


El tiempo detenido en cuatro miradas

Still time in four gazes

Julio Grijalba Bengoetxea 

Universidad de Valladolid. jgrijalb@gmail.com

Alberto Grijalba Bengoetxea 

Universidad de Valladolid. agrijalb@gmail.com

Jairo Rodríguez Andrés 

Universidad de Valladolid. jairorodriguezandres@gmail.com

Received 2018.11.14

Accepted 2019.03.23



To cite this article: Grijalba Bengoetxea, Julio, Alberto Grijalba Bengoetxea, and Jairo Rodríguez Andrés. "Still time in four gazes". *VLC arquitectura* Vol. 6, Issue 1 (April 2019): 125-151. ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2019.10973>



Resumen: Según Lessing, la teoría del arte se fundamenta en dos conceptos: el tiempo y el espacio. La arquitectura pertenecería, de acuerdo a esta clasificación, a las artes del espacio. No existe, por tanto, un discurso unitario que fundamente la presencia y la representación del tiempo en arquitectura. Este escrito se plantea desde una perspectiva que gira en torno a los atributos que el tiempo y su discurrir, entendidos en su sentido profundo, no son sino materia esencial del Proyecto Arquitectónico. Así, la construcción del discurso se sustenta sobre cuatro miradas a cuatro proyectos, tal y como éstas se definen en el primero de los "Cuatro Cuartetos" de T. S. Eliot, publicado en 1936. El muro de la Casa experimental de Muuratsalo representa la mirada de la ruina pretérita, enfrentada al tiempo "detenido" de lo blanco que todo lo cubre. El fragmento de muro de Sankt Markus de Björhagen evoca la unidad perdida. El cerramiento del patio del Museo Regional de Värmlan es una mirada en dos tiempos. Por último, el muro del Museo Särestö, explora la vinculación de la arquitectura y la naturaleza a través del tiempo.

Palabras clave: Tiempo; proyecto; evocación; fragmento; unidad.

Abstract: According to Lessing's theory, time and space are the concept bases of aesthetics. Architecture belongs to the realm of space, following this theory. There is no unitary discourse that substantiates the presence and the representation of time in Architecture. Our approach in this paper is based on the idea that the attributes of time and its passage, understood in their deep sense, are nothing but an essential issue of Architectural Project. Thus, the construction of our discourse hinges on four gazes to four projects, as defined in the first of "Four Quarters" by T.S. Elliot, published in 1936. The outside wall of the experimental house of Muuratsalo represents the gaze to a previous ruin, confronted with the detained time by the white that covers everything. The fragment of the wall of Sankt Markus, by Björhagen, evokes the lost unity. The courtyard enclosure of the Värmlan Regional Museum is a look in two different times. Finally, the outside wall of the Särestö Museum explores the bond between Architecture and nature throughout time.

Keywords: Time; project; evocation; fragment; unity.

Gotthold Ephraim Lessing, en su obra, publicada en 1766, *Laocoonte o sobre los límites en pintura y poesía*, fundamenta su discurso sobre la Teoría del Arte en dos conceptos esenciales: El Tiempo y el Espacio.¹ De modo que, según él, podría distinguirse entre las Artes del Tiempo y las Artes del Espacio. A la primera pertenecerían, por derecho propio, la Literatura o la Música, y a la segunda, la Pintura, la Escultura y obviamente la Arquitectura.

Desde la antigüedad se ha producido una curiosa confusión lingüística que ha derivado en conceptual. La palabra griega *Chronos* (Tiempo) ha ido superponiéndose al nombre del dios griego *Kronos* (Saturno), de modo que con el transcurrir del tiempo, uno y otro, se presentan fundidos bajo una sola identidad común que comparte atributos. Así, la Iconografía clásica, en disciplinas como la Pintura y la Escultura, nos presentan el Tiempo como un siniestro anciano, cargado con una hoz, provisto de dos alas, que representan explícitamente la fugacidad, y a veces acompañado de un reloj de arena.

Sin embargo, la presencia y representación del Tiempo en una disciplina como la Arquitectura, si bien es esencialmente espacial, no está desprovista de matices temporales. Se puede por tanto especular sobre si en realidad el sentido del Tiempo no es sino una materia más del Proyecto Arquitectónico, entendido aquél en sentido profundo. La misma idea de monumento conlleva la voluntad de exorcizar el tiempo destructor, a través de la persistencia material de la arquitectura misma.

La aparente irrelevancia doctrinal del pasado, en el presente contemporáneo, heredero de la modernidad, es un fenómeno generalizado, pero que ha tenido especial incidencia en el pensamiento arquitectónico. David Lowenthal se refiere a ello

Gotthold Ephraim Lessing, in his Laocoon: an essay on the limits of painting and poetry, published in 1766, bases his discourse on Aesthetics in two essential concepts: Time and Space.¹ According to his theory, there are Time realm arts and Space realm arts; and while Literature and Music belong to the first group; Painting, Sculpture and obviously Architecture belong to the second one.

Since Antiquity there has been a curious linguistic confusion that has led to a conceptual one. Chronos, the Greek word for Time has superimposed on Kronos, the name for the Greek god (Saturn); so much so, that with the passing of time, each has fused under a single common identity that shares their attributes. Classic Iconography in disciplines such as Painting and Sculpture, thus presents Time as a sinister elderly man brandishing a sickle, provided with two wings that explicitly represent fugacity, and sometimes accompanied by an hourglass.

However, although the presence and representation of Time in a discipline such as Architecture is essentially spatial, it is not devoid of temporal nuances. Therefore, we could speculate as to whether the real meaning of Time is just another matter of the Architectural Project, understood in its profound sense. The same idea of monument implies the will to exorcise destructive time through the material persistence of architecture itself.

The apparent doctrinal irrelevance of the past in the contemporary present, heir to modernity, is a generalized phenomenon. Nevertheless, it has had a special impact on architectural thought. David Lowenthal explicitly refers to this in his essay: The

de un modo explícito en su ensayo: *El pasado es un país extraño*.² En él se pueden recorrer los tres argumentos fundamentales de la exclusión generalizada del pasado, y por extensión del Tiempo en nuestro pensamiento actual. El primero sería la brusca ruptura entre pasado y presente, el segundo el distanciamiento respecto al pasado, y el tercero la homogeneización del pasado.

A ello no es ajena la idea que del Tiempo se difundió a través de la modernidad en Arquitectura. Se aspiraba a crear un presente perpetuo sin edad y con voluntad de eternidad. La representación de un tiempo detenido. Los ideales de plenitud y perfección debían alejar las huellas del Tiempo que en el objeto arquitectónico dejan el uso y la realidad del Tiempo mismo.

Aristóteles y San Agustín, reflexionan a propósito del reconocimiento del Tiempo como una sucesión. En la sucesión estaría implícita una manera de definir el Tiempo, como la medida del movimiento según un antes y un después. La llamada concepción del Tiempo Cristiano, que es representada por una flecha, con trayectoria longitudinal. A todo ello, no es ajena la tradición occidental, que busca, a través del conocimiento de las ruinas, dotar al paso del Tiempo de un valor estético. Las ruinas nos incitan a pensar, y los lugares erosionados poseen una especial fuerza evocadora y emocional. Lo *Non-finito*, el fragmento y las arquitecturas en ellos sustentadas también poseen la misma capacidad. Para terminar por definir una representación compleja del Tiempo, que superando la idea cristiana occidental, se aproxime al tiempo cíclico oriental, o al tiempo en constelación, de planos superpuestos, asociado a las últimas aportaciones que la Física contemporánea nos enuncian los estudios de Prigogine, Wheeler and Davies.

past is a foreign country.² In it, we come across the three fundamental arguments of the generalized exclusion of the past and, by extension, of Time in our present thought. The first one would be the abrupt rupture between past and present, the second one the distance regarding the past, and the third one the homogenization of the past.

The idea of Time spread through modernity in Architecture is not unrelated to this. The aim was to create a perpetual ageless present with a will for eternity; the representation of a still time. Ideals of plenitude and perfection should move away the traces of Time that usage and the essence of Time itself cast on the architectural object.

Aristotle and St. Augustine reflect on the recognition of Time as a sequence. This sequence would carry within the definition of Time as the measure of movement according to a before and an after; the so-called conception of Christian Time, represented by an arrow following a longitudinal trajectory. Western tradition is not oblivious to all this, as it seeks to provide an aesthetic value to the passage of time, through the knowledge of ruins. Ruins encourage us to think, while eroded places have special evocative and emotional power. The Non-finito, fragments and the architectures based on them also have the same capability. It ends up defining a complex representation of Time, which surpassing the Western Christian concept, comes close to the oriental cyclical time, or time in constellation, of superimposed levels, something in line with the last contributions to Contemporary Physics enunciated in the studies of Prigogine, Wheeler and Davies.

