

1 / JOSÉ ANTONIO FRANCO TABOADA. *Villa Mairea revisitada. Una aproximación al análisis de sus dibujos conceptuales*. Revista EGA, nº 11. Valencia. 2006. Pp. 50-59.

2 / JUHANI PALLASMAA: *De lo tectónico a lo pictórico en la arquitectura* en "En contacto con Alvar Aalto". Catálogo exposición. Museo Alvar Aalto. Helsinki. 1993.

1. Mueble Lelukaappi, *Móvil para el Alvar Aalto Museum*. Benedetta Tagliabue. "Enric Miralles. Obras y Proyectos". Ed. Electa. Madrid, 1996. P. 240.

DIBUJO, IMAGEN Y ARQUITECTURA. NOTAS SOBRE EL INICIO DEL PROCESO GRÁFICO DEL PROYECTO EN AALTO Y MIRALLES

Montserrat Bigas Vidal y Luis Bravo Farré

Recientemente, en esta misma revista, Franco Taboada analizaba la evolución proyectual de Alvar Aalto a partir de los dibujos de Villa Mairea, mostrando cómo el arquitecto inicia su proceso con una visión racionalista característica del movimiento moderno que se transforma luego en una nueva concepción arquitectónica integrando armónicamente intuición y razón ¹. También Enric Miralles, arquitecto contemporáneo, ha expresado en diversas ocasiones su interés por ese tipo de arquitecturas por su capacidad de transmitir eficazmente su significado con independencia del lenguaje utilizado, incluso recurriendo a expresiones literalmente clasicistas sin que por ello su obra pierda un ápice de frescura y de actualidad.

Se apunta ahí, por tanto, una línea evolutiva en la construcción del proyecto que tendrá su desarrollo en diversos arquitectos del siglo XX y servirá de inspiración después para algunos autores contemporáneos. En este sentido puede entenderse el trabajo de Miralles como una profundización en el método de Aalto, que aquel actualiza y pone en sintonía con el momento cultural que le toca vivir. Al comparar y analizar los procesos de proyecto de ambos, se iluminan las diferencias que

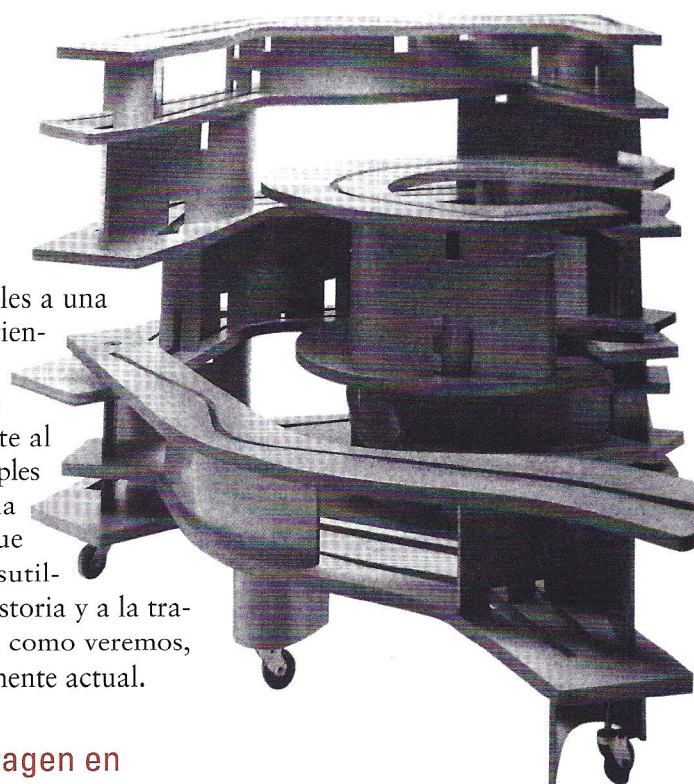
darán lugar en Miralles a una arquitectura que partiendo de la concepción Aaltiana se vinculará claramente al presente al ofrecer nuevas y múltiples vías de actuación; una arquitectura que sigue siendo contextual y sutilmente referida a la historia y a la tradición, pero también, como veremos, inequívoca y radicalmente actual.

Arquitectura e imagen en Asplund y Aalto

Para Juhani Pallasmaa la arquitectura de Alvar Aalto resulta de un empleo virtuoso de la técnica compositiva del collage pictórico. En su artículo "De lo tectónico a lo pictórico en la arquitectura", destaca la importancia fundamental de la formación artística de este arquitecto y su práctica constante del dibujo y de la pintura paralelamente a su ejercicio de la arquitectura ².

En Aalto, como en Le Corbusier, arquitectura, dibujo y pintura son actividades que se entremezclan y se complementan formando parte de una misma estrategia metodológica de producción y de investigación. Para am-

bos arquitectos, la manera intuitiva en que el pintor utiliza determinadas imágenes en función del efecto y las reacciones que éstas producen en la psique del observador, es directamente aplicable a la arquitectura. Como su maestro Asplund, Aalto ha declarado abiertamente estar interesado prioritariamente por el aspecto humano y psicológico de la arquitectura. Para él, el significado de la obra depende exclusivamente de aquello que en tanto que sistema compuesto de imágenes, es capaz de evocar en el espectador, es decir, memorias (conscientes o inconscientes), sensaciones, emociones...





3 / GÖRAN SCHILDT. "Alvar Aalto. De palabra y por escrito". El Croquis editorial. Madrid, 2000. P.100.

