

Los tres muros de Paimio

Paimio's Three Walls

Julio Grijalba Bengoetxea

Universidad de Valladolid. jgrijalbg@gmail.com

Alberto Grijalba Bengoetxea

Universidad de Valladolid. agrijalbg@gmail.com

Received 2016.11.30

Accepted 2017.02.18



To cite this article: Grijalba Bengoetxea, Julio and Alberto Grijalba Bengoetxea. "Paimio's Three Walls". *VLC arquitectura*, Vol. 4, Issue 1, (April 2017), 125-149. ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2016.6989>



Resumen: La trayectoria de Alvar Aalto es ciertamente compleja y ha sido relatada por la historiografía oficial diseccionada en etapas más o menos definidas por familias unitarias de proyectos en el tiempo. Así, el sanatorio de Paimio ha pasado a la historia de la arquitectura como la consolidación del Proyecto Moderno en Finlandia, protagonizando, aparentemente, su momento de mayor ortodoxia. Aalto se sintió atraído, desde sus comienzos, por la posibilidad de generar un discurso proyectual propio. Encontró que investigar en torno a la capacidad evocadora de la conciliación de los opuestos le permitía disponer de instrumentos eficaces al servicio del proyecto. La singular presencia de elementos opuestos dialogando define la tarea rectora de una manera de hacer en arquitectura. En Paimio algunas verdades se resisten a ser ocultadas bajo la uniformidad moderna aparente, tantas veces exaltada. Todo ello se revela en innumerables episodios, pero es especialmente visible en la singular composición de los tres muros de las habitaciones. El muro moderno que resulta ingrátido desde su condición abstracta. El muro pesado, definido a través de sus cualidades materiales, vinculado a la tradición decimonónica. Y finalmente el muro inmaterial, dotado de atributos próximos a la invisibilidad, de profundas referencias orientales.

Palabras clave: Alvar Aalto, sanatorio, Paimio, arquitectura finlandesa, arquitectura moderna.

Abstract: *Alvar Aalto's career has certainly been a complex one and has been reported by official historiography to be divided into some more or less well defined periods which correspond to unitary in time clusters of projects. Thus, Paimio has come to be for architecture the consolidation of the Modern Finnish Project at its apparently orthodox splendor. Aalto, from the very beginning, was attracted by the possibility of generating his own project message. This may be the reason why he found researching into the evocative power of opposite conciliation which allowed him to obtain efficient tools to service his project. The peculiar presence of opposing elements in the same project governs the task of defining a new way to conceive architecture. There are truths in Paimio that withstand and refuse to be concealed under the apparent modern uniformity so many times appraised. All this becomes obvious and in many of the project syntax elements, but it is especially evident in the layout of the three walls of the rooms: the modern wall that stand weightless, defined by its immaterial abstraction; the heavy wall, defined by its physic features and bond to the XIX century tradition; and finally, the wall with an immaterial vocation, endowed with almost invisible features, and of deep eastern roots.*

Keywords: Avar Aalto, sanatorium, Paimio, Finnish architecture, modern architecture.

En el año 1928 Alvar Aalto acude a París con el propósito de participar en una Conferencia Internacional cuyo objeto era reflexionar sobre la nueva construcción en hormigón armado. Allí tiene la oportunidad de conocer a Johannes Duiker y su proyecto para el Sanatorio Zonnestraal. De vuelta a Finlandia, en enero de 1929, toma la decisión de presentarse al concurso para la construcción del Sanatorio de Paimio. Como es sabido, su proyecto resulta ganador y, a continuación, construye este importante equipamiento sanitario antituberculoso en medio del bosque finlandés (Figura 1a).

Ir a Paimio es, de alguna manera, una peregrinación. Los meses de verano envuelven la atmósfera de una especial condición. Paimio es un lento pero continuo ir y venir de arquitectos de todas las procedencias. La llegada al Sanatorio confirma, a primera vista, algo de lo que ya se hizo eco Kenneth Frampton.¹ Aalto proyectó el conjunto bajo la influencia, tanto de lo que podríamos llamar constructivismo holandés, como del ruso. Sin embargo, por encima de esta impresión inicial, el manto blanco que cubre la edificación parece querer inundar de ortodoxia moderna la totalidad del proyecto construido. Es una lucha contra lo *matérico* desde la modernidad extrema, en una clara apuesta por la representación de un *tiempo detenido*, permanentemente actual, y contra una arquitectura cimentada en las cualidades y los atributos de los materiales empleados en su construcción. Una maniobra que, a partir de una aparente acción cosmética, pretende aliviar el terror que inspira el paso del tiempo, orientando todo a la búsqueda de un presente perpetuo que nunca tiene edad. Como explicita Juhani Pallasma: "En la búsqueda del artefacto autónomo y perfectamente articulado, la línea principal de la arquitectura moderna prefirió aquellos materiales y superficies que se caracterizaban por la tersura, la pureza geométrica, la abstracción inmaterial y una blancura intemporal. En palabras de Le Corbusier,

In the year 1928, Alvar Aalto arrives in Paris to take part in an International Meeting whose purpose was to reflect upon new building work in reinforced concrete. It is there that he meets the acquaintance of Johannes Duiker and his design for the Zonnestraal Sanatorium. Back in Finland, in January 1929, he decided to submit a design for the Paimio Sanatorium Competition. As it is well known, his design wins the architectural competition and this important health centre facility for the treatment of tuberculosis is built soon afterwards in the middle of a Finnish wood (Figure 1a).

Visiting Paimio is, in a way, a pilgrimage. The ambience in the summer months is of a special condition. Paimio sees the slow but constant to-ing and fro-ing of architects from all over the world. Upon arriving at the premises something that Kenneth Frampton had already remarked becomes evident.¹ Aalto designed the sanatorium under the influence of both, Dutch and Russian constructivism. However, above our first impression, the white overlay seems to flood the entire building with orthodox modernity. It is a fight against matter from extreme modernity, a clear commitment to represent a still time, a permanent updated time; and against the type of architecture, which is based on the quality and attributes of the construction materials used. This is a manoeuvre that by means of a pure decorative action seeks an eternal present, a manoeuvre that seems to soothe the fear of the passing of time, where everything is designed to seek a perpetual present lacking age; in the words of Juhani Pallasma; In the quest for the perfectly articulated autonomous artefact, the main line of Modern architecture has preferred materials and surfaces that seek the effect of flatness, immaterial abstractness and timeless whiteness. In Le Corbusier's words, it serves the Eye of Truth.² There are, however some truths that withstand and refuse to be concealed under the apparent modern uniformity so many times appraised. In Paimio, this

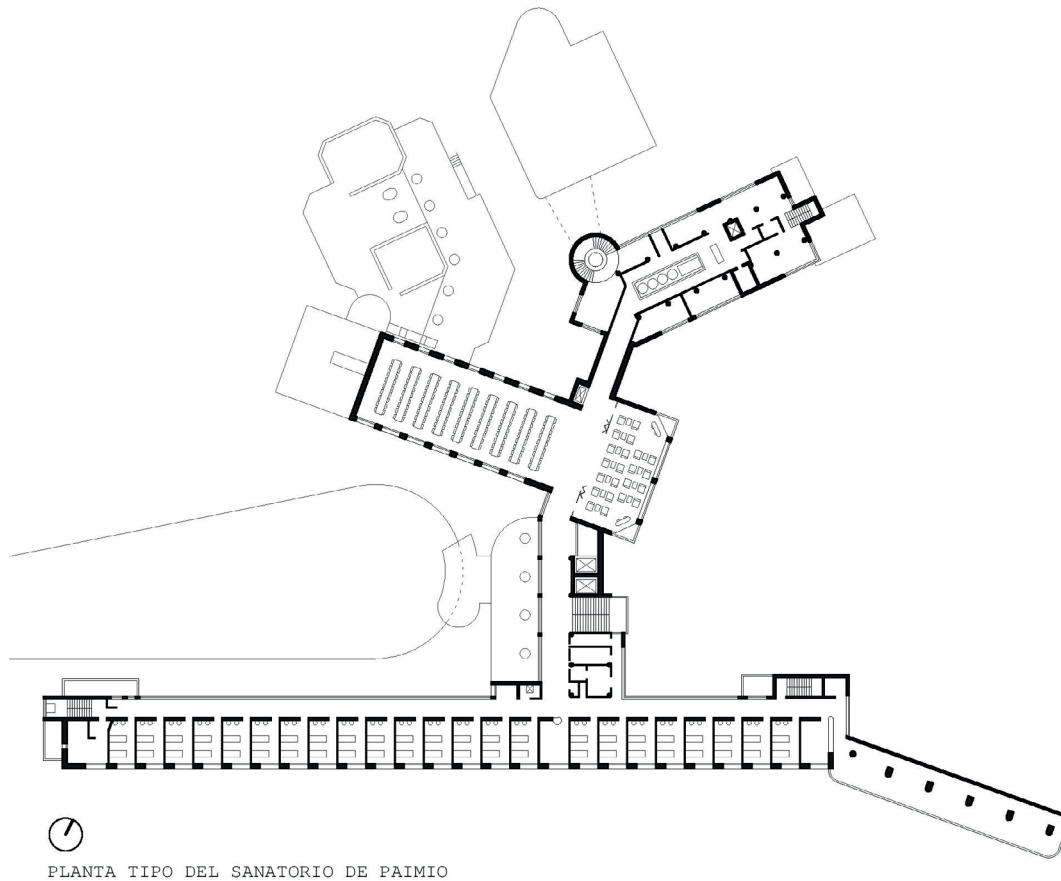


Figura 1. Alvar Aalto. Sanatorio de Paimio. 1a. Planta. 1b. Vista de la entrada.

