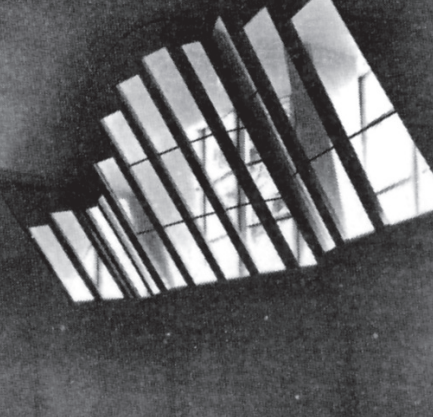


ROBERT VENTURI Y EL ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA DE ALVAR AALTO



Daniel García-Escudero y Berta Bardí i Milà

Robert Venturi and the analysis of Alvar Aalto's architecture

Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidade da Coruña
eISSN 2173-6723
www.boletinacademico.com
Número 3 (2013)
Páginas 49-56

Fecha de recepción 19.11.2012
Fecha de aceptación 16.01.2013

<https://doi.org/10.17979/bac.2013.3.0.996>

Resumen

En el año 2012 se han cumplido cincuenta años de la redacción del libro *Complexity and Contradiction in Architecture*, publicado en 1966, aunque redactado mayoritariamente en 1962. Este artículo aprovecha la efeméride para rescatarlo y focalizar ahora la mirada en la obra de Alvar Aalto, uno de los arquitectos que, en palabras del propio Venturi, más le influyó: “Aalto es para mí la fuente más rica para aprender por su arte y su técnica”. El análisis de Venturi representa una alternativa a la visión “clásica” que se construye sobre Aalto durante los cincuenta, y marca el camino de estudios posteriores.

Abstract

In 2012, the book *Complexity and Contradiction in Architecture* has been attained fifty years, published in 1966, although written mostly in 1962. This article takes advantage of this occasion to rescue it and to focus the gaze now on Alvar Aalto's work, one of the architects that more influence him. In Venturi's words: “Aalto is the richest source for me to learn by his art and his technique”. The analysis of Venturi represents an alternative to the “classical” vision about Aalto during 1950 and marks the path of later studies.

Palabras clave

Venturi, Aalto, Análisis, Arquitectura, Orden

Keywords

Venturi, Aalto, Analysis, Architecture, Order



1 Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974), portada

En 2012 se han cumplido cincuenta años de *Complexity and Contradiction in Architecture*¹, uno de los libros más influyentes de la arquitectura² (Fig. 01). Aunque se publica en 1966, se escribe mayoritariamente durante 1962, como indica Robert Venturi en los agradecimientos. Este artículo aprovecha la efeméride para dirigir de nuevo nuestra atención hacia el libro, y plantea su revisión a través de uno sólo de los arquitectos que menciona y analiza: Alvar Aalto.

Se escribe en un momento en el cual comienza a forjarse la imagen canónica de Aalto, con la mayoría de las obras importantes ya construidas o en proceso. Esas obras no capitalizan el libro, aunque están en la base de sus argumentos, como Venturi confesará con motivo de la muerte de Aalto: «El trabajo de Aalto ha resultado el mejor de todos los arquitectos modernos. Es para mí, la fuente más rica para aprender por su arte y su técnica»³.

Reparar las reflexiones de Venturi nos permitirá entender mejor los mecanismos proyectuales de Aalto. Además, comprobaremos cómo anticipa algunos de los principales estudios que se realizarán sobre Aalto, como los desarrollados por Demetri Porphyrios o Antón Capitel.

EL CONTEXTO CRÍTICO

Durante los años cincuenta los textos críticos sobre Aalto son escasos y se ciñen, sobre todo, a los de Sigfried Giedion, que lo menciona sólo de pasada en la primera edición de «Space, Time and Architecture»⁴, en 1941. Una década después, en 1950, publica el artículo «Alvar Aalto» en la revista *The Architectural Review*⁵, que se incluye en la versión revisada del libro de 1952, bajo el título «Alvar Aalto: Elemental and Contemporary». En él señala a Aalto como representante de lo *irracional-orgánico*, y lo tilda de genio que trabaja a través de la inspiración. Finalmente, en la quinta edición, en 1967, titula el capítulo: «Alvar Aalto: Irrationality and Standardization».

Estos escritos construyen la imagen canónica de Aalto, al que se transforma en el *héroe* que supera la primera modernidad. Este punto de vista es recogido por dos de los estudiosos más tenaces de su obra, Leonardo Mosso y Göran Schildt. Ambos perpetúan la visión *irracional-orgánica*, y contribuyen más a realizar una hagiografía que a profundizar en su arquitectura. Por el contrario, Venturi se aleja de estos tópicos: «Giedion ha escrito sobre la singular ‘combinación de la estandarización con la irracionalidad, de manera que la estandarización no es ya la que manda, sino la que sirve’ de Aalto. Prefiero pensar en el arte de Aalto como contradictorio en lugar de irracional —un sabio reconocimiento de lo circunstancial y de lo contextual»⁶ (Cap. 6, 72).

