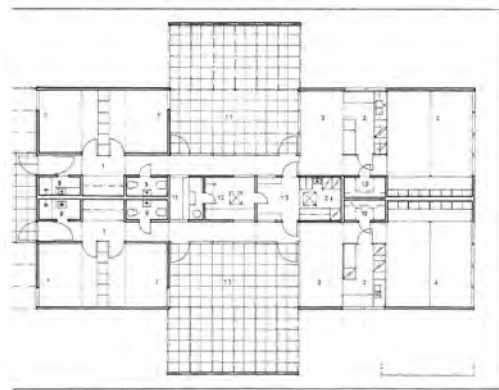
340., 341., 342., 343., 344. y 345. Raimo Kallio-Mannila, sistema Domino para Kemi Oy (1963-64), componentes, detalles, proceso de construcción y un modelo en planta del sistema



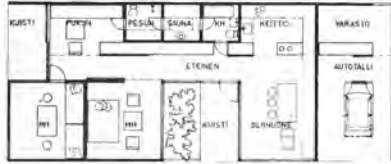




346., 347., 348., 349., 350. y 351. Eero Valjakka, aplicación del sistema Domino en las casas pareadas o Paritalo en Papinmäentie, Helsinki (1968)

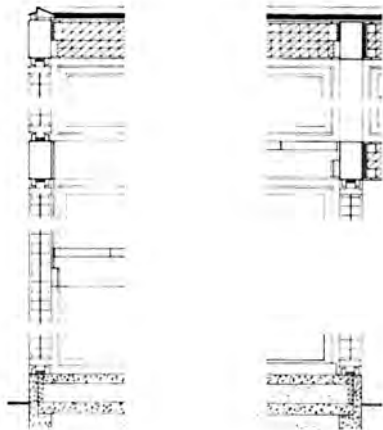
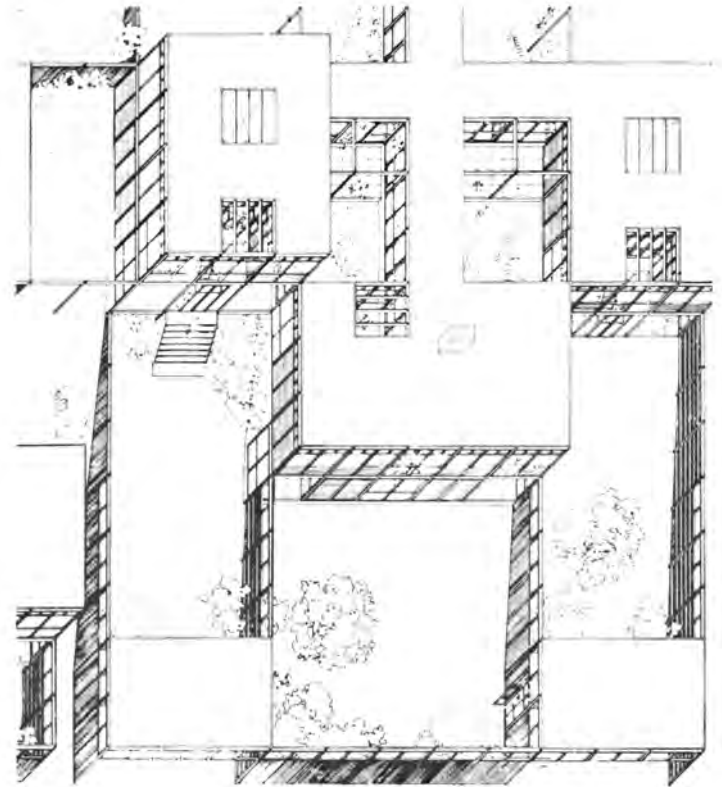


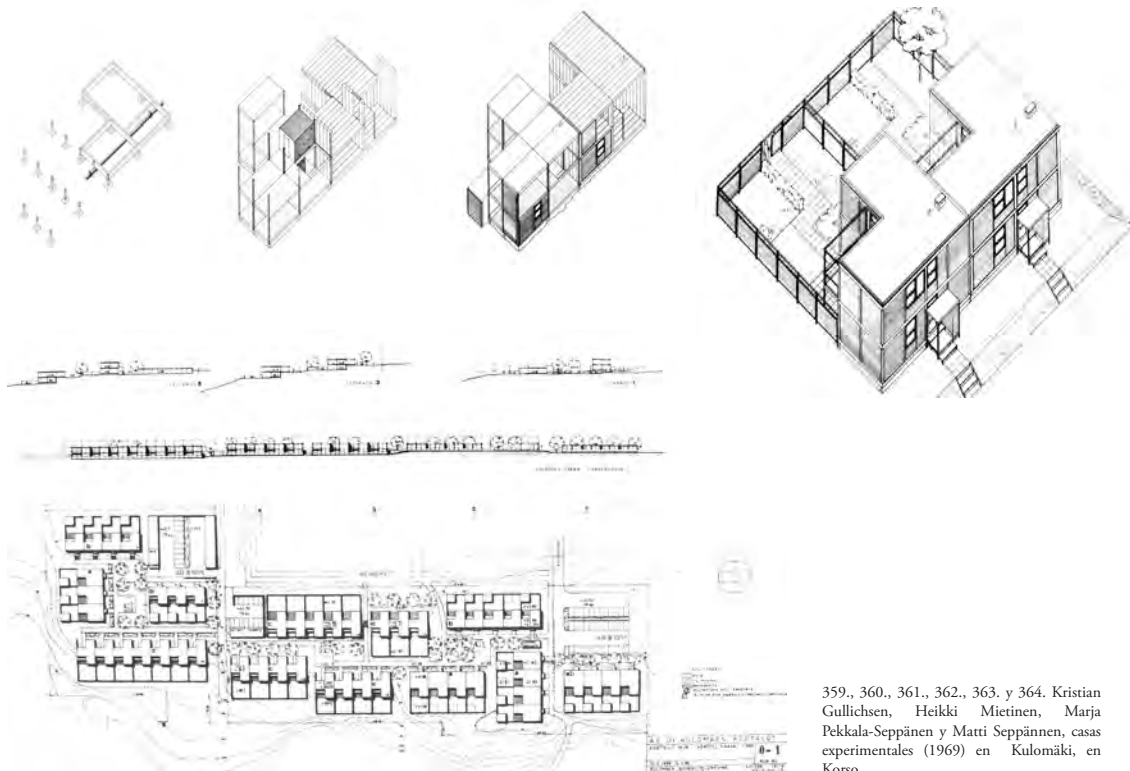




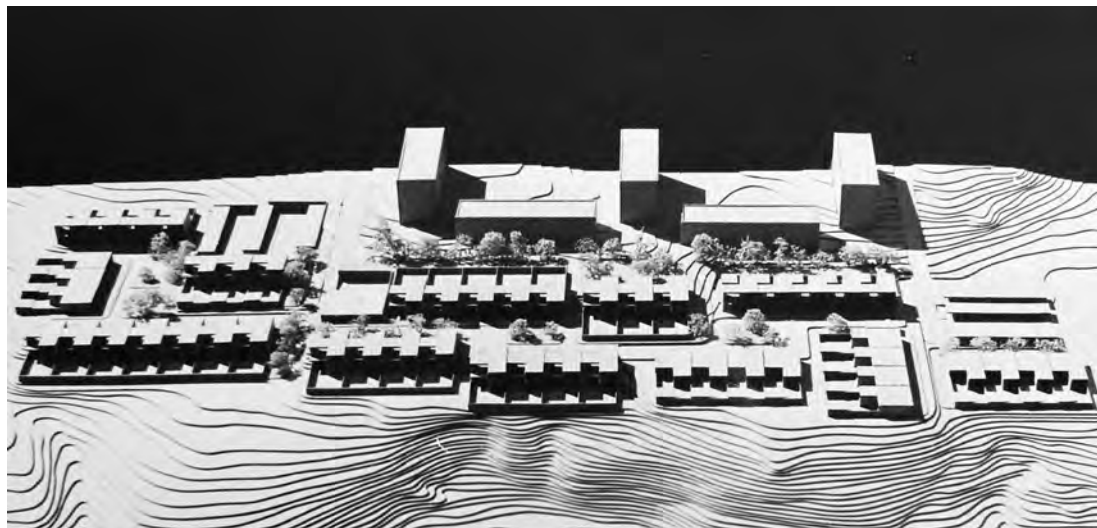
4 H + K + SAUNA  
 91 M<sup>2</sup>  
 BUNGALOW

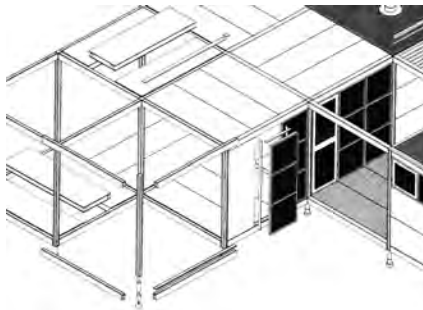
352., 353., 354., 355., 356., 357. y 358. Juhani Vainio y Pentti Lehtinen, Sistema modular Bungalow o "As-you-wish" (1966-68) y su consecución en Espoo en 1968





359., 360., 361., 362., 363. y 364. Kristian Gullichsen, Heikki Miettinen, Marja Pekkala-Seppänen y Matti Seppänen, casas experimentales (1969) en Kulomäki, en Korso



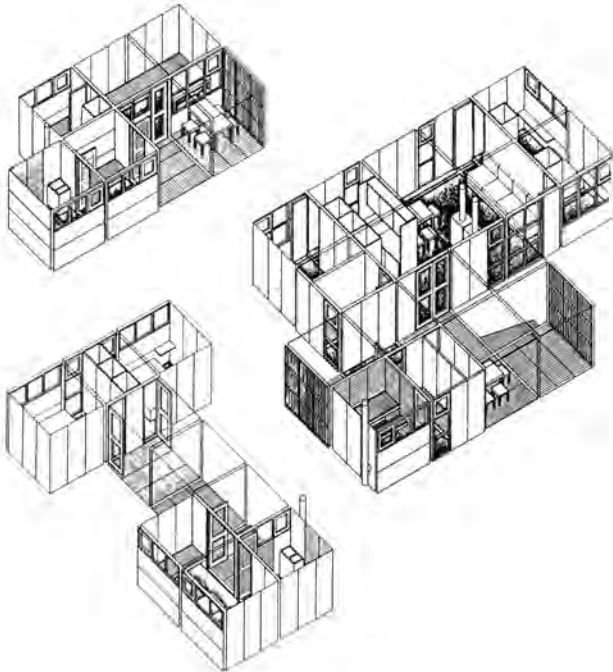
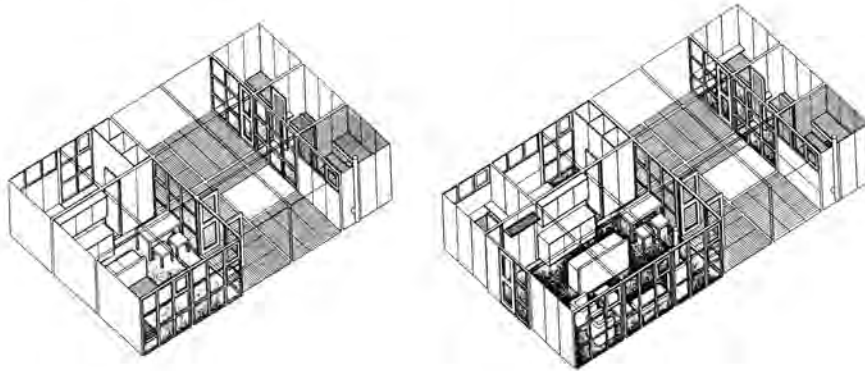
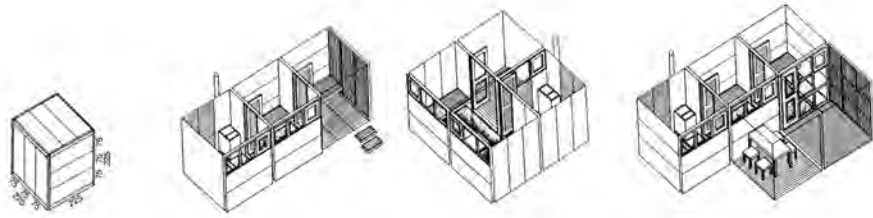


365., 366. y 367. Axonometría y fotografías de montaje de Moduli 225

familia Gullichsen, Ahlström, en 1968. Tomando como referencia rasgos de los ejemplos anteriores, en Moduli la variabilidad y modulación fueron llevadas al extremo, afectando tanto a la distribución como a la construcción y la imagen compositiva. El diseño fue pensado en base a una retícula regular cuadrada en la que la combinación de unidades volumétricas cúbicas, abiertas o cerradas, siempre de 225x225x225 cm, componían la vivienda. Esta dimensión que daba nombre al sistema fue la clave de todo el conjunto, era la única dimensión a considerar en la malla estructural tridimensional de madera que formaba el esqueleto del sistema. Como admiradores de Blomstedt, la modulación del complejo tenía su base en los postulados de Aulis entorno a Canon 60 y la necesaria facilidad de división, en este caso en tres partes de 75 cm. La longitud de 225 cm y sus fracciones formaban parte expresa de una de las series expuestas por Blomstedt. La dimensión elegida era al mismo tiempo casi idéntica a la de 226 cm establecida por otro de sus referentes, Le Corbusier, en su Modulor. La patente “Le Brevet 226x226x226” del maestro suizo y su empleo en la “Maison de l’Homme” fueron en este sentido también innegables referentes para Moduli. Más evidente aun que todo esto fue la similitud con el proyecto de Bernd Wagner que había sido publicado por Blomstedt en *Arkkitehti* en 1954 y también por Le Corbusier ese mismo año en su Modulor 2. Basta ojear de manera rápida los dibujos de una y otra para descubrir su similitud, o más bien exactitud, en la ideación, confección y distribución, propiciada algo más de veinte años después.

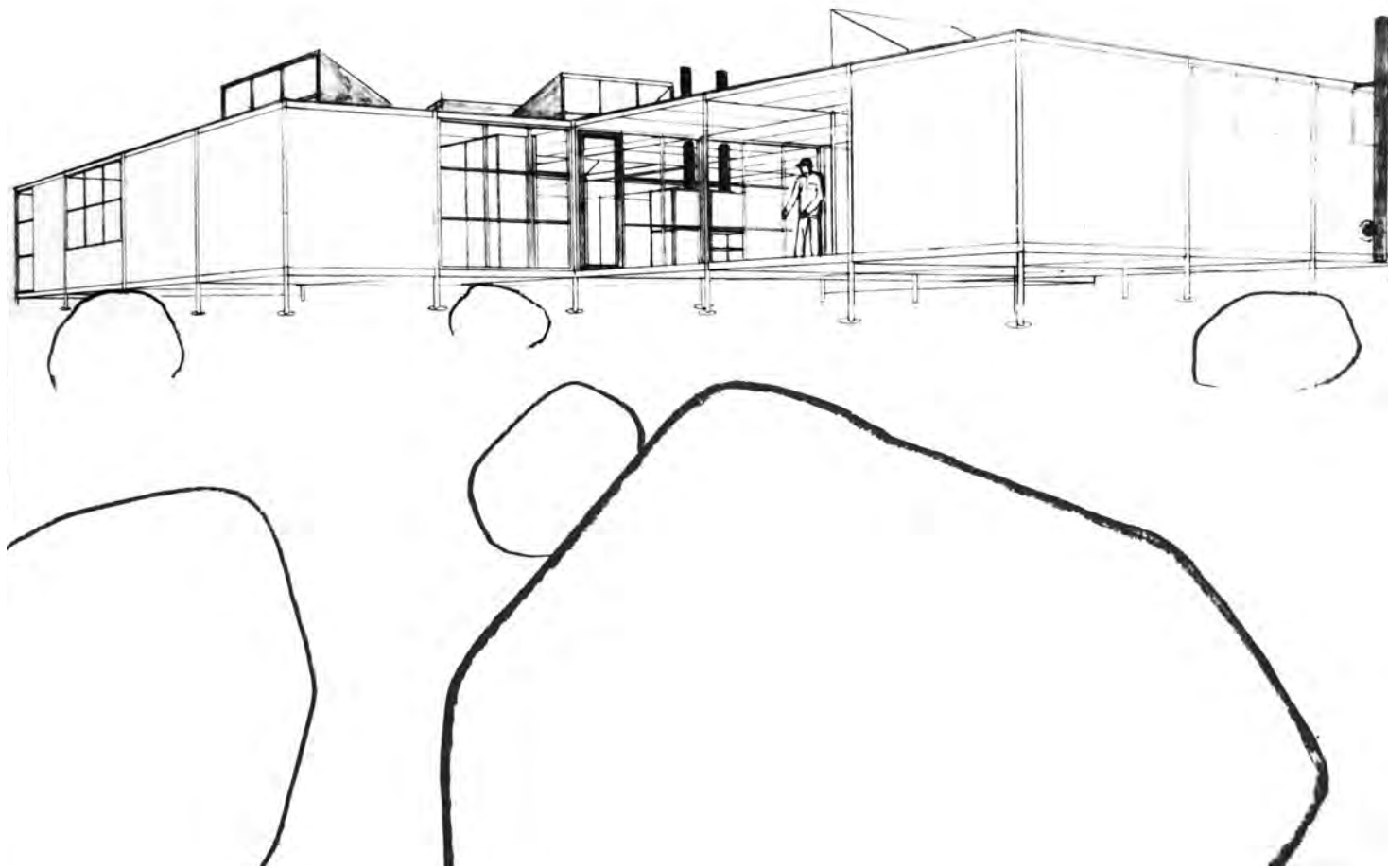
Moduli 225 fue teóricamente concebido de manera adaptada a la climatología finlandesa, pensado para grandes nevadas y bajas temperaturas, confiando en la resolución de todos los encuentros mediante juntas elásticas. En cuanto a su construcción, todos los componentes de cada unidad llegaban desmontados pero completamente acabados a obra, sólo se precisaban labores de ensamblaje para completar la construcción. Para obtener un montaje eficiente, el más pesado de los elementos podía ser manipulado por dos personas ya que no excedía de cincuenta kilogramos. En este sentido se realizó un cálculo por el que cuatro operarios podían avanzar en la construcción de una de estas residencias a un ritmo de un metro cuadrado por hora. De este modo se estimó también que una unidad mínima de ocupación podía estar disponible en tan sólo dos días. En cuanto a la disminución de componentes manufacturados, todo el sistema quedó reducido a la fabricación de tan sólo diecisiete piezas diferentes, de las cuales trece se destinaban exclusivamente a los cerramientos, tanto horizontales como verticales, en forma de paneles mixtos. Estos últimos, todos ellos de un mismo tamaño, 75x225 cm, y realizados en madera laminada, eran intercambiables entre si ofreciendo un gran abanico combinatorio. Cada lienzo cuadrado confinado entre elementos estructurales era completado con tres de estos elementos colocados indiferentemente de manera horizontal o vertical. Su diversidad y variedad en cuanto a disposición y agrupamiento propiciaban una multiplicidad de soluciones entre las que merecen ser destacadas aquellas de naturaleza semiabierta fruto de la mezcla de paneles diferentes.





368., 369., 370. y 371. Juhani Pallasmaa y Kristian Gullichsen, Moduli 225 (1968), posibles distribuciones y fotografías



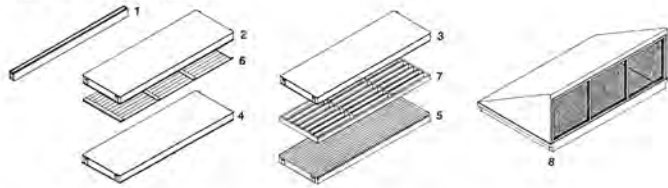


372. Juhani Pallasmaa y Kristian Gullichsen, dibujo inicial de Moduli 225 (1968)

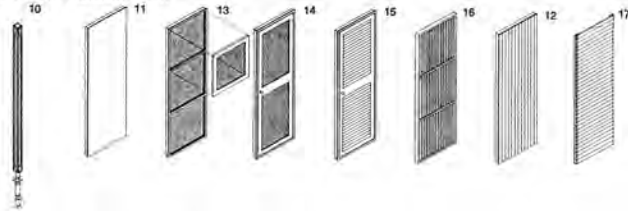




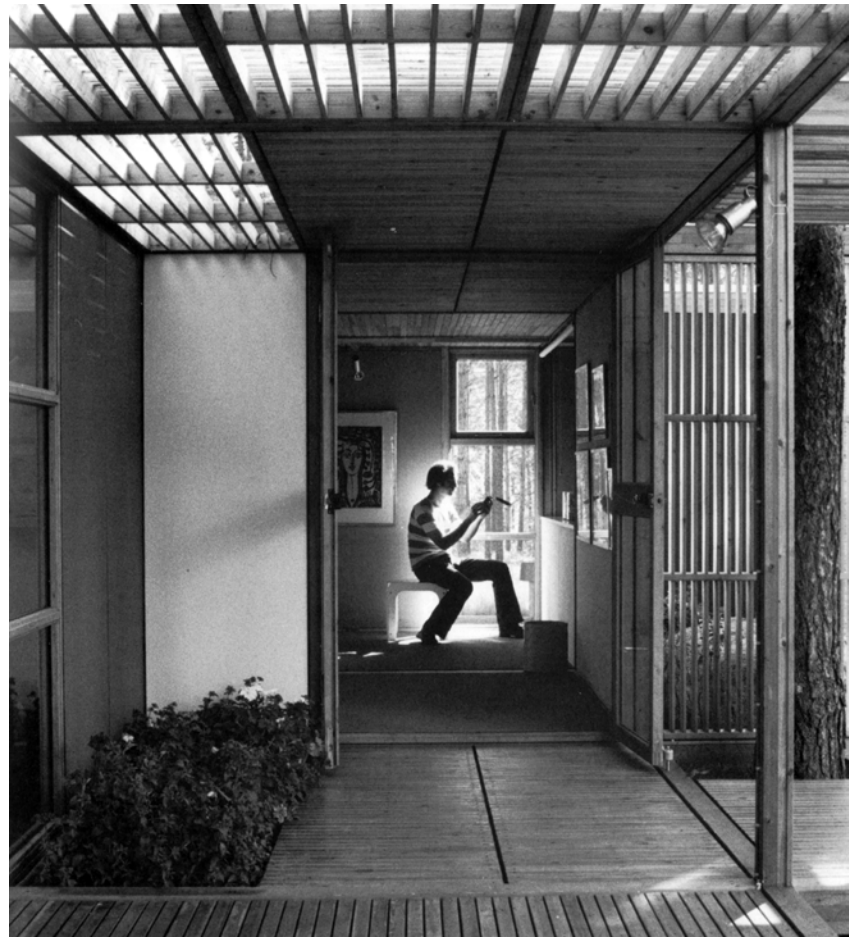
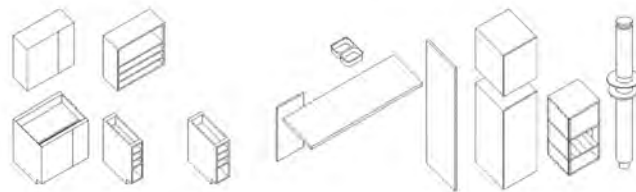
HORIZONTAL COMPONENTS



VERTICAL COMPONENTS

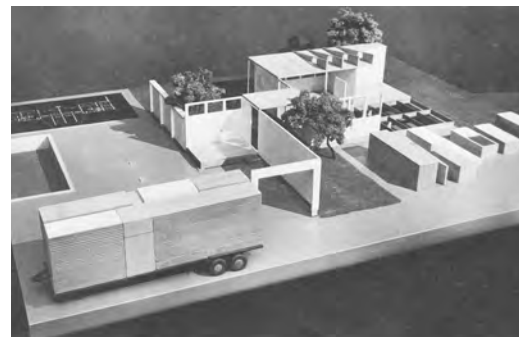
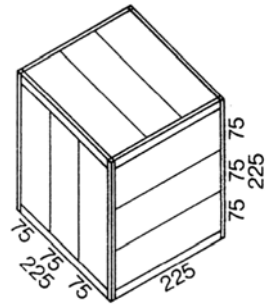
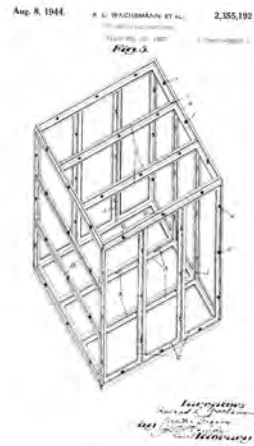
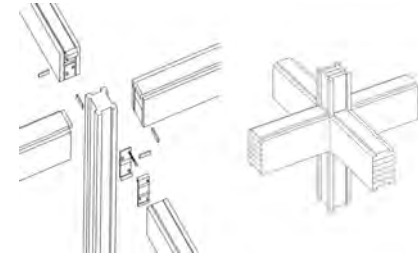


373., 374., 375., 376., 377. y 378. Juhani Pallasmaa y Kristian Gullichsen, Moduli 225 (1968), fotografías, dos posibles distribuciones en planta, los diecisiete componentes de montaje y otros complementos



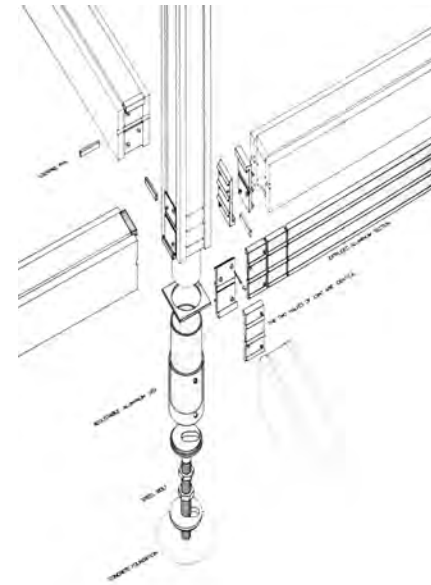


379., 380., 381. y 382. Comparativa dos a dos entre el "Packaged House" de Gropius y Washmann (1941-52) y el sistema Moduli 225 (1968) de Pallasmaa y Gullichsen



Esta serie de rasgos llevan a pensar en la posibilidad de que el "Packaged House" (1941-52) desarrollado por Gropius y Waschmann en EEUU pudiera servir de referencia a Pallasmaa y Gullichsen. La división tripartita en ambos casos de la unidad básica es casi idéntica, en los dos ejemplos cada una de las superficies unitarias quedó dividida en tres partes, de 225x75 cm en Moduli y de 120x40 pulgadas en "Packaged House". Además, entre otros rasgos comunes, la posibilidad de orientar estos elementos de manera horizontal o vertical, la confianza en una única pieza metálica clave en todo el proceso y una similitud de algunas imágenes del proceso de acopio y construcción también sirven para constatar esta aproximación.

El resto de componentes de Moduli estaban destinados a cometidos netamente estructurales. Aquí, el sistema portante se concibió como extremadamente sencillo al estar compuesto por pilares y vigas siempre iguales, de 9,2x9,2 cm y 9,2x15,5 cm respectivamente. La clave más importante del sistema, junto a la naturaleza elástica de los encuentros, fue el ingenioso sistema de conectores de aluminio. Éste, empleado repetidamente en los encuentros de componentes portantes, hizo posible la simplicidad estructural de la que se ha hablado, aproximando el sistema a postulados más abstractos y minimalistas. *La junta es el comienzo de la articulación de la arquitectura y encierra toda una filosofía de la arquitectura en miniatura*, ha comentado Pallasmaa.<sup>143</sup> En todos los casos, pilares y vigas presentaban una acanaladura en todas sus caras. Ésta permitía en primer lugar el alojamiento de los conectores de aluminio, quedando protegidos de cualquier inclemencia, especialmente del ataque del fuego, y en segundo lugar la recepción y encaje de los paneles de cerramiento. El conjunto de estos paneles, al ser encajados en muchos casos de manera alterna en su dirección, servían para rigidizar la unidad estructural. El conjunto de las instalaciones discurrían de manera oculta por el techo, en una cámara reservada entre los paneles de cubierta y un falso techo, donde destacaba la incursión de una calefacción radiante eléctrica. Finalmente, el encuentro de la construcción con el terreno se ideó de tal manera que, hipotéticamente, no fuera necesario ni excavar cimentación ni nivelar la parcela. La naturaleza desmontable de este tipo de construcciones dio pie a que se procurara una intervención lo menos invasiva posible sobre el emplazamiento. Un conector también de aluminio, desarrollado de manera anillada, permitía una regulación en altura de hasta un metro medio en cada uno de los apoyos.<sup>144</sup> En un alarde último de experimentación, y para acelerar este proceso de implantación, prescindiendo completamente de maquinaria pesada, fue manejada la opción de que los pozos de cimentación se obtuvieran a partir de una detonación sobre el terreno. Un disparo con un arma militar, un bazuca, hubiera sido el encargado de abrir las únicas excavaciones puntuales necesarias.<sup>145</sup>



383. y 384. Encuentro y apoyo de Moduli 225



385. Pueblo vacacional en base a Moduli 225

<sup>143</sup> PALLASMAA, Juhani: *Meditaciones sobre el silencio: objetos y diseños arquitectónicos*. Op. cit., p. 14.

<sup>144</sup> En todo este proceso de diseño, perfeccionamiento y adaptación a la producción industrial ha sido destacado en muchas ocasiones el papel del ingeniero Eero Paloheimo. KORVENMAA, Pekka: "From house manufacture to universal systems - Industrial prefabrication, the utopias of modernism and the conditions of wood culture". Op. cit., p. 174; NIKULA, Riita: *Construir con el paisaje: breve historia de la arquitectura finlandesa*. Op. cit., p. 144.

<sup>145</sup> HEIKKINEN, Mikko: "Utopia and order. Moduli 225 Revisited". Op. cit., p. 44.

marimekko®



386. Logotipo y algunas imágenes características de Marimekko en los años sesenta



387. y 388. Marimekko, interior de las tiendas de Vintti y Turku en los años sesenta

Aunque el diseño de Moduli 225 se comenzó en 1968 y estuvo casi cerrado ese mismo año, su producción en serie no comenzó hasta 1970, extendiéndose hasta 1974. Los primeros en fabricarse fueron para el propio Gullichsen y para una exhibición en Naantali, cerca de Turku, en 1970. En la distribución de Moduli 225 se trató de que su precio fuera lo más reducido posible. En su catálogo se incluía un apartado en blanco cuadrulado donde el propio cliente podía tantear o definir completamente su residencia. En esta fase de venta se hizo un importante esfuerzo porque fuera un producto no sólo internacional en su concepción sino también en su repercusión comercial a través de su venta en otros países. En este sentido se consiguió que fueran levantadas unidades de Moduli en Francia, Suecia, Noruega y Japón. Sin duda alguna, la voluntad de erigirlo en Japón debió de ser mayor que en otros casos por la dependencia que de esta cultura presentó la corriente constructivista finlandesa y el propio Moduli en particular.<sup>146</sup> El número total de ventas sin embargo no alcanzó los márgenes deseados, se consiguieron llevar a cabo un total cercano a las sesenta unidades.<sup>147</sup> La última de ellas fue levantada en el Centro Georges Pompidou en París, en 1979, con motivo de la exposición *Maison de Bois*.

Casi de manera simultánea, mientras en 1968 Pallasmaa y Gullichsen trabajaban en el sistema anteriormente descrito, otro de los protagonistas de esta fase, Aarno Ruusuvuori, vio como su prolongada relación con la empresa Marimekko fructificaba en forma de un encargo dentro de esta misma corriente: la Marisauna. Marimekko, una conocida compañía finlandesa fundada en 1951, dedicada al mundo de la moda y el hogar, vivió en los años sesenta su gran eclosión. De la mano de su carismática fundadora, Armi Ratia, desde su constitución mostró un interés por la modernidad y en especial por la arquitectura de esta vertiente. No casualmente sus primeras oficinas en Helsinki se instalaron en el primer edificio moderno de esta nueva fase con el que se abría este capítulo, el Palace Industry Centre de Revell y Petäjä. Durante los años sesenta, su fase más exitosa, la marca estuvo muy vinculada a las diferentes revoluciones, estudiantiles, sociales y laborales. Su vestuario, a base de singulares estampados y colores muy reconocibles, camisas de rayas y trajes de pana negros, fueron poco menos que un uniforme para los jóvenes de la época, en especial para diseñadores y arquitectos. Este vínculo entre la marca, los jóvenes y la arquitectura se vio materializado en la relación entre Armi y Aarno. Durante varios años, Ruusuvuori fue quien se hizo cargo de los requerimientos constructivos y de diseño interior de la marca. Es recordado el buen ambiente existente entre ambos y sus trabajadores, y el fuerte lazo establecido entre ambas firmas durante esta fase de colaboración. Eran frecuentes los encuentros, escapadas y estancias conjuntas de trabajadores y responsables de

<sup>146</sup> La inclusión de Moduli 225 y Villa Mairea en el video *Kochuu: arquitectura japonesa. Influencias y origen*, de Jesper Wachtmeister, coloca a los dos como referentes más sobresaliente del intercambio arquitectónico entre Finlandia y Japón durante el siglo XX. WACHTMEISTER, Jesper (dir.): *Op. cit.*

<sup>147</sup> En un intento por regenerar y perfeccionar el sistema al tiempo que se le dotaba de una mayor altura, éste había sido uno de los inconvenientes más acusados, se trató de realizar una evolución del mismo pocos años después, con base a una nueva medida de 240 cm y el nuevo nombre de Moduli 240. HEIKKINEN, Mikko: "Utopia and order. Moduli 225 Revisited". *Op. cit.*, p. 46.



ambos estudios, a caballo entre lo profesional y lo personal, en las propiedades de Armi y su marido en Bokars.<sup>148</sup>

El equipo de Ruusuvoori desarrolló para Ratia numerosos proyectos. Los primeros, realizados a partir de 1962, se limitaron a la reforma y adecuación de locales comerciales. Un total de cinco tiendas dispersas entre Helsinki, Jyväskylä y Kuopio fueron los encargos iniciales. En todas se hizo palpable la tendencia racional imperante. Se caracterizaron por disponer de un sistema espacial libre y abierto así como por contar con una retícula espacial minimalista de la que, colgada del techo, se suspendían la mayoría de los productos. El segundo encargo se materializó en forma de edificio industrial. En 1966 Ratia solicitó a Ruusuvoori el proyecto de un nuevo taller de estampación en Vanha Talvitie. En él Ruusuvoori plasmó de manera ya más decidida nociones en consonancia con la arquitectura constructivista en madera de la época. En este sentido fue concebido con una formalización en línea con los postulados de la época y de manera totalmente industrializada y modular. Como base dimensional del conjunto se utilizó el tamaño estandarizado de las mesas de estampación, fue erigido en tan sólo seis meses y su naturaleza era desmontable. Existía un objetivo último de poder trasladarlo en un futuro a otro emplazamiento.

Tras estas experiencias iniciales, el resto de colaboraciones se realizaron en el campo de la arquitectura doméstica. Ratia aspiró desde su negocio durante los años sesenta a englobar todos los aspectos de la vida a través de un diseño total, entre ellos se encontraba también el de la arquitectura residencial. En este campo su percepción se acercaba de manera general a la tendencia descrita hasta el momento, y en particular a la minimalista y esencialista de Ruusuvoori.

*Entonces, ¿a qué podemos dedicar realmente una fábrica? me pregunté a mi misma. ¿Hará vestidos? Por supuesto que hará vestidos, pensé. Pero también hará muchas otras cosas. Hasta Casas. En mi opinión esta es una evolución normal. Siempre he odiado los pliegues, fruncidos y botones innecesarios en las prendas. Del mismo modo las viviendas pueden ser simplificadas. Eso es lo que voy a hacer [...]. Las casas siempre me han interesado. Ahora es momento de empezar a hacerlas.<sup>149</sup>*

Esta fue la apreciación hecha por Ratia en 1967 al presentar en un periódico local uno de los tres proyectos experimentales residenciales en los que venía trabajando junto a Ruusuvoori. El primero de esta colección fue conocido popularmente como el *submarino azul*. Su nombre oficial fue Maritalo y se realizó en 1966 en forma de residencia unifamiliar experimental en Bokars. De nuevo,



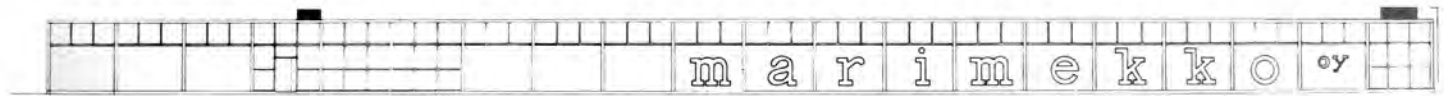
<sup>148</sup> Este hecho acabó por propiciar relaciones sentimentales entre trabajadores de ambos lados y hasta posteriores matrimonios. NIKULA, Riita: "The Marimekko Vision of Architecture and Interior Spaces". *Op. cit.*, p. 127.

<sup>149</sup> NIKULA, Riita: "The Marimekko Vision of Architecture and Interior Spaces". *Op. cit.*, p. 119.

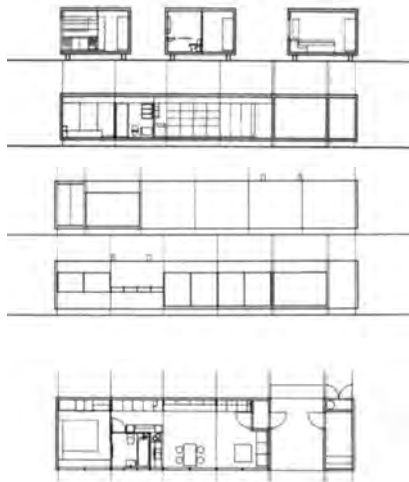
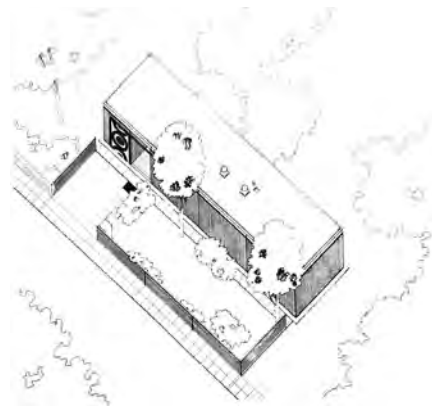
389., 390. y 391. Aarno Ruusuvoori, Marikylä (1967) en Bemböle, Espoo



392., 393., 394., 395. y 396. Aarno Ruusuvuori, taller de estampación para Marimekko en Vanha Talvitie (1966). En una de la fotografías aparece Armi Ratia a la izquierda junto al edificio







397., 398., 399., 400. y 401. Aarno Ruusuvuori, Maritalo (1966), Bokars





PRICE  
(estimated price)

---

**MARIMEKKO SAUNA**

Finish pine    € 1260.— not including packing  
 Aboche        € 1360.— not including packing

---

**MARIMEKKO OVEN**    € 50.— not including packing

---

**MARIMEKKO SAUNA PACKAGE**

Bathrobe PINGVIINI for men                    4 pcs  
 Bathrobe UIKKU for ladies                    4 pcs  
 Terrytowels                                        2 pcs  
 Washbaths                                        2 pcs  
 Brushes with handle                            2 pcs  
 Brushes without handle                        2 pcs  
 Water dipper                                      2 pcs  
 Soap cups                                         2 pcs  
 Soaps    2 pcs

€ 22.— packing included

---

**MARIMEKKO SAUNA SAILCLOTH WALLS**    3 pcs  
 € 40.— packing included

---

**COCONUT MATTING**                            € 40.—

---

**TIME OF DELIVERY**                            3 weeks

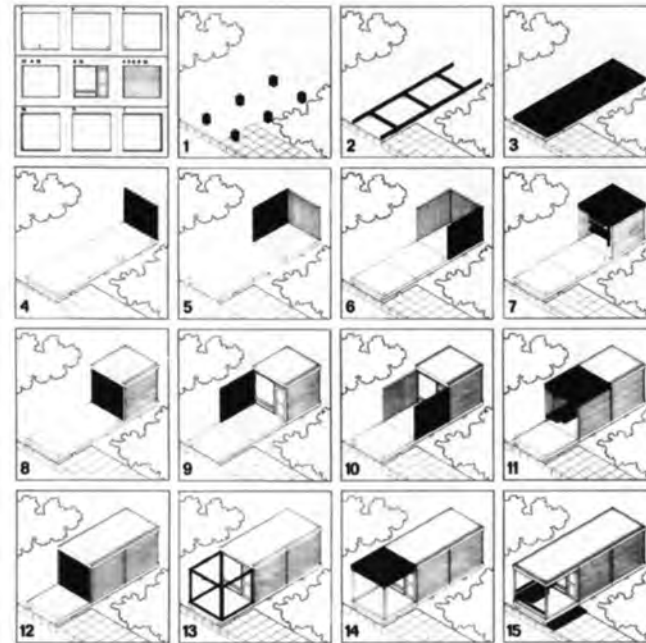
---

**MARKETING COMPANY**                        Marimekko Oy,  
 Vanha Tahvilie 3, Helsinki 50

Printed in Finland by joni/68



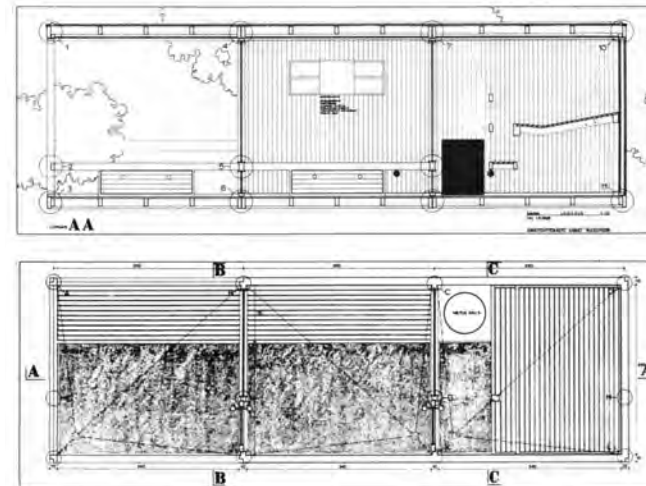
402. Ficha de venta de Marisauna (1968)



403. Aarno Ruusuvuori, Marisauna (1968), proceso de montaje



404. Aarno Ruusuvuori, Marisauna (1968)



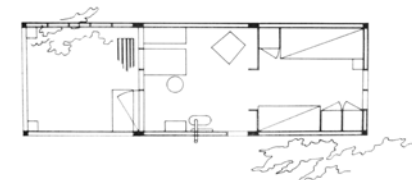
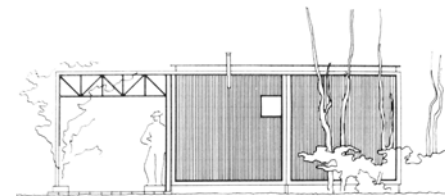
405. y 406. Aarno Ruusuvuori, Marisauna (1968), planta y sección

en línea con postulados industrializadores, se dividió en cuatro partes que fueron transportadas completamente acabadas a su emplazamiento. El principio manejado para esta construcción fue el de una vivienda mínima pero valiosa, realizada a base de materiales sencillos pero con un diseño muy cuidado y global, algo que en alguna ocasión se vino a denominar *lujo cotidiano*.<sup>150</sup> El segundo proyecto fue abordado en 1967 y consistió en una evolución de Maritalo, también dependiente de la prefabricación, en forma de conjunto residencial para trabajadores de la marca. El objetivo era levantar un nuevo pueblo, Marikylä, en Bembolë, Espoo, para 3500 trabajadores, que finalmente no consiguió materializarse. Por último, el tercer impulso de abarcar el campo arquitectónico por parte del dúo Ratia-Ruusuvuori fue la denominada Marisauna.

En 1968 Ratia, después de estas experiencias con la edificación, y quizá influida por el sistema de comercialización de muebles que la vecina IKEA había puesto en práctica a principios de los años sesenta, decidió dar un salto más e introducir de manera empaquetada la arquitectura en sus tiendas. La innovadora idea consistió en dar forma a una pequeña sauna, la Marisauna, que se vendería de manera desmontada en forma de kit en sus almacenes. A diferencia de Moduli, en este proyecto la distribución estaba cerrada, por las reducidas dimensiones del proyecto, no cabía la posibilidad de poder combinar diferentes módulos funcionales. Las alternativas en este caso aparecían en relación al equipamiento interior, campo en el que Marimekko era especialista.<sup>151</sup> Estaba compuesta por tres unidades funcionales: porche, vestidor y sauna, y se realizaba íntegramente en madera, salvo el acabado final del suelo, que era de naturaleza plástica, y el techo, a base de fibra de coco. Por su tamaño y su concepción basada en la máxima simplificación de montaje, su ensamblaje podía ser, hipotéticamente, abarcado por el propio cliente.<sup>152</sup> Como alternativa a Moduli, la construcción de las unidades volumétricas en este caso se realizaba eminentemente a base de paneles, al mismo tiempo estructurales y de cerramiento, en lugar de elementos lineales en retícula. Toda la construcción quedaba definida por trece paneles: tres iguales de pavimento, tres también iguales de techo, otros tres idénticos de cerramiento ciego y dos de carpintería.<sup>153</sup> En su respuesta a la tendencia imperante, por su rigurosa modulación a base de tres unidades perfectamente cúbicas, su relación con el entorno natural circundante, su confianza en los procesos industriales y la madera, así como por su imagen construida, sin duda alguna podría ser entendida como la materialización, veinticinco años después, de la primera proposición de esta vertiente racional que Aulis Blomstedt no consiguió llevar a cabo, “Kenno”. Basta comparar los alzados y plantas de ambas para reconocer una patente proximidad entre ellas. Igualmente, a pesar de sus diferencias de uso, en los dos casos se produjo una



407. y 408. Aarno Ruusuvuori, Marisauna (1968), proceso de montaje



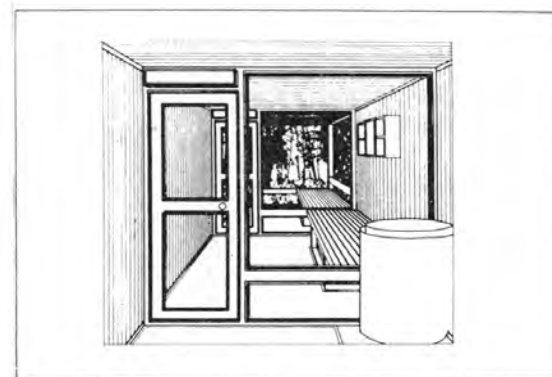
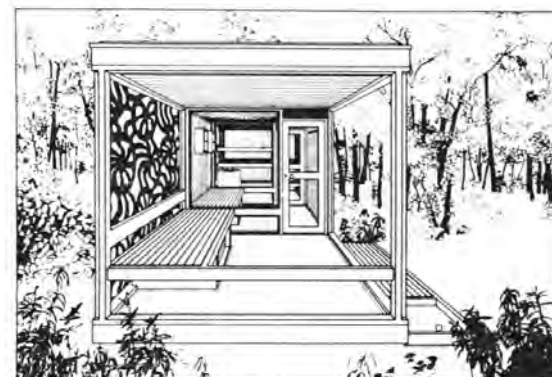
409. Aulis Blomstedt, Sistema “Kenno” (1943), unidad triple

<sup>150</sup> NIKULA, Riita: “The Marimekko Vision of Architecture and Interior Spaces”. *Op. cit.*, p. 133.

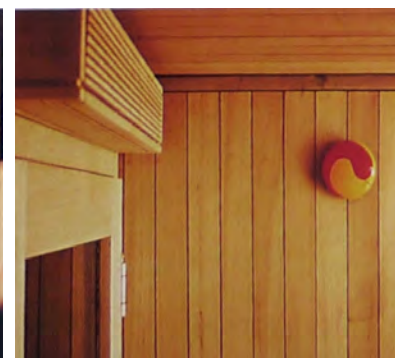
<sup>151</sup> En la ficha de comercialización del producto se descubren los datos de esta serie de productos y el precio estimado para el conjunto en el extranjero, oscilante entre 1.260 y 1.360 libras inglesas. AA.VV. (eds.): *Marimekkoilmiö*. Helsinki, Marimekko, 1986, pp. 12-13.

<sup>152</sup> Por la dimensión y peso de las piezas que lo componen, y la necesidad de tener que elevar a la cubierta elementos de gran tamaño resulta complicado creer que este hecho se pudiera llevar a cabo por el propio cliente.

<sup>153</sup> Al igual que en Moduli y en otros sistemas, el trabajo de los ingenieros fue también importante en este caso. Más concretamente el mismo equipo que participó en Moduli lo hizo en Marisauna.



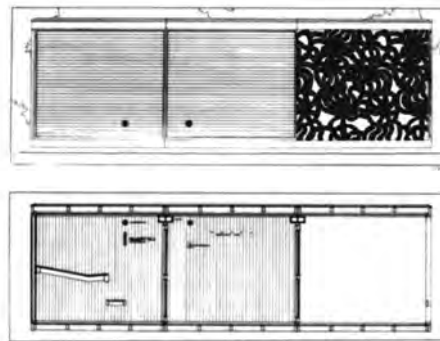
410., 411., 412., 413. y 414. Aarno Ruusuvuori, Marisauna (1968), fotografías y axonometrías iniciales







415., 416., 417. y 418. Aarno Ruusuvoori, Marisauna (1968). Secciones, alzado y fotografías



diferenciación entre cada unidad cúbica y el uso asociado a ella. En ambas se propició un gradiente de privacidad desde el porche exterior al fondo de la construcción, ocupado por el dormitorio en un caso y la cabina de sauna en el otro, que también las asemeja.

Al igual que Moduli, la Marisauna tampoco llegó a dar un paso importante en su comercialización. Aunque la información se encuentra descrita de manera algo confusa, parece que el primer prototipo se llevó a cabo en 1968 junto a la iglesia de Ruusuvoori en Tapiola. Poco después, ese mismo año se construyó otro en Espoo, junto al lago Karhusaari, con fines promocionales. Permaneció expuesto en este emplazamiento durante una semana y dio pie a unas espectaculares fotografías, realizadas por Simo Rista, que aportaron mucha popularidad al proyecto, llegando a convertirse estas imágenes en algo casi legendario.<sup>154</sup> Tras este prototipo se trató de hacer una gran campaña publicitaria local e internacional, especialmente al otro lado del Atlántico. Uno de los periódicos de referencia finlandeses, el Helsinki Sanomat, encabezó una noticia al respecto como: *Elegante Marisauna vendida como un lujoso paquete en los Estados Unidos de América*.<sup>155</sup> Sin embargo, su éxito comercial fue aun menor que el de Moduli. Simplemente se recuerda como, además de las dos anteriores, una de ellas fue vendida a un arquitecto amigo de Ratia en Estados Unidos y otra a un familiar de Ruusuvoori. Tras esta última experiencia, de nuevo fallida, la relación de amistad entre Ruusuvoori y Ratia acabó poco a poco por disolverse, y con ella una faceta del nuevo racionalismo doméstico finlandés.

Se puede afirmar que estas dos últimas obras, Moduli 225 y Marisauna, conforman la pareja de obras más representativas de esta fase. Fueron las abanderadas más depuradas del nuevo constructivismo finlandés en madera que, sobre las ideas de Aulis Blomstedt y las influencias japonesa y americana, había conseguido ilusionar a los jóvenes arquitectos y parte de la sociedad. Se comprueba lo pequeño que fue el error de Blomstedt al tratar de anticipar el futuro de la arquitectura a través de su primera propuesta “Kenno” de 1943 y de las posteriores de 1954. El lema que eligió para el primer concurso en el que presentó sus ideas zanja cualquier duda al respecto. Como se puede comprobar, éste podría haber sido el eslogan de cualquiera de las propuestas vistas en la parte final de este capítulo, especialmente el de Moduli 225 o Marisauna: “Cuando el mensajero llega y levanta tu residencia”.<sup>156</sup>



419. Jacqueline junto a John Kennedy con uno de los vestidos de Marimekko

<sup>154</sup> PALLASMAA, Juhani. “La última utopía” en AA.VV.: *Sauna y casa experimental. Aarno Ruusuvoori*. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2005, pp. 25; HÄIVÄ, Maija: “Architectural photography – record or art”, en NIKULA, Riitta (ed.). *Sankarus ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. *Op. cit.*

<sup>155</sup> NIKULA, Riitta: “The Marimekko Vision of Architecture and Interior Spaces”. *Op. cit.*, p. 137. Se debe destacar que Marimekko había saltado al panorama internacional, con especial calado en Estados Unidos, a raíz de una aparición en público de Jacqueline Kennedy con uno de los vestidos de la marca en los años cincuenta.

<sup>156</sup> VANHAKOSKI, Erkki: *Op. cit.*, p. 41; KORVENMAA, Pekka: “From house manufacture to universal systems – Industrial prefabrication, the utopias of modernism and the conditions of wood culture”. *Op. cit.*, pp. 165-172.

## Inesperado final

La etapa constructivista afectó a algunos campos más que al residencial unifamiliar. Quizá el urbanismo fue uno de los que sufrió una mayor influencia de esta corriente. Algunos proyectos como los de Liinasaarenkatu (1968-70), Honkatie, en Espoo, de Erkki Kairamo, la Zona Residencial de Kortepohja (1964-69) en Jyväskylä de Bengt Lundsten y Esko Kahri o la Zona Residencial de Olari (1969-74) en Espoo de Simo Järvinen y Eero Valjakka se hicieron eco de los principios de racionalidad, ortogonalidad y crecimiento ordenado y modular de la tendencia imperante. Bajo sus principios también se desarrollaron otros tipos de edificios. Entre ellos se pueden destacar una piscina privada (1967) en Turku a cargo de Esa Piironen, el Centro Parroquial de Hyrylä (1967), de Mikkola y Pallasmaa, o la Iglesia Portátil (1968) de Ola Lahio y Bengt-Vilhelm Sevón, instalada inicialmente en Vuosaari, Helsinki. Entre otros, en un último extremo llegó a influir al campo de la infancia. Un prototipo de juego de construcción, desarrollado por Reijo Lahtinen en 1969, basado en los postulados y la estética constructivista, llegó a ser definido.

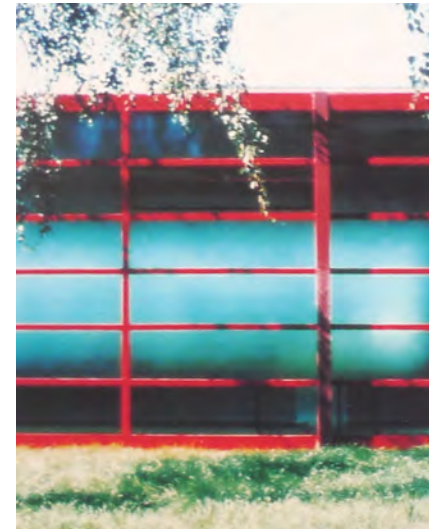
La corriente finlandesa de raíz racional que se viene analizando, en unos u otros campos en los que se dio, produjo significativos avances además de los ya citados. En primer lugar, uno de los más destacados ha sido vinculado directamente con el campo de la estética. La efusividad con la que se adoptó la corriente y el gran número de ensayos al respecto, produjeron un refinamiento estético y compositivo considerable. Para Mikko Heikkinen es todavía hoy una arquitectura que conmociona.<sup>157</sup> Simultáneamente se propició un interesante desarrollo técnico en relación a las nuevas soluciones constructivas en madera y sus detalles. En este sentido, el grupo de arquitectos que enfocaron la corriente desde el empleo unitario de este material propiciaron, voluntariamente o no, una prolongación de la tradición lúnea finlandesa.<sup>158</sup> A todo ello hay que sumar la convincente asimilación de nociones artísticas por parte de esta arquitectura. A pesar de no llegar a la total conciliación artística que en los postulados iniciales se enunciaron para esta etapa, en el constructivismo finlandés se produjo una radical incorporación de principios derivados del arte, en especial aquellos asociados al minimalismo. En este sentido Pallasmaa, en recuerdo de las enseñanzas de Blomstedt, ha anotado como de él aprehendió que *donde hay claridad subyacen fuertes emociones*.<sup>159</sup>

Pese a lo anterior, si algo debe ser destacado en cuanto a esta tendencia, es el modo abrupto bajo el que devino su final. Pallasmaa recuerda como tempranamente, en 1970, tras la

<sup>157</sup> HEIKKINEN, Mikko: "Utopia and order. Moduli 225 Revisited". *Op. cit.*, p. 42.

<sup>158</sup> KORVENMAA, Pekka: "From house manufacture to universal systems – Industrial prefabrication, the utopias of modernism and the conditions of wood culture". *Op. cit.*, p. 173.

<sup>159</sup> PALLASMAA, Juhani: *Meditaciones sobre el silencio: objetos y diseños arquitectónicos*. *Op. cit.*, p. 6.



420. Esa Piironen, piscina en Turku (1967)

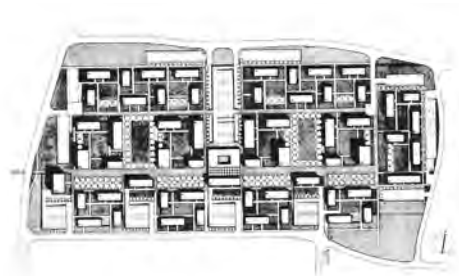


421. y 422. Ola Lahio y Bengt-Vilhelm Sevón, Iglesia Portátil (1968) instalada en Vuosaari, Helsinki





423., 424. y 425. Bengt Lundsten y Esko Kahri, Zona Residencial de Kortepohja (1964-69), Jyväskylä



426., 427. y 428. Simo Järvinen y Eero Valjakka, Zona Residencial de Olari (1969-74), Espoo



429., 430., 431. y 432. Reijo Lahtinen, prototipo de juego infantil (1969)



inauguración de la ya citada exposición *Suomi rakentaa 4 (Finlandia construye 4)*, un muestrario de las obras del momento, se sucedieron una serie de críticas que tildaron lo allí representado de *Arquitectura fanfarrona*.<sup>160</sup> También en un primer momento, la irrupción de la crisis energética en 1973 ayudó a poner freno de manera inmediata al empleo de estas arquitecturas ligeras y abiertas. La recesión sufrida en Finlandia a raíz de este hecho también sirvió para apaciguar los ánimos utópicos y entusiastas del momento. Sin embargo, el final no sobrevino sólo de un modo repentino sino que fue escenificado de manera funesta. Se ha anotado como los ejemplos más destacables de esta corriente fallaron en uno de sus principales cometidos ya que apenas tuvieron repercusión comercial. Se puede afirmar también que este no fue el peor de sus males. En relación a su término, algunos han llegado a tildar esta arquitectura de *catastrófica*,<sup>161</sup> y otros como Heikkinen, a pesar de haber trabajado personalmente en Moduli como su primer cometido profesional, nada más terminar sus estudios colaborando en la oficina de Gullichsen, han declarado: *el destino último de descanso para el proyecto Moduli 225, junto a la mayoría de sus contemporáneos, ha sido a menudo el de basura de vertedero*.<sup>162</sup> Roger Connah ha vislumbrado una pérdida de intensidad e interés arquitectónico durante esta fase frente a las anteriores también racionales que se habían dado en Finlandia. Para Connah, junto a otros matices importantes, los espacios secundarios acabaron perdiéndose, todo quedó aplanado y se hizo indiferentemente transparente.<sup>163</sup> De un modo general, la motivación de estas declaraciones tan drásticas radica por un lado en el resultado real que a medio plazo tuvieron algunos de los modelos. Juulia Mikkola, hija de uno de los protagonistas, recientemente ha significado también el fracaso de esta tendencia.<sup>164</sup> Ella recuerda como a día de hoy resulta casi imposible encontrar un edificio de esta vertiente bien conservado. Muchos han sido alterados y muchos otros demolidos, incluidos algunos de los más famosos. Llevados por una radicalización de los postulados base, en la concepción principalmente, pero también en su construcción, se cometieron errores que, bajo unas circunstancias tan exigentes como las climatológicas finlandesas, acabaron pasando factura. Se debe destacar la confianza ciega en los nuevos materiales, la reducción al máximo de la sección de todos los componentes en imitación a la arquitectura miesiana, el uso de maderas blandas o la total ausencia de aleros en cubierta, como los más trascendentales en este sentido. Las cubiertas planas sin aleros desembocaron en una total exposición de los materiales de fachada en un país con un índice pluviométrico muy alto durante todo el año. Combinado con el empleo de maderas de naturaleza blanda, abundantes y frecuentes en Finlandia, y secciones de material muy ajustadas, acabaron por dar mal resultado. Una relajada consideración de los tránsitos de humedad entre interior y exterior, ocasionó finalmente, al añadirlo a todo lo anterior, una deformación sistemática y dramática de



433. y 434. Fotografía de la sauna en Kirkkonummi (1967) de Kirmo Mikkola en su estado original arriba y en su estado en 2001 abajo

<sup>160</sup> PALLASMAA, Juhani: "Finnish architecture after de Paris spring and Alvar Aalto". *Op. cit.*, p. 51.

<sup>161</sup> CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. *Op. cit.*, p. 48.

<sup>162</sup> HEIKKINEN, Mikko: "Utopia and order. Moduli 225 Revisited". *Op. cit.*, p. 42.

<sup>163</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. *Op. cit.*, p. 169.

<sup>164</sup> MIKKOLA, Juulia: "Finding a excuse", en *Arkkitehti* 2/2004. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2004.



435. Fotografía de la sauna en Kirkkonummi (1967) de Kirmo Mikkola tomadas por su hija Julia en 2001 tras 33 años sin mantenimiento

muchos de sus componentes en madera.<sup>165</sup> Humedades, mal funcionamiento de los elementos móviles, enmohecimientos en capas intermedias o componentes revirados se generalizaron como inconvenientes al poco tiempo de erigir estas edificaciones. La traslación inmediata de los modelos japoneses y americanos no había sido satisfactoria. El ejemplo japonés, en su origen, había sido desarrollado bajo el empleo de maderas más duras que las finlandesas y de cara a inviernos mucho más cortos. Los experimentos californianos por otro lado habían sido posibles gracias a un clima opuesto al nórdico. Con una presencia mínima de lluvias y un calor imperante, allí se posibilitaron los acristalamientos masivos, la ausencia de aislamientos y la disminución drástica de las secciones materiales, tolerando de manera general una ejecución algo más descuidada y menos perfeccionista de la arquitectura.

Otro de los aspectos que influyó en parte de la decepción de este tipo de arquitecturas fue la evolución de la figura del cliente. En este proceso arquitectónico, la presencia de éste acabó casi por diluirse, dejando al arquitecto en muchos casos solo ante el proyecto, actuando al mismo tiempo como proyectista y cliente, y convirtiendo la disciplina en un evento casi exclusivamente artístico. Ya tempranamente Mikkola argumentó:

*Este orden de preferencias ha ocasionado una situación donde la arquitectura no se ha hecho principalmente para los propios usuarios sino para las exposiciones, revistas, etc. La arquitectura se ha acabado en si misma [...] <sup>166</sup>*

También se ha anotado como intelectualmente no se alcanzaron los objetivos planteados en sus inicios. A pesar de la componente social contenida dentro de este movimiento, fue una etapa más estética que ética en la que, como se ha comprobado, tampoco se llegaron a aglutinar la diferentes expresiones artísticas.<sup>167</sup> Las consecuencias de todos estos hechos fueron, de manera general, negativas para el colectivo profesional. El desarrollo de este tipo de sistemas llegó a poner en riesgo la figura del arquitecto. Heikki Siren afirmó que por este camino las casas acabarían

<sup>165</sup> Algunas anécdotas al respecto han sido rescatadas para explicar este fracaso. Se recuerda la irónica respuesta que Kirmo Mikkola dio a Tor Arne, cliente al que acababa de construir una sauna-estudio de tipo constructivista en Oulunkylä, cuando éste por teléfono le transmitió una queja sobre la reciente construcción. Cuando Arne le llamó para comentarle que el agua estaba entrando torrencialmente en su estudio a través de una retorcida grieta en el marco de una carpintería, con un avieso sentido del humor, el arquitecto contestó que aquello debía haber sido un error de ejecución, él había dibujado aquel hueco recto. Por otro lado, el arquitecto Jan Soderlund tuvo un problema similar en su proyecto de Villa Colliander. Con las primeras lluvias el cliente le llamó avisando de que el agua empezaba a filtrar por la cubierta entrando en casa. La puerta de acceso se había hinchado con la humedad quedando atascada y dejando media familia dentro y otra media fuera bajo la lluvia. MIKKOLA, Juulia: "Finding a excuse". *Op. cit.*, pp. 22-25.

<sup>166</sup> MIKKOLA, Kirmo: "Finnish architecture of the 60's and it's ideological background". *Op. cit.*, p. 9.

<sup>167</sup> Cabe también preguntarse en este sentido si quizá resultaron más interesantes y enriquecedores aquellos ejemplos que, ejecutados antes de la consecución de los ideales modelos finales, fueron proyectados durante la fase de desarrollo de esta vertiente con algunas deformidades con respecto al canon imperante como vigas mayores, chimeneas o componentes de materiales dispares. En esta línea Juan Luis Trillo ha querido destacar de manera general el carácter negativo resultante de una totalizadora laboriosidad técnica, modular y de precisión en la concepción de un proyecto. Trillo anota que cierto descreimiento hacia el automatismo de los resultados de estos procedimientos no afectará a su calidad final. TRILLO DE LEYVA, Juan Luis: "La máquina. Opiniones sobre la precisión", en TRILLO DE LEYVA, Juan Luis: *Op. cit.*, pp. 112-113



convirtiéndose en un apartado más dentro del ámbito del mobiliario y que los arquitectos serían reciclados en forma de directores de producción dentro de las fábricas.<sup>168</sup> La técnica como fundamento de la arquitectura se vio también muy desacreditada tras esta amarga etapa tecnocrática y cientificista. Se demostró como ésta debía estar al servicio de la arquitectura y la sociedad en general, y no al contrario, como en realidad había acabado por suceder. Connah ha comentado:

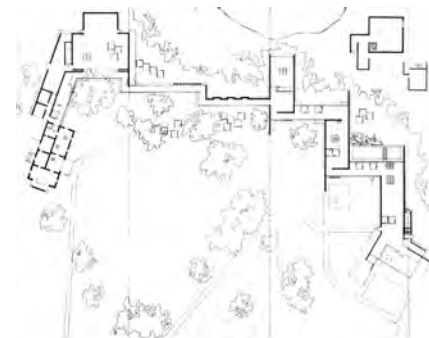
*No hubo dudas sobre la ilusión, la solidaridad, el activismo y la desconcertante militancia del periodo. La respuesta fue momentáneamente excitante pero finalmente produjo una floja versión de una arquitectura neutra.*<sup>169</sup>

Los protagonistas de esta etapa no han ocultado su decepción al respecto, y han sabido ser críticos con la arquitectura que les dio reconocimiento y que tan tenazmente defendieron. El propio Mikkola también ha declarado:

*La realidad, de cualquier modo, fue más dura que los ideales. La búsqueda de la cooperación con la industria no se materializó. Las grandes compañías ligadas a la construcción se atascaron en el rígido y torpe sistema que se había creado en los sesenta.*<sup>170</sup>

Mikkola apreció como las armas se volvieron contra ellos mismos. Ha reconocido como, en una ilusionante defensa de lo social, no se habían realizado los oportunos análisis socioculturales. De manera general se había dado paso a una imposición del liberalismo americano y una especie de patriarcado capitalista.<sup>171</sup>

Dos eventos más, menos críticos que los anteriores, deben ser destacados antes de dar cierre este apartado. En primer lugar uno de ellos corrió a cargo de Aulis Blomstedt quien, a pesar de ser el mayor responsable del desenlace de este tipo de arquitectura, no realizó ninguna experiencia residencial en esta línea. En 1969 finalmente consiguió materializar un diseño en este sentido al dar forma a un esencial sistema expositivo, directa y unívocamente fundamentado en la base del constructivismo finlandés. El diseño, que al menos fue empleado en tres ocasiones, *Finlandia en el Louisiana*, Dinamarca 1969, *Arquitectura Finlandesa*, Minsk 1970 y *Veinticinco años*, en el parque Kaivopuisto de Helsinki, en 1974, recopiló todos los rasgos enunciados de manera excepcional. Su



436. y 437. Aulis Blomstedt, exposición *Finlandia en el Louisiana* (1969), Dinamarca

<sup>168</sup> KORVENMAA, Pekka: "From house manufacture to universal systems – Industrial prefabrication, the utopias of modernism and the conditions of wood culture". *Op. cit.*, p. 174.

<sup>169</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. *Op. cit.*, p. 161.

<sup>170</sup> MIKKOLA, Kirmo (ed.): *Alvar Aalto vs. the Modern Movement. Alvar Aalto ja modernismin tila*. *Op. cit.*, pp. 55-57. Hay que considerar que muchas de las construcciones de este tipo estuvieron destinadas a ser alojamiento fijo o veraniego de los propios arquitectos que las diseñaban.

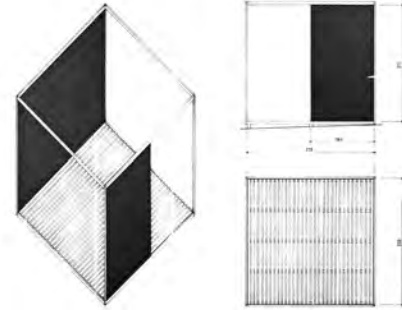
<sup>171</sup> MIKKOLA, Kirmo: "Architecture: its ideals and reality". *Op. cit.*, p. 53.



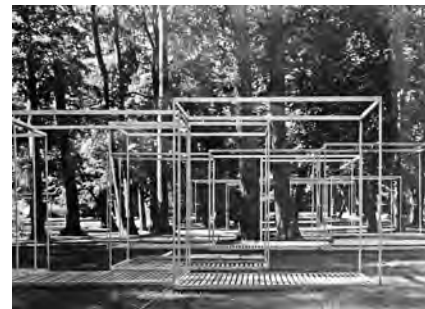
438 . y 439. Aulis Blomstedt, exposición de arquitectura finlandesa *Veinticinco años* (1974), en el parque Kaivopuisto de Helsinki







440., 441., 442., 443. y 444. Aulis Blomstedt, exposición de arquitectura finlandesa *Véinticinco años* (1974), en el parque Kaivopuisto de Helsinki







445., 446., 447. y 448. Juhani Pallasmaa y Kristian Gullichsen, Module '73 (1973) variación de Moduli 225 en Noormarkku, anexa a Villa Mairea



finalidad permitió llevar al extremo sin limitaciones los principios expuestos hasta el momento. Su carácter temporal y abierto facilitó que fuera modular, industrializado, ligero, desmontable y transportable. El emplazamiento elegido en algunos de los casos, inmerso en entornos naturales, propició una interacción abierta y fluida entre el usuario, la naturaleza y la intervención, generando así una las mejores expresiones constructivistas, quizá la más depurada y artística, que merece ser valorada.

En último lugar se debe rememorar otro acontecimiento desarrollado poco después, en 1973. Ese año fue erigido junto a Villa Mairea una de las variaciones de Moduli 225, la penúltima antes de la realizada casi a título conmemorativo en Francia en 1979. Bajo solicitud de Maire Gullichsen, madre de Kristian y propietaria de Villa Mairea, con el fin de organizar una ampliación expositiva de su colección personal de arte durante tres meses en verano, se llevó a cabo este modelo anexo a una de las más representativas obras de Aalto. Denominado Module'73, para su ejecución no fue cortado ningún árbol del magnífico emplazamiento, y en su planificación se buscó una acomodación discreta e integrada junto a Mairea, situándose en la parte trasera junto a la sauna. La historia al respecto de un pabellón de estas características se remonta al momento en el que se proyectó y construyó Mairea. Es conocido que Maire, en el encargo realizado a Aalto para construir la villa, incluyó la necesidad inicial de llevar a cabo una galería para acoger su colección artística. Aalto propuso muchas variaciones para este espacio, una de ellas incluso en forma de pabellón independiente, pero finalmente no fue incluido y esta función quedó supuestamente asumida por la biblioteca de planta baja. En este gesto último de anexión de este pabellón Module'73 tienen cabida muchas lecturas. Una de ellas, tal vez la más interesante ahora, es la que lleva a pensar en una normalización y apaciguamiento de la hostilidad hacia Alvar Aalto y su obra con el paso del tiempo. En la fase final de su vida y su producción, este evento puede ser interpretado como una anticipada reconciliación hacia Aalto, una realidad en la que prácticamente la totalidad de los jóvenes protagonistas del constructivismo, tarde o temprano, acabaron por participar.



449. Juhani Pallasmaa y Kristian Gullichsen, Module'73 (1973) visto desde Villa Mairea



450. Juhani Pallasmaa y Kristian Gullichsen, Module'73 (1973) junto a Villa Mairea





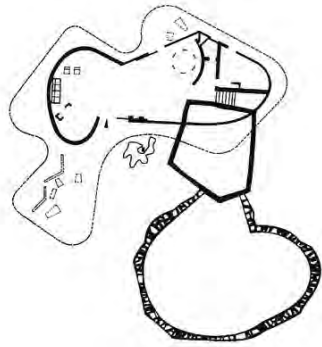
### PRIMITIVISMO ABSTRACTO. SAUNAS AHO (1962) Y TENHOLA (1985-88)

En alguna ocasión se ha hecho referencia al reducido tamaño de Finlandia, no en extensión, sino en población y dimensión de sus ciudades, para anotar la dificultad de que, al mismo tiempo, tuvieran cabida más de una corriente arquitectónica, o más de un protagonista destacado, en un campo artístico determinado. En la década de prosperidad de los años sesenta que se ha tratado en el capítulo anterior, sin embargo, fueron tales el desplazamiento progresivo de la figura de Aalto, la generalización de la bonanza económica y la confluencia de estímulos diversos, que nuevas variables consiguieron abrirse camino y alcanzar cierta relevancia de manera simultánea. Aquella que, mal entendida como continuadora directa de la *academia aaltiana*, plantó cara de manera más contundente y argumentada al racionalismo, y a la derivada constructivista finlandesa, fue la que tuvo como protagonista principal y casi único a Reima Pietilä y su mujer Raili. No resulta sencillo encontrar un apelativo capaz de resumir esta polifacética vertiente. El propio Pietilä se describió a sí mismo como un moderno continuador de la tradición expresionista del siglo XX, al mismo tiempo ha tachado su arquitectura de orgánica, quizá en un intento por poner en consonancia sus impulsos más básico a los de Frank Lloyd Wright. Probablemente, los apelativos que mejor definen tanto su arquitectura como sus escritos son los relacionados con la fenomenología. La pareja Pietilä describió su obra como una arquitectura del *ars loci*,<sup>1</sup> arte del lugar, donde naturaleza, ser humano y localismo



1. *Aligas*, Reima Pietilä en 1967

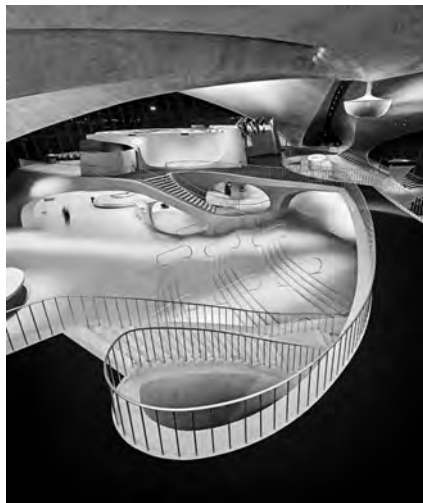
<sup>1</sup> JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): *Op. cit.*, p. 6.



2. Oscar Niemeyer, planta de la Casa Das Canoas (1951)



3. Le Corbusier, capilla de Notre Dame du Haut (1951), Rochamp



4. Eero Saarinen, Terminal TWA del Aeropuerto JFK (1956-62), Nueva York

se impusieron como invariables. El propio Pietilä acabó aconsejando a sus alumnos de la Universidad de Oulu la necesidad de proyectar contextos en lugar de edificios, a la hora de enfrentarse al diseño arquitectónico.<sup>2</sup> Para estímulo de esta rama fenomenológica, como recuerda Sirkka-Liisa Jetsonen, la vertiente más experimental y expresiva de la modernidad también fue generosamente difundida en Finlandia. Modelos como Ronchamp (1950-54) de Le Corbusier, la ondulante arquitectura brasileña y, por razones evidentes, la Terminal TWA del Aeropuerto JFK (1956-62), de Eero Saarinen, fueron también muy populares y divulgados entre algunos sectores.<sup>3</sup>

Se ha apuntado en el capítulo anterior la consideración que hacia los acontecimientos internacionales se tuvo en este momento. El constructivismo analizado, se apoyó en este internacionalismo para encontrar con facilidad una serie de ejemplos que sirvieran para argumentar y ratificar los postulados ya enunciados por Aulis Blomstedt con más de dos décadas de antelación. Sin embargo, en otros como Reima Pietilä, propició una curiosidad general por los nuevos fenómenos de cualquier naturaleza, disciplina u origen, que se convirtieron pronto, y de manera directa, en ingredientes de la arquitectura de base expresionista.<sup>4</sup> En particular, nuevas teorías espaciales, particularmente la de la relatividad, apoyaron la posibilidad de trabajar con varias dimensiones al mismo tiempo también en la arquitectura.