En este sentido pueden citarse las seis primeras líneas de *Burnt Norton* el primero de los *Cuatro Cuartetos* de T.S.Eliot, publicado en 1936:

*El tiempo presente y el tiempo pasado
quizás ambos están contenidos
el presente en el tiempo futuro
y el tiempo futuro en el tiempo pasado.
Si todo el tiempo es eternamente presente
Todo tiempo es recuperable.*³

We can recall the first six lines of Burnt Norton the first of the Four Quartets of T.S. Eliot, published in 1936:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.³

MUURATSALO. MIRADA Y RUINA

En el año 1826 sale a la luz la segunda selección poética de Giacomo Leopardi, titulada *Versi*, cuya publicación estuvo a cargo de Pietro Brighenti. En ella se incluía "l'infinito," compuesto entre 1818 y 1819, que aparecía incorporado en el poemario denominado "Idilli." El poema comienza así:⁴

*Siempre cara me fue esta yerma loma.
y esta maleza, la que tanta parte
del último horizonte ver impide.
Sentado aquí, contemplo interminables
espacios detrás de ella, y sobrehumanos
silencios, y una calma profundísima
mi pensamiento finge; poco falta
para que el corazón se espante.*

Allí se describe una hermosa manera de entender la mirada. A través de una sensibilidad romántica, Leopardi define una relación nueva entre el hombre y el paisaje, en este caso simbolizado en el infinito. La complejidad de relaciones que se suscitan entre el horizonte lejano y los accidentes más próximos que nos impiden apropiarnos del mismo preludian aspectos de la modernidad misma.

La imagen que acompaña y da sentido a este texto es un fragmento del muro exterior de la casa

MUURATSALO. GAZE AND ROUTINE

*Versi, the second poetic selection by Giacomo Leopardi came out in 1826, published by Pietro Brighenti. It included "l'infinito," written between 1818 and 1819, which appeared in the book of poems "Idilli." The poem begins:*⁴

It's always been dear to me, this isolated hill
And this hedge, that from vast parts
Of the farthest horizon excludes sight.
But sitting and gazing, interminable
Space beyond it, and superhuman
Silences, and profound quietude
In my thoughts I imagine, where almost
The heart doesn't fear.

In these verses, we come across a beautiful way of understanding gaze. Through a romantic sensitivity, Leopardi defines a new relationship between man and landscape, in this case symbolized in the infinite. The complexity of the relationships aroused between the distant horizon and the closer landforms that prevent us from appropriating it prelude features of modernity itself.

The image accompanying and giving meaning to this text, is a fragment of the exterior wall of the



Figura 1. Aalto, Alvar. Casa experimental, Muuratsalo. 1953. Detalle del muro del patio. Fotografía de Pedro Iván Ramos.

Figure 1. Alvar Aalto. Experimental house, Muuratsalo. 1953. Detail of the wall of the patio. Photo by Pedro Iván Ramos.

experimental de Muuratsalo, construida por Alvar Aalto a partir de 1952, frente al lago Päijänne, en una pequeña isla entonces inhabitada. A ella le dedica uno de sus escasos textos escritos sobre su propia obra (Figura 1).⁵

No es difícil al contemplarla recordar composiciones y pinturas de tradición romántica.⁶ En 1809, diez años antes de escribirse "l'infinito," Caspar Friedrich pinta *Abadía en el robledal*.⁷ El cuadro transmite la inquietud que suscita un sentimiento próximo a lo sublime desde la percepción de la pequeñez del hombre frente a un mundo y un pasado heroico perdidos. El horizonte infinito es interrumpido por la presencia de un fragmento de ruina gótica, posiblemente inspirada en la iglesia de Eldena, en Pomerania (Figura 2). Contemplamos aquí dos elementos opuestos: el infinito simbolizado a través del horizonte y la ruina que interrumpe su contemplación hasta generar complejas relaciones entre las partes. Esta búsqueda hace de la conciliación de los opuestos una materia principal del proyecto. Alvar Aalto lo expone de manera precisa como metodología de proyectación, especialmente en su conocido escrito "la trucha y el torrente de la montaña."⁸ En este sentido, en relación a la obra de Alvar Aalto se conoce como *heterotopía* lo expuesto por Demetri Porphyrios. "Aquel peculiar sentido de orden en el cual los fragmentos de un determinado número de coherencias posibles brillan por separado, sin una ley común que los unifique. Aquel orden, en que el racionalismo occidental desconfió calificándolo en términos peyorativos como desorden."⁹

Uno de los ejemplos más tempranos de conciliación de opuestos en la obra construida de Aalto lo podemos ver en los tres tipos diferentes de muros con que se construye el sanatorio de Paimio, de 1929: El muro de carácter textil, el muro que pesa y finalmente el muro inmaterial.¹⁰ Cada uno de ellos pertenece a una tradición edilicia distinta, en lo

*experimental house of Muuratsalo, designed by Alvar Aalto in 1952, and set facing Lake Päijänne, on a small island uninhabited at the time. Aalto writes about it in one of his rare texts about his own work (Figure 1).*⁵

It is not difficult to recall compositions and paintings of romantic tradition when regarding it.⁶ Ten years prior to the publication of "l'infinito," in 1809, Caspar Friedrich paints The Abbey in the Oakwood.⁷ The painting instills the restlessness prompted by that feeling close to sublimity when we feel the pettiness of the human being facing a lost world and a heroic past. The endless horizon appears disrupted by the presence of a fragment of a Gothic ruin, probably inspired by the church of Eldena, in Pomerania (Figure 2). We can observe here two opposite elements: the infinite, symbolized by the horizon; and the ruin, that interrupts our contemplation up to the point that it generates complex relations between the parts. This quest makes the conciliation of opposites a fundamental element of the project. Alvar Aalto defends this precisely as a methodology of design; he does so especially, in his well-known writing "The trout and the stream."⁸ In this line, and in relation to the work by Alvar Aalto, heterotopy is known for what was defined by Demetri Porphyrios as "That peculiar sense of order in which the fragments of a certain number of possible coherences stand out separately, without a unifying common law. That order which western rationalism mistrusted and derogatorily labeled disorder."⁹

One of the earliest examples of conciliation of opposites in Aalto's constructed work can be appreciated in the three different types of walls used to build the Paimio sanatorium, in 1929: The textile wall, the wall that weighs and last but not least the immaterial wall.¹⁰ Each of them belongs to a different building tradition, both geographically



Figura 2. Caspar Friedrich. Abadía en el robledal, 1809

Figure 2. Caspar Friedrich. Abbey in the Oakwood, 1809.

geográfico y en lo temporal. En la propuesta para la casa de Muuratsalo ensayará uno nuevo, distinto a los anteriores, el muro como ruina. La representación de un muro pretérito que tiene como vocación evocar un pasado del que realmente carece.

Son conocidos los dibujos que Aalto realizaba en sus viajes, a modo de análisis proyectual, y que de alguna manera enriquecían su metodología de diseño, incorporándose a soluciones ensayadas posteriormente en distintos proyectos. De 1953 se conserva el apunte que recoge un fragmento del Muro de Cíclopes de Delfos y en el que se representa la acción del tiempo en forma de ruina (Figura 3).

and temporally. In the proposal for the house of Muuratsalo he will test a new one, completely different from the previous ones, the wall as a ruin; the recreation of a hypothetical former wall with the aim of evoking a past that the site seriously lacks.

The sketches of Aalto's trips are well known, he used them as a sort of project analysis, and somehow they enriched his design methodology, incorporating them to solutions tested in diverse projects afterwards. A sketch from 1953 includes a fragment of the Cyclops Wall of Delphi, where a ruin represents the action of time (Figure 3).



Figura 3. Alvar Aalto. Fragmento del muro de Cíclopes de Delfos. 1953. Apunte.

Figure 3. Alvar Aalto. Fragment of the Cyclops Wall of Delphi. 1953. Sketch.

Muuratsalo es una obra compleja bajo una apariencia sencilla, a pesar de su escasa dimensión.¹¹ Se nos presenta, en torno a un vacío central, como una construcción que parece reutilizar un muro pretérito, anterior al proyecto, de origen incierto, que ha perdido su antigua techumbre. Cuando la realidad es otra, se trata de un muro construido ex novo,

Muuratsalo is a complex work under a simple appearance despite its small size.¹¹ Its layout around a central void, designed as a construction that seems to reuse a prior to the project wall of uncertain origin, which has lost its old roof. Reality is however different; it is a wall built ex novo, made out of a mixture of recycled bricks and others which were

compuesto por una mezcla de ladrillos reciclados junto a otros encargados a la fábrica Santamäki, organizado en torno a 50 paneles distintos, a modo de *patchwork*, de pie y medio de espesor.