Figure 1. Alvar Aalto. Paimio Sanatorium. 1a. Floor plan. 1b. Entrance view.

la blancura sirve al *Ojo de la verdad*".² Sin embargo, algunas verdades se resisten a ser ocultadas bajo la uniformidad aparente. En Paimio esto se revela especialmente en la composición de sus tres muros. El textil, el pesado y el inmaterial (Figura 1b).

La trayectoria de Alvar Aalto es ciertamente compleja y ha sido relatada por la historiografía oficial diseccionada en etapas, más o menos definidas, que quieren corresponderse a familias unitarias de proyectos en el tiempo. Así, el sanatorio de Paimio ha pasado a la historia de la arquitectura como la consolidación del Proyecto Moderno en Finlandia, protagonizando, aparentemente, su momento de mayor ortodoxia.

Aalto se sintió atraído, desde sus comienzos, por la posibilidad de generar un discurso proyectual propio. Quizá por ello descubrió que investigar en torno a la capacidad evocadora de la *conciliación de los opuestos* le permitía disponer de instrumentos eficaces al servicio del proyecto. La singular presencia de elementos opuestos dialogando en el mismo proyecto, define la tarea rectora de una manera de hacer en arquitectura, y Aalto, lo sabía.³ En Paimio algunas verdades se resisten a ser ocultadas bajo la uniformidad moderna aparente, tantas veces exaltada. Todo ello se revela en innumerables episodios del relato del proyecto, pero es especialmente visible en la singular composición de los tres muros del área de las habitaciones. El muro moderno que resulta ingrátido desde la abstracción inmaterial. El muro pesado, definido a través de sus cualidades físicas, vinculado a la tradición decimonónica. Y finalmente el muro con vocación inmaterial, dotado de atributos próximos a la invisibilidad, de profundas referencias orientales.

becomes especially evident in the layout of its three walls: The textile, the heavy and the immaterial one (Figure 1b).

Alvar Aalto's career has certainly been a complex one and has been reported by official historiography to be divided into some more or less well defined periods which correspond to unitary in time clusters of projects. Thus, Paimio has come to be for architecture the consolidation of the Modern Finnish Project in its apparently orthodox splendor.

Aalto, from the very beginning, was attracted by the possibility of generating his own project message. This may be the reason why he found researching into the evocative power of opposite conciliation which allowed him to obtain efficient tools to service his project. The peculiar presence of opposing elements in the same project governs the task to define a new way to conceive architecture, and Aalto was conscious of this.³ All this becomes evident in many of the project syntax elements, but it is especially evident in the layout of the three walls in the rooms wing: the modern wall that stands weightless, defined by its immaterial abstraction; the heavy wall, defined by its physic features and bond to the XIX century tradition; and finally, the wall with an immaterial vocation, endowed with some close to invisible features, and deep eastern roots.

PAIMIO 1.0-UN MURO TEXTIL

La exposición del Palacio de Cristal de Londres de 1851, recogió la diversidad del mundo bajo un único espacio: la intención era poder mostrar quiénes somos a través de nuestras diferencias. Gottfried Semper se declaró impresionado al observar la típica cabaña caribeña construida con una frágil estructura de madera, sobre la que se incorpora un estricto cerramiento tejido con fibras vegetales.⁴ Este refugio primigenio, hizo que Semper elaborara una revisión profunda del sentido fundacional de la cabaña primitiva de Laugier de 1753. Dio prioridad a la estructura textil y a un relleno que no llega a constituir un muro, sino que es en realidad un esencial plano sin espesor aparente, sin peso, ajeno al efecto de la gravedad y que puede ser decorado, en función del procedimiento de anudado de fibras, de las maneras más diversas. La presentación de la cabaña en Londres era la de una construcción que independiza claramente el cerramiento de la estructura (Figura 2). Si la tectónica se corresponde a la construcción de estructuras realizadas como un armazón construido con elementos de distinta dimensión, y lo estereotómico se vincula a construcciones a compresión construidas mediante apilamiento de elementos de similares características, asistimos, a través de la cabaña de Semper, al paso de la masa estereotómica a la estructura como esqueleto y de aquí a la desmaterialización del muro moderno.⁵

Aproximarse al Sanatorio de Paimio, nos permite contemplar distintas visiones episódicas, como si de un organismo complejo y múltiple se tratara. La estrategia del proyecto desarrolla una continua lucha entre la individualidad de las partes y la intención unitaria del conjunto. Probablemente la primera imagen que sale al encuentro del visitante es precisamente una de las más reproducidas: el muro norte del cerramiento del pasillo del ala de habitaciones

PAIMIO.1.0- A TEXTILE WALL

The Great Exhibition or Crystal Palace Exhibition, held in London 1851, reflected all the diversity in the world in a single space, the aim of the exhibition was to show who we are through our diversities. Gottfried Semper declared he was impressed by the typical Caribbean hut that consisted of a roof of reeds supported on a wooden frame and woven mat walls.⁴ This primitive hut provoked in him a deep review of the functional aspect of Laugier's archetypal primitive hut of 1753. Of all the elements, Semper prioritized the textile one, a weaving that is hardly a wall, but a fundamental building block of human production, lacking density or weight, devoid of any gravity; an element that can change according to the multiple knot patterns to be used. The hut on display in London showed a clear independence between the structure and the walling system (Figure 2). If we consider that tectonics correspond with frames built by conjoining elements of various lengths, and stereotomic is linked to compressed constructions built piling up identical units, it is in Semper's hut that we witness the transition from the stereotomic base to the tectonic frame, and from there to the dematerialization of the modern wall.⁵

As we approach the Paimio Sanatorium, we are offered several glimpses of the compound as if it were that of a multiple and complex organism. The design strategy manifests a steady struggle between the different parts and the unitary purpose of the facility. The first image that welcomes us is, probably, the most printed one. The northern wall, the one of the corridor in the rooms' wing is the modern wall, related to the design for the