Ya en sus primeros trabajos, en plena época funcionalista, el arquitecto demuestra saber con certeza que conseguir en su obra una expresión absolutamente abstracta, totalmente ajena a toda asociación, es siempre una quimera. Esa arquitectura podrá referirse tal vez a una relación más elemental de equilibrio o tensión; puede que tan sólo actúe como negación y superación de una cierta cultura anterior o tal vez la intuición del autor y su trayectoria empírica le han llevado a un hallazgo que no sabe explicar todavía, pero que funciona; en cualquier caso, el tipo de mecanismo psíquico o emocional activado en el receptor es el mismo.

En Aalto, como en Asplund, la cuestión que debe resolver la arquitectura no radica en el lenguaje concreto o en el estilo empleado. Si atendemos a este aspecto, en los dos arquitectos se distinguen claramente tres etapas consecutivas que podríamos designar como clasicista, funcionalista y orgánica, y encajarlas así en las respectivas cronologías de las enciclopedias al uso. El caso es que si atendemos, en cambio, a aquello que ambos arquitectos declaran ser el único objetivo de su búsqueda proyectual, esa condición aparentemente ecléctica de su obra es poco relevante.

En 1930, con motivo de la exposición internacional de Estocolmo, diseñada mayoritariamente por Asplund, Aalto escribe con admiración sus impresiones sobre lo que considera un ejemplo brillante de una nueva manera de abordar la arquitectura. Los elementos principales que utiliza y combina el arquitecto, las piezas con que juega y compone su obra, no son esos grandes paramentos de vidrio ni las li-

geras y esbeltas estructuras de los pabellones, elementos del lenguaje racionalista que Asplund emplea con dominio evidente en esos edificios, sino la concepción del conjunto de la exposición como una gran escenografía en que tiene lugar toda la actividad vital del acontecimiento:

(...) el objeto de la exposición es una celebración sin ninguna noción preconcebida sobre si debe ser concebida por medios arquitectónicos o por otros medios. No es una composición en piedra, acero y vidrio como el visitante antifuncionalista puede imaginar, sino más bien una composición con casas, banderas, reflectores, flores, fuegos artificiales, gente feliz y manteles limpios... 3.

Asplund murió diez años más tarde, en 1940, a los 55 años. Hasta entonces, las trayectorias de los dos arquitectos se entrecruzaron influyéndose mutuamente. Para el sueco, la referencia constante de su arquitectura fueron, según él mismo reconoció en diversas ocasiones, las impresiones que recibió en su viaje de post-graduación por los países mediterráneos. Los bocetos de sus cuadernos de viaje dan cuenta de las sensaciones que el paisaje, la gente y sus celebraciones, la comida, la luz, la arquitectura popular, las ruinas clásicas y sobre todo la bóveda celeste nocturna del desierto, tan diferente de su norte natal, produjeron en el joven arquitecto. Todos sus proyectos pueden interpretarse como narraciones donde diferentes imágenes y metáforas emergen y definen, en cierto modo, el hilo conductor tanto de la concepción general como de los detalles y episodios más acertados de cada proyecto. Todo ello, por supuesto, unido a una respuesta estricta y eficaz

a los requerimientos técnicos y funcionales del encargo. Con motivo de la muerte de Asplund, su amigo y referente, Alvar Aalto intentó glosar su concepción de la arquitectura:

La contribución de Asplund a las batallas arquitectónicas de nuestra era fue exclusivamente la del arquitecto, no la del dialéctico que es ajeno al arte de la arquitectura. Como muchos de aquellos colegas que compartieron sus objetivos, luchó para crear armonía en su trabajo, para atar juntos los hilos de un futuro vivo con aquellos de un pasado vivo. En la creación de formas, el *pastiche* y las copias fueron tan ajenos a él como el constructivismo tecnocrático y sin raíces. Evitó imitar las formas propias de la arquitectura, lo mismo que rehuyó un árido constructivismo. En su lugar encontró un sendero directo a la naturaleza y su mundo de formas. Recibí una vívida impresión de este aspecto de su trabajo ya la primera vez que conocí a Asplund. Estábamos sentados en el teatro Skandia coloreado de azul añil, pocos días antes de ser terminado. 'Mientras construía esto, pensaba en los anocheceres de otoño y las hojas amarillas' dijo Asplund mostrándome el espacio sin límite de la sala con sus lámparas amarillas. Yo tuve la impresión de que aquella era una arquitectura donde los sistemas habituales no habían servido de parámetros. Aquí el punto de partida era el hombre con todos los infinitos matices de su vida emocional y la naturaleza...

Los motivos de una gran proporción de nuestra arquitectura convencional son aún fragmentos de una era pasada. Otra arquitectura ha llegado que construye para el hombre y considera esencialmente a la gente como un fenómeno social, mientras al mismo tiempo toma la ciencia y la investigación como punto de partida. Pero más allá todavía, una arquitectura más nueva ha hecho su aparición; una que continúa utilizando las herramientas de las ciencias sociales pero que



incluye también el estudio de los problemas psicológicos –la naturaleza desconocida del hombre– en su totalidad. Esta última ha probado que el arte de la arquitectura continúa teniendo recursos inagotables y medios que fluyen directamente de la naturaleza y de las inexplicables reacciones de las emociones humanas. Dentro de esta última arquitectura Asplund tiene su sitio... 4.

En su primera etapa, el funcionalismo y el maquinismo significaron no solo una revolución tecnológica y productiva sino también una clara alternativa en el terreno artístico y cultural. En el período posterior, sin embargo, la banalización industrial meramente productivista de los arquetipos funcionalistas obligó a considerar de nuevo la cuestión del significado, de las referencias y de la figuración en el centro del debate: la lingüística, la antropología, el psicoanálisis, la poética y la historia del arte; todas ellas atendiendo al papel preeminente del lenguaje como estructurador del mundo de las apariencias y, en consecuencia, del propio pensamiento en tanto que reflejo de ese exterior en la mente humana.

