

X SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL
ARQUITETURA MODERNA E INTERNACIONAL: *conexões brutalistas* 1955-75
Curitiba. 15-18.out.2013 - PUCPR



POESIAS BRUTALISTAS: ARQUITECTURAS DE AARNO RUUSUVUORI.

ÓSCAR MIGUEL ARES

Universidad de Valladolid. c/ Labradores nº9-11, 7ºA. Valladolid 47004. España.
oscarmiguelares@hotmail.com

RESUMEN

En su *Fantasia cromática y Fuga*, de Johann Sebastian Bach, el genio de Turingia empleó una forma musical libre que se denomina "Fantasía" y que se caracteriza por su carácter improvisado e imaginativo que contrasta con las composiciones tradicionales de estructurales más rígidas. Esta forma permitió al compositor una mayor libertad y expresividad musical, relajando las restricciones estructurales canónicas que caracterizan los estilos convencionales.

Tal vez este símil musical podría ser aplicado a la obra del arquitecto finés Aarno Ruusuvuori (Kuopio 1925-Helsinki 1992), a partir del entendimiento que realiza del empleo del hormigón en la arquitectura. Ruusuvuori, a pesar de su contemporaneidad, no era miembro del TEAM X, a pesar de que compartía con ellos parte de su filosofía proyectual y la visión de crear una arquitectura más humanizada. Su tendencia hacia la prefabricación (Casa Experimental en Marikylä, 1968) o las estructuras complejas de hormigón (Escuela Primaria de Roihuvuori, Helsinki, 1964-67) aparentemente alejan su hacer del gran *L'enfant terrible*, Alvar Aalto, que domina el complejo panorama arquitectónico finlandés de la década de los sesenta.

Pero como J. S. Bach, la arquitectura practicada por Ruusuvuori está llena de fantasías y libertades que sitúan al arquitecto en un ámbito intermedio, no clasificable, entre la dureza del material desnudo, y la sensibilidad de un espacio matizado por las distintas experiencias sensitivas de luz, tacto y sonido.

Probablemente sea en los espacios sacros donde Ruusuvuori mejor demostró la vitalidad de sus propuestas. En la iglesia y anexos parroquiales, que construyó en Tapiola (1963-1965), el arquitecto realizó un complicado ejercicio de construcción en hormigón en el que empleó diferentes tipos de fábricas: prefabricados, bloques de mortero o hormigón in situ, entre otros. Los revestimientos son inexistentes, así como cualquier tipo de concesión que no fuese la estrictamente necesaria, conforme al credo brutalista. En el interior de la iglesia Ruusuvuori cita a la solemnidad y a lo sublime como principios dimensionales, pero haciéndolos convivir con la sencillez y la austeridad de un interior vestido con bloques de hormigón. A pesar de la dureza táctil, el espacio es cálido y acogedor; el silencio es interrumpido, de manera acompasada, por el regular goteo del agua sobre la pila bautismal, que envuelve el gran volumen sacro; la luz filtrada por un complejo lucernario resbala sobre la fábrica de hormigón, que adquiere esas tonalidades doradas que alejan al material de su primitiva percepción sólida.

Las mismas referencias son empleadas en el resto del conjunto parroquial. La disposición en forma de peine de los anexos y la consiguiente alternancia de vacíos y llenos facilita que la ordenada naturaleza finlandesa humanice los espacios auxiliares, ejecutados, al igual que la pieza principal, con distintas fábricas de hormigón. El muro de cristal que dispuso como cerramiento alrededor de los patios, abarcando la totalidad de la sección, desvanece el previsible interior en el jardín exterior.

La comunicación pretende realizar un ejercicio analítico sobre distintas arquitecturas religiosas que llevó a cabo Aarno Ruusuvuori – las Iglesias de Huutoniemi (1961-1964), Tapiola (1963-65) y Hyvinkään (1958-1961) - y que la historiografía ha definido como brutalistas; una paradoja en el país de la ergonomía. **Sin embargo, con este escrito se quiere demostrar que en la obra de Ruusuvuori las formalizaciones tienen como principio la reconciliación de incompatibilidades en las que la práctica del hormigón es combinada con percepciones sensitivas que tienen su origen en la siempre presente naturaleza de Finlandia.** La obra del arquitecto Ruusuvuori es un ejercicio de alardes constructivos y concepciones estructurales, en el que las notas imaginativas, en forma de luz o sonido, se deslizan como corcheas libres sobre una partitura construida sobre un fondo de muros de hormigón.

Palabras-chave: Finlandia. Ruusuvuori. Tapiola.

ABSTRACT

In his Chromatic Fantasy and Fugue by Johann Sebastian Bach, the genius of Thuringia used a free musical form called "Fantasia" and is characterized by improvised and imaginative character that contrasts with traditional compositions rigid structural. This form allowed more freedom composer and musical expressiveness, relaxing structural constraints that characterize canonical conventional styles.