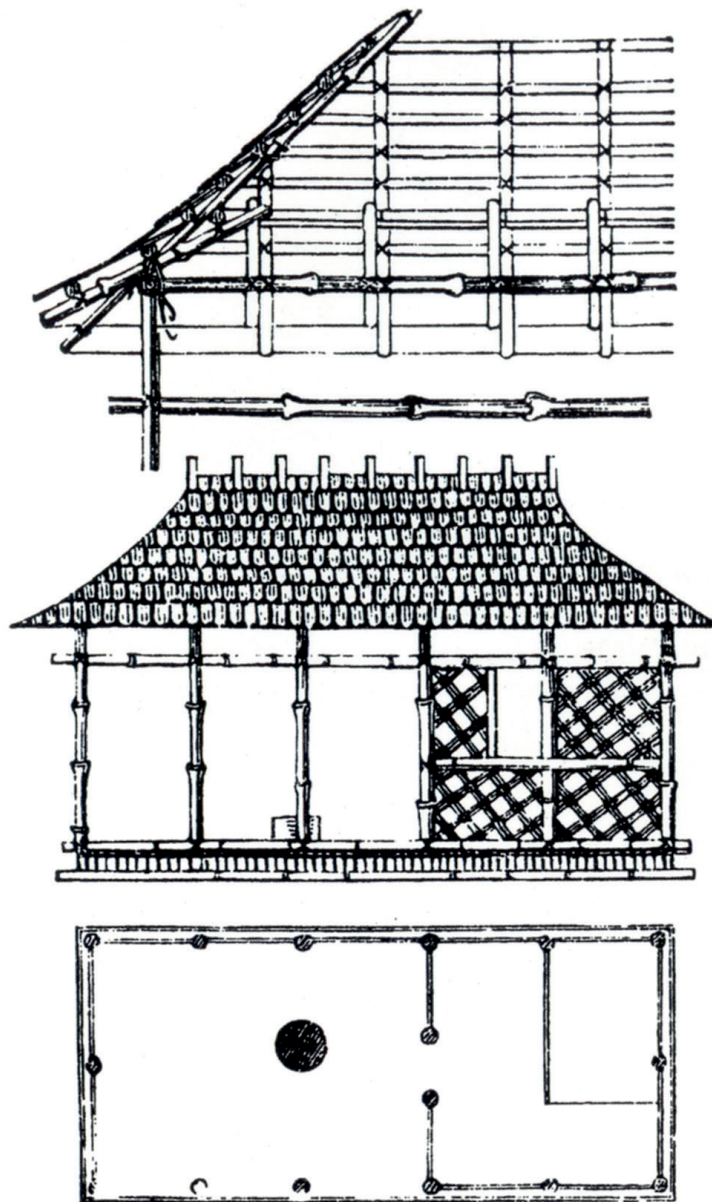


Figura 2. Gottfried Semper. Ilustración de *Der Still in den techtschen und tektoischen künste*, 1860-1863. La cabaña caribeña de la Gran Exposición de 1851.

Figure 2. Gottfried Semper. Drawing from *Der Still in den techtschen und tektoischen künste*, 1860-1863. *The Caribbean Hut from the Great Exhibition in 1851.*



Figura 3. Alvar Aalto. Sanatorio de Paimio. Muro norte.

Figure 3. Alvar Aalto. Paimio Sanatorium. North wall.

(Figura 3). Es el muro *moderno*, emparentado con el proyecto para el periódico *Turun Sanomat* de 1927, que parece proclamar la definitiva adopción de la modernidad por las élites de la arquitectura finlandesa.⁶ Este cerramiento destaca por su apariencia de ingravidez y por el acento puesto en eliminar sus cualidades materiales, que evitan expresar una naturaleza constructiva determinada, y por lo tanto, contiene todos los atributos formales y técnicos asociados a la modernidad ortodoxa. Las ventanas rasgadas del muro norte recorren prácticamente la totalidad de la longitud horizontal del paño. Además, se disponen en la cara exterior del muro, en continuidad con el mismo, pretendiendo formar un único plano perceptivo. Las barandillas de tubo de acero pintado, colaboran a una lectura maquinista de tipo

newspaper Turun Sanomat in 1927 (Figure 3), which proclaims the definite assumption of modernity by the elite of Finnish architects.⁶ This wall stands out for its apparent weightlessness and the effort made to avoid any material feature, eluding to express a particular constructive nature, thus, reflecting all the formal and technical features associated with modern orthodoxy. The windows, set on the outer face of the north wall, run along the whole length horizontally, with the clear intention of forming a continuous perceptual plane together with it. The painted tube steel railings also contribute to the naval engineer perception of high significance in modern imagery. They are still far from the vernacular reinterpretation that

naval, tan importante en las metáforas modernas; pero lejos, todavía, de la reinterpretación vernácula que de las mismas realizará el propio Aalto, diez años después, en la cubierta del porche de Villa Mairea.

Sin embargo, la aventura de la conquista de una composición en la que prima la horizontalidad a través del número y disposición de los huecos había empezado tempranamente en Chicago en 1899, con los Grandes Almacenes Carson, Pirie & Scott Company, entre las calles State y Madison. La excepcional capacidad expresiva de este edificio viene dada por la neutralidad aparente de la construcción en cuadrícula, sólo rota por el ligero énfasis puesto en los entrepaños horizontales, algo más gruesos que los verticales, y tratados de modo continuo. Posteriormente, en 1908, se dio un paso decisivo en beneficio de la horizontalidad en la composición de los muros. R.E. Schmidt, Golden & Martin construyen en hormigón armado los almacenes Montgomery, Ward & Co, también en Chicago.⁷ Las líneas horizontales, que a modo de alféizar recorren la fachada, no se interrumpirán, dando paso a una nueva comprensión en la composición del muro (Figura 4).

1926 es un año trascendental para la generación de una arquitectura de muros ingravidos de inspiración textil. Ese año Le Corbusier resume, en sus conocidos cinco puntos, los elementos que deben constituir una nueva arquitectura. Como es sabido, entre ellos se encuentran *la ventana alargada* y *la fachada libre*; en definitiva se trata de liberar del peso al muro de cerramiento. Después de la experiencia del Proyecto para una Academia Internacional de Estudios Filosóficos, Walter Gropius proyecta, también en 1926, la Bauhaus de Dessau. La estructura portante es de hormigón armado, pero una cortina de vidrio recorre el edificio yuxtaponiéndose, en una brusca composición de opuestos, a bandas horizontales de cerramiento blanco. Del mismo

the same Aalto made of them in the porch at Villa Mairea ten years later.

However, the adventure for the mastering of a horizontal architectural composition that took precedent over the amount and the layout of the panels had already started in Chicago, with the Carson, Pirie, Scott and Company Building, in State Street at the corner of Madison Street, built in 1899. The uncommon powerful eloquence of this building lies in the apparent balance of the grid pattern, only broken by the slight emphasis on the horizontal panels, a bit wider than the vertical ones, and treated as horizontal units. Later on, in 1908, R.E. Schmidt, Golden and Martin, designed the Montgomery Ward Store, also in Chicago, which was built in reinforced concrete and posed the definite step forward towards the horizontal walling system design.⁷ The horizontal lines acting as windowsills will never be interrupted, giving way to a new understanding on wall design and composition (Figure 4).

The year 1926 is a turning point for the definition of weightless walls in architecture of textile inspiration. This is the year when Le Corbusier elucidates, in his very well known essay Five Points of Architecture, the elements which should define a new architecture. Among those are the long strips of ribbon windows, a free façade, in other words, something to release load from the walling. Walter Gropius, after the experience of the Project for an International Philosophy Academy, designs, also in 1926 the Bauhaus in Dessau. The building skeleton is of reinforced concrete, but a glass curtain wall defines the exterior of the building and overlays the horizontal white walling, in an abrupt contrast composition. The load bearing framework, just as



Figura 4. R.E. Schmidt, Golden y Martin. Almacenes Montgomery, Ward & Co. Chicago. 1908.

Figure 4. R.E. Schmidt, Golden & Martin. Montgomery, Ward & Co Store. Chicago. 1908.

modo que en la Fagus de 1911, los pilares están situados en un plano interior al cerramiento, con independencia del muro vítreo. La impresión es de una arquitectura liviana. El muro se ha liberado definitivamente de la fuerza de la gravedad. Es un muro ajeno al lugar, sin relación con lo circundante, pero también es un muro sin atributos temporales, indiferente al paso del tiempo, eternamente terso, blanco, nuevo.

Paimio también.

PAIMIO 2.0-UN MURO QUE PESA

Rodear el sanatorio, siguiendo un recorrido perimetral, nos permite contemplar la imponente presencia del muro que conforma la fachada orientada al sur, la del ala de habitaciones, la opuesta a

in La Fagus built in 1911, is placed inside the glass walling and it is independent of it. The feeling is that of a light architecture. The walling has definitely got rid of gravity, the wall is oblivious to the place, with no relation to the surrounding, but it is also a wall devoid of temporary features, indifferent to the passing of time, eternally polished, white, and new.

So is Paimio

PAIMIO 2.0-A HEAVY WALL

As we walk around the compound, we are able to appreciate the vast presence of the south wall of the rooms' wing, opposite to the previous one facing north. We find that if the north wall is



Figura 5. Alvar Aalto. Sanatorio de Paimio. Muro sur.

Figure 5. Alvar Aalto. Paimio Sanatorium. South wall.

la que nos hemos referido hasta este momento. Si la fachada norte es liviana, la que nos ocupa ahora se presenta como una entidad opuesta, cargada de atributos contradictorios.

Estamos frente a un inmenso plano perforado e infinito, resuelto mediante un sistema compositivo extremadamente simple, utilizando sólo la perforación o sustracción para generar los vacíos que se convierten en huecos. La geometría aplicada es también muy clara: una cuadrícula regular con voluntad totalizadora, hasta obtener una malla que se extiende en todo su trazado. De este modo, la parte muraria resultante se define por el empleo de bandas macizas verticales y horizontales de la misma dimensión (Figura 5). Sin embargo, la materialidad final aparente no cambia respecto al

light, weightless; the south one is completely the opposite.