En este contexto, durante la cruzada emprendida por los *jóvenes barbudos* contra Aalto, éste no adoptó un papel excesivamente activo. A pesar de la distancia establecida por él hacia estas construcciones derivadas de los principios miesianos,<sup>5</sup> nunca entró de manera vehemente en el debate. Es más, se puede confirmar como estos acontecimiento propiciaron una retirada del maestro finlandés del debate público y la ingeniería social de la época.<sup>6</sup> Sí manifestó sin embargo su firme desaprobación hacia aquella vertiente constructivista en madera finlandesa:

*Vemos como esta tendencia reduce a formulas cualquier cosa en cualquier lugar, desde los planes regionales a los detalles extremos de la arquitectura. Se junta a un número específico de personas y un método específico de diseño bajo una fórmula como  $x+z+11+180$  para automáticamente obtener el resultado correcto. Lo he visto en Helsinki, en Riga, en Vilnius. Lo he visto en todas las ciudades de Escandinavia...están todas infectadas. No es necesario viajar*

<sup>2</sup> CONNAH, Roger (ed.): *Tango Mäntyniemi. The architecture of the official residence of the president of Finland*. Helsinki, Painatuskeskus, 1994, p. 102.

<sup>3</sup> JETSONEN, Sirkka-Liisa: "Realism or dreams – Public buildings in the 1950s". *Op. cit.*, p. 208.

<sup>4</sup> JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): *Op. cit.*, p. 6.

<sup>5</sup> Según Nils Erik Wickberg, Aalto parecía no valorar mucho la figura de Mies. WICKBERG, Nils Erik: "Finnish Architecture in the early 1900's and Alvar Aalto", en MIKKOLA, Kirmo (ed.): *Alvar Aalto vs. the Modern Movement. Alvar Aalto ja modernismin tila*. Helsinki, Alvar-Aalto Symposium, 1981, p. 60.

<sup>6</sup> Para Aalto, quien era ya toda una institución y representaba al arquitecto finlandés apolítico capaz de trabajar simultáneamente para los grandes empresarios alemanes o los comunistas finlandeses, aquella no era su guerra. MIKKOLA, Kirmo: "Finnish architecture of the 60's and its ideological background". *Op. cit.*, p. 16.

*a Berkeley o Viena o cualquier otro lugar para ver como lo utilizan los estudiantes y como los profesores se resisten a ello. Se corre el riesgo de transformar la pedagogía, de alterar la atmósfera en nuestras ciudades y de nuestro paisaje.*<sup>7</sup>

Ante la actitud generalmente pasiva achacada a Aalto, los jóvenes agitadores vieron en la arquitectura fenomenológica de raíz expresionista que se empezaba a gestar una nueva diana para sus críticas. La pareja Pietilä, y en particular Reima, fue englobado dentro del universo aaltiano como heredero del mismo. Para muchos, la escenificación de este hecho se produjo cuando, en 1961, Aalto, como jurado del concurso para el nuevo edificio estudiantil Dipoli, premió a los Pietilä. Éstos en ningún momento negaron la influencia aaltiana en su obra, pero como se puede comprobar, la diferencia de base entre sus arquitecturas fue significativa. Reima asumió el papel de contrapeso a los excesos reguladores finlandeses del momento, se erigió como el gran defensor y practicante de una arquitectura fenomenológica y natural, y desafió firmemente al constructivismo finlandés y sus variables modulares. Al contrario que Aalto, Reima, cargado de energía además de con una alta capacidad intelectual, no sólo no se mantuvo callado sino que ocupó un puesto combativo de primera línea.<sup>8</sup> En su eterna defensa del paisaje argumentó que aquellas arquitecturas propias de la tecnocultura suponían una destrucción del mismo,<sup>9</sup> hizo pública su interpretación estéril de la *arquitectura de cajas*, manifestó la vacuidad de fondo de este tipo de respuestas y avisó de las limitaciones y del lavado de cerebro que suponía para las nuevas generaciones.<sup>10</sup> También predijo que ese camino aniquilaba por completo el repertorio de las arquitecturas *posibles* ya que el cubo no podía convertirse en la forma ideal para cualquier edificio.<sup>11</sup> En uno de sus artículos más críticos con esta vertiente acabó por referirse a los proyectos de sus compañeros como *arquitectura de conejeras*.<sup>12</sup>

Pallasmaa ha descrito irónicamente esta época polarizada como el tiempo de los *majaderos*, inconformistas, aperturista y humanistas, y los *hombres cuadrícula*, objetivos, racionales y



5. Reima Pietilä con la maqueta de Dipoli



6. Alvar Aalto con la maqueta y la documentación del concurso de Dipoli en 1961

<sup>7</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. Op. cit., p. 179. En otra ocasión, en 1957 al ser preguntado por Colin St. John Wilson si, en la línea de Le Corbusier, Sýyka, D'Arcy Wentworth Thompson o Wittkower, había usado algún sistema modular en su obra, Aalto irónicamente contestó: *Por supuesto, si uno no hace algo de este tipo está cometiendo un sinsentido*. Reconoció más adelante como el módulo de su arquitectura era el milímetro. WILSON, Colin St John. "A letter (to Juhani Pallasmaa)" en MACKETH, Peter (ed.): *Archipelago: Essays on architecture for Juhani Pallasmaa*. Op. cit., pp. 184-192.

<sup>8</sup> Sobre esta actitud de Reima Pietilä: NIKULA, Riita: *Construir con el paisaje: breve historia de la arquitectura finlandesa*. Op. cit., p. 147.; TUOMI, Timo: "Aspects of the 1960s. Architecture as Social Activity and Art-form", en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): Op. cit., p. 101.; CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. Op. cit., p. 181.; JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): Op. cit., p. 6.

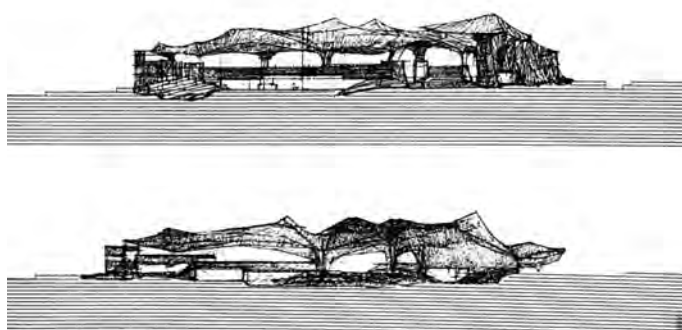
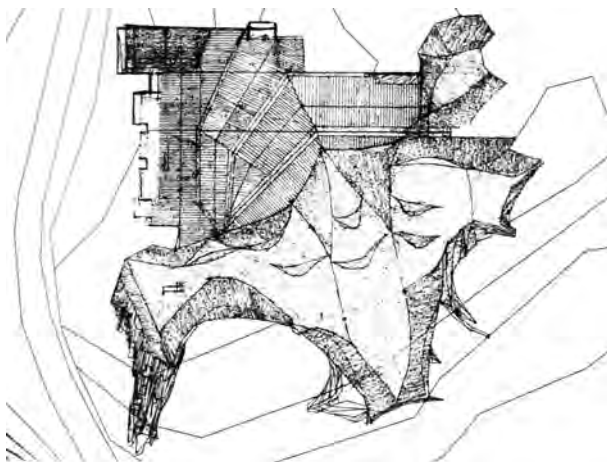
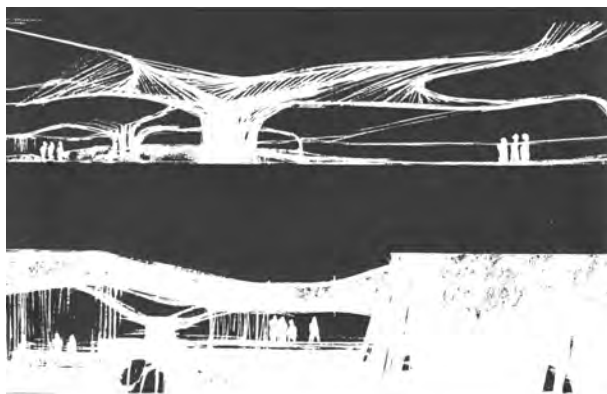
<sup>9</sup> QUANTRILL, Malcolm: "Breaking the Cultural of Silence; or, the Case of the Talkative Finnish Architect". Op. cit., pp. 49-51.

<sup>10</sup> BENINCASA, Carmine: *Il labirinto dei Sabba: l'architettura di Reima Pietilä*. Colección Universale di architettura, 28/29. Bari, Dedalo libri, 1979, p. 22.; QUANTRILL, Malcolm y PIETILÄ, Reima: *One man's odyssey in search of Finnish architecture: An anthology in honour of Reima Pietilä*. Helsinki, Art Consulting Scandinavia, 1988, p. 50.

<sup>11</sup> PIETILÄ, Reima: "Unfinished Modernism, a dialogue with a Interlocutor (Roger Connah)", en MIKKOLA, Kirmo (ed.): *Alvar Aalto vs. the Modern Movement. Alvar Aalto ja modernismin tila*. Op. cit., p. 86.

<sup>12</sup> El artículo titulado "Eight ways to break free from rabbit-hutch architecture" ("Ocho maneras de liberarse de la arquitectura de conejeras"), se publicó en la revista *Arkkitehti* 2/1979. PIETILÄ, Reima: "Eight ways to break free from rabbit-hutch architecture", *Arkkitehti* 2/1979. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1979, pp. 39-41, 50-51.





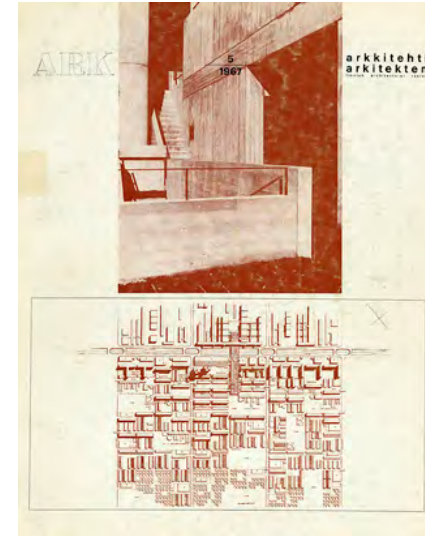
7., 8., 9. y 10. Dibujos de Reima Pietilä para el concurso de Dipoli (1961) y fotografía de la obra



sistemáticos.<sup>13</sup> No se puede negar que la pugna alcanzó, en su variable entre los constructivistas y los Pietilä, escenas verdaderamente impulsivas. Kirmo Mikkola llegó a anotar a finales de los años sesenta que *había llegado el momento de acabar con el trabajo de Pietilä*,<sup>14</sup> y Pallasmaa, quien con el tiempo ha confirmado la progresiva atemperación del conflicto, ha reconocido como en alguna ocasión él mismo y Reima llegaron al enfrentamiento físico durante alguna de sus discusiones.<sup>15</sup>

La consecuencia de esta fogosidad en la oposición surgida tuvo como resultado interesantes efectos. Uno de ellos fue el que llevó a una mayor radicalización propositiva en los proyectos que se planteaban desde cada uno de los bandos.<sup>16</sup> Tal y como se ha visto en el capítulo anterior, en la búsqueda de la diferenciación y la esencialización, se alcanzaron estados extremos. Al mismo tiempo se elevó el nivel de exigencia en la argumentación y el debate. Una de las consecuencias más palpables de esto fue el intercambio de artículos defendiendo una u otra postura. La huella dejada por esta intensa actividad es rastreable de nuevo en la revista *Arkkitehti*. En relación a este intercambio deben ser destacados dos momentos, además de los ya citados, como especialmente representativos tanto por su significación como por su contenido. El primero de ellos se produjo en 1967 cuando en el número cinco de la revista se publicaron de manera conjunta un breve artículo de Pallasmaa titulado “Vastapoli”, (“Anti-poli”), y otro de Reima Pietilä titulado “Vastaavuuspeleli”, (“Juego de réplica”).<sup>17</sup> Como se puede comprobar en el anexo de esta tesis, el artículo de Pallasmaa fue una crítica al recién terminado edificio Dipoli (1961-66), a cargo de los Pietilä y quizá el más representativo de su concepción arquitectónica y de su carrera en general. En él criticaba su fundamentación artística y la ausencia de valores universales y anónimos. El de Pietilä fue concebido como una respuesta al de Pallasmaa ya desde su título. Reima desmontó punto por punto, con su característica habilidad lingüística, los argumentos de Pallasmaa hasta que, tras leer el texto anterior, dejaba de parecer una crítica a Dipoli. Ambos han sido finalmente considerados como manifiestos de la época.<sup>18</sup>

En el número siguiente de la misma revista, el 6/1967, se volvieron a publicar simultáneamente un artículo de cada uno de los dos arquitectos. Se repitió un cruce de reflexiones, en



11. Portada del número 5/1967 de la revista *Arkkitehti*

<sup>13</sup> PALLASMAA, Juhani: “Finnish architecture after de Paris spring and Alvar Aalto”. *Op. cit.*, p. 53.; CONNAH, Roger: *Writing architecture. Fantomas, fragments, fictions. An architectural journey through the 20th century*. Cambridge, MA London, 1989, p. 47.

<sup>14</sup> CONNAH, Roger: “Persona obscura: relejendo a Reima Pietilä”, *Op. cit.*, pp. 78-85.

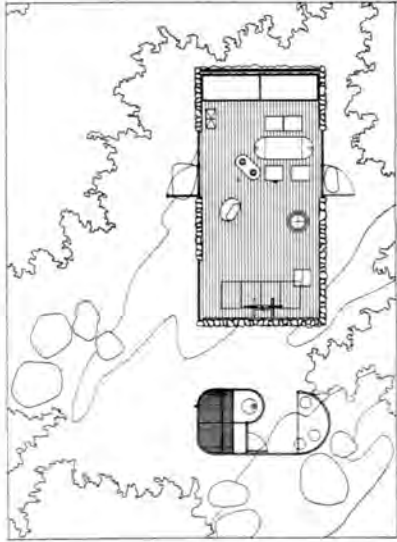
<sup>15</sup> PALLASMAA, Juhani: “Reima Pietilä y el círculo del Museo de Arquitectura Finlandesa”, en JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): *Op. cit.*, pp. 20-33.

<sup>16</sup> Dado que Raili y Reima Pietilä han sido más conocido por realizar obras de gran magnitud también llevaron a cabo, aunque muchas menos, edificaciones residenciales y de pequeña escala. En este sentido, no resulta sencillo comparar la producción del grupo constructivista con el otro, debido a la descompensación productiva. A pesar de ello, más adelante en este apartado aparecerán ejemplos de este último equipo.

<sup>17</sup> El de Pallasmaa fue publicado con antelación en la revista *Rakennustekniikka* 9/1966, una revista de la Asociación Finlandesa de Ingenieros Civiles.

<sup>18</sup> Los dos artículos se han incluido traducidos por primera vez al castellano en el anexo de este trabajo bajo los títulos “Anti-poli” el de Pallasmaa y “Juego de réplica” el de Pietilä. Su versión original se puede encontrar en PALLASMAA, Juhani: ““Vastapoli”, *Arkkitehti* 5/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1967, p. 37; PIETILÄ, Reima: “Vastaavuuspeleli”, *Arkkitehti* 5/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1967, p. 37-38.





12., 13., 14. y 15. Juhani Pallasmaa, taller del artista Tor Arne (1970), Islas Vänö





este caso más profundas y elaboradas aún, entre Pallasmaa y Pietilä. Reima publicó "Hobby-dogs", ("Perros aficionados"),<sup>19</sup> un texto en el que hacía hincapié en la morfología y la necesaria búsqueda formal, así como en la incursión de nuevas variables como la arquitectura local y herramientas como el lenguaje. Por otro lado, el texto de Pallasmaa, "Structure and technology", ("Estructura y Tecnología"),<sup>20</sup> al que ya se ha hecho referencia en el capítulo previo, pareció una contestación al anterior, tras recurrir a la importancia que para la evolución de la arquitectura occidental han tenido el desarrollo de la tecnología y las estructuras.<sup>21</sup>

La posición activa adoptada por Pietilä en oposición al sector constructivista en particular y al racionalista en general acabó por repercutir en la evolución de su trayectoria. A diferencia que en el extranjero, en su propio país, los edificios de los Pietilä se convirtieron en foco de duras críticas. Dipoli, el cual se publicó el mismo año que se sucedieron los intercambios de artículos recién citados, 1967, fue inmediatamente desacreditado y tachado de anacrónico, en particular por los jóvenes estudiantes que tenían que *padecerlo* a diario. Se ha anotado en alguna ocasión como la posterior carrera de la pareja de arquitectos quedó marcada a raíz de estos acontecimientos. Entre otras consecuencias, esta postura pudo desembocar en la ausencia de trabajo para los Pietilä en Finlandia prácticamente hasta el año 1975.

En el otro lado, los resultados modulares de base racional no fueron todo lo satisfactorios que se esperaba. Los propios protagonistas, que habían reconocido algunos de los errores cometidos, acabaron por introducir cambios en su arquitectura palpables en ejemplos domésticos. Algunos de los más interesantes se produjeron ya en la siguiente década, en una serie de viviendas que entre 1970 y 1972 fueron proyectadas y construidas por Juhani Pallasmaa y Kristian Gullichsen. En ellas seguían apareciendo rasgos palpables de la anterior etapa regular y disciplinada. La organización en planta seguía estando rigurosamente organizada y modulada, y los alzados también respondían a este orden intrínseco. Sin embargo, el proceso constructivo empleado, la materialidad y la imagen proyectada tras este viraje era notablemente diferente a los anteriores ejemplos. En este grupo de viviendas se encuentran el nuevo taller del artista Tor Arne (1970) en las Islas Vänö, la casa de verano Gullichsen (1972) también en las mismas islas y la conocida como La Petite Maison (1972), diseñada por Kristian Gullichsen para su madre en Grasse, Francia. Aunque con notables diferencias en su concepción y construcción, un grueso muro de piedra realizado únicamente con piedras del lugar es el rasgo más distintivo de todas ellas. Sin duda alguna esto supone un cambio a considerar puesto que con él la madera dejaba de ser el material omnipresente y la piedra, más vinculada al terreno, al lugar

<sup>19</sup> PIETILÄ, Reima: "Hobby-Dogs", *Arkkitehti* 6/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1967 b, pp. 22-24, 9-10. Texto incluido, traducido por primera al castellano, en el anexo final de este trabajo bajo el título "Perros aficionados".

<sup>20</sup> PALLASMAA, Juhani: "Structure and technology", *Arkkitehti* 6/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1967, pp. 31-34, 10-11. Texto incluido, traducido por primera al castellano, en el anexo final de este trabajo bajo el título "Estructura y tecnología".

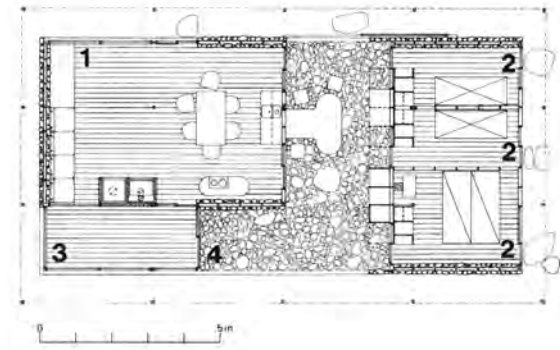
<sup>21</sup> Para conseguir un acercamiento más profundo a las dos posturas, estos dos textos también han sido incluido traducidos en el anexo de este trabajo.



16. Juhani Pallasmaa, casa de verano Gullichsen (1972), Islas Vänö



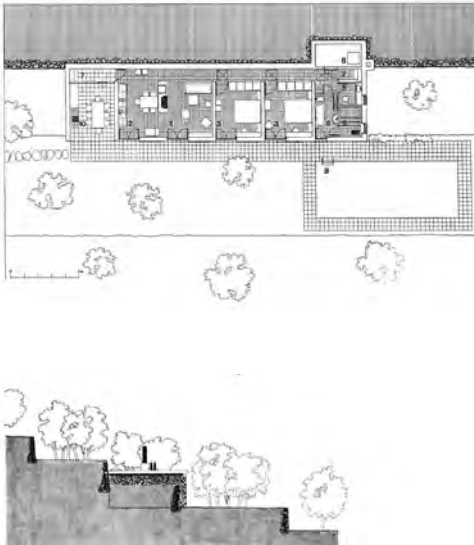
17., 18., 19., 20. y 21. Juhani Pallasmaa, casa de verano Gullichsen (1972), Islas Vänö







22., 23., 24., 25. y 26. Kristian Gullichsen, La Petite Maison (1972) en Grasse, Francia





y a la cultura estereotómica, pasaba a ser la protagonista. Juhani Pallasmaa, dejando entrever nociones pasadas, describió la casa de verano de Gullichsen como *Un sistema de construcción simple*, concebido para ser realizado en cualquier lugar utilizando recursos cercanos, sin necesidad de recurrir a un excesivo transporte de material tecnificado a lugares recónditos.<sup>22</sup> La Petite Maison, por otro lado, se camufló entre las terrazas de la plantación de olivos en la que se insertó, utilizando para ello la misma piedra y el mismo aparejo que se había empleado históricamente en los banales existentes. En estos ejemplos, el lugar como entidad diferenciada, junto a ciertas tradiciones constructivas, aparecieron de manera significativa, aceptando por tanto principios hasta el momento erradicados por los miembros de este grupo de arquitectos. La inclusión de estas nuevas orientaciones demostró una relajación en las posturas de los protagonistas del capítulo anterior pero, al participar con ellas en el denominado por Frampton regionalismo crítico, un constante interés hacia lo que seguía ocurriendo en el panorama internacional. Los Pietilä, por otro lado, y los que se interesaron por sus postulados, siguieron avanzado por un terreno de difícil acotación pero más radical, desligado de cualquier referencia nítida y muy dependiente de los avances culturales occidentales. Esta corriente alternativa mantuvo siempre un perfil mucho más experimental y fenomenológico que, en algunas ocasiones, tal y como se verá más adelante, acabó por ofrecer una vinculación con algunas de las características más atávicas del país finlandés.



27. Aris Konstantinidis, casa de vacaciones en Saronida (1962), Grecia

A pesar de que la mayoría de las obras de los Pietilä fueron de gran escala, lo cual no redujo sus pretensiones arquitectónicas, sino más bien todo lo contrario, la pequeña escala residencial siguió manteniéndose para ellos y otros arquitectos como un campo de experimentación y consolidación de ideas. La eclosión sufrida en este campo, en particular en el vinculado al descanso vacacional, permitió el florecimiento del constructivismo en madera, como ya se ha comprobado, y el de otras muchas variables. La casa de verano, que había permanecido como una opción de trabajo latente para los arquitectos, se convirtió en los años sesenta un campo inagotable de actividad. La mejora económica y la reivindicación de derechos laborales durante esta fase desembocaron, por un lado, en el crecimiento de la cuota de poder de los sectores de la izquierda política y, consiguientemente, en importantes reformas sanitarias, sociales y laborales. Una de ellas fue la reducción de la jornada laboral a cinco días semanales, con la consecuente revalorización del tiempo libre y de ocio, así como del los periodos vacacionales. Inmediatamente tras ello, junto al turismo, la opción de poseer una segunda residencia destinada al descanso se generalizó.<sup>23</sup> El lugar preferido por la mayoría de los finlandeses para emplear sus días de descanso fue el medio natural, el bosque y los lagos. Como recuerda Salokorpi, al fin y al cabo los finlandeses no habían terminado de



28. Archipiélago residencial de Barosund

<sup>22</sup> PALLASMAA, Juhani: "Nell'archipelago di Vänoö", *Domus*, n. 531, Milano, Editoriale Domus, 1974, pp. 20-21.

<sup>23</sup> Fue en los años sesenta cuando se produjo el mayor salto cuantitativo entre las 1.000 casas de verano que existían a principios de siglo y las 480.000 que existen actualmente. Tras este cambio los finlandeses han pasado a residir una media de 72 días al año en este tipo de viviendas, lo cual sirve para entender la importancia de este campo.

acostumbrarse a la vida en la ciudad.<sup>24</sup> No eran asiduos del empleo de elementos divisorios entre propiedades, pero al mismo tiempo eran, y siguen siendo, muy recelosos con su intimidad. El basto medio natural finlandés se presentó por tanto como el lugar perfecto para el retiro, el aislamiento y la práctica de actividades apreciadas por los finlandeses como la navegación, la pesca o la sauna. El colectivo de los arquitectos pronto se identificó de manera personal con este estilo de vida promoviéndolo y practicándolo de manera mayoritaria.<sup>25</sup> Junto a la residencia veraniega, la sauna, que había empezado a ser recuperada tras la guerra, emergió de nuevo ahora con más fuerza si cabe.<sup>26</sup> La particular vinculación experimentada por el colectivo de arquitectos hacia este elemento fue muy importante para la consideración de esta actividad y la consecuente evolución de las construcciones asociadas a ella.

Extrañamente, en el periodo moderno, hasta mediados del siglo XX, la sauna, junto a todo su ceremonial y proceso constructivo, había pasado casi desapercibida, excepto para determinadas clases y grupos de creadores. No fue hasta la década de los años cincuenta cuando se produjo una recuperación y una generalización de la misma que aún perdura, y que ha llevado a convertirla en seña de identidad nacional. Su vinculación a la vivienda de verano hizo que el repunte de esta última contagiara también a esta especie de hermana pequeña. Entre los hechos que sirvieron para rescatarla y constatar este resurgir se encuentra la publicación del reducido recopilatorio publicado en 1952 en Arkkitehti, incluyendo las más destacadas construidas hasta el momento, la construcción de la famosa sauna en Tamminiemi, Helsinki, encargada en 1956 por el presidente Urho Kekkonen, y la edición del primer manual relativo a la construcción de saunas que un año después, en 1957, vio la luz en Finlandia.<sup>27</sup> En él se anotaba: *Vivimos el renacimiento de la sauna. Una parcela en propiedad junto a la costa, pequeña no obstante, y en ella la sauna, es el sueño hecho realidad de los habitantes de las ciudades. Miles de nuevas saunas se están construyendo cada año.*<sup>28</sup> No se puede negar que la recuperación de esta categoría tradicional supuso un contrapunto al radical proceso modernizador al que se estaba sometiendo el país. Este tipo de contradicciones, en este y otros campos, han formado parte, y lo siguen haciendo hoy en día, de la particular idiosincrasia finlandesa.

<sup>24</sup> SALOKORPI, Asko: *Modern architecture in Finland*. Op. cit., p. 49.

<sup>25</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. Op. cit., p. 163. Sobre los arquitectos finlandeses, su concepción del descanso en verano y las construcciones realizadas para este fin se puede consultar la publicación *Finnish Summer Houses (Casas de verano finlandesas)* de Jari y Sirkka-Liisa Jetsonen, dedicado exclusivamente a residencias de verano proyectadas por arquitectos para sí mismos, o el artículo también relativo a este tema "The architect's summer" ("El verano del arquitecto") de Netta Böök. JETSONEN, Jari y JETSONEN, Sirkka-Liisa: *Finnish Summer Houses*. Op. cit.; BÖÖK, Netta: Op. cit., p. 52-61.

<sup>26</sup> SALOKORPI, Asko: *Modern architecture in Finland*. Op. cit., p. 38.

<sup>27</sup> AA.VV.: *Architecture in Finland 3. Sauna Building*. Helsinki, Suomen Arkkitehtiliitto/Kuva-arkisto, 1952. El empleo frecuente por parte de los círculos de mayor poder en Finlandia también elevó la estima hacia esta actividad. El presidente Kekkonen hizo de la sauna un elemento importante para las relaciones diplomáticas del país. En este sentido las saunas más conocidas fueron la ya citada de Tamminiemi y la sauna Kulturanta, llevada a cabo en 1964. En ellas se tomaron importantes decisiones y acordaron destacados pactos. En relación a la sauna, su significado y trascendencia para los finlandeses, entre otras publicaciones se pueden consultar: AA.VV.: *Finnish Sauna: design and construction*. Helsinki, Rakennustieto, 2007; KONYA, Allan: *The international handbook of Finnish sauna*. New York, John Wiley, 1973; NORDSKOG, Michael: *The opposite of cold: the Northwoods Finnish sauna tradition*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010; AALAND, Mikkel: *Sweat: the illustrated history and description of the Finnish sauna, Russian banya, Islamic hammam*. Santa Barbara, Capra Press, 1978.

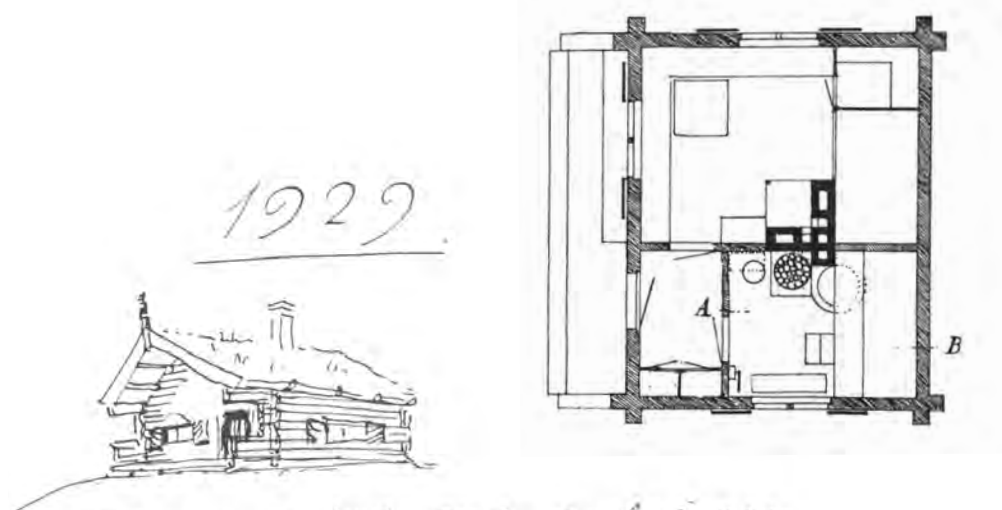
<sup>28</sup> HAUTAJÄRVI, Harri: *Villas, Saunas: In Finland*. Helsinki, Rakennustieto Oy Rati, 2006, p. 170.



29. Alvar Aalto, sauna de Muuratsalo (1953-54), Jyväskylä

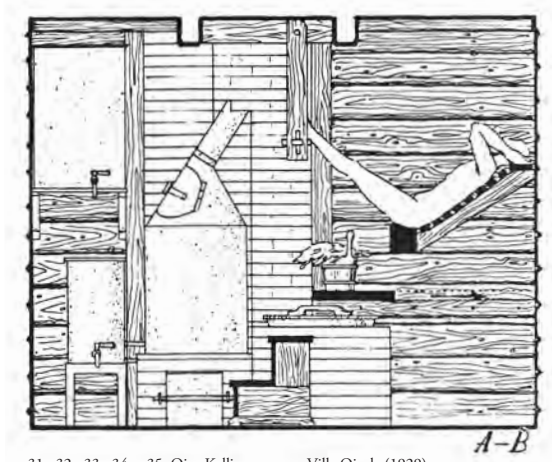


30. Verano en Finlandia, preparación de la sauna



1929

Talontupa rakennettu talvella Rindelin herraste Järvelällä.  
 Rakentajat, Hugo Peltosen, veljekset, suorittivat saunotyön  
 Järvelällä. Tupa valmistui heinäkuussa.  
 Käsikirjoitus suoritettiin Oy Terve.



31., 32., 33., 34. y 35. Oiva Kallio, sauna en Villa Oivala (1929)



Tras este renacimiento, la sauna fue incluida como un tema más en los estudios de arquitectura. Dejó de formar parte de las costumbres y modos tradicionales para ser incorporada como trabajo arquitectónico. En aquel momento, por su tamaño, economía y mínimas exigencias, resultó ser un campo de experimentación más que idóneo y fructífero.

De esta experimentación, y del deseo de obtener durante los periodos vacacionales un contacto más directo si cabe con el medio natural, se potenció el uso de una tipología hasta el momento menos generalizada: la *sauna-refugio*, o en finlandés *saunamökki*.<sup>29</sup> La unión en una misma construcción de sauna y residencia veraniega, reducida en su volumen a la mínima expresión, se consolidó a partir de los años cincuenta como alternativa a las tradicionales villas de verano. Esta tipología que consistía en una reducida edificación, en la mayoría de los casos de naturaleza ligera y sencilla, dotada de sauna, cocina y un apartado destinado al descanso, conseguía en muy pocos metros cuadrados, con una distribución abierta y sin apenas separaciones, aglutinar todo lo necesario para pasar temporadas medias de descanso.<sup>30</sup> El ideal finlandés consistía en aprovechar durante el periodo vacacional la mayor parte del tiempo en contacto directo con el medio natural, realizando actividades vinculadas a éste. Por ello, tal y como era entendido en este país el descanso y el contacto con el entorno, el equipamiento necesario para estas jornadas era nimio, y podía concentrarse dentro de estos refugios. Además, el hecho de disponer de una construcción equipada pero reducida, que podía ser calentada con facilidad, permitía poder pasar también estancias breves en estaciones menos benignas que el verano. La autoimpuesta dificultad de subsistir con lo mínimo, unido a la hostilidad de los inviernos nórdicos, produce todavía hoy, al igual que en aquel momento, una atávica atracción para muchos finlandeses.

Resulta imprescindible recuperar en este punto la que fue una de las primeras construcciones de este tipo ya citada en el primer capítulo: la sauna construida por Oiva Kallio en 1929 junto a Villa Oivala. Desde su origen fue mucho más que una sauna. Kallio, un amante confeso de esta tradición, aun cuando seguía siendo una cuestión de carácter más rural, integró en un único volumen la zona de sauna, una pequeña estancia con una gran chimenea, una mesa y un habitáculo para descansar o dormir, todo ello en un espacio menor de doce metros cuadrados. Allí contaba con todo lo necesario para la vida en la naturaleza, lo cual propició que llegara a pasar en aquella construcción cortas temporadas invernales. Esta edificación, que había permanecido parcialmente olvidada, muy probablemente por el estilo nacional romántico elegido por Kallio para su



36. Giuseo Acerbi, grabado del libro *Travels through Sweden, Finland and Lapland, to the North Cape, in the years 1798 and 1799*.



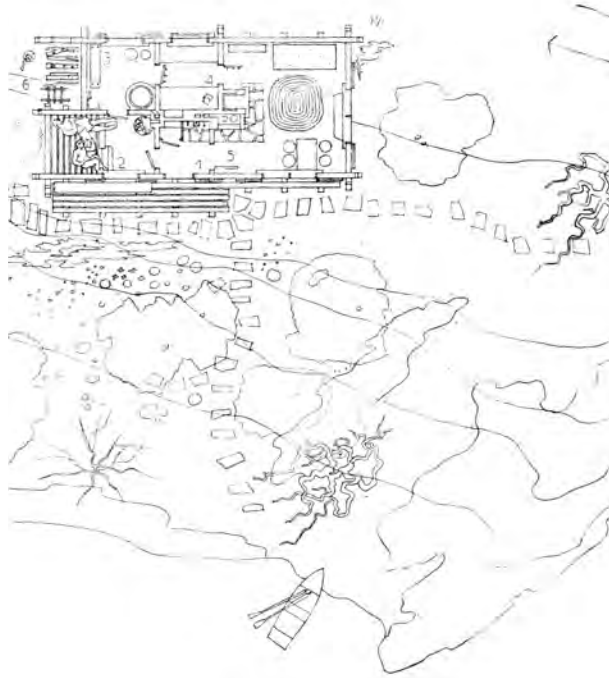
37. Pekka Halonen, *In the sauna* (1925)

<sup>29</sup> Otro término en desuso, utilizado en el pasado en alguna ocasión para denominar a esta peculiar tipología es *saunamaja*. Actualmente, es frecuente encontrar únicamente la palabra *sauna*, como aglutinadora, haciendo referencia a este tipo de construcciones.

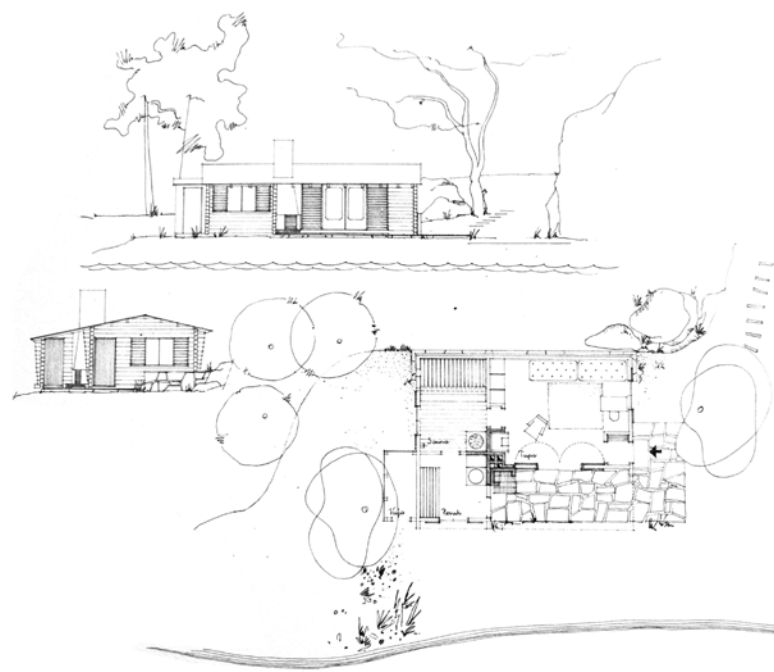
<sup>30</sup> En la esencia de estas construcciones, en relación a la organización de la vida alrededor de un único espacio central, compartido por todos los miembros de la familia, donde se realizan todas las actividades de la vida cotidiana, produce un acercamiento al tradicional espacio único vividero finlandés o *tupa*. A una escala mayor, la *paritupa*, o casa de dos estancias, estaba compuesta por una *tupa* y una sauna, separadas por un vestíbulo entre ambas. Las *sauna-refugios* que se están tratando ahora suponen una reducción a la mínima expresión de esta tipología tradicional.



38. y 39. Aulis Blomstedt, sauna-refugio en Evtiskog, Kirkkonummi, (1946)



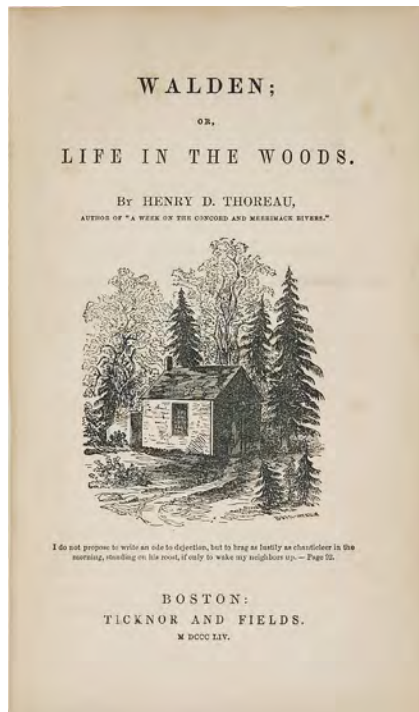
40. y 41. Erik Bryggman, sauna de Villa Nuutila (1951). Alzados y planta SRM 86/880







## Arquitectura y bosque. Retiro y actividad artístico-intelectual



43. Henry David Thoreau, portada de *Walden; or, the life in the woods* (*Walden, la vida en los bosques*), con la cabaña como portada, publicado en 1854



44. Recreación interior de la cabaña en Walden de Henry David Thoreau

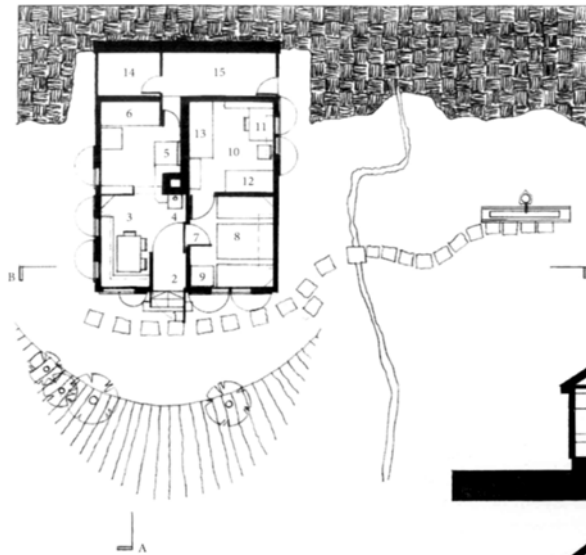
En 1951, Hilding Ekelund, en otro de sus textos más interesantes y recordados junto a “Italia la bella”, titulado “Arquitectura Moderna y Tradición” y leído como lección inaugural ese año en la Escuela de Arquitectura de Helsinki, avisó a sus compañeros y alumnos de la complejidad que la tecnología añadía a la vida diaria y defendió la necesidad de una mayor simplificación y contacto con la naturaleza. Ekelund declaró que la vivienda que terminaba completamente equipada de aparatos tecnológicos acabaría por invitar de manera irremediable a escapar al campo y vivir allí de manera sencilla. A ello añadió: *Me gustaría decir que el ermitaño y filósofo americano Henry David Thoreau tuvo mejor oportunidad de vivir una valiosa y rica vida en su aislada choza en Walden Pond que las glamorosas estrellas de Hollywood en sus lujosas villas.*<sup>34</sup> La postura pública de Ekelund se alineaba de este modo con la de uno de los filósofos más relevantes en el mundo de la arquitectura, cuya actividad era floreciente en este periodo, y el cual ya había experimentado personalmente la fuga al medio natural, Martin Heidegger. El mismo año que Ekelund daba su lección inaugural Heidegger acababa de leer por primera vez, en el encuentro “Hombre y espacio” celebrado en Darmstadt entre arquitectos y filósofos, su influyente ponencia “Construir habitar pensar”. Aunque la voluntad final de Heidegger con este texto era abrir una reflexión con un objetivo más humano sobre el proyecto de reconstrucción tras la catástrofe de la guerra, su experiencia personal que le había llevado a construir una austera cabaña en Todtnauberg, a dieciocho kilómetros de Friburgo, en plena Selva Negra, y a utilizarla para sus temporales retiros intelectuales, se presentó como trascendental para este texto.<sup>35</sup> En este sentido, el pensamiento de Heidegger supuso de aquí en adelante un giro en la concepción excesivamente utilitarista del progreso. Como ha destacado Iñaki Ábalos, *Lugar, Memoria y Naturaleza* se contrapusieron rotunda y decididamente de aquí en adelante a *Espacio, Tiempo y Técnica*.<sup>36</sup> Como se puede comprobar, algo similar estaba ocurriendo en Finlandia entre el constructivismo anterior y la vertiente fenomenológica emergente. Estos postulados además, y especialmente su extensión en forma de retiro al medio natural, parecieron entrar en consonancia con una actitud similar que en este país nórdico se estableció y generalizó de manera significativa de los años cincuenta en adelante.

Se puede deducir como la urbanización desmesurada de las ciudades finlandesas, unido a una mayor disposición de tiempo libre y recursos económicos empujó a los finlandeses a colonizar el territorio natural dentro de su propio país. La forma más común que se adoptó para volver a ocupar este medio fue de perfil tradicionalista. Construcciones a base de troncos bloqueados por sus esquinas

<sup>34</sup> EKEKUND, Hilding: “Modern architecture and tradition (1951)” en SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *Op. cit.*, pp. 172, 174-176.

<sup>35</sup> Heidegger no había sido el único intelectual que durante el siglo XX había llevado a cabo una construcción de este tipo para el retiro intelectual. Otros como el filósofo, matemático y lingüista Ludwig Wittgenstein con su casa en Skjolden, Noruega, o el psicólogo y ensayista Carl Gustav Jung con su Torre de Bollingen en Suiza habían adquirido también tempranamente actitudes similares.

<sup>36</sup> ÁBALOS, Iñaki: *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 49.



45., 46., 47. y 48. Cabaña de Martin Heidegger en Todtnauberg, Friburgo



49. La actriz Mirjam Kuosmanen en una escena de la película *Valkoinen Peura* (*El reno Blanco*) de Erik Blomberg (1952)



50., 51., 52. y 53. Jouko Ylihannu, Hotel Pallastunturi (1948)



con motivos y elementos pseudocarelianos principalmente, junto a experimentos en clave racional descritos en el capítulo anterior, fueron diseminados discrecionalmente por la geografía finlandesa. Por otro lado, un estilo similar, con una inspiración a caballo entre la tradición lapona y los refugios de esquí noruegos, se empleó también, al mismo tiempo, en las estaciones invernales del norte del país. Éstas, tras haber sido a comienzo de siglo un destino turístico sólo al alcance de unos privilegiados, con la mejora de las comunicaciones, la economía de la energía y el aumento de la clase media, llegaron a su cenit de popularidad en la década de los años sesenta.<sup>37</sup> El arquitecto más destacado de esta arquitectura romántica vinculada al esquí en Laponia fue Jouko Ylihannu. Entre sus obras están el Hotel Pallastunturi (1948) o el alojamiento para esquiadores en Ounasvaara (1946-49). Por otro lado, como tardía continuación romántica existió una obra más a destacar. De carácter urbano, realizada por un arquitecto ya conocido y adscrito a la modernidad, Aarne Ervi, su desaparecido restaurante Kestikartano, en Helsinki, alcanzó desde su romanticismo una considerable fama. Ejecutado en 1946 extendió su actividad de manera elocuentemente exitosa durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, hasta su cierre en 1967. En este caso, supuestamente amparado por una voluntad de recreación ideal nacional, no fue complicado caer de nuevo en excesos retóricos ahistóricos. De manera general, este grupo disperso y heterogéneo de obras recuperadoras de valores románticos y tradicionales en la segunda mitad del siglo XX, conformaron un conjunto carente de una base teórica firme y convincente en sus diferentes manifestaciones. Kristo Vesikansa, que ha tachado esta expresión arquitectónica de *arcaísmo desvergonzado*, se ha arriesgado a nombrar este singular renacer decorativista, particularmente en su reflejo doméstico vacacional, como *Neocarelianismo*.<sup>38</sup> Por otro lado, con un apelativo como *Post-nacionalismo romántico* se ha referido a él Malcolm Quantrill.<sup>39</sup> Esta inclinación no merece una mayor atención, sin embargo, debe ser conocida para valorar la continuidad que la llama romántica tuvo en la arquitectura finlandesa tras la guerra y el neo-empirismo, así como para establecer una línea divisoria precisa entre estos ejemplos y la arquitectura a tratar a partir de este momento.

Más allá de este romanticismo figurado, durante los años cincuenta, y especialmente los sesenta, en ciertos círculos de la cultura finlandesa se desarrolló una particular sensibilidad y consideración reverencial hacia el paisaje finlandés y la construcción en el mismo. Ésta, aunque menos extendida, gozó de una mayor solidez e interés, así como de unos resultados construidos mucho más atractivos que, a pesar de su aparente similitud con los anteriores, no deberían ser confundidos con ellos. Esta tendencia entraba en perfecta consonancia no sólo con las ideas expuestas



54. Jouko Ylihannu, Hotel Pallastunturi (1948)

<sup>37</sup> Sobre esta arquitectura de troncos bloqueados, cubiertas vegetales, chimeneas blancas y suelos de pizarra y madera se puede consultar el artículo "Lapland-bound – tourism buildings in Lapland" ("Confin lapón – construcciones turísticas en Laponia"). En el Harri Hautajarvi asemeja el poder y peso de esta influencia lapona a la de la cultura del Oeste americano en Estados Unidos. HAUTAJÄRVI, Harri: "Lapland-bound – tourism buildings in Lapland", en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankari ja arki – Suomen 1950-luvun miiljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*, Op. cit., pp. 65-76, 213-217.

<sup>38</sup> VESIKANSA, Kristo: "Forest apes from Eskimo country. Primitivism in Finnish Modernism", *Arkkitehti* 4/2007. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2007, pp. 26-35.

<sup>39</sup> QUANTRILL, Malcolm: *Finnish Architecture and Modernist Tradition*. Op. cit., p. 98.



55., 56., 57. y 58. Aarne Ervi, Restaurante Kestikartano (1946), Helsinki. Imágenes a la derecha SRM 64/397 y SRM 64/403



por Heidegger en relación a la necesidad de volver a aprender a habitar la tierra, sino también con su personal forma de llevarlas a cabo, su retiro a la Selva Negra. En Finlandia había existido ya una asentada tradición por la que, principalmente personajes vinculados al arte, en el pasado, habían elegido aislamientos temporales en el medio salvaje natural. Los más destacados se produjeron en el momento en el que la cultura finlandesa empezó a reclamar una identidad propia, antes de alcanzar la independencia, cuando entre otras cosas fue planteado el redescubrimiento de su geografía e indómito hábitat natural. Durante la fase nacional romántica, con el cambio de siglo, muchos artistas como Gallén Kallela, Lars Sonck, Emil Wiström, Pekka Halonen, Juhani Aho y hasta Jean Sibelius recurrieron a la construcción de un estudio en el medio salvaje. En la búsqueda de la esencia careliana era preciso entrar en contacto directo con elementos distintivos como los bosques, los rápidos naturales, los bordes de los lagos y la fauna local, en particular el oso.<sup>40</sup> Ritva Tuomi ha adivinado en la voluntad emancipadora global de este grupo, y su materialización en forma de villas-estudio-refugio, un contrapunto y consciente distanciamiento hacia los estudios urbanos y cosmopolitas en Londres y París de sus compañeros continentales.<sup>41</sup>

En esta época, aunque bajo otros objetivos, esta actitud se repitió decididamente por parte de algunos artistas, si cabe de manera algo más extrema en su orientación. Sus intereses, alejados ya de cualquier búsqueda identitaria, sí coincidieron con los anteriores en el establecimiento de cierto distanciamiento con el progreso y la técnica, y por tanto con lo representado por la cultura occidental. La rápida y masiva urbanización así como la consiguiente tecnificación produjeron un instantáneo rechazo en algunos creadores. En este camino de alejamiento se produjo de nuevo un revisado y fructífero encuentro con el medio natural salvaje, sus elementos y variaciones que contagiaron e hicieron distintiva su producción artística. El más significativo e internacionalmente conocido fue el caso del diseñador industrial Tapio Wirkkala. Éste, cansado de la ciudad y la vida organizada, en 1958 compró una propiedad en Inari, Laponia, llamada Lemmensuu, en pleno territorio salvaje, para utilizarla como lugar de descanso y retiro. En ella se mantuvieron algunas construcciones existentes, sobrevivientes de la Guerra de Laponia, y se añadieron algunas posteriormente.<sup>42</sup> Más adelante, dando un paso más hacia su aislamiento, en 1966 construyó un refugio más ancestral si cabe junto al nacimiento del río Näätämojoki, más al norte, llevando a un nivel ascético su exclusión y contacto con los eventos naturales. A esta última construcción de madera y cubierta de turba se le añadió una sauna para terminar de configurar así la pareja de sauna y refugio



59. Heidegger caminando en Todtnauberg, en la Selva Negra



60. Jean Sibelius paseando en los alrededores de su casa-estudio Ainola junto al lago Tuusula, en Järvenpää

<sup>40</sup> En relación a este tipo de arquitecturas se puede consultar el apartado "Artist houses" ("Casas de artistas") a cargo de Ritva Wäre en WÄRE, Ritva: *Op. cit.*, 34-35, así como la publicación dedicada exclusivamente a esta fase y los estudios de estos artistas *Studios in the wilds (Estudios en lo salvaje)* a cargo de Ritva Tuomi. TUOMI, Ritva: *Studios in the wild. Artists' country studios at the turn of the century*. Helsinki, Suomen rakennustaitien museo, 1979.

<sup>41</sup> TUOMI, Ritva: *Studios in the wild. Artists' country studios at the turn of the century*. *Op. cit.*, p. 5.

<sup>42</sup> A pesar de que Wirkkala fue un entusiasta de la arquitectura y tuvo algún vínculo con el esta disciplina ya que había realizado alguna que otra propuesta recogidas por Juhani Pallasmaa en PALLASMAA, Juhani: "El mundo de Tapio Wirkkala", en AAV, Marianne (ed.): *Tapio Wirkkala. Ojo, mano y pensamiento*. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2004, pp. 10-49; en este caso no merece la pena profundizar en las nuevas construcciones proyectadas por él mismo ya que sobre ellas apenas existió reflexión arquitectónica más allá de la mera inspiración vernacular.



61. y 62. Wirkkala observando el hielo fundirse y *Paadarin jää* (El hielo de Paadari), cristal fundido (1960)



63., 64., 65., 66., 67. y 68. T. Wirkkala, taza de café *Century* (1979), modelos para cubertería *Hopeensiipi (A la de plata)*, 1995) y sus fuentes naturales de inspiración



69., 70., 71., 72. y 73. Interiores y dibujos de la Casa Grande en Lemmensuu



74. y 75. Dibujos de Tapio Wirkkala de sus refugios en Inari, Laponia



76. Tapio Wirkkala en Inari







77. Portada de la revista Domus 387 de 1962 en el que apareció el artículo "Viaggio in Lapponia"

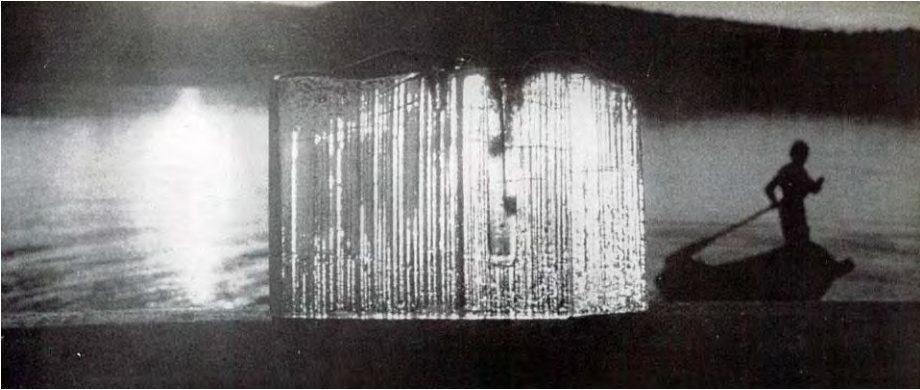


78., 79., 80., 81., 82., 83., 84. y 85. Fotos interiores del artículo "Viaggio in Lapponia", 1962





Viaggio in Lapponia





86. Tapio Wirkkala



87. y 88. Ilustraciones de Tove Jansson para el libro *Moominland midwinter* (Pleno invierno en Moominland), 1957

intrínseca a este tipo de recogimientos.<sup>43</sup> Según el propio Wirkkala este era su paraíso, un lugar imprescindible para *cargar las pilas*. Su actividad allí se limitaba, junto a la reflexión y la elaboración de algún diseño, a la pesca, las excursiones a pie y el trabajo manual pero, ante todo, a la *contemplación de la milagrosa llegada de la primavera y el verano a Lapponia*.<sup>44</sup> Tras esta experiencia, la forma y textura de sus obras encontraban su origen en las fuerzas de la naturaleza. El vínculo atávico fue más allá de lo folclórico y según Jennifer Oppie permitió a Wirkkala realizar en su obra una interpretación de la naturaleza y sus acontecimientos desde una mirada arcaica, *Wirkkala brindaba la oportunidad de tocar un pasado primitivo*.<sup>45</sup>

Esta primaria actitud de Wirkkala fue nacional e internacionalmente conocida y valorada. Tras alzarse con tres Grand Prix en la IX Triennale di Milano de 1951, otros tres en la X Triennale de 1954 y entablar una cordial relación con Gio Ponti, éste publicó en 1962, en el número 387 de la revista en Domus, bajo el título “Viaggio in Lapponia” (“Viaje al Lapponia”), el originario estilo de vida de Tapio en Lemmensu. Acompañado de unas impresionantes y enigmáticas fotografías, y gracias a las historias que sobre su sorprendente estilo de vida en Lapponia se contaban en el artículo, según Pallasmaa, Wirkkala y su postura se convirtieron en poco menos que una leyenda.<sup>46</sup> En este contexto, su nombre, Tapio, referido a la deidad pagana del bosque en el folclore finlandés, junto a su elegancia asilvestrada despertaron apelativos como *el gran oso Tapio* o *el hombre de la naturaleza*, terminando de cerrar el círculo alrededor de su figura y condición.<sup>47</sup> Según Roger Connah, el trabajo de Wirkkala se anticipó, a pesar del salto de escala, a algunos de los trabajos más esculturales de Pietilä, Revell, Korhonen y hasta Ruusuvuori.<sup>48</sup> No resulta complicado pensar que su comportamiento hacia el paisaje y su actitud vital también lo hicieran, sirviendo de referencia para muchos otros creadores.

Entre los que siguieron los pasos de Wirkkala aparecen algunos artistas más, pertenecientes a distintas disciplinas. Es el caso por un lado de Tove Jansson y Tuulikki Pietilä, escritora, ilustradora y pintora la primera, internacionalmente conocida por ser la creadora de la saga Moomin, y artista gráfica y profesora la segunda, además de hermana de Reima Pietilä. Ambas

<sup>43</sup> PALLASMAA, Juhani: “Wirkkala’s Lapland paradise”, *Arkkitehti* 3/2007. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2007, pp. 20-31. Este segundo conjunto de sauna y refugio mantiene un mayor misterio ya que sólo se ha encontrado hasta el momento el pequeño dibujo realizado por el propio Wirkkala.

<sup>44</sup> PALLASMAA, Juhani: “Wirkkala’s Lapland paradise”. *Op. cit.*, pp. 27-29. Wirkkala llegó a usar como argumento para rechazar una invitación presidencial de homenaje a los reyes belgas la imposibilidad de abandonar el lago en el que se encontraba justo en el mejor momento de pesca de truchas.

<sup>45</sup> Jennifer: “Un maestro del cristal artístico finlandés”, en AAV, Marianne (ed.): *Tapio Wirkkala. Ojo, mano y pensamiento*. *Op. cit.*, p. 51.

<sup>46</sup> PALLASMAA, Juhani: “Wirkkala’s Lapland paradise”. *Op. cit.*, p. 30. s.d., 1962. s.d., 1965. Es interesante destacar como en el momento en el que la revista Domus empezó a apreciar la obra de Wirkkala con este y otros artículos, en el equipo de críticos de esta revista se contaba con la presencia de críticos como Bernard Rudofsky o Joseph Rykbert muy comprometidos con aspectos antropológicos y arquitectónicos. Ambos son autores de reconocidas publicaciones en este sentido como RUDOFSKY, Bernard: *Arquitectura sin arquitectos*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1973; RYKWERT, Joseph: *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975. Versiones originales de ambos libros de 1964 y 1971 respectivamente.

<sup>47</sup> El apelativo de *el gran oso Tapio* es atribuido a Lisa Ponti, hija de Gio Ponti. Otros nombres como *oso del norte* o *gran oso finlandés* también se utilizaban para referirse a este creador. AAV, Marianne (ed.): *Tapio Wirkkala. Ojo, mano y pensamiento*. *Op. cit.*, p. 252.

<sup>48</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. *Op. cit.*, p. 141.



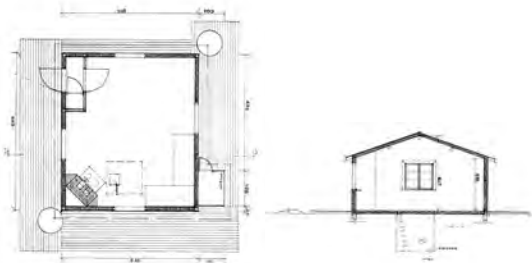


89. y 90. Tove y Tulikki en la isla



94. Refugio en Klovharu

91., 92. y 93. Tove y Tulikki en la Isla de Klovharu



95. y 96. Reima y Raili Pietilä, refugio de Tove y Tulikki en la isla



97. Dibujo de Tove Jansson para el libro *The Exploits of Moominpappa* (*Las bazasías de Moominpappa*), 1950



decidieron construir en 1965 un refugio, en este caso en un medio quizá más indómito que el propio bosque, en una isla pequeña, apartada y desértica, la Isla de Klovharu, en el archipiélago de Pellinki, cerca de Porvoo. Basta ver la foto aérea de la isla y localizar en ella el refugio para entender las implicaciones y restricciones de este lugar elegido para su completo aislamiento.<sup>49</sup> Allí llegaron a vivir acampadas antes de construir su pequeño cobijo. Como en los casos anteriores, este refugio no podía carecer de sauna y ésta fue situada en un estrecho cubículo excavado en el sótano. De manera general, a pesar de ser una construcción coordinada por los Pietilä, por exigencia de las propietarias, careció de aspiraciones arquitectónicas. Sin embargo, este compromiso con el retiro intelectual, junto a la necesidad de esta pareja de creadoras de vincularlo al característico paisaje finlandés, de naturaleza totalmente diferente al ejemplo anterior pero igual de sobrecogedor, merece ser destacado. Al igual que antes este hecho impregnó la obra de ambas, en especial la de Jansson, que dejó en sus viñetas representaciones y vivencias extraídas de su retiro.<sup>50</sup>

Otro ejemplo, también vinculado a la carrera de los Pietilä, más militante aun en esta actitud originaria, fue el del artista Reidar Särestöniemi. Si en los dos casos anteriores el refugio servía de escape temporal e inspiración parcial, la actitud de Reidar sin embargo fue mucho más radical e íntegra. Tras haber nacido junto al resto de su familia de granjeros y agricultores en la granja Särestöniemi, en el pueblo de Kaukonen, Kittilä, en pleno corazón de Laponia, y tras estudiar en Helsinki y Leningrado, actual San Petersburgo, decidió retornar a su lugar de nacimiento y permanecer en él realizando allí su trabajo artístico. En su obra se ha destacado la influencia occidental y soviética de vanguardia pero, ante todo, junto a signos del arte primitivo, han sido las condiciones de vida en Laponia, la esencia de esta región y su cultura, sus peculiaridades y la fuerza de la naturaleza allí, las que han determinado sus creaciones. En su residencia en Särestöniemi, conocida como Särestö, Reidar se sumergió en el medio salvaje ártico, en las dificultades y contrastes de este territorio para dar argumento a su obra. En este caso, a pesar del interés que despierta su trabajo, las construcciones dispersas de un complejo que era al mismo tiempo vivienda, estudio y galería, tienen un mayor atractivo que en los casos anteriores. El particular caso del edificio erigido por Raili y Reima Pietilä en este conjunto para presentar la colección del artista merece ser reseñado. Esta construcción, erigida en 1972, se concibió como una sorprendente combinación de sauna, piscina y galería de arte bajo un mismo espacio. Una forma innovadora y acertada de disfrutar en un clima y un entorno como el ártico de un arte nacido del lugar mismo. En el diseño de esta construcción participaron conjuntamente la pareja y el artista. Éste último impuso la necesidad de que se construyera con un tipo muy particular de troncos de pino que, pertenecientes al bosque



98. y 99. Reidar Särestöniemi en el invierno lapón y en su estudio

<sup>49</sup> También puede consultarse al respecto el documental: *Haru. The Island of the Solitary (Haru. La isla de la soledad)*, en el que se resumen los veinticinco años que Tove y Tulikki disfrutaron de la isla. CEDERSTRÖM, Kanerva y TANNER, Riikka: *Haru. The Island of the Solitary*. s.d., Lumifilm Ltd, 1998.

<sup>50</sup> Más información sobre esta construcción en JANSSON, Per Olov: "Islet for the artists", *Arkkitehti* 3/2005. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2005, pp. 14-18; MALMBERG, Jonas: "A cabin in the archipelago", *Arkkitehti* 3/2005. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2005, pp. 19-21. El lugar se ha convertido en un foco de peregrinaje en particular para todos aquellos seguidores de la obra de Tove Jansson.



101. y 102. Reima y Raili Pietilä, exterior del edificio de galería, sauna y piscina en Särestö (1972)



100. Complejo artístico Särestö en Kaukonen, Kittilä, Laponia



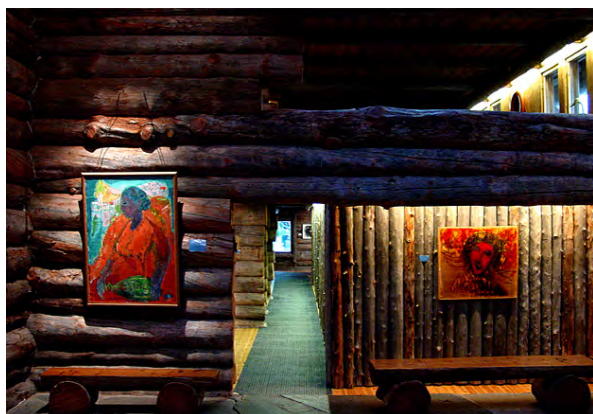
103. Reidar Särestöniemi, *Koivujen hautausmaa* (Cementerio de abedules, 1976)



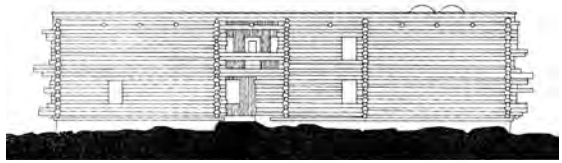




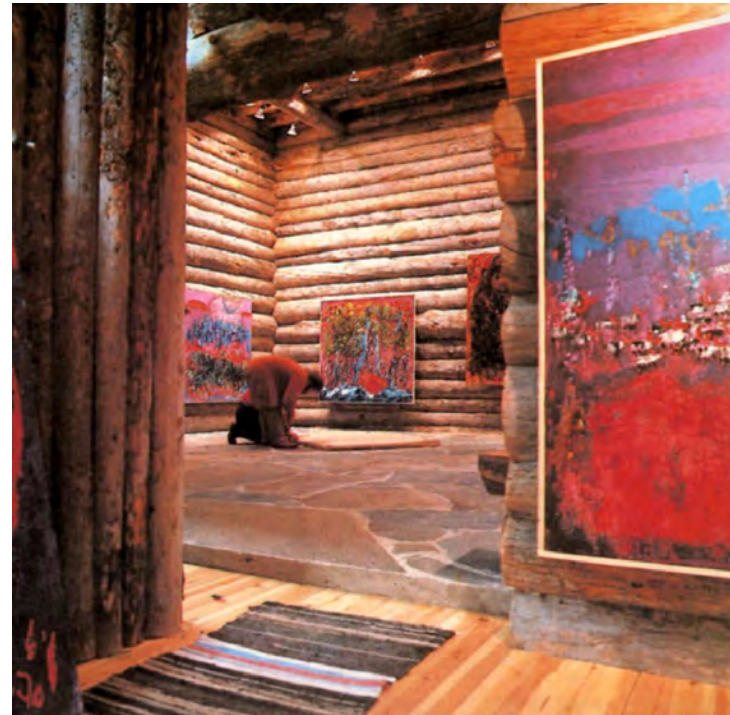
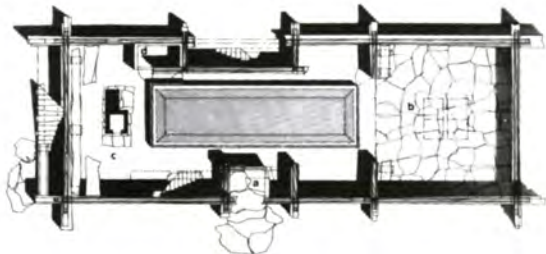
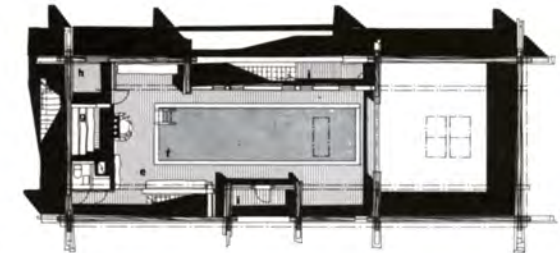
104., 105., 106. y 107. Reima y Raili Pietilä, interior del edificio de galería, sauna y piscina en Särestö (1972). Fotografía inferior derecha SRM 86/1419







108., 109. y 110 Reima y Raili Pietilä, documentación gráfica del edificio de galería, sauna y piscina en Särestö (1972),



111. y 112. Reima y Raili Pietilä, ámbito de galería en Särestö (1972)

circundante, llevaban entre trescientos y quinientos años muertos pero en pie.<sup>51</sup> En ellos se acumulaban siglos de fuerza de la naturaleza que se dejaron como única expresión en la construcción. Con la galería en la parte inferior y la piscina en la superior, comunicadas espacialmente, en el exterior sólo los troncos, apilados y percibidos de manera abstracta al carecer de cubierta visible, fueron la imagen de esta arquitectura. Ninguno de los troncos fue rectificado ni modificado, y el número imprescindible de ellos fueron cortados en su longitud inicial. Su dimensión original fue la que determinó la de la construcción así como su tosca apariencia, al no igualar su dimensión en los extremos. La actitud ascética y casi chamánica del artista junto a su respeto extremo hacia el lugar y el medio natural quedaron plasmadas en esta aestilística galería.<sup>52</sup>

En este conjunto de trabajos, actitudes, reflexiones y pensamientos, considerando las particularidades de cada una de ellas, emergió cierta sensibilidad compartida. Con unos límites menos precisos que los del constructivismo finlandés o cualquier otra corriente anterior, con una naturaleza más dispersa y una organización menos sistematizada, todos los participantes y sus resultados colaboraron en la configuración de una condición común. En ella no sólo se compartieron los principios expuestos anteriormente en relación al pensamiento de Heidegger sobre al acto de habitar sino también otros de los enunciados por el filósofo alemán en este mismo sentido referidos a la vivencia del trabajo de los campesinos, vinculada al trabajo manual, así como a la experimentación vital del paisaje y sus alteraciones fruto de los cambio estacionales. Heidegger afirmaría: *yo nunca contemplo el paisaje, experimento sus cambios*.<sup>53</sup> Ambas rutinas eran base de la actividad de los protagonistas citados hasta el momento. Alrededor de esta serie de comportamientos aparece una constelación de términos que han sido empleados para referirse a la postura de los anteriores creadores, y también de multitud de habitantes anónimos finlandeses, que ayudan a entender esta categoría. Algunos como primario, originario, arcaico, salvaje, rudimentario, rústico o indígena aparecen en relación a este tema. En su conjunto invocan a una noción más que los aglutina, lo *primitivo*.



113. Heidegger junto a su cabaña en Todtnauberg

<sup>51</sup> JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): *Op. cit.*, p. 144.

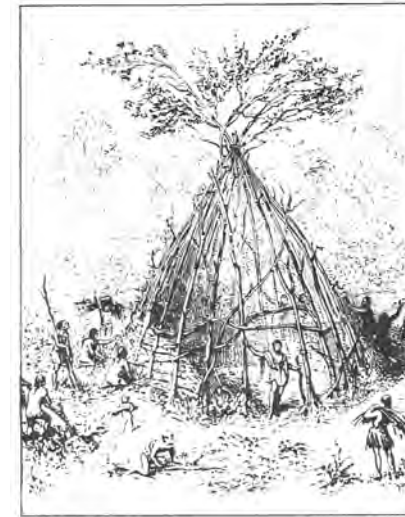
<sup>52</sup> Reidar volvió a contar con los servicios de los Pietilä en 1978 para ampliar el complejo con un nuevo estudio y edificio residencial. Posteriormente, tras la muerte del artista en 1981, en 1988 la pareja de arquitectos añadieron una cafetería y unas oficinas para la Fundación Museo Särestöniemi que actualmente gestiona y preserva el legado plástico y construido desde ese mismo lugar.

<sup>53</sup> LÓPEZ-GALIACHO, Emilio: "La cabaña del filósofo", *Fronterad Revista Digital*, 16-12-2010., Madrid, Frontera Digital S.L., 2010.  
< <http://www.fronterad.es/?q=cabana-filosofo> > (04/04/2013).

## Arquitectura primitiva

Antes de emplear la expresión primitivo o primitivismo, merece ser analizado parte de su origen e implicaciones, en especial al ser utilizado en el campo arquitectónico, dado que con facilidad puede inducir a equívoco.<sup>54</sup> La recurrencia a este concepto, de manera genérica en arquitectura, se ha producido bajo la necesidad de cierta regeneración en estadios estilísticos en decadencia. Tras esta voluntad ha existido una propensión a la idealización en la búsqueda de los verdaderos y auténticos orígenes que comenzó en el siglo XVIII y se repitió hasta comienzos del siglo pasado. Marc-Antoine Laugier, Quatremère de Quincy o Gottfried Semper entre otros trataron el tema, anunciado en su origen por el propio Vitruvio, al hablar de la idealizada cabaña primitiva habitada por salvajes. Como ejemplo de uno de los últimos escenarios en los que fue empleado este discurso con una vinculación similar, enfocado desde el origen de la arquitectura clásica a través de la vernacularización, se podría retomar el comienzo de este trabajo, el primer capítulo.

Fue a finales del siglo XIX y comienzos del XX cuando, a través de la atención suscitada en disciplinas como la literatura o el arte, el empleo y significado de lo primitivo viró. La expresión con más repercusión e influencia se produjo tras la incorporación de creaciones artísticas tribales africanas y oceánicas como referencia en la obra de artistas plásticos occidentales durante la fase de vanguardias. Junto a la espontaneidad y frescura, el gran poder visual y carga emocional que emanaba de aquellos objetos sedujo instantáneamente a los artistas. Eran elementos reales, no inventados, dotados de una gran autenticidad, definidos como los artefactos culturales de grupos de población tecnológicamente poco desarrollados en comparación con occidente. De ellos fueron extraídos algunos de los rasgos estéticos y rudimentarias técnicas como la insistencia en las señas de ejecución manual, la ausencia de perspectiva y la apariencia general en muchos casos grotesca, monótona o exagerada. La arquitectura, por estar inmersa en un proceso de profunda renovación, abandonada a la suerte de la tecnificación, no respondió de manera inmediata a los estímulos que en este sentido afectaban a su disciplina. Sólo algún ejemplo esporádico y excéntrico en exposiciones coloniales, como el pabellón del Congo Belga en la Exposición Colonial Internacional de 1931 en París, a cargo de Henry Lacoste, encajaría en esta categoría de tipo tribal. En la arquitectura, al contrario que en



114. Desarrollo de la arquitectura desde la construcciones primitivas según William Chambers (1759)



115. Man Ray, *Kiki* (1926)



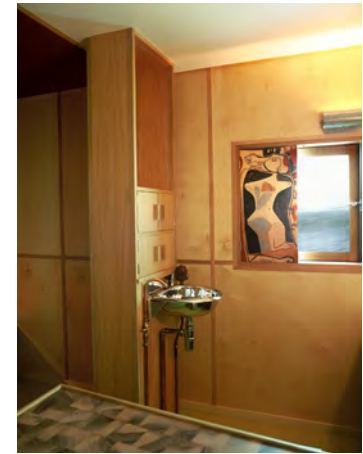
116. Henry Lacoste, pabellón del Congo Belga en la Exposición Colonial Internacional en París de 1931

<sup>54</sup> El análisis más exhaustivo sobre el término primitivo, sus implicaciones y variables arquitectónicas se puede consultar en la reciente publicación ODGERS, Jo, SAMUEL, Flora y SHARR, Adam (eds.): *Primitive. Original matters in architecture*. London, Routledge, 2006. En relación específica al vocablo, su uso y significado se puede consultar FORTY, Adrian: "Primitive: the word and concept", en ODGERS, Jo, SAMUEL, Flora y SHARR, Adam (eds.). *Op. cit.*, pp. 3-14. Michelangelo Sabatino también ha hecho un esfuerzo por recopilar y aclarar el tema del primitivismo en arquitectura y urbanismo en SABATINO, Michelangelo: "The primitive in modern architecture and urbanism. Introduction", *The Journal of Architecture* 13:4, s.d., s.d., 2008, pp. 255-364. Más información al respecto, focalizada en el ámbito artístico se encuentra en TORGOVNICK, Marianna: *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago and London, University of Chicago Press, 1990; FLAM, Jack y DEUTCH, Miriam (eds.): *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history*. Berkeley and Los Angeles, University California Press, 2003.