Perhaps this musical analogy could be applied to the work of Finnish architect Aarno Ruusuvuori (1925 Kuopio-Helsinki 1992), from the understanding that makes the use of concrete in architecture. Ruusuvuori, despite its contemporary, not a member of TEAM X, although he shared with them some of her design philosophy and vision of creating a more humane architecture. The trend towards prefabrication (Marikylä Experimental House, 1968) or complex concrete structures (Roihuvuori Elementary School, Helsinki, 1964-67) apparently away your make great L'enfant terrible, Alvar Aalto, which dominates the complex picture Finnish architectural sixties.

But as J. S. Bach, practiced by Ruusuvuori architecture is full of fantasies and freedoms that put the architect in a middle, not classifiable, between the material hardness naked, and the sensitivity of a space qualified by the different sensory experiences of light, sound and touch .

Probably in the sacred spaces where Ruusuvuori best demonstrated the vitality of their proposals. In the parish church and annexes, built in Tapiola (1963-1965), the architect made a complicated exercise of concrete construction in which different types of plants used: precast mortar blocks or poured concrete, among others. The coatings are non-existent, and any type of concession that was not strictly necessary, according to the creed brutalist. Inside the church the solemnity Ruusuvuori quoted as sublime as dimensional principles, but making them live with the simplicity and austerity of an interior concrete block dress. Despite the hard touch, the space is warm and inviting, the silence is broken, so rhythmic, by regulating water dripping on the font, large volume surrounding the sacrum, the light filtered by a sliding skylight complex on concrete factory, which acquires those golden hues that keep primitive material of the solid perception.

The same references are used in the rest of the set Parish. The comb-shaped arrangement of the annexes and the consequent alternation of empty and filled facilitates the orderly Finnish nature humanize ancillary spaces, executed as the main piece, with different concrete factories. The glass wall as an enclosure arranged around courtyards, covering the entire section vanishes inside foreseeable in the garden outside.

Communication intends to perform an analytical exercise on various religious architectures Aarno conducted Ruusuvuori - the Churches of Huutoniemi (1961-1964), Tapiola (1963-1965) and Hyvinkään (1958-1961) - and that historiography defined as brutalist , a paradox in the country of ergonomics. **However, with this paper is to show that in the work of Ruusuvuori formalizations have reconciliation principle of incompatibility in which the practice of concrete is combined with sensory perceptions that are rooted in the ever present nature of Finland.** The architect's work is an exercise Ruusuvuori constructional showiness and structural conceptions, in which imaginative notes, as light or sound, free flow like eighth notes on a score built on a concrete wall background.

Keywords: **Finlandia. Ruusuvuori. Tapiola.**

POESIAS BRUTALISTAS: ARQUITECTURAS DE AARNO RUUSUVUORI.

“La existencia del árbol es sumamente lenta, sin cambios de ritmo ni acontecimiento alguno. (...). Los árboles apenas se tocan, rozan sus hojas, se acarician levemente con esos dedos ciegos, sufren la desazón del deseo sin poder alcanzarse del todo. Una maldición los mantiene aislados y sedentarios”.

Este texto, del escritor italiano Alexandro Pavolini¹, sobre los extensos bosques de abedules que pueblan Finlandia, podría servir como metáfora para describir la obra, aun no suficientemente reconocida, del arquitecto finlandés Aarno Ruusuvuori (Kuopio 1925-Helsinki 1992). Desde su licenciatura por la *Helsinki University of Technology*, en 1952, su tendencia hacia el mundo de la creación formal siguió un camino diferente del que previsiblemente podía esperarse en un país acostumbrado a la sensibilidad arquitectónica por lo táctil y lo ergonómico. El genio de Alvar Aalto, y su aceptado organicismo, dominaba el inicio de la década de los cincuenta en la que su figura alcanzó un merecido reconocimiento internacional. Como maestro de postguerra, su plumín se deslizó al abrigo del calor y la conveniencia, dibujando a todas las escalas; desde la planificación urbana del plan de ordenación de Säämätsalo hasta los últimos detalles de las butacas del *Instituto de Pensiones de Helsinki*. La influencia de Aalto no deja de ser reveladora, aunque en sentido opuesto al que podría esperarse. En una entrevista que concedió un año antes de su muerte, Ruusuvuori confesó: *“(...) la causa del pensamiento arquitectónico individual de Aalto y sus brillantes dotes, el campo de la forma libre parecía estar bastante copado. Así que pensé que lo mejor que se puede hacer es otra cosa en la que podía trabajar por mi cuenta. La fuerza de Aalto me dirigió hacia otro camino: es una de las razones por las que cambié a un enfoque más racional y busqué soluciones de aplicación más general en lugar de hacer cada uno de los edificios tan personales como fuese posible”*², Convirtió así su obra y su persona, como el abedul solitario de Pavolini, en un paralelo respecto del imaginario de la tradición nórdica.

Ruusuvuori comenzó a completar su lenguaje brutalista -si tomamos como referencia para definir brutalismo las imágenes que Keyner Banham aportó en su conocido libro *“The new brutalism: ethic or esthetic”*— a partir de la estética del muro y del bloque de hormigón desnudo, las instalaciones vistas o las carpinterías de acero; diferenciándose de aquel mundo sensual y táctil de lo textil, la madera y la cerámica que en torno a los años cincuenta y sesenta del siglo XX fue exportado desde Finlandia como contribución al nuevo humanismo de postguerra.