We face an immense, infinite drilled plane that has been arranged with an extremely simple design; just by digging, some hollow spaces have been created. The geometry pattern is very evident: a regular grid willing to extend its totalitarian mesh all along the surface. The resulting wall is defined by the dispositions of equally sized powerful vertical panels and horizontal strips (Figure 5). Although, the final materiality does not seem to change in relation to the north textile wall. The only visible finish is the grout mortar, and the chromatic unity of the ensemble remains. However, there is a significant



Figura 6. Adolf Loos. Edificio Goldman y Salatsch. Caricatura publicada en los periódicos de Viena el domingo 11 de enero de 1911.

muro textil norte. El revoco blanco, también aquí, es el único acabado visible, la unidad cromática del conjunto no se altera. Ahora bien, un detalle significativo convierte a este muro sur en lo opuesto a lo construido en el lienzo norte: la definición y posición de la carpintería dentro de los huecos. La decisión de colocar todos los paños de carpintería del muro sur en su cara interior revela el grosor del propio muro, transmitiendo una sensación de peso y masividad de la que carecía el muro norte.

Un dibujo caricaturesco, aparecido dieciocho años antes de la construcción de Paimio, en 1911, satirizaba sobre esta concepción desnuda y objetiva de composición (Figura 6). El objeto sometido a crítica no era otro que la fachada Goldman & Salatsch de

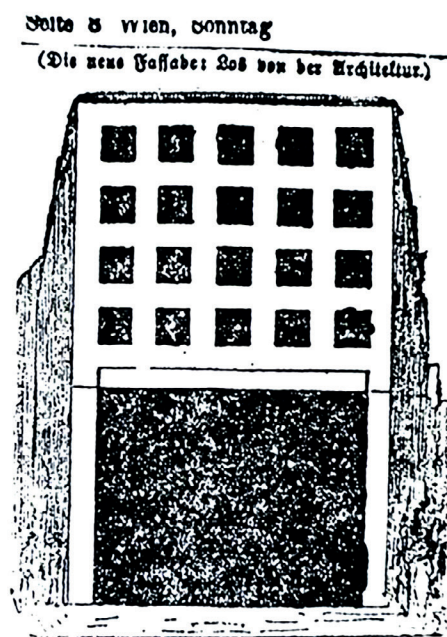


Figure 6. Adolf Loos. Goldman y Salatsch building. Comic strip published in Vienna on Sunday 11th January 1911.

detail that turns this wall into something very different from the north wall; the distinct outline of the window frames inside the hollows. The decision of setting all the window frames in the inside surface of the wall makes the thickness of the walling evident, it reveals itself as heavy, massive, lacking in the textile north one.

A comic strip published in 1911, eighteen years before of the building of Paimio, satirized the concept of objective, nude composition (Figure 6). The ridiculed object was none other than the Goldman and Salatsch by Adolf Loos in Vienna. This strip

Adolf Loos en Viena. Allí, de manera anticipatoria, y aparentemente casual, se reflejaba ya lo que posteriormente se desarrollaría en torno a la idea de *Die Neue Sachlichkeit*.⁸

En 1920, solo con nueve años de antelación respecto al proyecto de Aalto, George Grosz realiza una serie de pinturas de arquitectura que inauguran la *nueva objetividad* propiamente dicha. Entre ellas se puede destacar la obra, *sin título* (Figura 7), hoy conservada en el museo Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf, mostrada por primera vez en la Primera Feria Internacional Dadá. Grosz representa una arquitectura funcional estricta, fabril, despersonalizada, que pretende exaltar el normativismo objetivo como un valor de los tiempos. Un planteamiento claramente heredero de las arquitecturas de las pinturas metafísicas italianas del decenio precedente, en el que la raíz clasicista de éstas ha sido sustituida definitivamente por unos inmuebles uniformes pertenecientes a la gran ciudad estandarizada.⁹ Esta depurada manera de filtrar contaminaciones, tanto italianas como constructivistas, caracteriza a una arquitectura sin ornamentación, desnuda, en la que la composición aditiva es el eje fundamental de la producción. Son superposiciones de plantas iguales que se trasladan al exterior en una sucesión de fachadas análogas, donde los cerramientos y los vanos carecen de articulación, y donde las bandas macizas horizontales y verticales se cruzan en una retícula infinita. Un efecto similar puede apreciarse en la pintura de 1921, *El Encuentro II*, obra de Antón Räderscheidt.

Todo ello no son sino anticipaciones de lo que Ludwig Hilberseimer aborda ya en 1927 en *La arquitectura de la gran ciudad*, donde se plasman definitivamente los principios de una visión funcionalista objetiva, de clara analogía mecánica: rigor, exactitud, economía, eficiencia, normativización, etc.

*casually anticipated what was later developed around the idea of Die Neue Sachlichkeit.*⁸

It was in 1920, only nine years before the design by Aalto, that George Grosz produced some architectural paintings, launching the new objectivity. Among this collection, there is one with no title (Figure 7), today at the Nordrhein-Westfalen Museum in Düsseldorf, which was first exhibited at the First Dada Exhibition. This painting shows a strict functional architecture, factory like, impersonal, whose aim is to highlight objective framework as a value of the era. This approach is a clear heir to the metaphysical Italian architectural paintings of the previous decade, but in this case, the classical roots have been replaced by some uniform buildings that rather belong to the big standardized city.⁹ This refined screening method, which rejects both Italian and constructivist influences, presents a nude architecture, without ornaments; where additive composition is the axis of design. They consist of superposed equal floors that migrate outwards creating a succession of similar façades where the walling and the hollows are not articulated, but where the horizontal stripes and the vertical panels form an endless mesh, an effect we can appreciate in the painting Begegnung II by Räderscheidt painted in 1921.

All these are nothing but examples of what Ludwig Hilberseimer addressed in his book Large town architecture published in 1927 It is in this book that he articulates the definite principles for a functional objective vision of a large city. He does so in clear analogy with a factory work; it should be accurate, precise, rigorous, economical, efficient, and according to norms....



Figura 7. George Grosz. Sin título. 1920.

Figure 7. George Grosz. No Title. 1920.



Figura 8. K.F. Schinkel. 1826. Apuntes de fábricas y molinos de Manchester.

Figure 8. K.F. Schinkel. *Sketches of factories and mills in Manchester.* 1826.

Aalto parece querer incluir, con la presencia de esta fachada sur de Paimio, un fragmento capaz de hacernos reflexionar sobre una lectura muy concreta de la modernidad. Es como si la representación del espíritu de los tiempos tuviera que estar también presente en el conjunto de Paimio.¹⁰ Ahora bien, para poder completar esta parte del análisis se impone una nueva mirada, más atenta a los detalles. En realidad, bajo la estricta malla de la fachada sur de Paimio, se pueden observar dos sutiles incrustaciones, que para una mirada distraída, podrían pasar desapercibidas: la presencia de una carpintería tripartita y la fragmentación de los dinteles en dos piezas.

Karl Friedrich Schinkel recoge en su diario, el 16-18 de julio de 1826, unos curiosos apuntes tomados durante su viaje a Inglaterra. En este caso, se pueden apreciar las imágenes de unas fábricas y molinos en Manchester que llaman su atención (Figura 8). Schinkel era por aquel entonces catedrático de la Bauakademie de Berlín, la antigua Bauschule.

Aalto seems to offer us in this south wall in Paimio a work piece to make us reflect upon a very specific interpretation of modernity, as if the symbol of the spirit of the age should also be present in Paimio.¹⁰ Having said all this, a closer, more attentive observation to the details of the south wall in Paimio is necessary. Then we will appreciate two subtle embeddings that could easily go unnoticed to the distracted eye: the presence of a tripartite woodwork and division of the lintels into two pieces.

Karl Friedrich Schinkel on the 16th-18th of July 1826 drew some interesting sketches of factories and mills that captivated his attention when visiting Manchester in a diary that he kept during his trip to England. He drew some factories and mills that captivated his attention when visiting Manchester (Figure 8). Schinkel was at that time a professor



Figura 9. Eduard Gärtner. Bauakademie. 1868. Proyecto de K.F. Schinkel.

Figure 9. Eduard Gärtner. Bauakademie. 1868. Design by K.F. Schinkel.