Asplund y Aalto intuyen tempranamente la necesidad de esta evolución. A partir de los años cincuenta, es ya prácticamente toda la vanguardia arquitectónica la que es consciente de que la arquitectura solo podrá mantener su condición de disciplina artística y su carácter polisémico más allá de la simple construcción, recurriendo de nuevo a los mecanismos de acción sobre la psique humana propios de las artes de la imagen y la figuración.

Analogías y diferencias en los procesos gráficos de proyecto en Aalto y Miralles

Junto a Pallasmaa, tal vez sea Demetri Porphyrios quien haya escrito el análisis más sistemático de los recursos compositivos y las estrategias utilizadas por Aalto para dotar de significado a su arquitectura a la manera de Asplund 5. Destaquemos tan solo algunos rasgos característicos de su forma de hacer: se acentúa la autonomía de cada una de las estancias en contraposición al principio tópico de la ortodoxia moderna que postula la continuidad y fluidez del espacio; esta discontinuidad no solo es espacial sino que se subraya en el propio carácter y tratamiento diferenciado del interior de las distintas piezas. En coherencia con lo anterior, se utiliza la planta como elemento generador del proyecto, a diferencia, por ejemplo, de Le Corbusier, para quien la idea reside en la sección, que será la que generará y condicionará los distintos alzados y plantas. La ya citada técnica del collage pictórico le permite a Aalto incorporar alusiones simbólicas, materiales y diseños que apelan a la memoria produciendo sensaciones y asociaciones mentales relacionadas con la tradición, la naturaleza, el confort psicológico o referencias a otras culturas o formas de vivir.

También Miralles defenderá la importancia de tratar los diversos espacios de forma diferenciada atendiendo al detalle y potenciando la autonomía de los ambientes 6. El modelo constructivo del puzzle o el ajedrez al que se refiere en sus cursos didácticos y entrevistas es un ejemplo de su interés

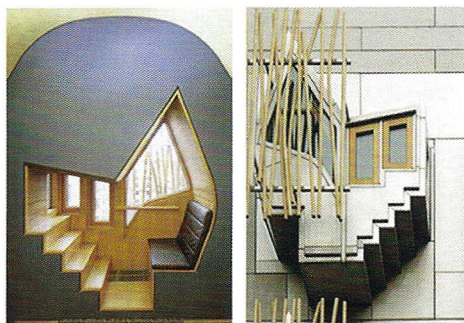
por generar una arquitectura compleja en cuyo seno, cada estancia, cada rincón, cada objeto cuenta su propia historia. A este respecto cabe citar el prototipo de mueble-móvil para el *Alvar Aalto Museum*, el *Lelukaappi*. Este objeto se compone de fragmentos autónomos que dan lugar a distintas combinaciones en función de su posición relativa. Además de abrirse y cerrarse, de llenarse de objetos y cosas, puede ser habitado por los niños (fig. 1).

En su forma de trabajar es frecuente, como en Aalto, la utilización de la planta así como la superposición y yuxtaposición intuitiva de sistemas y referencias heterogéneas en distintos niveles para generar riqueza y densidad en la propuesta. Por ejemplo, en el caso del Parlamento de Escocia el elemento más característico del edificio de los despachos de los parlamentarios es una ventana saliente a modo de tribuna; el diseño de este elemento resulta de utilizar literalmente el perfil de la sección de la cámara de debates reduciendo su escala y adaptándolo a este nuevo uso. Por otra parte, este pequeño ambiente se asemeja también a las ventanas del viejo castillo de Edimburgo que incorporan asientos donde se puede contemplar el paisaje o mantener una conversación. Pero eso no es todo: la búsqueda constante de posibilidades de utilización de variaciones a partir de un mismo elemento le llevará aquí a diseñar un aplacado modular para la fachada en diversos materiales cuya forma resulta de girar 90° la mencionada sección de la cámara de debates o, lo que es lo mismo, el perfil de la ventana (fig.2).

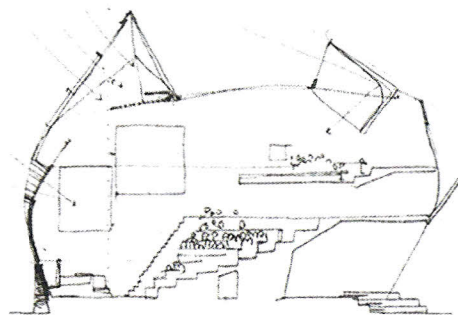
Sus proyectos poseen la misma tendencia a integrar la cultura y la memoria del lugar, a recurrir a lo sensible y



2. Parlamento de Escocia. Transformaciones: sección cámara, ventana y aplacado fachada. Sección de la Cámara en Alan Balfour. "Creating a Scottish Parliament". Ed. Finlay Brown. Edimburgo, 2005. Pp. 66-67. Fotografías: Montserrat Bigas.

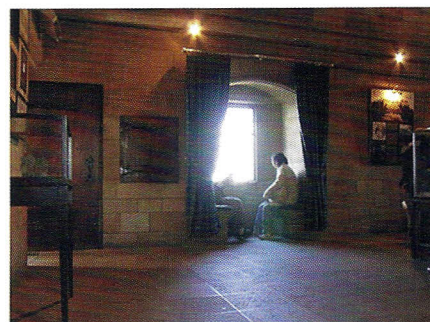


Ventana de las oficinas



Sección de la Cámara de Debates

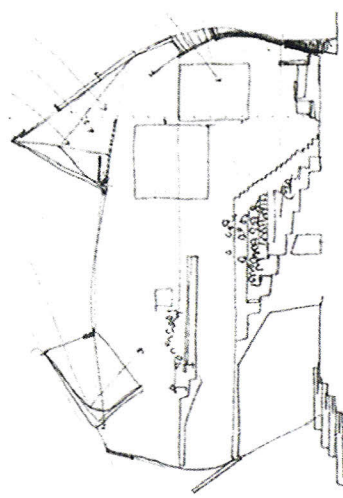
7 / JOSÉ ANTONIO FRANCO TABOADA. *Villa Mairea revisitada. Una aproximación al análisis de sus dibujos conceptuales*. Revista EGA, nº 11. Valencia. 2006. op. cit. Pp. 50-59.