Aquel posicionamiento formal fue temprano. Probablemente tuvo su origen antes de que acabase su periodo formativo en la universidad, cuando comenzó a colaborar en la oficina del arquitecto Aulis Blomstedt en 1948. Siendo estudiante, Ruusuvuori se incorporó al estudio en un momento de especial intensidad. Blomstedt estaba preparando el concurso para el *Imperial Palace de Addis Adebä* en Etiopía. Para el joven Ruusuvuori la propuesta que preparaban en el despacho fue reveladora. Su mentor, sirviéndose de sus conocidas teorías sobre las relaciones, empleó con rigor asceta el módulo reticulado para organizar la planta y la sección del conjunto de edificios, planteamiento formal que influyó en la posterior carrera de Ruusuvuori.

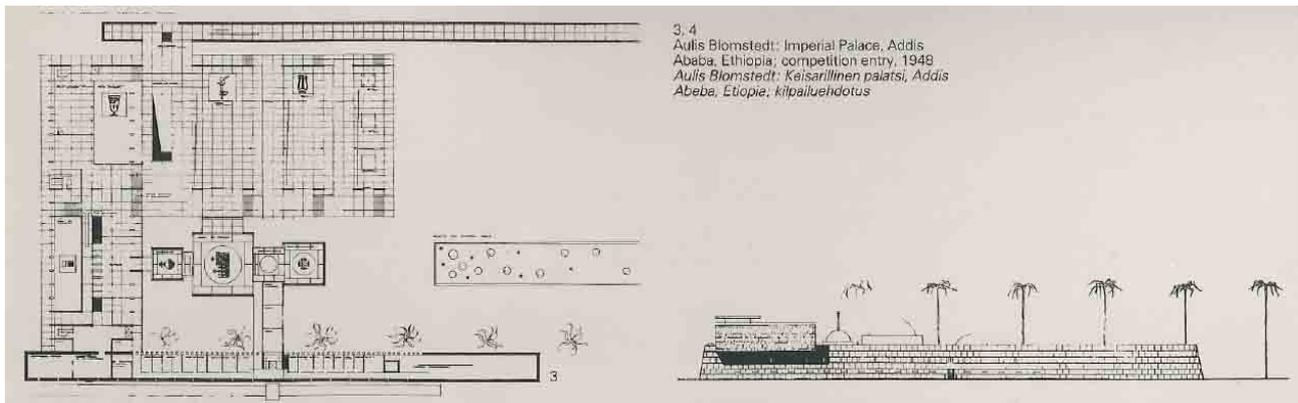


Fig. 1. A. Blomstedt. Propuesta para el Imperial Palace. Etiopía 1948.

A partir de entonces, el control modular del edificio, tanto en planta como en el plano vertical, fue un principio irrenunciable en la obra de Ruusuvoori; estableciendo relaciones semánticas de proporción “(...) *Las matemáticas sirven para explicar cosas. Es más fácil entender un entorno con un carácter matemático*”³, sustituyendo la disposición formal libre, tan característica de la arquitectura fina de aquella época, por la estética racional y calculada, conforme a la cita que Le Corbusier emplease, y él mismo repetiría, “(...) *el orden es la llave de la belleza*”.

La arquitectura de Aarno Rusuvoori esconde un complejo mundo arquitectónico. El arquitecto finlandés impuso dogmas; sometiendo la sintaxis de sus formas a ciertos principios instrumentales invariables, – como el concepto de jerarquía espacial, junto a una rígida modulación que empleaba los múltiplos de 60cm y 75cm– que le sirvieron para sustentar la organización de sus proyectos.

Las herramientas que manejó para distribuir mejor la materia -conforme a la lógica de un orden basado en las proporciones– tuvieron como propósito, por utilizar las mismas palabras que Ruusuvoori, inferir un fin espiritual a la arquitectura: “*Yo no sé si estoy en lo cierto, pero siento que la calidad de la arquitectura es ante todo energía convertida. El diseñador utiliza todo su consciente e inconsciente o capacidad para encontrar sus fines en una solución cuya multi-dimensional es el retrato total de nuestro desarrollo y cultura. (...) la misma transferencia de energía espiritual tiene lugar en todas las etapas de la construcción y se refleja en el estado final. Esta es la transformación de la materia en expresión, su sometimiento a las metas espirituales.*”⁴

Mente y pensamiento, sentimiento y sensibilidad. Para Ruusuvoori lo subjetivo, lo trascendente, debía ser transferido del arquitecto a la obra. Un préstamo que no debía limitarse tan solo a la disposición de la materia. El arquitecto tenía la obligación de vestirla a partir de ideas fundacionales; subordinando la materia - y por extensión la forma – a sus principios.