En sus diarios, se comprueba que estaba más interesado por la construcción de los complejos fabriles ingleses y las técnicas avanzadas de la construcción en hierro, que en aspectos estilísticos de la arquitectura de la Inglaterra contemporánea. En el boceto a que se refieren estas líneas es claramente visible su curiosidad por la formación de estructuras de cerramiento continuas, precisas, homogéneas, donde la composición estuviera asegurada sólo con el replanteo y proporción de unos huecos regulares rítmicamente dispuestos. Cuando en 1836 termina la construcción de la Bauakademie de Berlín (Figura 9), retoma las lecciones aprendidas

at the Bauakademie, the old Bauschule, in Berlin. Reading his diaries, it becomes evident that he is more interested in the advanced iron construction techniques and factory complexes, than in the stylistic features of contemporary English architecture. In the referred sketch, we can appreciate his interest in homogeneous, defined, continuous walling structures that seem to be guaranteed only by the proportional set out of some uniform hollows laid in a constant, steady pattern sequence. In 1836 when the construction of the Bauakademie in Berlin is completed (Figure 9), it becomes his major anti-style manifesto, based on a utilitarian design

de su viaje a Inglaterra, y construye su mayor manifiesto anti-estilístico basado en la apuesta por una forma utilitaria libre de alusiones históricas.¹¹ Dos son los aspectos que parece importante resaltar: la definición de una carpintería tradicional tripartita y la utilización de unas pilastras que al recorrer las cuatro plantas dotan al muro de un orden superior de carácter más figurativo, todavía vinculado a un ornamento que, aunque esencial, está presente en la percepción de las fachadas.

Los paralelismos entre Schinkel y Aalto parecen aquí evidentes. El muro sur de Paimio, de apariencia *Neue Sachlichkeit* en su configuración general, incluye elementos contradictorios que dotan de complejidad a la solución final. La descomposición de los dinteles en dos partes iguales rompe la uniformidad presente en la indiferenciación de las bandas horizontales y verticales de la fachada, todo ello en beneficio de una lectura más vertical de los macizos. A partir de ese momento, en una visión cercana, éstos pueden ser entendidos como algo próximo a unas pilastras que recorren toda la superficie. Finalmente, la utilización de una carpintería de madera, de escuadría ancha, y de diseño en tres partes, recuerda aún más a la Bauakademie de Schinkel.

El muro pesado de Paimio ha adquirido por fin todos sus atributos.

PAIMIO 3.0-UN MURO INMATERIAL

Si hay una imagen del Sanatorio de Paimio de la que se pueda decir que es un icono de la arquitectura del siglo XX, ésta es la de las terrazas del Solárium recortándose en altura. Ello ha ocasionado, que ante la impresionante presencia de esta superposición de galerías, se pueda dar por terminada la visita a Paimio, sin apreciar la hermosa sorpresa

approach, free of historical references.¹¹ It is evident that when designing it he goes back to the lessons he learned when on his trip to England. There are two aspects that deserve some attention: the traditional tripartite woodwork and the relatively streamlined façade that due to the pilasters which run along the four floors giving the walls a figurative superior order, and still linked to an ornament present on the walling although it is reduced to the essentials.

The similarities between Schinkel and Aalto is evident. The south wall in Paimio with its general Neue Sachlichkeit includes some contradictory elements that provide the final design with some complexity. Dividing the lintels into two equal parts disrupts the apparent likeness between the horizontal stripes and the vertical panels of the façade, all in interest of a more vertical appreciation of the sections.

The Paimio heavy wall has finally acquired all its features.

PAIMIO 3.0. A NON-MATERIAL WALL

If there is a picture of the Paimio Sanatorium that can be regarded as an icon of XX century architecture, it sure is the silhouette of the solarium balconies. So much so that on some occasions visitors have left the premises after spending some time admiring this amazing overlies of galleries, without even turning the corner and come face to



Figura 10. Alvar Aalto. Sanatorio de Paimio. Muro ciego de la galería de convalecientes.

Figure 10. Alvar Aalto. Paimio Sanatorium. Blank wall, convalescent gallery.

que depara girar y encontrarse con el muro ciego que se yergue en la parte posterior del Solárium. Un muro presente exclusivamente por su condición blanca. Estamos ante el muro esencial de un solo componente, el hormigón armado, sin articulaciones, sin remates y carente de ornamento. Su blanca materialidad, acorde con el resto del conjunto, adquiere una naturaleza abstracta que parece absoluta. Si se tiene la precaución de alejarse, internándose en el bosque circundante, y se vuelve la vista, se puede asistir a un fenómeno sugerente de desvanecimiento del muro, que al carecer de escala y referencias, desaparece tras los troncos de

face with the impressive blank wall that rises at the back of the Solarium. A wall that is just present because of its whiteness. We find ourselves in front of a single component, reinforced concrete, essential wall. There are no joints, no polish, no ornaments, or embellishments. Its white nature, in line with the rest of the building, acquires an abstract nature, close to being absolute. If you happen to walk backwards, into the surrounding wood, and turn your head, you may witness how the wall becomes intriguingly immaterial; the wall devoid of any frame of reference of scale disappears among the neighbouring trees. The wood, outlined against

los árboles circundantes. Así el bosque se recorta sobre la blanca superficie del muro, construyendo figuras cambiantes solo perceptibles por su silueta. Una recurrente representación pictórica occidental de fondo y figura, aunque ciertamente aquí el fondo se camufla hasta ser invisible (Figura 10).

Gaspar David Friedrich pinta hacia 1807 *La niebla*, un pequeño lienzo de 34,2 x 50,2 cm. Es su segunda obra del ciclo temático, quizá la de atmósfera más intensa. La niebla parece asumir toda la capacidad representativa del tema. Sin embargo, su capacidad invasiva, así como el hecho de tratarse de un el paisaje marino, hacen que la niebla adquiera un aspecto próximo a lo sólido, casi impenetrable.¹² En 1808 Friedrich pinta un nuevo óleo que tiene a la niebla como tema central, *Bruma matinal en la montaña*, un lienzo de 71 x 104 cm. El cuadro representa una montaña, pero lo que aparece pintado es *aire* (Figura 11). La montaña y los abetos se visualizan en la medida que sobresalen de la niebla existente.¹³ La representación de la niebla se consigue mediante un sencillo recurso: los componentes del paisaje deben flotar sobre ella. Un procedimiento conocido y que parece tener interpretaciones transculturales.

En la pintura oriental se conoce el principio *Yinxian*, como un instrumento para poder llegar a fundir lo invisible con lo visible.¹⁴ Este principio es fundamentalmente aplicado a la pintura paisajística, en la que el artista debe cultivar el arte de la ocultación, de no mostrarlo todo, al objeto de poder mantener el interés y el aliento vivo. Es una manera de proceder que lo contamina todo en Oriente, donde los elementos esenciales están a la vez presentes y ausentes. Así puede contemplarse en *El monte Hua*, fechado en el siglo XIV, obra de Wang- Li. En él la representación de la niebla recurre a la visualización únicamente de la parte superior de los elementos que conforman la composición.¹⁵

the white surface of the wall draws some changing cut outs where the trees are only perceived by their silhouette, a recurrent western picture motive of figure against background, but where the background becomes camouflaged and disappears (Figure 10).

Caspar David Friedrich painting Nebel (Fog) around 1807 is a small canvas (34.2 x 50.2cm). This is his second painting in the series, and probably the one with the most intense atmosphere. All the symbolism seems to lie on the mist, its covering power, together with the fact that is a seascape, gives the mist a close to solid quality, almost impenetrable.¹² In 1808, Friedrich paints another oil painting with the mist as main topic: Morning Mist in the Mountains on a 71 x10cm canvas. The picture represents a mountain, but what we really see is the "air" (Figure 11). The mountain and the fir trees can be seen only when and if they stand out from the existing mist.¹³ The depiction of the mist is achieved by means of a very simple resource: all the other landscape constituents should float in it, a very common and apparently transcultural resource.

Yinxian is the Eastern ground rule that acts as a tool to be able to fuse the visible and the invisible.¹⁴ This ground rule is mainly applied to landscape painting, when and where the artist has to master the skill of concealing, the art of keeping the interest, the breath of life of his work when he restrains from showing everything. Yinxian is ever present in Eastern culture, where essential elements are at the same time in and out. That is the case of the Mount Hua dated in the XIV Century, in which to portray the fog, the author just depicted the elements that stand up above the fog.¹⁵



Figura 11. G.D. Friedrich. *Bruma matinal en la montaña*. 1808.

Figure 11. G.D. Friedrich. *Morning Mist in the Mountains*. 1808.