No obstante, los arquitectos más mencionados en *Complexity and Contradiction in Architecture* son Le Corbusier y Kahn. Sin embargo, Vincent Scully, en la introducción a la primera edición, afirma que «Venturi evita las preocupaciones estructurales de Kahn a favor de un método funcional más flexible que se acerca más al de Alvar Aalto». De manera que Venturi «valora sobre todo las acciones de los hombres y el efecto de las formas artísticas sobre su espíritu»⁷.

Estos comentarios no resultan extraños si se tiene en cuenta que sólo unos años antes del libro de Venturi, Scully publica *Modern Architecture: The Architecture of Democracy*⁸. En él valora el afán de Aalto por proyectar volúmenes capaces de ser al mismo tiempo funcionales y expresivos. Así, la complejidad de sus formas realza la actividad de las personas, su bienestar físico y psicológico: «A diferencia del nuevo clasicismo, [Aalto] se interesa por lo que la gente hace y, a diferencia de la obra de Wright, no trata de suavizar sus acciones en estructuras rítmicas únicas»⁹.

se consiguió mediante las sutilezas y la precisión de su distorsionada geometría y las contradicciones y tensiones inherentes en su orden. El templo dórico puede conseguir una aparente simplicidad a través de una auténtica complejidad. Cuando la complejidad desapareció, como ocurrió con los últimos templos, la blandura sustituyó a la simplicidad.

La complejidad no niega la simplificación válida que es parte del proceso de análisis, e incluso un método de conseguir la misma arquitectura compleja. «Nosotros supersimplificamos un hecho determinado cuando lo caracterizamos desde el punto de vista de un interés determinado»³ Pero esta clase de simplificación es un método en el proceso analítico de conseguir un arte complejo. No debe confundirse con un objetivo.

Sin embargo, una arquitectura de la complejidad y la contradicción, no quiere decir un expresionismo pintoresco o subjetivo. Una falsa complejidad ha replicado recientemente a la falsa simplicidad de una primitiva arquitectura moderna. Fomenta una arquitectura pintoresca simétrica —que Minoru Yamasaki denomina «serena»—, pero representa un formalismo nuevo tan desconectado de la experiencia como el antiguo culto a la simplicidad. Sus complicadas formas no reflejan auténticamente los programas complejos, y su complicada ornamentación, aunque depende de las técnicas industriales en su ejecución, es friamente reminisciente de formas originalmente creadas por técnicas artesanales. Los adornos góticos y la rocaile rococó no solamente eran expresivamente válidos en relación con el conjunto, sino

que surgieron de una ostentación de la habilidad manual y expresaron una vitalidad derivada del contacto directo y de la individualidad del método. Esta clase de complejidad a través de la exuberancia, quizás hoy imposible, es la síntesis de la arquitectura «serena», a pesar del superficial parecido entre ellas. Pero si la exuberancia no es la característica de nuestro arte, es la tensión, en lugar de la «serenidad», la que aparece como tal.

Los mejores arquitectos del siglo XX generalmente han rechazado la simplificación —esto es, la simplicidad a través de la reducción— para promover la complejidad en el conjunto. Son ejemplos las obras de Alvar Aalto y Le Corbusier (quien a menudo ignora sus escritos polémicos). Pero las características de complejidad y contradicción en sus obras se ignoran o se entienden mal. Por ejemplo, los críticos de Aalto lo han alabado principalmente por su sensibilidad a los materiales naturales y por sus bellos detalles y han considerado el conjunto de la composición premeditadamente pintoresca. Yo no considero pintoresca la iglesia de Imatra de Aalto. Al traducir sus volúmenes la auténtica complejidad de una planta dividida en tres partes y la forma del techo acústico (3), esta iglesia supone un expresionismo justificado/diferente del pintoresquismo deliberado de la estructura y de los espacios dejados al azar de la reciente iglesia de Giovanni Michelucci en la Autostrada del Sole (4). La complejidad de Aalto forma parte del programa y estructura del conjunto en lugar de ser un ardid justificado sólo por el deseo de expresión. Aunque ya no discutiremos más so-



30

3



4

31

combinaciones similares de direcciones y ritmos contrastantes en columnas, pilares, muros y cubiertas. Una composición similar es la de la Filarmónica de Berlín (248). Las formas plásticas de la arquitectura mediterránea indígena (249) son sencillas en textura pero los rectángulos, diagonales y segmentos se combinan llamativamente. El tocador de Gaudí de la Casa Güell (250) representa una orgía de dualidades contrastantes en forma: la inflexión y continuidad extremas se combinan con contigüidades y discontinuidades violentas, curvas complejas y simples, rectángulos y diagonales, materiales contrastantes, simetría y asimetría, para acoplar una gran cantidad de funciones en un todo. A escala de muebles, el sentido prevalente de lo equivoco se expresa en la silla ilustrada en (103). La configuración posterior es curva y la delantera es rectangular. No es diferente en su difícil composición a la silla de madera curvada de Aalto ilustrada en (251).