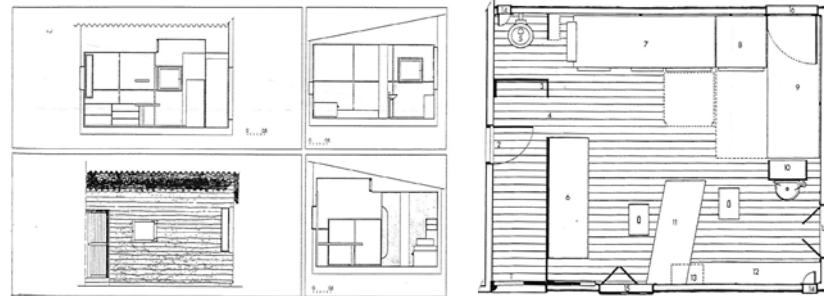




117. Le Corbusier de camino a Le Cabanon



118., 119., 120., 121. y 122.  
Le Corbusier, Le Cabanon en  
Roquebrune-Cap-Martin (1952)



otros campos artísticos, no se llegó a producir una aceptación convincente de estos fundamentos de naturaleza africana y oceánica.<sup>55</sup>

Frente al modelo artístico, en el campo arquitectónico siempre pesaron en este sentido, al menos en la cultura occidental, aquellas iniciales teorías sobre el origen del acto de construir junto con las que también se llegó a admirar la vida no civilizada y a hablar del noble salvaje. Uno de los ejemplos en los que aparecen matices en este sentido se produjo de nuevo de la mano de Le Corbusier, en su pequeña casa de retiro Le Cabanon (1952), en Roquebrune-Cap-Martin.<sup>56</sup> Realizada bajo los principios de su Modulor y encajada en un prisma de 366x366x226 centímetros, su exterior sí respondía en parte a una estética anónima, ruda y manual. Su interior estaba cuidadosamente modulado y realizado con materiales industrializados. El estilo de vida llevado allí por Le Corbusier y su mujer, relajado y en contacto directo con la naturaleza, sin apenas vinculación con comodidades y artilugios, se desarrolló siempre alrededor de un espacio único. Con una perspectiva diferente, otro arquitecto que se preocupó de manera decidida por este tema, de un modo menos personal y más global, fue Dimitris Pikionis. Al declarar lo siguiente: *Siento dentro de mí una necesidad acuciante: la de encontrar la única, indivisible tradición del mundo*,<sup>57</sup> Pikionis se posicionaba cerca de las ideas clásicas relativas a lo primitivo así como en una postura integradora universal. En algunas de sus últimas obras se destila esta voluntad de manera nítida, a través de una fusión en su estado más primario de diferentes naturalezas culturales. En este sentido la Iglesia de San Dimitris Loumbardiaris y el pabellón anexo (1951-57), así como la zona de juegos infantiles en Philothei (1960-65), ambas en Atenas, recogen esta ambiciosa voluntad de su creador.

La recreación de una arquitectura primitiva en pleno siglo XX, renunciando a los medios y materiales tecnificados, sin duda puede, con facilidad, llevar a la artificiosidad y el anacronismo. Al abordar la categoría de lo primitivo a lo largo de la modernidad y contemporaneidad se pueden

<sup>55</sup> Tal y como recuerda Sabatino, y se puede comprobar en la extensa producción del siglo XX, en la arquitectura lo primitivo y sus derivadas no han sido suficientemente exploradas: SABATINO, Michelangelo: "The primitive in modern architecture and urbanism. Introduction". *Op. cit.*, p. 358. Resulta interesante descubrir sin embargo como en este sentido Joseph Rykwert ha hecho un esfuerzo por vislumbrar escenas primitivistas en arquitectos de la modernidad como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, André Lucat, Mies van der Rohe, Konrad Wachsmann, Walter Gropius o Adolf Loos, RYKWERT, Joseph: *Op. cit.*, pp. 14-31. Puesto que los límites entre lo vernáculo y lo primitivo pueden resultar vagos y en algunas cuestiones coincidentes, y dado que artistas, críticos y arquitectos en ocasiones han usado indistintamente y según sus propios intereses uno u otro término, resulta imprescindible en este punto establecer diferencias claras entre ellos. Por un lado lo vernáculo, ampliado en ocasiones a lo tradicional o regional, ha estado ligado a las variantes nacionales o locales de una arquitectura que, clasificada como no culta, se ha desarrollada bajo el amparo de cierto grado de civilización y con base a materiales mínimamente manufacturados. Por otro lado, en su origen, y dejando de lado la concepción clásica idealizada y repetida a partir del siglo XVIII, con lo primitivo se ha hecho alusión a las construcciones resultado de la actividad de grupos sociales no jerarquizados, en muchos casos aislados, con base en materiales no elaborados, empleados prácticamente tal y como se encuentran en la naturaleza. El resultado por tanto en este segundo caso han sido construcciones muy determinadas por la dimensión y características de las materias primas empleadas, con deformidades en algunos casos, excesos de material y sin ningún tipo de refinamiento ni decoración. En relación a esta diferenciación puede consultarse también SABATINO, Michelangelo: "The primitive in modern architecture and urbanism. Introduction". *Op. cit.*, pp. 358-363.

<sup>56</sup> En relación a Le Corbusier, lo primitivo y el salvaje noble: VOGT, Adolf Max: *Le Corbusier. The Noble Savage. Toward an Archaeology of Modernism*. Cambridge, The MIT Press, 2000. Traducción por Radka Donnell. Original: *Le Corbusier, Der edle Wilde. Zur Archäologie der Moderne*. Wiesbaden, Vieweg, 1996.

<sup>57</sup> PUENTE, Carlos: "Camino secundarios", en CARMELO, Marcelo (ed.): *Otras Vías. 1 Homenaje a Pikionis*. Ávila, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este – Demarcación de Ávila, 2005, pp. 21-25; Para José Ignacio Linazasoro en la obra de Pikionis perdura una vuelta al primitivo equilibrio entre hombre y Naturaleza. LINAZASORO, José Ignacio: "Hablan las piedras. En torno a Dimitris Pikionis" en LINAZASORO, José Ignacio (ed.): *Otras vías. Pikionis, Lewerentz y Van der Laan*. Buenos Aires, Nobuko, 2010, pp. 12-13.



123. Dimitris Pikionis, complejo de la iglesia de San Dimitris Loumbardiaris (1951-57), Atenas



124. Dimitris Pikionis, pabellón en el complejo de la iglesia de San Dimitris Loumbardiaris (1951-57), Atenas



125. Dimitris Pikionis, zona de juegos infantiles en Philothei (1960-65), Atenas



126. Wenzel Hablik, *Castillo de Cristal en el mar*, 1914

destacar dos perspectivas. Por un lado, en su análisis, Michelangelo Sabatino ha destacado tres maneras válidas de acercarse a este objetivo: mediante un diálogo conceptual con las tipologías primitivas, cueva, cabaña y tienda, a través del contacto con el medio natural, ya sea introduciéndolo en la ciudad o saliendo a buscarlo fuera de ella, y mediante la conjunción de técnicas modernas con otras menos elaboradas, combinando lo industrializado con lo manual.<sup>58</sup> Frente a esta lectura más somera, resulta más relevante y concisa la realizada por Dalibor Veseley.<sup>59</sup> Dejando de lado las incorporaciones de tipo tribal, para éste aparecen dos modos de acercarse al tema de manera general. Uno inicial, descrito como *superficial* por el autor, donde, de un modo más elemental, la noción de lo primitivo se asocia de nuevo a los significados clásicos del término, al retorno a la naturaleza, a los orígenes y a estados tempranos de desarrollo, relacionado de algún modo con la desvinculación de los eventos civilizadores. Una segunda concepción, más relevante para este caso, es el uso *profundo* de la noción primitivo vinculado al acto artístico. En este caso, refiriéndose a ello como *primitivismo* no se procura sólo un alejamiento de la civilización en sí, sino algo más complejo como la emancipación de hecho cultural, pretendiendo alcanzar con ello la esencia primaria. Veseley afirma que *es la búsqueda de un modo primordial, esencial y original de creatividad*. Supone *alcanzar el lugar secreto donde el poder primigenio nutre toda evolución*.<sup>60</sup> Esta categoría, que ha ocupado a algunas corrientes como el expresionismo o el surrealismo artísticos, es un fruto exclusivo de la cultura moderna, sin vinculación alguna con el arte primitivo tribal ni las concepciones clásicas del mismo término. En arquitectura una de sus plasmaciones se produjo en la arquitectura expresionista y las formas cristalinas. Estas formaciones fueron entendidas como una materialización de las fuerzas intrínsecas de la naturaleza y como *la manifestación más clara de un modo primitivo de creatividad*.<sup>61</sup> Richard Weston apoyará también esta visión al declarar que estas leyes autónomas e inexorables de las formas cristalinas *funcionaron como referencias primitivas en la modernidad*.<sup>62</sup>

Existe la posibilidad de profundizar en la vertiente expresionista dentro de la escena finlandesa, en particular a través de la figura de Reima Pietilä y su obra, sin embargo, no será un tema a tratar en este capítulo. Resulta más interesante ahora destacar como se produjo, con los comportamientos descritos anteriormente, una adhesión simultánea a las concepciones superficial y profunda de lo primitivo. A través de ellos se observa como fueron fusionados al mismo tiempo dos hechos diferenciados como el alejamiento de la civilización y la emancipación de los rasgos culturales, retroalimentándose el uno en el otro y redundando aún más si cabe en la actitud primitivista. De este modo se aprecia como el retiro real pudo servir al artístico y viceversa. Es útil para ello recordar algunas de las fotografías de Le Corbusier trabajando en Le Cabanon, sin camisa, supuestamente tras

<sup>58</sup> SABATINO, Michelangelo: "The primitive in modern architecture and urbanism. Introduction". *Op. cit.*, p. 355.

<sup>59</sup> VESELEY, Dalibor: "The primitive as modern problem: invention and crisis", en ODGERS, Jo, SAMUEL, Flora y SHARR, Adam (eds.). *Op. cit.*, pp. 25-31.

<sup>60</sup> *Ibidem*. Parece adecuado a partir de este momento, al igual que Veseley, vincular el término primitivismo a la actividad artística de este tipo, primaria y esencial.

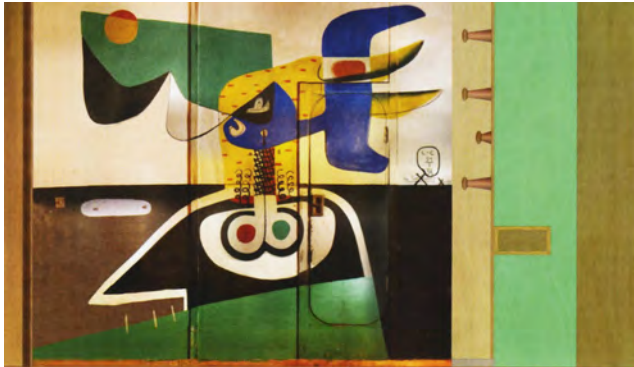
<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> WESTON, Richard: "Mineral matters: formation and transformation", en ODGERS, Jo, SAMUEL, Flora y SHARR, Adam (eds.). *Op. cit.*, p. 70.





127., 128., 129., 130. y 131. Murales en Le Cabanon y Le Corbusier pintando en el verano de 1939 un mural en la casa E-1027 de Eileen Gray, Cap-Martin





132. Le Corbusier trabajando en Le Cabanon



133. Reidar Särestöniemi, *Huurrekoivikko (Arboleda de abedules helados)*, (1969)



134. Reidar Särestöniemi, *Kotivujen hautausmaa (Cementerio de abedules)*, 1976)

un baño solitario en el Mar Mediterráneo, en la búsqueda durante aquella etapa de expresiones más originarias.<sup>63</sup> En esta conjugación de retiro físico y acto artístico, la arquitectura aparece como mediadora. Es en ella donde son acogidos ambos eventos y la que también recibe la influencia de esta doble actitud. Así en la elección de un lugar apartado, en su apariencia exterior y en la necesidad de vivir con lo mínimo en un espacio único y pequeño se aprecian gestos primitivos de carácter atávico. Por otro lado, en su interior, sobre la propia arquitectura, también es proyectada la actividad artística, vinculada a este acto emancipador, en este caso hecha palpable en forma de murales puristas.<sup>64</sup>

Este comportamiento se produjo de manera especialmente significativa, extensa y fructífera en Finlandia. La conjugación entre retiro y búsqueda de inspiración esencial resultó aún más evidente.<sup>65</sup> La actitud de los implicados quedaba por tanto teñida de una componente primitivista que no se puede obviar. En todos ellos, los ocupantes de la arquitectura fueron creadores, y en su retiro persiguieron igualmente un reinicio o estímulo inspirador clave para su obra. Las construcciones desarrolladas en los anteriores ejemplos, aunque no contaran en todos los casos con interés arquitectónico, fueron también fruto directo de la voluntad propia de los creadores. El más interesante fue el de Reidar Särestöniemi. La galería construida en su lugar de aislamiento era el soporte de la actividad plástica de Reidar. Al mismo tiempo podía actuar como lugar de inspiración, cuesta pensar en un sitio más adecuado para la reflexión en aquel medio hostil que la sauna y la piscina incorporadas en esta construcción. En el edificio coordinado por los Pietilä, Reidar dejó importantes huellas de su actitud primitiva vital y primitivista artística. Fue él quien, al elegir los troncos centenarios con los que debería erigirse, y hacer patente la apariencia que deseaba para aquella construcción, redundó en esta dimensión de la construcción. El propio Pietilä recuerda como, tras no encontrar un tipo de arquitectura que satisficiera al artista, al pasear junto a Reidar por el complejo y ver el montón de troncos que éste había adquirido para la galería, el artista comentó que era precioso tal y como se presentaba aquel montón en el lugar.<sup>66</sup> Tras aquella inclinación, fue esta imagen esencial, primitivista en su naturaleza artística, con la que se trabajó para llevar a cabo la galería.

En la relación de los finlandeses con la naturaleza, especialmente en su conducta hacia el bosque, es donde se puede hacer referencia de nuevo a un comportamiento de tipo primitivo. El

<sup>63</sup> En este retiro es donde Le Corbusier trabajó en destacados proyectos de su última fase como Chandigarh, La Tourette o Ronchamp. MARZÁ, Fernando: *Le Corbusier. Le Cabanon*. Libro de Arquia Documental nº. 22. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos, 2011, p. 23.

<sup>64</sup> Junto a la superposición de tapices y fotografías que se llegó a producir en el interior, Le Corbusier llegó a pintar personalmente el interior de las contraventanas ciegas, un mural en la división con restaurante adjunto *L'étoile de mer*, otro en el exterior junto a la entrada al mismo restaurante. Algo similar había hecho con anterioridad en la casa E-1027 de Eileen Gray, residencia también emplazada en Cap-Martin y que Le Corbusier empleaba para descansar antes de construir Le Cabanon. En ella, entre 1937 y 1939 Le Corbusier proyectó, durante algunas etapas de retiro, algunas de sus aspiraciones artísticas en forma de diversos murales ejecutados por el mismo dispersos por la casa.

<sup>65</sup> De manera general, Dalibor Veselý recupera un interesante término, *Ingenium Loc,i* para designar esta búsqueda del poder de la inspiración, la invención y la creatividad en la naturaleza. VESELEY, Dalibor. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>66</sup> JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): *Op. cit.*, p. 144.



bosque, como medio envolvente más abundante y base de sustento durante siglos,<sup>67</sup> se ha convertido en un tema cargado de misticismo, muy recurrente en la cultura finlandesa.<sup>68</sup> No obstante, sobre él se siguen proyectando hoy en día anhelos de perfil casi prehistóricos como los *del cazador libre del medio salvaje y el leñador*, consideradas todavía *imágenes centrales en el paisaje mental finlandés*.<sup>69</sup> Juhani Pietarinen, profesor de filosofía en la Universidad de Turku, ha definido cuatro posibles posturas en la vinculación establecida entre el hombre y el bosque.<sup>70</sup> Pietarinen ha destacado una primera denominada *utilitarista*, avocada al fracaso, por la que el bosque se convierte exclusivamente en fuente material y de recursos, encaminada única y exclusivamente a proporcionar una mayor calidad de vida al hombre. Ha anotado una segunda, llamada *humanista*, en la que el bosque es demandado como escenario para la realización de diversas actividades de tipo cultural. En la utilización en beneficio propio que también se produce en este caso, Pietarinen ha vislumbrado de nuevo cierta conducta materialista. En tercer lugar ha señalado una forma más de relación, denominada *misticista*, por la que, promoviendo una experiencia de unidad entre hombre y naturaleza, se proyecta cierta sacralidad sobre el bosque. Esta lectura se entronca dentro de una tradición histórica muy asentada en este país nórdico. Finalmente, aparece la más radical de todas y más interesante, la actitud *primitivista* hacia el bosque. De origen más actual, bajo su influencia son negados todos los privilegios del ser humano hacia la naturaleza. El hombre no tiene derecho a poner en peligro las condiciones de otras formas de vida. Llevada a su extremo se debería concluir en una renuncia hacia todos los ideales de civilización y de estado de bienestar para volver a una situación lo más ancestral posible.

A un término medio entre la postura primitiva y la anterior misticista es a lo que se acercaron muchos finlandeses que, como se ha señalado, decidieron acogerse a este medio durante sus periodos de descanso en el tercer cuarto de siglo.<sup>71</sup> Tras esta elección, y en su consideración hacia el medio boscoso, se vislumbra también un acercamiento a la eclosión del movimiento ecologista. Este sentimiento, que significativamente sigue vigente allí hoy en día y que arraigó con fuerza en sus inicios en Finlandia, subyacía de alguna manera en la conciencia revolucionaria de los años sesenta. Anteriormente Heidegger, en el mismo texto de 1951 en relación al acto de construir y habitar, ya había adelantado importantes principios en este sentido:

<sup>67</sup> El 76% del total del territorio finlandés es boscoso, el 10% son lagos y el resto está destinado a la agricultura y los asentamientos urbanos. Con este porcentaje es el país con mayor índice de bosques en Europa, lo cual sirve para valorar la influencia y trascendencia de su presencia.

<sup>68</sup> El análisis de la influencia de este medio en las diferentes ramas de la cultura en Finlandia sería un trabajo prácticamente inabarcable. Juhani Pallasmaa ha sido uno de los últimos en realizar alguna interpretación en este sentido. Desde la perspectiva arquitectónica ha llegado a valorarlo como un recurso propiamente cultural. Este es el argumento que ha utilizado a la hora de analizar Villa Mairea y destacar en ella lo que ha venido llamar *espacio bosque* o *geometría del bosque* o *funcionalismo bosquizado*. Esta lectura ha sido apoyada por Richard Weston: WESTON, Richard: *Alvar Aalto*. Op. cit., p. 124; JOVÉ SANDOVAL, José María: Op. cit., pp. 141-181; y por Lauri Louekari, quien ha pasado a denominarlo también como *perspectiva biológica*. LOUEKARI, Lauri: "Architecture of the forest. Espacial structures in nature as sources for modern Finnish architecture", *Arkkitehti* 4/2007. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2007, p.19.

<sup>69</sup> ALHO, Olli: Op. cit., pp. 121-122.

<sup>70</sup> PIETARINEN, Juhani: *Iminen ja metsä: neljä perusasennetta. Man and the forest: four basic attitudes*. Silva Fennica 1987, 21(4), s.d., s.d., 1987.

<sup>71</sup> De manera general, en este mismo sentido, la aceptación llana y entusiasta demostrada hacia el mundo exterior por la mayoría de los finlandeses, que ha conllevado una generalización de este tipo de posturas hacia el medio natural y el bosque, se ha analizado como un fruto de la propia percepción y consecuente aceptación de sí mismos como *seres primitivos y pueriles, dominados por la naturaleza*. OPIE, Jennifer: Op. cit., p. 52.



135. Reima y Raili Pietilä, exterior del edificio de galería, sauna y piscina en Särestö (1972)



136. El bosque finlandés según Pekka Halonen, *Wilderness (Tierra Salvaje)*, 1899





137. y 138. Verano e invierno en el bosque finlandés

*Los mortales habitan en la medida en que salvan la tierra. [...] Salvar significa propiamente: franquearle a algo la entrada a su propia esencia. Salvar la tierra es más que explotarla o incluso estropearla. Salvar la tierra no es adueñarse de la tierra; no es hacerla nuestro súbdito, de donde sólo un paso conduce a la explotación sin límites.<sup>72</sup>*

Aunque también misticista, en la actitud decidida y extrema de algunos creadores finlandeses, donde destacan Reidar Särestöniemi y Tapio Wirkkala, y en la de todos aquellos que en su huída a la naturaleza buscaron inspiración artística, encaja esta nueva lectura primitiva en cuanto a la consideración de un medio como el bosque. El repeto hacia este entorno, junto a una conducta no ingerente hacia mismo, hizo de sus protagonistas cuidadosos observadores y receptores del bosque, invitados sin derechos sobre el mismo. En este sentido, Flora Samuel y Sarah Menin han apoyado la valoración de la actitud sumisa y humilde de los creadores finlandeses hacia la naturaleza como fuente fundamental de profundo conocimiento y poeisis.<sup>73</sup> El bosque finlandés se había convertido en aquel *lugar secreto donde el poder primigenio nutre toda evolución.*<sup>74</sup> En el campo de la arquitectura esto lleva pensar en un nuevo término para definir el tipo de construcciones acogidas a estos principios como una *arquitectura del bosque*.



139. y 140. P. E. Blomstedt, edificio principal del estado de Rantala (1935)

## Primitivismo abstracto

Todo lo expuesto hasta el momento sirve de base para confirmar como la arquitectura finlandesa desarrollada a partir de los años cincuenta se postuló como un campo óptimo para acoger no sólo una expresión arquitectónica primitivista, alternativa a la anterior de perfil racional, sino para hacerlo de manera sincera y profunda, cargada de un sólido trasfondo intelectual y artístico, y adaptada a las particulares condiciones nacionales.

No se puede obviar como a lo largo del siglo pasado, la arquitectura en este país ya había presentado señales en cierto sentido cercanas al tema primitivista. Con cierta antelación se había producido la adicción en algunas de sus construcciones, independientemente de cual fuera el estilo en el que estaban realizadas y el uso de las mismas, de pequeños signos difíciles de catalogar. Éstos aparecieron de forma puntual, como un variado y constante goteo caracterizado por el empleo de

<sup>72</sup> HEIDEGGER, Martin: *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, p. 131.

<sup>73</sup> SAMUEL, Flora y MENIN, Sarah: "The modern-day primitive hut? 'Self-building' with Jung, Aalto and Le Corbusier", en ODGERS, Jo, SAMUEL, Flora y SHARR, Adam (eds.). *Op. cit.*, p. 211.

<sup>74</sup> VESELEY, Dalibor. *Op. cit.*, p. 25.

materiales, elementos y recursos de naturaleza anormalmente tosca, rudimentaria o arcaica. El más activo en esta fase inicial fue sin duda Alvar Aalto, a pesar de ello, cabe la posibilidad de situar como iniciador de esta incorporación de señales primitivas a P. E. Blomstedt. En 1935, poco antes de su muerte, añadió en el proyecto del edificio principal del estado de Rantala una masiva y rudimentaria pérgola, además de un pórtico y terraza similares. Posteriormente, Aalto pareció tomar el relevo, señales como los cuatro pilares tronco en el acceso del Pabellón de Finlandia para la Exposición Universal de París de 1937, algunas de las barandillas y cierres de las viviendas aterrazadas en Kauttua (1937-38) o de Villa Mairea (1938-39), o los soportes tronco de la cabaña de cazadores conocida como Korpikoto (1945-46), en Pertunmaa, plasmaron de manera esporádica y heterogénea esta circunstancia. Esta cualidad, de manera experimental, fue además probada en edificios menores y de carácter temporal de un modo menos parcial. El Pabellón de Economía Forestal para la Feria Agrícola de Lapua (1938) o el Pabellón para la empresa Artek en Hedemora (1946), ambos de nuevo a cargo de Aalto, realizados con soportes y cerramiento en madera sin desbastar, y sin apenas tratamiento, fueron ejemplos más elaborados de esta predilección.

Todos estos gestos sobrepasaron en su arcaicismo a lo que podría haberse estimado una convencional influencia romántica de tipo careliano. Es esto lo que ha inducido a agruparlos bajo una sensibilidad común, de naturaleza principalmente estética, también entendida como primitivista.<sup>75</sup> Kristo Vesikansa, quien ha dedicado su atención a esta colección de edificios, ha llegado más allá al valorar como, una vez superada la primera mitad del siglo XX, se produjo una continuidad y repunte de esta propensión, derivando en Finlandia *hacia un primitivismo abstracto*.<sup>76</sup> En esta nueva abstracción del primitivismo se pasó de una afectación puntual en los edificios a una concepción más global bajo esta postura, cercana a la de los ejemplos de Lapua y Hedemora. Vesikansa ha estimado como rasgos principales de esta vertiente la combinación de morfologías modernas, basadas en formas considerablemente simplificadas, junto al empleo de métodos arcaicos de construcción. Entre los ejemplos que ha servido como base para este hecho en su etapa inicial están la desaparecida sauna para estudiantes en Otaniemi (1951), a cargo de Heikki y Kaija Siren, algunas construcciones de los Pietilä y algún otro ejemplo que será citado más adelante.<sup>77</sup>

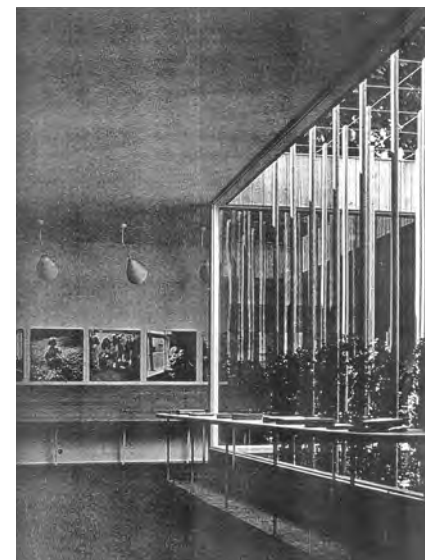
<sup>75</sup> Así han sido consideradas por Kristo Vesikansa en su artículo "Forest apes from Eskimo country. Primitivism in Finnish Modernism" ("Simios selváticos del país esquimal. El primitivismo en la Modernidad Finlandesa"). VESIKANSA, Kristo: *Op. cit.* El título de este artículo hace referencia a una de las frases pronunciadas por Alvar Aalto en una conferencia ofrecida en Berlín durante la guerra. En ella, aludiendo de nuevo a la vinculación primaria entre los finlandeses y el bosque, Aalto comentó: *Nosotros los finlandeses no somos ni Nazis ni Bolcheviques, somos simios del país esquimal!* VESIKANSA, Kristo: *Op. cit.*, pp. 33-35.

<sup>76</sup> Este es el título de uno de los apartados del artículo citado anteriormente del mismo autor. VESIKANSA, Kristo: *Op. cit.*, pp. 33-35. En la obra de muchos otros creadores finlandeses, con una actitud similar hacia la materia y lo originario, Erik Bergman ha apreciado utilizando un término similar un *primitivismo refinado*. CONNAH, Roger: *Writing architecture. Fantómas, fragments, fictions. An architectural journey through the 20th century*. *Op. cit.*, p. 144.

<sup>77</sup> Kristo Vesikansa se sirve de esta evolución primitivista para terminar por aplicar su vertiente abstracta a una serie de construcciones más contemporáneas que, con un mayor contraste entre formas esenciales y sistemas primarios, responden con más intensidad a esta cuestión. Entre ellas ha destacado obras como la Capilla de St Henry (1995-2005) de Pirjo Sanaksenaho, la Iglesia de Viiki (2000-2005) a cargo de JKMM o la iglesia de Käsämäki (1998-2004) de Anssi Lassila. VESIKANSA, Kristo: *Op. cit.*, p. 35. Otro término que ha sido empleado para definir una actitud vinculada a lo primitivo y originario finlandés, acuñado por Erik Bergman y atribuido a un grupo de creadores finlandeses entre los que se encontraban Reima Pietilä y Tapio Wirkkala, ha sido el de *primitivismo refinado*. CONNAH, Roger: *Writing architecture. Fantómas, fragments, fictions. An architectural journey through the 20th century*. *Op. cit.*, p. 144.



141. P. E. Blomstedt, edificio principal del estado de Rantala (1935)



142. y 143. Alvar Aalto, Pabellón de Finlandia para la Exposición Universal de París de 1937, patio de acceso e interior.



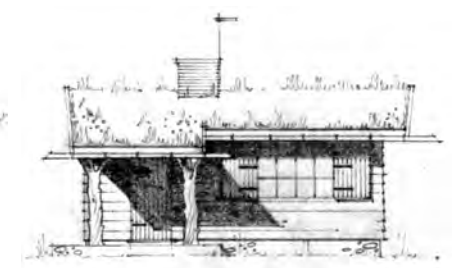
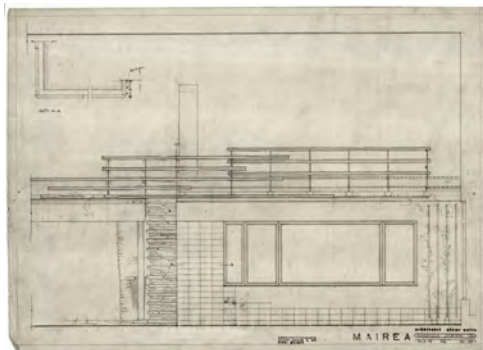
144., 145. y 146. Alvar Aalto, detalles de Villa Mairea (1938-39)



147. y 148. Alvar Aalto, viviendas aterrazadas en Kauttua (1937-38)



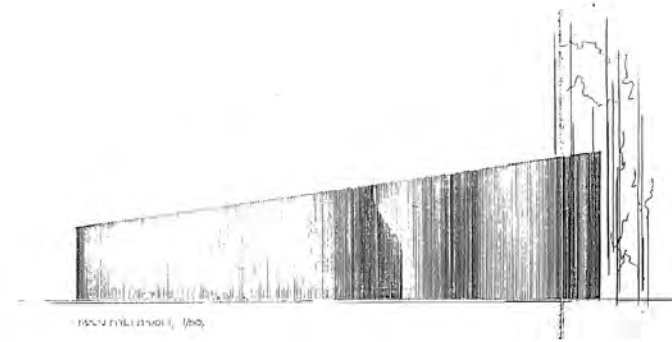
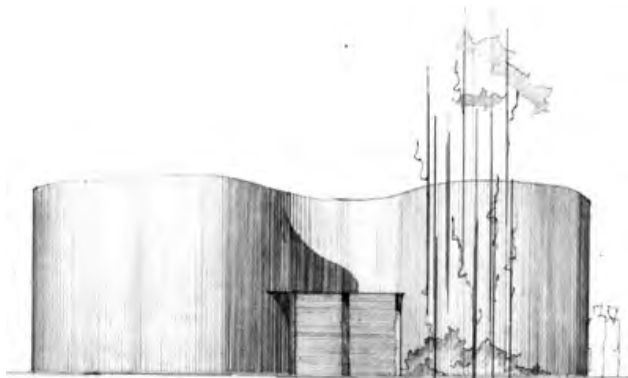
149. y 150. Alvar Aalto, cabaña de cazadores Korpikoto (1945-46), Pertunmaa



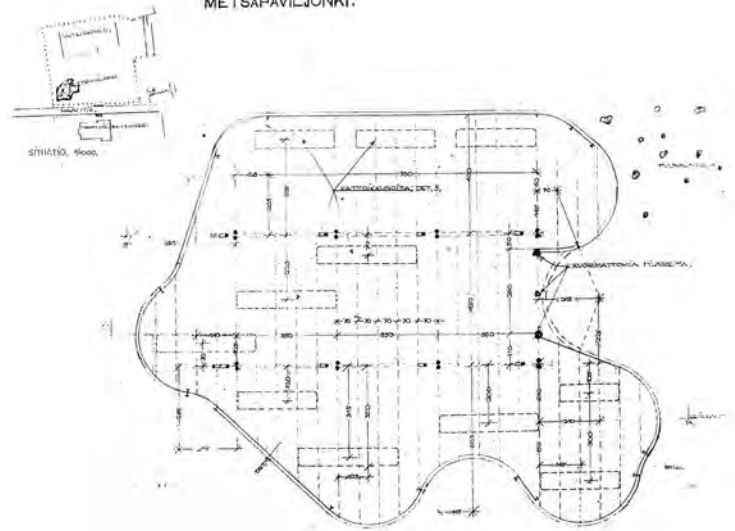


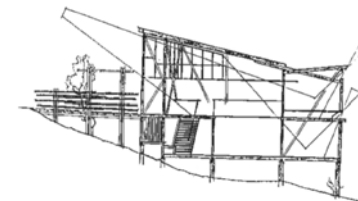
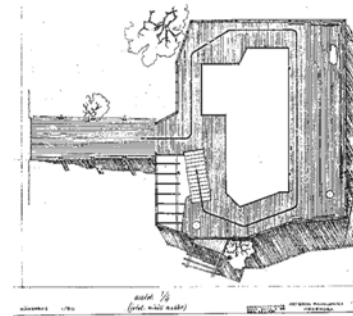
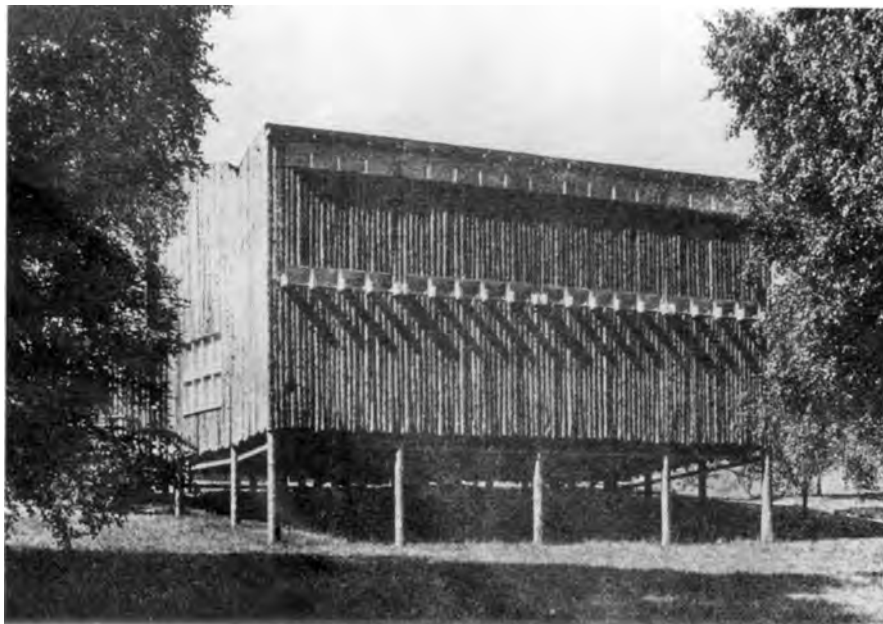
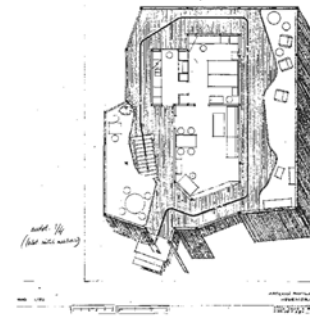


151., 152. 153., 154., 155., 156. y 157. Alvar Aalto, Pabellón de Economía Forestal para la Feria Agrícola de Lapua (1938)



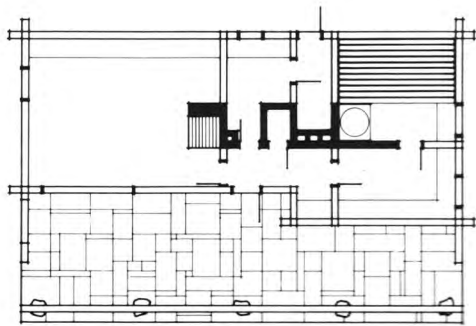
METSAPAVILJONKI.





158., 159. y 160. Alvar Aalto, Pabellón para la empresa Artek en Hedemora (1946), Suecia





161., 162., 163., 164. y 165. Heikki y Kaija Siren, sauna de estudiantes en Otaniemi (1951)





166, 167., 168., 169., 170., 171., 172. y 173. Algunos de los resultados construidos durante la guerra y militares trabajando en una de estas edificaciones

Entre la incipiente etapa de iniciales señales primitivistas y su posterior eclosión se produjo, durante la guerra, un evento que no puede ser pasado por alto. Con él se propició en Finlandia una característica expresión constructiva única en su tipología y consecuencias. En pleno conflicto, y durante dos años y medio, se produjo un estancamiento de los enfrentamientos en varios frentes, entre ellos el careliano, en los que no llegó a usarse ni un solo arma. En este intervalo, la acumulación de tiempo libre y energía en un conjunto de milicianos, donde muchos eran aficionados al trabajo manual y la artesanía, fructificó en forma de diferentes expresiones materiales. El conjunto de enseres, utensilios y demás productos generados en esta fase precisarían de un capítulo aparte para ser abordados. De la mano de diferentes mandos, parte del esfuerzo más significativo fue canalizado con la voluntad de mejorar la seguridad. El resultado fue una extensa producción constructiva de, además de trincheras, barricadas y búnkeres, otras construcciones que excedieron lo exclusivamente militar. Algunas más domesticas, concebidas para hacer más comfortable aquella tensa espera, como refugios, dormitorios, zonas estanciales y saunas, fueron construidas sin descanso.<sup>78</sup> Todo lo que rodeó a aquel acto constructivo estuvo directa y exclusivamente vinculado al bosque, en un atávico gesto de sometimiento y dependencia del mismo. El bosque fue el lugar donde debían residir sus protagonistas, donde se insertaron, de manera más o menos camuflada considerando la orografía y la naturaleza, estas construcciones, y el medio del que fueron extraídos los recursos para las mismas, casi exclusivamente madera. La expresión final alcanzada por la totalidad de estas edificaciones, como se puede comprobar en las diferentes imágenes, fue lo más cercano a algo genuinamente primitivo en pleno siglo XX en Finlandia. Pallasmaa ha declarado al este respecto: *Durante la guerra, los hombres en el frente tuvieron que redescubrir de multitud de maneras los estilos de vida y los métodos de construcción primitivos del 'bosque finlandés'*.<sup>79</sup> El alcance de la influencia de esta actividad es difícil de evaluar, pero se puede adivinar que no fue menor, al fin y al cabo la mayor parte de los jóvenes arquitectos y diseñadores que desarrollaron su carrera tras el conflicto fueron alistados por el ejército participando en diferentes frentes. Entre otros, este fue el caso de dos de los protagonistas que se citarán más adelante, Aarno Ruusuvoori y Reima Pietilä.<sup>80</sup>

El auge en la vivienda de verano de los años cincuenta en adelante, ya fuera en forma de residencia, sauna-refugio o refugio solamente, junto a los estímulos destacados hasta el momento, sirvió para acoger una acumulación mayor de obras bajo los principios del citado primitivismo

<sup>78</sup> En relación a este tipo de construcciones el estudio más detallado y exhaustivo ha sido el realizado por Eerikki Helama en *40 Luku. Korsujen ja jälleerakentamisen vuosikymmen (Años cuarenta. Década de refugios y reconstrucción de viviendas)*. HELAMAA, Erkki: *Op. cit.*; Por otro lado Kristo Vesikansa ha anotado la existencia de cierta influencia proveniente de los edificios de Alvar Aalto en aquellas construcciones en las que también participaron arquitectos. VESIKANSA, Kristo: *Op. cit.*, p. 31.

<sup>79</sup> PALLASMAA, Juhani (ed.): *The language of wood: wood in Finnish sculpture, design and architecture*. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>80</sup> Es conocido que Wirkkala participó en la guerra y que allí diseñó y llevó a cabo un diseño de cuchillo muy celebrado. También es conocido como otro diseñador, a larga muy estimado, Ilmari Tapiovaara, participó en el diseño de uno de los refugios en Aunus además de en otros elementos de mobiliario. Olli Lehtovuori recuerda también como la guerra demostró la capacidad finlandesa de sobrevivir en lo salvaje, y además destaca la particular decisión de muchos excombatientes de, tras la guerra, seguir viviendo de manera apartada. LEHTOVUORI, Olli: *Op. cit.*, pp. 22-23.



174. Militares trabajando en una de las características construcciones de guerra



175., 176. y 177. Dibujos de Reima Pietilä realizados durante su alistamiento en la guerra en 1944

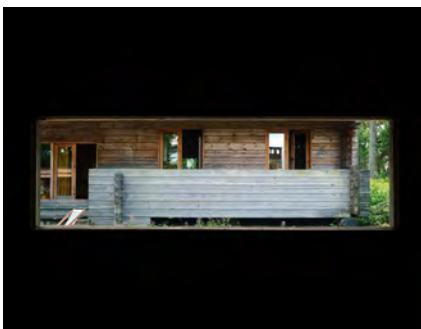




178. Ejemplo de arquitectura primitivista, Kari Raimoranta y Tuomo Siitonen, detalle de la sauna en Teisko (1976-78). Fotografías SRM 86/1598



179. Ejemplo de arquitectura primitivista, Osmo Sipari, detalle de sauna Tukiainen (1964) en Orivesi. SRM 86/1784



180. Ejemplo de arquitectura primitivista, Heikki y Kaija Siren, detalle de la residencia de vacaciones en la isla de Lingonsö (1966-69), archipiélago de Barosund

abstracto. Al contrario que con la arquitectura modular anterior, en ningún momento se puede hablar en este caso de un movimiento ni reglado ni organizado, sino de una repetición de rasgos similares, acontecida de manera más o menos aleatoria en la obra de los arquitectos, y dispersa por la geografía finlandesa durante este tercer cuarto de siglo. Entre sus características más repetidas, además de las fundamentales enunciadas por Vesikansa, se puede añadir alguna más. Así, a pesar de generalizarse el sistema de construcción a base de troncos bloqueados, se evidenció una renuncia firme a cualquier tipo de decoración que pudiera vincularlo a tradiciones anteriores como la careliana o la ostrobotniana. Se propició por tanto un uso lo más abstracto posible de materiales primarios, esencialmente de la madera. En muchos casos se evitó todo lo posible el empleo de revestimientos, reduciéndolos a su menor expresión, dejando paso a cubiertas de turba, troncos desnudos vistos y elementos rocosos. La rugosidad como cualidad material se generalizó presentando una preferencia por la madera, con un tosco acabado manual hachado, o incluso sin ningún tipo de manufactura al aparecer sin descortezar y con ramas. En la mayoría de los casos se consideró importante el trabajo con una herramienta como la luz. En oposición también a la fase racional anterior, se valoró el control de la iluminación natural interior reduciéndola a una expresión mínima. Así se repitió el empleo de aberturas pequeñas y sesgadas, dispuestas generalmente abarcando una única hilada de la construcción de troncos. El dramatismo lumínico propiciado por este tipo de huecos se vio reforzado por otro factor característico en estos ejemplos, un constante e inmutable silencio. Los emplazamientos elegidos para estas construcciones también apoyaron la postura primitiva. La mayoría de ellos, en complicidad con el medio circundante, el bosque, se implantaron de manera protegida y algo oculta. El entorno cercano apenas fue modificado, las eflorescencias rocosas del lugar se utilizaron en la disposición y configuración de los proyectos, evitando la aparición de pavimentos, ajardinamientos o cualquier tipo de delimitación, más allá de pequeños senderos en muchos casos inapreciables, que de un año para otro acaban por desaparecer. Su localización tuvo en muchos casos cierto grado de inaccesibilidad.<sup>81</sup> El trayecto que dirigía a ellos, ya fuera tras circular durante largo tiempo por caminos rurales, navegar entre infinidad de islas o incluso volar en una pequeña avioneta, como era en muchas ocasiones el caso de Tapio Wirkkala, todo ello sin ningún tipo de señalización, necesitaba ser conocido al detalle. Resultaba lógico entender así la realización del mismo como un tránsito o preparación intermedia entre lo civilizado y lo salvaje.<sup>82</sup>

Además de las ya citadas, algunas de las obras que pueden ser englobadas en esta heterogénea y dispersa sensibilidad provinieron de algunos defensores del movimiento racionalista anterior. Entre ellos se encontraba Keijo Petäjä, quien ejecutó tempranamente, entre 1956 y 1957,

<sup>81</sup> En este sentido basta hacer referencia a uno de los proyectos sobre los que se hablará más adelante, la Sauna Aho (1962), de Aarno Ruusuvuori, en el que tras insistir en su búsqueda, viajar a su lugar de emplazamiento y preguntar en los alrededores, resultó imposible encontrar dicha construcción.

<sup>82</sup> Más información sobre la experiencia e importancia del viaje de la ciudad al refugio de verano en Finlandia como tránsito y preparación en PERIÄINEN, Karoliina: "Summer Cottages in Finland. The cultural construction of life, space and national identity", *The Nordic Journal of Architectural Research* vol. 17, n. 4, 2004. Oslo, SINTEF Academic Press, 2004, pp. 50-51.



una sencilla sauna en la isla de Lauttasaari, en este caso cerca de Helsinki, denominada sauna Jouhki. En ella merece ser destacada su forma trapezoidal así como la planitud esencial de su cerramiento y cubierta, en contraste con la marcada textura de los mismos. El alero delantero, junto al porche y la profundidad de la zona estancial, garantizaban una oscuridad interior desde la que se enfatizaba la apertura en la visión hacia el mar. Petäjä construyó también, en 1974, un refugio de pesca en el archipiélago de Hiittinen. Aquí todo el conjunto, a excepción de la chimenea central, fue ejecutado en madera, tanto cerramientos estructurales como divisiones interiores, suelos, techos y mobiliario. La rudeza de algunos de estos elementos y el marcado ambiente sombrío interior contrastaban de nuevo significativamente con la claridad y regularidad compositiva de la planta. Otros dos arquitectos que con algunas de sus obras se adscribieron al constructivismo finlandés de los años sesenta fueron el matrimonio formado por Marjatta y Martti Jaatinen. En la realización en Puumala en 1962 de su propia residencia de descanso, sin embargo, a pesar de usar un lenguaje algo más refinado que el ejemplo anterior, también mostraron cierta inflexión hacia una arquitectura del bosque. Divida en tres construcciones, garaje, sauna y residencia, con una composición en todas ellas en base al cuadrado, se dispersaron alrededor del lago junto al que se implantaron. Aunque empleada de manera más robusta en la sauna, en todo el conjunto se hizo una apuesta por un marcado y casi exclusivo uso de la madera vista. Con los cerramientos ciegos y abstractos de nuevo se consiguió un atractivo contraste con la salvaje naturaleza circundante. Con la fenestración, realizada en base a unos continuos y estrechos huecos en la coronación de algunos cerramientos, se extremó aún más la presencia de las superficies ciegas y su acabado, así como se dramatizó el ambiente interior en algunas estancias.

Osmo Sipari, otro arquitecto que ha sido citado como participante en el funcionalismo finlandés de los años cincuenta y sesenta, también de una manera abstracta pareció estar interesado en estos principios arcaizantes. Así, entre 1957 y 1958 ejecutó una sauna y centro de encuentros en Pohja, en 1961 una casa de verano en la isla de Villinki y en 1964 la denominada sauna Tukiainen en Orivesi. De las tres citadas, aquella que despierta un mayor interés es la última. Diseñada para el escultor Aimo Tukiainen,<sup>83</sup> en ella destacó, junto a la reclusión y cierre espacial, una composición de nuevo en base al cuadrado donde, alrededor del elemento central de chimenea, se produjo una dinámica disposición deslizante y en rotación de las estancias que la componen. Una de ellas, la resguardada sala de descanso junto a la sauna, fue una austera sala con dos lechos y unas sesgadas aperturas hacia el lago. Por su posición y características resulta sencillo imaginarla como lugar de reposo y reflexión para el artista.

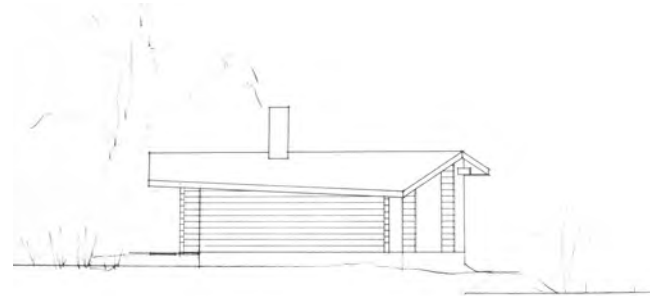
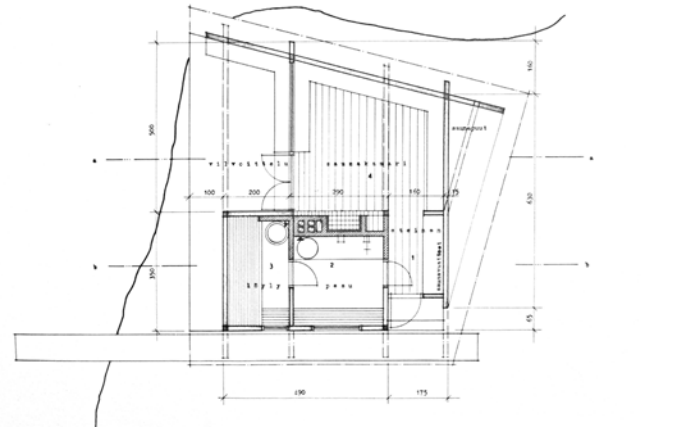


181. y 182. Osmo Sipari, sauna y centro de encuentros en Pohja (1957-58)

<sup>83</sup> Aimo Tukiainen es conocido por haber sido el autor de la escultura del mariscal Mannerheim en Helsinki (1960), junto al museo Kiasma. De la relación entre Sipari y Tukiainen surgió en 1984 una nueva colaboración para la ampliación del complejo artístico de Purnu. Allí había surgido el conocido como "Grupo Purnu" de artistas entre los que se encontraba Tuulikki Pietilä.

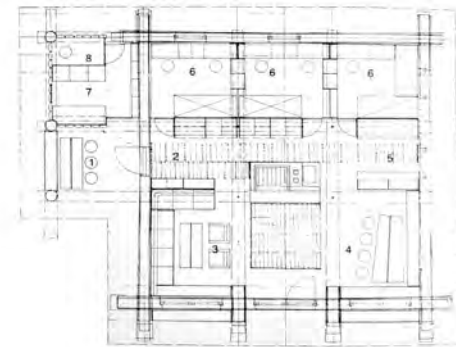


183., 184., 185., 186. y 187. Keijo Petäjä, sauna Jouhki (1956-57) en Lauttasaari.  
SRM 86/309, SRM 86/310, SRM 86/812, SRM 86/813



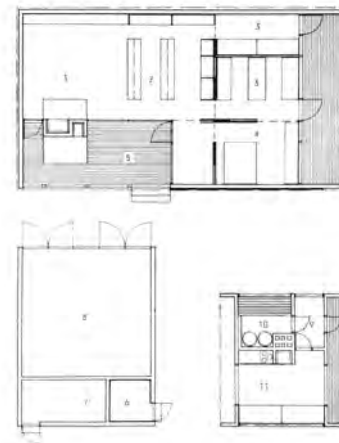
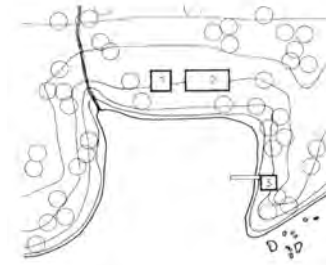


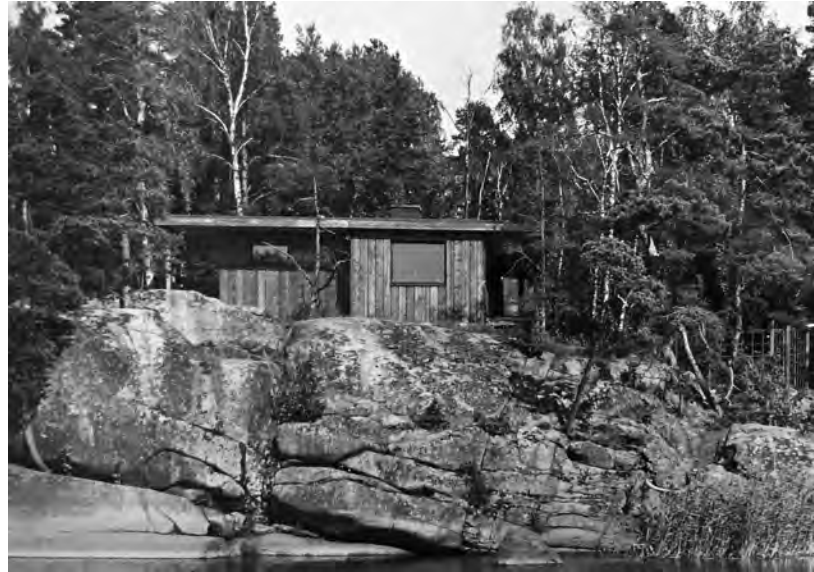
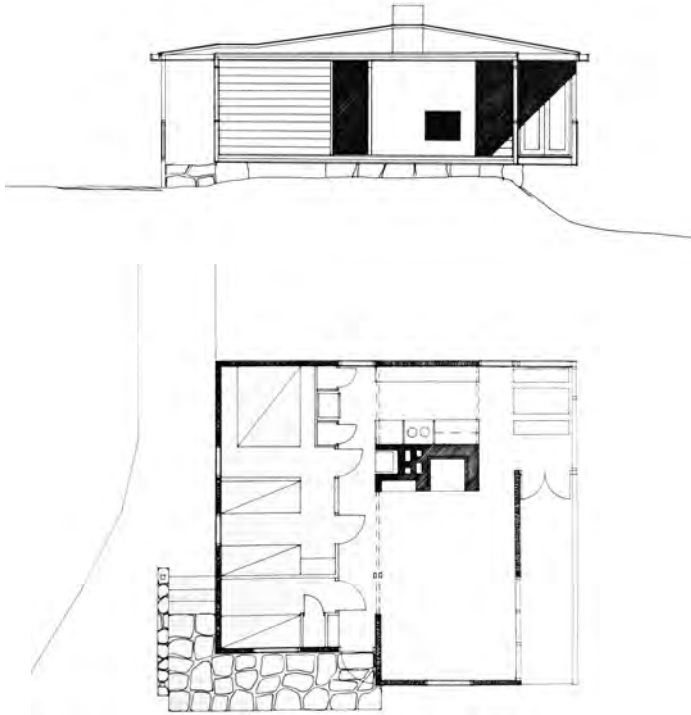
188., 189., 190., 191. y 192. Keijo Petäjä, refugio de pesca en el archipiélago de Hiittinen (1974). Fotografías - SRM 86/1396, SRM 86/1398, SRM 86/1399





193., 194., 195., 196., 197. y 198. Marjatta y Martti Jaatinen. Vivienda, sauna y garaje de su residencia de verano en Puumala (1962). Fotografía de comedor - SRM 86/472, fotografía de sauna - SRM 86/471 y fotografía de vivienda - SRM 86/471

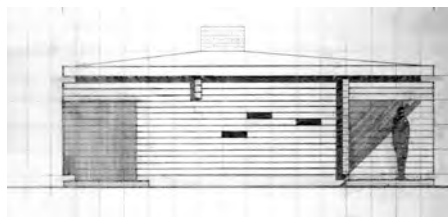




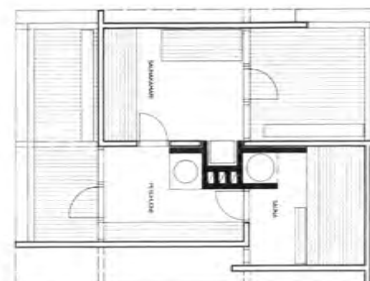
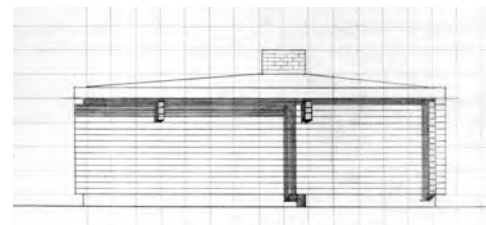
199., 200., 201., 202. y 203. Osmo Sipari, casa de verano en la isla de Villinki (1961). SRM 86/475, SRM 86/476, SRM 86/477, SRM 86/478, SRM 86/483







204., 205., 206., 207., 208., 209. y 210. Osmo Sipari, sauna Tukiainen (1964) en Orivesi. Alzados SRM KANSIO 37. Fotografías SRM 86/1777, SRM 86/1779, SRM 86/1789, SRM 86/1790

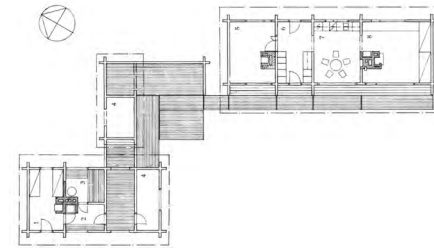




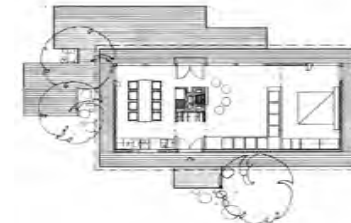
Como se ha podido comprobar, tanto el riesgo como el grado de experimentalidad que supone tratar de generar una arquitectura primitiva en pleno siglo XX, acabaron siendo asumidos de manera más natural por aquellas construcciones que presentaron una escala menor. Éstas se convirtieron en el escenario óptimo y casi único en este sentido. En particular, tanto la sauna como la sauna-refugio, fueron dos construcciones tipo que, además de por su tamaño y emplazamiento, por la escasez en sus requerimientos y la necesidad de privacidad y oscuridad, mejor respondieron a la voluntad primitiva.

Una construcción más, quizá la de mayor tamaño citada hasta el momento, que también aglutinó algunas de las características mencionadas, a pesar de su heterogeneidad, fue la sauna en Teisko (1976-78), de Kari Raimoranta y Tuomo Siitonen. Insertada en un complejo de naturaleza más tecnológica, perteneciente a la Federación de Trabajadores de la Metalurgia, cerca de Tampere, la combinación en el empleo de troncos bloqueados hachados en las zonas cerradas y pilares tronco en las abiertas, en el patio central, redundó en su identidad primitiva. Esta característica se vio favorecida por la posición semioculta de este complejo, así como por su cubierta de turba.

Heikki y Kaija Siren, con una obra marcada también por una componente fuertemente racional, en este caso de naturaleza más independiente y heredera de una concepción similar enunciada por el padre de Heikki, Johan Sigfrid Sirén, también acogió cualidades próximas a lo primitivo.<sup>84</sup> Un grupo formado por cuatro viviendas ejecutadas en los archipiélagos de Iniö y Barösund se hicieron eco de ello. Éstas fueron la casa de vacaciones llamada Sauna Maria (1960) en Iniö, las residencias de verano Jussi (1971) y Kaikka (1973) en Barosund, además de la propia residencia de vacaciones de la familia Siren (1966-69) en la isla de Lingonsö. La implantación de todas ellas fue muy similar, en islas poco ocupadas o totalmente deshabitadas, en un punto intermedio entre el bosque y el mar, sobre una emergencia rocosa, respondiendo con su abstracción formal y apariencia rugosa al bosque y al mar circundante. La más compleja y completa fue la propia residencia de la pareja.<sup>85</sup> En ella, entre otros muchos rasgos que pueden ser destacados, cabe mencionar un rudimentario estar exterior, cubierto pero abierto, situado a modo de charnela en el conjunto, que sirve desde su sinceridad como lugar de estancia y encuentro entre los ocupante y el



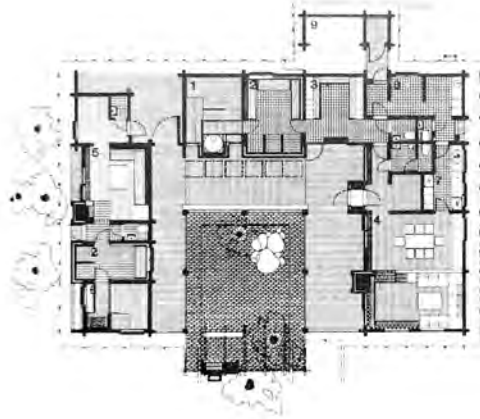
211. y 212. Heikki y Kaija Siren, residencias de verano Jussi (1971) en Barosund



213. y 214. Heikki y Kaija Siren, residencias de verano Kaikka (1973) en Barosund

<sup>84</sup> La adopción de un lenguaje lo más primario posible permitió a esta pareja de arquitectos, además de realizar estas obras, llevar a cabo otras dos de gran entidad en un país tan lejano como Japón donde, bajo el amparo de una técnica y un lenguaje esencial y universal, cercano en sus aspiraciones a las enunciadas por Pícionis, fueron insertadas anónimamente aquellas obras. Estas dos construcciones fueron el Restaurante "Utsjoki" (1974) en Karuizawa y el Club Deportivo de Onuma (1976) en Hokkaido. Más información a este respecto en RODRÍGUEZ ANDRÉS, Jairo: "Viaje y permanencia. Reflexiones en torno a tres obras de Heikki y Kaija Siren", en GARCÉS GARCÍA, Pilar y TERRÓN BARBOSA, Lourdes (eds.): *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*. Bern, Peter Lang, 2013. En este artículo se hace referencia a la importancia de la publicación *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, de Bernard Rudofsky, para esta pareja. Esta no fue la única publicación centrada en asuntos relativos al acto de construcción primario y el primitivismo, en el tercer cuarto de siglo. En este intervalo se acumularon una serie de publicaciones que pudieron respaldar también la sensibilidad primitiva en Finlandia. Por orden, atendiendo a la fecha de publicación de las ediciones originales, aparecen *Planning in the Primitive World* de Douglas Fraser Village en 1968, *House Form and Culture* de Amos Rapoport en 1969, *Shelter and society* de Paul Olivier en 1969, *La casa de Adán en el paraíso* de Joseph Rykwert en 1972 o *Arquitectura Primitiva* de Enrico Guidoni en 1977.

<sup>85</sup> Parte de la información relativa a esta residencia puede ser ampliada en RODRÍGUEZ ANDRÉS, Jairo: "Heikki & Kaija Siren. Residencia de descanso en Lingonsö", en GIL, Paloma (ed.): *Luces del Norte. La presencia de lo nórdico en la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires, Nobuko, 2013.

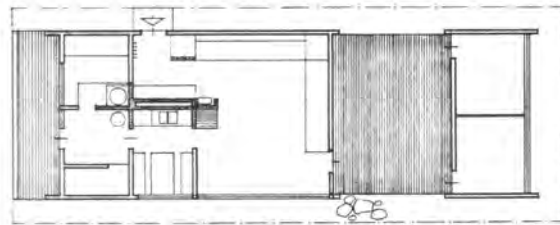
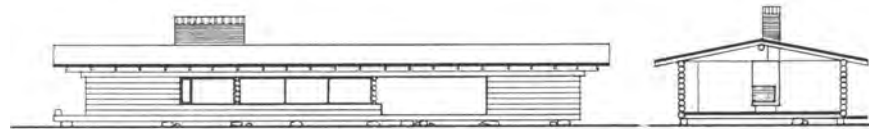


215., 216., 217., 218. y 219. Kari Raimoranta y Tuomo Siitonen, sauna en Teisko (1976-78). Fotografías SRM 86/1599, SRM 86/1600, SRM 86/1592, SRM 86/1593

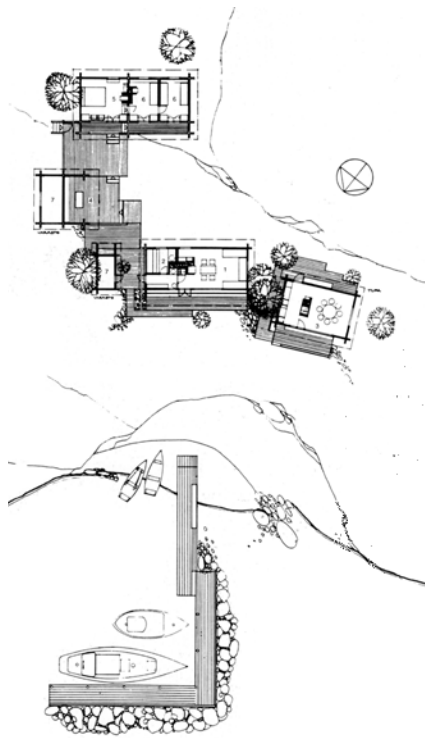




220., 221., 222., 223., 224. y 225. Heikki y Kaija Siren, Sauna Maria (1960) en Iniö





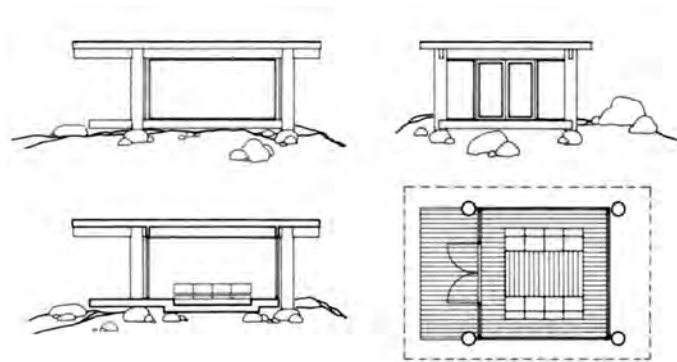


226., 227., 228., 229., 230., 231., 232., 233. y 234. Heikki y Kaija Siren, residencia de vacaciones en la isla de Lingonsö (1966-69), archipiélago de Barosund





235., 236., 237., 238. y 239. Heikki y Kaija Siren, pabellón en la isla de Lingonsö (1966-69), archipiélago de Barosund







240. Heikki y Kaija Siren, pabellón en la isla de Lingonsö (1966-69), archipiélago de Barosund

entorno salvaje. En el lado opuesto al que se encuentra la residencia en la isla, aparece una singular construcción, llamada el *Pabellón del Mar*, cuyo único objetivo es la contemplación del impresionante medio circundante virgen y salvaje:

*Es este pabellón, [...] un lugar donde naturaleza y hombre se encuentran. Un lugar donde el hombre se conoce a sí mismo, protegido del viento y el frío. Aquí puede meditar, observar la luna y las estrellas, oír como rompen las olas contra las rocas.*<sup>86</sup>

En su carácter extremo como elemento aislado en lo aislado, en su finalidad, contemplativa y reflexiva, así como el encuentro totalitario y sincero con el entorno, es donde radicó su voluntad primitiva. Los pocos elementos que lo componen también se utilizaron para transmitir este carácter. Los cuatro pilares tronco monopolizaron en este sentido casi la totalidad de su imagen y aportaron una mayor radicalidad a la pequeña construcción. Este pabellón apareció como un verdadero condensador de fuerzas en el que destacó un extraordinario poder intrínseco próximo al de construcciones auténticamente originarias.



241. Aarno Ruusuvuori y Reima Pietilä juntos en 1991

### Aarno Ruusuvuori, Sauna Aho en Piikkiö (1962)

No cabe la menor duda de que en la relación de obras anterior, relativa a la actitud primitiva en Finlandia, podrían ser añadidas muchas más que, escondidas en su extensa geografía, ampliarían y enriquecerían el espectro tratado. Entre ellas existen aún algunas construcciones que, a pesar de estar realizadas por arquitectos reconocidos, permanecen inexploradas y casi olvidadas. Este es el caso de los dos ejemplos que serán abordados a continuación: la sauna Aho en Piikkiö, de Aarno Ruusuvuori, construida en 1962, y la que se podría denominar sauna Pietilä, diseñada por el propio Reima para sí mismo en Tenhola, en 1985. En ambos casos, desde enfoques y trayectorias diferentes y casi divergentes, se produjo un palpable acercamiento a la cuestión primitiva. Los dos, de edad muy próxima, sólo les separaban dos años, y buena relación mutua,<sup>87</sup> a pesar de la distancia en sus

<sup>86</sup> BORCHERDT, Helmut: "The Architecture of Kaija and Heikki Siren", en BRUUN, Erik y POPOVITS, Sara: *Siren. Finnish Architecture*. Helsinki, The Otava Publishing Co., 1978, p. 16.

<sup>87</sup> En alguna ocasión se ha señalado como Aarno Ruusuvuori, miembro de algunos jurados que premieron propuestas presentadas por los Pietilä, pudo resultar importante a la hora de valorar la obra de su compañero. PALLASMAA, Juhani: "Reima Pietilä y el círculo del Museo de Arquitectura Finlandesa". *Op. cit.*, p. 24. Ambos arquitectos tan sólo se llevaban dos años de diferencia y trabajaron juntos en la Oficina de la Villa Olímpica. TUOMI, Timo: "Los alfabetos de la arquitectura moderna", en JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): *Op. cit.*, p., pp. 8-9.



posturas, mostraron siempre un compromiso reseñable hacia la arquitectura así como una preocupación por sus aspectos teóricos y más trascendentes.

Aarno Ruusuvuori ha aparecido anteriormente en este trabajado vinculado al éxito de la precedente corriente modular en madera.<sup>88</sup> Esto se debió especialmente a su papel como profesor en la Universidad Tecnológica de Helsinki en aquella fase, y su afinidad hacia algunos de aquellos postulados de tipo racional. Allí fue ayudante de Olli Pöyry y posteriormente de Aulis Blomstedt, con quien además trabajó durante tres años. Antes de comenzar a trabajar independientemente también colaboró en el de Heikki y Kaija Siren. A largo plazo, su papel fue mucho más personal e independiente con respecto a aquella escuela denominada constructivista finlandesa.<sup>89</sup> A pesar de todos los adjetivos y descripciones que han hecho referencia a su mentalidad matemática, su minimalismo, la esencialidad de su obra así como las aspiraciones universales y absolutas de la misma,<sup>90</sup> en su búsqueda personal se vislumbró un interés insistente por la luz y la materia, y la relación entre ambas. Exploró insistentemente la capacidad expresiva de los materiales centrándose, aunque no exclusivamente, en el empleo del hormigón. Cultivó un carácter profundo en la mayoría de sus obras, fuera cual fuera su cometido, lo que ha llevado a valorar en muchas de ellas cierta componente ascética o espiritual.<sup>91</sup>

La dificultad de encajar la sauna Aho en la trayectoria general del arquitecto ha hecho que ésta haya pasado prácticamente desapercibida. La triada de iglesias de Tapiola, Huutoniemi y Hyvinkää, diseñadas por Ruusuvuori en la década de los sesenta, conforman lo más conocido de su obra. Esta fue su década más fructífera, en ella, además de sus trabajos para Marimekko, diseñó también sus edificios más relevantes y de mayor escala como el bloque de viviendas en Merimiehenkatu (1962), Helsinki, la imprenta Wielin & Göös (1964-66) en Tapiola, la Escuela Primaria de Roihuvuori (1964-67) en Helsinki, la Comisaría de Policía de Mikkeli (1968), además de ganar el concurso para la rehabilitación y reforma del Ayuntamiento de Helsinki (1967).<sup>92</sup> En la

<sup>88</sup> Su papel dentro de la arquitectura finlandesa fue muy importante, no sólo a través de su legado sino a través de los cargos que ocupó, lo cual da una idea de la importancia de una figura en alguna ocasión minusvalorada. Además de profesor en la Escuela Politécnica de Helsinki, fue responsable de los puestos más destacados en el ámbito de la arquitectura del país nórdico: Director de la SAFA (1982), Director de la Sociedad de Arquitectura Finlandesa (1969-76), Editor de de *Arkkittehti* (1956-57) y Director del MFA (1975-78)

<sup>89</sup> Ruusuvuori llegó a pronunciarse en contra del miesianismo de los años sesenta por su repetitividad y sencillez con la que se ganaban concursos por el simple hecho de adscribirse a este lenguaje. CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. Op. cit., p. 173.

<sup>90</sup> En relación a estos aspectos más destacados de la carrera de Aarno Ruusuvuori pueden consultarse, entre otros: LEIMAN, Kirsi: *Concrete spaces: architect Aarno Ruusuvuori's works from the 1960's*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2000; TUOMI, Timo: "Aspects of the 1960s. Architecture as Social Activity and Art-form". Op. cit.

<sup>91</sup> En este sentido las celdas de la Comisaría de Policía de Mikkeli (1968) han sido en alguna ocasión asociados a espacios más propios de la meditación o capillas que a espacios de condena. CONNAH, Roger: "Sometimes and Always, with Mixed Feelings: Untimely Notes on a Culture of Silence". Op. cit., p. 209.

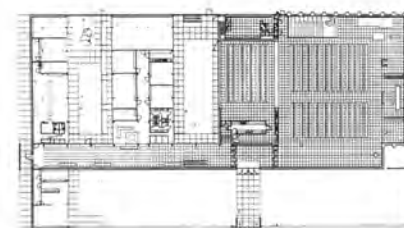
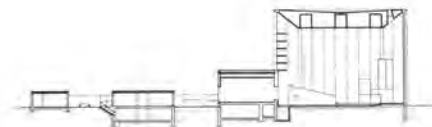
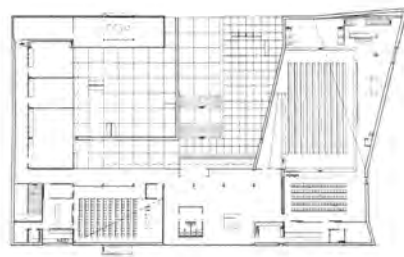
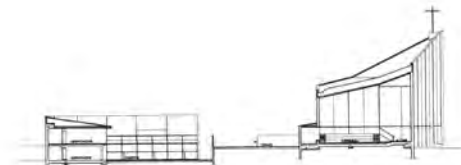
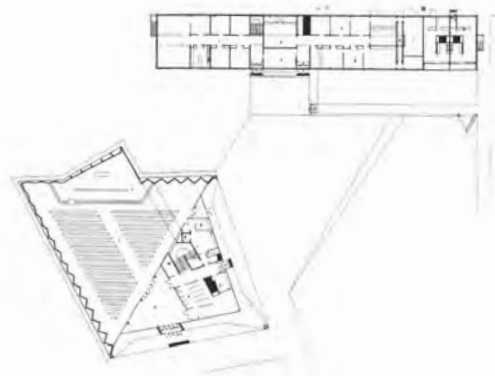
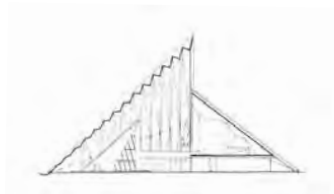
<sup>92</sup> Una etapa que no ha sido muy estudiada ni descrita del arquitecto finlandés ha sido la de su estancia en Adís Abeba, Etiopía, de 1971 a 1974. Allí, quizá animado por la experiencia del concurso para el Palacio Imperial en el que participó en 1948 de la mano de Aulis Blomstedt, se desplazó para trabajar. En esta ciudad realizó alguna obra de entidad como el Centro para el Desarrollo Inmobiliario (1971-76), sin embargo lo que resulta interesante es la valoración que hizo de la vida de las personas allí, tan simple, delicada y bella que, según Ruusuvuori, no precisaba apenas nada. NIKULA, Riita y NORRI, Marja-Riita: "An Architectural Autobiography. Questions to Aarno Ruusuvuori", en NORRI, Marja-Riita y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *Aarno Ruusuvuori - Structure is the Key to Beauty*. Espoo, Suomen rakennustaiteen museo, 1992, pp. 47-56.



242. y 243. Aarno Ruusuvuori, Comisaría de Policía de Mikkeli (1968)



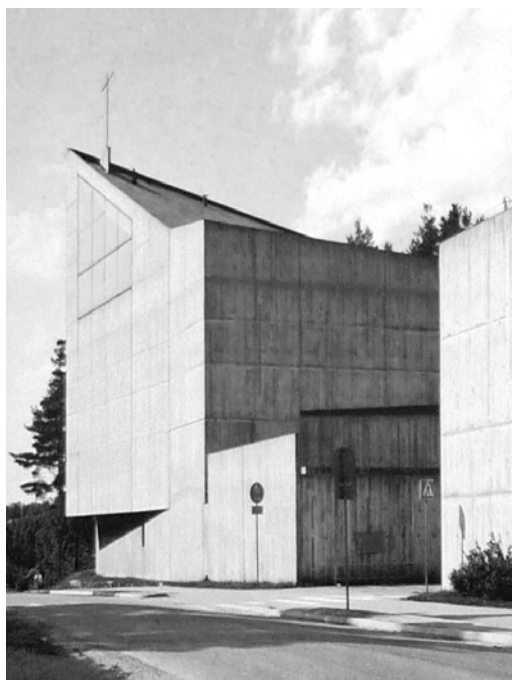
244. Aarno Ruusuvuori, Centro para el Desarrollo Inmobiliario (1971-76), Adís Abeba, Etiopía. SRM 60/1683



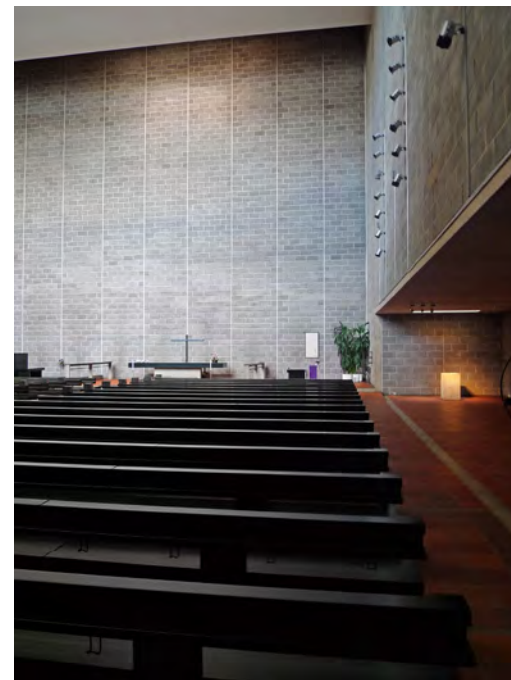
245., 246. y 247. Aarno Ruusuvuori, Iglesia y Centro Parroquial en Hyvinkää (1958-61)



248., 249. y 250. Aarno Ruusuvuori, Iglesia y Centro Parroquial en Huutoniemi (1964)



251., 252. y 253. Aarno Ruusuvuori, Iglesia de Tapiola (1961-65)





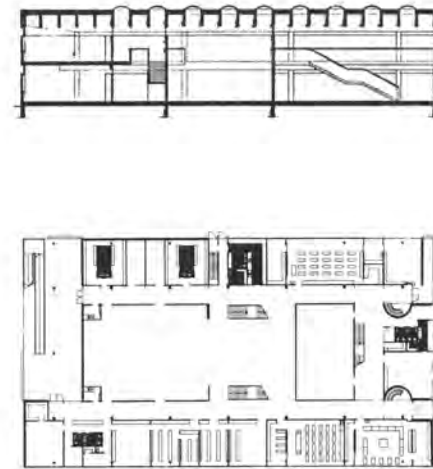
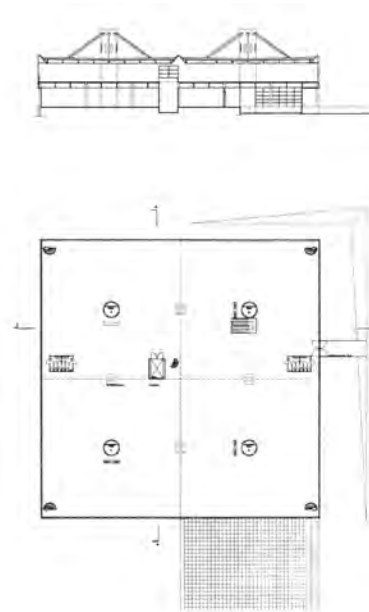
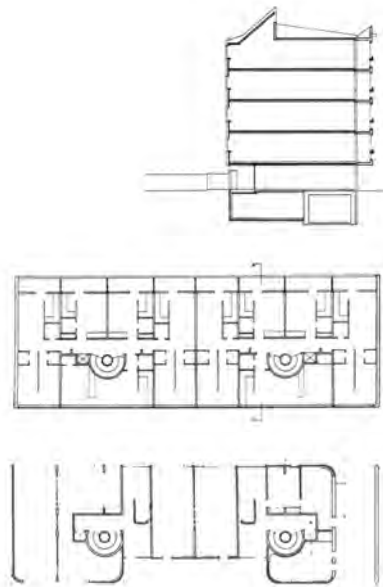
254., 255. y 256. Aarno Ruusuvuori, bloque de viviendas en Merimiehenkatu (1962), Helsinki. Fotografía SRM 82/894



257., 258. y 259. Aarno Ruusuvuori, Imprenta Weilin & Göös en Tapiola (1962-69)



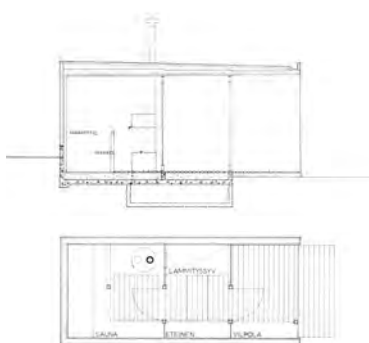
260., 261. y 262. Aarno Ruusuvuori, Escuela Primaria de Roihuvuori (1964-67), Helsinki







263. Aarno Ruusuvuori, residencia Ruusuvuori (1960-62) y el bosque. Isla de Hälvä, Kerimäki



264. y 265. Aarno Ruusuvuori, sauna Ruusuvuori (1960-62) en la Isla de Hälvä, Kerimäki

mayoría de ellas el hormigón, empleado de manera siempre diferente, se convirtió en su material fetiche, aunque no único, como se ha considerado en alguna ocasión. Entre estas obras, que podrían ser englobadas en un gran grupo de trabajos en hormigón, y las vistas en el capítulo anterior, pertenecientes al de la madera tecnificada, se encuentra casi como un hecho aislado el particular ejemplo de la sauna Aho en Piikö.