Pero quizás la representación pictórica de la niebla más próxima a la que nos interesa, está recogida en una pareja de biombos pintados con tinta sobre papel por Hasegawa Tohaku en el siglo XVI, hoy conservadas en el Museo Nacional de Tokio bajo el nombre de *Pinos en la niebla* (Figura 12). Los troncos son un trazo vertical hecho con el pincel de arriba abajo, libremente. La bruma, en ocasiones, llega a esconder parte de los troncos, siendo este el tema central: la desaparición. La niebla es ante todo desaparición, y de su control depende el efecto.¹⁶

The portrayal of fog that may be closest to the image that interests us may be the one by Hasegawa Tokahu in ink on a pair of paper screens Pine Trees in the Fog (Figure 12) from the XVI Century, today at the National Museum in Tokyo. The pine trunks have been depicted by a single vertical free stroke. The mist sometimes conceals the pine trunks, which converts it into the main topic of the drawing: fading. The mist represents, above all the fading, and controlling its effect is all that matters.¹⁶

En invierno, en Paimio, los árboles se recortan sobre el muro blanco, los más próximos al observador son

During winter, in Paimio, the trees stand out against a white wall, the ones closer to the observer are

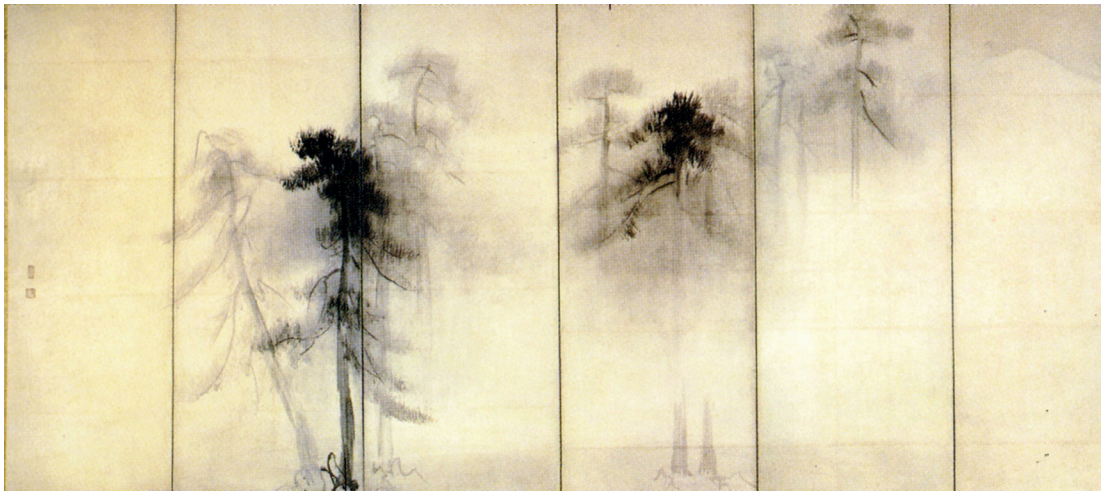


Figura 12. Hasegawa Tohaku. Biombo *Pinos en la Niebla*. S. XVI.

Figure 12. Hasegawa Tohaku. Folding screen. Pine Trees in the Fog. XVI century.

visibles, los más lejanos, y por tanto más cercanos al muro blanco, son más difusos: el muro es niebla. Este es el sentido último de su imponente condición material. Así, desde la pretendida representación de la niebla, el muro llega a desaparecer y obtiene con ello la recompensa de la inmaterialidad.

De esta estrategia del camuflaje en arquitectura se tienen noticias desde muy antiguo, especialmente a través del jardín oriental. El jardín chino, en su origen, es un lugar acotado en un medio natural, acomodándose al entorno desde el respeto a las leyes profundas de la naturaleza. En su versión taoísta, el límite solía ser un muro ciego, pero no tanto como frontera sino como fondo. Así las plantas y rocas, en su condición de figuras, se recortan en un fondo murario que adquiere características nebulosas, indeterminadas.¹⁷ A través de la influencia del continente, especialmente desde China, a lo largo de las dinastías Song y Yuan, se introducen en Japón muchos de los valores estéticos dominantes,

visible, clear; the ones further, closer to the wall fading, vanishing. The wall is the mist. This is the ultimate purpose of the wall's impressive nature. Therefore, from the pretended portrayal of the mist, the wall disappears, and gets its final reward: the immaterial.

This camouflage technique applied to architecture is not a modern one; there are recorded examples from long ago, especially through the Oriental garden. Chinese gardens are, in their origin, enclosed areas in the middle of nature. They try to conform the terrain and the surroundings respecting nature's deepest laws. A blank wall was the usual Taoist version of walling, but it did not have the purpose of serving as a fence, it was more a background of indeterminate, misty features against which rocks and plants alike would project their silhouettes.¹⁷ Is it through the Continental influence, mainly from China, that during the Song and Yuan dynasties in Japan, most of the dominant aesthetic values are

utilizando como cauce a monjes Zen de origen chino.¹⁸ A mediados del siglo XIII, se tienen noticias de su presencia en Kamakura. En Japón durante las épocas Kamakura y Muromachi, la concepción general de los jardines e incluso de la arquitectura se basaba en modelos chinos. En los pequeños patios secundarios de los complejos monásticos, separados por altos muros, delante de la vivienda del sumo sacerdote, y del pabellón de invitados, se encuentra el jardín Muromachi.¹⁹ Los muros tienen una gran relación con la pintura nacida al amparo de las prácticas religiosas del budismo zen. El jardín de las Rocas del templo Ryoan-ji es, quizá, el mayor exponente de la época Muromachi como el ejemplo más puro de un Kare-sansui, rodeado de un muro bajo, cromáticamente cambiante, que se diluye con el fondo

Aalto mostró siempre una gran curiosidad enciclopédica por conocer todo lo que le rodeaba. Japón y la cultura del extremo Oriente, también formaron parte de esa ocupación vital. Como se sabe, Aalto entabló amistad con el embajador de Japón en Helsinki, y tuvo gran interés por el libro que ilustró Tetsuro Yoshida: *Das Japanische Wohnhaus*, que tanto influyó en la resolución final de Villa Mairea en los años 30, obra heterodoxa, de enorme sincretismo, con múltiples y complejas referencias. Aunque quizá todo empezó aquí, en Paimio.²⁰

NOTAS FINALES

“Si meditamos sobre los contrastes vertiginosos bajo los que vivimos sometidos ahora, no nos basta una mera descripción explicativa. Me siento tentado a recurrir a la poesía, a una de las expresiones de August Strindberg para los contrastes irreconciliables que tal vez puedan servirnos:

introduced usually through the Zen monks coming from China.¹⁸ There is evidence of their presence in Kamakura in the XIII Century. In the Kamakura and Muromachi eras in Japan, the general conception of gardens, and even architecture was based on Chinese models. In the small side gardens of the monastic compounds, isolated by tall walls, in front of the High Priest dwellings, and in front of the guests pavilion we can find the Muromachi garden.¹⁹ The walls are closely related to the painting style born under the Zen Buddhist religious influence. The Rock garden in the Ryoan-ji Temple is probably the most representative example of the Muromachi era. It is the purest Kare-sansui type garden, surrounded by a small wall, which changes colours and melts with the background.

*Aalto always showed an encyclopedic interest in everything around him; Japan, its culture and all that came from the Far East were also object of that vivid interest. As it is well known, Aalto became friends with the Japanese ambassador to Helsinki and was highly interested in the book *Das Japanische Wohnhaus* illustrated by Tetsuro Yoshida. This book has an important influence in the final design of Villa Mairea in the 30s; an heterodox piece of work, of great syncretism, binder of multiple and complex references. But everything may have started here.... in Paimio.²⁰*

END NOTES

“If we reflect on the dramatic changes under which we live nowadays, a simple defining description is not enough. I feel tempted to turn to poetry, to one of August Strindberg’s words about the irreconcilable contrasts that may become handy:

Planta amarilla junto al agua ferrosa, serpiente de cobre bajo un Filo plateado es el enigma de un hada maliciosa. Así es lo tuyo y lo mío.

Strindberg quería decir que los contrastes más extremos en apariencia pueden, pese a todo, reconciliarse".²¹

La conciliación de los opuestos es quizá el presupuesto inicial más importante en la obra de Aalto. No cabe la menor duda que tiene hondas raíces en la interpretación bipolar del mundo, que se desarrolla, principalmente, en la cultura del extremo Oriente, donde todo lo impregna. En este sentido, la actitud de Alvar Aalto en el Sanatorio de Paimio va incluso más allá, hasta presentarnos una realidad multifocal de elementos, no tanto opuestos, cuanto contradictorios, representados en este artículo por los tres muros. El propio Aalto describe este proceso como un ejemplo de arquitectura analítica, un conglomerado, aparentemente multiforme, de distintas soluciones ajenas al concepto de síntesis tal y como defienden autores como Demetri Porphyrios o Tore Tallquist.