Intrinseco a una arquitectura del antagonismo es el todo inclusivo. La unidad del interior de la iglesia de Imatra, o del complejo de Wolfsburg, se consigue

no a través de la supresión o la exclusión sino a través de la inclusión dramática de los partes contradictorias o circunstanciales. La arquitectura de Aalto responde a las difíciles y sutiles condiciones del programa, mientras la arquitectura «serena», por otra parte, se esfuerza en simplificarlas.

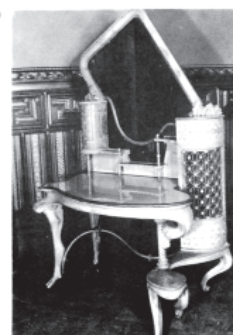
Sin embargo, el compromiso con el conjunto en una arquitectura de la complejidad y la contradicción no excluye al edificio que no está resuelto. Los poetas y dramaturgos aceptan los dilemas sin solución. La validez de las preguntas y la vivacidad del significado es lo que hace de sus obras un arte en vez de una filosofía. Un objetivo de la poesía puede ser la unidad de expresión más que la resolución del contenido. La escultura contemporánea es a menudo fragmentaria y hoy apreciamos las Pietàs inacabadas de Miguel Angel más que sus obras anteriores, porque su contenido se sugiere, su expresión es más inmediata y sus formas se completan más allá de ellas mismas. Un edificio también puede ser más o menos incompleto en la expresión de su programa y su forma.



248



249



250



251

164

165

EL ANÁLISIS DE LA OBRA DE AALTO

Seguramente sea Aalto uno de los pocos arquitectos que hayan practicado muchas de las estrategias que después Venturi investiga y ejecuta. En los proyectos de Aalto se puede encontrar una arquitectura capaz de aceptar *contradicciones*, y que responde con *complejidad* al lugar y al programa. Precisamente esta relación entre forma y programa es la primera estrategia que Venturi apunta en su libro. Junto a esta relación, también señala la existente entre orden e irregularidad, y el desajuste entre el interior y el exterior en sus proyectos¹⁰.

Forma y programa

Una característica que comparten muchas de las obras de Aalto es la necesidad de resolver programas exigentes y diversos. Es frecuente que sus edificios deban resolver la coexistencia de partes públicas y privadas, de zonas abiertas con espacios fuertemente compartimentados. Estos requisitos suelen condicionar la forma, cuya complejidad final no es arbitraria, sino que atiende a las necesidades de uso. Venturi menciona la iglesia de Imatra como ejemplo:

«Yo no considero pintoresca la iglesia de Imatra. Al traducir sus volúmenes la auténtica complejidad de una planta dividida en tres partes y la forma del techo acústico, esta iglesia supone un expresionismo justificado. La complejidad de Aalto forma parte del programa y estructura del conjunto en lugar de ser un ardid justificado sólo por el deseo de expresión» (Cap. 2, 31) (Fig. 02).

Y como no podía ser de otra manera, esa complejidad es *inclusiva*, esto es, capaz de admitir lo diverso y lo irregular; una arquitectura que rehuye la simplificación como objetivo:

«La unidad del interior de la iglesia de Imatra, o del complejo de Wolfsburg, no se consigue a través de la supresión o la exclusión sino a través de la inclusión dramática de las partes contradictorias o circunstanciales. La arquitectura de Aalto responde a las difíciles y sutiles condiciones del programa, mientras la arquitectura 'serena', por otra parte, se esfuerza en simplificarlas» (Cap. 10, 164-165) (Fig. 03).

Lejos está aquí aquella antigua voluntad miesiana de «crear un espacio que sirva para cualquier función», como apunta Fullaondo en un artículo de *Nueva Forma* del mismo año en que se publica el libro de Venturi, 1966. En el texto, Fullaondo reflexiona sobre

la peligrosa generalización espacial de Mies, que se vuelve parodia cuando muchos acólitos la interpretan como «crear un espacio que no sirva para absolutamente nada»¹¹.

Cabe matizar, sin embargo, que existen en Aalto ciertos patrones organizativos y formales previos e independientes al programa, como la disposición clausal. Esta disposición gobierna proyectos tan distantes como el pabellón finés en París y el centro cultural de Wolfsburg. Aalto, con sutiles quiebros, pliegues o deslizamientos los modifica, sin mermar sus leyes básicas, ni la unidad de la obra.

Orden e irregularidad

Tampoco Le Corbusier se ciñe a la idea de orden que subyace en las obras de Aalto. El par *retícula-gesto* que ordena los proyectos corbuserianos, está más cerca de la homogeneidad de Mies que de la heterogeneidad de Aalto.

«Le Corbusier en la Villa Savoye adapta las irregularidades circunstanciales y excepcionales a un método, por otro lado rígido y dominante [la retícula]. Pero Aalto, en contraste con Le Corbusier, casi parece crear el orden de las irregularidades, como puede verse en el Centro Cultural de Wolfsburg (...) Mies no permite que nada se introduzca en la regularidad de su orden del punto, línea y plano» (Cap. 6, 64).

Donde sí podrían hacer frente común Aalto y Le Corbusier es en la manera de ejecutar ese deseado orden. Mies aspira a una claridad sólo alcanzable a través de la geometría ortogonal y la retícula universal. Aalto y Le Corbusier no rechazan la tensión y el equilibrio que producen la convivencia de diversas geometrías, dictadas por el programa o la relación con el lugar.