La sorpresa inicial que produce un primer vistazo sobre sauna Aho proviene de la imposibilidad de poder encasillarla junto al resto de la obra conocida de su autor. Su formalización trapezoidal en planta, unido a una ejecución constructiva a base de troncos bloqueados de madera hachada, completamente alejadas de las habituales herramientas de trabajo de Ruusuvuori, es lo primero que inquieta. Parte de este asombro inicial radica en la imposibilidad de poder compararla con otros proyectos similares del arquitecto. Salvo aquellas destinadas a Marimekko, todas las obras citadas hasta el momento respondieron a programas mayores y escenarios esencialmente urbanos. Sin embargo, tras indagar en la obra del arquitecto finlandés, si se encuentra alguna obra más, también desconocida, que puede servir de apoyo. Entre ellas es destacable la residencia y sauna que proyectó Ruusuvuori para él en la isla de Hälvä, junto Kerimäki, entre 1960 y 1962. Situada dentro del bosque típico finlandés, y cercana al lago Purovesi, presentó rasgos de una arquitectura menos rígida que sus grandes proyectos. Su concepción puede fácilmente localizarse en un territorio intermedio entre las experiencias constructivistas y la vertiente más arcaizante que se ha venido tratando. Desde un principio, Ruusuvuori prestó una significativa inclinación y sensibilidad hacia el medio en el que se iba a construir, el bosque. El sistema constructivo ideado por el arquitecto, extremadamente sencillo, identificable al balloom frame americano llevado a su mínima expresión, se presentó como una respuesta lo menos invasiva posible de cara al medio al que se inserta. Quizá haya sido esto lo que haya llevado a denominar esta residencia como el *cobertizo Ruusuvuori*.<sup>93</sup> Por otro lado, la voluntad explícita de su autor de implantar la cota final del acabado del suelo al mismo nivel que el terreno natural, sin ningún tipo de mediación más allá del delgado pavimento interior de madera, también reflejó la consideración hacia medio natural.<sup>94</sup> Se propició de este modo una sutil fusión, inmediata y directa entre lo habitado y lo salvaje, que acercaría aún más al ocupante al bosque.<sup>95</sup> El natural, rugoso y oscuro acabado exterior de estas dos construcciones, unido a la consideración del entorno circundante, las aproxima a temas que se han tratado en este apartado, sin embargo, la ausencia de un compromiso con una materialidad o un sistema constructivo primario, así como de una actitud emancipadora, contemplativa y artística destacable, no permiten que sean englobadas en una categoría próxima a lo primitivo.

<sup>93</sup> SIIKANEN, Leena y RAVANTTI, Kaija (eds.): *Ruusuvuori*. Plano guía anexo a *Arkkitehti* 5-6/1996. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1996.

<sup>94</sup> JETSONEN, Jari y JETSONEN, Sirkka-Liisa: *Finnish Summer Houses*. Op. cit., p. 124.

<sup>95</sup> VUORENJUURI, Martti (eds.): *Aarno Ruusuvooren oma sauna*. YLE, Helsinki, 1967. Videoreportaje : <[http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/arkkitehtien\\_lauteilla\\_50868.html#media=50873](http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/arkkitehtien_lauteilla_50868.html#media=50873)> (28/04/2013).

La deferencia por parte de Ruusuvuori hacia el emplazamiento de los proyectos ha sido mucho mayor de lo que se ha podido interpretar en alguna ocasión. Para este arquitecto, las particularidades y requerimientos demandados por cada contexto debían ser atendidas y por tanto, afectar al proyecto.<sup>96</sup> En este sentido, y criticando la omnipresencia de la corriente racional, reprobó su excesiva voluntad estandarizadora hacia la vida cotidiana, así como su anulación del medio natural en algunas de sus expresiones. Ruusuvuori declaró: *La construcción tecnorracional ha restringido la emoción hacia nuestro entorno.*<sup>97</sup> En su texto inaugural como profesor en el Politécnico de Helsinki en 1963 también insistió en aquellos aspectos relativos al entorno y en especial a la naturaleza, afirmando que del contacto con ésta el ser humano salía enriquecido a todos los niveles. Esta percepción es fundamental para la comprensión tanto de su propia residencia como de sauna Aho. En ellas, de nuevo el bosque finlandés se convertiría en protagonista e inspiración. Ruusuvuori conocía la importancia de este medio al declarar que *según los estándares europeos todavía somos habitantes del bosque*, y al añadir que, aunque *ya empezamos a sentir los grilletes de lo urbano*, todavía *vivimos íntimamente atados a lo salvaje, a sus formas y sus fenómenos.*<sup>98</sup> Es sin embargo una declaración más la que desvela la importancia del bosque para este arquitecto y permite complementar tanto la interpretación de su propio cobertizo como colaborar en la de sauna Aho. Con ella Ruusuvuori transmitió una idea clara de la profunda y personal consideración que tenía hacia el bosque, además de ampliar la percepción rígida y tecnicista generalizada sobre su figura:

*Soy un puro y simple montañés. El bosque es mi elemento. Durante los 'locos sesenta' tenía que huir al campo de vez en cuando, enterrar los pies en el suelo y permanecer como un pino, escuchando lo que la tierra pudiera contarle a las plantas de mis pies. Este tipo de contacto con la tierra era una absoluta necesidad, sin él, no podría haber funcionado en absoluto.*<sup>99</sup>

Esta manifestación en relación al bosque no sólo muestra el apego a este medio por parte de Ruusuvuori sino la relación existente también en su caso entre la necesidad de aislamiento y retiro y el bosque finlandés. En esta actitud es palpable cierta coincidencia con las analizadas hasta el

<sup>96</sup> LEIMAN, Kirsi: *Op. cit.*, p. 5.

<sup>97</sup> LEIMAN, Kirsi: *Op. cit.*, p. 23. El propio Ruusuvuori ha reconocido la suerte que ha tenido el caso finlandés de permanecer alejado de los fuertes núcleos de industrialización, RUUSUVUORI, Aarno: "Landscape and architecture" en NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *Op. cit.*, p. 45. También se ha mostrado preocupado al recordar como el crítico inglés Jim Richards le avisó de que en el mundo acabarían por desaparecer ese tipo de ambientes construidos gobernados por las condiciones de la naturaleza. RUUSUVUORI, Aarno: "Living and architecture" en NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *Op. cit.*, p. 3.

<sup>98</sup> *Ibidem.*

<sup>99</sup> NORRI, Marja-Riitta: "Aarno Ruusuvuori. La luz y el bosque", *Escandinavos. AV Monografías* nº 55. Arquitectura Viva, Madrid, 1995, pp. 78-80. En el artículo en el que se recoge esta cita, escrito por Marja-Riitta Norri, ya desde su título, "Aarno Ruusuvuori. La luz y el bosque", se trata de hacer también una valoración de la importancia que este medio en particular tuvo para este arquitecto finlandés. Es preciso anotar como Ruusuvuori fue uno de los jóvenes alistado durante la guerra para el frente. Se desconoce si esto le permitió conocer o participar en las construcciones descritas más arriba pero sin duda le ofreció la posibilidad de conocer en profundidad este medio y el aislamiento en el mismo.



266., 267., 268. y 269. Secuencia de fotogramas del videoreportaje *Aarno Ruusuvuoren oma sauna*, a cargo Martti Vuorenjuuri en 1967, en el que Aarno Ruusuvuori muestra su propia sauna.





270. Aarno Ruusuvuori, conjunto de residencia y sauna de Ruusuvuori (1960-62) en la Isla de Hälvä, Kerimäki

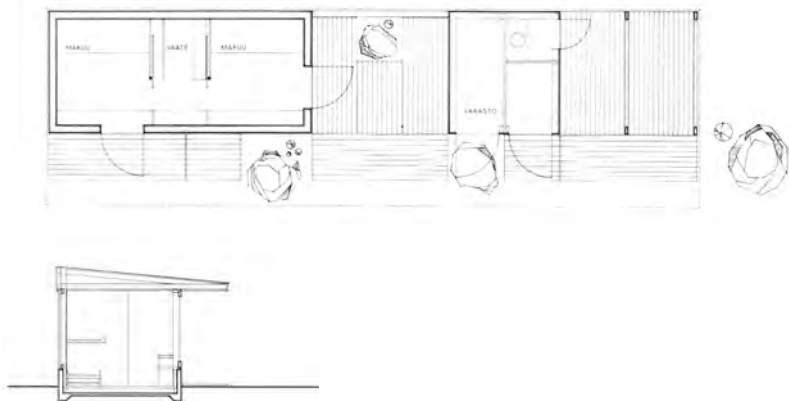
271., 272. y 273. Aarno Ruusuvuori, residencia Ruusuvuori (1960-62) la Isla de Hälvä, Kerimäki

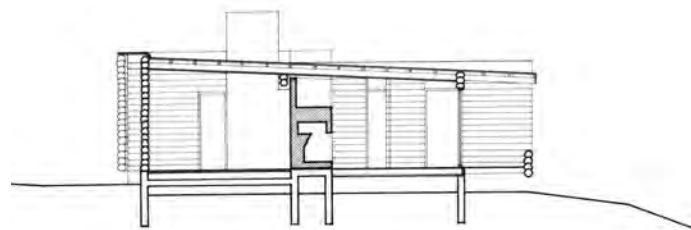
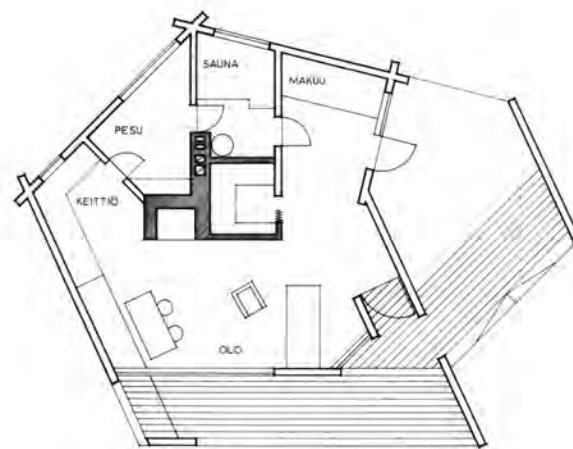






274., 275., 276., 277. y 278. Aarno Ruusuvuori, residencia Ruusuvuori (1960-62) la Isla de Hälvä, Kerimäki. Fotografias superior derecha y planos: SRM 86/643, SRM 86/638, SRM 86/639





279., 280. y 281. Aarno Ruusuvuori, Sauna Aho en Piikö (1962)



momento en otros artistas y creadores finlandeses. La residencia de Ruusuvoori, pero especialmente Sauna Aho, respondieron en menor o mayor medida a esta percepción. No sólo representaron un contrapunto en su obra sino una adhesión a unos principios que, aun siendo menos conocidos en su caso, fueron tratados con la misma profundidad y sensibilidad.

En el caso de Aarno Ruusuvoori, Sauna Aho, en su particular vinculación con todo lo visto hasta el momento, puede ser interpretada como una *huída* arquitectónica, como un necesario *contacto con la tierra*, con lo salvaje en este caso, fundamental para poder continuar con su trabajo. Su concepción supuso una decidida respuesta al bosque en el que se insertó desde el primitivismo abstracto.<sup>100</sup> En ella, además de lo anterior, se aglutinaron casi la totalidad de las características analizadas y ejemplificadas en las obras anteriores.<sup>101</sup> Su programa, más cercano al de una sauna-refugio o saunamökki que a una propia sauna en si, ya supuso una importante conexión con algunos de los temas tratados en relación al retiro, la escasez de comodidades y la preferencia por la vida en el exterior. En Aho, Ruusuvoori sustituyó su indagación sobre las capacidades expresivas del hormigón por las de la madera. Con ella, a través del acabado hachado, mediante unos paramentos continuos y ciegos tratados con la misma abstracción que en el resto de trabajos del arquitecto, se consiguió una intensidad similar a la del hormigón en sus obras. En la parte posterior del proyecto, aquella que se apoyó sobre la pendiente de la ladera, buscando refugio y cierta protección, al igual que ocurría en las construcciones militares en madera realizadas durante la guerra, Ruusuvoori dispuso unos huecos saetera que potenciaron esta imagen defensiva. Además, el escaso tamaño de éstos fue utilizado para limitar la entrada de luz al interior e intensificar una experiencia espacial que, desde esta posición en penumbra, focalizó todo su potencial hacia un bosque al que se abre de manera clara pero controlada, a través de un ámbito intermedio utilizado como encuadre y distanciamiento. Otro elemento en el que el medio circundante participó de manera evidente fue la galería de acceso. En este espacio, atravesado por el bosque en todas sus perspectivas y, en la mayor parte de su pavimento, a través de un suelo compuesto de toscas losas de piedra, se hizo palpable el nivel agreste del entorno. El bosque se introdujo por este punto en la construcción, y se hizo palpable al obligar al visitante a cuidar cada uno de sus pasos. En el interior, el fuego volvió a ser el protagonista al comportarse como soporte estructural y vital de la casa. A su alrededor se dispusieron todas las estancias. De manera abierta y en una dinámica circular, todos los ámbitos de la casa, de menor a mayor privacidad, pivotaron sobre

<sup>100</sup> Es Kristo Vesikansa, quien ha hecho referencia al término de primitivismo abstracto, el que ha utilizado una de las fotos de sauna Aho como apertura e imagen más representativa en su artículo. VESIKANSA, Kristo: *Op. cit.*

<sup>101</sup> Sauna Aho se ha convertido en este caso en una construcción sobre la que ha resultado complicado obtener información. Esto ha acrecentado el nivel de misterio a su alrededor. Como se ha anotado anteriormente, tras dos visitas del autor al municipio en el que se inserta no fue posible encontrar el verdadero emplazamiento de la sauna. Sobre la documentación gráfica al respecto, a pesar de que el Museo Finandés de Arquitectura conserva su archivo, existe la sospecha de que, por su carácter altamente perfeccionista, pudiera haber sido destruida antes de su muerte gran parte de la documentación de sus obras. A pesar de que sí que se conservan dibujos definitivos de Aho, esto ha provocado una ausencia total de croquis de trabajo útiles al llevar a cabo este tipo de análisis. De manera general, en alguna otra ocasión se ha hecho alusión a la escasez de bocetos del arquitecto. Éste era más propenso a trabajar los proyectos mentalmente, dibujándolos en su cabeza, sin apenas trazar una línea hasta una fases decisivas de definición. Las maquetas, otro de sus procedimientos de trabajo preferidos, en su mayoría también han desaparecido. LEIMAN, Kirsi: *Op. cit.*, p. 77; FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. "La matemática de la casa ideal" en AA.VV.: *Sauna y casa experimental. Aarno Ruusuvoori. Op. cit.*, p. 11.



282. Aarno Ruusuvoori, cualidad matérica de Sauna Aho (1962)



283. Aarno Ruusuvoori, alzado posterior de Sauna Aho (1962)

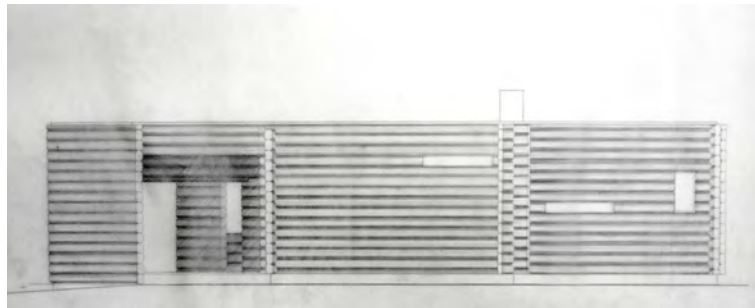
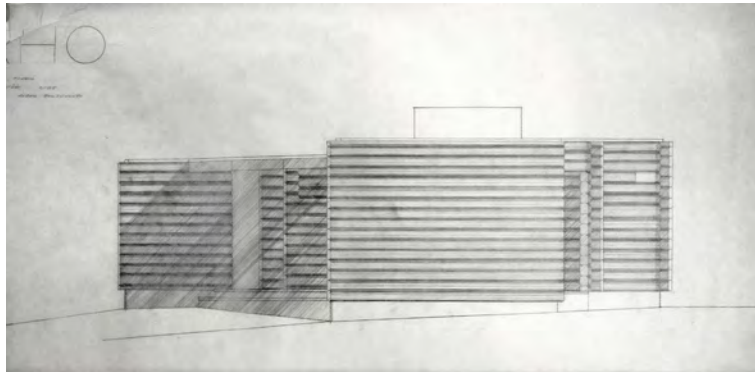


284. Aarno Ruusuvoori, galería intermedia de Sauna Aho (1962)



285. Aarno Ruusuvoori, galería de acceso de Sauna Aho (1962)



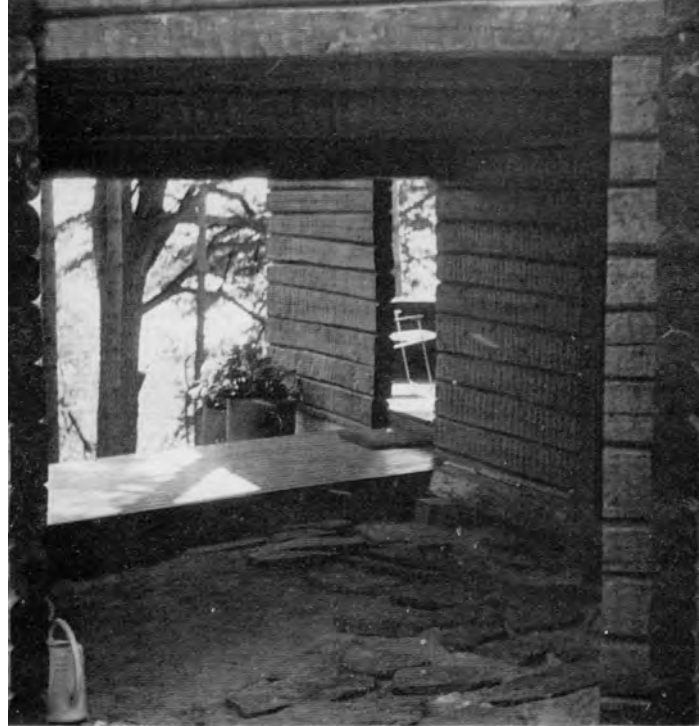


286., 287. y 288. Aarno Ruusuvuori, Sauna Aho en Piikkiö (1962)

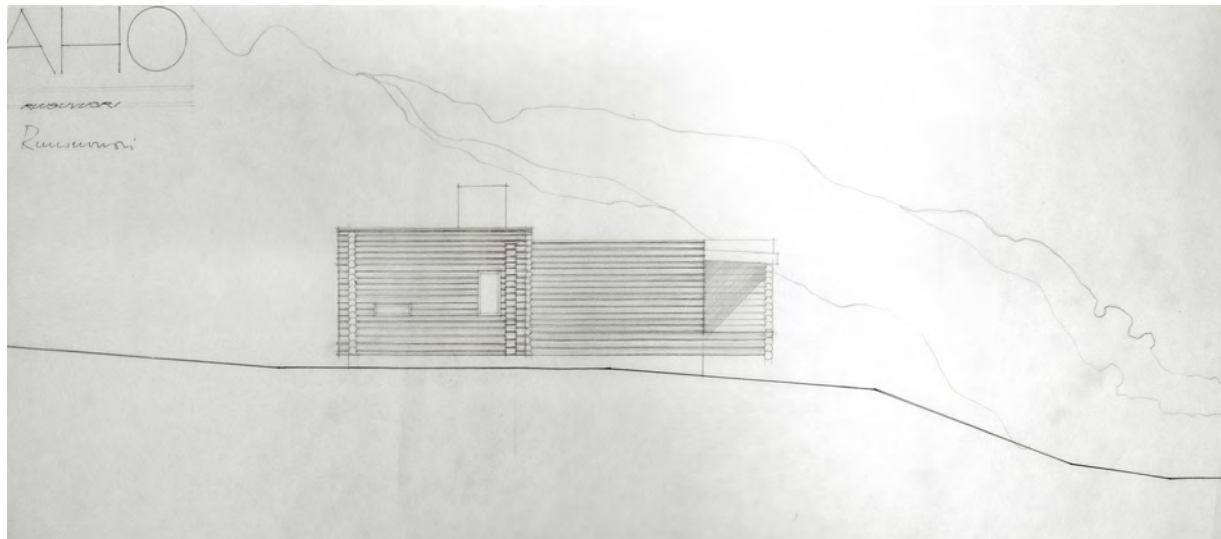








290., 291. y 292. Aarno Ruusuvuori, Sauna Aho en Piikkiö (1962)



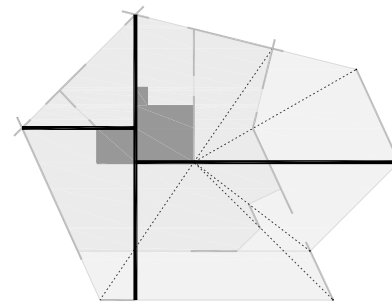
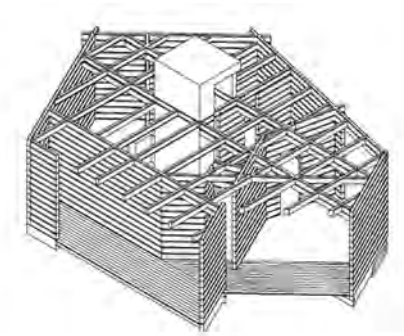


este único elemento fijo. La secuencia espacial discurrió desde el estar, al comedor y la cocina, accediendo posteriormente desde aquí a la zona de lavado y la sauna, para finalmente terminar en la llamada *zona de sueño*.<sup>102</sup>

La inesperada forma poliédrica elegida en este caso por Ruusuvuori, un arquitecto regido siempre en sus obras por la regularidad y las leyes matemáticas,<sup>103</sup> puede ser entendida también desde la dependencia y respuesta hacia el bosque. Con esta formalización, según se aprecia en algunas fotografías, parecieron ser esquivados algunos árboles y emergencias rocosas, limitando así el impacto de la construcción de la sauna al mínimo, y propiciando una mejor integración. Al mismo tiempo es sabido que aquellas formas menos regulares evitan la existencia de sombras contrastadas lo cual, en este caso, de nuevo fue empleado facilitando la inserción y camuflaje en un medio como en bosque. No obstante, por otro lado, al observar el trazado de la planta, se puede apreciar en ella cierta regularidad generadora. Como se comprueba en los esquemas adjuntos, además de una estructura perfectamente reglada, una serie de generatrices recorrieron la planta. Tal y como resulta lógico, la chimenea, como elemento central y portante más significativo, se comportó como origen de este nuevo sistema de coordenadas. Como se comprueba, a pesar de la singularidad material y formal de esta obra, Ruusuvuori no dejó de ser fiel a su postura perceptiva matemática.<sup>104</sup> En este sentido ya había declarado: *yo modulo todos mis edificios*.<sup>105</sup>

A pesar de la extrañeza inicial que pueda despertar esta obra, la lectura de los propios textos escritos por el arquitecto ayudan a entender este proyecto y considerar una faceta menos valorada en su caso. En ellos se encuentran profundas reflexiones sobre aspectos más humanos y menos racionales, relacionados con el origen de la construcción y su necesario vínculo con la naturaleza. De este modo, en su artículo “Living and architecture” (“Vida y arquitectura”) escribió:

*La calidez humana comunicada por el contacto con una mano, así como los continuos cambios sutiles provocados por los métodos de trabajo sencillos, también nos hablan. La comprensión de tal entorno, su directa respuesta a las condiciones del lugar y la palpable cercanía de escala son valores difíciles de*



293. y 294. Esquemas estructural y compositivo de Sauna Aho (1962)

<sup>102</sup> En este recorrido circular también se vislumbra cierta voluntad compositiva espiral que Ruusuvuori utilizaría en otros proyectos como la Iglesia y Centro Parroquial en Huutoniemi (1964). Esta espiral en el bosque alude a la naturaleza aglutinadora que del mismo se produce en la construcción, del mismo modo que pasa con la iglesia como lugar de reunión en la localidad de Huutoniemi.

<sup>103</sup> Ruusuvuori ha recalcado: *La estructura matemática es una característica imprescindible en mi obra. Las matemáticas se emplean para explicar cosas: es más sencillo comprender el entorno con una actitud matemática.* LEIMAN, Kirsi: *Op. cit.*, p. 5.

<sup>104</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history.* *Op. cit.*, p. 175; FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: *Op. cit.*, 11; CASTELLANOS, Raúl: “Dos edificios de Aarno Ruusuvuori”, *TAPIOLA. Revista DPA* nº22. *Op. cit.*, 2011, pp. 32-39.

<sup>105</sup> CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history.* *Op. cit.*, pp. 173, 175.



295. Aarno Ruusuvaori pasenado en su residencia en Hälvä (1960-62)



296. Aarno Ruusuvaori, Sauna Aho en Piikkiö (1962)

*conseguir. En este sentido la historia del cobijo infunde una cualidad humana inigualable.*<sup>106</sup>

En este mismo artículo, al referirse al conflicto entre la mejora de las condiciones de vida del ser humano y la consecuente explotación, tanto de otras culturas como del medio natural, también añadió: *En las culturas iniciales, también llamadas primitivas, estos conflictos no aparecen. [...] Hombre-arquitectura-naturaleza forman una unión natural, un conjunto armonioso.*<sup>107</sup>

En 1963, al poco de terminar sauna Aho, influido probablemente por las reflexiones propiciadas durante este trabajo y el de su propia residencia, en el ya citado discurso inaugural como profesor, también declaró: *La construcción primitiva, la creación más temprana de entornos construidos, siempre ha buscado instintivamente formas que naturalmente complementen el desarrollo del entorno. Una auténtica y orgánica Gesamtkunstwerk del paisaje.* Tras ello continuó: *el resultado es una reducción de proporciones y una consecuente modestia de escala. La madre tierra es, ante todo, tan proporcionada que puede, sin dificultad, ocasionar las necesidades mínimas para cada uno.*<sup>108</sup> En lo que podría ser interpretado como una descripción de la obra añadiría:

*Materiales tomados del lugar dan en si mismos forma al edificio. Sólo un material es empleado, o a lo sumo tres [...]. El resultado es, de hecho, una palpable y segura sensación de pertenencia. Una profundamente humana fusión de arquitectura y paisaje.*<sup>109</sup>

<sup>106</sup> RUUSUVUORI, Aarno. "Living and architecture", *Op. cit.*, p. 3.

<sup>107</sup> *Ibidem.*

<sup>108</sup> RUUSUVUORI, Aarno: "Landscape and architecture", *Op. cit.*, p. 44.

<sup>109</sup> *Ibidem.*

### Reima Pietilä, sauna en Tenhola (1985-1988)

Si algún arquitecto podía asumir las peculiaridades y los riesgos de una empatía hacia lo primitivo y lo informe ese fue, junto a su mujer Raili, Reima Pietilä. En su particular visión de la profesión, todas las alternativas arquitectónicas y todos los lenguajes sobre la misma tenían cabida, siempre y cuando fueran empleados de manera creativa.<sup>110</sup> En la pareja, el papel teórico y social fue asumido eminentemente por Reima, lo cual ha llevado a una minusvaloración general de la figura de Raili. A pesar de que los trabajos escritos se pueden considerar obra exclusiva de Reima, él mismo ha reconocido el trabajo construido del estudio como fruto de la mutua colaboración. No obstante, dado que la sauna en Tenhola fue exclusivamente diseñada por Reima, se focalizará la atención a partir de ahora en la carrera personal y profesional de éste.

Si por algo han destacado la obra y la trayectoria de la pareja Pietilä ha sido por el desplazamiento que han sufrido en Finlandia. Sus creaciones siempre han tenido una mejor acogida fuera que en su propio país.<sup>111</sup> Tras la muerte de Reima en 1993, y una vez inaugurado el nuevo siglo, se ha despertado afortunadamente un interés exponencial por sus trabajos. Tratar de abarcar la producción y pensamiento de la pareja es una tarea verdaderamente compleja. De un modo particular, la singular inteligencia de Reima, unido a su inconmensurable fuerza, pasión y capacidad de trabajo, lo hacen más complicado aún. Timo Tuomi ha anotado que *es difícil descifrar el lenguaje arquitectónico de Raili y Reima Pietilä, y los intentos de explicarlo suelen estar condenados al fracaso*.<sup>112</sup> En su caso todo era propenso a ser revisado y reinterpretado, y las explicaciones que muchas veces daba Reima sobre su obra no terminaban de aclarar la situación. El propio Roger Connah, quien más ha estudiado la obra y pensamiento de Reima, ha declarado que *gran parte del trabajo de Pietilä es imposible de dibujar, explicar o describir*.<sup>113</sup> Este apartado tratará de encontrar algunas claves de la sauna construida en Tenhola en 1985 que, junto a sauna Aho, constituye uno de los ejemplos más completos en relación al discurso abierto sobre arquitectura primitiva. Con ello se añadirá una faceta más dentro del extenso pensamiento de este arquitecto, así como se procurará colaborar en la comprensión de algunas otras de sus obras y de su concepción arquitectónica.



297. Raili y Reima Pietilä

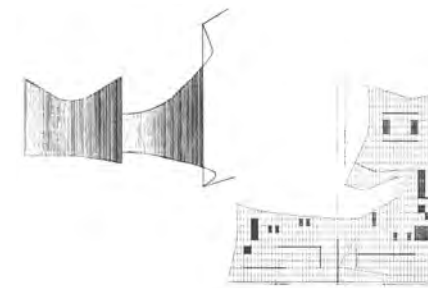
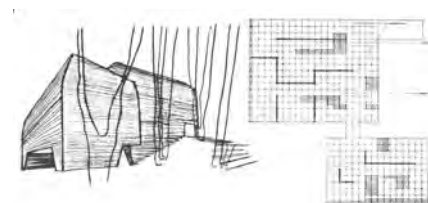
<sup>110</sup> TUOMI, Timo: "Los alfabetos de la arquitectura moderna", *Op. cit.*, p. 8.

<sup>111</sup> Fue esto lo que indujo a que fuera nombrado miembro de Academia de Finlandia en 1982, segundo arquitecto en este puesto tras el nombramiento de Aalto en 1955.

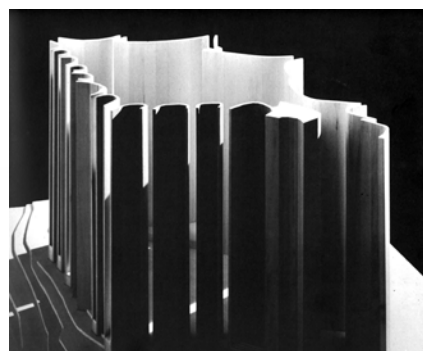
<sup>112</sup> TUOMI, Timo: "Los alfabetos de la arquitectura moderna", *Op. cit.*, p. 8. Timo Tuomi ha añadido también que por esa misma razón es común encontrar complicadas explicaciones sobre la obra de estos arquitectos.

<sup>113</sup> QUANTRILL y CONNAH, Roger (ed.): *Tango Mäntyniemi. The architecture of the official residence of the president of Finland*. *Op. cit.*, p. 4. Es por esta razón que se ha decidido incluir en este trabajo el documento que, estando escrito por el propio Reima Pietilä, ha resultado más clarificador sobre su obra y pensamiento. Se trata del llamado "Pietilä a través de Pietilä. Una entrevista introspectiva", un artículo escrito por el propio Reima en forma de autoentrevista, que se adjunta en el anexo traducido por primera vez al castellano.

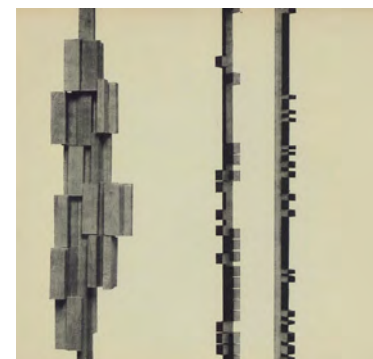
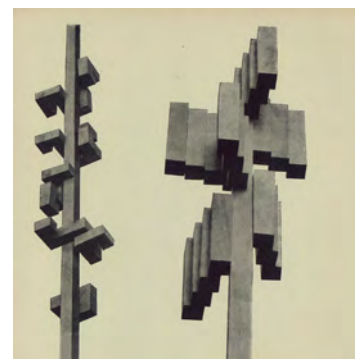
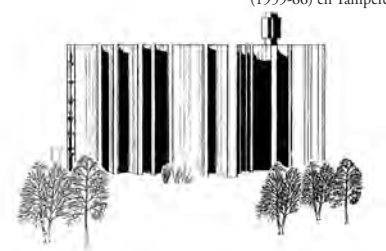
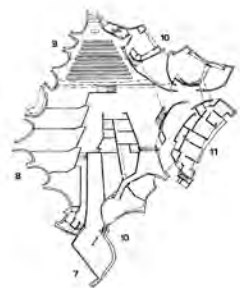




298., 299., 300., 301., 302 y 303. Reima Pietilä, propuestas para el Pabellón Nórdico de la Bienal de Venecia (1958)



304., 305., 306., 307. y 308. Reima Pietilä, Iglesia de Kaleva (1959-66) en Tampere

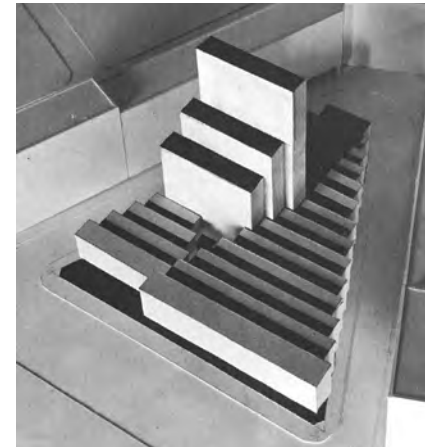


309. y 310. Reima Pietilä, Stick Studios (1957)

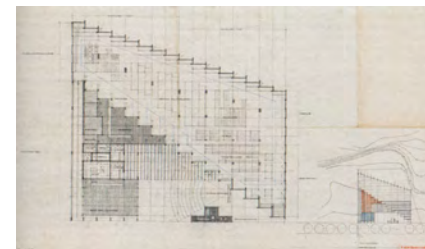


311., 312., 313. y 314. Reima Pietilä, Smudge Studios (1957)

No resulta complicado distinguir en la particular carrera de Reima Pietilä cuatro etapas más o menos claras. Aunque los límites de las mismas no son nítidos, la primera de ellas se puede establecer desde la finalización de sus estudios en 1953 hasta finales de los años cincuenta, alrededor 1958. Ésta, a la que se puede denominar fase geométrica, se caracterizó por el alistamiento de Pietilä por parte de Aulis Blomstedt dentro del grupo racionalista que se estaba configurando. El Modulor 1 de Le Corbusier se convirtió en una herramienta sin la que nunca salía de casa.<sup>114</sup> En este sentido llegó a declarar: *el ángulo de 90° es la base predominante e incuestionable del diseño arquitectónico. Los edificios pueden entenderse como sistemas de formas cúbicas entrelazadas.*<sup>115</sup> La obra más representativa de este periodo, en la que se aprecia una fuerte deuda hacia Aulis Blomstedt, fue el Pabellón de Finlandia para la Exposición Universal de Bruselas de 1958.<sup>116</sup> Esta vinculación con lo racional acabó a finales de los cincuenta, coincidiendo con una serie de eventos significativos a los que les siguieron la situación de confrontación ya conocida. Pietilä reconocería: *mi educación fue mutilada por Neufert*, a quien, en referencia a la presencia de lo normativo y regular en la arquitectura finlandesa, se referiría como el *el fantasma del Führer Neufert*.<sup>117</sup> En 1958 Reima publicó uno de sus primeros artículos relativos a la morfología, asunto que le preocuparía durante toda su carrera, titulado “La Morphologie de l’expression pastique”, traducido como “Morfología del espacio expresivo”, en *Le Carré Bleu* 1/1958.<sup>118</sup> Este artículo y estas declaraciones, junto a sus propuestas de naturaleza libre para el Pabellón Nórdico de la Bienal de Venecia de 1960, concurso celebrado también en 1958, ganado por Sverre Fehn y en el que el estudio Pietilä obtuvo el tercer premio, y a los inmediatamente posteriores diseños para la Iglesia de Kaleva (concurso en 1959) y el Centro de Estudiantes Dipoli (concurso en 1961), en Otaniemi, reafirmaron este alejamiento en favor de una mayor experimentalidad, expresividad e informalismo. Con todo ello, tras retomar algunos intereses de su juventud centrados en la etnología y filología,<sup>119</sup> y ampliados ahora con la semiótica, el psicoanálisis, la psicolingüística y la filosofía, Pietilä entró de manera solitaria en una segunda etapa a la que se podría denominar fase fenomenológica. Su primer matrimonio en 1956 con la escritora Maire Irene Harme, vinculada al movimiento surrealista, pudo reforzar estos intereses y potenciar este viraje. Estudios formales a pequeña escala como los *Stick Studios* o los *Smudge Studios*, realizados en 1957, también fueron importantes para este cambio. A partir de este giro, en su arquitectura tuvieron



315. Aulis Blomstedt, Palacio de Conciertos de Oslo (1957)



316. y 317. Reima Pietilä, Pabellón de Finlandia para la Exposición Universal de Bruselas de 1958 (1956-58)

<sup>114</sup> Pietilä terminó por desarrollar su propia serie de Fibonacci amarilla como evolución de las roja y azul de Le Corbusier. PALLASMAA, Juhani: “Reima Pietilä y el círculo del Museo de Arquitectura Finlandesa”. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>115</sup> PALLASMAA, Juhani: “Reima Pietilä y el círculo del Museo de Arquitectura Finlandesa”. *Op. cit.*, p. 24 o en *Le Carré Bleu* 1/1958.

<sup>116</sup> El pabellón estuvo directamente inspirado en la propuesta de Blomstedt ya citada para el Palacio de Conciertos de Oslo (1957).

<sup>117</sup> QUANTRILL, Malcolm: *Reima Pietilä: Architecture, Context and Modernism*. *Op. cit.*, p. 180.

<sup>118</sup> El propio Pallasmaa, protagonista también de esta fase, recoge una declaración de Pietilä en este sentido: *Mi adiós a la estética del numeralismo se publicó en el número 1/58 de Le Carré Bleu con el título de “Morfología del espacio expresivo”*. PALLASMAA, Juhani: “Reima Pietilä y el círculo del Museo de Arquitectura Finlandesa”. *Op. cit.*, p. 20. Anteriormente existió algún otro artículo como “Haudatut koirat, muodon muoto, harjoitelmat”, traducido como “La forma de la forma” y publicado en PIETILÄ, Reima: “Haudatut koirat, muodon muoto, harjoitelmat”, *Arkkitehti* 4/1957. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1957, pp. 73-78.

<sup>119</sup> Antes de comenzar la carrera de arquitectura Reima Pietilä asistió a clases de estas materias impartidas por el profesor Paavo Ravila. Estas han sido interpretados como fundamentales en esta evolución en sus intereses y constantes en toda su carrera. JOHANSSON, Eriika: “Raili y Reima Pietilä”, en JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): *Op. cit.*, p. 10.

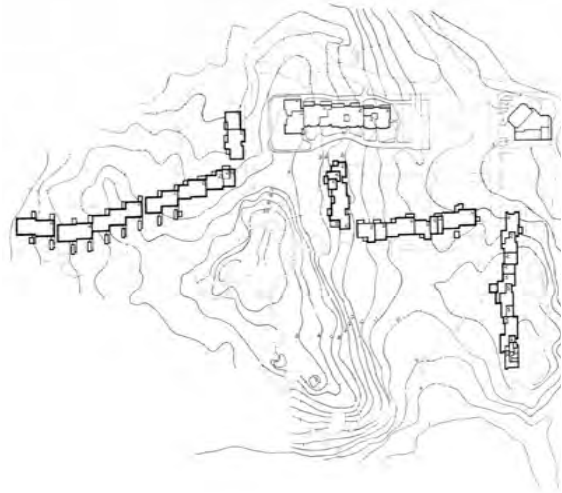
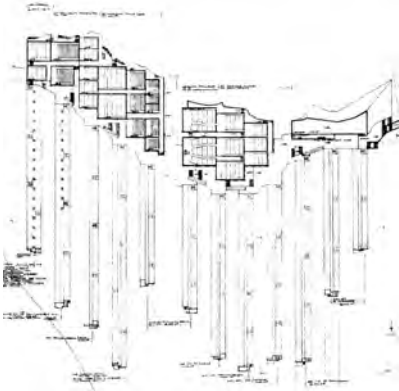




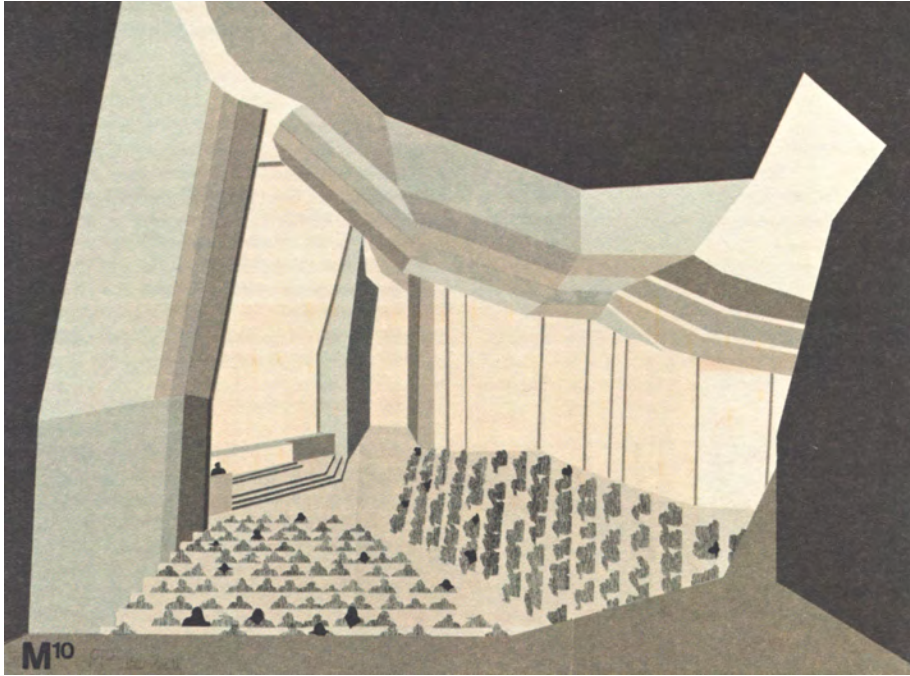
318., 319. y 320. R. y R. Pietilä, propuesta para la ampliación de la Universidad de Zurich (1966)



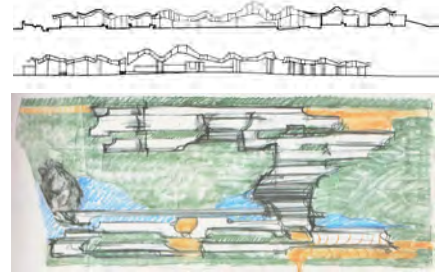
321., 322. y 323. R. y R. Pietilä, complejo residencial de Suvikumpu (1962), Tapiola



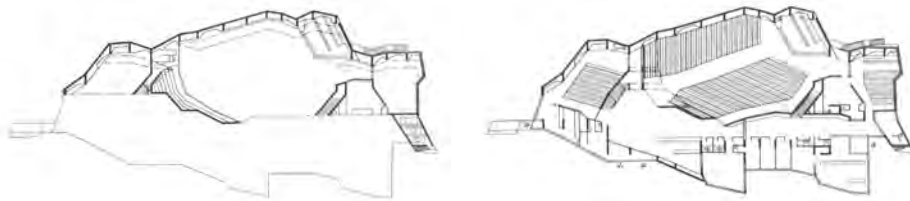




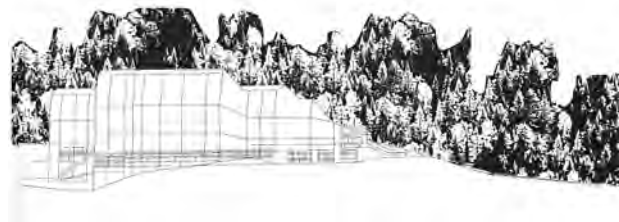
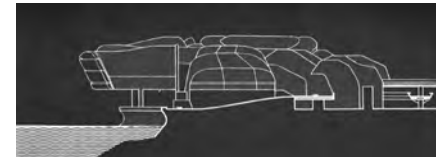
324., 325., 326. y 327. R. y R. Pietilä, Iglesia de Malmi (1967)



328., 329. y 330. R. y R. Pietilä, Embajada de Finlandia (1963/1983-85), Nueva Delhi



331. y 332. R. y R. Pietilä, Centro Polivalente de Monte Carlo (1969)



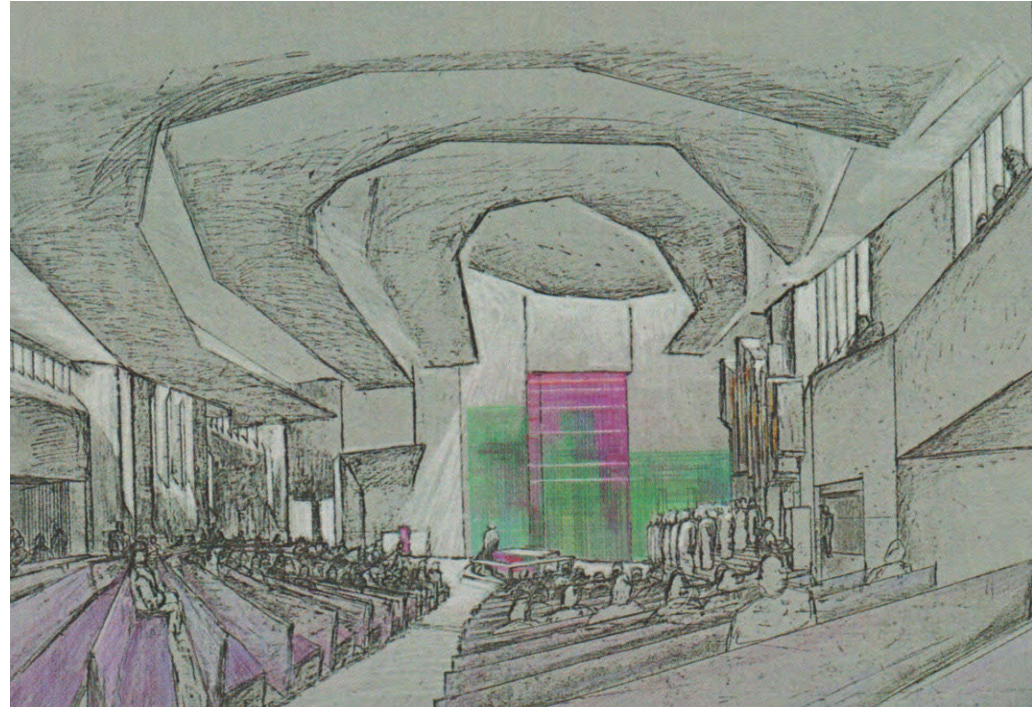
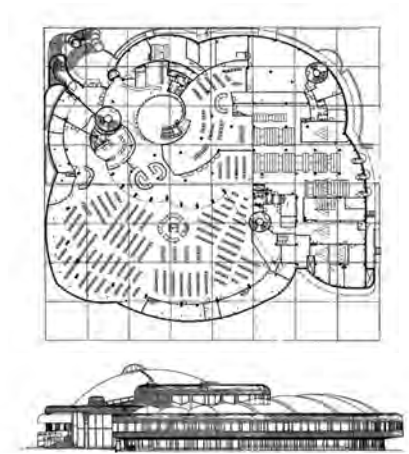




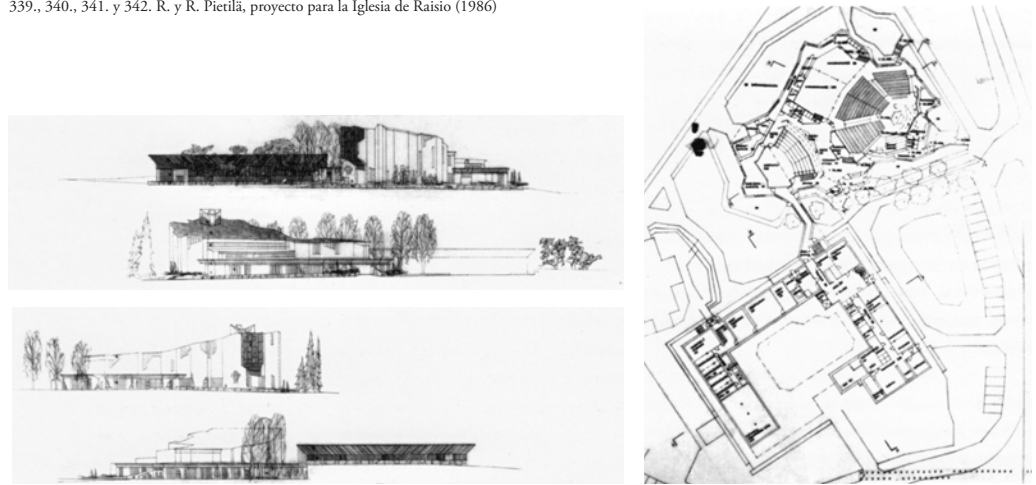
333., 334. y 335. R. y R. Pietilä, propuesta para la Sede Central de Intelsat en Washington (1980)



336., 337. y 338. R. y R. Pietilä, Biblioteca Metso en Tampere (1978-86)



339., 340., 341. y 342. R. y R. Pietilä, proyecto para la Iglesia de Raisio (1986)



cabida todo tipo de variables de cualquier campo o disciplina intelectual. Entre sus objetivos se encontró el de explorar lo no explorado mediante la definición de nuevas nociones y categorías que pudieran dar pie a creaciones inéditas, confiando más en las *arquitecturas posibles* que en aquellas otras prefijadas. La búsqueda de un lenguaje propio que las definiera y al mismo tiempo colaborara en su proceso de diseño, unido a la presencia de lo propiamente finlandés, alejado de localismos, así como de la naturaleza y sus acontecimientos, fueron fundamentales en la obra de esta etapa. En este periodo se pueden englobar, además de los proyectos citados, otros como la Embajada de Finlandia en Nueva Delhi (1963/1983-85), la propuesta para la ampliación de la Universidad de Zurich (1966), la de la Iglesia de Malmi (1967), la del Centro Polivalente de Monte Carlo (1969) y otros proyectos residenciales a caballo aún con la fase anterior, como los planes generales de Mikkola (1961) y Märsta Valsta (1961), así como el construido complejo de Suvikumpu (1962), en Tapiola.

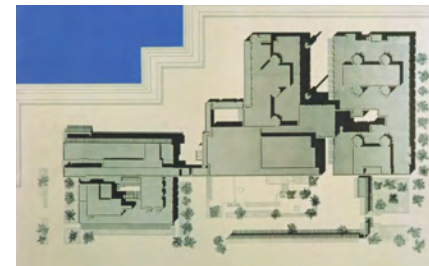
Una tercera etapa menos difundida, más compleja y menos fructífera arquitectónicamente fue aquella vinculada a su etapa como profesor en la Escuela de Arquitectura de Oulu y a la teoría arquitectónica. Se prolongó aproximadamente durante la década de los años setenta y el uso que Pietilä pudo hacer de un Posmodernismo, cuyos principios no convencían totalmente a este arquitecto, se debió a la posibilidad que esta corriente ofrecía a la hora de ampliar el abanico de sus propuestas.<sup>120</sup> De esta etapa, menos productiva arquitectónicamente, junto a sus intervenciones en Kuwait (1969/1978-82) y Hervanta (1975), es recordado el afloramiento de la llamada *Escuela de Oulu*, de la que Pietilä fue importante catalizador.<sup>121</sup> Tras este interludio, Pietilä recuperó de nuevo el camino fenomenológico, acogiendo de nuevo de manera convincente a la arquitectura del *Genius Loci* definida por Norberg-Schulz. Los proyectos más significativos ahora fueron la Biblioteca Metso en Tampere (1978-86), aún dependiente de postulados de la fase anterior, la propuesta para la Sede Central de Intelsat en Washington (1980), la Villa Vesterinen (1980-89), la Residencia Oficial del Presidente de la República de Finlandia en Helsinki (1983/1989-93), quizá el ejemplo más brillante de este grupo, o el proyecto para la Iglesia de Raisio (1986). Es aquí, en el epicentro de esta última etapa, acumuladas ya una serie de experiencias arquitectónicas más que significativas, y al tiempo que se construían proyectos discretos pero muy representativos como la Residencia Presidencial, donde se inserta la sauna Pietilä en Tenhola (1985-88).

<sup>120</sup> El propio Pietilä declaró que si el no hubiera prestado una mínima atención a la corriente posmodernista nadie lo hubiera hecho en Finlandia. QUANTRILL, Malcolm: *Reima Pietilä: Architecture, Context and Modernism*. Op. cit., p. 127. Él mismo, con el tiempo, también pasaría a criticar duramente la esterilidad de esta influencia, NORRI, Marja-Riita, CONNAH, Roger, KUOSMA, Kari y ARTTO, Aaro (eds.): *Pietilä. Intermediate zones in modern architecture*. Catálogo exposición. Helsinki, Suomen rakennustaitteen Museo, 1985, p. 97. Sobre esta etapa alguna noción interesante puede extraerse de KOPONEN, Olli-Paavo: "El eje central de Hervanta y el mito sobre el carácter finlandés de la arquitectura de Reima Pietilä", en JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): Op. cit., pp. 48-61.

<sup>121</sup> En relación a la escuela de Oulu puede consultarse la referencia del mismo nombre, YLIMAULA, Anna-Maija, NISKASAARI, Reijo y OKKONEN, Ilpo: *The Oulu School of architecture*. Helsinki, The Finnish building centre, 1993.

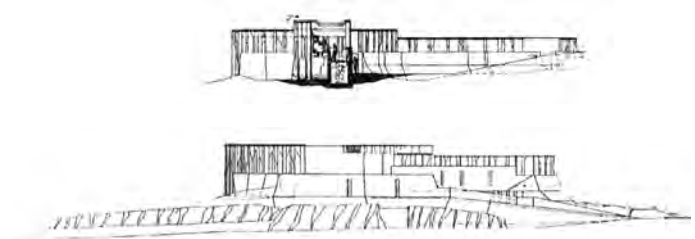


343. R. y R. Pietilä, complejo religioso y de ocio de Hervanta (1975)

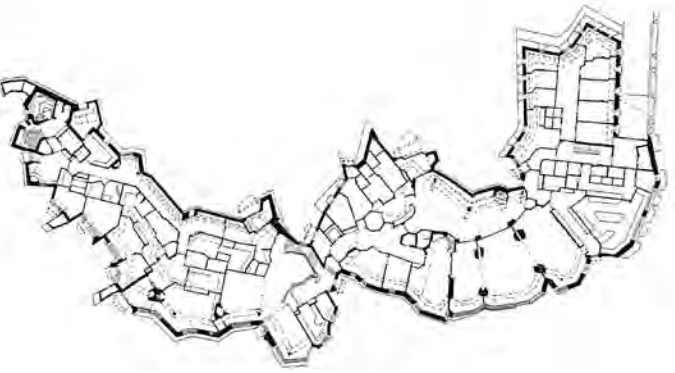
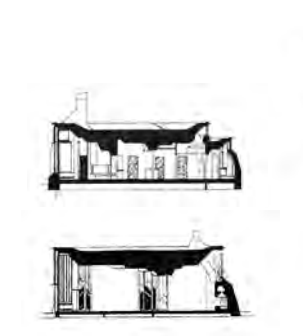


344. y 345 R. y R. Pietilä, complejo presidencial de Kuwait (1969/1978-82)





346., 347., 348., 349., 350., 351. y 352. R. y R. Pietilä, Residencia Oficial del Presidente de la República de Finlandia en Helsinki (1983/1989-93)



Sus proyectos más valorados y recurridos formaron parte del grupo de edificios de escala mayor y, al mismo tiempo, estuvieron incluidos en alguna de las dos fases fenomenológicas. Valorar ciertas claves de estos ciclos permite hacer un acercamiento más preciso tanto al proyecto de sauna Pietilä como a otros menos tratados. Durante las dos etapas Reima Pietilä trató de dar forma a un itinerario personal, haciendo lo posible por liberarse de cualquier imposición externa o adscripción, tanteando una alternativa válida lo más alejada posible de procedimientos más o menos mecánicos de proyectación. Uno de sus objetivos primordiales, sino el más importante, fue el de conseguir una creatividad original, primigenia e insólita, tanto en el proceso de concepción como en el de formalización. En este sentido, de manera general, en la búsqueda de los recursos últimos de este arquitecto se ha recurrido a su experiencia bélica para encontrar alguna explicación. De ella el propio Pietilä ha valorado la importancia del concepto de tierra de nadie.<sup>122</sup> En su búsqueda de una creatividad originaria, ese lugar no explorado, en el que parecía no ocurrir nada pero que resultaba estar cargado de tensión, se convirtió metafóricamente en origen de sus creaciones. La recurrencia a esa zona intermedia o campo de ambigüedad fue incesante.<sup>123</sup> En ella se situaba el germen de su arquitectura entre dos bandos, entre lo abstracto y lo concreto, entre lo intelectual y lo natural. Él mismo declaró:

*Aquellas auténticas ideas de diseño provienen de la 'zona intermedia'; entre lo abstracto y lo concreto. Existe ahí un amplio campo de metamorfosis creativa para la arquitectura todavía no explotado por la generación pionera o por nosotros mismos. El futuro y cualquier progreso del mismo está allí.*<sup>124</sup>

Esta insistencia en la búsqueda originaria de la metamorfosis creativa puede ser puesta en conexión con la idea del uso profundo del concepto de lo primitivo y su vinculación con el germen artístico enunciado por Vesely. La búsqueda de *un modo primordial, esencial y original de creatividad*, ese *lugar secreto donde el poder primigenio nutre toda evolución*, destacado por éste, también fue pretendido de manera general por Pietilä y revelado desde este territorio intermedio. No resulta casual que, para explicar su proceso proyectual basado en estos principios, Reima recurriera de nuevo a metáforas, esta vez vinculadas a actividades primarias, y en cierto modo primitivas, como la pesca y



353. Reima Pietilä, dibujo relativo al ámbito formal y los diferentes estratos de inspiración, titulado "Aulis Blomstedt Architectural Iceberg" (1985)

<sup>122</sup> De aquel ambiente Pietilä obtuvo alguna experiencia más vinculada al bosque y la construcción primaria, que también guardan relación con algunos de los temas que se vienen tratando. Así él mismo ha reconocido: *Durante la segunda guerra mundial permanecí en los profundos bosques carelianos donde la industria maderera no había penetrado. En la armada, durante la guerra, inspeccionábamos los alrededores explorando en búsqueda del enemigo cuya presencia era invisible, escondida. Uno tuvo que aprender un curso básico de supervivencia en esta profundidad, aborigen, de bosque original. Uno aprendió a construir refugios provisionales a partir de las ramas de los abetos.* CONNAH, Roger: *Writing architecture. Fantómas, fragments, fictions. An architectural journey through the 20th century.* Op. cit., p. 282.

<sup>123</sup> Con ello se pretendía la llegada a un *conocimiento precognitivo*, algo a lo que Heidegger, asiduamente leído por Pietilä, había llamado los *Paisajes inhabitados*. QUANTRILL, Malcolm y PIETILÄ, Reima: Op. cit., p. 14; NORBERG-SCHULZ, Christian: "The way of wonder", en CONNAH, Roger (ed.): *Tango Mäntyniemä. The architecture of the official residence of the president of Finland.* Helsinki, Painatuskeskus, 1994, pp. 98-112.

<sup>124</sup> CONNAH, Roger: *Writing architecture. Fantómas, fragments, fictions. An architectural journey through the 20th century.* Op. cit., p. 49.





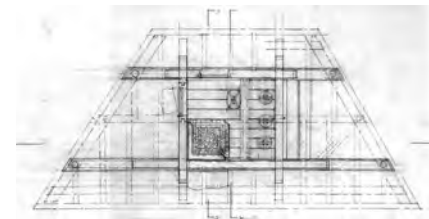
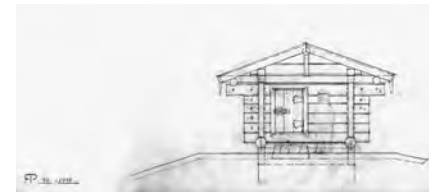


la caza. *Puedo dar caza a una idea de manera similar a como un cazador captura a su presa*,<sup>125</sup> comentó Pietilä en alguna ocasión. En cuanto a la pesca, declaró que era un pescador de aguas profundas, de la zona abisal, donde los conceptos iniciales son vagos y difíciles de aprehender, pero donde radica un caldo más fructífero. Un dibujo de Reima en el que aparece Aulis Blomstedt pescando en la zona superficial, en la de lo visible, renunciando a lo profundo, ejemplifica esta actitud.<sup>126</sup> El silencio, elemento fundamental para ambas actividades y del que también se ha hablado, fue importante también para su proceso creativo.<sup>127</sup> Era en las oscuras y silenciosas mañanas finlandesas, en un estado intermedio entre el sueño y la vigilia, cuando Pietilä aprovechaba para trabajar en los proyectos y los escritos desde su casa. En este sentido, la sauna construida en Tenhola para su uso personal funcionó como una ampliación de este escenario para la meditación. Ésta contaba con una estancia más, de la misma importancia que la sauna, destinada al reposo y la reflexión. Cercana al bosque y al lago, de manera más aislada y silenciosa aún, se convirtió no sólo en un lugar para el baño sino en lugar de meditación y teorización, en este caso, en un auténtico refugio para un cazador de ideas.

En 1985, en el final ya de su carrera y al poco tiempo de ganar el concurso para la Residencia Presidencial, Reima y Raili Pietilä decidieron adquirir una propiedad de terreno junto a la localidad de Tenhola, en Tammissaari, en la que se incluía una pequeña y antigua granja. El objetivo era destinar este emplazamiento a residencia de verano tras añadir un nuevo alojamiento en ella. Éste último se llevó a cabo sin un gran interés arquitectónico, respondiendo casi de manera literal a la preexistencia construida en el lugar. En esta misma propiedad es donde Reima construyó su sauna. Casi a modo de juego, la pareja de arquitectos decidieron diseñar cada uno una sauna. La de Raili destacó entre otras cosas por su reducido tamaño e influencia japonesa. La de Reima excedió los límites de una tipología de sauna aproximándose a otros como los de saunas refugio ya citados.<sup>128</sup> La estancia anexa a la sauna disponía de una chimenea, dos lechos y una mesa sobre la que conversar y observar el paisaje, que ampliaba el potencial de esta construcción. Como descripción somera se puede decir que Reima optó por una forma cuadrada girada, en la que un corte en una de sus esquinas propiciaba, además del acceso, una cualidad final poligonal. Con este sencillo mecanismo, gracias a su formalización, reforzada por una angulosa cubierta, se respondía de nuevo a través de una forma poliédrica al bosque en el que se insertaba, de



358. Antigua construcción existente en la parcela adquirida por los Pietilä en Tenhola.



359. Raili Pietilä, sauna en Tenhola (1985-88). Sección y planta SRM RP 70/L018, SRM RP 70/L13

<sup>125</sup> BENINCASA, Carmine: *Op. cit.*, p. 43. Le gustaba hablar de la necesidad de poner trampas de tipo intelectual a las ideas, a las cuales, sobre territorio desconocido y desde la ambigüedad, iba dirigiendo y acotando hasta conseguir una total aclaración de las mismas, sin cerrar la puerta a ninguna nueva incursión. Según Roger Connah: *No hay nada accidental en el uso insistente por parte de Pietilä de la metáfora de la caza*. CONNAH, Roger: *Writing architecture. Fantomas, fragments, fictions. An architectural journey through the 20th century*. *Op. cit.*, p. 352. Se puede encontrar más información relativa a este aspecto y al de la pesca en: NORRI, Marja-Riita: "Architecture and Cultural Regionality – Interview with Reima Pietilä", en NORRI, Marja-Riita, CONNAH, Roger, KUOSMA, Kari y ARTTO, Aaro (eds.). *Op. cit.*, pp. 6-33; MORENO DE CALA, Diego: "Big Foot Pietilä" en JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): *Op. cit.*, pp. 62-75; QUANTRILL, Malcolm y PIETILÄ, Reima: *Op. cit.*, p. 14.

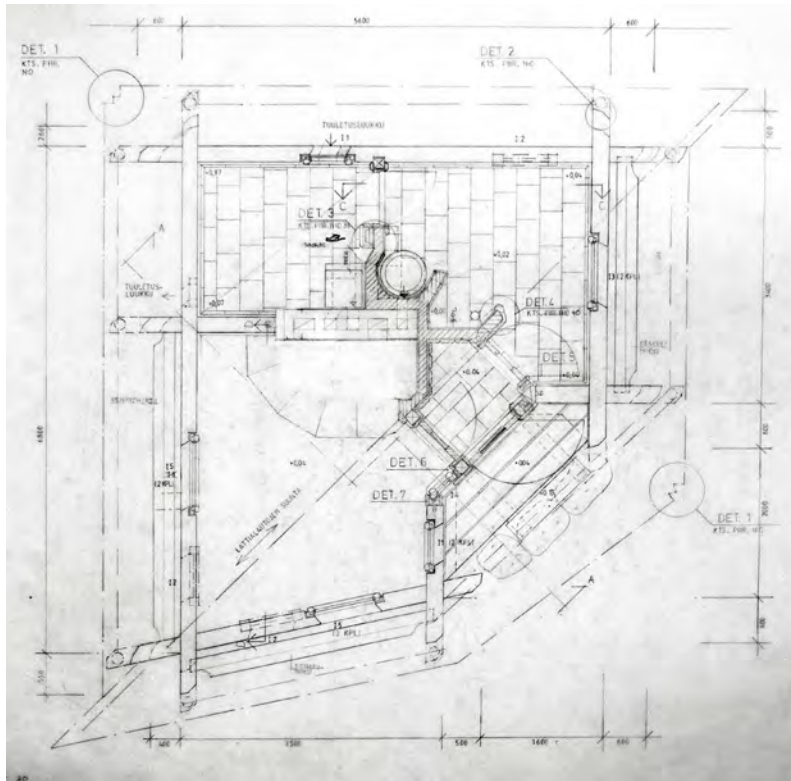
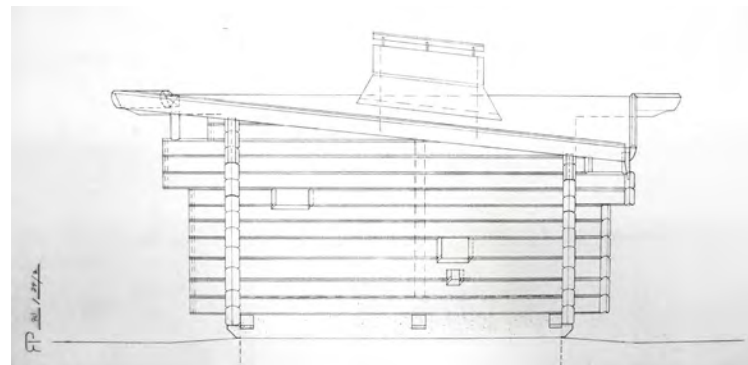
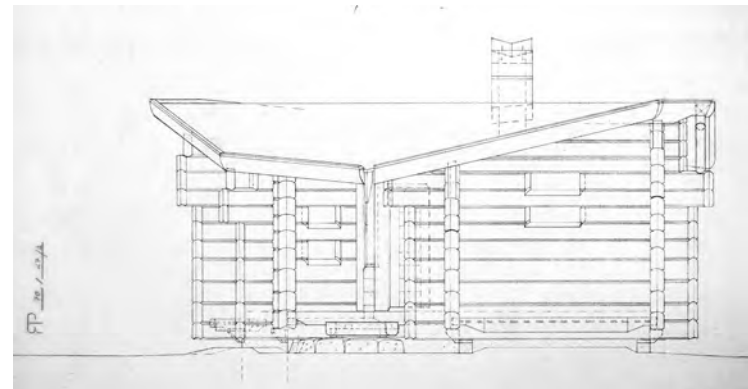
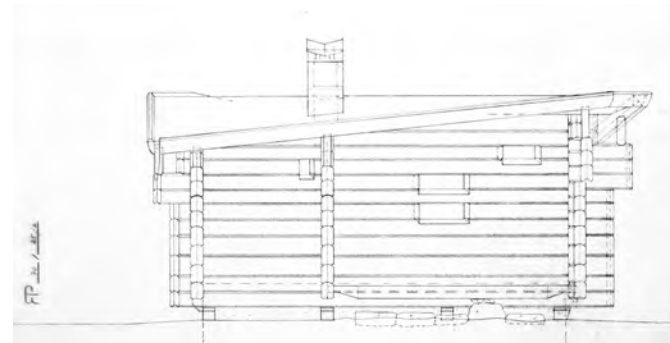
<sup>126</sup> Parte de este interés por la caza y la pesca, y otros relativos a la experiencia de la naturaleza, según Benincasa pudieron provenir de su padre, quien vivió de la caza y la pesca con los indios de Alaska, y aprendió los misterios y los estados de ánimo de aquella fase. BENINCASA, Carmine: *Op. cit.*, p. 15.

<sup>127</sup> MORENO DE CALA, Diego: *Op. cit.*, p. 64.

<sup>128</sup> Nunca funcionó como refugio puesto que en la parcela los Pietilä dispusieron de una construcción anexa con el resto de equipamiento necesario para la vida cotidiana, sin embargo, como en casos anteriores, por ejemplo el de Oiva Kallio, quedaba abierta la posibilidad de aislarse en esta construcción durante breves periodos de tiempo.



360., 361., 362., 363. y 364. Reima Pietilä, sauna en Tenhola (1985-88). SRM RP 70/08, SRM RP 70/20, SRM RP 70/25/2, SRM RP 70/27/2, SRM RP 70/24/2



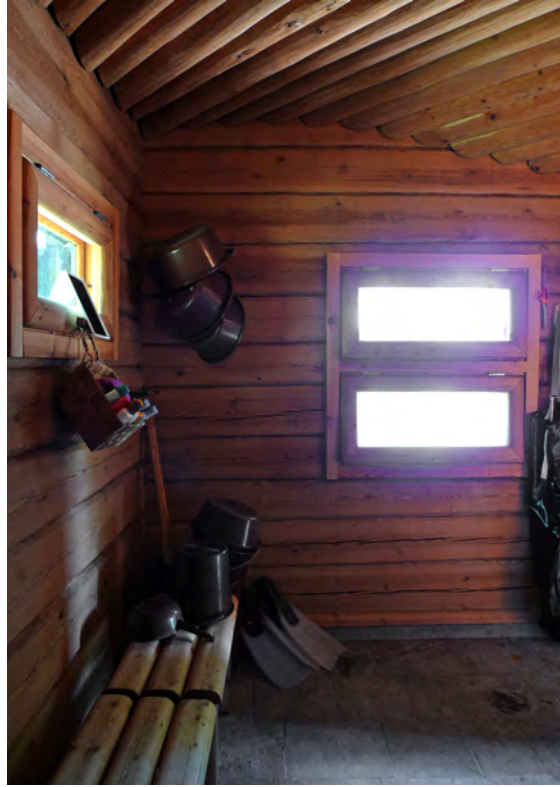




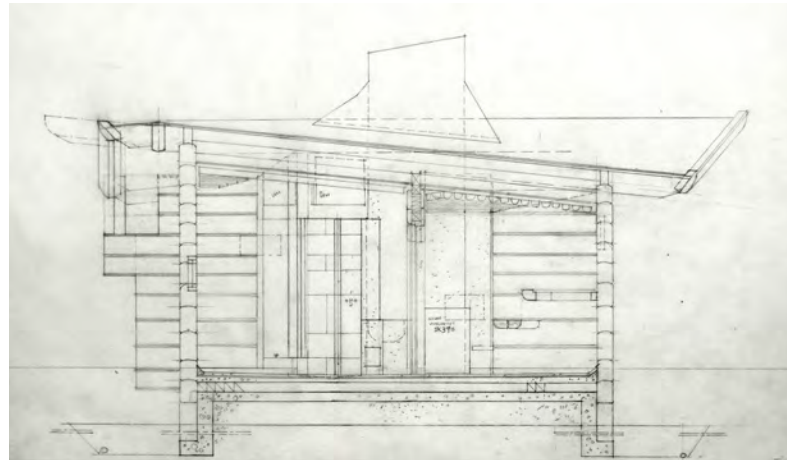
365., 366. y 367. Reima Pietilä, sauna en Tenhola (1985-88).  
Aproximación al emplazamiento y situación







368., 369. y 370. Reima Pietilä, sauna en Tenhola (1985-88).  
Interior de sauna y sección. Sección SRM RP 70/L05





371. Reima Pietilä, sauna en Tenhola (1985-88).  
Interior del estar





372. y 373. Reima Pietilä, sauna en Tenhola (1985-88)





manera similar a como lo había hecho Ruusuvuori en sauna Aho.<sup>129</sup> Igualmente, en el interior, en torno a un elemento central vinculado al fuego se emplazaron las dos estancias que componen la construcción, sauna y estar. Aunque realizada posteriormente al grueso de obras primitivistas abstractas comentadas, algunos de sus rasgos pertenecieron a los valorados como propios de esta sensibilidad. En su implantación, rodeada en uno de sus lados por el bosque y en el otro por el lago, participando más del primero que del segundo, también se procuró cierto camuflaje al utilizar la topografía y la vegetación para facilitar la ocultación. Su acabado exterior y sistema constructivo, de nuevo a base de troncos poco refinados, vio reforzado su efecto primigenio y reservado mediante su acabado final negro a base de hollín. Los huecos, también alargados a modo de saetera, colocados de manera más o menos aleatoria y coincidiendo con una hilada de troncos, participaron también de esta lectura arcaica al generar un interior en penumbra de fuertes contrastes lumínicos. De manera general se aprecia como su carácter primitivo formal no fue tan extremo, sin embargo, tanto su concepción, vinculada a una serie de características próximas a lo primigenio, propias de la idiosincrasia de Reima, así como el uso para el que fue concebido, el retiro y la reflexión intelectual esencial, volvieron a coincidir con postulados ya conocidos.