Castillo de Edimburgo



Parlamento de Escocia. Muro y edificio en Canongate



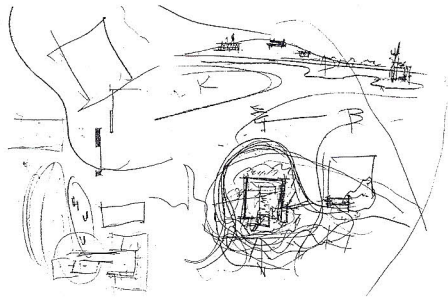
a intentar evidenciar los aspectos más intangibles de la arquitectura relacionados con el sonido, los reflejos, las sombras, el paso del tiempo... La capacidad de emocionar, mezclada con cierta ironía y ambigüedad, se hace palpable en los proyectos más poéticos de Miralles como pueden ser el Cementerio de Igualada, un descenso a las profundidades regenerativas de la tierra o bien, el Embarcadero de Tesalónica, una simulación constructiva de

la forma de las olas y el ritmo de las mareas mezclada con referencias simbólicas, mitológicas y culturales de la antigua Grecia.

Observemos y comparemos ahora los bocetos de ambos arquitectos. Comentando los primeros trazos de un proyecto de Aalto tan emblemático y representativo como Villa Mairea (figs. 3 y 4), Franco Taboada destaca la importancia de los tanteos en planta de Alvar Aalto como configuradores de su arquitec-

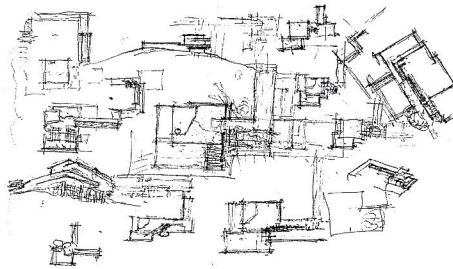
tura 7. Mirando los dibujos, vemos que no se trata de las aproximaciones habituales, siempre también en planta, a la solución de los requerimientos funcionales dentro del marco de una cierta idea previa –método generalizado en la mayoría de arquitectos de orientación moderna– sino del inicio de un proceso compositivo a base de elementos heterogéneos parecido al collage. En él se está buscando una configuración bidimensional que tiende progresivamente

3. Villa Mairea. Bocetos preliminares de ubicación. Alvar Aalto.
 4. Villa Mairea. Estudios previos en planta y volumen. Alvar Aalto.
 5. Parlamento de Escocia. Collage de concepto. Charles Jencks. "The Scottish Parliament". Scala Publishers Ltd, London, 2005. p.16.

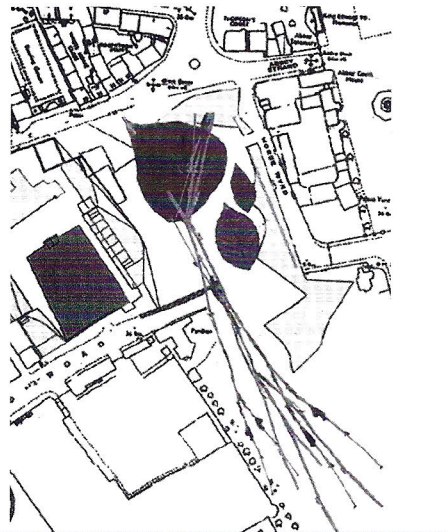


3

6. Diagonal Mar. Boceto de concepto e implantación. EMBT. "Work in progress". Ed. COAC. Pp.8-25.
 7. Parlamento de Escocia. Boceto de concepto e implantación. Alan Balfour. "Creating a Scottish Parliament". Ed. Finlay Brown. Edimburgo, 2005. Pp. 62-63.
 8. Parlamento de Escocia. Boceto del interior. "EMBT. Work in progress". Ed. COAC. P. 117.



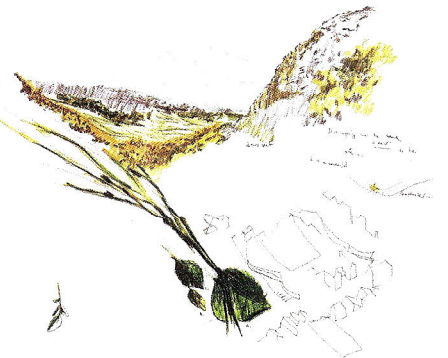
4



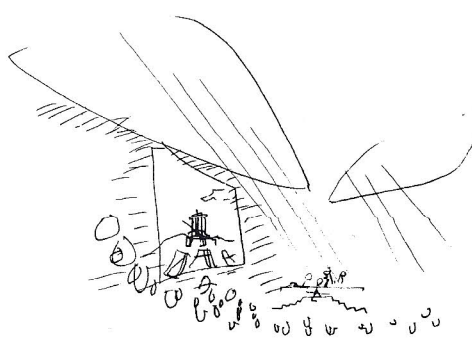
5



6



7



8

a un determinado tipo de equilibrio, a una imagen o sistema de imágenes que resuena en su mente de un modo vagamente intuido; algo nuevo y algo también, en parte, familiar.