Es significativo que en su legado escrito pocas veces se mencionasen los materiales empleados en sus construcciones; aunque son parte esencial de su vocabulario, su naturaleza no trasciende. No importa el yeso, la madera o el hormigón, sino la manera en cómo son dispuestos. El finés prefiere los procedimientos. Concibe sus edificios de dentro hacia fuera, moldeando un interior que responde a exigencias múltiples - bien sean representativos (Hall del Ayuntamiento de Helsinki, 1960-88), religiosos (Iglesia en Tapiola, Espoo, 1963-65) o funcionales (Imprenta Weilin & Göös, Espoo, 1964-66) - en los que la luz adquiere un carácter activo. “(...) *nunca he tratado de adaptar un interior a una forma exterior. El interior y la luz son los*

primeros factores que se deciden, después la estructura, y por último la forma externa crece a partir de estas premisas. La fase final es simplemente pulido.”⁵



Fig. 2. A.Ruusuvuori. Interior de la imprenta Weilin & Göös, Espoo, 1964-66



Fig.3.A.Ruusuvuori. Interior del Ayuntamiento de Helsinki, 1960-88

Conforme a estas palabras, en el centro y origen de su arquitectura estaría la concepción de un espacio interior coherente con la función y la preocupación sobre cómo la luz debe penetrar en él. Estos principios fundacionales se organizarían tomando como base el rigor matemático del orden, la modulación y la proporción para ser convertidos en estructura y forma.

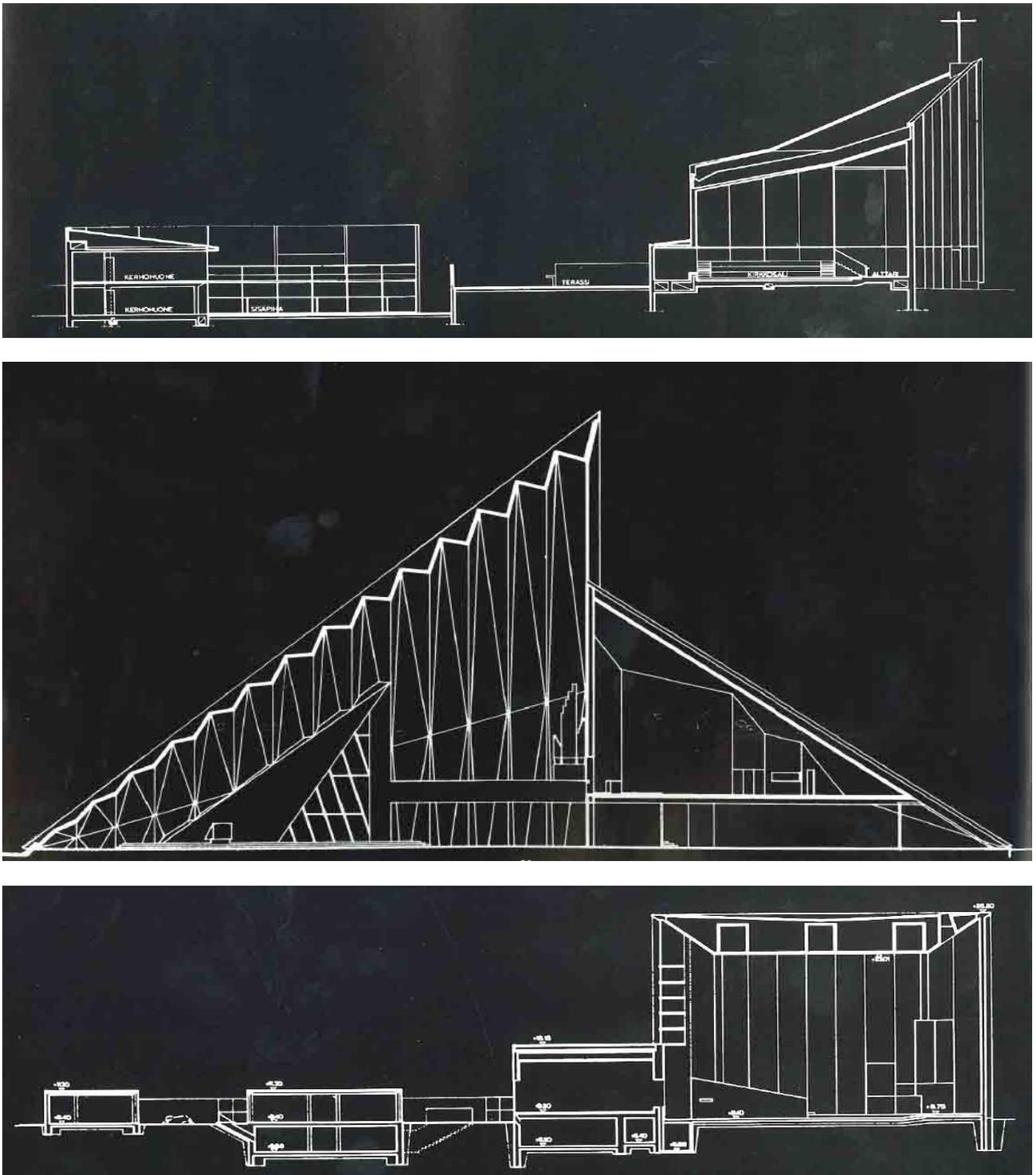
La estética pobre y brutal del hormigón visto o la disposición del bloque de mortero fue empleada de una manera coherente, conforme al pensamiento de Aarno Ruusuvuori. El arquitecto finlandés quiso demostrarnos que la medida de la arquitectura no está en la riqueza de la materia empleada sino en los principios que la sustentan.