«Mies y Johnson rechazan todas las contradicciones de la estructura diagonal (...) En muchas obras de Le Corbusier y Aalto, sin embargo, se consigue el equilibrio o quizá la tensión entre la rectangularidad de las técnicas estándar y la línea diagonal. En sus apartamentos de Bremen, Aalto ha tomado el orden rectangular de la unidad básica de vivienda de Le Corbusier (...) y lo ha distorsionado en diagonales para orientar la vivienda hacia el sur» (Cap. 7, 80) (Fig. 04).

Estas colisiones de órdenes dispares o *supercontigüidades* son reivindicadas por Venturi como una manera de quebrantar las normas, de romper las reglas compositivas clásicas. Sin embargo, esto no supone la desaparición

fia (75) puede verse que Mies y Johnson rechazan todas las contradicciones de la estructura diagonal en favor de una expresión de la estructura rectangular. Kahn una vez dijo que el edificio Seagram era como una señora guapa con un corsé escondido. Kahn, en contraste expresa la estructura, pero a expensas de elementos verticales tales como el ascensor y, también hay que decirlo, de los espacios para la gente.

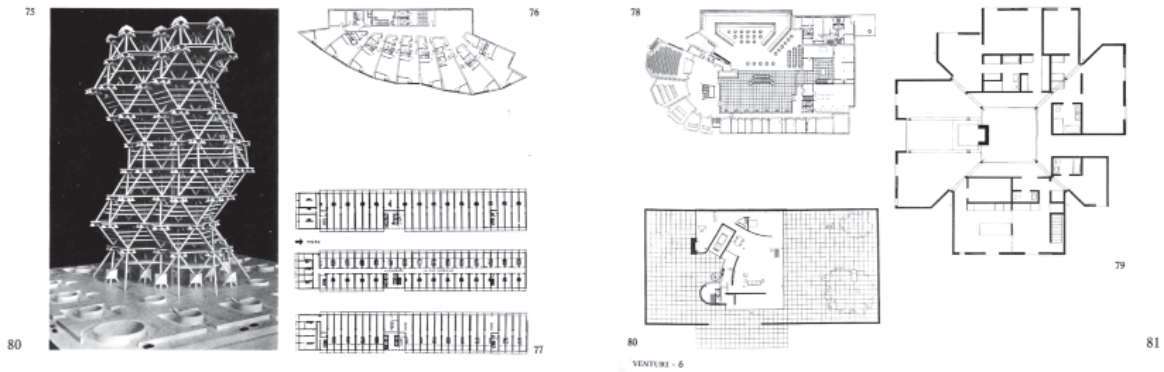
En muchas obras de Le Corbusier y Aalto, sin embargo, se consigue el equilibrio o quizá la tensión entre la rectangularidad de las técnicas estandar y la línea diagonal que expresa las condiciones excepcionales. En sus apartamentos de Bremen (76) Aalto ha tomado el orden rectangular de la unidad básica de vivienda de Le Corbusier, con la que levanta sus altos edificios de apartamentos (77) y lo ha distorsionado en diagonales para orientar la vivienda hacia el sur en busca de la luz y de la vista. Las escaleras que dan al norte y las áreas de circulación permanecen estrictamente rectangulares en planta. Aun en las unidades de los extremos la rectangularidad y la regularidad del espacio se mantiene. Y en el Centro Cultural de Wolsburg de Aalto (78), la configuración rectangular de la composición global apenas se man-

tiene, cuando organiza las formas necesariamente diagonales de los auditorios.

Esto es diferente del proyecto de la Goldenberg House de Kahn (79) donde la diagonal excepcional es en parte un elemento de la disposición estructural y en parte de la espacial, para producir una serie de espacios en las esquinas del edificio, que evitan que una fachada se solape sobre la otra.

Mies no permite que nada se introduzca en la regularidad de su orden del punto, línea y plano de sus pabellones siempre bien acabados. Si Wright camufla sus excepciones circunstanciales, Mies las excluye: menos es más. Desde 1940 Mies no ha empleado una diagonal circunstancial y en su serie de proyectos de casas con patio de los años 30 (80), la diagonal es una función de la planta libre en lugar de una condición de lo circunstancial. Debido a que la diagonal es dominante en lugar de excepcional y porque está libremente contenida en su estructura rectangular, hay poca tensión entre las diagonales y los rectángulos. Los tirantes diagonales de las estructuras de los edificios de gran luz de Mies no son, naturalmente, excepciones circunstanciales.