La imagen del patio de Muuratsalo recoge el diedro sur-oeste del mismo. En él se dan cita todos los contenidos antes enunciados. Se percibe como un fragmento perteneciente a un orden perdido, una ruina que acusa la acción del tiempo y que dificulta la completa visión del horizonte que el lago Päijanne nos ofrece en esa orientación. El arte de mostrar y ocultar...recuerdos de Leopardi o Friedrich.

Hoy es posible acceder a la isla en coche, sin embargo la casa se construyó para llegar desde el lago, en la pequeña embarcación diseñada por el propio Aalto, en colaboración con Lauri Kosola. Desde el agua la casa del patio de ladrillo rojo es blanca. La totalidad del muro de ladrillo de Santamäki luce hacia el exterior un blanco encalado que unifica la percepción del mismo.

En 1925 Le Corbusier en su *L'art décoratif d'aujourd'hui* introdujo su conocida teoría del muro blanco, que es presentada como un método de redefinir la identidad de la propia arquitectura desde su aproximación a sus atributos fundamentalmente visuales.¹² El argumento principal culmina en el capítulo titulado "Una lechada de cal: la ley de Ripolin," sin embargo a la condición visual de lo blanco, cargado de atributos de honestidad, sinceridad y pureza, se le añade otro no menos importante: el tiempo "detenido."¹³ Lo blanco en oposición al paso del tiempo. Una virtud que le permite escapar de Chronos y buscar la eternidad asociada a la falta de cambios. "el color blanco es símbolo de lo perenne, lo universal en el espacio y lo eterno en el tiempo."¹⁴

Estamos ante la conciliación de opuestos como instrumento al servicio del proyecto en arquitectura. El

brand new from the Santamäki factory, and organized around 50 different panels, as a patchwork. It is one and a half foot thick.

The image of the patio at Muuratsalo shows the dihedral south-west corner, and we can appreciate all the aforementioned contents. It is perceived as a fragment that belonged to a lost order, as a ruin that shows the action of time and that hinders the vision of the full horizon that Lake Päijanne offers from that spot. The art of showing and hiding ... memories of Leopardi or Friedrich.

Today the island is accessible by car. The house, however; was built to be approached from the lake, in the small boat designed by Aalto in collaboration with Lauri Kosola. From the water the red brick patio house is white. The whole of the Santamäki brick wall offers a whitewashed surface from the outside and it unifies our perception of it.

In 1925 Le Corbusier introduced his well-known theory of the white wall, which is presented as a method of redefining the identity of architecture itself from its approach to its fundamentally visual attributes, in "L'art décoratif d'aujourd'hui."¹² His main premise reaches its climax in the chapter entitled "A Coat of White Wash: The law of Ripolin." The visual condition of the white, filled with attributes as honesty, sincerity and purity is, however, enhanced with a not less important one: "still time."¹³ White, as opposed to the passage of time, is a virtue that allows him to escape from Chronos and seek for an eternity associated with the lack of changes. "White is a symbol of the perennial, the universal in space and the eternal in time."¹⁴

We witness the conciliation of opposites as a tool at the service of the project in architecture. The inner

muro presenta hacia el interior todos los atributos de transcurrir del tiempo mediante un despliegue emocionado de la idea del fragmento y del non-finito asociado a la ruina. Hacia el exterior nos transmite lo eterno, vinculado a un tiempo sin edad, una belleza con vocación de eternidad, un tiempo "detenido" a través de la suspensión de su condición material. Sólo la visión del canto del pie y medio de ladrillo revela la condición: dos hojas distintas se adosan, una blanca y otra roja.

"El tiempo es una dimensión psíquica esencial del arte también en otro sentido. Una obra de arte condensa tanto la historia individual como la colectiva en el momento de la experiencia artística. De ahí que la experiencia del arte sea, a su vez, una experiencia multidimensional del tiempo."¹⁵

SANKT MARKUS BJÖRKHAGEN. MIRADA Y FRAGMENTO

Stefan Alenius cuenta cómo, un caluroso día de verano, descendiendo por la ladera sembrada, aparece ante él la figura de un hombre mayor y la de dos hombres jóvenes, junto a un montón de ladrillos, en un soleado claro del bosque. El hombre mayor es Sigurd Lewerentz, sostiene un ladrillo, lo golpea suavemente hasta producir un tañido. Harald Thafvelin le acompaña, al fondo Peter Celsius dibuja.¹⁶

La iglesia de Suecia de Tradición Evangélica Luterana fue la religión oficial en el reino hasta mediados de los años 50 del pasado siglo. La aprobación de la Ley de Libertad Religiosa se enfrentó a distintas crisis graves. Perdió fieles y constató la necesidad de establecer un nuevo marco de relaciones con la sociedad. En 1955 se celebró un concurso para la construcción del centro parroquial Sankt Markus perteneciente a Skarpinack en Björkhagen, cerca

wall shows the attributes of the passage of time by a moving display of the fragment concept and the non-finite linked with ruin. The outer wall transmits a sort of eternal sensation linked to an ageless time, a beauty with a vocation for eternity, a "still" time achieved by halting its material condition. Only the sight of the edge of the one and a half-foot of brick reveals its condition: two different flanks attached, a white one and a red one.

"Time is an essential psychological dimension of art in another sense. An artwork condenses both the individual and the collective history of the artistic experience at a specific moment. Hence, the experience of art is, in turn a multi-dimensional experience of time."¹⁵

SANKT MARKUS BJÖRKHAGEN. GAZES AND FRAGMENT

Stefan Alenius tells that on a warm summer day, when descending a slope, he came across the figure of an elderly man and two young men next to a pile of bricks in a sunny forest glade. The elderly man was Sigurd Lewerentz, who was holding a brick, and was beating it gently until it produced a pealing. Harald Thafvelin stood by him, while in the background Peter Celsius was drawing.¹⁶

The Swedish Church of the Evangelical Lutheran Tradition was the official one in the kingdom until the mid-50s of the last century. The passing of the Religious Freedom Law experienced several serious crises. It lost supporters and thus confirmed the need to establish a new relations framework with society. A contest for the construction of the Sankt Markus parish center belonging to Skarpinack in Björkhagen, near Stockholm, was held in 1955.



Figura 4. Sigurd Lewerentz. Sankt Markus de Björkhagen. 1955. Detalle. Fotografía de Josep María Torra.

Figure 4. Sigurd Lewerentz. Sankt Markus de Björkhagen. 1955. Detail. Photo by Josep María Torra.

de Estocolmo. Fue finalmente Lewerentz quien resultó ganador del concurso restringido convocado.

Lewerentz was eventually the winner of the restricted competition.

La mirada se detiene en un pequeño fragmento de los muros que dan forma al proyecto. Un fragmento que nos habla de la parte y del todo, de la ruina imaginada como perteneciente a un mundo desaparecido, a una totalidad perdida que se pretende evocar, desde un recuerdo que etimológicamente deriva de re-cordis, volver a poner en el corazón (Figura 4).

The gaze stops at a small fragment of the walls that shape the project. A fragment that tells us about the part and the whole, about the imagined ruin belonging to a vanished world, to a lost totality it is intended to evoke from a remembrance (re-cordis in latin which means bringing back to the heart) (Figure 4).

Lewerentz realiza su primer viaje a Italia durante la primavera de 1909. A este viaje le sucederán

Lewerentz goes on his first trip to Italy in the spring of 1909. He returns while working in Germany: in

otros durante su etapa de trabajo en Alemania: en diciembre de 1909, en primavera de 1914 o en 1922 cuando regresa nuevamente al sur de Italia y visita Pompeya.¹⁷ En estos viajes realiza una importante colección de fotografías que resultan, en último término, muy ilustrativas de una manera de pensar a través de la mirada. Lewerentz se siente permanentemente atraído por las cualidades del plano vertical, del muro. Lo retrata siempre desde la cercanía. Son visiones de aspectos particulares y concretos los que atrapan su atención. De esta manera el hombre, como sujeto, es reducido a presenciar la memoria del tiempo pasado. Esta decisión respecto al modo de atrapar un instante, mediante la fotografía de arquitectura, tendrá hondas consecuencias en su producción a lo largo de su escueta pero dilatada carrera (Figura 5).

Sankt Markus se construye entre los años 1956 y 1964 y la idea del muro representa la parte y el todo de manera simultánea. Está aparejado exclusivamente con ladrillo oscuro de Helsingborg Angtegelbruk, redescubierto para la tradición moderna por Peter Celsing. La junta, de gran dimensión, adquiere una condición material muy precisa asociada a un ladrillo que se coloca en distintas posiciones y aparejos, siempre entero, sin cortes. Es un muro que envuelve unos espacios que se presentan sin división jerárquica apreciable y cuya percepción es fragmentaria, por partes. De alguna manera tiene en común con el coetáneo muro de Muuratsalo que se presenta como un resto antiguo, pretérito, cuya existencia se percibe como muy anterior a la construcción del templo, en su caso, y de la casa en el otro. Clara evidencia del uso de la metáfora de la construcción en el tiempo como instrumento del proyecto.