“Tengo que reconocer que, personalmente, me resulta algo difícil dar sentido a todas las formas retorcidas y la abundancia de materiales que dominan la actualidad. Demasiado a menudo tengo la impresión de que el resultado no es solo la expresión de la materia, sino un intento materialista de usar la diversidad para ocultar la ausencia de valores espirituales.”⁶

El discurso de Ruusuvuori fue adquiriendo relevancia a mediados de los años sesenta. Debe entenderse como una reacción a la estética del minucioso diseño y la fruición orgánica, que empieza a mostrar sus primeros signos de agotamiento. Si bien el debate arquitectónico en Finlandia se puebla de voces que narran relatos diferentes –como los de Aarne Ervi, Viljo Revell o Heikki Siren, entre otros– el de Aarno Ruusuvuori probablemente fue el más controvertido.

Donde sus pensamientos se manifestaron con mayor claridad fue en aquellos edificios que demandaron una mayor carga emotiva. Entre 1958 y 1964, Aarno Ruusuvuori proyectó y construyó tres complejos religiosos que ilustran la fuerza de sus razonamientos: la Iglesia y centro de trabajo de Hyvinkää (1958-1961); la

Iglesia de Huutoniemi en Vasaa (1961-1964); y la Iglesia de Tapiola en Espoo (1963-1965) y que de algún modo pueden ser presentados como una guía iniciática de la arquitectura de Aarno Ruusuvuori, a partir del análisis de cuatro facetas relevantes:



Luz.

“Yo quería una iglesia que fuese como la luz del día (...) que entrase la luz desde arriba, sin que se colocasen ventanas en los muros”⁷. De esta manera tan descriptiva, Ruusuvoori explica cuál fue el motivo central en el desarrollo de la Iglesia y centro de trabajo de Hyvinkää. Para conseguir tal fin, dispuso de dos pirámides opuestas, que albergaban funciones complementarias –nave principal y accesos que incluyen despachos parroquiales y coro—. El encuentro entre ambas, de distinto tamaño, se resuelve con un gran ventanal –ubicado en la parte superior de los vértices– por el que se desliza la luz hasta el interior, penetrando desde las alturas de espaldas al espectador, provocando juegos de sombras sobre la disposición en fuelle de los muros laterales internos. El edificio suma cierta complejidad espacial al incluir una tercera pirámide, de menor escala, que se acopla lateralmente a la principal a modo de presbiterio. Su ubicación y la apertura de una gran hueco -detrás del oficio- por el que entra la luz y se percibe la naturaleza provoca que el eje perceptivo se desvíe 45° del compositivo.



Fig 7 y 8. A.Ruusuvuori. Vista externa: Iglesia de Hyvinkää (1958-1961)



Fig. 9 y 10. A.Ruusuvuori. Vista interior: Iglesia de Hyvinkää (1958-1961)

Si bien la luz cenital, en el espacio religioso de Hyvinkää, tiene un carácter envolvente, iluminando con su flujo la totalidad del espacio interior –conforme a la máxima de Ruusuvuori de una iglesia como la luz del día-, en Huutoniemi y Tapiola adquiere un carácter trascendental con el fin de acentuar el carácter espiritual.

En las tres iglesias, la luz mantiene un carácter enfático del espacio sacro que ilumina. Si bien en Hyvinkää su papel es envolvente, en Huutoniemi y Tapiola adquiere trazas más graves, profundas. En estas dos iglesias la nave principal se organiza a partir de un paralelepípedo: regular en Tapiola, ligeramente irregular en Huutoniemi. A diferencia de Hyvinkää, la iluminación natural no adquiere el carácter totalizador, prefiriéndose un juego de acentuados contrastes y claroscuros. Luces y sombras son empleadas para ayudar en la narración del espacio. El juego que se realiza de proyecciones, ocultamientos, desvelos, sobreexposiciones, claridad, destellos o luminiscencias infunde aquella expresividad a la materia que tanto anhela Ruusuvuori.

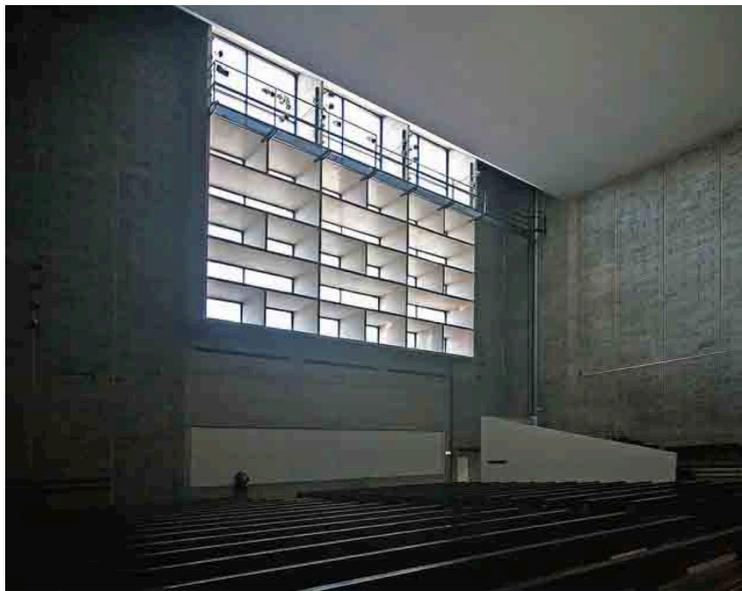


Fig. 11. A.Ruusuvuori. Lucernario de la Iglesia de Tapiola en Espoo (1963-1965)