De manera general, en el proceso creativo adoptado por Reima, aquel por el que se exploraban tierras ignotas, se utilizó repetidamente un procedimiento aglutinador para conformar tanto la idea como la forma de los proyectos. El proceso se asimilaba a una definición por aproximación en la que mediante metáforas circundantes se iba acotando, definiendo y finalmente tallando tanto la entidad de un concepto totalmente nuevo como su formalización.<sup>130</sup> La recurrencia a estas metáforas no era inicialmente acotada ni por su cantidad ni por su origen. Cualquier arquetipo, símil o imagen podía estar simultáneamente presente e intercalado en el objeto final. Frente a la aparición de distintas opciones, para Reima *nunca fue una cuestión de 'o/o', sino siempre de 'ambos/y'*, con una expresión final *en la que todas las alternativas tenían cabida*.<sup>131</sup> El resultado último nada tenía que ver con un collage o una superposición textual sino que quedaba configurado como un ente completamente nuevo, inexistente hasta ese momento, fruto de una elaborada destilación. En este proceso, disciplinas como la literatura, el arte, la música, la escritura, la naturaleza o la biología podían ser combinadas con otros

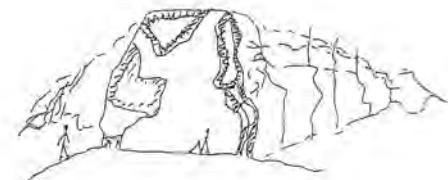


374. y 375. Reima y Raili Pietilä, planta de la Biblioteca Metso en Tampere (1978-86) y el urogallo

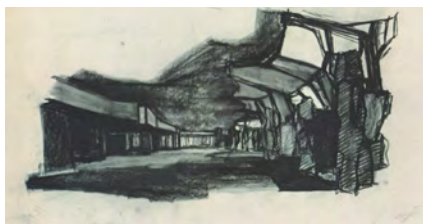
<sup>129</sup> En este sentido no se debe olvidar un ejemplo más, anterior a estos dos que, por su formalización de nuevo trapezoidal, se aproxima a estos dos ejemplos. La sauna que Alvar Alto diseñó en 1953 para su residencia de verano en Muuratsalo también exploró las capacidades de la forma poligonal a la hora de ser insertada en el bosque. En este caso, este recurso formal ha sido vinculado más a la tradición de las formas en abanico aaltianas que a otro tipo de referencias.

<sup>130</sup> En todo este complejo proceso debe ser anotado que el lenguaje, la etimología y la semántica jugaron un papel fundamental como herramientas de ayuda en la conceptualización y nominalización. Es conocido el particular uso y dependencia de la lengua por parte de Reima. También lo fueron posteriormente como vehículo para la verbalización y explicación de los proyectos a partir de su adecuación y modificación.

<sup>131</sup> JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): *Op. cit.*, p. 8. De manera plástica, el estudio Pietilä se sirvió en diferentes proyectos de diferentes símiles para llegar a definirlos y explicarlos. Así, dejando de lado otras adiciones más teóricas y elaboradas, entre las imágenes gráficas que ayudaron a definir algunos proyectos aparecen las siguientes. El proyecto Malmi se vinculó a la forma de su gato Misukka tumbado, a una cueva congregacional, a la roca madre y al siirtolohkare, o roca aislada por un glaciar. Dipoli, quizá el más explicado, encontró su germen en la noción de caverna, pero al mismo tiempo en la huella de un dinosaurio, en el land art, en el basalto volcánico, en la simulación y filtrado del bosque o en formalizaciones estomacales. En Kuwait fueron el horóscopo, los crustáceos, los exoesqueletos y criaturas marinas de gran tamaño como ballenas las que ayudaron en su definición. Por otro lado, la biblioteca Metsö se basó en un animal como el urogallo, recogiendo también características de la cáscara de un molusco o de una astronave. La Residencia Presidencial se apoyó en las estructuras cristalinas del hielo, en la memoria del paisaje invernal finlandés, y utilizó referencias como las de una sirena, una joya o una grieta emergente en su definición.



376. Croquis de Reima relativo a la arquitectura y la cueva



377., 378., 379. y 380. Croquis, planta y sección del proyecto más representativo de Pietilä en relación a la cueva y el bosque, Dipoli (1961-66)



381. R. y R. Pietilä, Iglesia de Malmi (1967), el espacio cueva mineral congregacional

campos quizá menos convencionales como *la cultura popular, la vida diaria, la antiarquitectura, la libertad, el juego o homo ludens, el lugar y hasta el primitivismo*.<sup>132</sup> En relación con esto, por su carácter unificador y acumulativo, la arquitectura de Reima Pietilä, en un intento por definirla concisamente, ha sido tachada de *pluralista* en alguna ocasión y *asociativa* en otros.<sup>133</sup>

Dentro la amalgama de conceptos que rodearon las diferentes obras de la pareja, en muchas ocasiones afloraron términos vinculados a eventos primarios, a lo salvaje y a lo primitivo.<sup>134</sup> Quizá el más repetido, e importante por ser el más representativo de lo primitivo, fue aquel derivado de la cueva y la vida en las cavernas, presente en proyectos como Dipoli (1961-66), la Iglesia de Malmi (1967) o la de Raisio (1986). Esta alusión, a pesar de ser muy importante en su carrera y de haberla vinculado a la imagen del cazador de ideas, *los arquitectos pueden usar su intuición de hombres de las cavernas y encontrar vías más refinadas*,<sup>135</sup> anotó Pietilä, no pareció afectar al proyecto de su propia sauna en Tenhola, al menos de manera evidente. Fue sin embargo el bosque el que jugó un papel más significativo en este sentido. Con esta sauna, al igual que en el caso de Ruusuvoori, Reima Pietilä dio de nuevo una respuesta al medio circundante mediante una arquitectura del bosque.<sup>136</sup> Para Pallasmaa, desde finales de los años cincuenta, Reima Pietilä había *desarrollado de manera consistente la arquitectura tipo del bosque finlandés*.<sup>137</sup> De él extrajo sus primeras experiencias relativas al espacio expresivo así como las iniciales referencias formales en su giro fenomenológico. Su vinculación, consideración y respeto hacia este medio fue más que significativa y perduró durante toda su carrera. En la línea de los postulados de Pietarinen sobre la actitud primitiva hacia el bosque, Reima Pietilä declaró también su sumisión hacia este entorno: *Los árboles son los auténticos habitantes de este universo. Ellos han establecido sus derechos sobre el territorio gracias a su gran antigüedad. Por contraste, nosotros los humanos somos meros visitantes*.<sup>138</sup> En otra ocasión también añadió: *Me siento débil y tímido del mismo modo que mis ancestros*

<sup>132</sup> NISKANEN, Aino. "Pietilä y el TEAM 10" en JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): *Op. cit.*, p. 44.

Niskanen analiza en su artículo como sus vínculos con el TEAM 10, fruto de la inicial relación de Reima con Aulis Blomstedt, quien le abrió las puertas de este colectivo a través de los encuentros CIAM, pudieron influir en esta actitud.

<sup>133</sup> HELIN, Pekka: *Op. cit.*, pp. 171-172; KOPONEN, Olli-Paavo: *Op. cit.*, p. 50. Diego Moreno de Cala ha añadido una variable al tacharla de *reactiva*. La infinidad de *radicales libres*, en forma de estímulos, imágenes o referencias que se aglutinan en la consecución final de sus edificios generan, de una manera u otra, una reacción hacia esta arquitectura, en la mayoría de los casos enérgica, en quien la visita o descubre. MORENO DE CALA, Diego: *Op. cit.*, p. 62.

<sup>134</sup> La alusión y referencia continua a elementos de estos ámbitos y capacidad para ponerlos en conexión de manera casi mágica por parte de Pietilä es lo que ha llevado a Roger Connah a tratar en ocasiones a su compañero como si *bebicero* o un *cbamán* se tratara. CONNAH, Roger: *Writing architecture. Fantómas, fragments, fictions. An architectural journey through the 20th century. Op. cit.*, p. 419.

<sup>135</sup> PIETILÄ, Reima: "Introspective interview" en CONNAH, Roger: *Writing architecture. Fantómas, fragments, fictions. An architectural journey through the 20th century. Op. cit.*, p. 236. Este artículo se encuentra en su totalidad traducido por primera vez al castellano en el anexo final de este trabajo bajo el título "Pietilä a través de Pietilä. Una entrevista introspectiva".

<sup>136</sup> En alguna ocasión Roger Connah se ha referido a la arquitectura de Reima Pietilä como *arquitectura pagana*. Con esta denominación se ha querido aludir a la vinculación directa y sin intermediarios entre el hombre, o creador en este caso, y la naturaleza. CONNAH, Roger: *Writing architecture. Fantómas, fragments, fictions. An architectural journey through the 20th century. Op. cit.*, p. 418. Sin embargo una lectura polisémica de este apelativo resulta ser muy adecuada en este caso. Con él se puede hacer referencia a un mismo tiempo tanto al desplazamiento sufrido por su obra, a la realidad politeísta del pensamiento de Reima así como, desde la etimología de la misma, a la identificación de su arquitectura como propia del bosque. El término *pagus*, raíz etimológica de pagano, hacía referencia en tiempo de Constantino al campo o los bosques en los que se refugiaron aquellos que no adoptaron la nueva religión. Esta nueva creencia se identificaría en este caso con la anterior arquitectura racional.

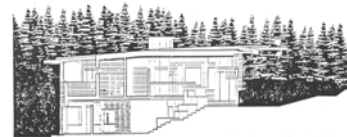
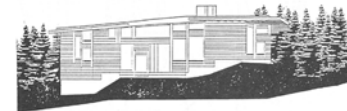
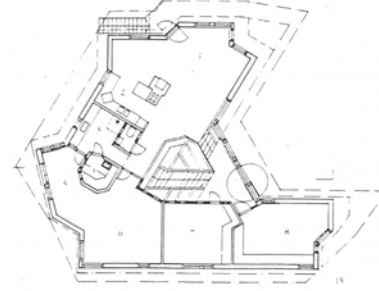
<sup>137</sup> PALLASMAA, Juhani (ed.): *The language of wood: wood in Finnish sculpture, design and architecture. Op. cit.*, p. 21.

<sup>138</sup> QUANTRILL, Malcolm y PIETILÄ, Reima: *Op. cit.*, p. 68.

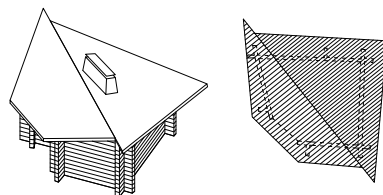




382., 383., 384., 385., 386. y 387., R. y R. Pietilä, Villa Vesterinen  
Villa Vesterinen (1980-89) en Jollas, Helsinki







388. y 389. Reima Pietilä, cubierta de la sauna en Tenhola (1985-88)



390. Raiili y Reima Pietilä junto a Malcolm Quantrill en Tenhola (1985-88)

se han sentido antes hacia las fuerzas desconocidas de la naturaleza.<sup>139</sup> En la sauna en Tenhola, su color oscuro exterior y penumbra interior, la forma de apoyarse sobre el terreno, como si de algo provisional se tratara, y el modo de relación con éste, siempre a través de huecos sesgados distribuidos de manera isotropa por el perímetro, hablan de una conexión equilibrada y de respeto, primitiva por tanto hacia el bosque. El estilo de vida allí, lo menos invasivo posible, dedicado en parte a una caza intelectual y primigenia, ni material ni violenta, también participa de esta interpretación como arquitectura del bosque.<sup>140</sup>

La sauna en Tenhola se llevó a cabo al mismo tiempo que otros dos proyectos: la Residencia Presidencial (1983/1989-93) y la Villa Vesterinen (1980-89) en Jollas, Helsinki. Estos tres formaron parte de escaso catálogo de residencial y de ocio llevado a cabo por los Pietilä. En ellos se encadenaron, probablemente por su simultaneidad en el tiempo, algunas características de su cualidad espacial interior. Fueron insertados igualmente en un entorno boscoso y, aunque de manera diferente, atendieron a un diálogo y una dependencia similar hacia el bosque. Al referirse a la Residencia Presidencial, también conocida como Mäntyniemi, Pietilä dio algunas pistas más sobre la relación primitiva con el bosque de esta serie de proyectos residenciales: *sentiremos que nos movemos en un espacio en el bosque hecho por el hombre. [...] es una reminiscencia de la unión con la naturaleza en general, y específicamente con el contexto aborigen finlandés.*<sup>141</sup> La sauna en Tenhola y estas otras arquitecturas no respondieron al bosque como entidad genérica sino que lo hicieron atendiendo a la entidad característica del bosque finlandés.<sup>142</sup> La emergencia central de chimeneas cuidadosamente diseñadas y elaboradas rememoró los afloramientos graníticos propios de los bosques de esta región. Los entablillados y enlistonados dispuestos indistintamente en el interior, de manera totalitaria y algo onírica, también aludieron a la repetitividad, verticalidad monótona y carácter hipnótico de los esbeltos árboles en este tipo de bosques. La formalización volumétrica exterior de estos proyectos, siempre quebrada y angulosa respetando al máximo los elementos naturales existentes en el lugar, evocó a los bordes no siempre ondulados entre bosques y lagos así como a cualquier otra de las cristalizaciones heladas que se producen en el medio natural nórdico.<sup>143</sup> Como filtro o membrana en un caso, trabajo de enmarcado aleatorio en otro o directa imitación en el último, la fenestration de todos estos proyectos

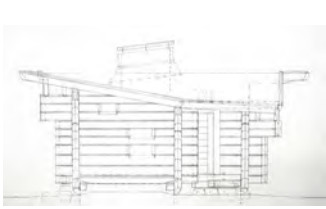
<sup>139</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian: "The way of wonder". *Op. cit.*, p. 102. Reima Pietilä fue uno de los pioneros en mostrar interés por la disciplina ecológica de la que se ha hablado en acorde a esta relación de sumisión hacia bosque. Reima abogaba no sólo por una aplicación pragmática de sus principios sino por una simbiosis a todos los niveles entre hombre y naturaleza. Más información al respecto en PALLASMAA, Juhani: "Reima Pietilä y el círculo del Museo de Arquitectura Finlandesa". *Op. cit.*, p. 22.

<sup>140</sup> Pietilä nunca fue aficionado a la caza real pero sí a la pesca, actividad que dejó de practicar para evitar matar animales innecesariamente. Información extraída de la correspondencia mantenida el 31/03/2012 por el autor con Annukka Pietilä, hija arquitecta de Reima y Raiili.

<sup>141</sup> CARLONE, Micol: *Reima Pietilä: indagine su alcune opere*. Politecnico di Torino, 1998. Tesis doctoral inédita, p. 73.

<sup>142</sup> Al hablar del bosque de latitudes septentrionales Reima acalvaría: *Este es mi bosque. Encuentro en esta masa arbórea fenno-escandinava mi región. Este bosque ártico perenne de pino, abeto y abedul es familiar. Sin embargo, encuentro el carácter forestal de latitudes más sureñas, con sus diferentes tipos de árboles, vegetación y flora, bastante extraña para mí, casi espantoso a pesar de la dulzura del espacio y la luz allí. Cuando hablo del bosque por su puesto lo visualizo así, tengo en mi mente mi propia cualidad típica del bosque.* CONNAH, Roger: *Writing architecture. Fantômas, fragments, fictions. An architectural journey through the 20th century*. *Op. cit.*, p. 114.

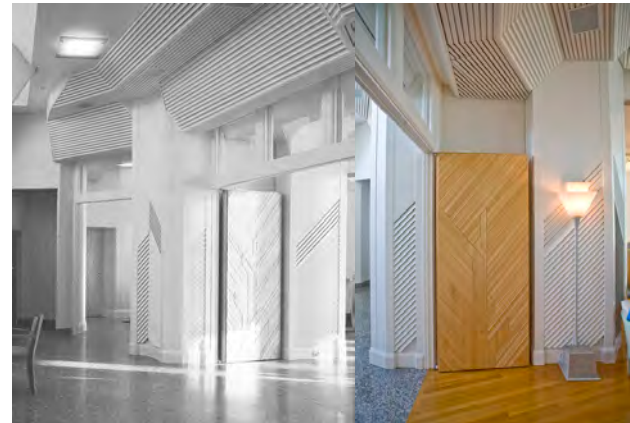
<sup>143</sup> Muchas de estas alusiones, de manera reelaborada y más profusa, recuerdan indudablemente a las hechas inicialmente por Alvar Aalto en muchos de sus proyectos.



391., 392. y 393. R. y R. Pietilä, alzados de la Sauna en Tenhola, Villa Vesterinen y la Residencia Presidencial

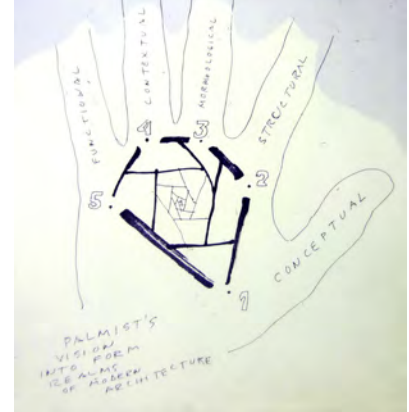
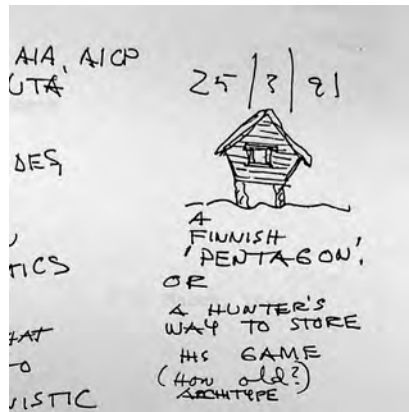
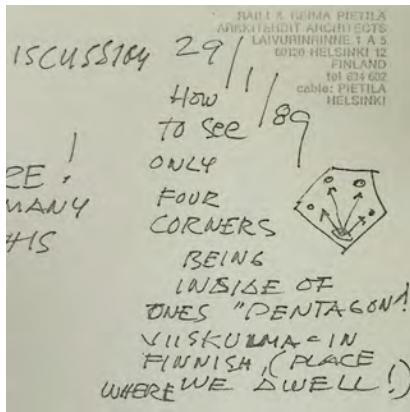
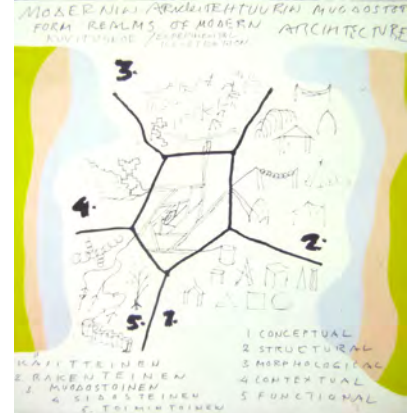
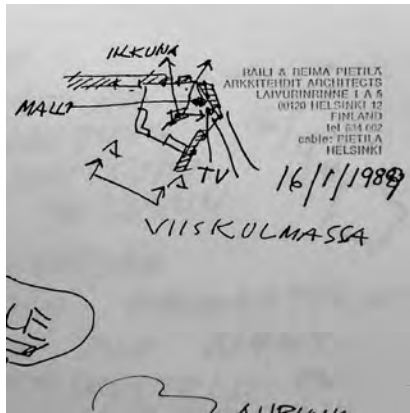
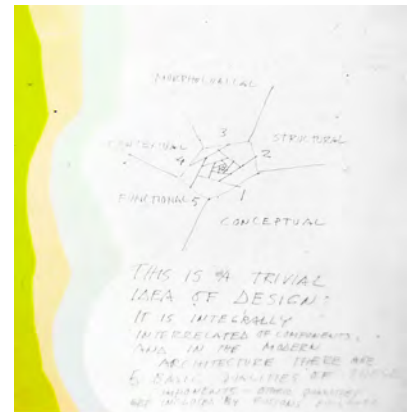
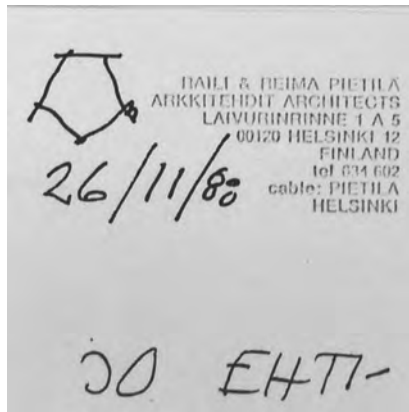
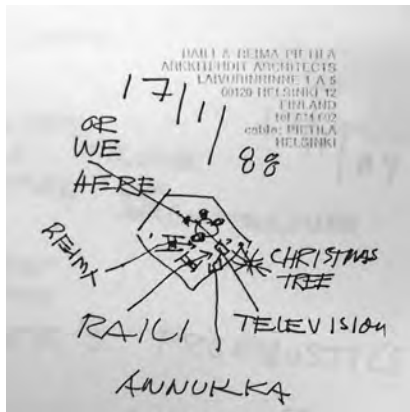


394., 395. y 396. R. y R. Pietilä, chimeneas de la Sauna en Tenhola, Villa Vesterinen y la Residencia Presidencial



397., 398. y 399. R. y R. Pietilä, acabados enlistonados y rastrelados de la Sauna en Tenhola, Villa Vesterinen y la Residencia Presidencial





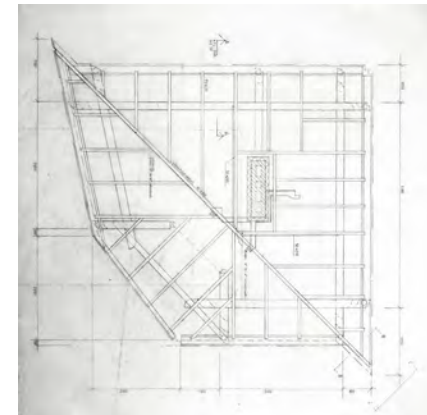
400., 401., 402., 403., 404. y 405., Algunos encabecamientos de la correspondencia de Reima Pietilä

406., 407. y 408. Distintos dibujos de Reima Pietilä relativo a las cinco cualidades de la arquitectura: la conceptual, la estructural, la morfológica, la contextual y la funcional

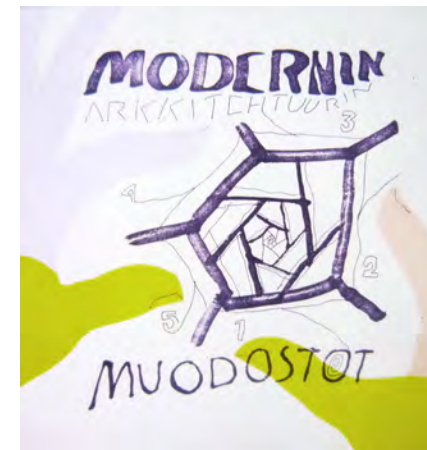


también tomó como base y objetivo el medio boscoso. Cada uno de estos recursos, a pesar de compartir principios comunes, se desarrollaron acorde a la entidad y carácter del encargo. Finalmente, en todos ellos la cubierta fue un elemento clave y definitorio del espacio interior y la imagen exterior. En el caso de la Villa Vesterinen y la sauna de Reima, ésta se materializó como una delgada lámina, papirofléxica en cierto modo que, sutilmente plegada, acompañó con su levedad las ligeras variaciones topográficas propias de la geografía y los bosques septentrionales.<sup>144</sup> Éstos y otros rasgos, repetidos también en obras de mayor escala, conformaron una codificación propia y muy personal de la pareja de arquitectos Pietilä en relación al medio boscoso.

Fue, por otro lado, la ya anotada finalidad que Reima proporcionó a su sauna como lugar de reflexión primaria, junto a la imagen mental proyectada sobre ella, la del refugio del cazador, las que sirven para consolidar la lectura primitiva en este caso. La sauna se concibió como lugar de descanso y reflexión, teórica eminentemente, puesto que no disponía de los medios habituales de trabajo de un arquitecto. En ella Reima dormitaba, leía y escribía tratando de dar una mayor definición y claridad a su compleja percepción arquitectónica. Esta construcción también era empleada como apartamento o cuarto de invitados para los huéspedes de los Pietilä. En ella se alojaron críticos amigos de Reima como Malcolm Quantrill o Toshio Nakamura, los cuales, combinado con paseos y otras actividades vinculadas al medio boscoso, tomaban parte en prolongadas y profundas conversaciones. Para este fin, en su interior, nunca faltaba un aperitivo a base de pan de centeno, vino y pescado ahumado, así como alguna botella de whisky.<sup>145</sup> Durante la segunda mitad de los años ochenta, fase en la que se realizó la sauna, en la mayoría de las cartas que Reima intercambiaba con este tipo de compañeros e interlocutores, así como en otros documentos gráficos y escritos, era incluido un pequeño dibujo en forma de pentágono. Este pentágono era un signo incluido por Reima para constatar que la carta había sido escrita desde su lugar de reflexión, en su casa en Helsinki, en un emplazamiento al que llamaba *Viiskulma* o los *cinco rincones*.<sup>146</sup> Ese signo actuaba a modo de sello o sistema de coordenadas. Su forma no era casual, menos tratándose de Reima Pietilä, coincidía con la representación más elemental utilizada por él para simbolizar, como se puede ver en los gráficos adjuntos, las que a su juicio eran las cinco cualidades últimas de la arquitectura: la conceptual, la estructural, la morfológica, la contextual y la funcional. Un pentágono reproducía la vinculación esencial que debía existir entre ellas y por tanto representaba, al mismo tiempo, la base última de la arquitectura. Existía así una correlación formal entre aquello considerado fundamento de la arquitectura y el espacio físico destinado a trabajar intelectualmente sobre ello. La sauna en Tenhola, deliberadamente configurada también con forma pentagonal, se concibió por tanto como una traslación homóloga, emplazada ahora en el bosque, de aquel esquema



409. Reima Pietilä, esquema de la sauna en Tenhola (1985-88)



410. Dibujo de Reima Pietilä relativo a las cinco cualidades de la arquitectura

<sup>144</sup> En el hecho de concentrar una mayor atención en la cubierta vuelve a ser también una señal de predilección por lo primario. A su constitución se le ha atribuido el origen genérico de la técnica al ser *la materialización más evidente de la arquitectura como refugio, como pliegue donde encontrar cobijo de unas condiciones del medio no deseadas*. TRILLO DE LEYVA, Juan Luis: "Intersección", en TRILLO DE LEYVA, Juan Luis: *Op. cit.*, pp. 63-64

<sup>145</sup> Información extraída de BÖÖK, Netta: *Op. cit.*, p. 56 y de la correspondencia mantenida por el autor con Annukka Pietilä el 31/03/2012

<sup>146</sup> Información confirmada por Annukka en correspondencia mantenida con el autor el 26/04/2013.





411. Reima Pietilä, el refugio del cazador, sauna en Tenhola (1985-88)



412. Raili y Reima Pietilä conversando con Roger Connah en el apartamento de Helsinki, en Viiskulma



413. Raili y Reima Pietilä en el apartamento de Helsinki, en Viiskulma



414. Raili y Reima Pietilä en Tenhola junto a su sauna



teórico y del espacio de trabajo que lo representaba y acogía. Aquel espacio, utilizado para dar caza y atesorar las presas teóricas, primario en su concepción y finalidad, representativo de la esencialidad en su forma, puede ser considerado por tanto el primitivo y abstracto refugio de un cazador intemporal.

### Acercamientos y reconciliaciones

Como se ha podido comprobar, aunque fuera sólo por un breve instante, en la arquitectura de Reima Pietilä y la de Aarno Ruusuvuori se produjo un acercamiento desde la respuesta común a una arquitectura del bosque. Los dos hicieron ciertas concesiones para llegar a esta aproximación a medio camino entre lo normativo y lo informal. Así, de manera inusual, Reima comenzó su proyecto desde una forma cuadrada y Aarno lo hizo en su caso desde una inusitada irregularidad. Son muchos los rasgos compartidos por ambos ejemplos pero quizá este último, el formal, relativo a una configuración final poliédrica con base en cierta fundamentación geométrica, resulte especialmente sugestivo. Cabe preguntarse si tras aquella configuración y su orden de base, a pesar de estar realizadas completamente en madera, existió en ambas construcciones cierta voluntad de imitación mineral. Reima había declarado y demostrado repetidamente su interés hacia lo rocoso y lo geológico. Aarno por su parte había sido menos explícito en este sentido pero obras iniciales como la Iglesia de Hyvinkää, por su formalización exterior y faceteado interior, así como aspectos de proyectos finales como el de la ampliación del Museo Nacional (1987) en Helsinki, las Oficinas Kluuvi (1968) también en Helsinki o el propio Ayuntamiento de nuevo de la capital (1960/1970/1988), dejaron parcialmente cabida a interpretaciones de este tipo. Esto sirve para añadir una componente primitiva más a sendos proyectos en cuanto a su participación en los postulados ya citados enunciados por Veseley y Weston en relación a la oportunidad de las cristalizaciones minerales, surgidas de las fuerzas de la naturaleza y ordenadas según una disciplina interna propia, como referencias últimas de lo primitivo en la modernidad. En última instancia, ambos proyectos, oscuros y poliédricos, pueden ser identificados con una emergencia mineral, de mica por ejemplo, frecuente en la geografía finlandesa, que Reima ya había utilizado como recurso para el proyecto de la Residencia Presidencial.<sup>147</sup>

<sup>147</sup> Aquel proyecto había recibido un lema directamente alusivo al nombre de esta roca *Kiillemoreeni (Mica Moraine) o Morrenas de Mica*. Otros ejemplos como los de la Iglesia de Malmi también de Reima Pietilä ha sido vinculado en este caso con la arquitectura de los Alpes de Taut y el expresionismo alemán por Carmine Benincasa. BENINCASA, Carmine: *Op. cit.*, p. 167.



415. Aarno Ruusuvuori, propuesta para la ampliación del Museo Nacional (1987) en Helsinki



416. Aarno Ruusuvuori, Iglesia y Centro Parroquial en Hyvinkää (1958-61)



417. Richard Weston, imagen de mineral turmalina ilustrativa de su artículo "Mineral matters. Formation and transformation" (2006)



418. Roger Connah, Micamoraine, imagen empleada para ilustrar el proyecto de la Residencia Presidencial





419. Tradicional bosque finlandés



420. Osmo Sipari, invierno en sauna Tukiainen (1964) en Orivesi. SRM 86/1776



421. Reima Pietilä, sauna en Tenhola (1985-88) en invierno

De manera general, es sencillo deducir como el panorama finlandés, adaptado a partir de la Segunda Guerra Mundial al evento urbanizador y tecnológico, vio en el excelso medio natural nacional una válvula de escape. Frente a la agresividad de aquel nuevo entorno civilizador, como postura lo más alejada posible del mismo, muchos finlandeses encontraron en la vida en el bosque una actividad equilibradora. En él se procuró una actitud lo más originaria posible, en muchos casos como mera vivencia contrapuesta a lo urbano y en otros además como fuente de inspiración. Se buscó el contacto con los acontecimientos naturales en su estado más primigenio y extremo, primitivo en cuanto a ausencia de medios modernos y respeto del medio circundante, con cierto grado de riesgo incluido. La materialización construida de esta situación dio como resultado la proliferación de una arquitectura del bosque, abstracta y primitiva en muchos de los casos, exclusiva y representativa del estilo de vida en este país. En cierto modo, se puede considerar esta expresión construida, así como el resto de manifestaciones artísticas y de diseño que se vieron afectadas por esta postura, como una expresión netamente finlandesa, contemporánea, a la altura de otras tradicionales ya conocidas como la careliana o la ostrobotniana. A pesar de lo poco que tuvieron en común este primitivismo con el artístico del inicio de las vanguardias, en ambos se generó, frente al misterio, respeto y escepticismo que podían representar en un caso el bosque inexplorado y en el otro las expresiones artísticas africanas y oceánicas, una actitud empática y de imitación hacia cada uno de ellos. Fue Picasso quien vio en aquellas novedosas esculturas una atracción mágica, inconsciente y supersticiosa, casi atemorizadora, más allá de la mera distinción estética que hicieron algunos de sus compañeros, que le llevo a considerarlas e simularlas.<sup>148</sup> Algo similar pudo ocurrir entre el medio boscoso finlandés, cargado históricamente también de significados y misterios, y las diferentes expresiones de todo tipo producidas bajo su influencia.

El hecho primitivo ha recorrido el siglo XX y otros anteriores con una atracción considerable y una frecuencia pulsada en el tiempo dentro del campo teórico, no correspondido sin embargo en el de la práctica. El caso Finlandés analizado se yergue casi como única expresión asentada y generalizada de esta sensibilidad en el siglo XX. Nuevas arquitecturas han aparecido reflexionando sobre este tema recientemente en otro país, vinculado con el finlandés en algunas materias, como es Japón. Allí, ya en un nuevo siglo, arquitectos como Toyo Ito, Terunobu Fujimori, Sou Fujimoto and Taira Nishizawa han recogido el testigo de la atracción por lo primitivo para proponer, desde el particular enfoque japonés, *las primitivas casas del futuro* o un *futuro primitivo*.<sup>149</sup> La escasa repercusión práctica experimentada de un modo general por esta visión de la arquitectura, unido al nuevo exceso de tecnificación actual, pueden servir para augurar un resurgimiento próximo, muy probablemente también desde la escala más pequeña, de lo experimentado ya en Finlandia a este respecto.

<sup>148</sup> Puede consultarse al respecto el artículo escrito por el propio Picasso titulado "Discovery of african art. 1906-1907", "Descubrimiento del arte africano. 1906-1907", en el que habla de su primer contacto y respuesta hacia este tipo de arte. PICASSO, Pablo: "Discovery of african art. 1906-1907", en FLAM, Jack y DEUTCH, Miriam (eds.): *Op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>149</sup> Estos son los títulos de los artículos ITO, Toyo, FUJIMORI, Terunobu, FUJIMOTO, Sou y NISHIZAWA, Taira: "The primitive homes of the future", *Domus* n. 922, Feb., Milano, Editoriale Domus, 2009, pp. 14-25; FUJIMOTO, Sou: "Futuro primitivo 2008-2010", *El Croquis* n. 151, Septiembre 2010, Madrid, El Croquis editorial, 2010, pp. 198-213.

Al igual que ocurriera en el capítulo anterior, en el que se antojó necesario reconocer la importancia del papel y responsabilidad asumidos por Alvar Aalto en la reconstrucción de Finlandia, en este caso también debe valorarse la trascendencia de sus obras, de manera particular en relación al primitivismo abstracto abordado. Fue él quien insistentemente dio los pasos preliminares, tímidos y muy experimentales en unos casos, pero más firmes y convencidos en otros, como en los pabellones de Lapua y Hedemora. Su actitud en este sentido, por su insistencia, brillantez y originalidad, puede y debe ser considerada. Dos imágenes del anterior Pabellón Forestal de Lapua sirvieron a Sigfried Giedion para ilustrar el capítulo dedicado a Alvar Aalto en *Espacio, tiempo y arquitectura*, el cual ha sido titulado “Alvar Aalto: primitivo y actual”.<sup>150</sup> En este se asignaba a Finlandia, de manera no casual, un acertado papel de *conciencia primitiva* para el resto de la producción moderna.

Debe añadirse finalmente como, toda la serie de oposiciones, enfrentamientos y discusiones que han ocupado parte importante de éste y el anterior capítulo, resultaron atemperadas con el paso del tiempo.<sup>151</sup> Muchos de los protagonistas del lado más racional en aquellas disputas terminaron por valorar y reconocer también el papel vital jugado por Aalto en el devenir de la arquitectura finlandesa. Tras el fallecimiento del maestro finlandés en 1976, algunos de los más activos se convirtieron en participantes, colaboradores y organizadores de los diferentes congresos y simposios alrededor de su figura.<sup>152</sup> Aquella agitación, surgida en la tradicionalmente serena escena finlandesa, había dejado un interesante rastro construido que se ha tratado de recuperar en la parte final de este trabajo. Cabe preguntarse si tanto el constructivismo finlandés como la arquitectura primitivista abstracta hubieran alcanzado sus respectivas posturas extremas si sus protagonistas no hubieran coincidido temporalmente. También cabe preguntarse porque tras ellos, ya sin aquel debate y sin la consecuente actividad intelectual, ya también sin la presencia de Aalto, la arquitectura finlandesa ha pasado de manera general por una etapa reconocida como gris y carente de pulso.<sup>153</sup>



317. ALVARO AALTO, Pabellón para una exposición forestal y agrícola en el pueblo de Lapua, en Finlandia del Norte. Exterior. Este edificio de troncos sin esculpido recuerda una empalizada horrida contra los truenos más bien que un edificio de exposición forestal y agrícola. Construido en 1938, en un bosque de Finlandia del Norte, muestra en sus formas primitivas que las construcciones en la Europa occidental se habían indicado a dadas al racionalismo.

318. ALVARO AALTO, Pabellón para una exposición forestal y agrícola en el pueblo de Lapua, Finlandia del Norte, interior.

422. Página interior de *Espacio, tiempo y arquitectura* de Sigfried Giedion

<sup>150</sup> GIEDION, 1982: 597-638. El título “Alvar Aalto: primitivo y actual” corresponde a las primeras ediciones en castellano de esta referencia. En la última versión traducida por Jorge Sainz, este mismo capítulo ha sido traducido como “Alvar Aalto: irracionalidad y estandarización”. Al mismo tiempo, en esta nueva edición, el tercer apartado dentro de este capítulo sí ha sido traducido en una línea similar como “La complementariedad de lo diferenciado y lo primitivo”, GIEDION, Sigfried: *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona, Reverté, 2009, Traducción y edición por Jorge Sainz, pp. 597-599.

<sup>151</sup> No es asunto menor considerar la afición personal que sobre algunos de sus protagonistas tuvieron aquellos desacuerdos. Es conocido el desplazamiento sufrido por Raiili y Reima Pietilä y su consecuente ausencia de encargos, pero también cabe destacar como el propio Aalto padeció, en el final de sus días, una *gloria amarga*, como han destacado Anaxu Zabalbeascoa y Javier Rodríguez Marcos, al no querer ni salir a la calle ni ojear la prensa nacional para no ver su nombre maltratado. ZABALBEASCOA, Anaxu y RODRÍGUEZ MARCOS, Javier: *Op. cit.*, pp. 219, 230.

<sup>152</sup> Roger Connah analiza parte del comportamiento de aquellos jóvenes con el paso del tiempo así como las consecuencias arquitectónicas de aquella dominación juvenil en CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. *Op. cit.*

<sup>153</sup> A pesar de esta consideración la arquitectura finlandesa ha seguido aportando alguna figura destacada a finales del siglo XX. Un ejemplo de ello ha sido Juha Leiviskä.



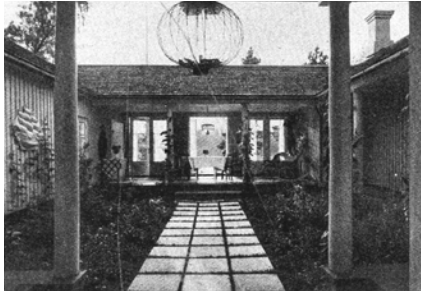


## CONCLUSIONES

El respeto y consideración que, a todos los niveles, la sociedad finlandesa ha mostrado siempre hacia su patrimonio arquitectónico han resultado esenciales en la realización de este trabajo. Durante el desarrollo del mismo, el interés por llegar a visitar el mayor número de obras referidas ha permitido examinar in situ casi la totalidad de los casos abordados con mayor profundidad. El estado de conservación presentado por las villas, residencias y saunas visitadas, la condescendencia mostrada por sus propietarios y ocupantes, así como la vinculación emocional y respeto ofrecidos por éstos hacia sus propiedades, han resultado vitales en la consecución final de esta investigación y en sus resultados.

El trabajo al que se pretende dar fin con este apartado ha supuesto, de manera decidida, una profunda y prolongada inmersión en la arquitectura finlandesa a lo largo del núcleo central del siglo XX. Villas, residencias y saunas, proyectadas y construidas desde la década de los años veinte hasta la de los ochenta, han compuesto el hilo argumental de todo el discurso. La insistencia y extensión en la introducción de los hechos históricos ha pretendido hacer palpable la extrema sensibilidad de este tipo de pequeñas obras hacia lo sucedido, así como facilitar la comprensión del origen último en cada caso. De una u otra manera, parte importante de la historia de este país permanecía retenida en estos proyectos. En su conjunto, este grupo de construcciones seleccionadas han podido llegar a ser entendidas como una suerte de condensador histórico.

A través de estas residencias se ha confeccionado un recorrido escalonado, dividido en cuatro fases, a lo largo del cual se ha hecho lo posible por ofrecer una lectura encadenada y natural de lo acontecido. Los temas tratados, englobados en cuatro categorías y nominalizados bajo los cuatro apelativos de revernacularización del clasicismo, neoe empirismo o funcionalismo romántico, constructivismo finlandés o constructivismo en madera y primitivismo abstracto, han servido para ordenar y facilitar la comprensión de las diferentes actitudes abarcadas. Indagar en la génesis de cada una de ellas, en su fundamentación y sus impulsos, ha sido probablemente la aspiración principal. Se ha podido apreciar como de un modo más discreto en unos casos, más organizado y reglado en otros, y personal, libre y variable en otros, estímulos y respuestas próximos han sido puestos en común en el transcurso de esta intrahistoria arquitectónica. Desde una postura crítica y selectiva, valorando y profundizando en aquellos más relevantes, dentro de cada uno de los grupos han sido recogidos una colección de proyectos de cualidades compartidas. Sin dejar de lado las peculiaridades de cada una de las construcciones sobre las que se ha reflexionado, los rasgos definitorios en cada contexto han sido analizados, tratando de acotar con claridad la distintiva naturaleza de cada una de las categorías expuestas.



1. Oiva Kallio, Villa Oivala en Villinki (1924)



2. Erik Bryggman, Villa Nuutila, Kuusisto (1947-49). SRM 86/1655



3. Aarne Ervi, Villa Ervi (1946-50) en Kuusisaari

A pesar de que el fundamento y el fin del trabajo se ha encontrado en la escala menor, ha resultado imprescindible recurrir repetidamente a los edificios de escala mayor, así como al entorno internacional, cercano en unos casos y lejano en otros, para aproximar lo más posible los principios últimos en cada caso. La secuencia de eventos y obras tratados en el desarrollo de esta investigación han servido para demostrar, en primer lugar, como la arquitectura finlandesa no ha dispuesto de una naturaleza tan homogénea como en muchos casos se ha considerado. Se ha podido apreciar como el trasfondo originado ha sido, si cabe, bastante más extenso, diverso y enriquecedor. Por otro lado, ha servido también para descubrir como la escala pequeña, identificable con este trasfondo a través de los proyectos residenciales, ha ido adquiriendo un protagonismo y relevancia significativos en la escena nacional, especialmente patentes en la segunda mitad del siglo XX. La investigación ha permitido arrojar luz sobre este aspecto hasta ahora difuso, consiguiendo enfocar este campo y facilitando no sólo su comprensión sino la del conjunto finlandés y escandinavo. La figura de Alvar Aalto ha aparecido de manera latente en todas las escenas estudiadas. Su carrera profesional y el abanico histórico abarcado en este trabajo han sido plenamente coincidentes. Por su participación, distanciamiento, oposición o referencia, en todos los casos ha resultado imposible escapar de su campo de influencia. Servir como complemento a la historia y teoría tejida alrededor de su figura y obra ha sido uno de los fines de esta investigación. Otro ha sido hacerlo en relación a la historia de la arquitectura finlandesa, en la mayoría de los casos argumentada a partir del desarrollo de la obra de este maestro de la modernidad.

Mediante lo que se ha denominado revernacularización del clasicismo se ha demostrado como el clasicismo nórdico en Finlandia tuvo una extensión y una profundización mayores. El encuentro del clasicismo imperante y sus experiencias revernacularizadoras con una recuperación de los valores y la estética rural finlandesa, centrada en la particular tradición de Ostrobotnia, dio como resultado una colección escueta pero intencionada de arquitecturas alternativas al clasicismo más manejado en este país. Villa Oivala en particular, a través del filtro ostrobotniano, representó mejor que ningún otro caso el encuentro de lo clásico y lo vernáculo.

Más adelante, el neoempirismo o funcionalismo romántico, además de confirmar la continuación en la recurrencia al eje sueco-danés, sirvió para evidenciar las secuelas psicológicas dejadas por el segundo gran enfrentamiento bélico. También se demostró la anticipación con la que Bryggman había llegado a trabajar en algunas de sus obras. Aunque con trayectorias distintas, desde Villa Nuutila y Villa Ervi se originó un acercamiento en la obra de dos arquitectos bastante alejados en sus postulados, Bryggman y Ervi. De igual modo, a través de ellas, se hizo palpable la heterogeneidad de esta corriente tanto en Finlandia como en el ámbito nórdico.

Por otro lado, la revolución del llamado constructivismo en madera desequilibró la tradicional estabilidad profesional nacional. El triunfo de unas ideas en las que Aulis Blomstedt venía trabajando desde hacía veinte años entró en consonancia con la revolución juvenil, la eclosión económica, la madurez industrial de la prefabricación en madera y la internacionalización de todos los ámbitos. El resultado fue un fogueo breve y muy intenso del que aún parece estar recuperándose la arquitectura finlandesa. La colección de obras ejecutadas al amparo de los postulados de esta corriente fue, sin lugar a dudas, la más abundante y coherente dentro de lo abarcado por este trabajo. En un lapso de aproximadamente cinco años vieron la luz proyectos con un germen común donde, sin embargo, desde una observación más detallada, se pudieron apreciar interesantes variaciones y matices. Los proyectos de Moduli 225, a cargo de Kristian Gullichsen y Juhani Pallasmaa, y la Marisauna de Aarno Ruusuvuori lograron responder a la totalidad de las cuestiones enunciadas desde este movimiento, así como atender a todas las aspiraciones insistentemente perseguidas por Aulis Blomstedt. Su final real sin embargo, en muchos de los casos, no correspondió con el esfuerzo desarrollado tanto por los jóvenes como por la industria de la madera y la prefabricación.

La última de las líneas de trabajo abarcada, el designado primitivismo abstracto, se originó de un modo paralelo, y en cierto modo contrapuesto, al constructivismo en madera anterior. En este caso, bajo unos estímulos comunes, se encontró en el bosque y en el sometimiento al mismo el escenario idóneo para alcanzar una evasión de lo civilizado y de la denominada tecnocultura. Esto, combinado con la interacción creativa con el medio boscoso y natural, a través de la búsqueda de



4. Juhani Pallasmaa y Kristian Gullichsen, Moduli 225 (1968)



5. Aarno Ruusuvuori, Sauna Aho en Piikkiö (1962)



6. Reima Pietilä, sauna en Tenhola (1985-88)





7. y 8. Eliel Saarinen, Villa Winter (1909), Sortavala. Dibujo y el Doctor Winter junto a su vivienda



9. Erkki Huttunen, Villa Huttunen (1937-38) en Nuukio

estímulos inspiradores originarios, propició una actitud artística primitivista. Como respuesta construida a esta postura y a la percepción del medio natural, la arquitectura también se transformó en un acontecimiento de este tipo. Para ello fue utilizado un lenguaje a caballo entre la abstracción moderna y la mimesis hacia el rudo entorno natural, ya ensayada ocasionalmente a lo largo del siglo XX en este país. Sauna Aho, obra de Aarno Ruusuvuori, y la sauna en Tenhola, a cargo de Reima Pietilä, recogieron esta colección de estímulos y consiguieron acercar, de manera puntual, la obra de dos creadores aparentemente alejados. El caso de Reima Pietilä fue más paradigmático si cabe dado que, al final de su vida, en su reducida sauna, se concentraron experiencias de toda una carrera, una manera de pensar y una característica visión del acto creativo en la arquitectura.

A esta colección de temas extraídos y analizados podrían ser añadidos algunos otros a los que, también desplazados, ha sido imposible atender en la extensión de este trabajo. La ecología, por ejemplo, citada ya en un sentido amplio del término, sería uno de ellos. Alvar Aalto, Reima Pietilä, Juhani Pallasmaa o Kristian Gullichsen, junto a otros arquitectos finlandeses, trabajaron con este principio de manera decidida y alejada de posturas fingidas.<sup>1</sup> Por otro lado, también se abrirían caminos significativos al profundizar en proyectos como la enigmática y novedosa residencia diseñada por Eliel Saarinen en Sortavala, actualmente en territorio ruso, la Villa Winter (1909). Lo mismo sucedería con la variedad de residencias acometidas por Erik Bryggman o las diferentes versiones de la vivienda del propio Johan Sigfrid Sirén en Lauttasaari (1944/1955), Helsinki. La investigación alrededor de otras como la Villa Huttunen en Nuukio (1937-38), a cargo de Erkki Huttunen, la residencia de descanso en Barosund, La Maison Bleue (1938-39), también de J. S. Sirén, la Sauna Johnsonn (1961) en Wisconsin, de Viljo Revell, la Cabaña Ilonen (1970) en Kiljava, a cargo de Pirkko y Arvi Ilonen, o la Casa Airas en Jollas (1971-72), de Juha Leiviskä, también ofrecería un fructífero resultado.

Este trabajo ha procurado no dar sólo valor y visibilidad a determinadas obras y corrientes veladas sino también al papel jugado por algunos arquitectos protagonistas. Todos los que han aparecido merecerían un estudio más detallado, sin embargo, algunos han destacado en el desarrollo del texto como figuras especialmente significativas e influyentes dentro el panorama nacional. Hilding Ekelund fue uno de ellos. A pesar de no haber podido incluir ninguna de sus obras menores más allá de los complejos residenciales citados, su presencia resultó trascendental para la historia construida de este país. De hecho, para Malcolm Quantrill, el papel jugado por Ekelund le ha hecho

<sup>1</sup> Alvar Aalto ha sido considerado el precursor de esta corriente a nivel global a través de su concepción del hombre pequeño frente a la naturaleza LAHTI, Marrku: "Alvar Aalto's One-family Houses: Paradises for Ordinary People" en *Alvar Aalto Houses - Timeless Expressions*, A+U June 1998, Extra Edition, Tokyo, a+u Publishing Co., 1998, p. 13. Reima Pietilä se interesó también insistentemente por ella más allá de lo abarcado en el cuarto capítulo de este trabajo, haciendo uso además de ciertas acepciones paralelas como la de la ecología cultural para su utilización en la arquitectura. Finalmente Pallasmaa también ha apostado por esta noción al defender la necesidad de un funcionalismo ecológico al considerar la arquitectura como un proceso en lugar de cómo un resultado, vinculada al ciclo de la materia y la energía. PALLASMAA, Juhani: "From Metaphorical to Ecological Functionalism" en KÄRKKÄINEN, Maija (ed.): *Op. cit.*, pp. 17-18

alcanzar la categoría de genio olvidado.<sup>2</sup> Las observaciones y dibujos realizados tras su largo viaje por Italia, recogidos en el artículo “Italia la Bella”, traducido por primera vez al castellano en este trabajo de tesis, propiciaron un rescate crítico del clasicismo que, como se ha comprobado en los dos primeros capítulos, resultó influyente de un modo prolongado en el tiempo. La convicción de Ekelund sobre la validez de los postulados de Heinrich Tessenow para el caso finlandés, así como su insistencia en la diseminación de los mismos, también merece ser recuperada y puesta en valor. Por otro lado, debe ser reseñada igualmente la trascendencia alcanzada por el papel de los jóvenes arquitectos en los años sesenta. Su presencia y actividad, en forma de masa impersonal, consiguió agitar y reactivar el panorama nacional. Una práctica profesional militante y convencida, así como un empleo continuado y ágil de la teoría y los escritos argumentales, les otorgó un papel destacado, catalizador del panorama establecido. Como se ha podido comprobar a lo largo del texto y en el anexo adjunto, en el campo teórico escrito se consiguió que ésta fuera una de las fases más apasionadas e intensas. La figura de Reima Pietilä actuó en este caso como contrapunto importante. A través de su actitud combativa, de su arquitectura parlante y sus complicados pero argumentados textos, plantó cara y propuso alternativas a la racionalidad imperante. Tanto por su actividad como por su carácter, otras figuras como Erik Bryggman, Erkki Huttunen o Aarno Ruusuvuori, cuya personalidad, concepción arquitectónica y obra siguen despertando una atracción e interés continuados, fueron también trascendentales.

A lo largo de todo el trabajo, se ha hecho un esfuerzo por no recaer en aquellos tópicos recurrentes en relación a las condiciones ambientales, geográficas y climáticas particulares del país, así como a la particular identidad e idiosincrasia finlandesa. Sin embargo, existen dos de los rasgos más característicos que no han podido ser obviados y que incluso han adquirido un papel protagonista. La naturaleza en sus diferentes versiones y la afinidad hacia el trabajo con la madera han aparecido reiteradamente en cada una de las categorías establecidas. En cada caso, desde su consideración como posible hilo conductor, desde estas dos perspectivas se puede trazar un discurso paralelo al ya establecido que, atravesando los cuatro ámbitos estudiados, sirve para explicar también cada uno de ellos. El emplazamiento de este tipo de residencias a las que se ha recurrido en este trabajo y sus condiciones generales han propiciado, desde enfoques diferentes, un aprovechamiento máximo de estas dos señas de identidad. En relación al trabajo con el medio natural, en Villa Oivala, respondiendo a la esencia propia del clasicismo, la naturaleza apareció encerrada y domesticada a través del atrio y de la afición de Kallio por la jardinería. Esta no fue la única consideración importante hacia los eventos naturales ya que el porche semiabierto, la pieza construida más importante en este caso, encontró su razón de ser en su posición a caballo entre la naturaleza salvaje exterior y la domesticada interior. Esto hizo participar a la construcción como intermediaria de estos dos ámbitos y permitió una experimentación de esta dualidad natural a los ocupantes de la residencia.

<sup>2</sup> QUANTRILL, Malcolm: *Finnish Architecture and Modernist Tradition*, Op. cit., p. 43.



10. Viljo Revell, sauna Johnsonn (1961), Wisconsin



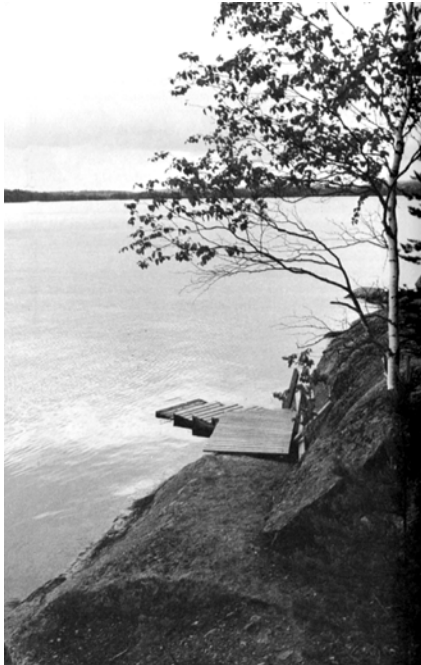
11. Johan Sigfrid Sirén, segunda versión de la vivienda en Lauttasaari (1944/1955), Helsinki



12. Juha Leiviskä, Casa Airas en Jollas (1971-72), Helsinki



13. Transporte fluvial de madera en Finlandia



14. Naturaleza en Finlandia

En el caso del funcionalismo romántico, es probable que su consideración fundamental hacia el medio natural proviniera de un respeto notable tanto por los elementos naturales existentes como por el territorio. Como resultado, una mínima intervención a todos los niveles y una recurrencia a la percepción enmarcada de los elementos distintivos del paisaje fueron señas de identidad de esta segunda fase. Paralelamente, la incursión reiterada de lo natural como parte de los interiores, ya fuera a través de su recurrencia en elementos decorativos de cualquier tipo o a través de la distintiva flora interior y las llamadas ventanas vegetales, también ofreció una alternativa sobre esta cuestión. En el caso del constructivismo finlandés, el entorno circundante fue tratado de manera totalitaria, continua y abstracta. Fue un elemento vital para estas propuestas en las que la naturaleza apareció como fondo y contenido último de estas ligeras construcciones. En este caso, el contraste extremo entre el objeto racional y el natural fue una característica común en todos los proyectos. Por el contrario, dentro del primitivismo abstracto se impusieron las actitudes de imitación, camuflaje e incluso las de exageración hacia lo circundante. De un modo más palpable, la naturaleza, en su representación más abundante y significativa en Finlandia, el bosque, afectó a los proyectos convirtiéndose en soporte fundamental de las construcciones y de su finalidad. El bosque determinó la actividad que en ellas realizaban los ocupantes de las saunas-refugio, y por tanto la entidad, características y formalización final de estos proyectos.

El segundo tópico, el relativo a la predilección por el empleo de la madera, fue igualmente una componente esencial en todos los casos. Esto resulta lógico en un país en el que el 80% de las construcciones existentes actualmente son de madera y en el que existe una tradición extensa y rica en este sentido, de manera particularmente activa en la tipología residencial.<sup>3</sup> Alvar Aalto entendió bien este hecho y su trascendencia para el caso finlandés al declarar que era un material que el hombre había utilizado antes que el habla, que su existencia era perpetua y que, frente al resto de materiales que con el paso del tiempo irían perdiendo interés, la madera perduraría siendo quizá el único en experimentar mejoras con el paso del tiempo.<sup>4</sup> En el conjunto de los proyectos analizados, en la mayor parte de ellos como elemento primordial en su concepción y construcción, la madera fue empleada con técnicas y objetivos diversos. En Villa Oivala, al estar construida completamente en madera, sobre este material confluyeron todos los rasgos distintivos y generadores de la propuesta. Su cubierta original de tejas de madera, sus pilares-tronco, su revestimiento de tablillas verticales, su estructura ligera y los innovadores componentes prefabricados aglutinaron respectivamente todas las referencias con las que se trabajó en esta residencia: la revernacularización clásica, la propensión hacia lo ostrobotniano y la prematura modernización constructiva. En Villa Nuutila y Villa Ervi, la madera, al igual que en la mayoría de las construcciones del funcionalismo

<sup>3</sup> NIKULA, Riita: *Construir con el paisaje: breve historia de la arquitectura finlandesa*. Op. cit., p. 13.

<sup>4</sup> PALLASMAA, Juhani (ed.): *The language of wood: wood in Finnish sculpture, design and architecture*. Op. cit., p. 22. PALLASMAA, Juhani (ed.): *Conversaciones con Alvar Aalto*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010, pp. 39-40.



romántico, y a pesar de la predilección pétreo de esta fase, también fue importante. En los interiores, la humanización y naturalización perseguida en esta época se hizo patente a través de este material. Techos elaborados, elementos decorativos de base lúnea y mobiliario cuidadosamente diseñado y artesanalmente elaborado se repitieron en la mayoría de los proyectos. A lo largo del constructivismo finlandés, también conocido como constructivismo en madera, ésta fue de nuevo protagonista de un modo totalitario. La evolución tecnológica sobre su empleo en la construcción prefabricada y doméstica fue clave en este sentido y fundamental para esta corriente. Con la madera, de manera similar a como ocurrió en el proyecto de Villa Oivala, se consiguió dar solución prácticamente a todos los aspectos constructivos. Además, en el caso de este movimiento de base internacional y racional, se convirtió en el único elemento contextualizador y de referencia a su país de origen. Finalmente, en los proyectos primitivistas, la madera fue utilizada también de manera global. Las construcciones que se habían llevado a cabo durante la fase bélica marcaron una vía por la que este material podía ser un vehículo hacia el camuflaje y la mimesis con el bosque. Haciendo manifiesta en este caso toda su crudeza, a través de troncos hachados o sin desbastar, y junto a un empleo controlado e intencionado de la luz, se extrajo toda su capacidad expresiva.

En el conjunto de categorías expuestas, en su secuencia temporal, se aprecia una alternancia cíclica entre lo apolíneo y lo dionisíaco. Se sucedieron así el clasicismo y el funcionalismo romántico o neoempirismo y, posteriormente, el constructivismo finlandés de base racional y el primitivismo abstracto. Dentro de esta doble categorización, el constructivismo finlandés fue mucho más dogmático que el clasicismo escandinavo y ostrobotniano, y el primitivismo abstracto más expresivo y extremo que el funcionalismo romántico. Se observa como, una vez superada la primera mitad del siglo XX, la radicalidad en las posturas adoptadas fue en aumento. Por otro lado, resulta más interesante valorar como frente a las tres etapas iniciales caracterizadas por la incorporación de influencias del ámbito exterior, las dos primeras del círculo sueco y danés y la tercera de una internacional fruto de una confluencia pacífica, la última, la relativa al primitivismo abstracto, supuso una práctica desvinculación de cualquier referencia palpable foránea. En ésta se generó una emancipación cultural fruto de una predisposición, desde todos los ámbitos de la creación, hacia la introspección. Es probable que su simultaneidad con el constructivismo finlandés, etapa de máxima globalización, produjera una reacción más extrema en este sentido. En ella se pusieron de manera sincera sobre el tablero de dibujo las aspiraciones de una sociedad que, tras medio siglo, empezaba a madurar, más si cabe, en su independencia. La arquitectura, en la correlación de los ejemplos tratados, escapó de las influencias ajenas en favor de una mayor introversión. La tercera identidad tradicional dentro del país finlandés junto a la careliana y la ostrobotniana, la lapona, sirve para aportar alguna pista en relación a esta actitud a la que podría aparejarse. La soledad vinculada a este estilo de vida, el contacto con los eventos más originarios, y en ocasiones extremos de la naturaleza, y



15. y 16. Cabañas tradicionales laponas



17. Antiguas herramientas de un constructor finlandés



18. Iglesia de madera de Petäjävesi (1764)

cierta tosquedad en sus construcciones, parecieron repetirse.<sup>5</sup> El problema identitario nacional que tanto había preocupado históricamente a los creadores finlandeses parecía encontrar en esta expresión y este estilo de vida, al menos a través de la arquitectura residencial, una respuesta convincente.

En último lugar deben ser puestos en valor dos rasgos más que, complementarios entre sí y extrapolables a la escala mayor, han quedado evidenciados de manera más nítida en los proyectos tratados en este trabajo. Los arquitectos finlandeses han demostrado tener una capacidad de incorporación de influencias prácticamente ilimitada en sus obras y, simultáneamente, una actitud siempre crítica hacia lo que era importado del exterior. Su adhesión a lo que se ha denominado *el ojo crítico nórdico* ha quedado reafirmada con esta colección de obras.<sup>6</sup> Esta habilidad y esta actitud sobre lo que era construido pueden ser atribuidas a una postura de continua e inagotable exploración dentro de un proceso cíclico de producción y revisión. Cabe ser vinculado este hecho a la activa y continua búsqueda identitaria que, recalada al comienzo del primer apartado de este trabajo, ha capitalizado la actividad constructiva finlandesa. Si los proyectos más destacados de Gesellius, Lindgren y Saarinen, aquellos en los que esta cuestiones relativas a la identidad eran mucho más apremiantes, ahondaron de manera inicial en esta búsqueda, lo hicieron ya de esta actitud integradora y crítica. Ninguna de las referencias empleadas por éstos, ni por los arquitectos que han ido apareciendo en esta investigación, fue incluida de manera directa o arbitraria. Su incorporación siempre se produjo de un modo concertado y con ejemplar naturalidad. Villa Oivala puso en consonancia con sencillez tres influencias muy dispares entre sí. Villa Nuutila y Villa Ervi conjugaron el neoe empirismo sueco con los condicionantes propios del país, así como con preocupaciones particulares de cada uno de sus autores, la *architettura minore* en el caso de Bryggman, y los avances tecnológicos y la influencia aaltiana en el de Ervi. En el primitivismo abstracto, aunque de un modo culturalmente autorreferente, Ruusu vuori y Pietilä adaptaron esta sensibilidad a su particular visión arquitectónica. Incluso en la fase del constructivismo finlandés, el uso que se hizo de la madera, unido a la importancia que se dio al medio natural, aportaron igualmente una variación sobre la postura racional imperante. Como anotó Alvar Aalto, esta capacidad de incursión y revisión, resumidas como una facultad adaptativa singular, habían sido ya un rasgo propio y distintivo de los habitantes de esta región y de la cultura finlandesa antes incluso de su constitución como tal.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> De manera general, la arquitectura de mayor escala y perfil más urbano, llevada a cabo en su mayor parte por los participantes en la etapa de revueltas y confrontación, siguió sin embargo los pasos marcados por la fase de naturaleza más racional. Sobre esta evolución en la escala mayor: CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. Op. cit.

<sup>6</sup> SOLAGUREN-BEASCOA, Félix: *Arne Jacobsen. Aproximación a la obra completa 1950-1971*. Colección Arquithemas núm. 9. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2001, pp. 7-8.

<sup>7</sup> Como recordaba Aalto, ya las iglesias de madera nacionales, erigidas por constructores locales, participaron de esta lectura crítica de las novedades occidentales al ser adaptadas a la artesanía y las tradiciones propias. SCHILDT, Göran: "Alvar Aalto and the classical tradition", Op. cit., p. 111. Resulta imprescindible hacer referencia a que quizá haya sido el ejemplo más significativo no sólo a nivel finlandés sino internacional, Villa Mairea (1937-39), la cual condensó de manera magistral esta doble capacidad y en la que incluso tuvieron cabida gran cantidad de las referencias anotadas a lo largo de todo este trabajo, además de otras muchas.

Resulta innegable que algunos de los proyectos analizados pertenecientes a la fase constructivista en madera no superaron el test del tiempo como hubiera sido deseable. Sin embargo, de todos los analizados, se puede considerar que fueron los que con mayor claridad y trascendencia sobresalieron más allá de los límites nacionales. Su atractiva resolución formal, sus desarrollos constructivos e inserción en el medio natural aún prevalecen en el imaginario global y las publicaciones internacionales. Considerando esta salvedad, en este sentido, a lo largo de todo el trabajo se ha procurado no perder aquellos objetivos enunciados en su comienzo de profundizar en arquitecturas de escala menor desatendidas. Desde una postura crítica, alejada de cualquier prejuicio previo y atendiendo a la heterogeneidad y naturaleza caleidoscópica de una disciplina como la proyectual, se ha tratado de contextualizar, entender y dar valor a este conjunto y a cada una de sus partes. Con ello se ha pretendido arrojar algo más de luz, directa o indirectamente, sobre la arquitectura finlandesa así como sobre su figura más significativa, Alvar Aalto, sin cuya obra y concepción arquitectónica cabría preguntarse como hubiera devenido la arquitectura de este país, y en consecuencia este trabajo.



19. Akseli Gallen-Kallela, *Talvi (Invierno)* 1902



20. Akseli Gallen-Kallela, *Rakenus (Construcción)* 1903





## BIBLIOGRAFÍA





## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV.: *Aalto and After. Architectural Design* vol. 49, n. 12, 1979. London, Academy Group, 1984.
- AA.VV.: *Architecture in Finland 3. Sauna Building*. Helsinki, Suomen Arkkitehtiliitto/Kuva-arkisto, 1952.
- AA.VV.: *Alvar Aalto houses: timeless expressions*. Colección: Architecture and Urbanism, Extra Edition. Tokio, A + U Publishing, 1998.
- AA.VV.: *Facts about Finland. Science - Trade - Culture - Industry History*. Helsinki, Otava, 2002.
- AA.VV.: *Finlandia en perspectiva*. Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö, 1963.
- AA.VV.: *Finnish Sauna: design and construction*. Helsinki, Rakennustieto, 2007
- A.A.V.V. *Profiles. Pioneering women architects from Finland*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1983
- AA.VV. *Special Issue. Young Finnish Architects*. Bauen&Wohnen n. 6, 1964. München, Verlag Bauen+Wohnen GmbH, 1964.
- AA.VV.: "The achievement of Finnish architecture. Social Responsibility and Architectural Integrity", *Perspecta* n. 8, 1963, pp. 3-36.
- AALAND, Mikkel: *Sweat: the illustrated history and description of the Finnish sauna, Russian bania, Islamic hammam*. Santa Barbara, Capra Press, 1978.
- ÁBALOS, Iñaki: *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- AHMAVAARA, Anna-Liisa (ed.): *Asumme lähellä luontoa. Suomalaisia pientaloja ja saunota*. Helsinki, Otava, 1966.
- ALHO, Olli. *Finland: A Cultural Encyclopedia*. Helsinki, Finnish Academy of Science & Letters, 1997.
- ANDERSEN, Michael Asgaard (ed.): *Nordic architects write: a documentary anthology*. New York, NY Routledge, 2008.

- BANHAM, Reyner: "The One and The Few. The Rise of Modern Architecture in Finland", *The Architectural Review* n.723, April 1957. London, London Architectural Press, pp. 243-250.
- BARDÍ, Berta, GARCÍA, Daniel, FREDIANI, Arturo y FERRER, Jaime: "Desde el norte" en *NÓRDICOS. DPA* n.26. Documents de Projectes d'Arquitectura. Barcelona, Edicions UPC, 2011, pp. 6-15.
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- BECKER, Hans-J. y SCHOLTE, Wolfram: *Neuer Wohnbau in Finland. New Housing in Finland*. Stuttgart, Karl Krämer, 1964.
- BJÖRKLUND, Kim (coord.): *Italia la bella. Arkitekterna Hilding och Eva Ekelunds resedagbok 1921-1922*. Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland, 2004.
- BLASER, Werner: *Japanese Temples and Tea Houses*. New York, F. W. Dodge Corporation, 1956
- BÖÖK, Netta: "The architect's summer", en *Arkkitehti* 3/2008. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2008, pp. 52-61.
- BRONER-BAUER, Kaisa: "Finnish architecture today. Tradition and innovation" en LOUHENJOKI-SCHULMAN, Pirkko-Liisa (ed.): *Synthesis: architecture, craftsmanship and design: International conference on architecture urban planning and design, Espoo 4.-6.9.1989*. Helsinki, SAFA, 1990, pp. 101-113.
- CALDENBY, Claes, LINDVALL, Jöran y WANG, Wilfred (coords.): *Sweden: 20th-Century Architecture*. Berlin, Prestel, 1998.
- CAPTIEL, Antón: *Alvar Aalto*. Ediciones Akal S.A. Madrid, 1999.
- CONNAH, Roger: *The end of Finnish architecture or ciao, Potemkin!*. Helsinki, The Finnish Building Centre, 1994
- CONNAH, Roger: *40/40 Young Architects from Finland*. Helsinki, Rakennustieto, 2008.
- CONNAH, Roger. *Aaltomania*. Helsinki, Rakennustieto, 2000.
- CONNAH, Roger: *Finland. Modern architectures in history*. London, Reaktion Books Ltd., 2005.
- CURTIS, William J. R.: *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid, Phaidon, 2006. Traducción a cargo de Jorge Sainz
- DE FUSCO, Renato: *Historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid, Celeste, 1996.
- DIDRICHSEN, Maria: *Viljo Revell: "It was teamwork, you see"*. Helsinki, Didrichsen, 2010.
- DONNELLY, Maria C.: *Architecture in the Scandinavian Countries*. Cambridge, MIT Press, 1992.
- DUNSTER, David (ed.): *Alvar Aalto*. Colección: Architectural monographs nº4. London, Academy Editions / St. Martin's Press, 1978.
- FABER, Tobias, UDSEN, Vibe y NAGEL, Peter: *Scandinavian modern houses: the spirit of Nordic light*. Copenhagen, Living Architecture, 2006.
- FABER, Tobias: *Nueva arquitectura danesa*. Barcelona, Gustavo Gili, 1969.
- FRAMPTON, Kenneth: *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid, Akal, 1999.

- FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, G.G., 2010.
- FLEIG, Karl (ed.): Alvar Aalto. *Collected Works*, Vol. 1. Zürich, Girsberger, 1963; Vols 2 and 3, Zürich, Artemis, 1971 y 1978.
- GANIVET, Ángel: *Cartas Finlandesas. Hombres del Norte*. Madrid, Nórdica Libros, 2006.
- GASS, William: *Tests of Time*. Chicago, University Of Chicago Press, 2002.
- GIEDION, Sigfried: *Aino and Alvar Aalto*. Zürich, Kunstgewerbe Museum, 1948.
- GIEDION, Sigfried: *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid, Dossat, 1982. Versión a cargo de Isidro Puig Boada
- GIEDION, Sigfried: *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona, Reverté, 2009. Traducción y edición por Jorge Sainz.
- GIL, Paloma (ed.) *Luces del Norte. La presencia de lo nórdico en la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires, Nobuko, 2013.
- GILI GALFETTI, Gustau: *Casas Refugio. Private Retreats*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
- GÖSSEL, Peter y POSTIGLIONE, Gennaro. *100 Houses for 100 architects of the 20 th century*. s.d., Taschen, 2004.
- GRAVAGNUOLO, Benedetto: *Historia del urbanismo en Europa: 1750 – 1960*. Madrid, Akal, 1998.
- GROTFELT, Georg: “Thirteen remarks about natural building”, en NORRI, Marja-Riitta y PAATERO, Kristiina (ed.): *Timber construction in Finland*. Espoo, Museum of Finnish Architecture, 1996, pp. 181-183.
- HALL, Thomas. *Planning and urban growth in the Nordic countries*. London, Chapman & Hall, 1991.
- HARLANG, Christoffer: *Espacios Nórdicos. Nordic Spaces*. Barcelona, Elisava Edicions, 2001.
- HAUSEN, Marika. *Eliel Saarinen projects 1896-1923*. Helsinki, Otava, 1990.
- HAUTAJÄRVI, Harri: “A century of architecture” en *Arkkitehti* 02/2003. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2003, pp. 22-23.
- HAUTAJÄRVI, Harri: *Villas, Saunas: In Finland*. Helsinki, Rakennustieto Oy Rati, 2006. Segunda edición ampliada en 2010.
- HAUTAJÄRVI, Harri: *Houses in Finland*. Helsinki, Rakennustieto Oy Rati, 2011.
- HEINONEN, Raija-Liisa: “The Beginnings of Functionalism in Finland”, *Arkkitehti* 11-12, 1966. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1966, pp. 162-70.
- HELAMAA, Erkki y JETSONEN, Jari: *Alvar Aalto summer homes*. Helsinki, Rakennustieto, 2007.
- HELANDER, Vilhelm y RISTA, Simo: *Suomalainen rakennustaide. Modern Architecture in Finland*. Helsinki, Kirjayhtymä, 1987.
- HITCHCOCK, Henry-Russell: “Aalto versus Aalto. The Other Finland”, *Perspecta* n. 9-10, 1965, pp.132-66.
- JAATINEN, Matti I. y BORRÀS, Maria Lluisa: *Arquitectura finlandesa en Otaniemi: Alvar Aalto, Heikki Siren, Reima Pietilä*. Barcelona, Polígrafa, 1967.
- JAKOBSON, Max: *Finland: Myth and Reality*. Helsinki, Otava, 1987.



- JETSONEN, Jari y JETSONEN, Sirkka-Liisa: *Finnish Summer Houses*. New York, Princeton Architectural Press, 2008.
- JOVÉ SANDOVAL, José María: *Alvar Aalto: proyectar con la naturaleza*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003
- JUSSILA, Osmo, HENTILA, Seppoand y NEVAKIVI, Jukka: *Finlandia. Historia Política (1809-1999)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- KALLAS, Hillar y NICKELS, Sylvie (ed.): *Finland. Creation and construction*. Helsinki, Werener Söderström Osakeyhtiö, 1968.
- KIRBY, David: *Historia de Finlandia*. Madrid, Ediciones Akal, 2010. Traducción a cargo de Rosina Lajo y M.<sup>a</sup> Victoria Frigola.
- KLINGE, Matti: *Breve historia de Finlandia*. Helsinki, Otava, 1997.
- KOLBE, Laura: *Retrato de Finlandia*. Keuruu, Otava, 2006.
- KOMONEN, Markku: *Finland: nature, design, architecture*. Helsinki, Suomen rakennustaitteen museo, 1981.
- KOMONEN, Markku: "Snowball fights in Finnish architecture. The Counter Tradition" en MACKEITH, Peter (ed.): *Archipelago: Essays on architecture for Juhani Pallasmaa*. Helsinki, Rakennustieto, 2006, pp. 114-118.
- KONYA, Allan: *The international handbook of Finnish sauna*. New York, John Wiley, 1973.
- KORPELAINEN, Heini: *The finnish architectural policy*. Porvo, Finnish Association of Architects SAFA, 1999.
- KORVENMAA, Pekka (ed.): *The Work of Architects: The Finnish Association of Architects 1892-1992*. Helsinki, The Finnish Association of Architects, 1992.
- KULVIK, Barbro (ed.): *Designing the quietness. Contemporary Finnish design*. Tokyo, Ozone Living Design Center, 2003.
- LAHTI, Juhana. *Beauty, functionality, durability. Two centuries of State building and development in Finland 1811–2011*. Helsinki, Senate Properties/Edita, 2011.
- LAHTI, Marrku: "Alvar Aalto's One-family Houses: Paradises for Ordinary People" en AA.VV.: *Alvar Aalto Houses – Timeless Expressions, A+U* June 1998, Extra Edition, Tokyo, a+u Publishing Co., 1998, pp. 6-13.
- LEHTOVUORI, Olli: *Suomalaisen asuntoarkkitehtuurin tarina. The story of Finnish housing architecture*. Helsinki, Rakennustieto Oy & Ympäristöministeriö, 1999.
- LEMSTRÖM, Juha y MÄKELÄINEN, Tarja (eds.): *Wood and Modern Movement*. International Docomomo Technology Seminar (1999. Espoo, Finlandia). Helsinki, Docomomo International Secretariat y Eindhoven University of Technology, 2000.
- LOUEKARI, Lauri: *Pohjoinen arkkitehtuuri. Architecture of the north*. Oulu, Kirjapaino Osakeyhtiö Kaleva, 1994.
- LUND, Nils-Ole: *Nordic architecture*. Copenhagen, The Danish Architectural Press, 2008
- MACKEITH, Peter (ed.): *Encounters. Juhani Pallasmaa architectural essays*. Helsinki, Rakennustieto, 2005.
- MACKEITH, Peter: "Juhani Pallasmaa in conversation with Peter MacKeith" en MACKEITH, Peter (ed.): *Encounters. Juhani Pallasmaa architectural essays*. Helsinki, Rakennustieto, 2005, pp. 6-21.
- MACKEITH, Peter (ed.): *Archipelago: Essays on architecture for Juhani Pallasmaa*. Helsinki, Rakennustieto, 2006.