Presenciamos así un planteamiento en el que la paradoja se instala en el centro mismo de los intereses de Lewerentz. Existe una paradoja en la medida que

December 1909, in the spring of 1914 or in 1922 when, in southern Italy, he visits Pompeii.¹⁷ In these trips, he takes an important collection of photographs that are fundamentally illustrative of a way of thinking through gaze. Lewerentz feels permanently attracted by the qualities of the vertical plane, of the wall. He always captures it from the proximity. These are visions of particular and specific aspects that catch his attention. The man is, then as an individual, reduced to witnessing the memory of a past time. This decision on the way to capture an instant through architectural photography will have serious consequences in his production throughout his brief but extensive career (Figure 5).

Sankt Markus is built between 1956 and 1964 and there the idea of the wall represents at the same time the part and the whole. The brickwork is exclusively made of dark bricks from Helsingborg Angtegelbruk, rediscovered for the modern tradition by Peter Celsing. The thick joint, acquires a very precise material condition associated with the use of only whole bricks placed in different positions and bonds. It is a wall that encloses spaces presented without appreciable hierarchical division and whose perception is fragmentary, in parts. In some way, its commonality with the contemporary wall of Muuratsalo is that both appear as ancient, past remnants whose existence is perceived as far prior to the construction of the temple in one case, and of the house in the other. This constitutes a clear evidence of the use of the metaphor of construction over time as an instrument of the project.

We witness how the paradox is clearly installed at the very center of Lewerentz's interests. It is a paradox that the wall is an unorthodox representation

Figura 5. Sigurd Lewerentz. Viaje a Italia 1922. Fotografía.

Figure 5. Sigurd Lewerentz. Trip to Italy 1922. Photography.



el muro es la representación no ortodoxa de un lenguaje ortodoxo que tiene su propia coherencia. Es una aproximación a la arquitectura como paradoja de su construcción. Una construcción que parece renunciar a la forma desde un aparente descuido, pero que nos reserva algo oculto que se materializa sin ser completamente revelado.¹⁸ Como expone en este sentido Colin St. John Wilson, recogiendo una sentencia de L. Wittgenstein: "Debes limitarte a decir cosas antiguas, y al mismo tiempo debe resultar algo nuevo."

El muro, como elemento estructurante del proyecto de Sankt Markus se vincula a asociaciones con la

of an orthodox language, which has its own coherence. It is an approach to architecture as a paradox of its own construction. A construction that seems to relinquish form due to an apparent oversight, but that holds something hidden to us, which materializes without being entirely revealed.¹⁸ As Colin St. John Wilson explains in relation with this, picking up a sentence from L. Wittgenstein: "You must confine yourself to saying old things, and at the same time it must be something new."

The wall, as a structuring element of the Sankt Markus project, is linked to associations with

arquitectura y el tiempo que nos traen hasta el presente ecos de la fuerza que emanan los restos de la Villa de Adriano, aspirando, al igual que aquéllas, a la inmortalidad por su conexión con un pasado indefinido, que es visto en Björkhagen con una mirada asociada al presente. Como nos recuerda Benedetto Croce en su conocida sentencia, toda historia es historia contemporánea, es pasado visto a través de los ojos del presente.

La relación entre la ruina y el fragmento se encuentran en la naturaleza esencial del proyecto, ambos tienen la capacidad de evocar el orden perdido desde su pertenencia a un orden superior. Lo fragmentario adquiere una percepción de totalidad mediante un doble procedimiento: como resto de una construcción pretérita unitaria, y el empleo de un único material constructivo, como el ladrillo. Puede que en la contemporaneidad nos hayamos acostumbrado más a las ruina y a la herida, en palabras de Marguerite Yourcenar.¹⁹

En la cultura china existe el término “Yi Yin” que expresa el remanente sonoro o resto de sonoridad que queda en el espacio, a lo largo del tiempo, y que inunda el alma como algo que tiende a prolongarse y profundizarse, entre el consciente y el inconsciente de los oyentes. Estas melodías se asocian fundamentalmente a los sonidos que tienen la facultad de emitir las cuerdas grana, trenzadas con seda cocida, y que al no poder tensarse tanto como las demás, producen sonidos sordos, no estridentes, que de algún modo no han sido totalmente expresados, por lo que conservan en su seno un gran poder evocador.²⁰

El muro de Sigurd Lewerentz en Sankt Markus de Björkhagen tiene esa misma cualidad.

architecture and time, which bring us to the present echoes of the force emanating from the remains of Villa Adriano. It aspires, like those, to the immortality due to its connection with an undefined past, regarded in Björkhagen with a gaze associated with the present. As Benedetto Croce reminds, in his well-known sentence, all history is contemporary history, it is the past seen through the eyes of the present.

The relationships between the ruin and the fragment exist in the essential nature of the project, both have the ability to evoke the lost order from the perspective that they belong to a higher order. The fragmentary acquires a perception of totality through a double procedure: as the remnants of a unitary past construction, and by the use of a single constructive material, brick. Perhaps in contemporary times we have become more accustomed to ruin and injury, in the words of Marguerite Yourcenar.¹⁹

In Chinese “Yi Yin” expresses the resounding remnant or remaining sound that persists in space over time, which invades the soul as something that tends to last and deepen, between the conscious and the unconscious of the listeners. These melodies are fundamentally associated with the sounds that the grana strings emit, these strings braided with silk cannot be tensed as much as other fibers, and so produce soft deep sounds, not strident, that somehow have not been fully expressed and so retain a great evocative power.²⁰

The Wall designed by Sigurd Lewerentz in Sankt Markus of Björkhagen, possesses that exact virtue.

MUSEO REGIONAL DE VÄRMLAND. MIRADA EN DOS TIEMPOS

En 1918, durante su luna de miel, E. G. Asplund quedó sorprendido por la construcción del conocido como pabellón de caza en los jardines de Liselund, en la Isla de Møn, obra de Andreas Kirkerup (Figura 6). Tal fue la influencia de aquella sencilla edificación que su inicial diseño en piedra para la pequeña Capilla del Bosque en el Cementerio de Estocolmo se vio significativamente modificado. El pequeño templo concebido por Asplund, aquel reducido megarón, mutó su sólida concepción inicial de piedra a madera. Pilastras y columnas dejaron de ser pétreas para, en una aparente involución histórica, pasar a ser lígneas. Se había realizado, en teoría, un viaje inverso que servía para, entre otras muchas cosas, evocar una realidad no experimentada. Aquel tiempo no vivido de arquitectura adintelada ligera, aquella realidad de la que nada se conservaba, de la que poca constancia se tenía y que tan sugerente por alejada y desaparecida resultó para los arquitectos involucrados en el clasicismo nórdico, cobraba de nuevo vida de manera construida.

El geógrafo e historiador Pausanias, en su texto del siglo II *Descripción de Grecia*, guía fundamental de los primeros viajeros europeos del siglo XVIII, había dejado de manera escueta uno de los pocos testimonios que se conservan de aquel pretérito estado lígneo clásico. Al referirse al Santuario de Olimpia escribió: "Ahora he de hablar del templo de Hera [...]. La arquitectura es dórica, una columnata reina en toda su extensión, y hay dos columnas de apoyo a la parte de atrás, una es de madera de roble."²¹

En Asplund latía una predilección doricista que si bien había fundamentado el renacer clasicista nórdico, con origen en Dinamarca, no se había plasmado de manera tan evidente y tan originaria en otros contextos escandinavos.²² No fue Asplund el

VÄRMLANDS MUSEUM. A GAZE IN TWO TIMES

In 1918, during his honeymoon, E. G. Asplund became amazed at the so-called hunting lodge building in the gardens of Liselund, on the island of Møn, designed by Andreas Kirkerup (Figure 6). The influence that simple building had on him was so great that he significantly modified his initial design in stone for the small Chapel of the Forest in the Stockholm Graveyard. The small temple conceived by Asplund as a small megaron, altered its solid initial conception from stone to wood. Pilasters and columns abandoned their stony conception so that, in an apparent historical involution, they became ligneous. In theory, an inverse trip in order to, among many aims, evoke a non-experienced reality, had taken place. That un-lived time of light linteled architecture, that reality from which nothing was preserved, from which little record existed and which was so suggestive because it was distant and extinct to the architects involved in the Nordic classicism, thus recovered life in a constructed way.