Si observamos ahora, por ejemplo, algunos de los muchos bocetos previos de los proyectos del Parlamento de Escocia o los jardines de Diagonal Mar, ambos de Enric Miralles (figs. 5 y 6), encontramos también aquí el trabajo preferente con plantas o vistas aéreas pero evitando en este caso el uso de la perspectiva clásica en esos primeros estadios de la ideación ⁸. El arquitecto es consciente de que no debe nunca determinar previamente el proyecto en sección. La planta, sin embargo, no remite tampoco a la composición cubista heterogénea y bidimensional de los bocetos de Villa Mairea, donde los diferentes objetos o figuras evolucionan buscando su lugar.

En Miralles, el primer contacto en su investigación gráfica está siempre vinculado a hallar el espíritu de la idea esencial que origina la obra, esa referencia fundacional de la que hablaba también Louis Kahn. En el concurso de ideas para el edificio del parlamento, fue la suya la única propuesta que no incluía ninguna representación del edificio concretada en su aspecto visual: presentaba simplemente unas briznas de hierba, un fragmento "encontrado" junto a unos trazos elementales, representando el contexto natural, la montaña cercana, el viejo palacio, la calle, la ciudad; unas frases —por último— aludiendo a la intención del proyecto, la necesidad de que la propuesta nazca incontaminada a partir de ese primer planteamiento afectivo fruto de la intuición. Un concepto



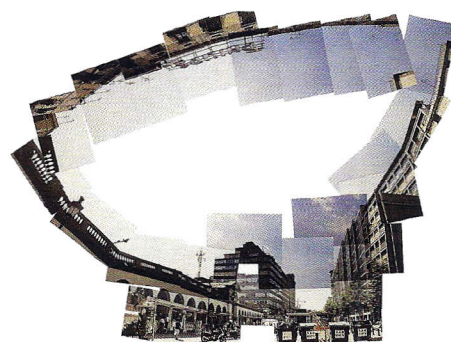
9 / Sobre el proceso de proyecto en Miralles y sobre el caso del edificio del Parlamento de Escocia en particular, ver: MONTSERRAT BIGAS VIDAL: "Enric Miralles. Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico". Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 2005.

10 / JOSÉ ANTONIO FRANCO TABOADA: op. cit. Pp. 50-59.

9. Santa Caterina. Mosaico fotográfico del lugar. "EMBT. Work in progress". Ed. COAC. P. 139.

10. Santa Caterina. Bocetos de concepto e implantación. "EMBT. Work in progress". Ed. COAC. P. 153.

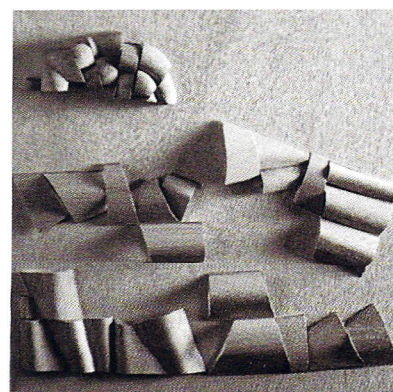
11. Biblioteca en Palafròlles. Maquetas de tanteo conceptual. "EMBT. Obras y Proyectos". Ed. Skira, p.55 y El Croquis nº 100-101, p. 168.



9



10



11

sencillo que vincula la democracia con la tierra escocesa y su pueblo y en el que ya va implícito el carácter poético que debería impregnar todo el proyecto más allá de la forma, materiales o estructura que se llegue a concretar al final 9 (fig.7). Desde ese momento y en los siguientes apuntes empezará su metamorfosis desde su condición de energía puramente emocional a la materia densa que se precipita al cruzarlo con los sistemas de referencia habituales del quehacer proyectual.

En Aalto, tras los balbuceos iniciales que expresan claramente tensiones y equilibrios elementales y solo vagamente alguna alusión formal, el proceso continúa con un aumento progresivo de concreción en las plantas, comienzan bien pronto a aparecer apuntes tridimensionales e incluso emergen las primeras ideas para detalles constructivos o elementos anecdóticos complementarios más o menos significativos. Franco Taboada pone de relieve como el dibujo a mano es el instrumento que la intuición del arquitecto utiliza para avanzar simultáneamente en la definición tentativa de plantas, alzados, bocetos en perspectiva desde diferentes puntos de vista interiores, exteriores, de detalle, de integración en el paisaje, axonométricos, detalles constructivos... 10.

En Enric Miralles, vemos que ese paso inmediato desde el boceto intuitivo elemental, meramente tensional, a las imágenes arquitectónicas en planta, alzado, sección y perspectiva, tardará en suceder. Antes de pasar a los episodios netamente arquitectónicos, preferirá persistir en una fase de generación de figuras complejas como resultado de

la interacción gráfica con sistemas análogos relacionables.

No aparecerán nunca aquí perspectivas como las de Aalto, esos tanteos gráficos que configuran un muestrario de fragmentos de arquitecturas imaginadas que se intenta combinar. Cuando, como en el proyecto de Escocia, aparece un boceto de apariencia pseudo-perspectiva (fig. 8), éste se reduce a una enunciación de intenciones escueta: la especificidad del nuevo parlamento debe estar en su relación con el lugar, la tierra, la historia y la cultura del pueblo escocés. Esa imagen expresa solamente un deseo; a diferencia de Aalto no condiciona, de momento, ni en la forma más mínima, su concreción.