- MACKEITH, Peter (ed.): *Encounters 2. Juhani Pallasmaa architectural essays*. Helsinki, Rakennustieto, 2012.
- MÄKINEN, Matti K. y QUANTRIL, Malcolm: *The unmade bed of architecture. Exchanges between Matti K. Mäkinen and Malcolm Quantrill*. Helsinki, Rakennustieto, 2004.
- MIKKOLA, Kirmo: *Architecture in Finland in the 20th century*. s. d., Finnish-American Cultural Institute, 1981.
- MUROTANI, Bunji: *Finnish Architecture Now*. Tokyo, Process Architecture Publishing, 1983.
- NIKULA, Riitta, JALLINOJA, Riitta y KIVINEN, Paula: *Profiles. Pioneering women architects from Finland*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 1983.
- NIKULA, Riitta (ed.): *Lindgren, Armas, 1874-1929, Arkkitehti/Architect*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 1988.
- NIKULA, Riitta (ed.). *Sankaruus ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1994.
- NIKULA, Riitta: *Construir con el paisaje: breve historia de la arquitectura finlandesa*. Helsinki, Editorial Otava, 1998.
- NIKULA, Riitta: *Wood, stone and steel: contours of Finnish architecture*. Helsinki, Otava, 2005
- NORBERG-SCHULZ, Christian: *Scandinavia: architettura, gli ultimi vent'anni*. Milano, Electa, 1990.
- NORBERG-SCHULZ, Christian y MCQUILLAN, Thomas: *Nightlands: Nordic building*. Cambridge, The MIT Press, 1996.
- NORBERG-SCHULZ, Christian: *Arquitectura Occidental*. Barcelona, Editorial G.G., 1999.
- NORDSKOG, Michael: *The opposite of cold: the Northwoods Finnish sauna tradition*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010
- NORRI, Marja-Riitta (ed.): *Architecture in miniature. Juhani Pallasmaa Finland*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 1991.
- NORRI, Marja-Riitta y PAATERO, Kristiina (ed.): *Juha Leiviskä*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 1999.
- NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): *Finland: 20th Century Architecture*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2000.
- NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEN, Maija: *An architectural present. Seven approaches*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 1992.
- PALLASMAA, Juhani (ed.): *The language of wood: wood in Finnish sculpture, design and architecture*. Helsinki, The Museum of Finnish Architecture, 1987.
- PALLASMAA, Juhani: "Architecture of the forest" en PALLASMAA, Juhani (ed.): *The language of wood: wood in Finnish sculpture, design and architecture*. Helsinki, The Museum of Finnish Architecture, 1987, pp. 16-23.
- PALOHEIMO, Eero: "The future of wood" en NORRI, Marja-Riitta y PAATERO, Kristiina (ed.): *Timber construction in Finland*. Espoo, Museum of Finnish Architecture, 1996, pp. 187-189.
- PAULLSON, Thomas: *Scandinavian Architecture*. London, Leonard Hill, 1958.
- PENNANEN-KAILA, Pirjo y KUOSMA, Kari y ARTTO, Aaro (eds.): *Suomalainen pientalo. Finnish house*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1986.

- PERIÄINEN, Karoliina: "Summer Cottages in Finland. The cultural construction of life, space and national identity" en *The Nordic Journal of Architectural Research* vol. 17, n. 4, 2004. Oslo, SINTEF Academic Press, 2004.
- PIIRONEN, Esa: *Small houses in Finland*. Helsinki : Rakennustieto, 2007
- PLUMMER, Henry: *Nordic light. Modern scandinavian architecture*. London, Thames and Hudson, 2012.
- POOLE, Scott: *The New Finnish Architecture*. New York, Rizzoli International, 1992.
- PÖYRY, Olli: *Yhdenperheentalo arkkitehdintehtävänä. Enfamiljshuset som arkitekturuppgift. The one-family dwelling a task of the architect*. s.d., Suomen arkkitehtiiliitto, 1953.
- QUANTRILL, Malcolm: "Alvar Aalto and Post-rationalism in Finnish Architecture". *Architectural Association Quarterly*, December 1978, pp. 6-17.
- QUANTRILL, Malcolm: *The Environmental Memory. Man and Architecture in the Landscape of Ideas*. New York, Schocken Books, 1987.
- QUANTRILL, Malcolm: *Finnish Architecture and Modernist Tradition*. London, E & FN Spon, 1995.
- QUANTRILL, Malcolm: *Juha Leiviskä and the Continuity of Finnish Modern Architecture*. Chichester, Wiley-Academy, 2001.
- QUANTRILL, Malcolm y WEBB, Bruce (eds.): *The Culture of Silence. Architecture's Fifth Dimension*. Drawer (Texas), Texas A&M University Press, 1998.
- RAUSKE, Eija: *Finnish Architecture 1900-2000*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture. 2008.
- RICHARDS, J. M.: *A guide to Finnish Architecture*. London, Hugh Evelyn, 1966.
- RICHARDS, J. M.: *800 years of finnish architecture*. David & Charles. London, 1978.
- SMITH, John Boulton: *The Golden Age of Finnish Art*. Helsinki, Finnish Ministry of Education, 1975.
- SCHILD, Göran: *Alvar Aalto: the early years*. New York, Rizzoli, 1984.
- SCHILD, Göran: *Alvar Aalto : the decisive years*. New York, Rizzoli, 1986.
- SCHILD, Göran: *Alvar Aalto: the mature years*. New York, Rizzoli, 1989.
- SIIKANEN, Unto: "Basic Information about wood" en NORRI, Marja-Riitta y PAATERO, Kristiina (ed.): *Timber construction in Finland*. Espoo, Museum of Finnish Architecture, 1996, pp. 149-152.
- SOLAGUREN-BEASCOA, Félix: *Arne Jacobsen. obras y proyectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1989.
- SOLAGUREN-BEASCOA, Félix: *Arne Jacobsen. Aproximación a la obra completa 1926-1949*. Colección Arquithemas núm. 8. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2001.
- SOLAGUREN-BEASCOA, Félix: *Arne Jacobsen. Aproximación a la obra completa 1950-1971*. Colección Arquithemas núm. 9. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2001.
- SUHONEN, Pekka: *Neue Arkitektur in Finland*. Helsinki, Tammi, 1967.
- TEMPEL, Egon: *Nueva arquitectura finlandesa*. Barcelona, Gustavo Gili, 1968.
- TIAINEN, Jussi. *Wood. Architecture in Finland*. Helsinki, Rakennustieto, 2008.



- TREIB, Marc: "Cultural exchange: Low Style: High Style" en BRONER-BAUER, Kaisa: *Modernity and popular culture. The 3rd International Alvar Aalto Symposium*. Helsinki, Building Book, 1988
- TUOMI, Timo (ed.): *Matkalla! En Route*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 1999.
- VALKONEN, Markku: *El arte finlandés a través de los siglos*. Helsinki, Otava, 1996.
- VIRTANEN, John O.: *The Finnish sauna: peace of mind, body and soul*. Portland, Continental Publishing House, 1974.
- WALDEN, Russel: *Finnish harvest*. Helsinki, Otava, 1998.
- WESTON, Richard: *Alvar Aalto*. London, Phaidon Press, 1996.
- WESTON, Richard: *Materiales, forma y arquitectura*. Barcelona, Blume, 2003.
- WICKBERG, Nils Erik: *Finnish Architecture*. Otava, Helsinki, 1965.
- WICKBERG, Nils Erik: "Finnish Architecture in the early 1900's and Alvar Aalto", en MIKKOLA, Kirmo (ed.): *Alvar Aalto vs. the Modern Movement. Alvar Aalto ja modernismin tila*. Helsinki, Alvar-Aalto Symposium, 1981, pp. 44-65.

**BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA - CAPÍTULO 1**  
REVERNACULARIZACIÓN DEL CLASICISMO. VILLA OIVALA (1924)

- AA.VV. (eds.): *Abacus 1. vuosikirja/Yearbook Suomen rakennustaiteen museo*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1979.
- AA.VV. (eds.): *Alvar Aalto: il Baltico e il Mediterraneo*. Venecia, Marsilio, 1990.
- AA.VV.: "El clasicismo de Barrio Käpylä en Helsinki" en *Aitim* n. 196, nov/dic. Madrid, Aitim. 1998, pp.42-43.
- AA. VV. (eds.): *J. S. Sirén: arkkitehti - architect: 1889-1961*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1989.
- AA.VV.: "La influencia europea. Movimiento moderno y funcionalismo". *Aitim* n. 159, jul/ago. Madrid, Aitim, 1992, pp. 27-29.
- AA.VV.: *Villa Oivala. Rakenteiden Tekninen ja Historiallinen Selvitys*. Espoo, Sokonet Oy, 2008.
- AHLBERG, Hakon: *Gunnar Asplund arquitecto 1885 – 1940*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1982.
- ANDERSSON O., Henrik: "Clasicismo Moderno en Norden 1920-1930" en PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones, 1983, pp. 11-29.
- ANGELETTI, Paolo y REMIDDI, Gaia: *Alvar Aalto e il Classicismo Nordico*. Croma Quaderni n. 8, Università degli studi di Roma "La Sapienza". Roma, Dipartimento di architettura e analisi della città, 1998.
- ASENSIO, Carlos: "El Clasicismo abstracto: la singularidad escandinava", *Aitim. Alvar Aalto*, nº 159 jul/ago., s.d., s.d., 1992.

- BALSLEV JØRGENSEN, Lisbet: “El clasicismo y la tradición funcional en Dinamarca” en PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones, 1983, pp. 51-57.
- BALSLEV JØRGENSEN, Lisbet. “The Copenhagen School of Classicism”, *Architectural Design* vol. 57, n. 3/4, London, Academy Group, 1987, pp. 6–21.
- BLOMSTEDT, Pauli Ernesti: “Arkkitehtonista verenvähyyttä? Kansallista itsetutkiskelua”, *Arkkitehti* 2/1928. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1928.
- BLOMSTEDT, Pauli Ernesti: “Architectonic Anaemia?” en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): *Finland: 20th Century Architecture*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2000, pp. 128-131.
- COLQUHOUN, Alan: “Classical, primitive, vernacular”, *Casabella* vol. 47, n. 492, 1983 jun. Milán, Electa, 1983, pp. 24-25.
- COLQUHOUN, Alan: “Vernacular Classicism”. *Architectural Design* vol. 54, n. 5-6, 1984. London, Academy Group, 1984, pp. 21-31
- DOMÍNGUEZ, Luis Ángel: *Alvar Aalto. Una arquitectura dialógica*. Col·lecció: Arquitectonics. Mind, land & society. Barcelona, Edicions UPC, 2003.
- EKELUND, Hilding: “Italia la bella”, en *Arkkitehti* 2/1923. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1923, pp. 17-28.
- EKELUND, Hilding: *Rakennustaide ja rakennustoiminta 1918–1947. Teoksessa Helsingin kaupungin historia. Vosa, ensimmäinen nide*. Helsinki, s.d., 1962.
- EKELUND, Hilding: “Modern architecture and tradition (1951)” en SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *ABACUS 3. Vusikirja 1982 Yearbook*. Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 1983, pp. 167-188
- FRAMPTON, Kenneth: *GA DOCUMENT. Special Issue 3. Modern Architecture 1920-1945*. Tokyo, A.D.A. Edita, 1981.
- FRAMPTON, Kenneth: “La Tradición Clásica y la Vanguardia Europea: anotaciones sobre Francia, Alemania y Escandinavia” en PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones, 1983, pp. 161-173.
- GARCÍA RÍOS, Ismael: *Alvar Aalto y Erik Bryggman: la aparición del funcionalismo en Finlandia*. Madrid, Instituto Iberoamericano de Finlandia, 1998.
- GRIFFITHS, Gareth: “Finlandia: el sur y los símbolos de enculturación” en *NÓRDICOS. DPA* n. 26. Documents de Projectes d'Arquitectura. Barcelona, Edicions UPC, 2011, pp 34-41.
- HAKALA, Liisa-Maria y SUHONEN, Pekka: *The Finnish Parliament: Its Background, Operations and Building*. Helsinki, Eduskunta, 1990.
- HEINONEN, Raija-Liisa: “Some aspects of 1920s Classicism and the Emergence of Functionalism in Finland” en DUNSTER, David (ed.): *Alvar Aalto*. Colección: Architectural monographs n°4. London, Academy Editions / St. Martin's Press, 1978, pp. 20-27.
- JESKANEN, Timo: *Kansanomaisuus ja Rationalismi. Nakokobtia Suomen Puuarkkitehtuuriin 1900-1925. Esimerkkina Oiva Kallion kesähuvila Villa Oivala*. Helsinki, Helsinki University of Technology, 1998.
- JESKANEN, Timo y LESKELA, Pekka: *Oiva Kallio*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2000.

JETSONEN, Jari y JETSONEN, Sirkka-Liisa: *Alvar Aalto houses*. New York, Princeton Architectural Press, 2011.  
KAILA, Panu: "From log to chipboard – the development of the Finnish wooden house" en NORRI, Marja-Riitta y PAATERO, Kristiina (ed.): *Timber construction in Finland*. Espoo, Museum of Finnish Architecture, 1996, pp. 158-161.

KÄRKKÄINEN, Maija (ed.): *Functionalism - utopia or the way forward? The 5th International Alvar Aalto Symposium*. Jyväskylä, Alvar Aalto Symposium, 1992.

KIM, Hyon-Sob: "Revernacularization of Classicism and the Matter of the Constructional Logic. A Study on Gunnar Asplund's Woodland Chapel (1918-20)". 2011.  
<<http://auric.or.kr/User/Rdoc/DocCmag.aspx?returnVal=CMAG&catvalue=1&dn=178506>> (18/07/2012)

LEJEUNE, Jean-Francois y SABATINO, Michelangelo: *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities*. London, Taylor & Francis, 2010.

LESKELÄ, Pekka: "Villa Oivala. Arkkitehdin omakuva". *Arkkitehti* 4/1997. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1997, pp.60-63.

LESKELÄ, Pekka: *Arkkitehti Oiva Kallio 1884 – 1964*. Helsinki, Helsinki University of Technology, 1998.

LINAZASORO, José Ignacio: *El proyecto clásico en arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

LINAZASORO, José Ignacio: "Proyecto y tecnología" en LINAZASORO, José Ignacio: *Escritos: 1976-1989*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1989, pp. 209-216.

LINAZASORO, José Ignacio: "Teoría y práctica de la imitación y la crisis del clasicismo" en LINAZASORO, José Ignacio: *Escritos: 1976-1989*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1989, pp. 269-279.

LINN, Björn: "The transition from classicism to functionalism in Scandinavia", en SALOKORPI, Asko (ed.): *Classical Tradition and the Modern Movement. Klassinen perintö ja modernismi. Den klassiska traditionen och modernismen*. The 2nd International Alvar Aalto Symposium. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1985, pp. 74-105.

LÖNNROT, Elias: *El Kalevala*. Madrid, Ediciones Ibéricas, 1999. Traducción, prólogo y notas por Juan Bautista Verruga.

LUKKARINEN, Ville: *Classicism and history: Anachronistic architectural thinking in Finland at the turn of the century: Jac. Ahrenberg and Gustaf Nyström*. Helsinki, Suomen Muinaismuistoyhdistys, 1989.

MACINTOSH, Duncan: *The modern courtyard house: a history*. Paper / Architectural Association n. 9. London, Lund Humphries for the Architectural Association, 1973.

MERENMIES, Eija: "J. S. Siren's architecture" en AA. VV. (eds.): *J. S. Siren: arkkitehti - architect: 1889-1961*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1989, pp. 46-70.

MICHELLI, Silvia: *Erik Bryggman 1891-1955. Architettura moderna in Finlandia*. Roma, Gangemi Editori, 2009.

MIKKOLA, Kirmo: "The transition from classicism to functionalism in Scandinavia" en SALOKORPI, Asko (ed.): *Classical Tradition and the Modern Movement. Klassinen perintö ja modernismi. Den klassiska traditionen och modernismen*. The 2nd International Alvar Aalto Symposium. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1985, pp. 42-73.

MORTON SHAND, Philip: "Stockholm, 1930" en *The Architectural Review* n. 68, (August 1930). London, London Architectural Press, 1930, pp. 66-95.



NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955 : arkkitehti - arkitekt - architect*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1991.

NIKULA, Riita: "The inter-War Period: the Architecture of the Young Republic" en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): *Finland: 20th Century Architecture*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2000, pp. 38-69.

NORRMÉN, P. H.: "Oivala. Oiva Kallion Kesäkoti", *Arkkitehti* 3/1927. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1927, pp. 29-34.

NORRMÉN, P. H.: "Atriumtalo Oivala". *Arkkitehti* 4-5/1964. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1964, pp. 54-57.

ORTELLI, Luca: *Ragnar Östberg: Municipio di Stoccolma*. Milano, Electa, 1990.

PAAVILAINEN, Simo: "Classicism of the 1920's and the classical tradition in Finland" en AA.VV. (eds.): *Abacus 1. vuosikirja/Yearbook Suomen rakennustaiteen museo*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1979, pp. 98-134.

PAAVILAINEN, Simo: "Martti Välikangas ja 1920-luvun klassismi Käpylässä. Martti Välikangas and the Classicism of the '20s in Käpylä". *Arkkitehti* 1/1981. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1981, pp. 27-31, 51-52.

PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones, 1983.

PAAVILAINEN, Simo: "El clasicismo nórdico en Finlandia" en PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones, 1983, pp. 79-89.

PEARSON, Paul David: *Alvar Aalto and the International Style*. New York, Whitney, 1980.

PENTIKÄINEN, Juha: *Kalevala Mythology*. Bloomington, Indiana University Press, 1990. Traducido y editado por Ritva Poom.

PORPHYRIOS, Demetri: "Caras reversibles: Arquitectura danesa y sueca 1905-1930" en LÓPEZ-PELÁEZ (ed.), 1990, pp. 49-64, texto original "Reversible faces. Danish and Swedish architecture 1905-1930" en *Lotus* 16, Milan, 1977.

PORPHYRIOS, Demetri: "Heterotopia: A Study in the Ordering Sensibility of the Work of Alvar Aalto" en DUNSTER, David (ed.): *Alvar Aalto*. Colección: Architectural monographs n°4. London, Academy Editions / St. Martin's Press, 1978, pp. 8-19.

PORPHYRIOS, Demetri: *Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto*. London, Academy Editions / St. Martin's Press, 1982.

PORPHYRIOS, Demetri: "Scandinavian Doricism". *Architectural Design* 52, n. 5-6, 1982, London, Academy Group, 1982, pp. 22-35.

RUUSUVUORI, Aarno: *Villa Oivala: teknillinen korkeakoulu*. Arkkitehtuuri I. Ryhmätyö. Syksy 1965. Helsinki, Teknillinen korkeakoulu, 1965.

SAARIKANGAS, Kirsi: *Model houses for model families: Gender, ideology and the modern dwelling: the type-planned houses of the 1940s in Finland*. Helsinki, Societas Historica Fennica – SHS, 1993.

SALERVO, Toivo: "Yhteiskunta ja Arkkitehdit". *Arkkitehti* 5/1921. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1921, pp. 1-12.

SALOKORPI, Asko: *Modern architecture in Finland*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1970.

SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *ABACUS 3. Vuosikirja 1982 Yearbook*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1983.

SALOKORPI, Asko (ed.): *Classical Tradition and the Modern Movement. Klassinen perintö ja modernismi. Den klassiska traditionen och modernismen*. The 2nd International Alvar Aalto Symposium. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1985.

SESTOFT, Jørgen y CHRISTIANSEN, Hegner: *Guide to Danish architecture: 1000 - 1960*. Copenhagen, Arkitektens, 1991.

SCHILD, Göran: "Alvar Aalto and the classical tradition" en SALOKORPI, Asko (ed.): *Classical Tradition and the Modern Movement. Klassinen perintö ja modernismi. Den klassiska traditionen och modernismen*. The 2nd International Alvar Aalto Symposium. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1985, pp. 106-137

SCHILD, Göran: *Buildings and projects: 1917-1926*. Colección The architectural drawings of Alvar Aalto, 1917-1939. Volumen 1. New York, Garland Publishing, 1994.

SCHILD, Göran: *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*. Madrid, El Croquis Editorial, 2000.

TRILLO DE LEYVA, Juan Luis: "La máquina. Opiniones sobre el eco mecánico", en TRILLO DE LEYVA, Juan Luis: *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilla, Universidad, 2001, pp. 99-100

TUUKKANEN-BECKERS, Pirjo (ed.): *Alvar Aalto: Points of Contact*. Jyväskylä, Alvar Aalto Museum, 1994.

WÆRN, Rasmus: "La arquitectura en Suecia". *Cultura Sueca*, Mayo 2001, DI 109b. Estocolmo, Instituto Sueco, 2001.

WÄRE, Ritva: "From Historicist Architecture to Early Modernism" en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): *Finland: 20th Century Architecture*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2000, pp. 16-37.

WREDE, Stuart: *La arquitectura de Erik Gunnar Asplund*. Madrid, Ediciones Júcar, 1992. Traducción por Ramón Martínez Castellote.

Enre otras revistas deben destacarse los siguientes número de la revista *Arkkitehti*: *Arkkitehti* 3/1927; *Arkkitehti* 5-6/1964; *Arkkitehti* 4/1997; *Arkkitehti* 3/2005; así como *Aitta* n.1, 1926.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA - CAPÍTULO 2 NEOEMPIRISMO Y FUNCIONALISMO ROMÁNTICO. VILLA NUUTILA (1947-49) Y VILLA ERVI (1946-50)

AA.VV. (eds.): *Abacus 1. vuosikirja/Yearbook Suomen rakennustaiteen museo*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1979.

AA.VV.: "Country houses" en *Byggnastaren* n. 25, 1946, Stockholm, Arkitektur Förlag AB, 1946, pp. 445-484.

- AA.VV.: *Katujen kertomaa: Ragnar ja Hilding Ekelundin maalauskellinen kaupunki*. s.d., Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2011. Catálogo de la Exposición llevada a cabo en el Amos Andersonin Taidemuseossa del 16.9.2011-9.1.2012.
- AA.VV.: "Small country houses" en *Byggmastaren* n. 24, 1941, Stockholm, Arkitektur Förlag AB, 1941, pp. 301-312.
- AA.VV.: "Special issue. Small country houses in Sweden" en *Byggmastaren* n. 24, 1946, Stockholm, Arkitektur Förlag AB, 1946, pp. 413-444.
- AA.VV.: "The New Empiricism: Sweden's latest style", *Architectural Review* n. 101(606), June 1947. London, London Architectural Press, 1947, pp. 199-204.
- AALTO, Alvar: "European reconstruction brings to the fore the most critical problem facing architecture in our time" en SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *ABACUS 3. Vusikirja 1982 Yearbook*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1983, pp. 121-142.
- AALTONEN, Susanna: "Aarne Ervi's office community as seen by the interior designer Lasse Ollinkari" en JOHANSSON, Eriika, LAHTI, Juhana y PAATERO, Kristiina (coords.): *Aarne Ervi tilaa ihmiselle. Architect Aarne Ervi 1910-1977*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 2010, pp. 85-103.
- AALTONEN, Susanna. *Sisustaminen on kuin käsialaa: Carin Bryggman ja Lasse Ollinkari sisustusarkkitehdin ammatissa 1940- ja 1950-luvulla (Design is Like Handwriting. Carin Bryggman and Lasse Ollinkari as Interior Designers in the 1940s and 1950s)*. Helsinki, Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies Interior, 2010.
- ANDERSON, Stanford: "The 'New Empiricism: Bay Region Axis': Kay Fisker and Postwar Debates on Functionalism, Regionalism, and Monumentality" *Journal of Architectural Education* vol. 50, n. 3, feb. 1997. s.d., Wiley-Blackwell, 1997, pp. 197-207.
- TH. ANDRESEN, Bitten Jordan: *Wohnen in Skandinavien*. Stuttgart, Julius Hoffmann, 1958.
- ÅLANDER, Kyösti: *Rakennustaide renessansista funktionalismiin (Architecture from the renaissance to functionalism)*. Porvoo, WSOY, 1954.
- BACKSTROM, Sven: "A Swede Looks at Sweden", *Architectural Review* n. 94, September 1943. London, London Architectural Press, p. 80.
- BALSLEV JØRGENSEN, Lisbet: "El clasicismo y la tradición funcional en Dinamarca" en PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones, 1983, pp. 51-57.
- BENNETT, Janey: *Erik Bryggman*. Southern California Institute of Architecture, 1986. Tesis doctoral inédita.
- BENNETT, Janey: "Sub Specie Aeternitatis. Erik Bryggman Resurrection Chapel" en NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1991, pp. 243-249.
- BRYGGMAN, Erik. *Turun siunauskappeli*. Turku, Uusi Aura, 1948.
- BRYGGMAN, Erik. "Rural architecture", "Functionalism", "The modern apartment", en NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1991, pp. 278-283
- BULLOCK, Nicholas: *Building the Post-war World: Modern Architecture and Reconstruction in Britain*. London, Routledge, 2002.
- CAPOBIANCO, Lorenzo: *Sven Markelius, architettura e città*. Milano, Electa, 2006.
- COLQUHOUN, Alan: *Modernidad y tradición clásica*. Madrid, Júcar, 1991. Traducción por Ramón Martínez Castellote.



- ERIKSSON, Eva: "International Impulses and National Tradition" en CALDENBY, Claes, LINDVALL, Jöran y WANG, Wilfred (coords.): *Sweden: 20th-Century Architecture*. Berlin, Prestel, 1998, pp. 18-45.
- FERRER FORÉS, Jaime J.: "System house: prefabricación y estandarización" en AA.VV. (eds.). *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Santiago de Compostela, 26 - 29 octubre 2011*. Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011.
- FIKKER, Kay: "Three pioneers from the end of the 19th century: C. F. A. Voysey, M. H. Baillie Scott, H. Tessenow". *Byggnästaren*, July 1947, Stockholm, Arkitektur Förlag AB, 1947, pp. 221-232.
- HÄSTESKO, Arne: "Ervi's apprenticeship with Aalto" en JOHANSSON, Eriika, LAHTI, Juhana y PAATERO, Kristiina (coords.): *Aarne Ervi tilaa ihmiselle. Architect Aarne Ervi 1910-1977*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 2010, pp. 47-56.
- HAUSEN, Marika: "Casa Haartman" en NIKULA, Riita (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkkitekt - architect*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1991, pp. 167-170.
- HEINONEN, Raija-Liisa: "Some aspects of 1920s Classicism and the Emergence of Functionalism in Finland" en DUNSTER, David (ed.): *Alvar Aalto*. Colección: Architectural monographs n°4. London, Academy Editions / St. Martin's Press, 1978, pp. 20-27.
- HEINONEN, Raija-Liisa: *Funktionalismin läpimurto Suomessa*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1986.
- HELAMAA, Erkki: *40 Luku. Korsujen ja jälleenrakentamisen vuosikymmen*. Helsinki, SRA y Alvar Aalto Museum, 1983.
- HELIN, Pekka: "Reflections of the national and the international in modern Finnish architecture" en AA.VV. (eds.): *Abacus 1. vuosikirja/Yearbook Suomen rakennustaiteen museo*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1979, pp. 159-174.
- HERNEOJA, Aulikki: "Wooden image in interior colourings - The Finnish post-war home." Paper 197. Lahti, World Conference on Timber Engineering (WCTE). Lahti, 2004.  
<[http://www.ewpa.com/Archive/2004/jun/Paper\\_197.pdf](http://www.ewpa.com/Archive/2004/jun/Paper_197.pdf)> (27/20/2012)
- HUOTARI-KÄYHKÖ, Sirkku: "House-production in Helsinki: Maunula" en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankarius ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1994, pp. 232-233.
- JETSONEN, Sirkka-Liisa: "Realism or dreams – Public buildings in the 1950s" en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankarius ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1994, pp. 35-56, 203-209.
- JOHANSSON, Eriika, LAHTI, Juhana y PAATERO, Kristiina (coords.): *Aarne Ervi tilaa ihmiselle. Architect Aarne Ervi 1910-1977*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 2010.
- JOHANSSON, Eriika: "Elers – Ervi – Arkka. The life of the architect" en JOHANSSON, Eriika, LAHTI, Juhana y PAATERO, Kristiina (coords.): *Aarne Ervi tilaa ihmiselle. Architect Aarne Ervi 1910-1977*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 2010, pp. 12-44.
- JOHANSSON, Eriika y LAHTI, Juana: "Standardisation work" en JOHANSSON, Eriika, LAHTI, Juhana y PAATERO, Kristiina (coords.): *Aarne Ervi tilaa ihmiselle. Architect Aarne Ervi 1910-1977*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 2010, pp. 57-60.
- JUNG, Bertel: "Functionalism" en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): *Finland: 20th Century Architecture*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2000, pp. 132-135.

- KÄRKKÄINEN, Maija (ed.): *Functionalism - utopia or the way forward? The 5th International Alvar Aalto Symposium*. Jyväskylä, Alvar Aalto Symposium, 1992.
- KEINÄNEN, Timo. "Arne Ervi". *Modern European Architecture Museum NET*. <<http://www.meamnet.polimi.it/archive/019/019m1.html>> (02/11/2012)
- KOPONEN, Olli-Paavo: "Romantiikan uudelleenarviointi. Re-Assessing romanticism", *Arkkitehti* 1/2010. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2010, pp. 44-48
- KORVENMAA, Pekka: "The Finnish Wooden House Transformed: American prefabrication, war-time housing and Alvar Aalto." En THORNE, Robert, POWELL, Christopher y PEPPER, Simon. *Construction History. Journal of the Construction History Society*, Vol. 6, 1990. Carfax Publishing Company, Abingdon, 1990, pp. 47-61.
- KORVENMAA, Pekka: "The Crisis as Catalyst: Finnish Architecture, Alvar Aalto, and the Second World War. A Case of Strategic Decision-Making" en TUUKKANEN, Pirkko (ed.). *Architecture of the Essential. The 6th International Alvar Aalto Symposium*, Jyväskylä, Alvar Aalto symposium, 1995, pp. 75-90.
- KORVENMAA, Pekka: "Destruction, Scarcity and New Rise. Finnish Architecture in the 1940s. en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): *Finland: 20th Century Architecture*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2000, pp. 70-82.
- LAHTI, Juhana: "Architect Arne Ervi – naturally modern" en JOHANSSON, Eriika, LAHTI, Juhana y PAATERO, Kristiina (coords.): *Aarne Ervi tilaa ihmiselle. Architect Arne Ervi 1910-1977*. Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 2010, pp. 147-160.
- LAHTI, Juhana y LESKINEN, Linda: "A 'House for Tomorrow'" en JOHANSSON, Eriika, LAHTI, Juhana y PAATERO, Kristiina (coords.): *Aarne Ervi tilaa ihmiselle. Architect Arne Ervi 1910-1977*. Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 2010, pp. 109-112.
- LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel (ed.): *Erik Gunnar Asplund*. Colección Estudios Críticos 3. Barcelona, Stylos, 1990.
- MÄKIÖ, Erkki: "Changes in Techniques" en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankaruus ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaitteen museo, 1994, pp. 209-213.
- MARE DE, Eric, GIERTZ, Lasse M. y AHRBOM, Nils: "The New Empiricism". *Architectural Review* n. 103(613), January 1948, London, London Architectural Press, 1948, pp. 8-22.
- MICHELI, Silvia: *Erik Bryggman 1891-1955. Architettura moderna in Finlandia*. Roma, Gangemi Editori, 2009.
- MIKKOLA, Kirmo (ed.): *Alvar Aalto vs. the Modern Movement. Alvar Aalto ja modernismin tila*. Helsinki, Alvar-Aalto Symposium, 1981.
- MIKKOLA, Kirmo: "The transition from classicism to functionalism in Scandinavia" en SALOKORPI, Asko (ed.): *Classical Tradition and the Modern Movement. Klassinen perintö ja modernismi. Den klassiska traditionen och modernismen*. The 2nd International Alvar Aalto Symposium. Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 1985, pp. 42-73.
- MONTANER, Josep María: "La arquitectura de la Tercera Generación (I). 5 – Arquitectura Nórdica: «New Empirism» y la arquitectura como material." *El Croquis* n. 35. Septiembre, 1988. Madrid, El Croquis editorial, 1988, pp. 21-23.
- MOSSO, Leonardo: *L'opera di Erik Bryggman nella storia dell'architettura finlandese*. Atti e Rassegna Tecnica – Nuova Serie A. 12 –N. 12, dicembre 1958. Torino, s.d., 1958.
- NIKULA, Riitta (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 1991.

- NIKULA, Riitta: "On Erik Bryggman and his architecture" en NIKULA, Riitta (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1991, pp. 70-80.
- NIKULA, Riitta. "Functionalism and Scarcity: The Legacy of Erik Bryggman's Architecture" en KÄRKKÄINEN (ed.), 1992, pp. 66-79.
- NIKULA, Riitta (ed.): *Sankaruus ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1994.
- NIKULA, Riitta: "Housing policy and the urban environment – Programme and reality", en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankaruus ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1994, pp. 217-222.
- NIKULA, Riitta: *Focus on Finnish 20th century architecture and town planning: collected papers by Riitta Nikula*. Helsinki, Helsinki University Printing House, 2006.
- PAATERO, Kristiina: "House Beautiful", en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankaruus ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1994, pp. 166-173, 245-247.
- PALLASMAA, Juhani: "The Virtue of Humility". *SD Space Design, Montly Journal of Art and Architecture* – 9912, n° 423. Tokyo, Kajima Institute Publishing, 1999, pp. 65-92.
- PIIRONEN, Esa: *Erik Bryggman. Turun Taidemuseo 16.9.-15.10.1967*. Turku, Turun taidemuseo, 1967.
- PIIRONEN, Esa: "Small is Beautiful. Erik Bryggman's villa architecture" en NIKULA, Riitta (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1991, pp. 171-189.
- PORPHYRIOS, Demetri: "Heterotopia: A Study in the Ordering Sensibility of the Work of Alvar Aalto" en DUNSTER, David (ed.): *Alvar Aalto*. Colección: Architectural monographs n°4. London, Academy Editions / St. Martin's Press, 1978, pp. 8-19.
- POWERS, Alan: *Britain: Modern Architectures in History*. London, Reaktion Books, 2007.
- RAY, Stefano: *Sven Markelius 1889 – 1972*. Roma, Officina, 1989.
- RUDBERG, Eva: "Early Functionalism 1930-1940" en CALDENBY, Claes, LINDVALL, Jöran y WANG, Wilfred (coords.): *Sweden: 20th-Century Architecture*. Berlin, Prestel, 1998, pp. 80-109.
- RUDBERG, Eva: "Building the Welfare of the Folkhemmet" en CALDENBY, Claes, LINDVALL, Jöran y WANG, Wilfred (coords.): *Sweden: 20th-Century Architecture*. Berlin, Prestel, 1998, pp. 110-141.
- SAARIKANGAS, Kirsi: "The dignity of the everyday – housing architecture in the 1950s" en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankaruus ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1994, pp. 133-151, 234-239.
- SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *ABACUS 3. Vusikirja 1982 Yearbook*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1983.
- SCHILD, Göran: "Aalto, Bauhaus and the Creative Experiment" en MIKKOLA, Kirmo (ed.): *Alvar Aalto vs. the Modern Movement. Alvar Aalto ja modernismin tila*. Helsinki, Alvar-Aalto Symposium, 1981, pp. 44-65, pp. 8-43.
- SCHILD, Henri: "Erik Bryggman in Italy" en NIKULA, Riitta (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1991, pp. 103-108.
- SCHILD, Göran: *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*. Madrid, El Croquis Editorial, 2000.



- SOLAGUREN-BEASCOA, Félix: "El ojo crítico. (Sobre la discreta evolución arquitectónica de Arne Jacobsen)", en ARNUNCIO, Juan Carlos y GRIJALBA, Julio (dir.): *4 centenarios. Arne Jacobsen*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 2002.
- SOSTRES, Josep M.ª: "Un esquema de la arquitectura actual de Finlandia". *Cuadernos de Arquitectura. Arquitectura finlandesa*. n. 39, 1960. Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1960, pp. 2(210)-3(211).
- STANDERTSKJÖLD, Elina: "The Turku fair of 1929, a manifesto of functionalism" en NIKULA, Riitta (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkkitehti - arkitekt - architect*. Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 1991, pp. 130-134.
- TAFURI, Manfredo y DAL CO, Francesco: *Arquitectura contemporánea, tomos 1 y 2*. Madrid, Aguilar, 1989.
- TUOMI, Timo, PAATERO, Kristina y RAUSKE, Eija (eds.): *Hilding Ekelund (1893-1984): Arkkitehti. Arkitekt. Architect*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 1997.
- VENTRIS, Michael: "Function y arabesque". *Plan (Journal of the Architectural Students' Association)* n.1, 1948, London. Reimpreso en *Cobra* n.1 (1948), p. 18.
- WÆRN, Rasmus: "La arquitectura en Suecia". *Cultura Sueca*, Mayo 2001, DI 109b. Estocolmo, Instituto Sueco, 2001.
- WESTERBERG, E.: "Three concepts: the New Empiricism, Bay Region style, Monumentality" *Byggmästaren* n. 24-1948. Stockholm, Arkitektur Förlag AB, 1948, pp. 429-435
- WREDE, Stuart: *La arquitectura de Erik Gunnar Asplund*. Madrid, Ediciones Júcar, 1992. Traducción por Ramón Martínez Castellote.
- WICKBERG, Nils Erik: "Tankar om arkitektur". *Finsk Tidskrift* 3/1943 :3. s.d., s.d., 1943, pp. 79-91.
- WICKBERG, Nils Erik: *Ajatuksia arkkitehtuurista*. Aikamme kysymyksiä 10. Helsinki, Otava, 1946.
- WICKBERG, Nils Erik: "Quo Vadis Architectura?" en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): *Finland: 20th Century Architecture*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2000, pp. 137-139. Originalmente publicado en *Arkkitehti* 7-8/1946 Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1946, pp. 95-96.
- WICKBERG, Nils Erik: *Försök över arkitektur*. Helsingfors, Söderström, 1963.
- WICKBERG, Nils Erik: "Thoughts on architecture" en SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *ABACUS 3. Vusikirja 1982 Yearbook*. Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 1983, pp. 143-166.
- WICKBERG, Nils Erik: *Thoughts on architecture* en SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *ABACUS 3. Vusikirja 1982 Yearbook*. Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 1983, pp. 143-165.
- WREDE, Stuart: "Asplund's Villa Snellman; the classical, the vernacular and modernism" en SALOKORPI, Asko (ed.): *Classical Tradition and the Modern Movement. Klassinen perintö ja modernismi. Den klassiska traditionen och modernismen*. The 2nd International Alvar Aalto Symposium. Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 1985, pp. 158-177.
- ZEVI, Bruno: *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona, Poseidón, 1980.
- ZEVI, Bruno: *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona, Poseidon, 1981.

Caben ser citadas específicamente las revistas: *Arkkitehti* 11-12/1951; *Kaunis koti* 1/1951.

También caben ser destacados entre otros recursos como:

Exposición *Architect Arne Ervi*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2010-2011. Del 1/12/2010 al 20/02/2011. *Poetics of the Street. Ragnar and Hilding Ekelund's painterly city*. Helsinki, Amos Anderson Art Museum, 2012. Del 16/09/2011 al 09/01/2012.

Video reportaje VUORENJUURI, Martti (eds.): *Aarne Ervinin oma sauna*. YLE, Helsinki, 1967.  
<[http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/arkkitehtien\\_lauteilla\\_50868.html#media=50875](http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/arkkitehtien_lauteilla_50868.html#media=50875)> (28/04/2013)

### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA - CAPÍTULO 3 CONSTRUCTIVISMO FINLANDEÉS. MODULI 225 (1968) Y MARISAUNA (1968)

AA.VV. (coord.): *Arquitectura en Finlandia*. Catálogo Exposición Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, enero-febrero 1960. Madrid, Gráficas Orbe, 1960.

AA.VV.: *Cinco maestros nórdicos: Peter Celsing, Sverre Fehn, Aarno Ruusuvuori, Knud Holscher, Högna Sigurdardóttir-Anspach*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1995.

AA.VV.: *Diseño textil, moda, arquitectura. Marimekko*. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2005.

AA.VV.: *Finnish Architecture : Näyttely Haagissa*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1975.

AA.VV.: "Finnish housing system for holiday buildings. Architect: A. Ruusuvuori", en *House & Garden* Apr. 1970, pp. 48-49.

AA.VV.: "Introducing Finnish architect Aarno Ruusuvuori", en *Kokusai Kentiku* Apr. 1967, pp. 13-56.

AA.VV. (eds.): *Marimekkoilmiö*. Helsinki, Marimekko, 1986.

AA.VV.: *Sauna y casa experimental. Aarno Ruusuvuori*. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2005.

AA.VV.: *Seminar on architecture and urban planning in Finland 2: 1968. Urban planning and communication and city centers*. Helsinki, SAFA, 1969.

AA.VV.: *Seminar on Finnish Architecture and Urban Planning*, 1969. Helsinki, SAFA, 1969.

AA.VV.: *Suomi rakentaa 4: näyttely 20.2.-15.3.1970, Taidehalli*. Helsinki, Suomen arkkitehtiliitto, 1970.

AA.VV.: "The Marimekko sauna bath system kit. Designer: A. Ruusuvuori" *Design* (London) Aug., 1969, pp. 35-37.

AA.VV. "Teollisesta rakentamisesta = Om industriellt byggande", en *Arkkitehti* 3/1966. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1966, pp. 25-37, II-III.

AAV, Marianne (ed.): *Marimekko: fabrics fashion architecture*. New Haven, Yale University Press, 2003.

- AAV, Marianne, HÄRKÄPÄÄ, Maria y VILJANEN, Eeva. "Marimekko: Fabrics, Fashion, Architecture" en AAV, Marianne (ed.): *Marimekko: fabrics fashion architecture*. New Haven, Yale University Press, 2003, pp. 118-147.
- ARIEFF, Allison: *Prefab*. Salt Lake City, Gibbs Smith, 2002.
- Von BAGH, Peter: "Secret messages: Finnish cinema in the 1950s" en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankaruus ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1994, pp. 188-193, 251-254.
- BERGDOLL, Barry y CHRISTENSEN, Peter: *Home delivery: fabricating the modern dwelling*. New York, The Museum of Modern Art, 2008
- BLASER, Werner: *Japanese Temples and Tea Houses*. New York, F. W. Dodge Corporation, 1956
- BLASER, Werner: *West meets East, Mies van der Rohe*. Basel, Birkhäuser, 1996.
- BLOMSTEDT, Aulis: "Tutkielma teollisen rakentamisen rakenneyksiköksi", en *Arkkitehti* 1/1954. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1954, pp. 1-13.
- BLOMSTEDT, Aulis: "Moduulivariatioita 180 cm mitasta", en *Arkkitehti* 4/1957. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1957, p. 72.
- BLOMSTEDT, Aulis: "CANON 60" en *Le Carre Bleu* 4/1961. Helsinki, 1961.
- BLOMSTEDT, Aulis: "The response of architecture of industrialization", en *Arkkitehti* 4/1963. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1963, pp. VII-X.
- BLOMSTEDT, Aulis. *Finlandia: La respuesta de la arquitectura a la industrialización. Desarrollo urbano y paisaje*. Documentos Informativos. Serie III Temas de Arquitectura y Técnica de la Construcción: 31 del Ministerio de la Vivienda de España. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 1964.
- BLOMSTEDT, Aulis: "Man-the measure of architecture", en *Arkkitehti* 2/1971. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1972, p. 22-28, 62-63.
- BLOMSTEDT, Aulis: "Prospects in architecture (1952)" en SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *ABACUS 3. Vuosikirja 1982 Yearbook*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1983, pp. 189-200.
- BRANDOLINI, Sebastiano: *Kristian Gullichsen, Erkki Kairamo, Timo Vormala. Architecture 1969-2000*. Milano, Skira, 2000.
- CASTELLANOS, Raúl: "Dos edificios de Aarno Ruusuvuori" en *TAPIOLA. DPA* n.22. Documents de Projectes d'Arquitectura. Barcelona, Edicions UPC, 2011, pp 32-39.
- CEFERIN, Petra: *Constructing a legend: the international exhibitions of Finnish architecture 1957-1967*. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2003
- COBBERS, Arnt, JAHN, Oliver y GOSSEL, Peter. *Prefab Houses*. Köln, Taschen, 2010.
- CONNAH, Roger: *The end of Finnish architecture or ciao, Potemkin!*. Helsinki, The Finnish Building Centre, 1994
- CONNAH, Roger: "Sometimes and Always, with Mixed Feelings: Untimely Notes on a Culture of Silence" en QUANTRILL, Malcolm y WEBB, Bruce (eds.): *The Culture of Silence. Architecture's Fifth Dimension*. Drawer (Texas), Texas A&M University Press, 1998, pp. 3-48.
- CONNAH, Roger: *Grace and architecture*. Helsinki, Rakennustieto, 1998.
- CONNAH, Roger: *Sal(v)aged Modernism. Re-inventing Finnish Architecture*. Helsinki, Rakennustieto Oy, 2000.



- CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. Tampera, Datutop, 2007.
- CONNAH, Roger: *The Ark of architecture: selected writings of Malcolm Quantrill*. Helsinki, Rakennustieto, 2008.
- CRAPPE, C. y KORHONEN, Ahti: *El Urbanismo En Finlandia*. Documentos Informativos. Serie II Ordenación del Territorio y Planificación Urbana: 862 del Ministerio de la Vivienda de España. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 1969.
- CRAPPE, C.: *La vivienda en Finlandia*. Documentos Informativos. Serie III Vivienda: 863 Madrid, Ministerio de la Vivienda, 1969
- DAVIES, Colin: *The Prefabricated Home*. London, Reaktion Books, 2005.
- DELTELL, Juan: “Kaija y Heikki Siren. Propuestas residenciales para Tapiola” en *TAPIOLA. DPA* n. 22. Documents de Projectes d'Arquitectura. Barcelona, Edicions UPC, 2011. pp 48-55.
- DOMINGO, Déborah: “De la New Town a la Forest Town: El ejemplo maduro de Tapiola” en *TAPIOLA. DPA* n.22. Documents de Projectes d'Arquitectura. Barcelona, Edicions UPC, 2011. pp 12-19.
- EKELUND, Hilding: “Modern architecture and tradition (1951)” en SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *ABACUS 3. Vusikirja 1982 Yearbook*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1983, pp. 167-188
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: “La arquitectura finlandesa contemporánea” en AA.VV. (coord.): *Arquitectura en Finlandia*. Catálogo Exposición Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, enero-febrero 1960. Madrid, Gráficas Orbe, 1960. pp. 5-10.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. “La matemática de la casa ideal” en AA.VV.: *Sauna y casa experimental. Aarno Ruusuvuori*. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2005, pp. 7-13.
- FERRER FORÉS, Jaime J.: *Jørn Utzon. Obras y proyectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006
- GIL, Paloma. “Cotidiana coherencia. Arne Jacobsen, la armonía escandinava” en *Arquitectura Viva* n. 82. Madrid, Arquitectura Viva, 2002, pp. 80-83
- GIL, Paloma. “Rafael Leoz”, en POZO, José Manuel (ed.). *Los brillantes 50. 35 proyectos*. Pamplona, T6 Ediciones, 2004, pp. 214-229.
- GRIFFITHS, Gareth: *The polemical Aalto : The Enso-Gutzeit Headquarters, Helsinki (1959-1962) by Alvar Aalto - A formal analysis*. Tampere, Tampere university of technology, 1997.
- GRIJLABA, Alberto "Francisco de Asís Cabrero" en GÖSSEL, Peter y POSTIGLIONE, Gennaro. *100 Houses for 100 architects of the 20 th century*. s.d., Taschen, 2004, pp. 65-69
- GRIJALBA, Julio. “Sverre Fehn. Casa Schreiner. 1959. Un homenaje a Oriente” en GIL, Paloma (ed.) *Luces del Norte. La presencia de lo nórdico en la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires, Nobuko, 2013, pp. 180-202.
- GÜELL, Xavier (ed.): *Gullichsen / Kairamo / Vormala*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990.
- GULLICHSEN, Kristian: “Loma-asuntoarkkitehtuurista (On holiday-home architecture)”, en *Arkkitehti* 4/1968. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1968, pp. 52-53.
- HÄIVÄ, Maija: “Architectural photography – record or art” en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankariuus ja arki - Suomen 1950-luvun miljöö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1994, pp. 194-199, 254-255.

HEIKKINEN, Mikko: "Utopia and order. Moduli 225 Revisited" en MACKETH, Peter (ed.): *Archipelago: Essays on architecture for Jubani Pallasmaa*. Helsinki, Rakennustieto, 2006, pp. 40-53.

HERBERS, Jill: *Prefab modern*. New York, Harper Design, 2004.

von HERTZEN, Heikki: *Koti vaiko kasarmi lapsillemme* (;*Viviendas o cuarteles para nuestro hijos?*). Väestöliiton julkaisuja no. 15. Helsinki, s.d., 1946.

von HERTZEN, Heikki y SPREIREGEN, Paul D.: *Building a new town: Finland's new garden city, Tapiola*. Cambridge, MIT Press, 1973.

JAATINEN, Martti: "The architectonic scale", en *Arkkitehti* 1/1968. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1968, pp. 16, 24-25.

JETSONEN, Jari: "1946...1966. Climbing the ladder of welfare", en *Arkkitehti* 02/2003. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2003, pp. 64-73.

JETSONEN, Sirkka-Liisa: "Realism or dreams – Public buildings in the 1950s" en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankarius ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1994, pp. 35-56, 203-209.

JETSONEN, Sirkka-Liisa: "Humane Rationalism. Themes in Finnish Architecture of the 1950s" en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): *Finland: 20th Century Architecture*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2000, pp. 82-97.

JOEDICKE, Jürgen y LLORENS, Jordi: *La construcción en Finlandia*. Documentos Informativos. Serie I Arquitectura y Construcción: 861 del Ministerio de la Vivienda de España. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 1969.

KAILA, Panu: "From log to chipboard – the development of the Finnish wooden house" en NORRI, Marja-Riitta y PAAATERO, Kristiina (ed.): *Timber construction in Finland*. Espoo, Museum of Finnish Architecture, 1996, pp. 158-161.

KARJALAINEN, Tuula: "The breakthrough of modernism in the visual arts" en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankarius ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1994, pp. 176-181, 247-249.

KEIDING, Martin y DIRCKINCK-HOLMFELD, Kim: *Utzon and the new tradition*. Copenhagen, The Danish Architectural Press, 2005, pp. 46-51, 168-177

KORVENMAA, Pekka: "War Destroys and Organizes. Architects and Crisis" en KORVENMAA, Pekka (ed.): *The Work of Architects: The Finnish Association of Architects 1892-1992*. Helsinki, The Finnish Association of Architects, 1992, pp. 114-118.

KORVENMAA, Pekka: "From house manufacture to universal systems – Industrial prefabrication, the utopias of modernism and the conditions of wood culture" en NORRI, Marja-Riitta y PAAATERO, Kristiina (ed.): *Timber construction in Finland*. Espoo, Museum of Finnish Architecture, 1996, pp. 170-175.

KORVENMAA, Pekka y LAAKSONEN, Esa (eds.): *Universal Versus Individual. The Architecture of the 1960's*. Conference Proceedings 2002. Jyväskylä, Alvar Aalto Academy, 2002

LAHTI, Louna: *Alvar Aalto ex intimo*. Jyväskylä, Atena Kustannus, 1997.

LAPPO, Osmo: "The need for flexibility – A problem of modern architecture", en *Arkkitehti* 1/1968 Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1968, pp. 17-19, 26-29.

LE CORBUSIER: *Le Modulor*. s.d., Boulogne, 1948

LE CORBUSIER: *Modulor 2*. s.d., Boulogne, 1954

LINAZASORO, José Ignacio: "Miradas cruzadas", en AA.VV.: *Sauna y casa experimental. Aarno Ruusuvoori*. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2005, pp. 41-52.

LOUHENJOKI-SCHULMAN, Pirkko-Liisa (ed.): *Synthesis: architecture, craftsmanship and design: International conference on architecture urban planning and design, Espoo 4.-6.9.1989*. Helsinki, SAFA, 1990.

MÄKIÖ, Erkki: "Changes in Techniques" en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankarius ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaitteen museo, 1994, pp. 209-213.

MAUNULA, Jarmo (ed.): *Suomi Rakentaa 5. Taidehalli, 29.10. - 21.11.1976*. Helsinki, s.d., 1976.

MEURMAN, Otto-Iivari: *Asemakaavaopista (Sobre Urbanismo)*. Helsinki, Otava, 1947.

MIKKOLA, Kirmo y PALLASMAA, Juhani: "Wooden Architecture", en *Arkkitehti 3/1966*. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1966, pp. 42-46, III-IV.

MIKKOLA, Kirmo: "Finnish architecture of the 60's and it's ideological background" en AA.VV.: *Seminar on Finnish Architecture and Urban Planning, 1969*. Helsinki, SAFA, 1969., p. 7-17.

MIKKOLA, Kirmo: "Architecture: its ideals and reality", en *Arkkitehti 8/1974*. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1974, pp. 22-35, 53-56.

MIKKOLA, Kirmo: "Aulis Blomstedt. Thought and form. Studies in harmony", en *Arkkitehti 3/1977*. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1977, pp. 14-17.

MIKKOLA, Juulia: *Talo Thorsbo ja puurakenteinen moduli-konstruktivismi*. Arkkitehtiosaston julkaisu n. 87/ Teknillinen korkeakoulu, 2003. Tesis doctoral inédita.

MIKKOLA, Juulia: "Finding an excuse", en *Arkkitehti 2/2004*. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2004, pp. 22-27.

MORENO DE CALA, Diego: "Big Foot Pietilä" en JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.). *Raili y Reima Pietila: un desafío a la arquitectura moderna*. Madrid, Fundación ICO, 2009, pp. 62-75.

MOYA BLANCO, Luis: Rafael Leoz. Artistas españoles contemporáneos. Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.

NIETO, Francisco J.: "Tapiola: origen, evolución y perspectivas" en *TAPIOLA. DPA n.22. Documents de Projectes d'Arquitectura*. Barcelona, Edicions UPC, 2011. pp 20-29.

NIKULA, Riita, NORRI, Marja-Riita y PAATERO, Kristiina (eds.): *Acanthus 1992: The art of standards*. Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 1992.

NIKULA, Riita y NORRI, Marja-Riita: "An Architectural Autobiography. Questions to Aarno Ruusuvoori" en NORRI, Marja-Riita y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *Aarno Ruusuvoori - Structure is the Key to Beauty*. Espoo, Suomen rakennustaitteen museo, 1992, pp. 47-56.

NIKULA, Riita: "The Marimekko Vision of Architecture and Interior Spaces" en AAV, Marianne (ed.): *Marimekko: fabrics fashion architecture*. New Haven, Yale University Press, 2003, pp. 118-147.

NISKANEN, Aino: "Pietilä y el TEAM 10" en JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.). *Raili y Reima Pietila: un desafío a la arquitectura moderna*. Madrid, Fundación ICO, 2009, pp. 34-47.



- NISKANEN, Aino: "1967...1976. From utopia to reality", en *Arkkitehti* 02/2003. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2003, pp. 80-87.
- NORBERG-SCHULZ, Christian: "Intention and method in architecture", en *Arkkitehti* 6/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1967, pp. 25, 7-8.
- NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *Aarno Ruusuvuori - Structure is the Key to Beauty*. Espoo, Suomen rakennustaiteen museo, 1992.
- NORRI, Marja-Riitta: "Heroes and matter – notes on the 1950s." en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankaruu ja arki - Suomen 1950-luvun miljöö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1994, pp.11-34, 201-203.
- NORRI, Marja-Riitta: "Aarno Ruusuvuori. La luz y el bosque" en *Escandinavos. AV Monografías nº 55*. Arquitectura Viva, Madrid, 1995, pp. 78-80.
- PALLASMAA, Juhani: "Structure and technology", en *Arkkitehti* 6/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1967, pp. 31-34,10-11.
- PALLASMAA, Juhani: "From architecture to environmental regulation, the deception of form", en *Arkkitehti* 8/1969. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1969, pp. 15-17, 49-50.
- PALLASMAA, Juhani: "Finnish architecture after de Paris spring and Alvar Aalto" en LOUHENJOKI-SCHULMAN, Pirkko-Liisa (ed.): *Synthesis: architecture, craftsmanship and design: International conference on architecture urban planning and design, Espoo 4.-6.9.1989*. Helsinki, SAFA, 1990, pp. 51-56.
- PALLASMAA, Juhani. "From Metaphorical to Ecological Functionalism" en NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEN, Maija: *An architectural present. Seven approaches*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 1992, pp. 8-19.
- PALLASMAA, Juhani: "Man, measure and proportion - Aulis Blomstedt and the tradition of Pythagorean harmonics" en NIKULA, Riitta, NORRI, Marja-Riitta y PAATERO, Kristiina (eds.): *Acanthus 1992: The art of standards*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1992, pp. 6-31.
- PALLASMAA, Juhani: *Meditaciones sobre el silencio: objetos y diseños arquitectónicos*. Madrid, Ministerio de Fomento, 1999.
- PALLASMAA, Juhani: "La última utopía" en AA.VV.: *Sauna y casa experimental. Aarno Ruusuvuori*. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2005, pp. 15-29
- PALLASMAA, Juhani: "Reima Pietilä y el círculo del Museo de Arquitectura Finlandesa" en JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.). *Raili y Reima Pietila: un desafío a la arquitectura moderna*. Madrid, Fundación ICO, 2009, pp. 20-33.
- PALLASMAA, Juhani (ed.): *Conversaciones con Alvar Aalto*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- PÉREZ, Marta: "Aulis Blomstedt, el canon 60 y su concepción formal" en *TAPIOLA, DPA n. 22*. Documents de Projectes d'Arquitectura. Barcelona, Edicions UPC, 2006, p. 64-71.
- PETÄJÄ, Keijo: "The perception of real space (1959)" en SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *ABACUS 3. Vusikirja 1982 Yearbook*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1983, pp. 247-263.
- PIETILÄ, Reima: "Haudatut koirat, muodon muoto, harjoitelmat", en *Arkkitehti* 4/1957. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1957, pp. 73-78

- PIETILÄ, Reima: “Hobby-Dogs”, en *Arkkitehti* 6/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1967, pp. 22-24, 9-10.
- PIETILÄ, Reima: “Eight ways to break free from rabbit-hutch architecture”, en *Arkkitehti* 2/1979. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1979, pp. 39-41, 50-51.
- PIETILÄ, Reima: “Unfinished Modernism, a dialogue with a Interlocutor (Roger Connah)” en MIKKOLA, Kirmo (ed.): *Alvar Aalto vs. the Modern Movement. Alvar Aalto ja modernismin tila*. Helsinki, Alvar-Aalto Symposium, 1981, pp. 81-100
- POOLE, Scout: “Tradición de silencio. Las nuevas generaciones” en *Arquitectura Viva* nº30. Arquitectura Viva, Madrid, 1993, pp. 17-22.
- PUENTE, Moisés (ed.): *Jörn Utzon. Conversaciones y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- REVELL, Viljo y ÅLANDER, Kyösti (ed.): *Suomen teollisuuden arkkitehtuuria. Industrial architecture in Finland*. Helsinki, Suomen Arkkitehtiliitto, 1952.
- RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Japón en Occidente. Arquitecturas y paisajes del imaginario japonés. Del exotismo a la modernidad*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012
- RUUSUVUORI, Aarno: “Living and architecture” y “Landscape and architecture”, en NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *Aarno Ruusuvuori - Structure is the Key to Beauty*. Espoo, Suomen rakennustaiteen museo, 1992, pp. 3-6, 43-45.
- SAARIKANGAS, Kirsi: “The dignity of the everyday – housing architecture in the 1950s” en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankarus ja arki - Suomen 1950-luvun miljö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1994, pp. 133-151, 234-239.
- SALAS, Julián: “Produccion flexible versus produccion masiva: arquitectura para grandes necesidades” en *A+T: Revista trimestral de Arquitectura y Tecnología* nº 10, 1997. Vitoria, A+T Ediciones, 1997, pp. 22-33
- SARJAKOSKI, Helena: *Rationalismi ja runollisuus: Aulis Blomstedt ja subteiden taide*. Helsinki, Rakennustieto Oy, 2003.
- SIKANEN, Leena y RAVANTTI, Kaija (eds.): *Ruusuvuori*. Plano guía anexo a *Arkkitehti* 5-6/1996. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1996.
- SOLAGUREN-BEASCOA, Félix y MIRALBELL, Jordi (coords.): *Arne Jacobsen*. Barcelona, Santa & Cole Ediciones de Diseño, 1993.
- SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. “Stranvejen” en GIL, Paloma (ed.) *Luces del Norte. La presencia de lo nórdico en la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires, Nobuko, 2013, pp. 12-33
- STILLER, Adolf: “La casa como artículo. En el camino hacia la producción” en *A+T: Revista trimestral de Arquitectura y Tecnología* nº 10, 1997. Vitoria, A+T Ediciones, 1997, pp. 34-47.
- TRILLO DE LEYVA, Juan Luis: “La máquina. Opiniones sobre la precisión”, en TRILLO DE LEYVA, Juan Luis: *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilla, Universidad, 2001, pp. 111-113.
- TUOMI, Timo: *Tapiola: A history and architectural guide*. Espoo, Espoo City Museum, 1992.
- TUOMI, Timo: “Aspects of the 1960s. Architecture as Social Activity and Art-form” en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): *Finland: 20th Century Architecture*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2000, pp. 98-105.
- TUOMI, Timo: *Tapiola: life and architecture*. Helsinki, Rakennustieto, 2003

TUOMI, Timo: “Los alfabetos de la arquitectura moderna” en JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.). *Raili y Reima Pietila: un desafío a la arquitectura moderna*. Madrid, Fundación ICO, 2009, pp. 8-9.

VANHAKOSKI, Erkki: “Aulis Blomstedt – Works 1926-1979” en NIKULA, Riita, NORRI, Marja-Riita y PAATERO, Kristiina (eds.): *Acanthus 1992: The art of standards*. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo, 1992, pp. 32-73.

WÆRN, Rasmus: “Scandinavia: prefabrication as a model of society” en BERGDOLL, Barry y CHRISTENSEN, Peter: *Home delivery: fabricating the modern dwelling*. New York, The Museum of Modern Art, 2008, pp. 27-31.

WESTON, Richard: Utzon. *Inspiration. Vision. Architecture*. Hellerup, Bløndal, 2002, pp. 248-277;

WICKBERG, Nils Erik: “Homage a Borromini”, en *Arkkitehti* 9-10/1952. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1952, pp. 143-149.

WILSON, Colin St John. “A letter (to Juhani Pallasmaa)” en MACKEITH, Peter (ed.): *Archipelago: Essays on architecture for Juhani Pallasmaa*. Helsinki, Rakennustieto, 2006, pp. 184-192.

ZABALBEASCOA, Anatxu y RODRÍGUEZ MARCOS, Javier “Alvar Aalto. La gloria amarga” en ZABALBEASCOA, Anatxu y RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. *Vidas construidas: biografías de arquitectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1998, pp. 219-231.

Caben ser citadas específicamente las revistas: *Arquitectura Viva* nº30, 1993; *Arkkitehti* 3/1966; *Arkkitehti* 5/1967; *Arkkitehti* 6/1967; *Arkkitehti* 1/1968; *Arkkitehti* 6/1968; *Arkkitehti* 8/1968; *Domus* n.531, Feb. 1974.

También caben ser destacados entre otros recursos como:

QUINTÁNS, Carlos y LÓPEZ COTELO, Borja: “Sistema Moduli. Finlandia 1969. Kristian Gullichsen + Juhani Pallasmaa”. Análisis Tectónica Blog <[http://www.tectonicablog.com/docs/tectonica\\_analisis\\_moduli%20red.pdf](http://www.tectonicablog.com/docs/tectonica_analisis_moduli%20red.pdf)> (17/01/2013)

Documental WACHTMEISTER, Jesper (dir.): *Kochuu: arquitectura japonesa. Influencias y origen*. Arquia Documental nº. 23. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos, 2012.

Exposición *Alvar Aalto through the eyes of Shigeru Ban*. London, Barbican Art Gallery, 2007. Del 22/2/2007 al 13/05/2007

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA - CAPÍTULO 4 PRIMITIVISMO ABSTRACTO. SAUNAS AHO (1962) Y TENHOLA (1985-1988)

AA.VV. (coord.): *Arquitectura en Finlandia*. Catálogo Exposición Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, enero-febrero 1960. Madrid, Gráficas Orbe, 1960.

AA.VV.: *Cinco maestros nórdicos: Peter Celsing, Sverre Fehn, Aarno Ruusuvuori, Knud Holscher, Högn Sigurdardóttir-Anspach*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1995.

AA.VV.: *Finnish Sauna: design and construction*. Helsinki, Rakennustieto, 2007



- AA.VV.: *Sauna y casa experimental. Aarno Ruusuvuori*. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2005.
- AA.VV.: *Suomi rakentaa 4: näyttely 20.2.-15.3.1970, Taidehalli*. Helsinki, Suomen arkkitehtiiliitto, 1970.
- AA.VV.: "Viaggio in Lapponia" en Domus n. 387, 1962 Feb., Milano, Editoriale Domus, 2009, pp. 265-276.
- AAV, Marianne (ed.): *Tapio Wirkkala. Ojo, mano y pensamiento*. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2004.
- BAEK, Jin: "The perception of self-negation in the space of emptiness: the primitive in Tadao Ando's architecture" en ODGERS, Jo, SAMUEL, Flora y SHARR, Adam (eds.): *Primitive. Original matters in architecture*. London, Routledge, 2006, pp. 183-193.
- BENINCASA, Carmine: *Il labirinto dei Sabba : l'architettura di Reima Pietilä*. Colección Universale di architettura, 28/29. Bari, Dedalo libri, 1979.
- BORCHERDT, Helmut: "The Architecture of Kaija and Heikki Siren" en BRUUN, Erik y POPOVITS, Sara: *Siren. Finnish Architecture*. Helsinki, The Otava Publishing Co., 1978, pp. 15-16.
- BRONER-BAUER, Kaisa: "Tampere Main Library: The number of Archetypes and Symbolic Images" en A+U n. 208, January 1988, Tokyo, a+u Publishing Co., 1988, pp. 84-86.
- BRONER-BAUER, Kaisa: "Aarno Ruusuvuori and the Continuity of Finnish Modernism" en QUANTRILL, Malcolm y WEBB, Bruce (eds.): *The Culture of Silence. Architecture's Fifth Dimension*. Drawer (Texas), Texas A&M University Press, 1998, pp. 195-211.
- BRUUN, Erik y POPOVITS, Sara: *Siren. Finnish Architecture*. Helsinki, The Otava Publishing Co., 1978.
- CAIRNS, Stephen: "Notes for alternative history of the primitive hut" en ODGERS, Jo, SAMUEL, Flora y SHARR, Adam (eds.): *Primitive. Original matters in architecture*. London, Routledge, 2006, pp. 86-95.
- CARLONE, Micol: *Reima Pietilä: indagine su alcune opere*. Politecnico di Torino, 1998. Tesis doctoral inédita.
- CASTELLANOS, Raúl: "Dos edificios de Aarno Ruusuvuori" en *TAPIOLA. Revista DPA* n. 22. Documents de Projectes d'Arquitectura. Barcelona, Edicions UPC, 2011. pp 32-39.
- CHARRINGTON, Harry: "Alvar Aalto and the primitive suburb" en ODGERS, Jo, SAMUEL, Flora y SHARR, Adam (eds.): *Primitive. Original matters in architecture*. London, Routledge, 2006, pp. 166-175.
- CONNAH, Roger: *Writing architecture. Fantômas, fragments, fictions. An architectural journey through the 20th century*. Cambridge, MA London, 1989.
- CONNAH, Roger (ed.): *Tango Mäntyniemi. The architecture of the official residence of the president of Finland*. Helsinki, Painatuskeskus, 1994.
- CONNAH, Roger: "Sometimes and Always, with Mixed Feelings: Untimely Notes on a Culture of Silence" en QUANTRILL, Malcolm y WEBB, Bruce (eds.): *The Culture of Silence. Architecture's Fifth Dimension*. Drawer (Texas), Texas A&M University Press, 1998, pp. 3-48.
- CONNAH, Roger: *Reima Pietilä: Centro studenco Dipoli, Otaniemi*. Colección Universale di architettura, I Capolavori 42. Torino, Testo & Immagine, 1998 c.
- CONNAH, Roger: *The Piglet Years: The Lost Militancy in Finnish Architecture*. Tampere, Datutop, 2007.
- CONNAH, Roger (ed.): *The ark of architecture. Selected writings of Malcolm Quantrill*. Helsinki : Rakennustieto, 2008

CONNAH, Roger: “Persona obscura: relejendo a Reima Pietilä” en *NÓRDICOS. Revista DPA* n. 26. Documents de Projectes d'Arquitectura. Barcelona, Edicions UPC, 2011, pp. 78-85.

COOL, Walter L. Jr.: “Forest Aesthetics” en *Forest History Today* Spring/Fall 2009, s. d., Forest History Society, 2009.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: “La arquitectura finlandesa contemporánea” en AA.VV. (coord.): *Arquitectura en Finlandia*. Catálogo Exposición Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, enero-febrero 1960. Madrid, Gráficas Orbe, 1960, pp. 5-10.

FLAM, Jack y DEUTCH, Miriam (eds.): *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history*. Berkeley and Los Ángeles, University California Press, 2003.

FORTY, Adrian: “Primitive: the word and concept” en ODGERS, Jo, SAMUEL, Flora y SHARR, Adam (eds.): *Primitive. Original matters in architecture*. London, Routledge, 2006, pp. 3-14

FUJIMOTO, Sou: “Futuro primitivo 2008-2010” en *El Croquis* n. 151, Septiembre 2010, Madrid, El Croquis editorial, 2010, pp. 198-213

GOMBRICH, Ernest H.: *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Barcelona, Debate, 2003.

GÜELL, Xavier (ed.): *Gulichsen / Kairamo / Vormala*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990.

GUIDONI, Enrico: *Arquitectura Primitiva*. Madrid, Aguilar, 1989. Traducción por Juan Novella Domingo

HAUTAJÄRVI, Harri: “Lapland-bound – tourism buildings in Lapland” en NIKULA, Riitta (ed.): *Sankaruu ja arki - Suomen 1950-luvun miljöö. Heroism and the everyday - Building Finland in the 1950s*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1994, pp. 65-76, 213-217.

HEIDEGGER, Martin: *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

HELANDER, Vilhelm: “1928...1945. Years of optimism and dark shadows” en *Arkkitehti* 02/2003. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2003, pp. 50-63.

ITO, Toyo, FUJIMORI, Terunobu, FUJIMOTO, Sou y NISHIZAWA, Taira: “The primitive homes of the future”, en *Domus* n. 922, 2009 Feb., Milano, Editoriale Domus, 2009, pp. 14-25.

JANSSON, Per Olov: “Islet for the artists”, en *Arkkitehti* 3/2005. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2005, pp. 14-18.

JETSONEN, Jari: “1946...1966. Climbing the ladder of welfare”, en *Arkkitehti* 02/2003. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2003, pp. 64-73.

JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): *Raili y Reima Pietilä: un desafío a la arquitectura moderna*. Madrid, Fundación ICO, 2009.

JOHANSSON, Eriika: “Raili y Reima Pietilä” en JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): *Raili y Reima Pietilä: un desafío a la arquitectura moderna*. Madrid, Fundación ICO, 2009, pp. 10-19.

KOPONEN, Olli-Paavo: “Finnishness in Reima Pietilä’s Architecture” en NISKANEN, Aino, JETSONEN, Sirkkaliisa y LINDH, Tommi (eds.): *Hikes into Pietilä terrain*. Helsinki, Rakennustaiteen seura - Taidehistorian seura, 2007, pp. 139-142.

KOPONEN, Olli-Paavo: “El eje central de Hervanta y el mito sobre el carácter finlandés de la arquitectura de Reima Pietilä” en JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.). *Raili y Reima Pietilä: un desafío a la arquitectura moderna*. Madrid, Fundación ICO, 2009, pp. 48-61

LEIMAN, Kirsi: *Concrete spaces: architect Aarno Ruusuvuori's works from the 1960's*. Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 2000

LINAZASORO, José Ignacio: “Hablan las piedras. En torno a Dimitris Pikionis” en LINAZASORO, José Ignacio (ed.): *Otras vías. Pikionis, Lewerentz y Van der Laan*. Buenos Aires, Nobuko, 2010, pp. 10-13.

LÓPEZ-GALIACHO, Emilio: “La cabaña del filósofo” en *Fronterad Revista Digital*, 16-12-2010., Madrid, Frontera Digital S.L., 2010. < <http://www.fronterad.es/?q=cabana-filosofo> > (04/04/2013)

LOUEKARI, Lauri: *Metsän arkkitehtuuri*. Arkkitehtuurin osasto A 38, Oulu, Oulun yliopisto, 2006.

LOUEKARI, Lauri: “Architecture of the forest. Espacial structures in nature as sources for modern Finnish architecture”, en *Arkkitehti* 4/2007. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2007, pp.16-25.

MALMBERG, Jonas: “A cabin in the archipelago”, en *Arkkitehti* 3/2005. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2005, pp. 19-21.

MARZÁ, Fernando: *Le Corbusier. Le Cabanon*. Libro de Arquia Documental nº. 22. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos, 2011.

MAUNULA, Jarmo (ed.): *Suomi Rakentaa 5. Taidehalli, 29.10. - 21.11.1976*. Helsinki, s.d., 1976.

NIKULA, Riita y NORRI, Marja-Riita: “An Architectural Autobiography. Questions to Aarno Ruusuvuori” en NORRI, Marja-Riita y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *Aarno Ruusuvuori - Structure is the Key to Beauty*. Espoo, Suomen rakennustaiteen museo, 1992, pp. 47-56.

NISKANEN, Aino: “1967...1976. From utopia to reality”, en *Arkkitehti* 02/2003. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2003, pp. 80-87.

NISKANEN, Aino; JETSONEN, Sirkkaliisa y LINDH, Tommi (eds.). *Hikes into Pietilä terrain*. Helsinki, Rakennustaiteen seura - Taidehistorian seura, 2007.

NISKANEN, Aino: “Grey Cat and Blue Toenails – Play as a Theme and Method in the Architecture of the Pietiläs” en NISKANEN, Aino, JETSONEN, Sirkkaliisa y LINDH, Tommi (eds.): *Hikes into Pietilä terrain*. Helsinki, Rakennustaiteen seura - Taidehistorian seura, 2007, pp. 57-62.

NORBERG-SCHULZ, Christian: “Intention and method in architecture”, en *Arkkitehti* 6/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1967, pp. 25, 7-8.

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Genus Loci. Towards a phenomenology of architecture*. Rizzoli, New York, 1980

NORBERG-SCHULZ, Christian: “The way of wonder” en CONNAH, Roger (ed.): *Tango Mäntyniemi. The architecture of the official residence of the president of Finland*. Helsinki, Painatuskeskus, 1994, pp. 98-112.

NORRI, Marja-Riita, CONNAH, Roger, KUOSMA, Kari y ARTTO, Aaro (eds.): *Pietilä. Intermediate zones in modern architecture*. Catálogo exposición. Helsinki, Suomen rakennustaiteen Museo, 1985.

NORRI, Marja-Riita: “Architecture and Cultural Regionality – Interview with Reima Pietilä” en NORRI, Marja-Riita, CONNAH, Roger, KUOSMA, Kari y ARTTO, Aaro (eds.): *Pietilä. Intermediate zones in modern architecture*. Catálogo exposición. Helsinki, Suomen rakennustaiteen Museo, 1985, pp. 6-33.

NORRI, Marja-Riita y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *Aarno Ruusuvuori - Structure is the Key to Beauty*. Espoo, Suomen rakennustaiteen museo, 1992.