The geographer and historian Pausanias, in his 2nd century text Description of Greece, which was a fundamental guide to the first European travelers of the 18th century, left plainly one of the few testimonies preserved from that former ligneous classical state. When referring to the Sanctuary of Olympia he wrote: "It remains after this for me to describe the temple of Hera [...]. The style of the temple is Doric, and pillars stand all round it: in the rear chamber one of the two pillars is of oak."²¹

A Doric predilection was latent in Asplund, which although was in the basis of the Nordic Classicist Renaissance with origin in Denmark, it had not been reflected so evident and so original in other Scandinavian contexts.²² Asplund was not the only



Figura 6. Andreas Kirkerup. Pabellón de caza, jardines de Liselund. 1918.

Figure 6. Andreas Kirkerup. Hunting Lodge, Gardens of Liselund. 1918.

único en hacer uso de aquella condición primigenia, Ragnar Ostberg, Oiva Kallio e incluso Alvar Aalto aludieron a esta realidad pretérita en alguna de sus obras menos conocidas. Junto a ellos, otro de los atraídos por esta exploración fue el discreto arquitecto sueco Cyrillus Johansson. En su heterogénea obra destacó un pequeño edificio de adscripción clasicista, el Museo Regional de Värmland, en Karlstad (1928).²³ Esta construcción de planta regular, organizada alrededor de un patio central, recoge muchos de los intereses de su arquitecto. Aquí se hace, a través de las dos columnas que flanquean el acceso al patio, la evocación de aquel estado originario del clasicismo (Figura 7).

one to make use of that primal condition; Ragnar Ostberg, Oiva Kallio and even Alvar Aalto alluded to this past reality in some of their lesser-known works. Another one of the architects attracted by this exploration was the discreet Cyrillus Johansson from Sweden. In his heterogeneous work a small Classicist building stands out: the Värmlands Museum, in Karlstad (1928).²³ This construction of regular plan, organized around a central patio, reflects many of Johansson's interests. Here he creates, by means of the two columns flanking the access to the patio, the evocation of that original state of Classicism (Figure 7).



Figura 7. Cyrillus Johansson. Patio del Museo regional de Värmland, Karlstad. 1928.

Figure 7. Cyrillus Johansson. Värmlands Museum patio, Karlstad. 1928.

Sin embargo, no sólo la pareja de columnas desnudas conformadas a partir de un único tronco de árbol caracterizan el patio y la imagen más representativa de este museo. En todo él se hacen patentes un conjunto de decisiones que convierten al edificio y su entorno en una compleja experiencia espacial pretérita. Una voluntad de trascendencia territorial, a través del establecimiento de vinculaciones axiales lejanas, sugiere una aspiración y una dimensión egipcias. El empleo del agua en el acceso, duplicando la realidad visible, reproduce casi miméticamente escenas de la tradición india. Finalmente, una compleja secuencia de detalles y soluciones delatan el particular interés de Johansson por la cultura oriental.²⁴

However, not only the pair of bare columns formed from a single tree-trunk characterize the patio and the most representative image of this museum. Throughout the building, it becomes evident that a set of decisions have been taken that turn the building and its surroundings into a complex past spatial experience. A desire for territorial transcendence, through the establishment of distant axial links, suggests an Egyptian aspiration and dimension. The use of water in the entrance, which duplicates the visible reality, reproduces almost mimetically scenes from Indian tradition. Finally, a complex sequence of details and solutions shows Johansson's particular interest in oriental culture.²⁴

Como decía Kubler: "En casi todo arte se da una interferencia de imágenes visuales. Incluso la arquitectura, que corrientemente se piensa que carece de intención figurativa, es guiada de una manifestación a la siguiente por las imágenes de los edificios admirados del pasado, tanto alejados como cercanos en el tiempo."²⁵

El patio de este pequeño edificio, junto al par de columnas crudas, queda delimitado con un silencioso muro perimetral. Este cerramiento, dotado de una condición inicial pesante y sólida, fue asumido por Johansson como un componente de gran valor simbólico. La fenestración producida en su parte inferior, junto a su carácter mural, complejizan y desvanecen su condición sólida. El muro, en toda su extensión y de manera continua, es utilizado como soporte de un grabado sobre el enfoscado en color rojo sangre de buey. Ese sencillo mural, que recoge escenas costumbristas, envuelve el espacio del patio sumergiéndolo al visitante en una realidad. Una suerte de estado blando, de tiempo lento fluyente contamina el espacio. No sólo la naturaleza historiada del contenido apoya esta lectura, son su condición ondulante, su continuidad compositiva a lo largo de los distintos lienzos, pero sobre todo su carácter manual, aparentemente ejecutado con el dedo sobre la superficie maleable del mortero fresco, los que determinan una experimentación espacial más sofisticada y atávica (Figura 8). El tipo de suelo complementa también esta lectura. Realizado en base a cantos rodados de tamaño medio, condiciona por su apariencia la percepción de este lugar, y desde su uso, como tránsito irregular y vacilante, se hace aún más patente esta componente fortuita y ancestral.

Vemos, de manera simultánea y equilibrada, una doble evolución de la arquitectura en el tiempo. Por un lado, la progresión hacia el futuro del clasicismo, hacia lo intemporal e imperecedero que, en

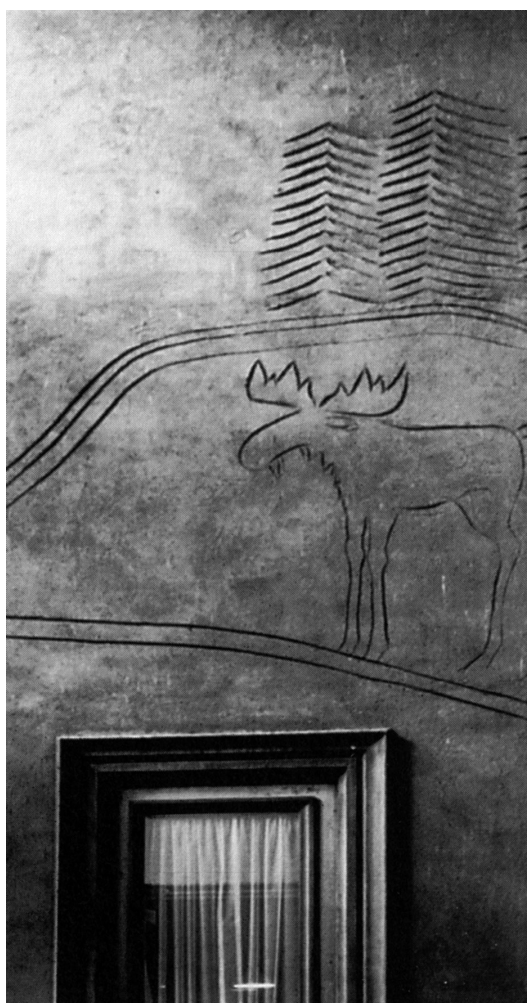
As Kubler said: "An interference from visual images is present in almost all art. Even architecture, which is commonly thought to lack figural intention, is guided from one utterance to the next by the images of the admired buildings of the past, both far and near in time."²⁵

The patio in this small building is delimited by the pair of bare columns, and by a perimeter wall. This enclosure, initially provided with a heavy and solid condition; was assumed by Johansson as a component of great symbolic value. The fenestration in its lower part, together with its mural character, makes its solid condition become more complex and vanish. The wall, in all its extension and without interruption, holds an ox blood red color engraving on the plastering. That simple mural, which reflects customary scenes, surrounds the space of the patio enveloping the visitors into a reality. A sort of soft state, of slow flowing time fills up the space. Not only the depicted nature of the content supports this reading, but also its undulating condition, its compositional continuity throughout the different walls, and most of all its craftsmanship, apparently executed with the finger on the malleable surface of fresh mortar, are the ones that determine a more sophisticated and atavistic spatial experimentation (Figure 8). The type of pavement also complements this interpretation. It is made of medium-sized boulder stones, which not only determines, due to its appearance, the perception of this place; but also makes the casual and ancestral component even more evident because of its usage as an irregular and hesitant transit surface.

A double evolution of architecture over time is visible, in both a simultaneous and balanced way. On the one hand, there is the progression of Classicism towards the future, towards the timeless and everlasting, which, in this Scandinavian context,

Figura 8. Ciryllus Johansson. Patio del Museo regional de Värmland, Karlstad. 1928. Detalle del muro del patio.

Figure 8. Ciryllus Johansson. *Värmlands Museum patio, Karlstad. 1928. Detail of the wall of the patio.*



este contexto escandinavo, desveló algunos de los principios de la nueva arquitectura. Por otro lado, el de una secuencia involutiva, apuntando hacia un pasado vago no experimentado, espontáneo y más terrenal, donde la búsqueda de los orígenes y de un estado primigenio de la arquitectura grecolatina dio pie a una innovadora vernacularización.

unveiled some of the principles of New Architecture. On the other hand, some flashbacks are seen, pointing to a blurred past that has not been experienced, a spontaneous and more earthly past time, in which the search for the origins and some primitive state of Greco-Latin architecture could lead to an innovative vernacularization.