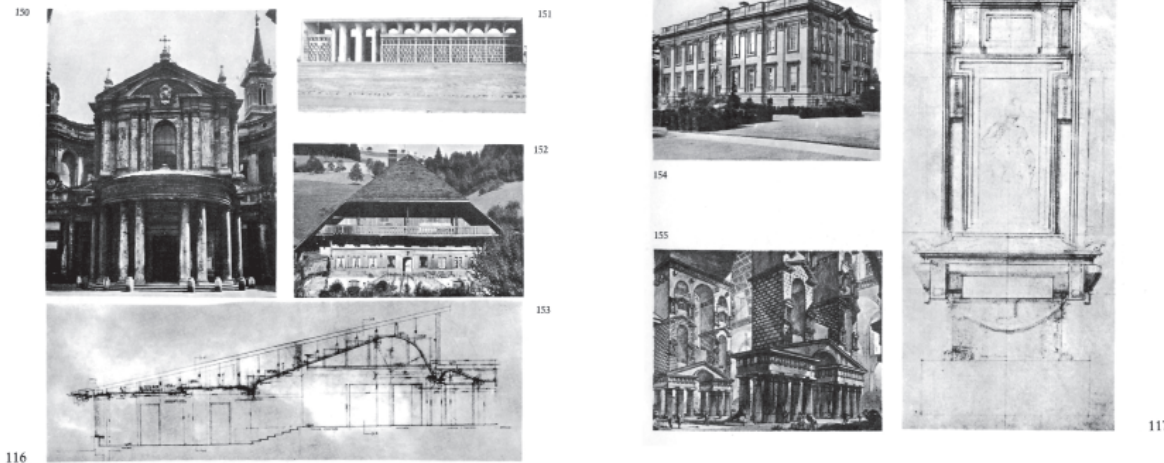
En la Villa Savoye, otra vez, la diagonal excep-



a gran escala detrás de una cosa a menor escala. En S. Maria della Pace (150) la superposición de elementos que cierran, que son sucesivamente convexos, perpendiculares y luego cóncavos, los convierten en cosas que contrastan detrás de cosas para hacer funcionar las transiciones entre el exterior y el interior.

La planta de la Villa Savoye es un ejemplo de contención de muchas complejidades dentro de un marco rígido. Algunas plantas de otras casas suyas de los años 20 nos sugieren que se empezó a trabajar por la estructura para pasar luego al interior. Cosas similares ocurren en el alzado de su edificio de la High Court de Chandigarh (151). Del mismo modo la parte trasera de la Low House de McKim, Mead y White (72), pero en otra escala, contiene complejidades dentro de una fachada rígida. El severo tejado y la envoltura de la pared de la casa

contienen espacios y niveles de planta complejos que se expresan mediante la variación de las posiciones de las ventanas. De manera parecida, la única cubierta que cubre la casa de tipo Emmental en Suiza (152) y el tejado con pendiente constante de la Maison Carré de Aalto (153), contradicen los espacios interiores que están debajo. Y tensiones similares se producen en la fachada trasera de Mt. Vernon (71) por el contraste de las ventanas. En la fachada lateral de Easton Neston de Hawksmoor (154), las ventanas están colocadas por requerimientos particulares interiores que desafían el orden horizontal. La complejidad dentro de un marco rígido ha sido una idea muy extendida. Se encuentra en ejemplos tan diferentes como una fantasía de Piranesi (155) y la composición de un nicho de Miguel Ángel (156). Otros ejemplos más puramente expresivos son las fachadas de la iglesia parroquial de



4-5 Robert Venturi, Complejidad y contradicción en arquitectura, Gustavo Gili, 1974, págs. 80-81 y 116-117

ción del orden general del conjunto, sino la percepción de un orden quebrado, pero al fin y al cabo un orden. En algunas obras de Aalto, esa coexistencia de matrices formales diferentes es solventada por otro de los mecanismos que apunta Venturi: la *inflexión*.

Este procedimiento de construcción de orden ya es mencionado por Arthur Trystan Edwards en *Architectural Style*¹², donde lo define como «fenómeno propio de las composiciones complejas en las cuales un compromiso especial con el todo refuerza las partes», es decir, la deformación de una pieza para ajustarse a otra. Una mirada atenta a los proyectos de Aalto pone en evidencia, como ha apuntado también Joaquim Español, que «las líneas radiales se adaptan, con una elegante inflexión, a las directrices de las dependencias rectangulares», asegurando la consistencia de las partes con el todo¹³.

Interior y exterior

Ante estas cuestiones, cabría preguntarse si estas estrategias para ordenar los espacios y las formas son idénticas en el interior y en el exterior o si, por el contrario, son dos mundos separados que responden a planteamientos diferentes. Venturi lo deja claro:

«El propósito esencial de los interiores de los edificios es encerrar, en lugar de dirigir el espacio y separar el interior del exterior. La función de la casa de proteger y proveer el aislamiento psicológico y físico es una función antigua» (Cap. 9, 111).

En Aalto, no es difícil encontrar ejemplos en los que el contorno interior y el perfil exterior difieran y generen lo que Venturi bautiza como «espacio residual». Este espacio, en apariencia inerte, se convierte en ocasiones en un catalizador de la luz o de los recorridos. Los ejemplos son múltiples, aunque Venturi señala dos: el *hall* de la casa Louis Carré y su curvilíneo techo, absolutamente diferente del plano inclinado de la cubierta; y la iglesia de Imatra, que desdobra sus fachadas al estilo de las construcciones barrocas. Tanto el primer caso como el segundo muestran la libertad con la que Aalto maneja el perímetro de sus edificios.