- NORRI, Marja-Riitta: "Texturas de un paisaje: cinco maestros del norte" en *Arquitectura Viva* nº28, Arquitectura Viva, Madrid, 1993, p. 74.
- NORRI, Marja-Riitta: "Aarno Ruusuvuori. La luz y el bosque" en *Escandinavos. AV Monografías* nº 55. Arquitectura Viva, Madrid, 1995, pp. 78-80.
- ODGERS, Jo, SAMUEL, Flora y SHARR, Adam (eds.): *Primitive. Original matters in architecture*. London, Routledge, 2006.
- OPIE, Jennifer: "Un maestro del cristal artístico finlandés" en AAV, Marianne (ed.): *Tapio Wirkkala. Ojo, mano y pensamiento*. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2004, pp. 50-87
- OUTEIRO FERREÑO, Eduardo (ed.): *Cabañas para pensar*. Colección Fundacion Luis Seoane. A Coruña, Ediciones Maia, 2011.
- PALLASMAA, Juhani: "Vastapoli" en *Arkkitehti* 5/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1967, p. 37. Publicado originalmente en *Rakennustekniikka* 9/1966. Helsinki, Kustannus oy Rakennustekniikka, 1966.
- PALLASMAA, Juhani: "Nell' archipelago di Vänö", *Domus* n. 531, Milano, Editoriale Domus, 1974, pp. 20-21.
- PALLASMAA, Juhani: "El mundo de Tapio Wirkkala" en AAV, Marianne (ed.): *Tapio Wirkkala. Ojo, mano y pensamiento*. Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2004, pp. 10-49.
- PALLASMAA, Juhani: "Tapio Wirkkala", *Arquitectura* n. 338. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid COAM, 2004, pp. 60-65.
- PALLASMAA, Juhani: "Wirkkala's Lapland paradise", en *Arkkitehti* 3/2007. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2007, pp. 20-31.
- PICASSO, Pablo: "Discovery of african art. 1906-1907" en FLAM, Jack y DEUTCH, Miriam (eds.): *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history*. Berkeley and Los Angeles, University California Press, 2003, pp. 33-34. Texto recogido por primera vez en MALRAUX, André: *La Tête d'obsidienne*. Paris, Gallimard, 1974, pp.17-19.
- PIETARINEN, Juhani: *Ihminen ja metsä: neljä perusasetusta. Man and the forest: four basic attitudes*. Silva Fennica 1987, 21(4), s.d., s.d., 1987, pp. 323-331
- PIETILÄ, Reima: "Haudatut koirat, muodon muoto, harjoitelmat", en *Arkkitehti* 4/1957. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1957, pp. 73-78
- PIETILÄ, Reima: "Vastaavuuspeli", en *Arkkitehti* 5/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1967, p. 37-38
- PIETILÄ, Reima: "Eight ways to break free from rabbit-hutch architecture", en *Arkkitehti* 2/1979. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1979, pp. 39-41, 50-51.
- PIETILÄ, Reima: "Unfinished Modernism, a dialogue with a Interlocutor (Roger Connah)" en MIKKOLA, Kirmo (ed.): *Alvar Aalto vs. the Modern Movement. Alvar Aalto ja modernismin tila*. Helsinki, Alvar-Aalto Symposium, 1981, pp. 81-100
- PIETILA, Reima, PRICE, Martin y CULOT, Pierre: *De la pasión de la tierra: Pietilä, Price, Culot*. Volumen 2 de LA Revista *Fisuras de la cultura contemporánea*. Madrid, Revista Fisuras, 1995
- PIHKALA, Antti: "The wild beauty of Särestö", en *Arkkitehti* 4/2007. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2007, pp. 36-41.

PUENTE, Carlos: "Caminos secundarios" en CARMELO, Marcelo (ed.): *Otras Vías. 1 Homenaje a Pikionis*. Ávila, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este – Demarcación de Ávila, 2005, pp. 21-25.

QUANTRILL, Malcolm: *Reima Pietilä: Architecture, Context and Modernism*. New York, Rizzoli, 1985.

QUANTRILL, Malcolm y PIETILÄ, Reima: *One man's odyssey in search of Finnish architecture: An anthology in honour of Reima Pietilä*. Helsinki, Art Consulting Scandinavia, 1988.

QUANTRILL, Malcolm y CONNAH, Roger: "Reima Pietilä" en *A+U* n. 284, may 1994, Tokyo, a+u Publishing Co., 1994, pp. 2-5.

QUANTRILL, Malcolm: "Breaking the Cultural of Silence; or, the Case of the Talkative Finnish Architect" en QUANTRILL, Malcolm y WEBB, Bruce (eds.): *The Culture of Silence. Architecture's Fifth Dimension*. Drawer (Texas), Texas A&M University Press, 1998, pp. 49-65

QUANTRILL, Malcolm: "Reima Pietilä: An Alien Presence in his Native Land" en NISKANEN, Aino, JETSONEN, Sirkkaliisa y LINDH, Tommi (eds.): *Hikes into Pietilä terrain*. Helsinki, Rakennustaitteen seura - Taidehistorian seura, 2007, pp. 125-138.

REUNALA, Aarne: "Forest as Symbolic Environment" en *Communicationes - Instituti Forestalis Fenniae* n. 120. Helsinki, s.d., 1984, pp. 81-85.

REUNALA, Aarne: "Metsä arkkityypinä. Summary: Forest as an archetype" *Silva Fennica* 1987, 21(4), s.d., s.d., 1987, pp. 415-426.

RODRÍGUEZ ANDRÉS, Jairo. "Heikki & Kaija Siren. Residencia de descanso en Lingonsö" en GIL, Paloma (ed.): *Luces del Norte. La presencia de lo nórdico en la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires, Nobuko, 2013.

RODRÍGUEZ ANDRÉS, Jairo: "Viaje y permanencia. Reflexiones en torno a tres obras de Heikki y Kaija Siren" en GARCÉS GARCÍA, Pilar y TERRÓN BARBOSA, Lourdes (eds.): *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*. Bern, Peter Lang, 2013.

RUDOFISKY, Bernard: *Arquitectura sin arquitectos*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1973.

RUUSUVUORI, Aarno: "Living and architecture" y "Landscape and architecture" en NORRI, Marja-Riita y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *Aarno Ruusuvoori - Structure is the Key to Beauty*. Espoo, Suomen rakennustaitteen museo, 1992, pp. 3-6, 43-45.

RYKWERT, Joseph: *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

SABATINO, Michelangelo: "The primitive in modern architecture and urbanism. Introduction." en *The Journal of Architecture* 13:4, s.d., s.d., 2008, pp. 255-364

von SALISCH, Heinrich: *Forest Aesthetics*. Durham, Forest History Society, 2008. Traducción de Walter L. Cook, Jr. and Doris Wehlau.

SAMUEL, Flora y MENIN, Sarah: "The modern-day primitive hut? 'Self-building' with Jung, Aalto and Le Corbusier" en ODGERS, Jo, SAMUEL, Flora y SHARR, Adam (eds.): *Primitive. Original matters in architecture*. London, Routledge, 2006, pp. 207-220

BRANDOLINI, Sebastiano: *Kristian Gullichsen, Erkki Kairamo, Timo Vormala. Architecture 1969-2000*. Milano, Skira, 2000.

SHARR, Adam. *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

SIIKANEN, Leena y RAVANTTI, Kaija (eds.): *Ruusuvuori*. Plano guía anexo a *Arkkitehti* 5-6/1996. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1996.

TORGOVNICK, Marianna: *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago and London, University of Chicago Press, 1990,

TRILLO DE LEYVA, Juan Luis: "Intersección", en TRILLO DE LEYVA, Juan Luis: TRILLO DE LEYVA, Juan Luis: *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilla, Universidad, 2001, pp. 57-64.

TUOMI, Ritva: *Studios in the wild. Artists' country studios at the turn of the century*. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo, 1979.

VESELEY, Dalibor: "The primitive as modern problem: invention and crisis" en ODGERS, Jo, SAMUEL, Flora y SHARR, Adam (eds.): *Primitive. Original matters in architecture*. London, Routledge, 2006, pp. 17-32

VESIKANSA, Kristo: "Forest apes from Eskimo country. Primitivism in Finnish Modernism", en *Arkkitehti* 4/2007. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2007, pp. 26-35.

VESIKANSA, Kristo: "Traces of natural form", en *Arkkitehti* 6/2009, Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 2009, pp. 60-63.

VOGT, Adolf Max: *Le Corbusier. The Noble Savage. Toward an Archaeology of Modernism*. Cambridge, The MIT Press, 2000. Traducción por Radka Donnell. Original: *Le Corbusier, Der edle Wilde. Zur Archäologie der Moderne*. Wiesbaden, Vieweg, 1996.

WESTON, Richard: "Mineral matters: formation and transformation" en ODGERS, Jo, SAMUEL, Flora y SHARR, Adam (eds.): *Primitive. Original matters in architecture*. London, Routledge, 2006, pp. 63-70.

YLIMAULA, Anna-Maija, NISKASAARI, Reijo y OKKONEN, Ilpo: *The Oulu School of architecture*. Helsinki, The Finnish building centre, 1993

Caben ser citadas específicamente las revistas: *Arkkitehti* 02/2003; *Arkkitehti* 4/2007. *Arquitectura Viva* nº 30. *AV Monografías* nº 55

También caben ser destacados entre otros recursos como:

Documental CEDERSTRÖM, Kanerva y TANNER, Riikka: *Haru. The Island of the Solitary*. s.d., Lumifilm Ltd, 1998.

Documental RINNEKANGAS, Rax: *Le Corbusier. Le Cabanon*. Arquia Documental n. 22. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos, 2011.

Videoreportaje VUORENJUURI, Martti (eds.): *Aarno Ruusuvuoren oma sauna*. YLE, Helsinki, 1967. Videoreportaje : <[http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/arkkitehtien\\_lauteilla\\_50868.html#media=50873](http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/arkkitehtien_lauteilla_50868.html#media=50873)> (28/04/2013)

Videoreportaje VUORENJUURI, Martti (eds.). *Heikki ja Kaija Sirenin oma hirsisauna*. YLE, Helsinki, 1967. Videoreportaje: < [http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/arkkitehtien\\_lauteilla\\_50868.html#media=50871](http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/arkkitehtien_lauteilla_50868.html#media=50871)> (28/04/2013)

Videoreportaje VUORENJUURI, Martti (eds.). *Aarno Ruusuvuoren suunnittelema sauna*. YLE, Helsinki, 1967. Videoreportaje: < [http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/arkkitehtien\\_lauteilla\\_50868.html#media=50874](http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/arkkitehtien_lauteilla_50868.html#media=50874)> (28/04/2013)

Exposición *My Paradise: A Hundred Years of Finnish Architects' Summer Homes*. Itinerante: Minneapolis 2010, Knoxville y Seattle 2009, San Francisco, Washington y Riga 2008, Moscú 2007, Arhus, Copenhague, Jyväskylä y Helsinki 2006. Jari y Sirkka-Liisa Jetsonen



La fuente para la documentación gráfica y fotográfica del presente trabajo ha sido en parte la bibliografía citada. Por otro lado, todas aquellas imágenes señaladas con las iniciales SRM (Suomen Rakennustaiteen Museo) son inéditas y han sido extraídas del archivo del Museo Finlandés de Arquitectura. Las fotografías más actuales tanto de las residencias tratadas en profundidad como de aquellos otros edificios referidos han sido tomadas por el autor en diferentes visitas al país finlandés.



## AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo de investigación ha sido realizado al amparo de una Beca de Formación de Profesorado Universitario del actual Ministerio de Educación Cultura y Deporte (2009-2013). Su realización no hubiera sido posible sin la voluntad de los directores de la misma: Dr. Julio Grijalba Bengoetxea y Dr. Juan Carlos Arnuncio Pastor. Del mismo modo tiene que ser reconocido el acierto con el que Jesús de los Ojos intuyó, de manera engañosamente casual, el potencial oculto tras un tema como el que se ha tratado. A lo largo de todo el desarrollo de la investigación se ha contado con la inestimable colaboración del Profesor Harri Hagan (TUT - Universidad Tecnológica de Tampere), sin cuya voluntad, ayuda y desinteresado esfuerzo no hubiera sido posible culminar este trabajo como se ha hecho. Sin su amabilidad tampoco hubiera sido posible un acercamiento natural y genuino a la cultura de un país como Finlandia. En este sentido debe ser valorada igualmente la atención prestada por Jukka Siren. Cabe ser destacado el papel de aquellos profesores que durante el desarrollo del programa de doctorado Modernidad, Contemporaneidad en la Arquitectura (2007-2009) supieron infundir a los alumnos, entre ellos al autor de este trabajo, su pasión hacia el entorno nórdico y su arquitectura. También debe ser agradecida la atención recibida por todo el personal de la Biblioteca de la E.T.S. Arquitectura de Valladolid, en especial la de Beatriz García Posadas. Deben ser nombrados del mismo modo, entre otros, compañeros del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S.A. de la Universidad de Valladolid como Ramón Rodríguez Llera, José Jové, Salvador Mata y Darío Álvarez por su ánimo y apoyo. Del mismo modo Antti Aaltonen, Juhani Pallasmaa, Annukka Pietilä, Raili Pietilä, Juhana Lahti, Eriika Johansson, Tommila Oy, Raija y Matti Hurme, Miguel Vadell, Aída García Pinillos, Enrique Jerez, Juan Pardellas y tantos otros que durante estos cuatro años han participado de una u otra manera en este proyecto. Finalmente también debe ser valorado el papel de todas aquellas instituciones de este país nórdico como el Museo Finlandés de Arquitectura, la Universidad Tecnológica de Helsinki, la Universidad Tecnológica de Turku o la Asociación de Arquitectos Finlandesa por su comprensión, atención y generosidad.





**ANEXO**

6 artículos +1 entrevista





ANEXO  
6 artículos + 1 entrevista

La arquitectura finlandesa, tras aportar al ámbito internacional figuras muy distinguidas como Alvar Aalto o Eliel Saarinen, no había conseguido situar ninguna que destacara dentro del ámbito de la teoría y la crítica arquitectónica. Ha sido recientemente cuando Juhani Pallasmaa ha logrado erigirse como interlocutor reconocido y casi exclusivo en este campo. Debe destacarse como, de manera habitual, ha existido una tradición a lo largo del siglo XX en Finlandia por la que los arquitectos han confiado plenamente en sus obras como trasmisoras únicas de sus reflexiones y conocimientos. Esta interpretación, reforzada de manera errónea por la atribución a Aalto de cierto desinterés hacia la teoría y la escritura,<sup>1</sup> no ha permitido tener una interpretación nítida al respecto. Junto a la historia construida que ha procurado ser ampliada con este trabajo ha existido otra escrita igualmente interesante. Probablemente, la situación extrema y septentrional del país, así como la singularidad de una lengua como la finesa, escasamente extendida, han dificultado su difusión.

Al igual que en el ámbito de la construcción, aunque no de manera coincidente, en el campo de la reflexión escrita finlandesa se distinguen etapas dotadas de un mayor ímpetu y actividad que otras. A lo largo del siglo XX han existido tres reseñables. La primera de ellas, fuera del abanico

---

<sup>1</sup> El propio Pallasmaa se ha encargado de desmentir recientemente esta falsa creencia, PALLASMAA, Juhani (ed.): *Conversaciones con Alvar Aalto*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 98. La publicación del abultado recopilatorio titulado *De palabra y por escrito* sirvió también para aclarar esta cuestión al incluir todos los escritos del maestro finlandés. SCHILDT, Göran: *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*. Op. cit. Por otro lado, en relación a la preferencia de no plasmar de manera escrita la reflexiones arquitectónicas en este país, Reima Pietilä escribió en 1961 el artículo "Miksi Arkkitehdit eivät mielellään kirjoita" ("Porqué los arquitectos prefieren no escribir"). PIETILÄ, Reima: "Miksi Arkkitehdit eivät mielellään kirjoita", *Arkkitehti* 4-5/1961. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1961, pp. 5-6.

abordado en este trabajo, se corresponde con las secuelas del anuncio del resultado del concurso para la nueva Estación Ferroviaria de Helsinki, en 1904. El enfrentamiento abierto entre los denominados racionalistas, Gustaf Strengell y Sigurd Frosterus, y los defensores del romanticismo aún imperante, Gesellius, Lindgren y Saarinen, se reflejó inmediata y decididamente en la prensa local.<sup>2</sup> La segunda etapa ha sido la abordada en los dos últimos capítulos de este trabajo. Ésta fue, sin lugar a dudas, la más intensa y productiva en cuanto a la maduración teórica. La enérgica actividad de muchos de los jóvenes arquitectos junto al ímpetu y la perseverancia de Reima Pietilä dejaron una abundante huella escrita en las publicaciones nacionales que todavía se sigue estudiando. Finalmente, la tercera se produjo tras la desaparición de Alvar Aalto. La organización después de su muerte de diferentes encuentros, congresos y simposios no sólo dieron pie a la elaboración y difusión de nuevos escritos sino que muchos de los anteriores volvieron a ser recuperados. El resultado escrito de estas etapas y de los intervalos entre ellas ha redundado en la predilección finlandesa por abrir y mantener siempre enriquecedores debates.

Estos tres momentos, junto a la actividad cotidiana a este respecto, han sido fundamentales en el desarrollo de esta investigación. La referencia a ellos ha resultado fundamental para analizar cada una de las etapas tratadas y para complementar el discurso al respecto. En este sentido, además de la revista más difundida y relevante, *Arkkitehti*, deben añadirse otras publicaciones clave en Finlandia en relación a la teoría arquitectónica: *Le Carré Bleu*, *Abacus*, *Acanthus*, *Ptah* y las correspondientes a los Simposios Alvar Aalto. La costumbre adoptada en este país, especialmente tras la primera mitad del siglo XX, de traducir a un idioma de extensión global como el inglés casi la totalidad de los escritos aparecidos en las anteriores referencias, tanto los recientes como algunos de los pasados, ha resultado imprescindible para la consecución de esta investigación.<sup>3</sup> Con ellos se ha facilitado una mejor comprensión de las diferentes categorías abordadas al apoyar lo plasmado en las obras construidas. Con el objetivo de complementar y contrastar parte de las reflexiones acometidas en esta investigación se ha decidido incluir aquellos textos considerados más representativos de todos los manejados. Este conjunto de siete escritos, seis artículos y una peculiar entrevista a cargo de Reima Pietilä, han sido agrupados y de manera inédita traducidos al castellano en este trabajo.

El primero de los escritos es el que Erik Bryggman realizó en 1923, titulado “Arquitectura rural”, al cual se ha hecho referencia en el primer capítulo. En él quedaba recogida una predilección general, pero muy especialmente personal de este arquitecto, hacia la recuperación de los valores

---

<sup>2</sup> El artículo más recordado de esta etapa fue el escrito por Strengell y Frosterus “Arkitektur en stridskrift våra motståndare tillägnad”, (“Arquitectura; un manifiesto dedicado a nuestros oponentes”), escrito originalmente en sueco y publicado en los periódicos locales *Hufvudstadsbladet* y *Helsingfors-Poste*. Se puede consultar en STRENGELL, Gustaf y FROSTERUS, Sigurd: “Architecture: a Challenge”, en NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfred (eds.): *Op. cit.* Pp. 120-127.

<sup>3</sup> La revista nacional de referencia *Arkkitehti* se viene editando de manera bilingüe finlandés-inglés desde 1952.

campesinos y sus construcciones en forma de granjas, las cuales fueron elevadas a la categoría de monumentos. El segundo, titulado “Italia la Bella”, escrito por Hilding Ekelund” también en 1923, ha resultado relevante para los hechos referidos en el primer y el segundo capítulo. En éste, tanto por su contenido escrito como gráfico, a base este último de los distintos dibujos realizado por Ekelund y Bryggman en sus respectivos viajes a Italia, se destila cierto lirismo que impregnaría parte de estas dos etapas contenidas en los primeros capítulos. Los cuatro siguientes deben ser entendidos emparejados de dos en dos, puesto que así es como fueron publicados en 1967. Deben interpretarse como enfrentamientos dialécticos entre sus autores, Juhani Pallasmaa y Reima Pietilä, y por tanto entre estas dos alternativas de la época en la arquitectura finlandesa. Así, al artículo escrito por Pallasmaa titulado “Anti-Poli”, muy crítico con el edificio de Dipoli, Pietilä contestó, en el mismo número de la revista y a continuación de éste, con el correspondiente texto titulado “Juego de réplica”. La segunda pareja de artículos, de nuevo cargo de estos dos arquitectos, titulados respectivamente “Estructura y tecnología” y “Perros aficionados”, fueron también escritos ese mismo año y publicados de nuevo en la misma revista y de manera igualmente seguida. Deben por tanto volver a ser interpretados como un segundo asalto, más elaborado y extenso, de aquella batalla. En este grupo de cuatro escritos, en su redundante retórica y complejidad, quedó perfectamente plasmada la efervescencia y el antagonismo general de esta época de los años sesenta. Finalmente se incluye un último artículo escrito en 1974 por Reima Pietilä en forma de una particular entrevista, realizada por el propio Pietilä a sí mismo, titulada: “Pietilä a través de Pietilä. Una entrevista introspectiva”. Al igual que ocurre ahora, a través de ella, con un lenguaje más próximo y manejable de lo que era habitual en este arquitecto, y de la mano del propio Reima, con ella se pretendió originariamente que quedarán aclaradas muchas de las facetas e interrogantes alrededor de su obra y figura.





## ARQUITECTURA RURAL

Erik Bryggman



Son pocos los que han llegado a pensar en torno al decisivo papel del hombre en el modelado del paisaje, tanto ahora como en el pasado. La belleza del paisaje suele concebirse, simplemente, como un generoso regalo de la naturaleza. Pero al contemplar un paisaje, lo que capta nuestra atención son los elementos en que ha intervenido el hombre: frondosos campos de trigo, carreteras y edificios, por nombrar unos pocos. Estos no son menos importantes que los elementos naturales como tierra, agua, montes y bosques. Incluso podríamos decir que a menudo el hombre ha dotado de carácter a lo que de otro modo sería un paisaje aburrido y carente de carácter. ¿Qué serían, por ejemplo, las vastas llanuras de Ostrobotnia sin sus campos cultivados? Es evidente que al trabajar en armonía con la naturaleza el hombre enaltece la belleza de la misma, mientras que en el caso opuesto, sólo logrará desfigurar el paisaje. La reciente fundación de sociedades de conservación prueba que se han tomado iniciativas tanto positivas como negativas.

En Finlandia hay una falta de casas señoriales en el verdadero sentido del término, y la imagen arquitectónica de nuestro paisaje se compone principalmente de las viviendas de la gente común. La arquitectura vernácula, allá donde ha sido aislada por el bombardeo de indecorosa arquitectura contemporánea, supone un monumento al refinado gusto de una cultura del pasado. En esta arquitectura hay variedad regional; en Botnia la aproximación a la construcción se hace de un modo diferente a como se hace en Uusimaa, en algunos casos se dan incluso variaciones de costumbres dentro de una misma región. Por ejemplo, en torno a Turku podemos ver las granjas de las áreas rurales y las islas más grandes con sus jardines y campos colindantes; también encontramos

las pequeñas casas de pescadores en torno a las rocas desnudas de las islas circundantes, prácticamente despojadas de árboles. A pesar de estas diferencias menores, dictadas por el entorno natural o los diferentes medios de ganarse la vida, todas las edificaciones de la región muestran las mismas características evidentes, dando así lugar a un claro distintivo artístico unificador.

Elogiando la arquitectura de nuestros antepasados, no pretendo alabar de manera romántica todo lo antiguo únicamente por su edad. El encanto y el valor de nuestras granjas no deriva del paso del tiempo. Su belleza se basa en méritos arquitectónicos reales: la solidez de las formas básicas, proporciones equilibradas, colores, y, por encima de todo su asentamiento y relación con otros edificios. Estas características confluyendo a la vez, crean un lazo único con el entorno natural.

Las buenas tradiciones arquitectónicas sobrevivieron durante más tiempo en las áreas rurales que en los pueblos más grandes y las ciudades, y sólo comenzaron a mostrar signos de seria ruptura a finales del último siglo.

El período de decadencia desde entonces ha sido atroz. Los dudosos avances de la edificación y la construcción durante las últimas décadas están destruyendo la imagen del entorno rural finlandés. Donde una vez hubo bellas granjas con edificios colindantes bien proporcionados sobre solares apenas intervenidos, ahora se elevan ostentosos híbridos en sus alrededores más inmediatos.

Las villas, residencias de verano de los habitantes de la ciudad, han tenido un papel importante en la diseminación de la decadencia, y en las regiones interiores las estaciones de tren compiten con las villas en este aspecto.

Aunque la ejecución de las villas a menudo presenta un aspecto extraño y desaliñado, y en sí mismas son elementos desfigurados, no son el factor decisivo. Normalmente, las villas se construyen apartadas de los edificios que dan forma a los barrios, lo que de algún modo podría justificar su singular e individual aspecto. En la mayoría de los casos están rodeadas de bosque, por lo que se convierten –de manera no intencionada- en edificaciones acomodadas a su entorno.

El verdadero peligro surge cuando la gente local comienza a emular las villas veraniegas. En un nuevo emplazamiento, por ejemplo, en campo abierto, o junto a un antiguo y refinado edificio, la “villa” se ubica en una situación arquitectónica completamente nueva. Lo que podría haber sido gentilmente ocultado por el bosque se yergue ahora a plena luz del día, y tanto la naturaleza como los edificios cercanos ponen condicionantes al nuevo añadido. Como un



espantapájaros gigante, proclamará su fealdad, e incluso peor, disipará todo aquello que es bello de su alrededor.

Pero la culpa de este chocante desequilibrio no debería ser achacada únicamente al edificio, a sus proporciones y formas poco afortunadas. La sensación de desarraigo creada por el nuevo edificio es en gran medida el resultado de su asentamiento y agrupación.

La arquitectura de generaciones pasadas fue marcada por una razonable apreciación de las impresiones totales y el entorno, y es debido a eso que las granjas se convirtieron en gemas arquitectónicas que aún hoy podemos ver. Pero esta sensibilidad parece haber desaparecido por completo a día de hoy. Las nuevas adiciones que se hacen al paisaje son lanzadas sobre éste azarosamente, sin ningún tipo de sentido ni orden, por no hablar de la ausencia total de una planificación de carácter arquitectónico, o su falta de conexiones claras entre ellas y con el entorno natural.

Si permitimos que continúe esta destrucción del medio rural, pronto habremos borrado de la memoria todo lo que hoy queda de nuestra cultura antigua y su arquitectura. En los años venideros, las ramificaciones de esta situación serán testigos de la total ignorancia en torno a la forma tan típica de nuestra era.

Tal vez creer en una posibilidad de cambio sea demasiado optimista. Muchos sienten que es utópico cambiar el curso actual de desarrollo, al que se ha llegado de manera necesaria. Yo, sin embargo, pienso que mediante una educación e información adecuadas se podría conseguir un gran avance en este aspecto. Iniciativas de este tipo han reconducido el curso de los acontecimientos hacia resultados muy prometedores en Suecia y Dinamarca. Hemos de asegurarnos de que este trabajo se desarrolla de una manera apropiada y se hace llegar a aquellos que realmente necesitan la información. Debemos encuestar acerca del lamentable estado actual en este tema y demostrar el fracaso de los nuevos edificios a través de comparaciones con la riqueza de los materiales de la buena arquitectura vernácula. Pero para servir de algo, las instrucciones han de ser confiadas a aquellos que puedan ver la situación en toda su complejidad y que al mismo tiempo tengan una clara y sonora concepción de la arquitectura previa. Han de ser capaces de demostrar los méritos arquitectónicos reales de las edificaciones antiguas sin confundirlos con las emociones temporales traídas por la pátina del tiempo.

Si ignoramos un acercamiento fáctico y más comercial, pronto nos encontraremos a nosotros mismos en una situación familiar de años anteriores. A menudo, intentos bienintencionados para hacer al público apreciar su patrimonio cultural han confiado a personas sin la experiencia necesaria el asesoramiento sobre arquitectura antigua. En su entusiasmo, han sobrevalorado y alabado cualquier basura siempre y cuando fuera lo suficientemente antigua. El único resultado de esto es que la gente acostumbrada a las básicas preocupaciones de la faena agrícola, sentirá profunda desconfianza

hacia la totalidad del movimiento. El propósito es convertir a granjeros honestos en diletantes buscantigüedades por todos los medios.

Pero no debería ser imposible instruir a aquellas personas ampliamente familiarizadas con la compra de un buen caballo o capaces de juzgar el precio de un barco a reconocer las buenas y malas características de un edificio. El hecho de que aún exista una gran cantidad de arquitectura antigua de gran calidad, ayudará con este trabajo. Podemos mostrar la arquitectura de nuestros antepasados como una prueba viva y concreta de que realmente es posible crear belleza con medios sencillos.

También hemos de evaluar la relevancia práctica de la instrucción arquitectónica. Podría llevar a una situación en que la población rural pudiera continuar con su tradición constructiva, hoy perdida. Desafortunadamente, echando un vistazo más de cerca de las condiciones actuales, esta oportunidad, que suena bastante deseable, ha de ser dejada por imposible. Muchos factores nuevos han emergido a lo largo de los años y no pueden ser vadeados, y la tradición arquitectónica antigua no puede ser continuada de manera directa. La producción industrial ha remplazado muchas artesanías. La clase de los pequeños agricultores, que ha ocasionado algún que otro trastorno en el folklore de nuestra cultura y seguirá haciéndolo en el futuro, crece sin parar. Y por si esto fuera poco, los nuevos métodos de explotación agrícola requieren nuevos tipos de dependencias.

No hay posibilidad de vuelta al pasado, pero con el tipo de respeto adecuado hacia la arquitectura anterior, podremos comprender de nuevo las leyes de la belleza, ya que la belleza es la cimentación del encanto de nuestras granjas. Deberíamos entender que la belleza no es un velo misterioso tendido sobre un edificio, sino un resultado lógico de tener todo en el lugar idóneo. No es un lujo caro, irreconciliable con los requerimientos de la práctica económica, como ocurre en nuestra era de gusto degenerado. Y tampoco ha de conducirnos a escenas tragicómicas como exteriores con aspecto de villa como únicos lujos asequibles. Desde el punto de vista estético, las dependencias anejas son tan importantes como las fachadas de la vivienda. Las carreteras o árboles no deberían ser contemplados como factores relevantes.

Los centros de instrucción más adecuados son academias de folklore e institutos agrícolas, y la educación debería ser planificada de modo que se puedan realizar viajes de estudios. Un añadido importante a las clases y charlas son folletos ilustrados con gran cantidad de imágenes cuidadosamente elegidas. Las bases de las publicaciones German Kulturarbeiter, de Schultze-Naunburg también pueden ser aplicadas con ejemplos ilustrados y contraejemplos.

Pero para conseguir nuestros objetivos y traer un eco de revival de cultura arquitectónica, como pretenden la instrucción y la educación popular, debemos dotar de guías

expertos a los constructores rurales. La arquitectura es enormemente exigente hacia sus profesionales, especialmente en el período actual de cambio, cuando debemos ser conscientes de las necesidades modernas en convivencia con lo antiguo. Y para conseguir un efecto real en la arquitectura rural, la especialización ha de ser proporcionada y empleada tan ampliamente como sea posible. Esto se logra mejor mediante actividades organizadas, y las asociaciones de agricultores podrían tener un papel importante en la profundización y extensión de los objetivos de la educación e instrucción. Su gran actividad y nada desdeñable influencia en muchas otras áreas de la vida rural podrían asegurar logros significantes si tomaran también las riendas en estos ámbitos.

Erik Bryggman  
1923

Texto originalmente publicado en sueco por Erik Bryggman en el periódico *Västra Nyland*, en su edición del día 29 de marzo de 1923. El texto ha sido recogido posteriormente por Ritta Nikula en sueco, finlandés e inglés en el libro monográfico dedicado a Bryggman titulado *Erik Bryggman, 1891-1955: arkitehti-arkitekt-architect*. NIKULA, Riitta (ed.): *Erik Bryggman, 1891-1955: arkitehti - arkitekt - architect*. Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 1991. pp. 265-267, 278-280, 284-290.





ITALIA LA BELLA. Rapsodia de un viaje  
Hilding Ekelund



El viajero, que ha decidido pasar algún tiempo abrasándose bajo el ardiente sol meridional y simultáneamente compaginar su estancia con el estudio de los tesoros artísticos de Italia, deja primero atrás y sin añoranzas a la bulliciosa Berlín, poco después es el turno de la siempre bien inudada de cerveza Múnich. Durante su avance no tarda mucho en poder comprobar cómo los brumosos acantilados alpinos van aumentando su altura, al tiempo que empieza a sentirse atrapado por la sobrenatural belleza que este paisaje desprende; pero cuando el amplio valle comienza a estrecharse hasta convertirse en desfiladero y los rayos solares del crepúsculo acarician ya sólo las cimas, el encanto disfrutado anteriormente se transforma, a ojos del viajero, en una sensación de angustiosa pesadez. Más adelante puede al fin suspirar cuando ve como las desgarradas crestas alpinas van alejándose mientras frente a sus ojos se va abriendo el paisaje de la Italia norteña; enormes laderas cubiertas de viñedos y un aire en donde ahora resuena el eco de una lengua, más bella que la germana, que tintinea sonoramente en el oído.

Es en Verona donde por primera vez descubre la auténtica Italia con su inagotable y bulliciosa forma de vida. Afortunadamente ha llegado aquí al atardecer, cuando la *Piazza Bra* se llena de inacabables músicas, mientras que una alegre muchedumbre pasea en grupos cogida del brazo. Sin duda alguna, es aquí donde se puede comprobar la gran diferencia existente entre este mundo y el de los países nórdicos, basta con ver el deambular y el palpitir de estas gentes; semejante contraste



01. Hilding Ekelund. Atrio Pompeyano

supondría comparar la *piimä*,<sup>1</sup> típica bebida de *Häme*,<sup>2</sup> al espumoso *Asti Spumante* italiano. - Aquí los mozos pasean silbando y balanceando alegremente sus esbeltos cayados, mientras que ellas pasean cogidas del brazo con un andar que denota ligereza y sus cabezas parecen inclinarse suavemente por el peso de sus tupidas y oscuras cabelleras. De entre la penumbra se escucha un atrayente jolgorio y desde un oscuro callejón se deja oír un bello y dulce canto; canto que en los oídos del viajero seguirá resonando hasta llegar a la aún lejana Siracusa: “*Bella mi neghi un baccio tu? Ma perché?, Ma perché?*”

El viajero está ya ahora disfrutando de la emblemática arquitectura que aquí se le ofrece, le impresiona enormemente ver el sinuoso cauce que moldea el meandro del río *Adige*, que medio circunvala y delimita a la ciudad, también el anfiteatro de la plaza Erbe y San Zenón son motivo de su admiración. ¡Dejémoslo ya, continuemos! Pues el objetivo es ahora Vicenza. - En esta población todo es Palladio; se nos aparece engalanado por doquier, en todas las esquinas, en columnatas y cornisas, en todos los detalles y ornamentos; impresionante, pero también agotador. - Entre estos edificios aparecen otros llenos de una sencilla belleza y austeridad; un simple muro con algunos huecos, todo ello en acertado equilibrio y proporción. - La Basílica, que en las fotos parece encontrarse desubicada en una simple plaza, nos desvela el motivo de su exacta situación; adosándose al vecino campanario logra así realzar la esbeltez de la altiva torre; esta plaza es una de las más bellas de Italia.

En Padua es Mantegna el que logra seducir al viajero; este artista al que los historiadores han colgado el simple título de experto de la perspectiva, merecería mucho más. Sus frescos en la iglesia de los Eremitani son composiciones monumentales, imágenes repletas de una insinuada pomposidad. Estos frescos junto a los de Giotto, en la muy concurrida y famosa capilla que los cobija, como también la escultura ecuestre de Gattamelata, ya nunca serán olvidados por nuestro viajero.

Llegar a Venecia en tren a lo largo del kilométrico terraplén que cruza la laguna, no es apto para el ingenioso viajero; elige el tranvía que desde Padua llega a Fusina y desde allí se embarca para, poco después, desembarcar en el mismo corazón de la ciudad, junto a la mismísima plaza de San Marco. Un mundo extraño aparece ahora ante sus ojos; un escenario que, como un fantástico cuento, le deja boquiabierto.

El deslúmbrete azul, el mar soleado, el mármol blanquísimo de los palacios que parecen emerger de las aguas, las negras góndolas que van apareciendo de entre un sinfín de sombríos canales,

---

<sup>1</sup> Piimä, es una bebida láctea, producto del suero de la mazada. De sabor agrio, se bebe en las comidas al igual que la leche.

<sup>2</sup> Häme, región histórica situada en el centro de Finlandia; hoy dividida en diferentes provincias. Su nombre latino es: Tavastia.



calles y canales discurriendo entre un caótico enjambrado de edificios y en medio de todo esto el viajero se pierde desorientado a cada diez pasos, intentado seguidamente orientarse descubriendo los dos únicos puntos de referencia de que dispone: la gran plaza o la enorme curva del Canal Grande. - Aquí todo parece pertenecer al fantástico mundo de los sueños.

\*

Ya en Ravena, población que actualmente descansa olvidada en medio de sus marismas, son el Baptisterio y los mosaicos de San Vital los que despiertan el interés y la admiración de este estudioso viajero. En estas originales imágenes, tanto el trazado de la línea como la expresividad compositiva son admirables; un conjunto de sobrias figuras que desde un fondo dorado contemplan al espectador.

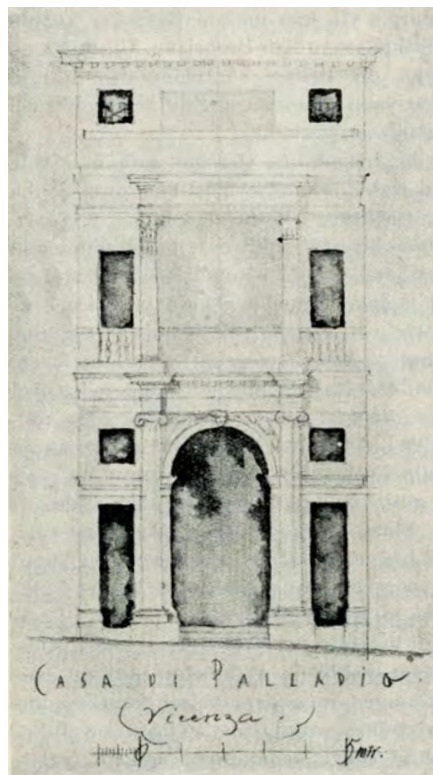
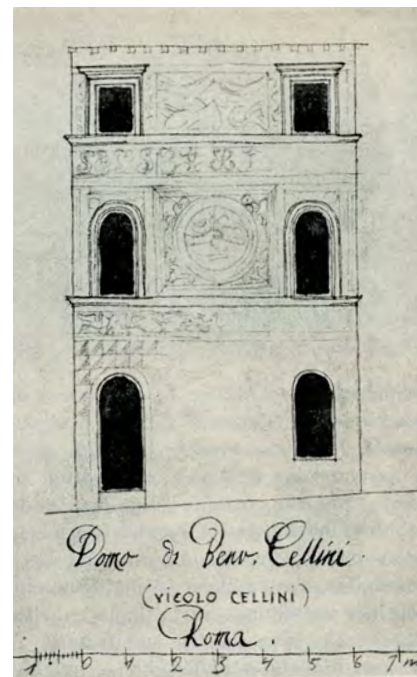
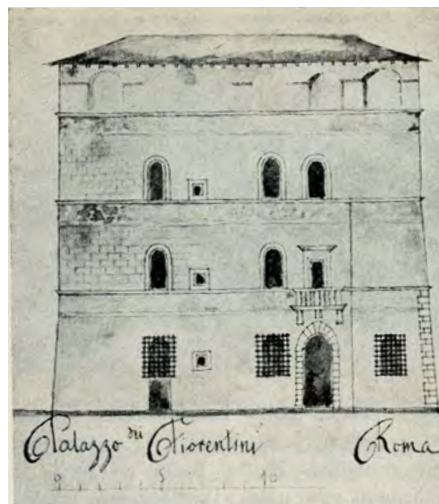
El viaje continúa. Hasta ahora el recorrido ha discurrido entre fértiles campos de cereales o entre monótonas llanuras que solamente son cruzadas por canales o por las geométricas hileras de los olivos y de las cepas. Estamos ahora llegando ya a la montaña, aquí el paisaje se va transformando adquiriendo formas salvajemente románticas, en las cumbres se divisan ruinas de castillos o conjuntos de casas apiñadas, raramente se deja ver alguna edificación perdida por estas laderas. Son necesarios 32 túneles para que los raíles se abran paso hasta el otro lado de los Apeninos. - De nuevo el paisaje se allana, y casi sin apercibirse, aparece la famosa Florencia ofreciendo, desde la lejanía, lo mejor de sí al viajero que se va acercando a ella: un uniforme y magnífico panorama, dividido por la corriente del río Arno, de cuya silueta sobresale la impresionante cúpula de su catedral junto a los temas verticales de su volátil campanario. Vemos multitud de sólidas edificaciones, arrogantes palacios nobiliarios, iglesias y capillas decoradas con frescos, colecciones artísticas mundialmente famosas, infinidad de valiosas pinturas y esculturas, todo ello intentando agotar al atento viajero. Desconcertado por todo lo visto recupera sus sentidos al dejar correr por sus venas el calor del amarillento Chianti. El aposento lo encontrará en la acogedora bodega Lapi, accediendo a ella por la puerta trasera, entra directamente a la cocina en donde un hábil cocinero fríe pinchos en grandes cacerolas rebosantes de aceite.

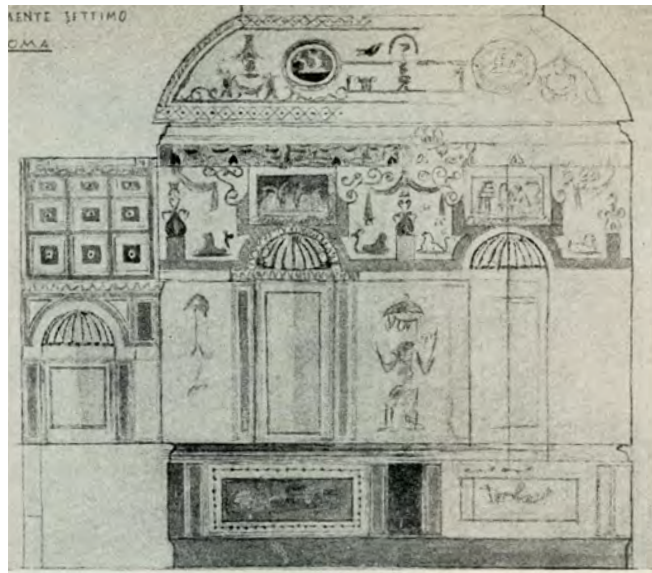
Los alrededores de Florencia son tremendamente bellos – se podría decir que son demasiado bellos- con pueblos y aldeas lindadas por cercanas colinas y valles en donde esbeltos cipreses se alzan desde fértiles terrenos.

Durante unos momentos se deja a lo lejos vislumbrar el torreado pueblo de San Gimignano anunciándonos que ya no tardará mucho en aparecer la inconfundible silueta de Siena

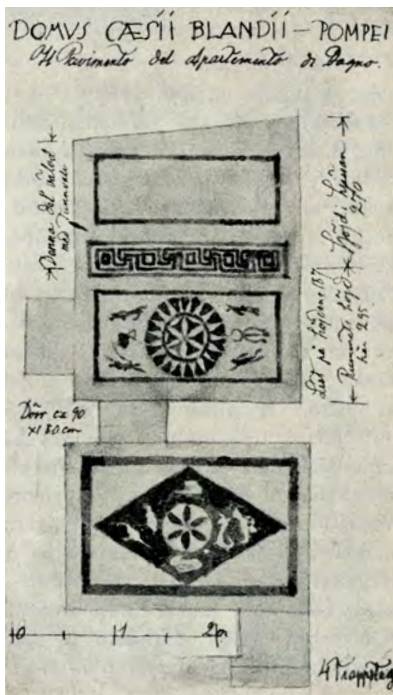
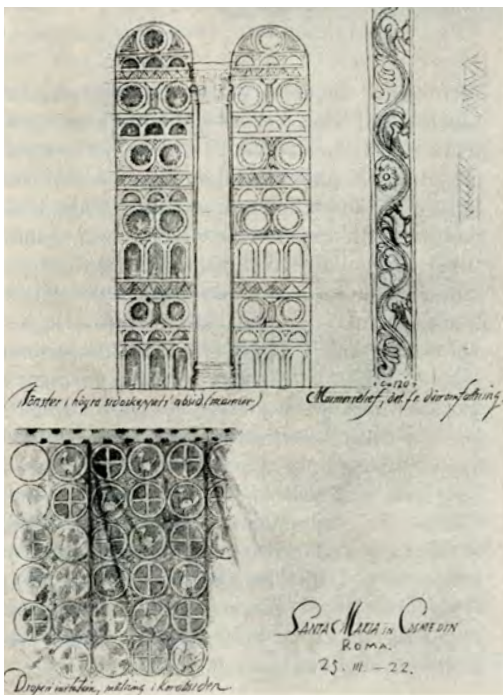


02. y 03. Hilding Ekelund. Apuntes de viaje





08. y 09. Baño de Clemente VII, Sant Angelo, Roma



10. y 11. Eva Kuhlfelt-Ekelund, Detalles de interiores italianos



por encima de un paisaje poblado de colinas. No debe existir en toda Italia otra ciudad tan relevante que haya mantenido, como Siena, su fisonomía medieval. Su estructura urbana, resultado de la conjunción de las tres laderas que la moldean, levanta en su centro, como dos trompetas apuntando al cielo, la altiva Torre del Mangia y el horizontal estriado blanco y negro del campanario de su catedral. Se ve mucha concurrencia en los estrechos callejones, decorados por recios palacios y sutiles *loggias*. Las principales vías de la ciudad parten disimuladamente y con gran decoro desde la casi redonda, festiva y monumental plaza del Campo, que como hemicíclo de un anfiteatro declina su pavimento en ligera pendiente hacia el Palazzo Pubblico, seguramente esta también es una de las más bellas plazas del mundo.



Se podría pasar toda una semana disfrutando con sólo respirar el nítido aire de Siena impregnado con los aromas de grandeza de su pasado. Pero Italia es extensa y nuestro espíritu nos pide continuar. En el coche-correo, compartiendo espacio entre animales y la viveza de los afables campesinos, parte el viajero hacia Arezzo, donde la gran atracción serán los grandes frescos de Piero della Francesca que muestran el tema de la Pasión de Cristo. Ahora el viajero ya está en un renqueante vagón que le conduce hacia las montañas; cruzar un pequeño arroyo que el genial Baedeker<sup>3</sup> llama Tiber, significa que acabamos de entrar en Umbria. Aquí el paisaje es de los más vastos de toda Italia; despoblado y orlado por las formas concretas e intrépidas que la naturaleza produce en estas sinuosas colinas.



12. y 13. Hilding Ekelund. Apuntes de viaje

Poco a poco empieza a descubrirse Gubbio, asentada en la ladera pelada del Monte Calvo muestra su recinto urbano fuertemente dominado por las torres del Palacio del Cónsul que, con su noble y sencilla arquitectura, parece retar como un triunfante condotiero. - Perugia, repleta de magníficos miradores. Asís, entre muros desmoronados sobresale el impresionante zócalo que sustenta el monasterio. Spoleto, donde destaca su acueducto romano, todas estas poblaciones son paradas en el camino hacia Roma. Ahora el paisaje se presenta más despoblado, sólo vemos el silencioso oleaje de las mies en los campos de la Campania. El trazo bien definido del contorno de la cúpula de de San Pedro se dibuja por encima del horizonte, los arcos de un acueducto discurren con rapidez ante nuestros ojos y al cabo de un rato acabamos llegando a Roma. La primera impresión es confusa. La ciudad eterna parece ser un conjunto de zonas desligadas entre sí, disgregando vestigios abandonados de la antigüedad con las construcciones de nueva planta; barrios densos en población, zonas despobladas, palacios, iglesias, jardines. - De entre todo este desconcierto va apareciendo y definiéndose toda una integridad: veinte siglos de comunes y continuos esfuerzos. Difícil nos es determinar que despierta más nuestro interés, la herencia clásica de la antigüedad o el legado renacentista: el Coliseo, el Panteón, Sant'Angelo, la Cancillería, cada uno de ellos debería ser tratado

<sup>3</sup> Karl Baedeker (1801-1859), editor alemán, padre de las guías turísticas modernas.

en particular. - La emoción que esperaba transmitirían algunos de estos clásicos monumentos, se despierta cuando contemplamos algunos ornamentos en objetos y utensilios de la misma época. Nombraré sólo algunos ejemplos: las tumbas de la Vía Latina, donde algunos candeleros de estuco están repletos de una increíble y sutil ornamentación; o el interior de la basílica subterránea de Porta Maggiore; también los coloreados estucos hallados en las excavaciones arqueológicas realizadas junto a la Villa Farnesina, en los cuales la composición y frescura de su ejecución parece inigualable. Pero el Renacimiento tampoco se queda corto: recordamos muchos detalles de Villa Madama y de Sant'Angelo, en donde se esconde la valiosa joya del pequeño cuarto de baño de Clemente VII. - Para variar un poco, ahora propongo hagamos una excursión por la Campania, en ella los medio derruidos arcos de algún acueducto matizan el monótono paisaje, en cuyos caminos viajan continuamente carros repletos de botellas con sus mimbres protegiendo los caldos de las vides y en ellos carreteros medio dormidos protegidos bajo toldos de vivos colores. En estos parajes el tiempo en invierno es nítido y de un frío refrescante, como el frescor de una gaseosa. Aquí el viajero puede sentarse al sol disfrutando de una sabrosa comida en alguna de las muchas *trattorias* que existen en esta región, pero antes del atardecer tendrá que regresar a la ciudad. Es entonces cuando empieza el frío de la noche que envuelve todos los recodos de la Campania. Ya en la Ciudad Eterna, encontrará aposento en alguna de las muchas bodegas, lo que fácilmente le permitirá tomar un par de copas degustando productos de los estantes, al tiempo que las trescientas campanas de Roma tocan a vísperas y una muchedumbre pasea por las calles.

Pero todo a su tiempo, de nuevo el rumbo es hacia el sur. Hemos viajado media mañana; las idílicas y vinícolas villas otean el paso del viajero desde las montañas de Albano. Monte Casino, que como puño alzado hacia el cielo, presenta su gigantesca abadía en lo alto de una rocosa colina. Después de sobrepasar Capua y Casesto llegamos a Nápoles. Los bien definidos márgenes de su bahía descansan ahora bajo los rayos del sol, en una orilla la estela humeante del Vesubio y en la otra la ciudad, que vemos recostada sobre una ladera. Nápoles, ciudad millonariamente poblada, parece asentarse como cávea en las abruptas pendientes del cerro que la envuelve; sus estrechos callejones ascienden derechos y en brusca pendiente hacia las alturas, mientras se cubren, protegiéndose del sol en todo su recorrido, con la colada puesta colgando a secar, mientras que todo alrededor parece cubierto de basura y de una babosa suciedad. Un continuo hormigüeo, un ir y venir de gentes; pero en medio de todo este ajetreo los vecinos sacan sus sillas y allí sentados disfrutan de la comida o realizan sus quehaceres sin preocuparse en absoluto de la expectante concurrencia, mientras pequeños y medio desnudos “renacuajos” revolotean por doquier. En los ojos de sus compatriotas estos habitantes son despreciados como gentuza; por todas partes se ven lisiados deambulando; son gentes feas y de pequeña constitución, y sus miradas denotan presentimientos traicioneros.



14. Erik Bryggman. Fiesole



15. Hilding Ekelund. Interior de una iglesia italiana



16. y 17. Erik Bryggman. Apuntes de viaje





18. y 19. Erik Bryggman. Apuntes de viaje



20. y 21. Hilding Ekelund. Ravello

En medio de todo esto, el viajero encuentra un atractivo lugar en donde no le molestaría quedar atrapado en el interior de sus muros durante días o incluso semanas; se trata del museo que recoge y custodia todos los tesoros arqueológicos que se van recuperando en las excavaciones de Pompeya y Herculano. Estatuas de bronce y de mármol, mosaicos, frescos, utensilios, todo esto apasiona al viajero, igualmente todo lo relacionado con el apogeo de esta ejemplar cultura. El camino hasta el lugar de las excavaciones in situ es corto; hasta allí va nuestro hombre. Respetuosamente sobrepasa primero la puerta amurallada del recinto que, como oscuro túnel, conduce e inicia la andadura sobre las losas de la calzada en esta ciudad de los muertos. Accedemos ahora a los restos de las edificaciones donde la parte superior de los muros y también sus cubiertas ya no existen, pero en lo que resta de ellos vemos la distribución de las plantas, los suelos repletos de mosaicos, los paramentos cubiertos de frescos de proporciones y contenido artístico singular.

Después, unos cuantos días de sol en los alrededores de Nápoles. - En Ischia es la hospitalidad de sus habitantes que retiene durante días al viajero. Después desde el salernitano monasterio de Camaldoli podemos divisar Nápoles y el cono humeante del Vesubio, ambos aparecen enmarcados por los románticos acantilados de Ravello y Amalfi. - Continuamos hasta la vieja Paestum<sup>4</sup> aquí el viajero tropieza por vez primera con las bellas realizaciones de la cultura griega. El escenario es la siguiente: un fondo lejano con una cordillera nevada, un destellado mar abierto, entre ellos un vasto arenal desierto, sobre cuyas dunas descansan tres templos, firmemente sólidos, pero también dúctiles. La pátina amarillenta en la piedra caliza de sus columnas las hace brillar; en esta imperecedera escena se respira eternidad.

Ahora el Mediterráneo se deja a veces vislumbrar en una lejana y brillante franja que roza el horizonte, otras veces, lo contemplamos junto a las mismas vías del tren. - El viaje continúa en su camino hacia el sur. El tren avanza entre cercados, que poblados de chumberas, encierran los naranjales con los frutos que en ellos maduran. Por fin, detrás de la bruma, se empiezan a adivinar las siluetas azuladas de las montañas sicilianas, vemos también la ascendente humareda del Etna. Después de una corta travesía cruzamos el estrecho de Mesina, para pisar tierra en la enorme isla de Sicilia. Mesina se presenta tristemente ruinoso, motivo por el cual pasamos de largo sin detener nuestra marcha. Taormina, donde el soleado mar se tiñe de tonos azul-claros mientras hace romper sus olas contra los acantilados de la costa; rocas que han adquirido formas increíbles al intentar trepar hacia las alturas y abrazar toda la ciudad, mientras las ruinas de su castillo coronan las alturas. El teatro de Taormina está empotrado en la montaña, en la cima de una colina desde donde, sin obstáculos, se abren magníficos panoramas hacia el mar y hacia la nevada cumbre del Etna. Los

---

<sup>4</sup> Paestum, nombre de la vieja ciudad griega de Poseidonia o Posidonia



almendros están en flor, jugosos se ven ya los higos en las espinosas chumberas y los naranjos, que pueblan las laderas, se balancean por el peso de sus doradas frutas.

Presurososladeamos Catania, ciudad portuaria que ha sido destruida en repetidas ocasiones por los constantes terremotos y erupciones del cercano volcán. Sus edificios llevan ahora el sello del barroquismo local.

Disfrutamos de unos días al sol en Siracusa. Aquí la magnitud de los monumentos clásicos y su diseminada ubicación, obligan al viajero a efectuar kilométricos paseos. Desiertos aparecen los restos del trazado original de esta urbe, por todas partes hay vestigios: teatro griego, anfiteatro, las canteras Latomias con su tropical vegetación, el asombroso castillo de Eurialo. En este desarbolado paisaje, se percibe un plácido clasicismo que parece haber emergido de la inmensidad ondulada del mar.

Ahora nos introducimos en la desconocida Sicilia. Una destartalada vía nos lleva hasta Caltagirone. El trayecto lo hacemos en compañía de auténticos tipos sicilianos: sus fisonomías árabes se dejan ver apareciendo de entre los cuellos de sus encapuchadas camisetas azules, pero la salvaje impresión que a primera vista parecen ofrecer, no es más que el reflejo de una contenida docilidad infantil. La botella de Marsala pasa de mano en mano, el pan y los higos se reparten familiarmente. Los campos en estas tierras adentro son tremendamente amplios; la mole del Etna domina todo el paisaje de esta altiplanicie, cuyos límites y formas parecen mecerse como las olas en el mar. No existen elementos que puedan quebrantar esta armonía; los campesinos parecen querer evitarlo recogiendo en grandes caseríos o aldeas, desde donde cada mañana salen para ir a cuidar sus cosechas. Caltagirone es una rica versión de estos típicos pueblos, construido en pendiente entre dos lomas: su característica principal es la escalonada calle mayor; enorme escalinata que sube vertiginosamente hacia las alturas. Los monumentos arquitectónicos representan aquí el típico barroco siciliano; el atrevimiento de adentrarse en la porquería de sus callejones supone la posibilidad de tropezar con realizaciones encantadoras. Parados de pie, formando corro en las esquinas, los hombres visten orgullosos sus mantones tirados al hombro, mientras charlan airadamente agitando ceremonialmente sus manos; mujeres apenas se ven, están en la intimidad de sus hogares. De madrugada el viajero retoma su marcha. Afuera aún brillan las estrellas y el agudo canto de un joven rompe el silencio retumbando en las desérticas bocacalles. El motor del coche-correo ronronea y el viaje continúa, será un subir y bajar por en medio de estos amplios y solitarios campos que simulan oleajes marinos, sólo en el camino se ve actividad: caballerías arrastrando pintorescos carros, burros ingobernables cargados a rebosar, mulas que al paso de los vehículos cocean y bailan nerviosas sobre sus patas traseras, enérgicas mujeres portando fardos sobre sus cabezas y perezosos *signori* montados en sus cabalgaduras. Empieza a despuntar, el sol levantándose va tiñendo de un dorado rojo la cima



22. y 23. Hilding Ekelund. Paestrina y Bergamo



noreste del Etna, iluminando así el paisaje más bello de Sicilia. Continuamos subiendo, Piazza Armerina es uno de esos típicos pueblos rurales que se erige bellísimo ante nosotros mostrándonos su vigorosa volumetría coronada por la catedral y el castillo. Nos paramos en la plaza donde una animada concurrencia disfruta calmosamente de esas tan típicas tertulias sicilianas; en los campos los frutos crecen por sí solos, ahora no necesitan la ayuda del campesino que los ha labrado. ¿Por qué, pues, no utilizar estos libres y soleados momentos para reunirse con los amigos?

Avanzamos hacia Agriento. Arriba en las cimas se entrevén las increíbles construcciones de Castrogiovanni<sup>5</sup> y Caltanissetta, que en un saliente rocoso cuelgan sobre el abismo. Es de noche cuando miles de luces acompañan nuestra llegada a Girgentia. Con la compañía de dos nativos y el hedor a ajo que desprenden, seremos metidos en un enorme carruaje; se oyen latigazos, la ascensión a la meseta ha comenzado. Pronto se acaban las curvas del camino pero seguimos ascendiendo hasta que por fin el sonido que emiten las ruedas metálicas del carruaje cambia al rodar estas ya sobre el adoquinado de la calle, sobrepasamos edificios que intensifican la estrechez de los callejones y acabamos parando frente a un albergue en el cual, tanto la luz eléctrica como el agua corriente son un lujo desconocido y donde el joven y energúmeno posadero realiza todas las funciones de la casa: portero, bodeguero, caballerizo y cargador, pero él es, sobre todo, un gran amante y conocedor de todos los vestigios arqueológicos de estos parajes. Por la mañana el viajero abre la puerta del balcón; a sus pies se extiende toda la población mostrando sus cúbicas volumetrías repletas de aristas claramente definidas, detrás de este primer plano aparece una armoniosa campiña que suavemente desciende hacia el Mediterráneo, mar que ahora parece broncear su dorada piel bajo los rayos del sol. De entre la bruma matutina empiezan a descubrirse las ruinas de los templos que rematan pequeñas lomas. Allí vamos; un sol abrasador hace destellar las acanaladuras de los fustes labrados en piedra caliza y los montones de capiteles esparcidos por los suelos. Sentado sobre un trozo de friso caído, un bello y joven pastor toca la flauta; a pesar de la inconfundible realidad, durante unos segundos la imaginación me crea la ilusión de estar contemplando al mitológico Pan tocando su famosa flauta, pero las pieles de abrigo que cubren al joven y los nostálgicos acordes de su música me hacen volver rápidamente a la realidad.

Tras sobrepasar angostos desfiladeros y sortear abruptos acantilados, vemos ya relampaguear leves destellos; es el azul de la costa mediterránea que nos conduce directamente a la mayor ciudad de Sicilia: Palermo. Será difícil encontrar otra ciudad tan bien asentada: una amplia bahía abierta al mar que en un costado tiene el moldeado y escarpado peñasco de Monte Pellegrini, bajo el cual y a sus pies, la ciudad. En los edificios y monumentos de esta población se aprecian, visiblemente marcadas, las huellas de todas las culturas y pueblos que pasaron por ella e influyeron en

---

<sup>5</sup> Castrogiovani, población que desde 1926 es conocida con el nombre de Enna.

su pasado, -normandos, árabes, españoles-, enriqueciendo su arquitectura y originando una conglomeración de estilos cuyo resultado posee un especial y propio encanto. Generalmente en la decoración de los interiores se ha utilizado el mosaico; Los que representan La Creación en la catedral de Monreale, interpretan con severidad el solemne tema, utilizando una verdadera sencillez imaginativa que supera, incluso, las realizaciones vistas anteriormente en San Marco o en la iglesia de Ravena.

\*

Todo tiene un final, también los viajes de estudio. Pronto vemos a nuestro viajero embarcar y marchar hacia su nórdica tierra; desde la cubierta del buque puede aún contemplar el contorno maravilloso y vibrante de la costa siciliana que parece ahora descansar sobre los senos de las olas; este soleado e inolvidable recuerdo será lo que le acompañará hasta su invernada patria.



24. y 25. Hilding Ekelund. Estucos romanos hallados en Villa Farnesina

Hilding Ekelund  
1923

Artículo publicado originalmente en finlandés en la revista *Arkkitehti*, en el número dos del año 1923. EKELUND, Hilding: "Italia la bella", *Arkkitehti* 2/1923. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1923, pp. 17-28. En relación al viaje a Italia de Hilding Ekelund y su mujer, de los dibujos tomados allí así como todas las anotaciones de los cuadernos de viaje, se puede consultar la publicación, realizada íntegramente en sueco, con el mismo nombre: BJÖRKLUND, Kim (coord.): *Italia la bella. Arkitekterna Hilding och Eva Ekelunds resedagbok 1921-1922*. Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland, 2004.







## ANTI-POLI<sup>1</sup>

Juhani Pallasmaa

El interés que el proyecto de Dipoli ha despertado, tanto en general como también en los círculos de los ingenieros calculistas, así como también el extenso artículo que, exento de crítica, apareció publicado en el número (9/1966) de la revista profesional *Rakennustekniikka*,<sup>2</sup> hace generar un singular número de preguntas de índole básico, tanto sobre la esencia en sí de la arquitectura, como sobre las exigencias generales de la construcción.

La capacidad económica de la sociedad, los medios tecnológicos en las ejecuciones constructivas como también la valoración de todo lo excepcional e individual, han logrado que el entorno visual que hoy en día nos rodea sea el más dispar de la historia. Este caos queda reflejado en el gran número de contradictorias teorías que sobre arquitectura y urbanismo actualmente disponemos; serían necesarios unos criterios constructivos que garantizaran los valores de índole humano y social. En la arquitectura actual existe un intento desesperado por descubrir y crear formas únicas y nuevos modelos, cuando realmente se deberían buscar las verdaderas necesidades sociales,

---

<sup>1</sup> El título original del artículo de Pallasmaa fue "Vastapoli". Ésta es una palabra compuesta con un doble significado al mismo tiempo. *Vasta-* se traduce como anti-, opuesto, y *-poli*, como ciudad. *Anticiudad* o *Antiurbano* sería por lo tanto uno de sus significados. Pero, implícitamente, en alusión directa al edificio de Dipoli, recientemente construido por Pietilä, el título puede ser también traducido como *Anti-Dipoli*.

<sup>2</sup> *Rakennustekniikka*, es la revista oficial del Colegio Oficial de Ingenieros Calculistas de Finlandia.

como también todo aquello que hace perdurable una construcción. En la sociedad de hoy en día, caracterizada por ser una sociedad especializada, las opiniones del público en general, al igual que las de los círculos de especialistas ajenos a la construcción, han hecho que la autocrítica decaiga.

Tradicción, humanidad y arte son mitos con los que frecuentemente se encubren gran cantidad de pensamientos confusos así como también una deshonesto actividad social. Al hablar de arquitectura se utiliza en demasía un vocabulario con gran contenido emotivo y sentimental o de contenido programático.

El arte y la arquitectura no son entes con subjetividad arbitraria, sino un ordenado conjunto de formas de alta calidad. La función constructiva de la arquitectura es organizar las necesidades funcionales, tanto técnicas como sociales, para transformarlas en un conjunto armónico que contenga ideales sociales, filosóficos y éticos. Proyectar es un proceso sintético; es optimizar las necesidades funcionales exigidas maximizando la utilización de los métodos que tenemos a nuestra disposición (recursos económicos y artísticos). La arquitectura es un método en el cual sus componentes constructivos que la forman deben recíprocamente adaptarse, tanto técnicamente como funcionalmente.

La tecnología (estática, materiales, sistemas constructivos) es una de las cualidades intrínsecas de la arquitectura, no es el remedio, tampoco el instrumento. La función del ingeniero calculista no es la de utilizar un sencillo sistema cualquiera para cubrir la luz de una bóveda, sino la de encontrar para cada proyecto una solución apropiada conteniendo una lógica forma constructiva que optimice las dimensiones de la estructura en relación a la función del edificio y que exija de la estructura y del material utilizado, honesta compenetración, consistencia de uso y propia expresión. El efecto arquitectónico de una obra debería surgir de la ordenación de los elementos que le son esenciales y de la realidad intrínseca del sistema utilizado. La imagen exterior o el efecto visual no son suficientes para justificar un elemento constructivo, tampoco el material utilizado ni la forma adoptada.

En mi opinión lo genial en la arquitectura no se logra descubriendo nuevas formas o espacios, sino en la exactitud con la cual las necesidades funcionales del momento y su jerarquía han sido comprendidas para poder ser transformadas en formas concretas. La acción de proyectar responsablemente conlleva a estudiar honestamente las tecnologías disponibles de nuestra cultura y los rasgos de nuestra sociedad, y con ello afanarse en desarrollar formas anónimas sin apoyarse en caprichos artísticos o estéticos.

La arquitectura es el reflejo de los ideales, aspiraciones, métodos y posibilidades de la sociedad.

Juhani Pallasmaa  
1967

El artículo fue publicado por primera vez en finlandés en la revista de la Asociación Finlandesa de Ingenieros Civiles *Rakennustekniikka*, en el número nueve de 1966. PALLASMAA, Juhani. "Vastapoli", *Rakennustekniikka* 9/1966. Helsinki, Kustannus oy Rakennustekniikka, 1966. Posteriormente se volvió a publicar junto al artículo de Pietilä titulado "Vastavuspeli" en *Arkkitehti*, en el número cinco de 1967. PALLASMAA, Juhani: "Vastapoli", *Arkkitehti* 5/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1967, p. 37.





## JUEGO DE RÉPLICA<sup>1</sup>

Reima Pietilä



A pesar de que Juhani Pallasmaa dice que el Dipoli ha sido para él sólo un tema para su artículo de “Vastapoli” (Anti-Poli),<sup>2</sup> los lectores del número 1966:9 de la revista *Rakennustekniikka*<sup>3</sup> podrían creer que la intención de dicho artículo es realmente valorar críticamente la arquitectura del Dipoli, si así fuera, me pregunto: ¿Es válido dicho artículo para realizar tal función?

Mi respuesta es negativa. El artículo de Juhani Pallasmaa es sólo una especie de dogma; es la opinión emotiva de un artista, sin fundamentos, sobre el modo cómo él debería actuar para lograr una arquitectura de calidad. Dicho de otra manera, viene a ser una norma personal para utilizar en sus realizaciones.

A pesar de utilizar en dicho artículo un tono inusual dentro de nuestro círculo profesional, merece todo el reconocimiento.

---

<sup>1</sup> El título original del artículo de Pietilä fue igualmente compuesto, “Vastaavuuspelejä”, donde *Vastaavuus*- alude al carácter de contestación o réplica y *-pelejä* a lo lúdico, al juego.

<sup>2</sup> Consultar artículo “Vastapoli” (“Anti-Poli”) incluido también traducido en este anexo.

<sup>3</sup> El artículo titulado “Vastapoli” (“Anti-Poli”) de Pallasmaa, un año antes de ser publicado en la revista *Arkkitehti* en 1967 se publicó en la revista *Rakennustekniikka*, en el número 9/1966

De todas formas, no puedo dejar que dicho artículo quede sin respuesta, ya que si se pronuncian cosas cuya esencia concierne al Dipoli, también inmiscuye a otras construcciones de similar índole, omitiendo pronunciamientos sobre todas las otras obras restantes.

Siendo yo uno de los proyectistas del Dipoli, y considerándoseme como el creador de su arquitectura, estoy en tal situación de parentesco que mi testimonio no puede ser imparcial en dicho asunto. Por ello voy sólo a exponer mi *doctrina* la cual, simultáneamente contrastaré con la de Pallasmaa. Para no despertar dudas, voy a hacerlo punto por punto.

Se desees seguir el juego: doctrina versus doctrina, ponte enfrente el número 1966:9 de la revista *Rakennustekniikka* y abre la página 613 y numera las frases del 1 al 18 del artículo titulado *Vastapoli*.

1

No se puede hablar de arquitectura conceptuándola como un ente único e indivisible. Existen muchas arquitecturas y actualmente hay un sinfín de arquitecturas diferentes. Hasta ahora no se ha encontrado un único concepto que englobara a todas las arquitecturas. El diálogo sobre *la esencia de la arquitectura y las necesidades fundamentales de la arquitectura* se debería llevar a cabo, primeramente, en propio campo; o sea en la revista *Arkkitehti*, de manera que se debatiera a fondo para nacieran verdaderas sugerencias.

Por cierto – los arquitectos sólo han recibido enseñanza para expresar sus ideas visualmente, no por medio de la palabra escrita.

2

Pallasmaa evita nombrar los motivos por los cuales nuestro entorno visual se presenta hoy en día diversificado.

Una saludable capacidad de recursos económicos, unos buenos conocimientos técnicos y la tolerancia de los valores personales del individuo, deberían ser factor de uniformidad. La uniformidad no significa monotonía, tampoco limitación; significa equilibrio entre los diferentes medios de realización. Esta uniformidad no se puede lograr en un abrir y cerrar de ojos, sino que para ello son necesarios los factores tiempo y trabajo.



3

En arquitectura, los planes generales de ordenación, la normativa urbanística y los proyectos de nueva planta, son la documentación con la que, en un principio, se ponen a prueba los valores sociales y humanos, es decir, los valores culturales que nos rodean. Existen pues suficientes medios para poder conseguir despejar este *caos* visual.

Parece como si estos criterios (continuamente y por desgracia) fueran en el ámbito del intercambio cultural internacional, divisa de fácil cambio. A Finlandia llegan demasiadas ideas importadas, totalmente inadecuadas para nuestra cultura. Estas ideas son rápidamente asimiladas, ni siquiera con tiempo para poder comprobar si hubieran existido otras de mejores y que se adaptasen mejor a nuestro medio ambiente. También la representación gráfica de estas ideas es de gran calidad; hay infinidad de medios para ello, pero generalmente logran desvirtuar el resultado final.

4

La búsqueda para idear nuevas formas arquitectónicas, la dirección en la ejecución y el estudio del proceso constructivo son los medios con los cuales se intenta dar respuesta a las cambiantes necesidades que la sociedad actual requiere. Necesidades y funciones no son ya comprendidas en nuestra arquitectura debido a la estrechez pragmática asimilada (lo mismo que en los años 30 se logró con la teoría del funcionalismo), sino que se piensa que ambas contienen múltiples factores tanto diferenciadores como unificadores, de manera que en el caso límite del Dipoli se puede decir: la función primordial de la obra es servir a las necesidades de la comunidad que la rodea. De las diferentes actividades que pueda contener una construcción, con el tiempo, alguna llega a resaltarse o segregarse; entonces la arquitectura debe ser flexible y adaptarse a ello.

La arquitectura es la forma generalizada a la solución desarrollada por el proyectista. Nace de los parámetros constructivos y de las funciones intrínsecas del edificio, nace nuevo, una y otra vez, de nuevo y de nuevo.

El edificio del Dipoli es el centro de la minúscula sociedad integrada por la comunidad estudiantil universitaria.

5

Da la impresión que nosotros los arquitectos estuviéramos faltos de recursos. Las posibilidades existentes para poder valorar nuestra propia especialidad desde diferentes puntos de vista, han disminuido drásticamente en Finlandia. *El público y los especialistas ajenos* están en una mejor situación; les es fácil lograr unos conocimientos generales y conseguir cierto nivel para

aficionarse al tema, pero la amplia y profunda investigación sobre la arquitectura no logra mantenerse al día. El mundo de los especialistas que integran nuestra sociedad finlandesa es pequeño, de manera que no llegan a cubrirse todos los sectores; en ellos hay muchos huecos que no se llegan a cubrir.

6

La tradición, la humanidad y el espíritu artístico no son mitos, son cosas reales, las cuales podemos verdaderamente (con cierta coherencia) ver y palpar en la arquitectura.

Somos finlandeses, tenemos nuestra propia lengua y nuestro propio e intrínseco carácter. De todas maneras – a pesar de nuestra idiosincrasia, formamos una sociedad sana y desarrollada. En Finlandia, a pesar de nuestra minúscula población, en proporción somos demasiado ambiciosos. Intentamos forzosamente subir al podio de la élite cultural actual, para demostrarnos a nosotros mismos que aún seguimos existiendo. Hasta el momento nuestra arquitectura ha sobrevivido con méritos propios. Pero que sucederá si nuestra joven arquitectura llega a sentir la responsabilidad de cortar con todos los rasgos propios que contiene la idiosincrasia finlandesa; ¿Cuándo empezaremos a decir que el legado de nuestra propia y noruega tradición constructiva ha sido sólo una cosa inexistente?

7

No llego a comprender qué es lo que piensa Pallasmaa. El lenguaje que él utiliza es utilizado sólo para despertar sensaciones y vivencias. Ello hace que se deje de lado el tema. Antes teníamos a nuestra disposición sabios y emotivos refranes, ahora sólo disponemos de las canciones de protesta.

A veces parece como si una simple y nítida palabra no se supiera leer, especialmente cuando aparece relacionada con la arquitectura. Las imágenes que llevamos grabadas en nuestra mente nos reprimen. El sentido auditivo del arquitecto es débil, pero su sentido visual casi recibe veneración divina. Somos pocos los que, conmigo Márten Bondenstam,<sup>4</sup> defendemos la palabra como un estupendo método para ser utilizada en la redacción de los proyectos. La mayoría no cree en ello, pero tampoco lo ha probado.

El artículo de Pallasmaa es como si su mensaje contuviera otro de programático. ¿Se habrá ya dado cuenta de ello?

---

<sup>4</sup> Márten Bondenstam, 1935, arquitecto, matemático, libre pensador y artista polifacético.

8

El organigrama de las actividades desempeñadas por el individuo, al igual que la rutina (orden) de estas, son factores tan importantes en la evaluación analítica constructiva tal como pueden ser, concebidas con el sello de *conformidad legal* o de *ordenación de alta calidad de las formas*, el arte y también la arquitectura. (Sobre *ordenación de alta calidad de las formas* ver el apartado 12)

En arquitectura la individualidad, a pesar de sus libertades, es ordenada. En ella la exageración y lo absurdo son permisibles: por ello la libertad artística –las bellas artes- ha cercado su propio campo de pruebas.

9

Pallasmaa cree, que los fenómenos sociales son programados de antemano y dirigidos a distancia para la consecución de unas metas nobles y preconcebidas, mientras que a la arquitectura le pone en boca los ideales de la normativa del buen hacer, haciendo así que las realizaciones sean verdaderamente imposibles de realizarse a pesar de que para ello se pudieran utilizar cerebros electrónicos. Sobre todo, cuando el lector equivocadamente entiende que el objetivo de Pallasmaa es evadirse de la realidad actual y regresar a la sociedad costumbrista para hablarnos utilizando terminologías decimonónicas, sobre *virtudes socio-filosóficas e ideales estéticos*. ¿Intenta así lograr objetivos verdaderamente extraños e inalcanzables? En la arquitectura fácilmente se concentran ya de por sí, demasiadas servidumbres de tipo emocional.

Ejemplo: No conozco ninguna construcción que logre formar *un conjunto armonioso*. Tampoco creo, que la arquitectura nunca intentará ser *un conjunto organizado armónicamente*. La arquitectura no es un ente íntegro y fácilmente definible. Al menos la arquitectura que está expresamente al servicio del individuo y de las personas que habitan en una contradictoria y desorganizada sociedad.

10

El análisis es más importante que la síntesis. Al menos en el momento de la arquitectura actual. La arquitectura no es un compuesto químico. No contiene ni puede desintegrarse en elementos simples. El cuadrado, el triángulo y la circunferencia no son figuras elementales de la arquitectura: una simple pletina maciza y rectangular no es una estructura arquitectónica. ¿Podría Pallasmaa fundamentar, por qué motivo ello se debería argumentar? ¿Reconoce él las reglas en este juego de ideas? - Al proyectar se intenta maximizar las necesidades exigidas, optimizando la utilización de los recursos tanto económicos como artísticos.