Al igual que le ocurriera a Pausanias en el siglo II al encontrarse frente al templo de Hera, dos realidades simultáneas, dos tiempos de una misma arquitectura aparecían plasmados en una única foto fija.

SAUNA-GALERÍA, MUSEO SÄRESTÖ. MIRADA Y NATURALEZA

De manera similar a lo que ocurre en el contexto oriental, en Escandinavia, históricamente la construcción en madera se ha integrado de manera natural en una concepción cíclica del medio circundante y del modo de vida. La crudeza y violencia de los acontecimientos naturales y meteorológicos han establecido de manera expeditiva su ley. Su fuerza y rigor han forzado la adopción de respuestas claras y altamente eficaces. Sorprende no obstante cómo estas soluciones, lejos de mostrarse desafiantes e impositivas han adoptado una condición flexible y una concepción más humilde. De este modo, debido en parte también a la necesidad de construir en madera, se ha aceptado desde un principio la pronta caducidad y la necesaria reconstrucción de las obras ejecutadas de este modo. Este hecho ha propiciado una limitación de la vinculación emocional y cultural con los objetos construidos, alterando al mismo tiempo la percepción del binomio arquitectura-tiempo. Alexis Kivi en su obra *Los siete hermanos*,²⁶ el texto más importante de la literatura finlandesa y el más vendido tras la Biblia, plasmó esta realidad. La displicencia mostrada por los protagonistas del relato tras la destrucción de la sauna familiar, así como la rápida organización de cara a volver a erigirla, ejemplifican de manera nítida esta cuestión.

La relación entre arquitectura y medio natural, entre arquitectura y bosque en este caso, hace que la primera se incorpore al ritmo y por tanto al

That is what happened to Pausanias in the 2nd century, when he faced in the temple of Hera, two simultaneous realities, two times of the same architecture appeared in a single fixed image.

SPA-GALLERY, SÄRESTÖ MUSEUM. GAZE AND NATURE

*Similarly to what happens in an Eastern context, in Scandinavia wood construction has historically been a natural integral feature of a cyclical conception of the surrounding environment and of their lifestyle. Natural and extreme weather conditions have efficiently implemented their law. Their force and severity have forced the adoption of clear and highly effective responses. Surprisingly, however, these solutions, far from being challenging and imposing, have adopted a flexible condition and a humbler conception. Thereby, and partly also due to the need to build in wood, an early expiry date and the necessary reconstruction of the works executed in this way have been accepted from the beginning. This fact has propitiated a limitation of the emotional and cultural bond with the constructed objects, altering at the same time the perception of the binomial architecture-time. Alexis Kivi in his work *Seven Brothers*,²⁶ the most important text of Finnish literature and second only to the Bible, captured this reality. The impassiveness shown by the main characters after the destruction of the family sauna, together with the rapid organization in order to re-erect it, are clear examples of the subject in question.*

The relationship between architecture and the natural environment, between architecture and forest in this case, forces the first one to join the

tiempo del segundo. Este tiempo de la naturaleza, acaparado ahora por la arquitectura, a pesar de sus marcados ciclos, cambios y constante desaparición y reaparición, se conforma como una entidad perenne e inmutable.

Reima Pietilä, en alusión a este contexto natural escribió: "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."²⁷

Cuando a principios de la década de los años setenta el artista finlandés Reidar Särestöniemi solicita a Reima y Raili Pietilä la implementación de su residencia de Laponia, en Kaukonen, muchos de los temas apuntados anteriormente quedaron aglutinados desde una perspectiva contemporánea. Particularmente, una de las construcciones más singulares, la destinada a alojar simultáneamente el espacio de sauna y el de galería de arte, plasma mejor que ninguna otra esta cuestión. La construcción, concebida desde un planteamiento murario de madera, no supone una ruptura de la continuidad con la naturaleza. Su morfología y materialidad se combinan sutilmente quedando inserta en el bosque de manera silenciosa y mimética. La base de su proceso constructivo, la apilación de troncos blocaos, no genera tampoco una ruptura con el ciclo y el tiempo del bosque. Tal y como se comprueba en la imagen, queda incorporada como un elemento más al curso natural de los acontecimientos. Destinada en última instancia a desaparecer, se reintegrará en el medio, y quizá vuelva a ser erigida, de nuevo con materia prima circundante, que de igual manera crecerá nuevamente en el lugar (Figura 9).

Sin embargo, su vinculación con el tiempo de la naturaleza, con el del bosque, resulta mucho más atávica. Por petición del propio artista, esta

rhythm and therefore the time of the second one. This time of nature, now taken up by architecture despite its marked cycles, changes and constant disappearances and reappearances, takes the form of a perennial and immutable entity.

Reima Pietilä, referring to this natural context, wrote: "The trees are the true inhabitants of this universe. They have established their rights of territory by their long tenure. We human beings, in contrast, are mere visitors."²⁷

When the Finnish artist Reidar Särestöniemi asked Reima and Raili Pietilä to carry out their residence in Lapland in Kaukonen at the beginning of the 1970s, many of the aforementioned issues came together from a contemporary perspective. One of the most singular constructions, the one designed to contain the sauna and the gallery at the same time, particularly captures this question the best. The construction, conceived from a mural wooden approach, does not involve a break-up of continuity with nature. Its morphology and materiality are subtly combined and so it fits in the forest in a silent and mimetic way. The basis of its construction process, the stacking of block logs, does not generate a break with the cycle or time of the forest. As can be observed in the image, it fits in as another element to the natural course of events. Destined to disappear, it will eventually rejoin the natural surroundings, and it may be erected again with surrounding raw material, which will likewise grow again in the place (Figure 9).

However, its connection with the time of nature, with the time of the forest, is much more atavistic. At the request of the artist himself, this construction



Figura 9. Reima y Raili Pietilä. Museo Särestö, Kaukonen, Kittilä. 1972.

Figure 9. Reima and Raili Pietilä. Museum Särestö, Kaukonen, Kittilä. 1972.

construcción se realizó con un tipo muy particular de madera denominada en Finlandia *kelo* (Figura 10). Perteneciente al bosque ártico próximo, *kelo* es un tipo de tronco de pino que, a pesar de llevar entre trescientos y quinientos años muerto, permanece en pie.²⁸ Los siglos acumulados en esta madera pasaron a formar parte de la construcción, de su historia y de su capacidad expresiva, reafirmando esta dimensión temporal. Cabría añadir cómo, a la vista de la fotografía y en referencia a

was built with a very particular type of wood, kelo in Finnish (Figure 10). Belonging to the nearby arctic forest, kelo is a type of pine trunk that remains upright in spite of being dead for between three and five hundred years.²⁸ The centuries accumulated in this wood became part of the construction, of its history and its expressive capacity, restating this temporal dimension. In view of the photograph and in reference to its final structure, it would not be easy to ascribe the wall to any known period in the

Figura 10. Kelo en bosque finlandés. Fotografía Hannu Alatalo.

Figure 10. Kelo forest, Finland. Photo by Hannu Alatalo.



su conformación final, no resulta sencillo adscribir el muro que aparece a ningún momento de la historia de la arquitectura conocido, ni siquiera al de la tradición local. Al igual que ocurre al observar el bosque, estamos ante el rostro de una arquitectura sin edad definida, atemporal, que, aceptando la lógica de lo que la rodea, consigue erigirse como un acontecimiento realmente imperecedero.

A MODO DE CONCLUSIÓN

San Agustín nos habla del espacio enorme de la memoria del aula "Ingenti Memoriae." La memoria,

history of architecture, not even to that of local traditions. As it happens when observing the forest, we are in front of ageless, timeless architecture that, accepting the logic of its surroundings manages to establish itself as a truly everlasting event.

IN CONCLUSION

St. Augustine tells us about the enormous space of the classroom memory "Ingenti Memoriae." The

que no sólo es capaz de acumular los nuevos conocimientos, sino mejor todavía, de ponerlos en relación. El pasado así entendido es un material que presenta una infinita plasticidad, apta para recibir las más diversas formas.

Quien no puede recordar, difícilmente puede imaginar, porque la memoria, es el territorio donde se desarrolla la imaginación. La memoria es al mismo tiempo el ámbito del que surge la propia identidad: somos fundamentalmente lo que recordamos.

Aalto, Lewerentz, Johansson o Reima y Raili Pietilä no proponen huir de la interpretación epitelial de la "morphe," para profundizar a través de la "eidós," en el sentido que le otorga Alberti, vinculando los proyectos con arquitecturas que les precedieron, entablando con ellas un diálogo continuo.