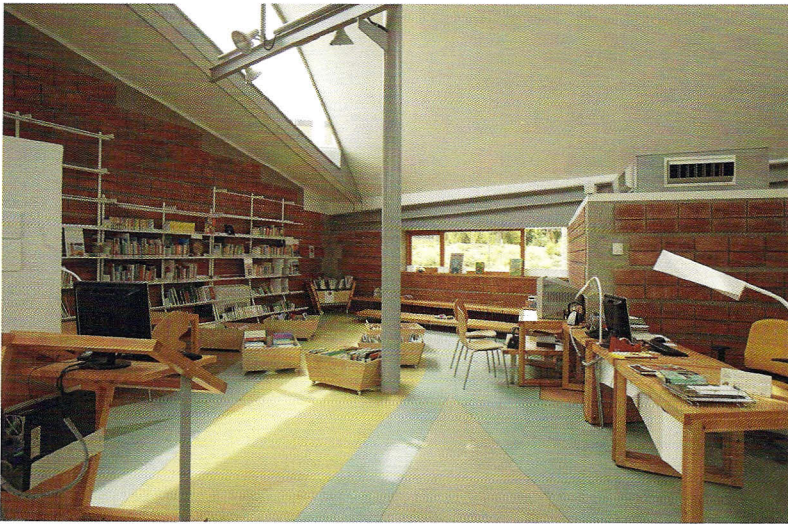
En lugar de esas vistas aparecerán pronto una serie de mosaicos fotográficos referidos simplemente al lugar, y más tarde al proceso constructivo. Se trata de composiciones a la manera de las realizadas por David Hockney a principios de los ochenta (figs. 9 y 10). Hockney llamaba a este procedimiento "Dibujar con la cámara", porque a diferencia de la fotografía convencional, reflejaba una mirada dilatada en el tiempo, condensando múltiples puntos de vista en una sola imagen. Como en la pintura cubista, permitía mostrar versiones simultáneas del tema a diferentes niveles perceptivos, aproximándose así al modo de percepción natural del cerebro humano. Aparecen combinadas visiones cercanas y lejanas, de detalle y globales, contextuales, texturales, expresiones abiertas e inabarcables en una sola experiencia de visión, muy compleja por tanto; por otro lado, la estructura dimensional precisa y la métrica del objeto archi-

tectónico permanecen siempre indefinidas, abiertas y condicionadas a la mirada subjetiva del observador.

En esa misma etapa del proceso, la construcción de maquetas de exploración a diversas escalas (fig. 11), tal como la utiliza en el proyecto de la muy

aaltiana biblioteca de Palafolls (figs. 12,13,14 y 15), le sirve para tantear simultáneamente opciones muy distintas. La simple manipulación especulativa del material es preferida a la inmediatez y docilidad con que el lápiz traduce la memoria visual del dibujan-

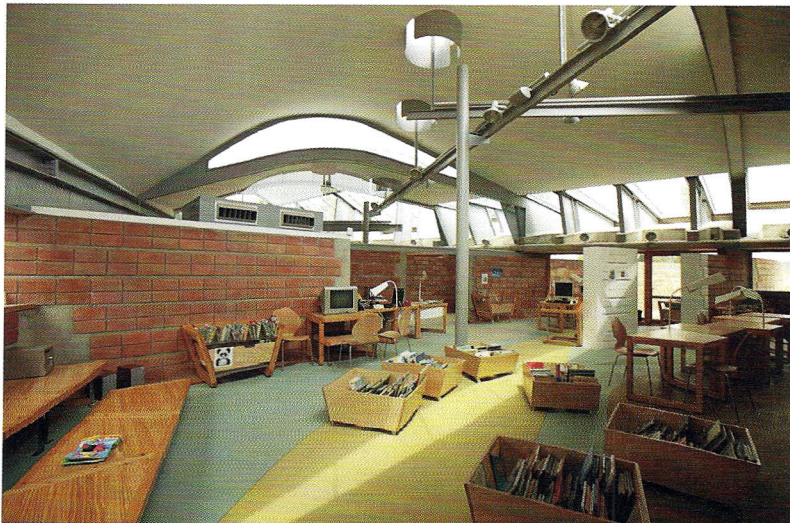
te experto en visiones perspectivas. Benedetta Tagliabue ha subrayado a este propósito la contención consciente del arquitecto en el uso del dibujo, en esta etapa determinante de la concepción 11; intenta así neutralizar la tendencia incontrolable de la mente a blo-



12



13



14



15



16. Giotto: *Exorcismo de los demonios de la ciudad de Arezzo*. Fragmento.

17. Andrea Mantenga: *Cristo en Getsemaní*. Fragmento.

18. Ayuntamiento. Säynätsälo. Alvar Aalto.

19. Teatro y casa de la radio en Rovaniemi. Alvar Aalto.

quear el proceso creativo, evocando los estereotipos asociados disponibles en la memoria. La madera, la sierra, la cuchilla o la lima son instrumentos que interponen su propia estructura como una nueva construcción, una dinámica propia que permite que el proceso se extravíe en direcciones no siempre prefijadas por la imaginación. El dibujo, en Miralles, como en Gehry, en los Himmelblau y otros arquitectos, se mantiene deliberadamente en un estadio tosco y primigenio de expresión del concepto, de ensayo de primeros movimientos elementales y de mero registro de tendencias e intenciones. Este tipo de trabajo en maqueta, al concentrarse en la manipulación y articulación volumétrica, a diferencia de los apuntes y perspectivas que utiliza Aalto, no permite el control previo del espacio resultante interior.