«El complejo ‘oculus’ y las otras aberturas de la cúpula interior de S. Chiara de Brà definen el espacio residual, que está abierto para elaborar el espacio y manipular la luz. La separación de las aberturas de las ventanas interiores y exteriores en la iglesia de Imatra de Aalto modifica de una manera similar la luz y el espacio» (Cap. 10, 129-130) (Fig. 06).

En los innumerables ejemplos que se convocan en el libro, desde el templo de Karnak hasta Santa Maria dell'Assunzione en Arricia, Venturi muestra su fascinación por *la serie escalonada de cosas dentro de cosas* o de cerramientos dentro de cerramientos, que envuelven el espacio. Aunque no se acude al Museo de Aalborg o a la Ópera de Essen, ambos proyectos encajan en esa percepción de que Aalto genera el espacio a base de la sucesión de ámbitos, unos dentro de otros, que de forma progresiva conducen a un centro desde donde se genera la obra.

CONCLUSIONES

Son características propias de las arquitecturas que Venturi reivindica, especialmente las de Aalto, las asimetrías y las yuxtaposiciones, los quiebros y las rupturas, los fragmentos y los cambios de escala. Todo ello sin dejar de valorar *el compromiso con el difícil conjunto* como una pretensión de unidad que no renuncia a la autonomía e independencia de las partes. En los ejemplos, desde el barroco inglés de Vanbrugh hasta Aalto, la unidad de la obra no conlleva una jerarquización que obvie la autonomía y libertad de los elementos y las partes. Así, esas partes, autónomas y con funciones dispares, contribuyen al conjunto sin necesidad de ser incluidas en férreas estructuras portantes o formales (Fig. 07).

Precisamente, esta forma de mirar la arquitectura de Aalto es la que se ve reforzada en los estudios de Demetri Porphyrios y Antón Capitel. Ya sea a través del término *heterotopia* que utiliza Porphyrios¹⁴, o a través del principio de *composición por partes o elementos* que recoge Capitel¹⁵, la arquitectura se muestra aludiendo a un orden donde las diferentes piezas de un edificio o un espacio urbano se presentan por separado, sin una estructura común que las unifique. Frente a la unidad, la plenitud y lo lineal que representan las arquitecturas donde orden y geometría se solapan, las obras aaltianas se originan a partir de lo múltiple, lo profundo y lo complejo.

Asimismo, para completar esta interpretación cabría preguntarse por los mecanismos de reconstrucción formal y perceptiva de las diferentes partes que componen sus obras. Aunque se trate de una arquitectura diversa y compleja, finalmente se presenta de manera unitaria y coherente. En este sentido, resulta útil apuntar dos mecanismos de *mortero*, de unión, como son el espacio central y el recorrido perimetral o envolvente. Cuando nos movemos por las obras de Aalto lo solemos hacer

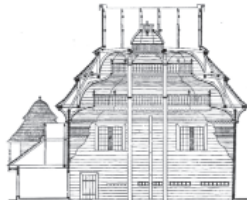
to para elaborar el espacio y manipular la luz. La separación de las aberturas de las ventanas interiores y exteriores en la iglesia de Imatra de Aalto (192) modifica de una manera similar la luz y el espacio. Un tratamiento de este tipo es único en la arquitectura reciente.

Las bóvedas de madera del siglo XVII de las sinagogas polacas (193), que imitan la albañilería, crean forros cerrados en la sección superior. En contraste con los ejemplos anteriores su espacio residual es cerrado. El volumen cerrado, determinado principalmente por las fuerzas espaciales exteriores más que por la estructura intrínseca de la forma, es casi desconocido en la arquitectura moderna, excepto en el original Podium para conciertos de Aalto (194) compuesto de una estructura de piel-armazón de madera, que dirige tanto el sonido como el espacio. El espacio residual en medio de espacios dominantes, con grados diversos de apertura, puede darse a

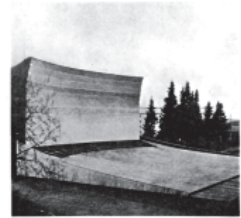
192



193



130



194

escala de ciudad y es una característica de los foros y otros complejos del urbanismo romano. Los espacios residuales no son desconocidos en nuestras ciudades. Estoy pensando en los espacios abiertos bajo nuestras autopistas y en los espacios de transición alrededor de ellos. En vez de reconocer y usar esta clase de espacios los hemos convertido en aparcamientos o pequeñas zonas de hierba-tierras de nadie entre la escala regional y la local.