Pallasmaa ha querido ver en ello una metodología de proyecto próxima a la idea del *Collage* cubista, que, a partir de las experiencias de la pintura de Picasso en 1912, permitió la combinación desinhibida de múltiples elementos contradictorios, para formar sistemas de contrastes deliberados.²² En este sentido Villa Mairea sería la obra más representativa de un rico proceso de proyecto de carácter integrador. Parece claro que la arquitectura de Aalto, además de su materialización física, crea un *continuum* interpretativo de gran densidad, que viene a sumarse a la propia obra, enriqueciéndola, proponiendo la generación de una crítica altamente creativa y esclarecedora.

Yellow plant buy the ferrous water, copper serpent under a silver thread is mystery of a malicious fairy.

That is yours and that is mine Strindberd meant that the most apparently contradictory, could, regardless of everything, be conciliated"²¹

The conciliation of opposites could very well be the main presuppose of Aalto's life's work. There is no doubt that it is deeply rooted in the bipolar interpretation of the world, that mainly occurs in far eastern culture, where it prevades every aspect of life. Aalto goes even further in Paimio in this respect. He presents us with a reality of multifocal elements, not so much opposed as contradictory, represented by three walls in this article. Aalto himself described this process as an example of analytic architecture, a conglomerate, apparently uniform, of various solutions alien to the concept of synthesis, as have Demetri Porphyrios and Tore Tallquist notices.

Pallasmaa has regarded the process as a designing methodology close to the idea of the cubist Collage that, having the experience of Picasso's paintings in 1912 as a departing point, allowed the uninhibited combination of multiple contradictory elements to build up systems with deliberate contrast.²² Villa Meriva would be the most representative piece of a rich process of integrating design. It seems evident that Aalto's architecture, apart from its physical materialization, creates a dense interpretation "continuum" that adds to his work and enriches it, proposing the generation of a highly creative and enlightening critic

En Paimio todo parece estar controlado a través de dos procedimientos puestos al servicio del proyecto. Por un lado por el uso monocromo del color. El blanco que todo lo iguala y todo lo inunda. Y por otro, por la consideración de un tiempo detenido, claro atributo de la modernidad, en oposición al tiempo denso que está presente en obras posteriores del propio Aalto, que hacen de la evocación de la ruina un argumento proyectual. Sin embargo, hay algo profundo que se niega a ser revelado.

Robert Schumann compone *Humoreske* en 1839. La obra es una secuencia de descripciones de estados de ánimo distintos, algunos opuestos, unidas de un modo muy peculiar. Pero con una coherencia que sugiere que, en realidad, son variaciones sobre un tema secreto *no pronunciado*. La unidad real parece residir en un lugar más profundo que el visible a través de la forma. Quizá, incluso, guiado por medio de una misteriosa voz interior representada en un desconcertante pentagrama extra. La reveladora palabra *Inning* lo acompaña.²³

Existen obras y arquitectos que hacen de esta voz interior no pronunciada el hilo conductor de una arquitectura que trasciende al tiempo. Aalto era uno de ellos.

In Paimio two procedures seem to be put at the service of the project: the use of a single colour, white, that equals everything and imbues everything on the one side, and the seek for a still time, a clear modern attribute, in opposition to the thick time present in some later Aalto's works, which have ruin evocation as their project syntax. However, something deeper refuses to be revealed.

*Robert Schumann composes Humoreske in 1839. This musical piece is a sequence of different mood descriptions, some opposed, which have a very peculiar unity. There is a coherence, though, that suggests they are variations of one secret theme, not spoken. The real unity seems to lie somewhere deeper than in the visible of the format; guided, maybe, by a mysterious inner voice that can be read in a bewildering extra pentagram accompanied by the revealing word Inning.*²³

There are Architects that turn this inner voice, not spoken, into the unifying thread of an architecture that transcends time. Aalto is one of them.

Notas y Referencias

- ¹ Kenneth Frampton, *Historia crítica de la Arquitectura Moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), 198.
- ² Juhani Pallasmaa, *Una arquitectura de la humildad* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010), 137. También se puede consultar Mark Wigley, "la nueva pintura del emperador" en RA. *Revista de Arquitectura* 13 (2011), 7-24.
- ³ Demetri Porphyrios, *Sources of Modern Eclecticism* (Londres: Academy Editions, 1982), 1-12. "...aquel peculiar sentido del orden, en el cual fragmentos de un determinado número de coherencias posibles brillan por separado, sin una ley común que los unifique. Aquel orden, en el que el racionalismo Occidental desconfió calificándolo en términos peyorativos como desorden, será llamado por nosotros *heterotopía*".
- ⁴ Kenneth Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX* (Madrid: Akal Arquitectura, 1999), 90-91.

Notes and References

- ¹ Kenneth Frampton, *Historia crítica de la Arquitectura Moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), 198.
- ² Juhani Pallasmaa, *Una arquitectura de la humildad* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010), 137. See also Mark Wigley, "la nueva pintura del emperador", en RA. *Revista de Arquitectura* 13 (2011), 7-24.
- ³ Demetri Porphyrios, *Sources of Modern Eclecticism* (London: Academy Editions, 1982), 1-12. "...that peculiar sense of order in which fragments of a number of possible coherences glitter separately without a unifying common law. That other which western rationalism mistrusted and derogatorily labelled disorder, we will call heterotopia".
- ⁴ Kenneth Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX* (Madrid: Akal Arquitectura, 1999), 90-91.