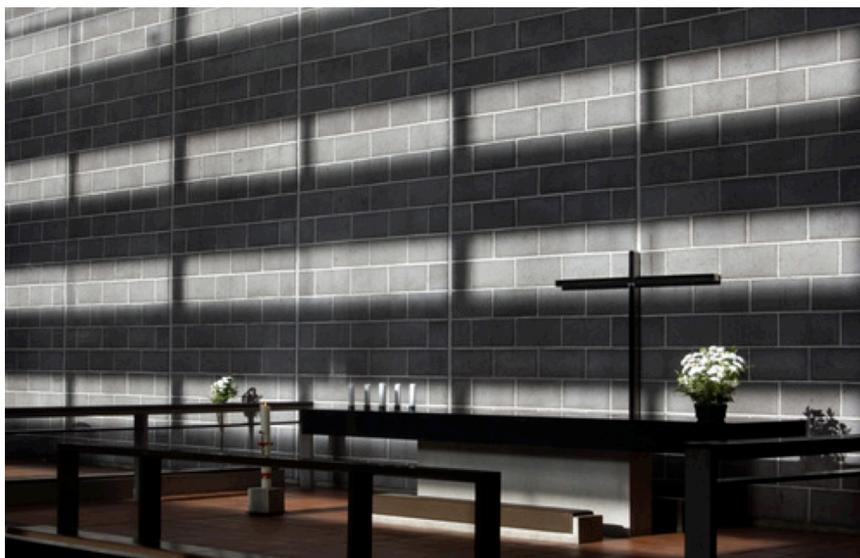


Fig 12. A.Ruusuvuori. Deslizamiento de la luz en la Iglesia de Tapiola en Espoo (1963-1965)

La luz parte desde los pies del recinto –atravesando un complejo lucernario, en el caso de Tapiola, o nuevamente un enorme ventanal, en el caso de Huutoniemi– proyectándose sobre los desnudos muros del presbiterio que sirven como telón al acto litúrgico, creando cierta tensión entre luz y espacio. Los enormes lienzos, ejecutados con bloques de hormigón, son bañados por la luz que se derrama sobre ellos, transformando la dura piel del mortero en un material cálido, extraño a su naturaleza inerte.

Pero, para Ruusuvoori, la luminosidad no sólo tiene ese potencial modificador de la apariencia de la materia. La luz que se desliza por los ventanales de Huutoniemi y Tapiola es sustancia, densidad, al quedar impresa sobre la superficie rugosa del muro de hormigón. Al igual que el artista de luz James Turrell, Ruusuvoori confiere a la luz cualidades táctiles. Tomando prestadas las palabras de Turrell: “(...) *Básicamente hago espacios que captan la luz y la guardan para que puedas sentirla físicamente (...) Hay que darse cuenta que los ojos tocan y sienten. Y cuando los ojos están abiertos y admites esta sensación, el tacto sale de los ojos como si estuvieras tocando*”⁸. La luz, gracias a la rugosidad y las heridas del bloque de hormigón, se convierte en algo grave, profundo. Sus nuevas cualidades de relevancia y presencia refuerzan el significado solemne del espacio

Luz y hormigón son sinónimos de ligereza y pesadez. Sin embargo, la manera en como Ruusuvoori pone en contacto ambos elementos, provoca una interacción por la cual las condiciones naturales de ambos se convierten en sus opuestos.

Escenografía y vestuario.

Desde el 8 de agosto hasta el 9 de septiembre de 1956, los ciudadanos y la crítica de Londres pudieron contemplar en la Whitechapel Art Gallery la exposición que el Independent Group organizó con el sugerente título *This is Tomorrow*. El grupo seis, de los doce en que se agrupó el colectivo para la muestra, estaba formado por Alison y Peter Smithson, Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi, los cuales presentaron su conocida instalación *Patio & Pavillion*. De carácter existencial, aquella vernácula construcción “(...) *era un hábitat simbólico, más allá de un tiempo y un lugar concretos que pretendía hacer reflexionar al visitante acerca de las necesidades humanas fundamentales –espacio, cobijo e intimidad– y sus actividades básicas –el movimiento, la contemplación y el pensamiento.*”⁹

El grupo proponía una sencilla edificación formada por un patio que albergaba un pequeño cobertizo en apariencia destartado. Lo interesante para la narración fue la disposición de objetos que Henderson y Paolozzi realizaron en su interior conforme al concepto que Peter Smithson concibió del *As found* o el *Arte de encontrar*. Una rueda de bicicleta, una hoja de afeitar, un bol o un paraguas son parte de los objetos que se hallan dispersos en el interior y exterior del hábitat –incluyendo el techo del cobertizo– siendo portadores de afectos y memorias, y lo que tal vez es más importante para nuestra narración: “(...) *testigos de la verdadera identidad del sujeto y narradores de la historia de la casa*”.¹⁰ La idea de la arquitectura como telón de fondo de las actividades humanas no es nueva, pero sí la conceptualización que hace P. Smithson sobre el objeto como portador de identidad. Sobre él recaería la cualidad de diferenciación e individualidad –es este sujeto y no otro– y de calificación –reforzando la idea de hogar o hábitat humano-. Para los Smithson aquellos objetos otorgaban a la arquitectura principios de identidad; no en vano fueron bautizados como *signos de ocupación*.