El espacio residual que está abierto podría llamarse «volumen abierto». El espacio sirviente de Kahn, que algunas veces guarda el equipo mecánico y el volumen de muros de la arquitectura romana y barroca son distintos medios de adaptar un interior diferente del exterior. Aldo van Eyck ha dicho: «La arquitectura debería concebirse como una configuración de lugares intermedios claramente definidos. Esto no implica una transformación continua o un aplazamiento interminable del lugar y la ocasión. Por el contrario, implica un rompimiento con el concepto contemporáneo (digamos enfermedad) de la continuidad espacial y la tendencia a borrar todas las articulaciones entre espacios, es decir, entre el exterior y el interior, entre un espacio y otro (entre una realidad y otra). En su lugar la transición debe articularse por medio de lugares intermedios definidos que permiten el conocimiento simultáneo de lo que es significativo al otro lado. Un espacio intermedio en este sentido proporciona el terreno común donde las polaridades conflictivas pueden ser fenómenos gemelos».³⁶

El espacio residual algunas veces es torpe. Como el volumen estructural es rara vez económico. Es siempre un espacio sobrante, supeditado a otro más importante. Las características, los contrastes y las tensiones inherentes a estos espacios, quedan quizá bien expresadas en la declaración de Kahn que «un edificio debería tener tanto espacios malos como espacios buenos».

El cerramiento redundante, como las complejidades dentro de un marco, son raros en nuestra arquitectura. Con algunas excepciones significativas, en la obra de Le Corbusier y Kahn, la arquitectura moderna ha tendido a ignorar tales ideas espaciales complejas. El «utility core» de Mies o de Johnson

131

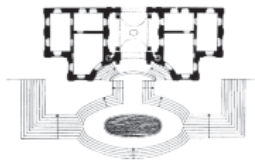
la necesidad exterior contrastante de una interrupción espacial en la calle. En la parte frontal del edificio el espacio exterior es más importante. Detrás de la fachada, la iglesia fue diseñada de fuera hacia dentro. El espacio sobrante debido a esta contradicción se trató como volumen. Las plantas de los dos pabellones de Fischer von Erlach (200) ilustran con curvas cóncavas, la primera el espacio interior-dominante y, la segunda, con curvas convexas, el espacio exterior-dominante. La fachada cóncava de la Grey Walls de Lutyens (56) se adapta a un patio de entrada cuya curva está determinada por el radio de giro de un coche y que determina la perspectiva del acceso. Grey Walls es una Piazza S. Ignazio rural (201). El exterior cóncavo del estudio de Aalto de Munkkiniemi (202) forma un anfiteatro al aire li-

bre. Estos ejemplos crean espacios residuales interiores.

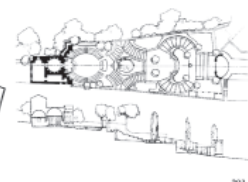
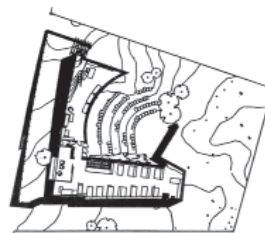
La Karlskirche de Fischer von Erlach (42), mencionada anteriormente, combina una pequeña iglesia ovalada con una gran fachada rectangular que se adapta a su situación urbana especial mediante una fachada falsa en lugar de un volumen. Se produce un contraste aún más contradictorio en la fachada cóncava del pabellón del jardín de la Academia arcadiana de Roma (203) con la villa que hay detrás. Se le ha dado a la fachada un tamaño y forma especial para poner fin al jardín aterrazado. En el santuario de Saronno (204) hay una contradicción tanto en estilo como en escala entre la fachada y el resto del edificio.

En la iglesia barroca el interior es diferente del

200



202



203

201



204



136

137

en torno a un espacio central, cubierto o descubierto, interior o exterior, respecto al cual se generan tangencialmente tanto los recorridos como los diferentes volúmenes que los acogen, garantizando la estabilidad del conjunto.

En conclusión, Venturi es el primero en sistematizar algo que Aalto ya había transmitido en sus proyectos: que la arquitectura es una disciplina *impura*, un arte heterogéneo donde la unión de formas de diversa naturaleza marca el camino para el proyecto idóneo.