Como decía el filósofo Karsten Harries: "La arquitectura no se limita a domesticar el espacio. Es también una profunda defensa contra el terror que nos inspira el tiempo."²⁹

En definitiva, una arquitectura "para los amantes de la arquitectura a lo largo de la historia, antes que para los amantes de la historia de la arquitectura."³⁰

Notas y Referencias

- ¹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* (Barcelona: Herder, 2014).
- ² David Lowenthal, *El pasado es un país extranjero* (Madrid: Akal, 1998).
- ³ Thomas Stearns Eliot, *Cuatro Cuartetos* (Barcelona: Lumen, 2016). En esta edición se profundiza en la intertextualidad del texto. Recientemente Alberto Campo Baeza ha recogido este poema en *La suspensión del Tiempo. Diario de un arquitecto* (Madrid-Barcelona: Catarata y Fundación Arquia, 2017).
- ⁴ Giacomo Leopardi, *Cantos* (Barcelona: Planeta, 1983), 41. Traducción de Diego Navarro. "Sempre caro mi fu quest'ermo colle / e questa siepe, che da tanta parte/dell'ultimo orizzonte il guardo esclude./ Ma sedento e mirando, interminato / spazio di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / lo nel pensier mi fingo; ove per poco / il cor non si spaura."

memory, which is not only able to accumulate new knowledge, but also, to find associations. The past, thus understood, is a material that presents an infinite plasticity, apt to receive the most diverse forms.

Who cannot remember, can hardly imagine, because memory is the territory where the imagination develops. Memory is at the same time the field from which our own identity emerges: we are, fundamentally, what we remember.

Aalto, Lewerentz, Johansson or Reima and Raili Pietilä do not propose to flee from the epithelial interpretation of "morphe," to deepen through the "eidós," in the sense Alberti gave to them, linking projects with preexisting architectures, engaging with them a continuous dialogue.

As the philosopher Karsten Harries said: "if we can speak of architecture as a defense against the terror of space, we must also recognize that from the very beginning it has provided defenses against the terror of time."²⁹

To conclude, an architecture "for lovers of architecture throughout history, rather than for those who love the history of architecture."³⁰

Notes and References

- ¹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* (Barcelona: Herder, 2014).
- ² David Lowenthal, *El pasado es un país extranjero* (Madrid: Akal, 1998).
- ³ Thomas Stearns Eliot, *Cuatro Cuartetos* (Barcelona: Lumen, 2016). This edition goes in depth in the intertextuality of the text. Recently Alberto Campo Baeza has included this poem in *La suspensión del Tiempo. Diario de un arquitecto* (Madrid-Barcelona: Catarata y Fundación Arquia, 2017).
- ⁴ Giacomo Leopardi, *Cantos* (Barcelona: Planeta, 1983), 41. Translated by Diego Navarro. "Sempre caro mi fu quest'ermo colle / e questa siepe, che da tanta parte/dell'ultimo orizzonte il guardo esclude./ Ma sedento e mirando, interminato / spazio di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / lo nel pensier mi fingo; ove per poco / il cor non si spaura."

- ⁵ Alvar Aalto, "Muuratsalo Experimental house," *Arkkitehti*, Vol. 9-10 (1953): 159.
- ⁶ Sobre la sensibilidad romántica consultar Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* (Barcelona: Destino, 1991).
- ⁷ El cuadro se conserva en la Antigua Galería Nacional de Berlín. Algunos críticos defienden que se pintó para ser expuesto como pareja del conocido *Monje a la orilla del mar*.
- ⁸ Alvar Aalto, "La trucha y el torrente de la montaña," *Arquitectura*, Vol. 13 (1960). Ha sido publicado por Göran Schildt, *Alvar Aalto. De palabra y por escrito* (El Escorial: El croquis editorial, 2000), 148-151.
- ⁹ Demetri Porphyrios, *Sources of Modern Eclecticism* (Londres: Academy Editions, 1982), 1-12.
- ¹⁰ Julio Grijalba Bengoetxea y Alberto Grijalba Bengoetxea, "Los tres muros de Paimio," *VLC arquitectura*, Vol. 4.1 (2017): 125-150.
- ¹¹ Antonio Armesto, "La materia y la conciencia. La casa de Aalto en Muuratsalo," *DPA*, Vol 13 (1997): 28-35.
- ¹² Para una versión española, se puede consultar Le Corbusier, *El arte decorativo de hoy* (Pamplona: Eunsa, 2013).
- ¹³ Mark Wigley, "La nueva pintura del emperador," *RA revista de arquitectura*, Vol. 13 (2011): 7-24.
- ¹⁴ Alberto Campo Baeza, *La suspensión del tiempo. Diario de un arquitecto* (Madrid/Barcelona: Catarata/ Fundación Arquia, 2017), 11. En esta recopilación de textos se incluye "El blanco cetero" publicado por primera vez en *Arquitectura*, Vol. 291 (1992): 50-51.
- ¹⁵ Juhani Pallasmaa, *Una arquitectura de la humildad* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010), 36.
- ¹⁶ Stefan Alenius, "La iglesia de Björkhagen con Roma como referencia," en Sigurd Lewerentz (Madrid: Servicio de Publicaciones del MOPU, 1987), 41-48.
- ¹⁷ Sobre los viajes de Sigurd Lewerentz a Italia se pueden consultar entre otros: Luis Moreno Mansilla, *Apuntes de un viaje al interior del tiempo* (Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, 2001) y la tesis doctoral inédita Héctor Daniel Fernández Elorza, "Asplund versus Lewerentz" (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2014).
- ¹⁸ Colin St. John Wilson, "Doce notas para un relato," en *Otras vías. Píxonis, Lewerentz y Van der Laan*, ed. José Ignacio Linazasoro (Buenos Aires: Nobuko, 2011), 29.
- ¹⁹ José Ignacio Linazasoro, *La memoria del orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna* (Madrid: Abada, 2013), 167.
- ²⁰ François Julien, *Elogio de lo insípido* (Madrid: Siruela, 1998), 64-65.
- ²¹ Pausanias, "La Elida. Libro V XVI [1]" *Descripción de Grecia* (Madrid: Gredos, 1994).
- ²² Demetri Porphyrios, "Scandinavian Doricism," *Architectural Design*, Vol. 52 (1982): 22-35.
- ²³ Simo Paavilainen, *Clasicismo nórdico: 1910-1930* (Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones, 1983), 144.
- ²⁴ Anita Stjernlöf-Lund, *Cyrrillus Johanssons museum- Soltemplem i Karlstad* (Karstad: Bild-, Text & Form, 1998), 33, 38, 46-49, 60-69.
- ²⁵ George Kubler, *La configuración del tiempo* (Madrid: Nerea, 1988), 54.
- ²⁶ Aleksis Kivi, *Los siete hermanos* (Madrid: Nórdica, 2014). Traducción a cargo de Úrsula Ojanen y Joaquín Fernández.
- ²⁷ Malcolm Quantrill y Reima Pietilä, *One man's odyssey in search of Finnish architecture: An anthology in honour of Reima Pietilä* (Helsinki: Art Consulting Scandinavia, 1988), 68.
- ²⁸ Erika Johansson, Kristiina Paatero, y Timo Tuomi, *Raili y Reima Pietilä: un desafío a la arquitectura moderna* (Madrid: Fundación, ICO, 2009), 144.
- ²⁹ Karsten Harries, "Buildings and terror time," *Perspecta: The Yale architectural Journal*, Vol. 19 (1982).
- ³⁰ José Ignacio Linazasoro, *Textos críticos* (Madrid: DPA y Ediciones Asimétricas, 2017), 43.
- ⁵ Alvar Aalto, "Muuratsalo Experimental house," *Arkkitehti*, Vol. 9-10 (1953): 159.
- ⁶ *About Romantic sensitivity consult Rafael Argullol, La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* (Barcelona: Destino, 1991).
- ⁷ *The painting is preserved at the Old National Gallery of Berlin. Some critics defend that it was painted to be exhibited together with the well-known Monje a la orilla del mar* (The Monk by the Sea).
- ⁸ Alvar Aalto, "La trucha y el torrente de la montaña," *Arquitectura*, Vol. 13 (1960). Published by Göran Schildt, *Alvar Aalto. De palabra y por escrito* (El Escorial: El croquis editorial, 2000), 148-151.
- ⁹ Demetri Porphyrios, *Sources of Modern Eclecticism* (London: Academy Editions, 1982), 1-12.
- ¹⁰ Julio Grijalba Bengoetxea and Alberto Grijalba Bengoetxea, "Los tres muros de Paimio," *VLC arquitectura*, Vol. 4.1 (2017): 125-150.
- ¹¹ Antonio Armesto, "La materia y la conciencia. La casa de Aalto en Muuratsalo," *DPA*, Vol 13 (1997): 28-35.
- ¹² *For a Spanish version, consult Le Corbusier, El arte decorativo de hoy* (Pamplona: Eunsa, 2013).
- ¹³ Mark Wigley, "La nueva pintura del emperador," *RA revista de arquitectura*, Vol. 13 (2011): 7-24.
- ¹⁴ Alberto Campo Baeza, *La suspensión del tiempo. Diario de un arquitecto* (Madrid/Barcelona: Catarata/ Fundación Arquia, 2017), 11. This compilation of texts includes "El blanco cetero" first published in *Arquitectura*, Vol. 291 (1992): 50-51.
- ¹⁵ Juhani Pallasmaa, *Una arquitectura de la humildad* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010), 36.
- ¹⁶ Stefan Alenius, "La iglesia de Björkhagen con Roma como referencia," en Sigurd Lewerentz (Madrid: Servicio de Publicaciones del MOPU, 1987), 41-48.
- ¹⁷ *About Sigurd Lewerentz trips to Italy, consult: Luis Moreno Mansilla, Apuntes de un viaje al interior del tiempo* (Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, 2001) and the unpublished doctoral thesis Héctor Daniel Fernández Elorza, "Asplund versus Lewerentz" (Doctoral Thesis, Universidad Politécnica de Madrid, 2014).
- ¹⁸ Colin St. John Wilson, "Doce notas para un relato," en *Otras vías. Píxonis, Lewerentz y Van der Laan*, ed. José Ignacio Linazasoro (Buenos Aires: Nobuko, 2011), 29.
- ¹⁹ José Ignacio Linazasoro, *La memoria del orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna* (Madrid: Abada, 2013), 167.
- ²⁰ François Julien, *Elogio de lo insípido* (Madrid: Siruela, 1998), 64-65.
- ²¹ Pausanias, "La Elida. Libro V XVI [1]" *Descripción de Grecia* (Madrid: Gredos, 1994).
- ²² Demetri Porphyrios, "Scandinavian Doricism," *Architectural Design*, Vol. 52 (1982): 22-35.
- ²³ Simo Paavilainen, *Clasicismo nórdico: 1910-1930* (Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones, 1983), 144.
- ²⁴ Anita Stjernlöf-Lund, *Cyrrillus Johanssons museum- Soltemplem i Karlstad* (Karstad: Bild-, Text & Form, 1998), 33, 38, 46-49, 60-69.
- ²⁵ George Kubler, *La configuración del tiempo* (Madrid: Nerea, 1988), 54.
- ²⁶ Aleksis Kivi, *Los siete hermanos* (Madrid: Nórdica, 2014). Translation by Úrsula Ojanen and Joaquín Fernández.
- ²⁷ Malcolm Quantrill and Reima Pietilä, *One man's odyssey in search of Finnish architecture: An anthology in honour of Reima Pietilä* (Helsinki: Art Consulting Scandinavia, 1988), 68.
- ²⁸ Erika Johansson, Kristiina Paatero, and Timo Tuomi, *Raili y Reima Pietilä: un desafío a la arquitectura moderna* (Madrid: Fundación, ICO, 2009), 144.
- ²⁹ Karsten Harries, "Buildings and terror time," *Perspecta: The Yale architectural Journal*, Vol. 19 (1982).
- ³⁰ José Ignacio Linazasoro, *Textos críticos* (Madrid: DPA and Ediciones Asimétricas, 2017), 43.