Fig 13. Alison y Peter Smithson, Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi. Patio & Pavillion en This is tomorrow. Londres 1956.

La Iglesia de Tapiola de Arno Ruusuvuori es una estructura en peine jerarquizada por el gran volumen que ocupa la nave litúrgica; mientras que las otras dos alas del edificio –más un apéndice- están destinadas a albergar dependencias parroquiales. En el interior de la nave, debido a los materiales empleados en su ejecución material –madera, acero o piedra-, existe una contrastada diferencia entre el altar, los bancos, el órgano, la pila, el coro lateral, el crucifijo que preside el presbiterio, los reposaderos o la escalera de caracol, respecto de los desnudos bloques de hormigón que construyen los muros que envuelven la Iglesia. Todos estos objetos pertenecen a naturalezas distintas. Forman una colección abierta, que permite la adición de más elementos, siendo por tanto no conclusa. Entre ellos se concatenan toda una serie de relaciones y tensiones visuales, en los que la arquitectura sirve como escenario.

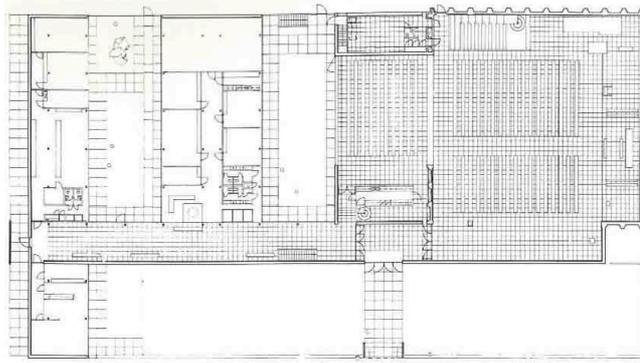


Fig. 14 y 15. A.Ruusuvuori. Planta e interior de la Iglesia de Tapiola en Espoo (1963-1965)

Tapiola, Huutoniemi y Hyvinkää fueron proyectadas por Ruusuvuori a modo de contenedores de objetos. El espacio interior actúa como un fondo arquitectónico. Salvo en Hyvinkää, las naves sacras están desprovistas de cualquier concesión formal, depositando el qué y el cómo es, sobre el objeto dispuesto. Ruusuvuori no quiere que la arquitectura se signifique sobre la especificidad del uso. La muestra neutra, muda, capaz de albergar cualquier función.

El arquitecto reconoce la necesidad de crear un ámbito espiritual, que en el caso de Tapiola y Huutoniemi adquiere cierta gravedad. Ruusuvuori encarga a la arquitectura, apoyándose en la escala, la proporción y la luz, la creación de un espacio trascendental. Un escenario preparatorio para la obra. Sin personaje o actores conocidos. La identidad religiosa, el texto o *arte de la palabra*, se deriva de los objetos esparcidos por el interior de la nave, que actuarían como aquel sombrero, paraguas o cafetera que emplease el grupo de los Smithsonian como *signos de ocupación* en *Patio & Pavillion*. Una escenografía y un vestuario.



Fig. 16. A.Ruusuvuori .Interior de la Iglesia de Tapiola en Espoo (1963-1965)

Materia.

Según explica el también arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa, la materia posee determinados atributos ligados a la memoria: *“Los materiales y las superficies poseen un lenguaje propio. La piedra nos habla de sus remotos orígenes geológicos, de su resistencia y permanencia intrínseca. El ladrillo nos obliga a pensar sobre la tierra y el fuego, la gravedad y las inmemorables tradiciones de la construcción. El bronce evoca el calor extremo necesario para su producción, así como las antiguas labores de fundición y el paso del tiempo medido en su pátina. La madera nos habla de sus dos experiencias y escalas temporales: su primera vida como árbol en crecimiento y su segunda vida como artefacto humano labrado por la mano cuidadosa del*

carpintero o ebanista."¹¹ Conforme a sus palabras, es el tiempo y la cultura el que dota de ciertas cualidades a los materiales más tradicionales; derivados del uso social y costumbrista. Pallasmaa razona motivos excluyentes, respecto de estas características, cuando se refiere a los materiales modernos -incluyendo el empleo del hormigón- : "*(...) Todos estos materiales y superficies nos muestran con placer la estratificación temporal por oposición a los materiales industriales de hoy, que suelen ser planos, privados de edad y voz.*"¹²

La Iglesia y centro parroquial de Huutoniemi está construida sobre una planicie rodeada de frondosos bosques de abedules. A diferencia de los ejemplos anteriores, esta edificación se organiza en torno a un patio, al que se accede a través de un espeso muro de hormigón que enfatiza su carácter concluso. La masividad del cerramiento rodea a los fieles a modo de espiral; siendo el punto de culminación, en una escala ascendente, un enorme ventanal por el que la luz se filtra al interior de la Iglesia.