Orden conglomerado

En el citado artículo “De lo tectónico a lo pictórico en la arquitectura”, Pallasmaa comenta algunos rasgos de las imágenes que el arquitecto propone como modelos que mejor ilustran el tipo y el carácter de la arquitectura que quisiera lograr. En el cuadro “Exorcismo de los demonios de la ciudad de Arezzo” de Giotto (fig. 16) y en “Cristo en Getsemaní” de Andrea Mantenga (fig. 17), aparecen fragmentos de ciudades a manera de configuraciones aditivas de arquitecturas sencillas. En el segundo caso, además, aparecen en combinación con un fragmento de naturaleza integrado. Esa agregación de construcciones acumulativa e ingenua, natural y aparentemente incontaminada por una planificación previa, alusi-

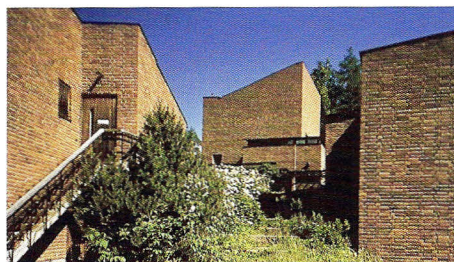


16

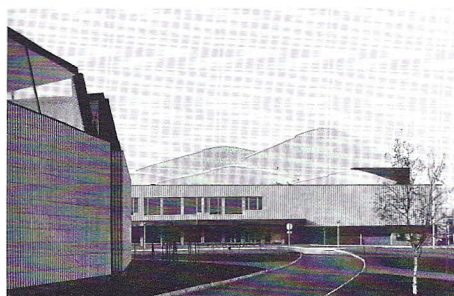


17

12 / JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA. “Escritos para una introducción al proyecto arquitectónico”. Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica. E.T.S.A.M. Madrid. 1996. P. 45.



18



19

va a la espontaneidad del crecimiento de la arquitectura tradicional popular, expresaría, para Aalto, la cualidad que en sus proyectos desearía plasmar.

No es difícil relacionar estas pinturas con las volumetrías fragmentarias de Säynätsälo o Rovaniemi (figs. 18 y 19) en el caso de Aalto, pero también, sin duda, podrían ilustrar la deliberada fragmentación de los proyectos de Miralles; sin ir más lejos, así es en el Parlamento de Escocia (fig. 20), y en otros muchos ejemplos similares donde arquitecturas aparentemente diferentes se acumulan unas sobre otras con una inmediatez deliberadamente equidistante entre la ingenuidad, la torpeza y la gracia.

Cabe aquí citar a Javier Seguí cuando a propósito del empleo de la imaginación arquitectónica en el acto del

proyecto, escribe: “...hemos entrevistado una línea argumental para analizar la imposibilidad de imaginar objetos complejos y aditivos frente a la claridad imaginaria y memorativa de los objetos sometidos a la unidad geométrica de las figuras arquetípicas. En este caso, la historia es también el depósito de ejemplos irresueltos de tentativas aditivas complejas. En este sentido son especialmente significativas obras como la Adoración de Leonardo o el complejo irresoluble de San Lorenzo en Florencia” 12. Seguí menciona a continuación una brillante intervención en uno de sus cursos de doctorado –que podría aplicarse perfectamente a Alvar Aalto y por supuesto, tanto o más a Miralles– donde se planteó “la diferencia entre obras ejecutadas bajo el peso del sentimiento de culpa (sometidas a la unidad) y obras

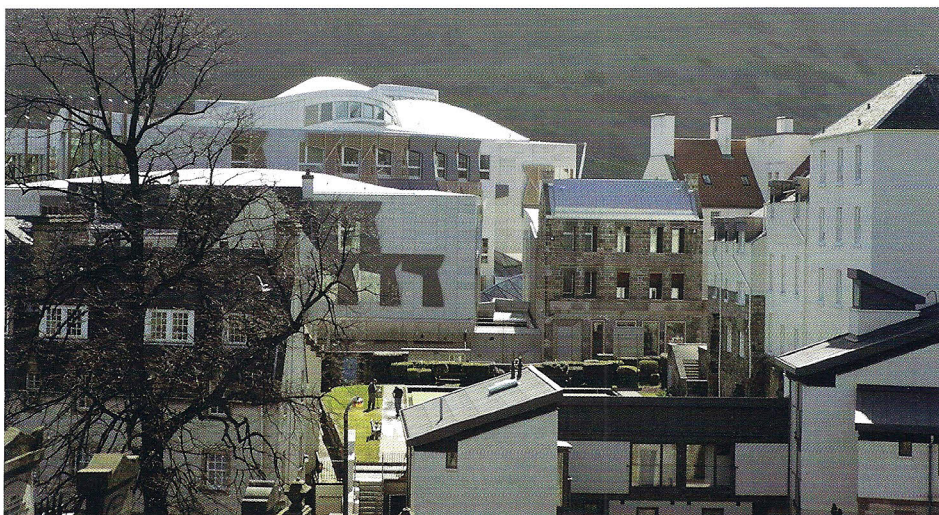
20. Parlamento de Escocia. Vista general. Fotografía: Montserrat Bigas.

21. Parlamento de Escocia. Integración en la ciudad. Fotografía: Montserrat Bigas.

13 / JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA: op. cit. P. 46.

14 / ANTONIO MILLÁN. *Notas sobre el orden conglomerado*. Revista EGA, nº 11. Valencia. 2006. Pp. 88-101.

15 / ALISON SMITHSON. *Beatrix Potter's Places* en "Alison and Peter Smithson – from the house of the future to a house of today". 010 Publishers, Rotterdam 2004. P. 213.



resueltas a ser gozosos ejercicios de desmitificación, de disolución del sentido de la entidad fuerte de lo preconcebido formalmente” 13.

Todo ello no está lejos de la forma de hacer arquitectura que defendieron siempre Alison y Peter Smithson. Buenos amigos de Miralles, para ellos la vida de las personas debía ser la única referencia constante para el proyecto más allá de cualesquiera apriorismos teóricos o conceptuales preestablecidos. Su concepto de “orden conglomerado” podría bien ilustrarse con las

pinturas citadas, no muy distintas de los ejemplos de ciudades medievales italianas con que Antonio Millán ha ilustrado su reflexión sobre este modelo arquitectónico de referencia 14, y también con los proyectos actuales mencionados (fig. 21). Para Peter Smithson, la educación de un arquitecto no será mejor en función de su competencia técnica o de su adscripción a una ideología coherente y compacta que pretenda imponer en todos sus proyectos, sino por su capacidad para la observación sensible, su curio-

sidad y su receptividad ante los diversos niveles de cualidad y necesidades derivadas del contexto y de su interacción con los usuarios.