BIBLIOGRAPHY

- Aalto, Alvar. "La trucha y el torrente de la montaña." *Arquitectura*, Vol. 13 (1960).
- Aalto, Alvar. "Muuratsalo Experimental house." *Arkkitehti*, Vol. 9-10 (1953).
- Alenius, Stefan. "La iglesia de Björkhagen con Roma como referencia." In *Sigurd Lewerentz*. Madrid: Servicio de Publicaciones del MOPU, 1987.
- Argullol, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino, 1991.
- Armesto, Antonio. "La materia y la conciencia. La casa de Aalto en Muuratsalo." *DPA*, Vol. 13 (1997).
- Campo Baeza, Alberto. *La suspensión del Tiempo. Diario de un arquitecto*. Madrid-Barcelona: Catarata y Fundación Arquia, 2017.
- Eliot, Thomas Stearns. *Cuatro Cuartetos*. Barcelona: Lumen, 2016.
- Fernández Elorza, Héctor Daniel. "Asplund versus Lewerentz." PhD diss., Universidad Politécnica de Madrid, 2014.
- Grijalba Bengoetxea, Julio y Alberto Grijalba Bengoetxea. "Los tres muros de Paimio." *VLC arquitectura*, Vol. 4.1 (2017). <https://doi.org/10.4995/vlc.2017.6989>
- Harries, Karsten. "Buildings and terror time." *Perspecta The Yale architectural Journal*, Vol. 19 (1982).
- Johansson, Erika, Kristiina Paatero, and Timo Tuomi. *Raili y Reima Pietilä: un desafío a la arquitectura moderna*. Madrid: Fundación ICO, 2009.
- Julien, François. *Elogio de lo insípido*. Madrid: Siruela, 1998.
- Kivi, Aleksis. *Los siete hermanos*. Madrid: Nórdica, 2014.
- Kubler, George. *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea, 1988.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Barcelona: Herder, 2014.
- Linazasoro, José Ignacio. *Textos críticos*. Madrid: DPA y Ediciones Asimétricas, 2017.
- Linazasoro, José Ignacio. *La memoria del orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna*. Madrid: Abada, 2013.
- Lowenthal, David. *El pasado es un país extranjero*. Madrid: Akal, 1998.
- Moreno Mansilla, Luis. *Apuntes de un viaje al interior del tiempo*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, 2001.
- Paavilainen, Simo. *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones, 1983.
- Pallasmaa, Juhani. *Una arquitectura de la humildad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010.
- Pausanias. "La Elida. Libro V XVI [1]" *Descripción de Grecia*. Madrid: Gredos, 1994.
- Porphyrios, Demetri. "Scandinavian Doricism," *Architectural Design*, Vol.52 (1982).
- Porphyrios, Demetri. *Sources of Modern Eclecticism*. Londres: Academy Editions, 1982.
- Quantrill, Malcolm, and Reima Pietilä. *One man's odyssey in search of Finnish architecture: An anthology in honour of Reima Pietilä*. Helsinki: Art Consulting Scandinavia, 1988.
- Schildt, Göran. *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*. El Escorial: El croquis editorial, 2000.
- St. John Wilson, Colin. "Doce notas para un relato." In *Otras vías. Pikionis, Lewerentz y Van der Laan*, edited by José Ignacio Linazasoro. Buenos Aires: Nobuko, 2011.
- Stjernlöf-Lund, Anita. *Cyrrillus Johanssons museum- Saltempletm i Karlstad*. Karstad: Bild,Text & Form, 1998.
- Wigley, Mark. "La nueva pintura del emperador." *RA revista de arquitectura*, Vol. 13 (2011).

IMAGE SOURCES

1. Alvar Aalto. Experimental house, Muuratsalo. 1953. Detail of the patio wall. Photo by Pedro Iván Ramos. **2.** Caspar Friedrich. Abbey in the oakwood, 1809. National Gallery of the National Museums of Berlin Berlin - Preußischer Kulturbesitz Ident. Nr. NG 8/85. **3.** Alvar Aalto. Fragment of the Cyclops Wall of Delphi. 1953. Sketch. From Schildt, Göran: *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*. Madrid, El Croquis Editorial, 2000, p. 41. **4.** Sigurd Lewerentz. Sankt Markus de Björkhagen. 1955. Detail. Photo by Josep María Torra <https://www.flickr.com/people/jmtp/>. **5.** Sigurd Lewerentz. Trip to Italy 1922. From www.digitaltmuseum.se. ARKM.1973-103-150-172. **6.** Andreas Kirkerup. Hunting Lodge, gardens of Liselund. 1918. Postcard, C. M. Nielsens Borgh. Stege. Eneret 6646. Author property. **7.** Ciryllus Johansson. Värmlands Museum patio, Karlstad. 1928. From Värmlands Museum y www.digitaltmuseum.se. ARKM. 1962-102-065. **8.** Ciryllus Johansson. Värmlands Museum patio, Karlstad. 1928. Detail of the patio wall. From Värmlands Museum. **9.** Reima and Raili Pietilä. Museum Särestö, Kaukonen, Kittilä. 1972. From Särestöniemi-museo / The Särestöniemi Museum. **10.** Kelo forest, Finland. Photo by Hannu Alatalo. Photo by Hannu Alatalo <https://www.flickr.com/photos/96907775@N04>