Notas

1. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1966). La edición norteamericana se reedita de nuevo en 1977 y en 2002. La última edición no respeta ni el formato ni el tamaño de las imágenes de la versión original, convirtiéndose en una edición lujosa donde algunas imágenes se presentan mucho mayores. En 1972 se publica por primera vez la versión en castellano, editada por Gustavo Gili en España. Ni la edición de 1972, ni ninguna de las diversas posteriores, respeta el formato y la compaginación de la edición norteamericana. La versión española reduce el número de imágenes y las compagina de manera diferente, enfatizando, si cabe, la idea de colección de *cosas* dispares que se encuentran en el espíritu de la versión original.
2. Cf. Xavier Montejos Roig, «Robert Venturi: Complexity and Contradiction in Architecture (1966). Más no es menos». Conferencia dentro del curso «Construït amb paraules: Teories i textos d'arquitectes del segle XX» (22 abril 2009): disponible en <http://hdl.handle.net/2099.2/1012>. Último acceso, 23 de noviembre de 2012.
3. Robert Venturi, «Alvar Aalto», *Arkkitehti* 7-8 (1976): 66-67. Publicado con posterioridad en el libro del mismo autor *A View from the Campidoglio: selected essays 1953-1984* (Cambridge: Icon, 1984).
4. Cf. Sigfried Giedion, *Space, time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1941). Su quinta y última edición ha sido traducida al castellano y editada por Jorge Sainz Avia y la editorial Reverté: *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición* (Barcelona: Reverté, 2009).
5. Sigfried Giedion, «Alvar Aalto», *The Architectural Review* 2 (1950): 78-87.
6. Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974). En este artículo se ha utilizado, tanto para los textos como para las imágenes, la segunda edición en castellano publicada por Gustavo Gili. Por tanto, a continuación no se indicará la fuente bibliográfica de las citas, sino el capítulo y las páginas donde se encuentran.
7. Cf. Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 13.
8. Vincent Scully, *Modern Architecture: The Architecture of Democracy* (New York: George Braziller, 1961).
9. Scully, *Modern Architecture*, 38. Con las palabras «último clasicismo» se refiere a las últimas obras de Mies en Estados Unidos, las cuales son objeto de crítica a lo largo del texto.
10. Cabe advertir que todos estos aspectos que apunta Venturi son recogidos y ampliados muy pocos años después en *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*, publicado por primera vez en 1978. En él se realiza una aproximación morfológica a los fenómenos arquitectónicos y urbanos de gran parte de la historia. En concreto, sobre Aalto se continúan aplicando los términos de Venturi, y se señala que la «contradicción» es la causa potencial de la «deformación» en gran parte de sus obras. Recientemente, José Ramón Alonso Pereira y la editorial Reverté han traducido, bajo la edición de Jorge Sainz, este clásico francés: Alain Borie, Pierre Micheloni, Pierre Pinon, *Forma y deformación de los objetos arquitectónicos y urbanos* (Barcelona: Reverté, 2006).
11. Juan Daniel Fullaondo Errazu, «Humanismo y paradoja en la obra de Mies van der Rohe», *Nueva Forma-El Inmueble* 9 (1966): 29-31. Publicado posteriormente en: María Teresa Muñoz Jiménez, *Juan Daniel Fullaondo: Escritos Críticos* (Madrid: Marea Libros, 2007), 30-40.
12. Arthur Trystan Edwards, *Architectural Style* (Londres: Faber & Gwyer, 1926). Citado por: Joaquim Español Llorens, *El orden frágil de la arquitectura* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2001), 100.
13. Cf. Español, *El orden frágil*, 166.
14. Cf. Demetri Porphyrios, *Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto* (London: Academy, 1982).
15. Cf. Antón González-Capitel Martínez, *La Arquitectura compuesta por partes* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009). Más recientemente también ha publicado el libro: *La arquitectura como arte impuro* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012). En ambos casos se trata de estudios no vinculados únicamente a Aalto, aunque se le dedica una parte de las reflexiones. Del mismo autor se puede consultar la monografía: *Alvar Aalto: método y proyecto* (Madrid: Akal, 1999).

Procedencia de las imágenes

Figs. 01-07. Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974)

Sobre los autores

Daniel García-Escudero. Doctor Arquitecto por la Universitat Politècnica de Catalunya con la tesis *Espacio y recorrido en Alvar Aalto*. Es Profesor Asociado del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAB, e Investigador del grupo *Form*. Ha sido Personal Docente Investigador en Formación con una beca FPI UPC-Recerca (2007-2010). Ha realizado estancias investigadoras en Dinamarca (Danmarks Kunsthbibliotek) y Finlandia (Alvar Aalto Academy) entre 2006 y 2009, con la beca “BE-DGR 2009 Helsinki” y la “Alvar Aalto Foundation Grant”. Ha sido editor de la revista *DPA*, donde co-dirigió el número 26: *Nórdicos* (2010). Ha publicado sus investigaciones en diversas revistas extranjeras, como *Massilia o Arquitectura (Bucaresti)*. Colabora con el blog de arquitectura *Mise Au Point: Le Corbusier*, yes autor en la publicación periódica *PAB*. Ha leído sus investigaciones en varios congresos internacionales de arquitectura y ha sido miembro del Comité Organizador del Congreso Internacional *AURS*, del *DPA*.

dge1979@coac.net

Berta Bardí i Milà. Arquitecta por la ETSAB y Profesora Asociada del Departament de Projectes Arquitectònics de la ETSAB. Forma parte del grupo de investigación *PAB* y es miembro del equipo redactor de la revista *DPA*. Recientemente ha finalizado su tesis doctoral “Las casas de Arne Jacobsen: patio y pabellón”. Ha sido Personal Docente Investigador en formación con una beca FPI UPC-Recerca (2006-2009) en la ETSAB. Ha realizado estancias investigadoras en Dinamarca (Danmarks Kunsthbibliotek) y Finlandia (Alvar Aalto Academy) entre 2006 y 2009, con la beca “BE-DGR 2009 Copenhagen” y la “Alvar Aalto Foundation Grant”. Ha publicado sus investigaciones en diversas revistas como *Arhitectura (Bucaresti)*, *PAB* y *DPA*, en la que co-dirigió el número 26: *DPA Nórdicos* (2010). Ha leído sus investigaciones en varios congresos internacionales de arquitectura, como *3IAU* en Madrid, *EURAU* en Nápoles, *CIDUI* en Barcelona, *4IAU* en Valencia y *AURS* en Barcelona.

bertabardi@coac.net