Esa cualidad arquitectónica de sencillo “paraíso” doméstico o urbano que Aalto, Smithson y Miralles pretenden lograr, es esencialmente utópica, pero también, al mismo tiempo, posible por la modestia de sus objetivos y la asequibilidad de los medios que se propone usar. La apelación a las imágenes y las sensaciones que emergen en el sujeto tiene mucho en común con los recursos de la narración, la poesía, la música o el cine: el entorno arquitectónico cotidiano ganará su aura poética activando los resortes de la memoria, el subconsciente y la imaginación. Para Alison Smithson, como para Miralles, el objetivo son “las necesidades básicas elevadas al nivel de la poesía: la vida normal, simplemente bien hecha” 15. Por si quedaban dudas sobre el sentido de estas palabras, las acompaña con ilustraciones de relatos infantiles de Beatrix Potter, clarificando así a qué se refiere cuando habla de la poesía de la vida sencilla y de un tipo de sensación concreta de orden y confort (figs. 22 y 23).

Por otra parte, durante ese proceso, el arquitecto deberá familiarizarse también, por supuesto, con las incursiones cada vez más profundas en la exploración, activación y manejo de su propio interior. Como señala Javier Seguí:

el espacio abstracto (interior) se moviliza, según Palazuelo, actuando fluidamente, no entorpeciendo la emergencia de las sensaciones con reflexiones que interfieran la dinamicidad sensorial. Sintiendo y actuando, reprimiendo el pensamiento en el placer de la acción.



16 / JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA: op. cit. P. 65.
17 / DEMETRI PORPHYRIOS: op. cit.

Luego, ese espacio (una vez expresado), se conquista con la reflexión, que convierte en conocimiento lo ocurrido actuando. Al parecer, sólo el proceso repetido y continuado de actuar fluidamente y después reflexionar, volver a actuar sin control racional y volver a reflexionar, puede permitir generar el marco abierto de relaciones que determina la forma expresa del silencio, de la quietud.

En los primeros pasos de la práctica del proyecto es aconsejable tratar de alcanzar el espacio abstracto de la plástica, ya que es análogo con el espacio arquitectónico interior” 16.

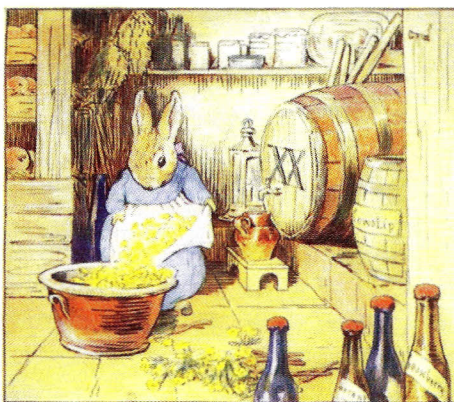
Conclusión

En su tanteo inicial instintivo, Aalto y Miralles ensayan las yuxtaposiciones de elementos alusivos, imágenes y metáforas a que alude Porphyrios 17, vulnerando no solamente la regla de oro del funcionalismo de mantener a toda costa la asepsia figurativa, sino también la norma más tradicional y común a todas las academias clásicas que establece la necesidad de mantener la unidad temática en cada obra. En su lugar se produce en este caso un agregado más o menos espontáneo de referencias que solo tienen en común el hecho de relacionarse con la memoria, el sentimiento y la intención del autor.

Para ilustrar esta nueva manera de ensamblar los diversos elementos del proyecto, hasta ahora ajena a nuestra cultura, Demetri Porphyrios cita a Foucault refiriéndose éste a Borges, quien a su vez menciona una cierta enciclopedia china; aparccc en ésta una clasificación de los animales de forma tal que es imposible para la mente racional deducir un criterio coherente que permita entender la es-

22. Beatrix Potter: “The Taylor of Gloucester”. Citado en *Beatrix Potter’s Places*, Alison Smithson.

23. Beatrix Potter: “Cecily Parsley’s Nursery Rhymes”. Citado en *Beatrix Potter’s Places*, Alison Smithson.



18 / DEMETRI PORPHYRIOS: op. cit. P. 1.

tructura de la ordenación 18. Porphyrios llamará *heterotopía* a ese tipo de agrupación que prescinde de los criterios habituales que definen las categorías en los sistemas taxonómicos occidentales. Esa visión del mundo permite atender simultáneamente, en un mismo objeto o plano de realidad, a criterios científicos, poéticos, prácticos, visuales o simplemente subjetivos o vivenciales.

Se prescinde por tanto del método analítico, secuencial y jerárquico, para reproducir un entorno de trabajo en cierto modo análogo a la complejidad de la realidad vital. Ahí, mediante innumerables conexiones, todo está inevitablemente relacionado.

En esa situación donde la metodología operativa podrá ser solo netamente artística, el empleo resuelto de la intuición y la subjetividad constituye la única posibilidad de llevar adelante el proceso.

Los bocetos iniciales de estos autores, artistas o arquitectos, los objetos producidos en esos primeros estadios (e incluso previamente) y también sus palabras, son el único rastro cuya observación atenta nos permite participar de manera fructífera en su propia experiencia. Intentamos así aprender de su mirada y de sus gestos al compartir con ellos algunos aspectos de ese primer movimiento del proyecto. Nos acompaña la certeza de que esa forma de abordar el inicio del proceso, aunque es necesariamente, como se ha dicho, personal, interior y subjetiva, es también, al mismo tiempo, para la cualidad de la arquitectura resultante, determinante y fundamental.