- ⁵ Kenneth Frampton, "Rappel a l'ordre: The case for the Tectonic" en *AD. Architectural Design* 60 (1990), 19-25.
- ⁶ Alvar Aalto participó en Frankfurt el año 1929 en el segundo Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, donde entabló amistad con Walter Gropius.
- ⁷ Sigfried Giedion, *Espacio, Tiempo y Arquitectura* (Barcelona: Reverté, 2009), 390.
- ⁸ El término *Neue Sachlichkeit* se popularizó a través del crítico Gustav Friedrich Martlaub, especialmente tras la celebración en 1925 de la exposición de Mannheim. Sin embargo ya fue formulado entre 1897 y 1903 por Hermann Muthesius en torno a un conjunto de artículos en la revista *Dekorative Kunst*.
- ⁹ Simón Marchán, *Contaminaciones Figurativas* (Madrid: Alianza Editorial, 1986), 154.
- ¹⁰ Sobre Hilberseimer ver su conocida propuesta para el Concurso del Chicago Tribune de 1922.
- ¹¹ Kenneth Frampton, op. cit., 73-74.
- ¹² Werner Hofmann, *Gaspar David Friedrich. Pinturas y Dibujos* (Madrid: Madrid. Capital Europea de la Cultura y Ministerio de Cultura, 1992), 122. El cuadro se encuentra en la Österreichische Galerie de Viena, inv. N.º 3.700.
- ¹³ Werner Hofmann, op. cit. El cuadro se encuentra en el Thüringer Laudesmuseum Heidecksburg Rudolstadt, inv. N.º. 529.
- ¹⁴ François Cheng, *Vacío y Plenitud* (Madrid: Siruela, 1993), 152.
- ¹⁵ Julio Grijalba, "Sverre Fehn. Casa Schreiner, 1959. Un homenaje a oriente", en *Luces del Norte*, ed. Paloma Gil (Madrid: Nobuko, 2014), 190.
- ¹⁶ Para un mayor conocimiento sobre los paralelismos y relaciones entre la pintura del paisaje de Oriente y Occidente consultar la Tesis Doctoral de María Teresa González Linaje *La pintura del paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos* (Madrid: UCM Facultad de Bellas Artes. Dpto. de pintura, 2005).
- ¹⁷ Fernando Espuelas, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999), 105.
- ¹⁸ La tapia se presentaba como una superficie blanca, guarnecida, e incluso encerada, a fin de crear la ilusión de brillo matizado. Solo un pequeño remate superior de protección, a modo de tejadillo, que a veces toma la forma de dragón, adquiere una forma reconocible: una aparición flotando sobre la niebla representada por el muro, como puede verse en el muro de los Cinco Dragones del jardín Yu Yuan de Shanghai 1559-1577 obra de la dinastía Ming.
- ¹⁹ Günter Nitschke, *El Jardín Japonés* (Colonia: Tachen, 1994), 98.
- ²⁰ La curiosidad de Alvar Aalto por la cultura y la arquitectura de Japón ha sido recogida por diversos autores como Göran Schildt, *The decisive Years* (Nueva York: Rizzoli, 1986), 161 y 113-14 y Marc Treib "Aalto's Nature" en Peter Reed, *Between Humanism and Materialism* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1998), 55.
- ²¹ Göran Schildt, *Alvar Aalto. De palabra y por escrito* (Madrid: El croquis Editorial, 2000), 239-46. Extracto del discurso de Alvar Aalto "Arte y Técnica" pronunciado en la Academia de Finlandia el 3 de octubre de 1955.
- ²² Juhani Pallasmaa, op. cit., 71-85. Sobre el collage en la obra de Aalto entendido como una actitud moderna que evoca simultaneidad consultar también Christian Norberg Schulz, *Los principios de la Arquitectura Moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX* (Barcelona: Reverté, 2005), 88.
- ²³ Joan Chissell, *Schumann. La Música para piano*, (Barcelona: Idea Books SA, 2004), 54-56. La partitura está publicada en Ernst Herttrich, *Schumann Humoreske Opus 20* (Munich: G. Henle Verlag, 2009), 12. Una referencia a esta composición musical y su relación con la creación artística en general y con la arquitectura en particular puede verse en Gennaro Postiglione, "Sirgud Lewerentz la paradoja de la construcción" recogido en el libro coordinado por José Ignacio Linazasoro, *Otras vías. Pikionis, Lewerentz y Van der Laan* (Buenos Aires: Nobuko, 2010), 39.
- ⁵ Kenneth Frampton, "Rappel a l'ordre: The case for the Tectonic" en *AD. Architectural Design* 60 (1990), 19-25.
- ⁶ Alvar Aalto participated in the second International Congress of Modern Architectures, where he became friends with Walter Gropius.
- ⁷ Sigfried Giedion, *Espacio, Tiempo y Arquitectura* (Barcelona: Reverté, 2009), 390.
- ⁸ The term *Neue Sachlichkeit* was popularized through the critic Gustav Friedrich Martlaub, especially after the celebration in 1925 of the exhibition of Mannheim. However, it was formulated between 1897 and 1903 by Hermann Muthesius around a set of articles in the magazine *Dekorative Kunst*.
- ⁹ Simón Marchán, *Contaminaciones Figurativas* (Madrid: Alianza Editorial, 1986), 154.
- ¹⁰ About Hilberseimer see his well-known proposal for the Chicago Tribune Contest of 1922.
- ¹¹ Kenneth Frampton, op. cit., 73-74.
- ¹² Werner Hofmann, *Gaspar David Friedrich. Pinturas y Dibujos* (Madrid: Madrid. Capital Europea de la Cultura y Ministerio de Cultura, 1992), 122. The picture is in the Österreichische Galerie de Vienna, inv. No. 3,700.
- ¹³ Werner Hofmann, op. cit. The picture is in the Thüringer Laudesmuseum Heidecksburg Rudolstadt, inv. No. 529.
- ¹⁴ François Cheng *Vacío y Plenitud* (Madrid: Siruela, 1993), 152.
- ¹⁵ Julio Grijalba, "Sverre Fehn. Casa Schreiner, 1959. Un homenaje a oriente", in *Luces del Norte*, ed. Paloma Gil, (Madrid: Nobuko, 2014), 190.
- ¹⁶ For a better knowledge on the parallels and relations between the painting of the landscape of East and West consult doctoral thesis of Teresa González Linaje, *La pintura del paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos* (Madrid: UCM Faculty of Fine Arts. Painting department, 2005).
- ¹⁷ Fernando Espuelas, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999), 105.
- ¹⁸ In order to serve this purpose, the wall was conceived as a white surface, plastered, even polished surface which offered a satin luster. There used to be a small protecting roofing along the walling which sometimes took the form of a dragon, a familiar shape. an apparition floating on the mist that the wall represents, as can be seen in the wall of the Five Dragons of the garden Yu Yuan de Shanghai 1559-1577 work of the dynasty Ming.
- ¹⁹ Günter Nitschke, *Japanese Gardens* (Köln: Tachen, 1994), 98.
- ²⁰ Alvar Aalto's curiosity about culture and architecture in Japan, has been reported by several authors as Göran Schildt, *The decisive Years* (Nueva York: Rizzoli, 1986), 161 y 113-14 y Marc Treib "Aalto's Nature" in Peter Reed, *Between Humanism and Materialism* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1998), 55.
- ²¹ Göran Schildt, *Alvar Aalto. De palabra y por escrito* (Madrid: El croquis Editorial, 2000), 239-46. Extract from the discourse of Alvar Aalto "Art and Technique" given at the Academy of Finland on October 3, 1955.
- ²² Juhani Pallasmaa, op. cit., 71-85. On the collage in the Aalto's work understood as a modern attitude that evokes simultaneity, also consult Christian Norberg Schulz, *Los principios de la Arquitectura Moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX* (Barcelona: Reverté, 2005), 88.
- ²³ Joan Chissell, *Schumann. La Música para piano*, (Barcelona: Idea Books SA, 2004), 54-56. The score is published in Ernst Herttrich, *Schumann Humoreske Opus 20* (Munich: G. Henle Verl. ag, 2009), 12. A reference to this musical composition and its relation with the artistic creation in general and with the architecture in particular can be seen in Gennaro Postiglione "Sirgud Lewerentz la paradoja de la construcción" in José Ignacio Linazasoro, *Otras vías. Pikionis, Lewerentz y Van der Laan* (Buenos Aires: Nobuko, 2010), 39.

BIBLIOGRAPHY

- Chissell, Joan. *Schumann. La Música para piano*. Barcelona: Idea Books sa, 2004.
- Cheng, François. *Vacío y Plenitud*. Madrid: Siruela, 1993.
- Espuelas, Fernando. *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999.
- Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Frampton, Kenneth. "Rappel a l'ordre: The case for the Tectonic". In *AD. Architectural Design* 60. (1990).
- Frampton, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal Arquitectura, 1999.
- Giedion, Sigfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona: Reverté, 2009.
- González Linaje, M^a Teresa. *La pintura del paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*. Ph.D. Dissertation. Madrid: UCM Facultad de Bellas Artes. Dpto. de pintura, 2005.
- Grijalba, Julio. "Sverre Fehn. Casa Schreiner, 1959. Un homenaje a oriente". In *Luces del Norte*, edited by Paloma Gil. Madrid: Nobuko, 2014.
- Hertrich, Ernst. *Schumann Humoreske Opus 20*. Munich: G, Henle Verlag, 2009.
- Hofmann, Werner. *Gaspar David Friedrich. Pinturas y Dibujos*. Madrid: Madrid Capital Europea de la Cultura y Ministerio de Cultura, 1992.
- Marchán, Simón. *Contaminaciones Figurativas*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Nitschke, Günter. *El Jardín Japonés*. Colonia: Tachen, 1994.
- Norberg Schulz, Christian. *Los principios de la Arquitectura Moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*. Barcelona: Reverté, 2005.
- Pallasmaa, Juhani. *Una arquitectura de la humildad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010.
- Postiglione, Gennaro. "Sirgud Lewerentz la paradoja de la construcción". In José Ignacio Linazasoro, *Otras vías. Pikionis, Lewerentz y Van der Laan*. Buenos Aires: Nobuko, 2010.
- Porphyrios, Demetri. *Sources of Modern Eclecticism*. London: Academy Editions, 1982.
- Schildt, Göran. *Alvar Aalto the Decisive years*. Nueva York: Rizzoli, 1986.
- Schildt, Göran. *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis Editorial, 2000.
- Treib, Marc. "Aalto's Nature". In Peter Reed, *Between Humanism and Materialism*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1998.
- Wigley Mark, "la nueva pintura del emperador". In *RA. Revista de Arquitectura* 13 (2011).

IMAGES SOURCES

1a: Interpretation by Grijalba, A Grijalba y P Llamazares. **1b, 3, 5, 10:** Photo by the authors. **2:** Public domain <https://courses.cit.cornell.edu/arch262/notes/images/08b-primitivehut01.jpg>. **4:** Public domain. Illustration from nº 250 de Giedion, S. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona, Reverté S.A., 2009. **6:** Public domain. <https://www.flickr.com/photos/evandagan/3564285076/>. **7:** Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Dusseldorf. **8:** Public domain. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schinkel_Notebook_industrial_buildings.png?uselang=es. **9:** Public domain. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1868_Gaertner_Bauakademie_Berlin_anagoria.JPG. **11:** Public domain. <http://the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=53462> **12:** National Museum of Tokyo Public domain. <http://www.emuseum.jp/detail/100151>