*El significado del contenido* es así: los elementos integrantes de una obra de contenido artístico y social, son generalmente elementos externos a dicha obra, por lo cual no siempre pueden considerarse durante la realización del diseño.

11

La arquitectura es siempre indisciplina (si entendemos disciplina como estructura lógica). Una obra arquitectónica (no sólo una edificación) puede ser dividida intencionadamente en partes (elementos constructivos) o con esos mismos elementos se pueden unificar de diferentes formas de manera que sigan manteniendo su contenido técnico y funcional. (Caso de la técnica de prefabricados)

12

En arquitectura, al igual que en el ser humano, no existen partes *inherentes*, ni esencias, tampoco fundamentos. En la edad moderna la filosofía religiosa germana también creó una fraseología espiritual ininteligible, similar a la que ahora practica Pallasmaa y que también se practica en los círculos académicos de Finlandia (Ver la obra de J.E. Salomaa: *Snellman, eläma ja filosofia*. Helsinki 1944, pág. 601-602).<sup>5</sup> La técnica es un elemento para ser utilizado en arquitectura, y a veces ocurre a viceversa: la arquitectura es utilizada en la técnica.

13

El deber del ingeniero calculista consiste en encontrar la solución idónea de entre los múltiples sistemas estructurales que tiene a su disposición.

Debería interesarse en la utilización de soluciones que, saliendo de lo normal, son más originales y complejas. No puedo creer que el calculista pudiese tutelar al arquitecto logrando mantenerlo durante mucho tiempo bajo el influjo de una determinada y correcta técnica constructiva, puesto que – la técnica siempre va progresando.

14

De por sí no nace nada; todo hay que reflexionarlo para después hacerlo.

---

<sup>5</sup> Snellman (1806 – 1881) fue un filósofo, escritor y político finlandés, gran influyente tanto en la lengua como en independencia del país. El título de la referencia puede traducirse como *Snellman, vida y filosofía*.

Acertado es hablar de los componentes fundamentales de una construcción, a pesar de que dependiendo del medio ambiente estos pueden ser totalmente diferentes. (La catalogación de dichos componentes es anterior al siglo XIX. Recordemos el ejemplo de los masones. Donde en la eternidad de su universo, la arquitectura aparece representando el apartado terrenal. En ella el arquitecto aparece oficiando el ritual de la arquitectura como el gran maestro en una gran y solemne celebración).

15

Se determinan los elementos constructivos, se elige el material, la forma acaba moldeada con deliberada intención. El resultado final es impredecible, es el cómputo de todo el proceso de proyectar. Unas veces el objetivo es la funcionalidad y su indicador la eficacia. Otras veces el objetivo persigue influir de manera mental. La arquitectura contiene múltiples factores influyentes, a veces como en las personas, fuerza y vigor. La arquitectura puede también contener rasgos propios.

(Pallasmaa con sus palabras: *...o el efecto visual no son suficientes para justificar... la forma adoptada* querrá decir, que existe un aspecto interior contrapuesto a otro exterior, de contenido menos relevante, de menor importancia. Ver, por ejemplo, las páginas 603-607 del libro citado anteriormente. Hoy en día esta división entre formas arquitectónicas exteriores e interiores ya no se utiliza)

16

En arquitectura la forma y el espacio son realmente creados al igual que en las artes plásticas. La reflexión y el estudio de las formas y los espacios (también este escrito) ayudan al desarrollo de la cultura constructiva. Para el estudiante de arquitectura el estudio del análisis de las formas es un tema importante, viene a ser la suma de todas las asignaturas de la especialidad.

Pallasmaa hace del arquitecto un *genio* extravagante, un transformador de alta exactitud.

Como aparecerían *nuestras realidades actuales junto a las jerárquicas valoraciones que ellos hacen* si pudiesen transformarse en materia de forma tridimensional y si dicha elaboración se realizase con la exactitud que Pallasmaa exige. El engendro resultante nunca podría tener buena pinta; seguro es que contendría el ángulo recto. Tampoco su elaborador sería ya un arquitecto viviente, sino un aparato transformador de alta exactitud del VTT (Laboratorio Nacional Finlandés de Tecnología).

17

El arquitecto que manifiesta responsabilidad en su quehacer se centra, dentro de sus posibilidades, en modelos culturales de su tiempo y de su entorno; especialmente resaltando la tecnología.

Palabras cultas como anónimo ya no le afectan.

Tampoco acepta fácilmente las palabras publicitarias en los catálogos de ventas.

18

Naturalmente que es así: la arquitectura es trama y urdimbre, hilos de cuyo hilvanado se entreteje el variopinto tapiz que contiene y refleja los objetivos, aspiraciones y posibilidades de la cultura finlandesa.

Esta arquitectura no dibuja, tampoco refleja; sólo funciona.

Reima Pietilä  
1967

El artículo ha sido publicado en finlandés, junto al anterior artículo de Pallasmaa, "Vastapoli", únicamente en la revista *Arkkitehti*, en el número cinco de 1967. PIETILÄ, Reima: "Vastaavuuspeli", *Arkkitehti* 5/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1967, p. 37-38.









## ESTRUCTURA Y TECNOLOGÍA

Juhani Pallasmaa

Auguste Perret llama a las estructuras la lengua materna del arquitecto y al arquitecto el poeta que piensa y habla en estructuras. Sobre la necesidad de honestidad estructural, dice, “El constructor que disfraza cualquier parte del marco de un edificio está renunciando a la única ornamentación posible en la arquitectura y al mismo tiempo, a la más bella. Si esconde un pilar en carga está cometiendo un error. Si construye un pilar falso está cometiendo un crimen.”

Nietzsche también experimentó la arquitectura, por encima de todo, en forma de estructuras. “Los trabajos arquitectónicos son la sublimación del hombre, su conquista de la gravedad, su necesidad de dar forma a la fuerza. La arquitectura es una armonía visible de fuerzas.”

Estructura y técnica tienen una posición central en la arquitectura. En casi todas las formas arquitectónicas, concretamente en la historia de la arquitectura del Oeste, la expresión ha dependido de la articulación de sistemas estructurales, tanto reales como ficticios –ilusiones-. El desarrollo de formas estructurales, materiales y técnicas de trabajo ha tenido una influencia decisiva en el desarrollo de formas arquitectónicas. En cualquier caso, un espacio o forma arquitectónicos son realizados a través de estructuras, y un hecho estructural, la vibración para erigirse y el movimiento de las fuerzas en las estructuras, son en sí mismas el único hecho estructural real y constante en un edificio estático. El hecho de que sea en la estructura donde se encuentra la expresión central y más importante de la arquitectura, surge de este carácter activo, funcional, de la estructura en nuestra percepción de la misma.



01. “El pasado se fue de aquella manera. Al enfrentarnos a una situación completamente nueva, siempre tendemos a aferrarnos a los objetos, al sabor del pasado más reciente. Miramos al presente a través del espejo retrovisor. Caminamos hacia el futuro de espaldas. Los suburbios viven en la ilusión de la tierra de Bonanza.” (Marshal McLuhan)  
El hombre parece ciego ante su verdadero entorno. Experimentamos las nuevas condiciones como variaciones de las anteriores- explicamos el presente y el futuro por medio del pasado. Incluso en condiciones completamente cambiadas, imitamos nuestro entorno del pasado, utilizamos tecnología moderna para realizar formas obsoletas.  
Cuando más libre es el hombre de las limitaciones de su pasado es cuando se ve forzado a lidiar con el tráfico y la velocidad. Reconocer la luz como un movimiento extremadamente rápido ha supuesto una liberación vital a nivel de pensamiento.  
El movimiento y la velocidad nos hacen examinar los fenómenos como son en sí mismos, sin actitudes preconcebidas de nuestro entorno y del pasado. Las casas y las ciudades son las partes más inflexibles de nuestro entorno – pues preservan nuestras experiencias del pasado y nuestras creencias.





02. La contradicción entre la forma arquitectónica obsoleta de los pilones de piedra natural del puente colgante y la estructura abstracta, "no arquitectónica" de los cables, es evidente. En la parte de la estructura construida con los materiales convencionales y cargada a compresión, el proyectista no ha sido capaz de liberarse del peso de la tradición, y ha enmascarado la estructura con arquitectura deshonesta, innecesaria. Aparentemente ha hecho un esfuerzo consciente para generar belleza. La construcción suspendida fue una situación completamente nueva, de adaptación irreconciliable con la ornamentación de las clásicas estructuras comprimidas.



03. La contradicción entre el progresivo pensamiento técnico en el edificio y el estilo de vida conservador (máquina para vivir Dymaxion, Wichita 1945, R. Buckminster Fuller).  
Nuestras actitudes preconcebidas y el conservacionismo parecen estar relacionados de una forma más fuerte a nuestro entorno inmediato y diario, el hogar, los muebles, artículos y ropas. Éstas son las partes de nuestro entorno que conforman nuestra identidad.

Generalmente, la estructura es entendida únicamente como la parte sustentante primaria. Sin embargo, todo el edificio consiste en estructuras y sistemas estructurales en diferentes grados y niveles. Cabe pensar en la estructura como inclusora de varios conceptos: estructura jerárquica, estructura simbólica, estructura funcional, estructura estética, etc... La arquitectura es pues una organización simultánea y en varios niveles de estructuras, cada una sobre la anterior.

Según la teoría de la arquitectura de Susanne Langer, las soluciones funcionales o técnicas no toman parte en la expresión arquitectónica. En su opinión, participan principalmente como motivos de proyecto, guiándolo y auxiliándolo. No obstante, la construcción y la técnica están implícitas en la arquitectura, son simultáneamente puntos de partida y objetivos del mismo modo que, por ejemplo, un punto de vista socio-funcional es el objetivo al cual aspira la arquitectura.

Construcción y técnica no son sólo instrumentos a través de los cuales puede ser realizado algo más primario, sino una parte de la misma esencia y resorte de la arquitectura.

Las estructuras no pueden ser separadas de la técnica, de las formas en que se planifican y realizan las construcciones en cualquier momento de la historia. En edificación, la técnica constructiva ha estado ligada por diversos implementos mecánicos, sistemas e instalaciones. Nuestro entorno está pasando a ser cada vez más técnico y mecánico y el abanico de factores ambientales que han de ser controlados artificialmente sigue creciendo. Hasta ahora, la arquitectura ha logrado coordinar únicamente el sistema de estructuras, el esqueleto del edificio. El otro ámbito de la técnica constructiva, el metabolismo y el torrente sanguíneo del edificio, no han hecho por el momento aparición como partes perceptibles de estructura. Son colocadas dentro de manera aleatoria y no estructural, y por lo general violando el sistema estructural real.

Hasta el siglo pasado el desarrollo de arquitectura consistió principalmente en el desarrollo de sistemas estéticos. Su formulación venía influenciada por el desarrollo de materiales de construcción, las formas estructurales y la tecnología, así como por los cambios en las instituciones sociales que la arquitectura simbolizaba y concretizaba. Debido a este introspectivo esfuerzo estético, la arquitectura pasó a ser un arte separado y fue dejado atrás por el resto de desarrollo social y cultural.

El industrialismo dio lugar a cometidos totalmente nuevos para la edificación – por ejemplo, puentes y estaciones para ferrocarril – que requerían métodos constructivos económicos y racionalizados. Los arquitectos, ligados a una ecléctica copia de estilos y tradición arquitectónica, no eran capaces de enfrentar estos cometidos. La iniciativa pasó pues a los ingenieros, abiertos de mente, hombres sin entrenamiento estético que se hallaban libre de ideales externos y demostraron ser sorprendentemente capaces de explotar el potencial de las nuevas tecnologías.

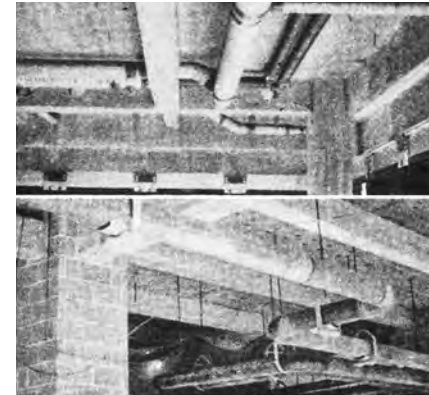
La técnica, el estilo y las aspiraciones sociales de la nueva forma de construir dieron lugar a una “arquitectura” externa, medio siglo antes de que ésta fuera aceptada por la propia arquitectura. Dada la falta de marcas estéticas reconocibles establecidas, estas estructuras no podían ser consideradas arquitectura. La capacidad ingenieril del siglo XIX fue aplicada casi por completo y en exclusiva a construcciones técnicas en que, debido a la naturaleza del trabajo que se tenía entre manos, no parecía necesario el uso de ornamentación. Es cierto que la ornamentación más tarde comenzaría a ser usada en estructuras de hierro fundido producidas a nivel industrial, y sería así como, a través del “art nouveau”, las nuevas formas constructivas encontrarían su lugar en la arquitectura.

Parece que estuviéramos volviendo a una posición en que ciertos ideales y formas de pensamiento trasnochados nos estuvieran impidiendo reconocer los problemas reales de nuestra era y las posibles maneras disponibles para resolverlos. En el desarrollo de la construcción, la iniciativa es una vez más volver al técnico proyectista profesional. El desarrollo creativo de nuevas estructuras y construcciones está siendo llevado a cabo principalmente fuera de la arquitectura. La amplia gama de materiales y tecnología altamente desarrollados están haciendo posible a los arquitectos por primera vez construir grandes vanos – con formas estúpidas, inútiles e incluso no estructurales.

La edificación es el campo de la tecnología que se desarrolla más lenta y tímidamente. El espacio de tiempo entre el invento a nivel particular y la generalización de su uso, o la producción en masa, que en electrónica, telecomunicaciones, ingeniería mecánica y la industria armamentística es de varios años o meses, suele demorar décadas en construcción.

Buckminster Fuller ha incidido en la necesidad de utilizar materiales más económicos y eficientes y ha tomado un criterio para las estructuras: su rendimiento por libra. La minimización de uso de materiales no sólo tiene un valor inherente conectado con el deseo de proyectar estructuras económicas, sino que también tiene un valor social y estético, en el momento en que 1/3 de la raza humana ni tan siquiera tiene un lugar decente en que vivir y la planificación global y los programas de edificación están comenzando a convertirse en una realidad.

La no tecnicidad de la construcción se torna obvia cuando comparamos el rendimiento estático y mecánico por libra del material en un cohete espacial de cincuenta plantas y el de un bloque de viviendas estándar con la misma altura. La razón por la que la construcción ha ido a la zaga de la tecnicidad es que los proyectistas están ligados a ideas desfasadas y que la sociedad les ha impuesto una carga de responsabilidad, un punto de fricción, sobre el desarrollo y los cambios en el entorno.



04. “La estructura sustentante es al edificio lo que el esqueleto al animal. Al igual que el esqueleto del animal, ajustado en ritmo, equilibrio y simetría, contiene y soporta los diferentes órganos en sus respectivos lugares, del mismo modo la estructura del edificio ha de ser concebida rítmicamente, con equilibrio e incluso simetría. Sólo entonces será posible ubicar los variados organismos y servicios que la función y modos operandi del edificio demanden, teniendo siempre en cuenta su calidad y ubicación”. (Auguste Perret)

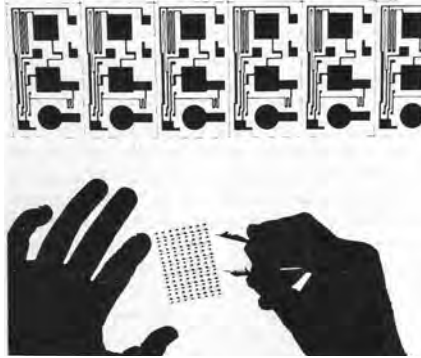
La construcción es el área de desarrollo tecnológico de más lenta evolución. Incluso en los mejores ejemplos, sólo la estructura sustentante del edificio ha sido coordinada en un sistema consistente. El metabolismo del edificio, los diversos equipamientos mecánicos e instalaciones, son colocados de forma dispersa y generalmente haciendo un brutal caso omiso a la estructura en sí. Las vísceras del edificio atraviesan sus huesos.

Iluminación eléctrica, calefacción central, aire acondicionado y refrigeración, fueron adoptados 30 años en los barcos que en los edificios sobre tierra.

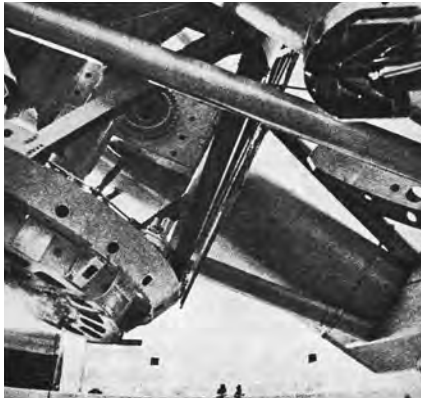


05. Uso de fuentes tecnológicas y lenguaje formal romantizados, irrelevantes.

Los arquitectos tienen una actitud superficial y romántica hacia la tecnología. Hasta el momento, la tecnología en arquitectura ha sido una cuestión de forma más que un medio integrado y relacionado con las capacidades del edificio.



06. La precisión de la microtecnología. Circuito impreso integrado. Puede llegar a ser posible simular el cerebro humano en un ordenador del tamaño de una caja de cerillas. (Diseño Arquitectónico, 2000+)



07. La precisión de la macrotecnología. (Telescopio del Observatorio del Monte Palomar, completado en 1949.) (Nótese la escala de las personas en la imagen.)

El peso muerto que arquitectura y construcción acarrean parecen ser las limitaciones y prejuicios de nuestra tradición cultural al completo, mientras que la ciencia pura y la tecnología están avanzando libres de factores humanos restrictivos entre sus leyes internas. Nuestro nuevo entorno y condiciones son examinados en términos de lo antiguo, y esto es imposible por el mero hecho de que lo nuevo crea sus propios conceptos y formas, y ha de ser comprendido y aceptado de este modo. El hombre parece ciego a su entorno real. Marshall McLuhan, al interpretar el desarrollo de esta influencia de instrumentos y medios de comunicación, dice que un hombre experimenta su vida y entorno como si los viera a través de un espejo retrovisor – sólo cuando ya los ha dejado atrás. Debido a esta actitud retrospectiva, hablamos de telegrafía sin cables o caballos de vapor, o consideramos el ordenador el más alto avance de la ingeniería mecánica, a pesar de que el ordenador ya no es en absoluto mecánico, sino electrónico.

La visión como base estética para la proyección de edificios se está tornando cuestionable. Gigantes cristalizaciones metálicas han sido cultivadas artificialmente en laboratorio, son cientos de veces más resistentes que los metales conocidos hasta ahora gracias a su ausencia de caras de fisura frágil. En el campo de las estructuras, al igual que en nuestro entorno técnico, los fenómenos vitales van hacia lo que puede ser percibido sensorialmente.

Buckminster Fuller, libre de objetivos y restricciones arquitectónicas y estéticas, ha demostrado ser capaz de ver el verdadero potencial de la tecnología y ha combinado ciencia y tecnología para desarrollar una forma de pensamiento más progresiva. Un ejemplo de lo que realmente puede significar un uso de la tecnología sin objetivos externos puede ser la cúpula geodésica de Fuller para la Union Tank Car Company, en Illinois, que podría albergar la segunda catedral más grande del mundo, en Sevilla. A pesar de todo, todo el peso de la estructura de Fuller sólo equivale al de dos de los pilares de la catedral de Sevilla.

En general las estructuras geodésicas de Fuller sólo pesan el tres por ciento de lo que pesan las estructuras dimensionadas para cargas similares que solemos encontrar entre la proyección arquitectónica. El armamento ha estado a la vanguardia del desarrollo tecnológico y muchos inventos técnicos han sido producidos en el ámbito de la tecnología militar. Aún así, la producción de verdaderas mejoras técnicas también en este campo, sólo puede venir dada por el proyectar de una manera libre de inclinaciones preconcebidas y no cegada por la tradición. Fuller desarrolló un equipo móvil y un edificio de almacenaje para la Marina Americana a mediados de los años '50 que pesaba sólo un 3%, necesitaba sólo un 6% de espacio para ser guardado, costaba sólo un 14% y tardaba en ser levantado sólo un 1% en función de las cifras correspondientes a estructuras usadas anteriormente. El reporte de la Marina en la comisión de proyectos calificó la estructura de Fuller como la primera mejora real en refugios militares en 2.600 años.



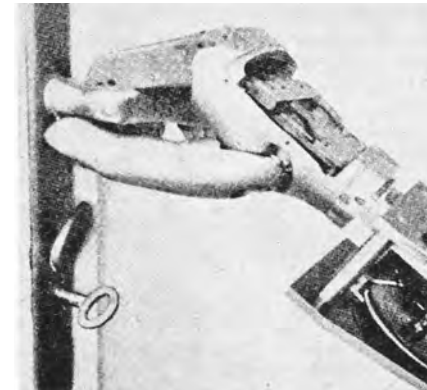
En comparación con los campos de más progresos en tecnología la tendencia de arquitectura moderna al completo puede ser criticada por una actitud superficial en torno a la tecnología y la construcción. Los arquitectos tienen una actitud románticamente estética hacia la tecnología, conocen la forma externa de las máquinas pero no los principios de su producción o sistemas de control y regulación. Los arquitectos están conduciendo la arquitectura hacia la superficialidad, un eclecticismo en que las ideas diletantes sobre tecnología, su potencial y sus requerimientos han sido substituidos por ideales clásicos de estilo.

En su libro sobre Mies van der Rohe, Arthur Drexler hace una crítica posiblemente no intencionada pero significativa al decir: “Mies construye como si tecnología significara sólo construcción de postes y vigas”.

Por otro lado, Christopher Alexander, por poner un ejemplo, ha señalado que en las estructuras de Fuller una puerta común, simplemente, no encajaría. Esta unilateralidad puede ser vista si miramos las imágenes de las viviendas de Fuller, en ellas la actividad desarrollándose en el edificio, así como los objetos y accesorios gritan su procedencia ajena a y en conflicto con su entorno. El mismo problema de someter una estructura brillante por sí misma a formas útiles surge con los paraboloides hiperbólicos de Félix Candela, cuyas paredes exteriores y de compartimentación, incluidas para dividir el espacio, son una afrenta a la estructura. Parece haber un conflicto paradójico y no resuelto entre la pura estructura lógica y las necesidades funcionales y la necesidad que la arquitectura tiene de composiciones formalistas.

Doxiadis separa los edificios en dos clases; edificios en vanguardia y aquellos que componen el fondo. Los edificios de fondo son todos esos entes anónimos que usamos cada día para vivir y trabajar, con una frecuencia muy elevada en nuestro entorno. Los edificios de vanguardia son aquellos que tienen un papel especial, y por tanto son más escasos; dado su significado social, deberían ser simbólicos. En la actualidad suelen demandar amplitud de espacios y dimensiones estructurales, por lo que cabe esperar que en ellos se dará una planificación estructural lógica y optimizada – estructuras formales -. Los otros edificios toman forma principalmente en relación al uso que les será dado y ha de haber varios niveles de compromiso desde el punto de vista puramente estructural.

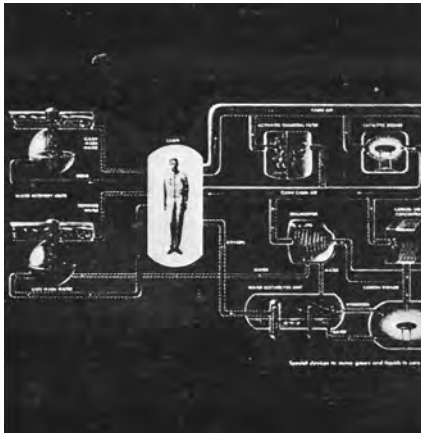
La capacidad de permanencia y la durabilidad de sus estructuras ha sido el criterio para juzgar la calidad de una construcción – la demanda de “firmas” de Vitruvio. Los cambios que tienen lugar en la sociedad (el boom de población, el cambio de una estructura social cerrada a una abierta, el incremento del nivel de vida, cambios en las formas de vida, hábitos y valores, etc) han hecho del planeamiento un campo dinámico. La permanencia de edificios y estructuras se ha convertido en un problema, un bloqueo a cambios y desarrollo esenciales. En lugar de puntos de inicio estáticos y



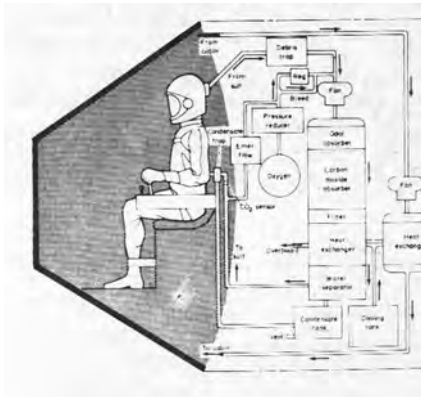
08. La habilidad del hombre de controlar su propia actividad y su entorno se está extendiendo de forma masiva. La imagen muestra una mano artificial sensible a la presión que funciona por un modelo de reaprendizaje de control muscular o – sorprendentemente- por control remoto electrónico. Los nervios de una extremidad amputada retienen su kinestesia por un tiempo, y esto puede ser registrado en forma de impulsos nerviosos. Un miembro artificial, ligado a las terminaciones nerviosas, puede ser construido, y funcionará del mismo modo que el miembro normal, con impulsos transmitidos por los nervios (Diseño Arquitectónico, 2000+)



09.- Tres astronautas “volando” por el mundo en una órbita de 72 horas en un simulador de Sistema Espacial Humanizado. Aquí pueden conseguir experiencia en todas las condiciones con que un astronauta se topa en un vuelo espacial real, a excepción de la ingravidez. La ingravidez es conseguida mediante el vuelo de una aeronave a través de un arco parabólico. La simulación también ofrece métodos excepcionales de control y experimentación en el tráfico, la ciudad y el proyección de edificios (Diseño Arquitectónico, 2000+)



10.- Una nave espacial es un microcosmos de los entornos de la Tierra. En el espacio, todo el aire, el agua y la comida son transportados en la nave y purificados para su reutilización. Gracias a una cadena biológica de largo plazo, no hay sistema de purificación biológica, ni sistema de gestión de residuos. (Diseño Arquitectónico, 2000+)



11.- El sistema de circulación de oxígeno en una cápsula espacial. Las vestimentas ya están disponibles en Inglaterra, ofreciendo condiciones y servicios inexistentes en la mayoría de edificios. Hay ropa a prueba de sonido, y ropa con líquidos circulantes de calefacción y refrigeración que hacen posible trabajar a temperaturas agradables desde -10°C hasta +70°C. (Diseño Arquitectónico, 2000+)

definidos, y requerimientos de proyecto, tenemos un campo en cambio constante de fuerzas y eventos que interactúan.

Estamos cambiando de la planificación de objetos separados y trabajos individuales al planeamiento de sistemas y estructuras generales. Esto significa, en lo relativo a la edificación, un cambio de estructuras tipo únicas a los sistemas de estructuras de producción masiva con capacidad para ser adaptadas a diversos propósitos. Este desarrollo no implica necesariamente una estandarización que conlleve la muerte de nuestros entornos. Al contrario, permite el uso de estructuras variadas llenas de identidad potencial y expresión. Marshall McLuhan predice que el desarrollo técnico reciente, concretamente en el campo de las comunicaciones, pronto abandonará la producción en serie basada en un sistema de pensamiento lineal, y dará a luz una producción de “hecho a medida” basado en la selección. Esto significará un cambio de productos estandarizados duplicados a productos a gusto del consumidor compuestos de partes opcionales. Marshall ve síntomas de este desarrollo en la creciente implantación del sistema “a medida” en la industria del motor y en el crecimiento de las copias Xerox, que gradualmente irá compensando el libro producido masivamente y para convertirse en un producto hecho a medida.

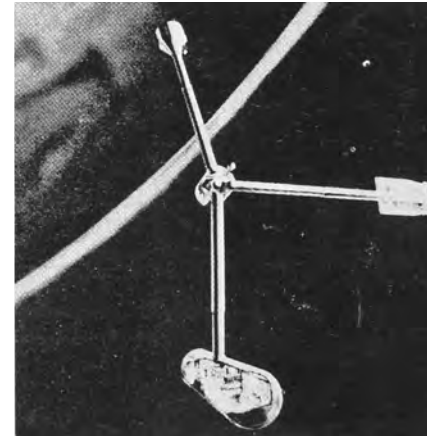
En la estandarización de edificios y sistemas estructurales es esta demanda de variedad lo que importa. Es seguro que la sociedad va a seguir generando tareas lo que permitirá el desarrollo de nuevas formas estructurales, pero incluso así la mayoría de los objetos proyectados serán el resultado de un trabajo en que una inteligente estandarización de estructuras y partes estructurales, en base a investigación en torno a las necesidades funcionales, sociales y físicas de la arquitectura, será lo esencial. De hecho, hay una buena razón para creer que el edificio como unidad de proyecto desaparecerá y será reemplazado por la planificación de sistemas estructurales técnicos extensivos y adaptables.

Los intentos actuales para producir un entorno habitable característico y variado en que un plano estructural y urbano prácticamente idéntico, cerrado e invariable es vestido con infinidad de atavíos diferentes, parece completamente injustificable. Existe una diferencia entre variaciones superficiales y variedad real, significativa. La primera lleva al caos, la segunda a un entorno fructífero.

La arquitectura finlandesa nunca ha mostrado particular interés por las estructuras, y es en parte por esta razón que ha adquirido una imagen de amateur. La arquitectura que aspire a una organización y disposición de la estructura precisa está ligada de manera vital a los esfuerzos conscientes y racionales del acto proyectual. Dada la negación o denigración del problema constructivo, la arquitectura finlandesa está plagada de toques irracionales, emocionales y románticos. El estudio sistemático y efectivo de tecnologías edificatorias y dirección de obras, así como el énfasis en el entrenamiento de este campo son esenciales en este momento y están siendo negadas,

particularmente en la educación arquitectónica finlandesa. La construcción se está convirtiendo paulatinamente en algo técnico, más y más componentes nuevos de nuestro entorno se están convirtiendo en responsables del proyecto y de su control técnico o mecánico. El proyecto perfecto para una nave espacial y su entorno ideal en que las funciones biológicas y fisiológicas del hombre, su metabolismo, han sido planificadas y coordinadas, nos dan una idea de la dirección a la que parecemos encaminarnos también en el planeamiento a nivel mundial.

Juhani Pallasmaa  
1967



12.- En el espacio, nuestras definidas imágenes de hogares pierden su vigencia. Las condiciones en el espacio son tan completamente nuevas que será difícil para el hombre abandonar sus miles de años de tradición en relación a su entorno.

El movimiento rápido a través del aire, mar y tierra liberarán al hombre gradualmente de su estética de formas estáticas. La mera presencia (arquitectónica) dejará de ser el punto de partida de los ideales estéticos. La investigación espacial y el lenguaje en torno a la forma desarrollándose junto a ella, nos enseñarán gradualmente a ver nuestro conservacionismo e ignorancia sobre la superficie terráquea.

La imagen arriba muestra el proyecto de una estación espacial interplanetaria humana. Toda la estación gira sobre su eje para conseguir gravedad. (Diseño Arquitectónico, 2000+)

“Una cápsula espacial en que el hombre consigue vivir en el espacio durante largos períodos de tiempo... será la primera vivienda científica de la historia” (R. Buckminster Fuller)

El artículo ha sido publicado en finlandés e inglés en la revista *Arkkitehti*, en el número seis de 1967 junto al siguiente artículo de Reima Pietilä “Perros aficionados”. PALLASMAA, Juhani: “Structure and technology”, *Arkkitehti* 6/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects / SAFA, 1967, pp. 31-34, 10-11.





## PERROS AFICIONADOS

Reima Pietilä



No tengo nada terminado.

Estoy más o menos donde estaba en Imatra, en 1954.

No sé si alguien lo habrá notado, pero mi tema allí era “Mapa de la morfología general de la arquitectura.” Y qué tipo de herramientas de medida podían utilizarse para este fin.

1958. Le Carré Bleu, número 1. “La Morfología de la Forma Expresiva”, ya no mantenía la actitud del investigador escrupuloso. No pretendía construir un modelo que abarcara toda la arquitectura del pasado y del presente, sino que se centraba en ese campo de la arquitectura que aún estaba naciendo. En lugar de arquitectura fáctica había “arquitectura posible”. El problema correspondía, pues, a las nuevas morfologías. La arquitectura era traducida a elementos de modo que fuera posible llevar a cabo una serie coherente de operaciones morfológicas. El objetivo era la práctica: un método tenía que ser útil a un arquitecto en busca de una solución proyectual.

¿Qué es entonces un “elemento”? Una unidad operativa, por supuesto. Pero entonces, cómo son agrupadas, o de qué manera se “elementarizan”. Son cerradas, como un objeto, “un mundo en sí mismo”, o “tipo nube”, con una influencia extensible a muchos otros campos.

Y ¿qué es esa “operación”? Era un “cálculo” llevado a cabo con adverbios de condición relativos a la matemática lógica, o la guía indirecta de una abundancia “reactiva” de sucesos.

Desde los días de Le Carré Bleu, he dedicado mi tiempo a aunar estos “elementos” y “operaciones”, y los he implantado, de una manera cuidadosa y experimental, en situaciones proyectuales.

En la primavera del '67 aún estoy en la fase de recolección de morfologías. Al mismo tiempo, mi cometido es un grado más difícil. El problema del “cómo contarlos” ha sido perturbado por una explosión de “qué contar sobre ellos”. Tomé 6 ejemplos de mis notas de primavera. Ninguna de ellas está aún ubicada del todo en ningún lugar. Lo que es una ventaja evidente cuando el objetivo es desarrollar más allá estas ideas embrionarias. Estoy tratando de preservar la rica dispersión de significados de un pensamiento cuando aparece por primera vez. Un borrador escrito no debería ser una generalización o una especificidad: ambas alternativas han de estar presentes.

Muestra 1: IMÁGENES META. Tengo en mente varios casos morfológicos arquitectónicos y dos fotografías diferentes de la calidad de su semejanza mutua: también una fotografía del edificio como una sección individual del entorno arquitectónico al que pertenece.

Muestra 2: JUEGO DE LOS NOMBRES. Pronto llegará el momento de generar un vocabulario de la morfología finlandesa. Una forma verbal más precisa transmite y hace más fiable la información en torno a arquitectura, que hasta ahora ha sido considerada no-lingüística. El problema de Dipoli enriqueció mi dominio de la lengua finlandesa con docenas de nuevos términos.

Muestra 3: COMPOSICIONES GRAMATICALES. Cuando uno escribe sobre morfología, se da cuenta de que las formas verbales del lenguaje común cumplen funciones innecesarias, que no tienen nada que ver con la materia tratada. Debido a esto las tareas morfológicas especiales, como por ejemplo, el orden y la forma de los nominales, han de ser definidas: lenguaje especial I. Si pasamos a los rasgos morfológicos, y las situaciones posibles para estos son denotadas por las formas del lenguaje, los casos, estas nuevas formaciones, ya difieren mucho del lenguaje común: lenguaje especial II.

Incluso si tratamos de ceñirnos en lo posible al lenguaje simbólico internacional de la lógica matemática, será fructífero para el desarrollo del lenguaje morfológico experimentar con un objeto y transacción del lenguaje simbólico propio: y no tratar de convertir un pensamiento en lenguaje común de formalización demasiado rápido. Lenguaje especial III.



Nos hemos alejado de la palabra y nos hemos acercado a la imagen: lenguaje especial IV.

Muestra 4: ESPACIO LINGÜÍSTICO. ¿Cómo pasa una “forma especial” a ser equivalente a una forma escrita si las palabras se ubican de manera libre en el espacio? O cómo uno no debería empezar a pensar que una “composición” de significado tridimensional es una obra de arte puramente visual.

Muestra 5: DENOTACIÓN DE LAS PROPIEDADES DEL ESPACIO. Por supuesto, la parte buena de Kandinsky fue dada por su comprensión del punto, la línea y las superficies como factores mentales. Sin embargo, las unidades euclidianas ya no son el único punto de partida en lo que a morfología arquitectónica se refiere. Los más nuevos incluyen los parámetros de “zona” y el espacio gráfico.

Muestra 6: ARQUITECTURAS LOCALES. La idea de regionalismos arquitectónicos gana un corolario. El carácter de tipo regional es sustituido por la calidad de lo local, esto es, el localismo.

## IMÁGENES META

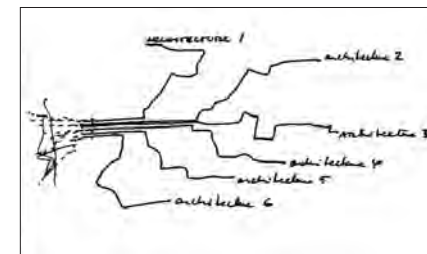
Las imágenes 1 y 2 son formas inmediatas entre el diagrama y el dibujo. Pueden ser vistas como un mal diagrama o un dibujo pobre. Cada curva tiene o no tiene su propio significado. Para mí son más dibujos que diagramas. Son modelos concretos de una teoría morfológica de la arquitectura.

La imagen 1 es un “modelo tallo”. Los factores comunes de arquitecturas individuales van en la misma dirección, formando un marco teórico completo (o continuo en términos de pensamiento).

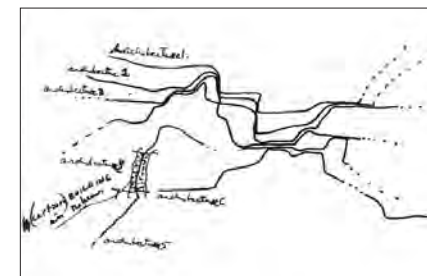
Aún así, no abrazo la imagen de un ancestral roble que, habiendo crecido a partir de su raíz axiomática mitológica, cubra todo el campo de la arquitectura. (Si éste fuera el caso, pronto un pequeño hombre llegaría por mar alzaría su hacha para hacerlo caer.)

La imagen muestra un arbusto expansivo, de peculiares formas, más que un árbol propiamente dicho. ¿Por qué tiene seis ramas?

La imagen 2 es un modelo fascicular, que coincide con mi idea de un posible sistema teórico para la arquitectura, mejor que el modelo anterior. Las zonas más modestas de elementos de



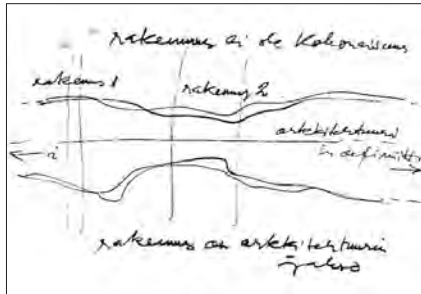
01.



02.

unión pueden ser producidas. Asumo que sólo algunas partes de todo el campo son conocidas en un determinado momento, como indican las líneas rotas.

Ciertamente, es más sencillo tratar de construir diferentes morfologías para diferentes arquitecturas que trabajar bajo el supuesto de una “morfología común”. Será mejor que me concentre de acuerdo a esta imagen, en algunas preguntas separadas con factores en común, porque creo que esto también beneficiará a los que estén interesados en estudiar generalizaciones.



03.

Imagen 3. En la imagen meta 3 vemos un edificio marcado en una zona direccional. En otras palabras: el edificio es un evento morfológico secuencial en su propia zona arquitectónica. El edificio no es una entidad. La zona tiene una estructura inmóvil. Los elementos pueden ser movidos en la dirección de la zona. La zona no tiene fin.

La arquitectura morfológica es una zona de factores sin fin y orientada. La arquitectura es un grupo de métodos con un efecto conjunto. Su zona es la misma que la de los factores de permutación y asimilación.

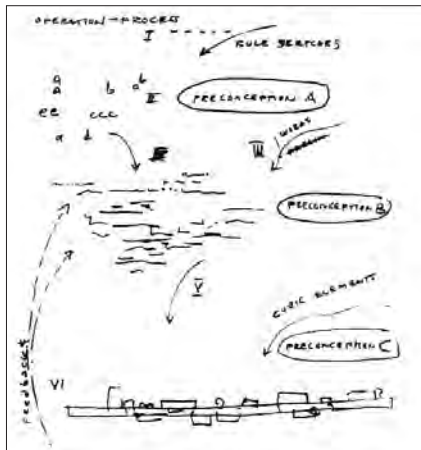
Conclusión: un edificio no puede ser un ejemplo típico de arquitectura, pero siempre es un caso particular.

## JUEGO DE LOS NOMBRES.

Recientemente ha habido quejas en torno a la imposibilidad de hablar con propiedad sobre la arquitectura en Finlandia, dada la falta de palabras o expresiones apropiadas para ello. Incluso se ha barajado la posibilidad de que hay una falta en la lengua finlandesa, que es un carácter tan fuerte y vago que la arquitectura divina, brillante, no puede expresar su naturaleza en finlandés. Sin embargo, mi experiencia dice que el finlandés es un genuino material crudo para la terminología, excelente porque puede ser moldeado. De una manera reconocida el vocabulario morfológico finlandés es escaso e inculto. Ha sido así durante muchísimo tiempo. En los últimos diez años ha habido un significativo número de avances territoriales en la arquitectura. ¿Cómo pueden ser descritos en finlandés sin nuevas formas conceptuales? Cuando a las cosas nuevas les son atribuidas los nombres antiguos siempre resulta aburrido. Y no llegamos muy lejos con el latín: tenemos que recurrir a nuestra lengua materna. El semi-finlandés plagado de préstamos lingüísticos debería ser evitado, incluso en discusiones profesionales de niveles elevados. Cuando la arquitectura lo precise, las palabras pueden ser encontradas. Si nos falta una palabra, podemos hacer una derivación de otra, o inventárnosla.







08.

Las nomenclaturas formadas en relación al planning de investigación y propio funcionan desde la fase preliminar. A esto se debe añadir la definición de conceptos.

Existen numerosos ejemplos de derivaciones, combinaciones y palabras “inventadas”.

Las palabras nuevas, derivadas y combinaciones particulares, son fáciles de formar: explicar la función morfológica que tendrán resulta un trabajo más difícil.

Cuando nace un nuevo vocabulario también crea nuevos sucesos formales y espaciales, que “de otro modo nunca habrían sido pensados”.

## COMPOSICIONES GRAMATICALES

(Ahora sigue un análisis de los cuatro “lenguajes especiales” esbozados antes, en relación al vocabulario y gramática finlandeses existente. Imágenes 4, 5, 6, 7)

## ESPACIO LINGÜÍSTICO

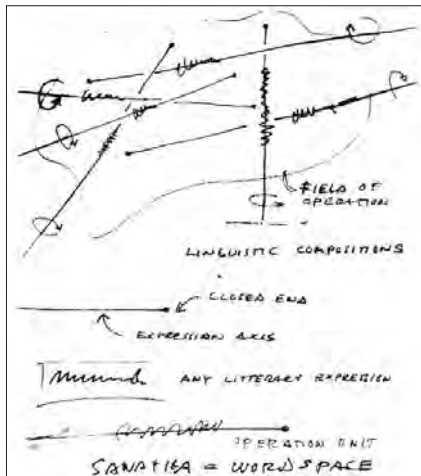
Imagen 8. Decir que “la poesía es un kit teórico de palabras” es obviamente un aforismo morfológico. Si llevamos a cabo un test en función al modelo, podemos extraer el sentido correcto de esta idea. Un número de semi-ejes nacidos de un conjunto de puntos aleatorios en el campo del espacio. Los puntos son fijos, los ejes móviles. En torno a los ejes se mueve un número de palabras o frases seleccionadas de manera arbitraria (o no tan arbitraria). Las palabras han de ser movidas y los ejes girados hasta que se llegue a un equilibrio. Piensa lo que esa palabra “equilibrio” significa en realidad.

Imagen 9. Este juego, también, demuestra la simultaneidad de las formas de la palabra y el espacio.

I Selecciono mentalmente algunas reglas de organización, pero no trato de hacerlas completamente explícitas.

II Marco en letras pequeñas algunos factores de organización no especificados y su recurrencia.

I y II forman el grupo de denotación A.



09.

III Escojo un número de palabras que en mi opinión serían apropiadas para el trabajo.

IV Las uso para escribir un campo de proporción lingüística y tengo en cuenta las denotaciones preliminares I y II.

El resultado es el grupo de denotación B.

Un número de partes conectoras son formadas a partir de un material dimensional, en este caso piezas rectangulares de madera.

Las operaciones III y IV son anotadas.

Grupo de denotación C.

VI Las partes son organizadas de modo que compongan un único objeto.

¿Qué es esta “entidad”?

## DENOTACIÓN DEL ESPACIO

La arquitectura individual es una zona de propiedades.

La zona puede ser un espacio embrión. El espacio arquitectónico no es asumido como un área inactiva, intermediaria de formas materiales. No es “volumen”.

El material y el espacio no son tratados como dos, como solía ocurrir, grupos de factores arquitectónicos nacidos de manera independiente. Cómo se expande el espacio es algo que determinan su estructura zonal y su forma esférica. La forma esférica es la serie de procesos espaciales que se produce cuando dos zonas se encuentran.

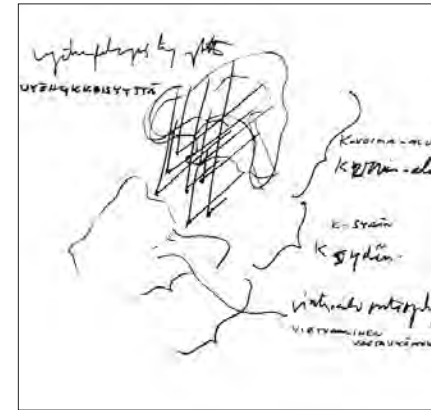
El punto de inicio para determinar un espacio morfológico radica en la comprensión de las características de la zona.

Imagen 10. La zona es una señal de que el espacio es un espacio de proceso. El proceso puede ser plástico a nivel físico o a nivel mental.

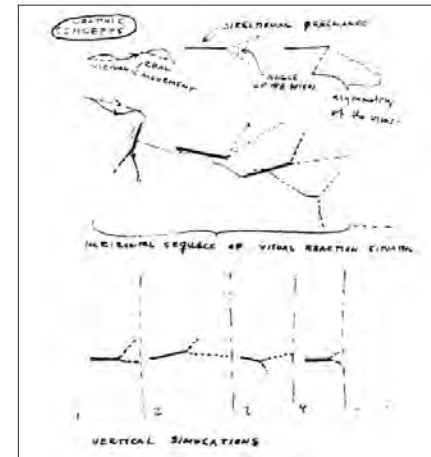
Imagen 11. “espacio de comportamiento”

El mapeado de tres factores en torno a un espacio se hace de la siguiente manera: El instrumento de mapeado gráfico del arquitecto es un “espacio caracol” colocado en los puntos del espacio, que tiene tres características:

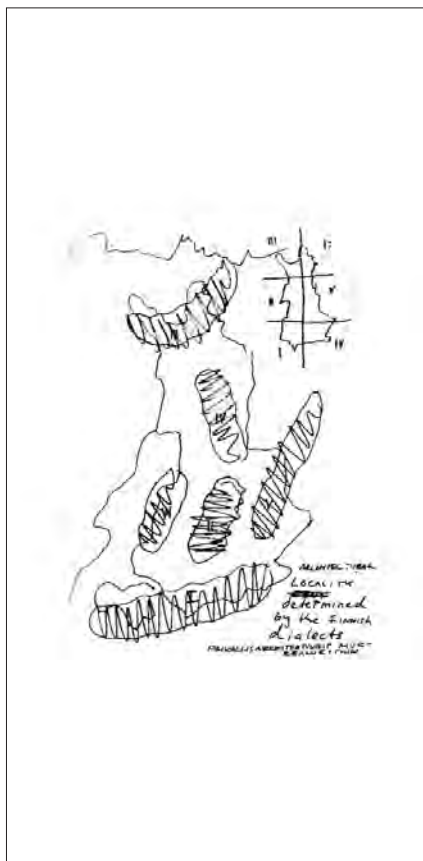
1. Determina la pregnancia de la orientación local.
2. Determina el ángulo de apertura del espacio local.
3. Determina la asimetría del ángulo local de origen.



10.



11.



12.

Cada una de estas características perceptivas es paramétrica psicológicamente. El comportamiento de la cadena de caracoles es una figura paramétrica de las características del espacio en el campo linear.

Mediante la observación paciente de los devaneos del caracol y las ondulaciones de sus cuernos, tal vez logremos captar una idea completa de su influencia en el espacio arquitectónico.

## ARQUITECTURAS LOCALES

¿Qué es más local en Finlandia? ¿La localidad geográfica, etnográfica o cultural?

¿Podrían estos factores, separadamente o juntos, tener una influencia que hiciera a la arquitectura finlandesa distinguirse por su tipo de las arquitecturas de otros países?

¿Hay alguna sub-área en Finlandia con el potencial suficiente para diferenciarse, y sobre cuya base podría la arquitectura moderna finlandesa tomar un carácter local?

Imagen 12.

Finlandia se divide en seis regiones. Permitámonos asumir que un nuevo centro de provincias está siendo planeado para cada una de las áreas sombreadas en la imagen, lo que en resumidas cuentas es, por así decirlo, para representar concentraciones de carácter local. El fenómeno local típico, el dialecto, es el folklore arquitectónico del lenguaje. ¿Cómo podría uno designar un edificio que habla dialecto Savo?

Reima Pietilä  
1967

El artículo fue publicado en finlandés e inglés en la revista *Arkkiitehti*, en el número seis de 1967, junto al anterior artículo de Juhani Pallasmaa, "Estructura y tecnología". PIETILÄ, Reima. "Hobby-Dogs" en *Arkkiitehti* 6/1967. Helsinki, The Finnish Association of Architects/SAFA, 1967 b, pp. 22-24, 9-10.







## PIETILÄ A TRAVÉS DE PIETILÄ. UNA ENTREVISTA INTROSPECTIVA

Reima Pietilä



*El editor de la revista A + U me ha pedido que desvele lo que hay detrás de mi trabajo: qué es, cuál es MI POSTURA. En base a las convenciones podría dar una serie de plantas, secciones y fotografías bellas de edificios, y completar todo esto con notas sobre las necesidades constructivas y económicas. Pero de este modo eludiría dar MI VERDADERA POSTURA, proveería una especie de INFORMACIÓN DURA, SOLAMENTE.*

*En lugar de eso aquí hablo de mi filosofía. Existe una especie de base del diseño cuando un arquitecto trata de sobrepasar los límites consensuados de la arquitectura convencional. Se compone de su personalidad, su actitud personal, sus aspiraciones en torno a la belleza y el carácter arquitectónicos. Estos conceptos son en general algo frágiles para ser revelados. Sólo a los amigos y a aquellos que simpaticen con el proyecto en cuestión. Ahora bien, cuando los edificios son levantados yo puedo analizarlos. La información que doy aquí incluye pistas intuitivas sobre estas visiones arquitectónicas. Incluso si fueran el motor real del diseño el valor de conocerlas es dudoso. Por tanto, llamo a mis declaraciones INFORMACIÓN BLANDA. A pesar de esto, son indispensables para una buena comprensión de nuestro trabajo. Digo NUESTRO porque trabajamos juntos; yo y mi mujer que es una arquitecta-asociada del estudio. Damos juntos los primeros pasos en el desarrollo de un proyecto. El croquis parece algo místico. Es parecido al dibujo de un artista. Pero, no obstante, lleva en él la idea pura de una concepción arquitectónica. ¿Cómo convertir esta visión en una forma más explícita? ¿Cómo explicársela a otros? La metamorfosis figurativa a partir del primer boceto hasta el proyecto final se compone de una larga cadena*



*de croquis de diferente carácter. Los croquis del edificio de Dipoli dan sólo una idea, no una explicación.*

*En la entrevista que sigue soy yo mismo quien plantea las difíciles preguntas para tratar después de responderlas también. Este ejemplo sirve para clarificar lo que quiero transmitir con mi información blanda. (sic.)*

### **¿Dependes de las ideas de los grandes pioneros?**

La influencia de Le Corbusier o los maestros de la Bauhaus es secundaria para mí. En lugar de eso, simpatizo con algunas personalidades menos notorias de principios de los años '20. Comparto mi punto de vista con Bruno Taut y Hugo Haring. No acepto el Modulor de Le Corbusier en absoluto. El sistema visual de la sección áurea implica la tradición del *Canon de la Belleza*. Asimismo, no acepto el concepto de *valores de belleza constantes*. La cualidad esencial de la arquitectura no puede ser expresada por medio de simples reglas formales. Tal vez esta cualidad oculta es algo más que una forma estética. Prefiero guiones más complejos para mi manejo práctico de componentes de diseño. Ningún edificio es válido sin relación con su propio marco de referencia, esto es, una concepción comprensiva de la cultura. Abordamos esta substancia por medio de estudios de un *entorno múltiple*. No existe ninguna teoría universal de la arquitectura, sino varias teorías alternativas y arquitecturas alternativas. Cada una de ellas con su propio sistema semántico y estético.

### **Qué opinas de Alvar Aalto, ¿Eres su seguidor?**

No soy su seguidor en cuanto a la aplicación de su concepto. Pero acepto su vista en la misión humanística y cultural de la arquitectura. No creo que la arquitectura tenga ningún valor superior a priori. Si esta superioridad fuera inherente en la arquitectura el arquitecto tendría una capacidad mística para encontrar soluciones a todos los problemas. Pero históricamente, la perfección en arquitectura ha sido un hecho accidental y dependiente de condiciones favorables. Creo que la arquitectura tiene una misión específica en la entidad socio-cultural formada por el contexto histórico y la originalidad regional. También creo que un individuo creativo puede llevar a cabo esta misión de manera objetiva. El trabajo de Aalto tiene un marcado valor objetivo también, pero los críticos no tienen en cuenta este lado. Los críticos son hostiles y tímidos ante el mensaje cultural de su trabajo. Dicen que la arquitectura debería basarse en un amplio consenso social. Pero ¿cómo puede un pionero encontrar un consenso cuando sus trabajos son experimentos futuristas? La aproximación individual a nuevas dimensiones arquitectónicas está casi desaparecida hoy en día, pero espero que aún haya oportunidades para reacciones bajo el espíritu pionero. Luego, siguiendo a Aalto, creo en la

misión heroica del arquitecto. Pero la arquitectura también fue la profesión de una minoría intelectual. Aún lo es.

**Has dicho que el aspecto morfológico es la clave para comprender tu arquitectura. ¿Qué es este médium que todo lo puede?**

Es mi forma de analizar los componentes de diseño y organizarlos. Conlleva el conocimiento normal de la ya conocida teoría de la composición arquitectónica. Pero yo he ubicado el viejo sistema en un marco más amplio. El aspecto clásico es muy pragmático: los edificios son tipificados. Hay muchos defectos y vacíos lógicos. Una aproximación morfológica completa estos vacíos. También ayuda a evitar la convención de compromisos. Acepta muchos casos que se eliminaron anteriormente por ser considerados impropios respecto a la estética arquitectónica. Anteriormente cuando la simplificación era obligatoria, la arquitectura tenía un contenido esencializado. Hoy en día se compone de factores bastante complejos. También podría hablar del esfuerzo para rescatar la *síntesis*. Tal vez entonces el acercamiento intuitivo de Alvar Aalto sea (debidamente) completado.

**¿Qué es tu arquitectura semántica?**

Aquí me aprovecho de los modelos lingüísticos. Formo determinados tipos de analogías sintácticas, fonéticas y formales. Diseño y apunto frases que definen la estructura de un proyecto. En la estética arquitectónica tradicional es un lenguaje de la forma. Esta expresión conlleva, no obstante, mucha de su función poética. Mi énfasis incide más en uno estructuralista. La arquitectura puede ser estructurada en función del modelo lingüístico.

**Si tu preocupación principal es la forma, eres un formalista. En tal caso tus diseños no pueden ser funcionales del modo apropiado. ¿Puedes resolver problemas de diseño por medio de tu teoría?**

No estoy aplicando un estilismo vago para edificios. No uso módulos tecnológicos como si existiera una arquitectura universal. No me adhiero a la escuela de la Bauhaus finlandesa. Pero sí aprovecho, de una manera liberal, su doctrina estética. Somos controladores y pragmatistas, lo que también satisface las necesidades normales de uso. El significado de la *función* es más amplio que el trivial proceso de proveer de espacio y significados y su mera proyección en la forma de un edificio.

Para mí la forma sigue a la función, pero el camino seguido para que se dé este proceso es mucho más sofisticado de lo que contaba la teoría de los años '20.

### ¿Qué es importante para el futuro desarrollo de la arquitectura?

Hay 2 cometidos básicos.

1) Hemos de desarrollar una nueva arquitectura que suponga un equivalente apropiado a la idea de la *tecnología blanda*. Esto es, arquitectura de un carácter micro-geográfico, climático, utilizadora de las potenciales fuentes locales de recursos. Esta adaptación tiene una doble naturaleza: física y cultural. No expone sus características tecnológico-culturales, sino que es una imagen del equilibrio eco-cultural ideal. La agresión es atenuada, el diseño humanizado.

2) Actualmente tenemos que aprender una nueva lección. Tenemos que detectar el pasado de nuevo. El movimiento moderno tenía su idea de una arquitectura de presente absoluto; pura, virgen, completamente a-histórica. ¡Ahora mismo ya tenemos 75 años de esta arquitectura sin pasado! Sea como sea, nos repetimos continuamente si no habría una arquitectura moderna más real. Deberíamos tener una dimensión de tiempo y escala más amplia en lo que concierne a la estética arquitectónica.

*La cultura es la clave.* La arquitectura futura no puede ser concebida como una mera repetición de edificios actuales. Necesitamos un esquema en desarrollo para la integridad cultural de la arquitectura. El medio en que diseñamos hoy en día aún estará ahí en el año 2050. El realismo afilado propone que ya hoy podemos ver las ciudades como serán mañana. Lo que significa que en el futuro también seguiremos la ideología del funcionalismo como ya era en los días de la Carta de Atenas. Pero, ¿y si no queremos que Corbusier diseñe la ciudad? Tal vez estudiando los sistemas culturales del pasado y el presente al completo nos genere la necesaria visión creativa, dirigiéndonos hacia una nueva vía.

### ¿Prefieres (la) irregularidad o regularidad? ¿Puedes justificar tu posición?

En general nosotros (no sólo los arquitectos) admiramos edificios completamente simétricos, con todas sus partes ligadas jerárquicamente. El modelo de pensamiento de un sistema ideal es la estructura sobre la que se organizan relaciones subordinadas como un todo, piramidalmente. La monótona edificación industrial expresa a la perfección este aspecto – excepto por que el propio sistema en sí mismo es muy pobre en la relación con sus componentes. La



esterilidad industrial también tiene la función semántica de un sistema perfecto. Manifiesta un poder místico todopoderoso oculto tras la arquitectura. La construcción de viviendas a súper-escala es monumental, en el sentido negativo. Nos dice: estamos realmente sometidos. Trato de comenzar desde el extremo opuesto de orden de escala e imaginar cómo pueden diseñarse edificios con la mínima opresión posible de una jerarquía. Añado componentes de orden a una aglomeración caótica de formas y espacios. Considerando con cierta pericia la posibilidad de hacerlo sin (redundante) orden. En tal caso, el edificio satisface los requerimientos de jerarquía, sin exageraciones. De otro modo el redundante orden empezaría a manipular el comportamiento de las personas.

**La entidad básica en arquitectura es el sólido común, generalmente un paralelepípedo. ¿Tú no lo usas?**

En el antiguo juego social de adivinanzas tenemos tres campos diferentes de reinos-objetuales: el reino mineral, el reino vegetal y el animal. Yo trato de encontrar mi respuesta a un problema arquitectónico a partir del último reino formal. Por ejemplo: Dipoli recrea un patrón de comportamiento de un ser animal. Dipoli es un dinosaurio de la era mesozoica. Pero mi diseño *no es orgánico*. Es *animado*. Un sólido común viene del reino mineral, en que los edificios son formaciones del tipo cristalino. Son estáticos y tienen un aspecto muy serio. Un paralelepípedo a escala de edificio parece dominar todo el espacio en torno a él: sólidos similares. En el espacio urbano cuando varios sólidos defienden su dominancia visual experimentamos agresión. Personalmente prefiero el comportamiento no agresivo. Dipoli no es de este tipo, más bien es una bestia indómita.

**Afirmas que debería haber una cercanía íntima entre los edificios y la naturaleza ¿Es esta relación mística o explicable?**

Los asentamientos naturales explotados, las costas contaminadas y el turismo muestran que hemos de tener fuertes lazos a los elementos, al agua fresca, al aire, al paisaje y al bosque. Los arquitectos pueden usar su intuición de hombres de las cavernas y encontrar vías más refinadas. ¿En qué manera es el edificio parte de su entorno natural? Esto es relativamente desconocido, ya que hemos ignorado esta pregunta. Pero ahora, tras construir durante tanto tiempo contra la naturaleza, es el momento para una arquitectura amable que se convierta en verdadera extensión de la naturaleza. Siendo esta arquitectura visible sólo parcialmente o bien programada para expresar el acto de conjunción del espacio. En dicho caso, esas construcciones no explotan sino que crean más espacio. Idea esencial en este mundo abarrotado.

**Has dicho que Umberto Boccioni es el arquitecto de la iglesia de Kaleva o que Suvikumpu es la arquitectura de Stijl en Finlandia ¿Cómo es esto?**

En el período relativamente corto de 1910 a 1920, la joven generación de artistas y arquitectos se levantó con muchas ideas culturales nuevas y revolucionarias que son arquitecturas aún vivas. Para mí el movimiento futurista italiano ha sido una fuente de impulsos. Además, es necesario llenar ciertos vacíos en el desarrollo de nuestra arquitectura reciente. La iglesia de Kaleva emerge del concepto de espacio escultural de Umberto Boccioni. Yo era consciente de esta descendencia espiritual; el diseño se convirtió en un homenaje a Boccioni. Las viviendas de Suvikumpu en Tapiola tienen el carácter de esa síntesis de arte-arquitectura típica de la Bauhaus en sus inicios. El grupo de estudio Le Carré Bleu, fundado por Auus Blomstedt a mediados de los cincuenta, analizó la herencia del funcionalismo. Es de esa época de donde viene la idea del *patrimonio revitalizado*, aplicado también experimentalmente en Dipoli. Si he de datar su origen entonces, ¿el año 1910 y el futurismo podrían ser un éxito!

**¿Por qué dices que un edificio no es una máquina sino un ambiente?**

Creo que la arquitectura ha comenzado a ir en diferentes direcciones. Algunos de los edificios comienzan a parecer máquinas gigantes a pesar de los esfuerzos por forrarlos con cajas que los dignifiquen. Deberíamos considerar la posibilidad de otras carcasas en que la dignificación del edificio no consista en una caja escondiendo el verdadero carácter de la entidad arquitectónica. Entonces yo sería más partidario de la siguiente definición: *Existe una categoría de cualidades arquitectónicas que son ambientales, y los edificios en que esta categoría domina la dignificación, se convierten en imágenes ambientales en sí mismos*. Esta nueva arquitectura podría ser armoniosamente ligada a la arquitectura existente. Para alienar el edificio de la imagen de máquina, podemos asumir que el ambiente formativo para la estructura arquitectónica real es la parcela en sí, su topografía, condiciones micro-climáticas, características morfológicas vegetales. En Dipoli hemos tratado de alienar nuestro edificio del estatus mecánico, permitiéndolo simular un animal vivo. O como en Malmi, hemos dejado al edificio expresar su propio carácter ambiental. Esta iglesia es geomórfica.

**Tu manera de explicar las ideas me parece demasiado conceptual ¿Por qué no usas el razonamiento normal y consistente del día a día?**

No soy un seguidor de ningún Normalismo. Tampoco acepto la idea de una motivación racional. Nuestra pragmática forma de hablar sobre sujetos aparentemente reales sólo elimina sustancia teórica importante. Los temas prohibidos me resultan más interesantes. Tal vez estos temas

puedan ampliar el marco de la ideología arquitectónica. La simplicidad, dura como una piedra, de la arquitectura-caja es falaz; deberíamos alcanzar una afinidad más profunda entre el contenido y la forma. Yo abordo esa dificultad por todas las vías posibles, un abordaje que difiere de manera evidente de la actitud de un profesional práctico.

**Llamas semiogramas a las configuraciones pictóricas y verbales que utilizaste el otoño pasado para elaborar un guión para la conferencia sobre estética del paisaje urbano en arc-et-senans. ¿Puedes ilustrar esta idea?**

No hay nada innovador en mi caso. Exploto la manera en que usualmente explica las ideas un arquitecto; con un intrincado patrón de croquización y charla. A mí me parece la forma correcta de hacer una idea arquitectónica explícita. En los semiogramas (tal vez un buen nombre para el proceso) no trato de explicar nada exactamente. Estoy analizando problemas. Estoy tratando de hacer que el lector se imagine el sujeto, que visualice una posible solución. Componer estos ideogramas es un entrenamiento útil para mí.

**Encuentro esta idea de los semiogramas demasiado difícil pero tu otra ideología me resulta una especie de folleto sencillo ¿cómo se explica esto?**

Sí, ahí relato mi caso personal frente al comportamiento normal dictado por determinadas actitudes profesionales. Me etiqueto a mí mismo de excepción. Esto hace el problema más fácil.

El texto “Centros y no-centros” (1969) es complicado. ¿Cuál es su significado? Es una historia clínica de acercamiento desde el diseño. Mi objetivo era crear un concepto arquitectónico apropiado para el futuro desarrollo de la antigua ciudad de Kuwait. Fue realmente difícil fijar las líneas válidas para un diseño tan visual. Había varios procesos de crecimiento contradictorios. El antiguo poblado árabe estaba en la fase de eliminación final y las nuevas y dispersas construcciones no componían aún ningún patrón real. En este texto describo cómo emergió la visión base. Fue mi primero esfuerzo por introducir el concepto de una *forma intermediaria* para operar con los problemas de grados de complejidad más altos.



También has elaborado exposiciones con diseño teórico. Space garden fue diseñada en 1971. ¿Puedes explicar esto?

Yo lo llamo *un boceto morfológico de entornos arquitectónicos*. Su problema básico a nivel filosófico es el siguiente: *¿Qué características del espacio diferencian los edificios del entorno?* Me introduzco en el tema a partir de algunos ejemplos menores. Por ejemplo, *¿qué es el espacio vecino? ¿qué es el espacio mórfico? ¿qué es un bosque como espacio?* Etcétera. Unos 15 conceptos espaciales. En primer lugar diseño una exposición para entrenar mi capacidad de organizar los problemas espaciales de la arquitectura. Una exposición también da una nueva oportunidad para debatir con visitantes interesados. Tal vez nuestro diseño siga adelante cuando estos impulsos sean traducidos a objetos.

### ¿Es Dipoli una protesta contra la tecno-cultura?

Creo que hay varias reivindicaciones en el concepto de Dipoli. La alta complejidad visual es una reivindicación contra la imagen industrial de la simplicidad. Es una apoteosis para la calidad artística. Dipoli también se rebela contra la entidad arquitectónica cerrada: ¡tal vez incluso más de lo que habría sido necesario!

Recordad la tesis de Le Corbusier: el entorno había de convertirse en una extensión de la arquitectura. En Dipoli la idea es dada la vuelta. El edificio se convierte en una extensión del entorno natural. La tarea es pues: ¿cómo transformar el espacio del paisaje en espacio construido? Así pues, Dipoli se rebela contra esos hábitos normales de pensamiento arquitectónico.

El concurso de diseño fue allá por el año 1961. Alvar Aalto era miembro del jurado. En aquel momento la escuela humanística era dominante en la arquitectura finlandesa: ¡protestas como Dipoli podían ganar el premio!

### ¿Es Dipoli más una obra de arte que arquitectura?

Dipoli es más un exponente de ideas arquitectónicas que de conceptos artísticos definitivos. De cualquier manera su caso es sofisticado, muestra nuestra manera habitual de asumir que las características arquitectónicas típicas existen es un consenso cultural. El canal entre arte y arquitectura es negociable a nivel estético. Dipoli es un experimento. La cuestión era *¿es posible diseñar un edificio surrealista adecuado a nivel funcional?* Una serie de bocetos guía producidos antes de cualquier muestra de diseño muestran cómo surgió el componente de diseño. Antes de

presentarlo, no obstante, cambiamos los alzados para que el proyecto comenzara a parecerse más al edificio real.

Pensamos que el jurado podría haber rechazado nuestra idea original. El Sr. Aalto, que era miembro del jurado, me preguntó tras el concurso: ¿por qué no lo dibujaste escultóricamente de arriba a abajo? Comprendí que nos habíamos comprometido sin motivos.

**El proyecto que presentaste al concurso para la iglesia luterana de Malmi en Helsinki nunca será construido. Su concepto aún es válido a nivel teórico. ¿Cuál es el objetivo en este caso?**

El proyecto de Malmi (1967) se debió a experiencias ganadas en Dipoli. Decidimos rediseñar una parte de Dipoli usando únicamente hormigón. Dipoli era un animal de piel metálica en cobre. La iglesia de Malmi iba a ser una cueva informal para reuniones formales. Uno tenía que experimentar cómo se alzaba una roca de hormigón en el bosque, característica ésta de acumulaciones minerales. Sabes que nosotros (no sólo el hombre primitivo) podemos leer formas con significado en formaciones de roca excepcionales. La iglesia de Malmi era una fuente de este tipo de experiencias. Pero en su *arquitectura geomórfica* también hay una postura animal. Nuestro gato Misukka solía dormir en la mesa de croquizar, ofreciendo una idea perfecta de la masa relajada. La configuración del edificio surge calma a partir de la topografía del solar. La idea es llevada a cabo, como en Dipoli, por medio de una serie de secciones paralelas diferentes. Malmi es poético, pero sin ningún valor trascendental como imagen. Su física es la de la naturaleza.

**El proyecto para el Centro Polivalente de Monte Carlo es una continuación en la línea de Dipoli y Malmi ¿podrías explicarlo?**

En esta propuesta a concurso el escenario se ubica en la región mediterránea de Côte d'Azur. El edificio costero está repleto de estructuras de cueva artificiales; una idea arquitectónica basada en la yuxtaposición. Los complicados espacios nucleares tecnológicos son rodeados por un cinturón de cuevas informes. Pero *nuestra máquina* no sigue el consenso convencional de las formas de las máquinas. Cuando la cubierta está cerrada podemos ver desde arriba la huella del pie de un gigante. Cuando la cubierta se encuentra abierta podemos ver una exótica flor de metal. Al entrar en él percibimos que el espacio central parece una ruina artificial, como si una antigua estructura abandonada enfocara al pasaje del parque costero. El proyecto Monte Carlo es un edificio polimórfico. Es una escultura imaginaria para reacciones emocionales: experimental y comercial de una manera comercial.

**En mi opinión tu proyecto de Monte Carlo se parece a la Capilla de Ronchamp. ¿Estás ligado a Le Corbusier de una forma consciente?**

Creo que este lazo sí existe. Pero es complejo analizar las relaciones. La capilla de Ronchamp es una obra de lo más ambigua: *inefable, indescriptible*; siempre me han intrigado la manera en que la calidad poética emerge de la obra de Le Corbusier en el comienzo de los años '50. Le Corbusier comenzó a interesarse por la dimensión irracional implicada en la tradición de la arquitectura. Trató de unificar la construcción con el contexto más amplio, una visión cultural. Creo que Le Corbusier consiguió resultados en el campo de la *arquitectura psicológica*. Su enfoque basado en la percepción sinestésica es común en los procesos mentales creativos. De este modo la forma visual no es revelada sólo mirando, sino a través de una escucha interna. Tal vez Le Corbusier estuviera bien entrenado para transformar sus experiencias visuales directas en reacciones de audición mentales y viceversa. Pero es una capacidad humana común y probablemente la misma metamorfosis sensorial formalizada en Monte Carlo. Pero, ¿qué dirías tú si hubiéramos estado más influenciados por el trabajo de Antonio Gaudí?

**¿Cuál fue tu filosofía en el caso de las viviendas de Suvikumpu en Tapiola?**

Fue el primer intento de aplicar el concepto de *espacio vacío*. Nuestro problema era aún el mismo que en Dipoli: *los elementos formales derivados de la naturaleza boscosa ártica se convirtieron en determinantes en el diseño*. Elementos de escala, masa, patrones y forma. Nuestro diseño simula, a nivel morfológico, los bosques del entorno cercano: de abedules, abetos y pinos. Suvikumpu tiene características de la vegetación micro-local y llamamos al espacio entre el edificio y su entorno *espacio vacío de homonimia vegetal*. Nuestra idea sigue por consiguiente la ideología del planeamiento de Tapiola. Los ciudadanos de Tapiola viven en casas diseñadas cuidadosamente de tal modo que el bosque natural siga creciendo en torno a los edificios. El concurso para Suvikumpu fue allá por 1961, cuando la conservación del contrato entre el paisaje del bosque y la vida humana aún era un principio importante de diseño. Tapiola viene de la mitología, y significa reino de los espíritus de los animales y del bosque. Algunos años después la ideología tecno-cultural etiquetó nuestro concepto de romántico: Tapiola se convirtió en una pseudoforma urbana. Una ciudad tenía que estar en oposición absoluta a la naturaleza. El bosque fue talado para exponer la monótona geometría de la producción de la construcción industrial. Ahora que el boom económico ha pasado y amenaza la crisis energética, Tapiola está en camino de recuperar su status perdido.



**¿Qué es la semántica ecológica? Según dices es la nueva forma de concebir arquitectura.**

La idea como tal fue establecida hace mucho tiempo. Frank Lloyd Wright la aplicó experimentalmente en la utopía usoniana: diseño urbano gobernado por los principios de la arquitectura paisajística. Wright y su visión panteística de la simbiosis cultural del hombre y la naturaleza. Hoy, que vivimos en el mundo de la contaminación y la crisis energética, su ideología parece más racional que la creencia de una evolución continua en la base del urbanismo. Si consideramos los determinantes ecológicos y los expresamos de una forma arquitectónica, podríamos llegar a una nueva visión estética. La edificación debería convencernos de que ya no es un enemigo sino un colaborador pacífico. El espacio físico debería ser compartido cuidadosamente; la coexistencia entre la naturaleza hecha por el hombre y la naturaleza original. Para comunicar esto podemos imaginar la arquitectura como una serie de metamorfosis.

**La iglesia de Kaleva en Tampere, 1966, es tu mejor obra a nivel arquitectónicamente. ¿Tú qué opinas?**

Tal vez porque es menos experimental. Su diseño se basa en el trabajo de otros, en principios desarrollados mucho tiempo atrás. El modelo fue una composición de Umberto Boccioni: su escultura, "A bottle is developing into space" (1912). Las primeras maquetas se parecían mucho a su botella; desafortunadamente el proyecto final es diferente. Durante la noche, cuando la iluminación desmaterializa la iglesia, expone su carácter real, su esencia de espacio. El juego de superficies convexas o cóncavas da al exterior carácter de espacio negativo, siendo pues el interior el homólogo positivo. Al entrar en el hall principal uno siente que es una catedral, pero la forma en que la luz del día llena el volumen es más bien luterana. Esta luz viene de este mundo. No es divina y convierte el interior en una especie de segundo exterior. Este concepto de arte-como-arquitectura fue desarrollado junto al comité de edificación que prácticamente trabajó con nosotros hasta el último detalle.

**¿Cuál es ahora tu objetivo experimental? Dices que la cadena de las cuevas no continuará y que ya no estimularás más la sensación espacial del bosque de viviendas.**

No exactamente. No dejaremos atrás nuestro pasado ártico. El esquema de intenciones primarias también será aplicado en el futuro. Veo que vamos a hacer algún tipo de extensión de nuestro concepto actual. Ya sabes que nuestro enfoque actual es una especie de arqueología arquitectónica. Si investigamos en torno a una nueva arquitectura hemos de ser creativos en la comprensión del pasado. No es un problema de estilo, sino una cuestión de interacción de

determinantes formativa para la cultura al completo. Por ejemplo, el patrimonio cultural étnico que tenemos aquí, en las regiones árticas del Norte de Europa y Asia, debería ser estudiado. No es un carácter directamente folklórico lo que explotamos sino que, en un sentido más profundo, es la herencia de la región lo que añadiremos al diseño.

Reima Pietilä (sic.)  
25-28 de febrero, 1974

El artículo fue publicado en japonés e inglés en la revista *A+U Architecture & Urbanism*, en el número 45, o 9/1974, en 1974. PIETILÄ, Reima: "An Introspective Interview", *A+U, Architecture & Urbanism* 9/1974, n. 45, Tokyo, a+u Publishing Co., 1974, pp. 08-15. Posteriormente ha sido recogido también por Roger Connah en inglés en el libro dedicado a Reima Pietilä titulado *Writing architecture. Fantômas, fragments, fictions. An architectural journey through the 20th century*. PIETILÄ, Reima: "Pietilä by Pietilä. Introspective Interview", en CONNAH, Roger. *Writing architecture. Fantômas, fragments, fictions. An architectural journey through the 20th century*. Cambridge, MA London, 1989, pp. 234-239.