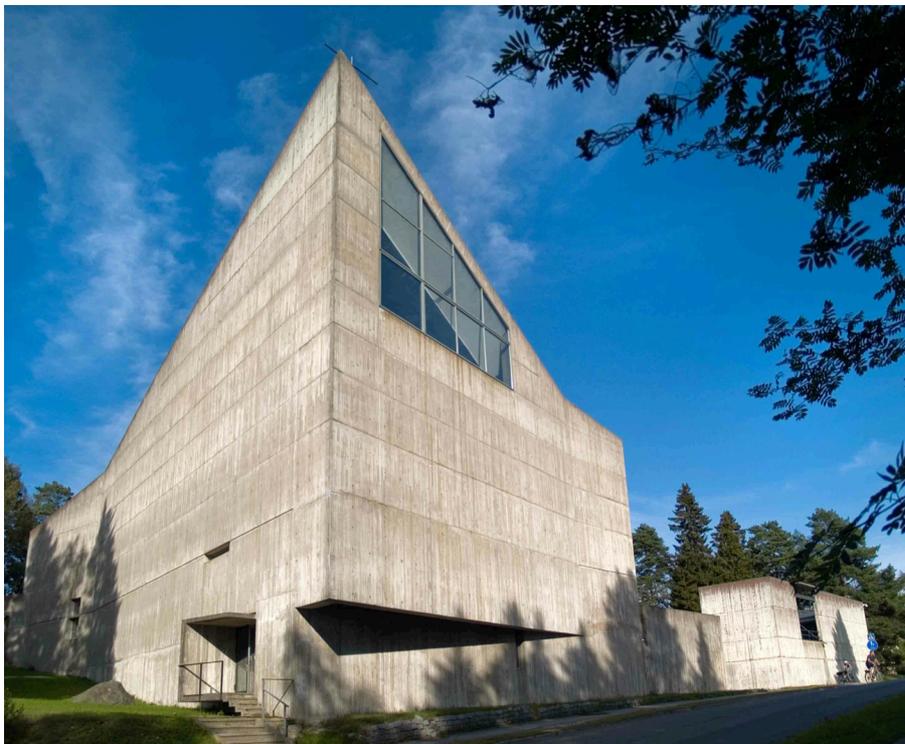


Fig 17. A.Ruusuvuori. Exterior de la Iglesia de Huutoniemi en Vasaa (1961-1964)



Fig 18. A.Ruusuvuori. Exterior de la Iglesia de Huutoniemi en Vasaa (1961-1964)

Conforme a la definición de Pallasmaa, la materia con la que está construido el interior de la nave sacra - bloques de hormigón semejantes a los de Tapiola-, debido a su carácter industrial, prefabricado y temprano, carecería de memoria. Sería un material sin expresión propia, incapaz de transmitir significado por sí mismo, que se muestra desnudo en variedad de texturas y dimensiones. Ruusuvuori, como la mayoría de los arquitectos que emplearon el *beton brut*, eran conscientes de aquel anonimato de la materia. El hormigón desnudo posiciona al edificio en un punto neutro, sin posibilidad de diálogo –si no es por oposición– respecto del medio y la cultura. El rechazo a su estética no depende de sus características intrínsecas sino de la carencia de memoria que para la sociedad finlandesa tiene un material sin tradición.

Ruusuvuori en Huutoniemi, pero también en Tapiola o Hyvinkää, reconcilió términos opuestos; conforme a cierta idea que el arquitecto finlandés tiene de la arquitectura como ámbito mediador de naturalezas divergentes. Ruusuvuori proyectó en hormigón, de distintas texturas, variedades y escalas, un ámbito metafórico que el imaginario popular finlandés, tradicionalmente, reconoce en piedra y madera.

La experimentación con materiales no tradicionales en espacios sacros no fue una novedad en los países nórdicos. Contemporáneamente a Huutoniemi, Sigurd Lewerentz proyectó la conocida Iglesia de Sant Petri en Klippan (1962-66) siendo una de sus cualidades más destacables la de haber sido imaginada en ladrillo. Si bien el arquitecto sueco empleó estrategias de alteración del significado de la fábrica cerámica, - tradicionalmente adscrita al vocabulario de la construcción de viviendas- Ruusuvuori fue más concluyente en la correlación memoria-materia. Para él, la expresividad de la materia no tenía un origen sustentado únicamente en sus condiciones socio-psicológicas. En Ruusuvuori el hormigón desnudo es tan noble en su utilización como el alabastro o el abedúl, pues lo que lo hace trascendental no es su cualidad material sino su implicación en las relaciones de proporción, su disposición espacial, la luz y la manera y forma en “*cómo nos toca el mundo*”, por emplear las palabras con las que el existencialista Merleau-Ponty describiese los cuadros de Cézanne.¹³

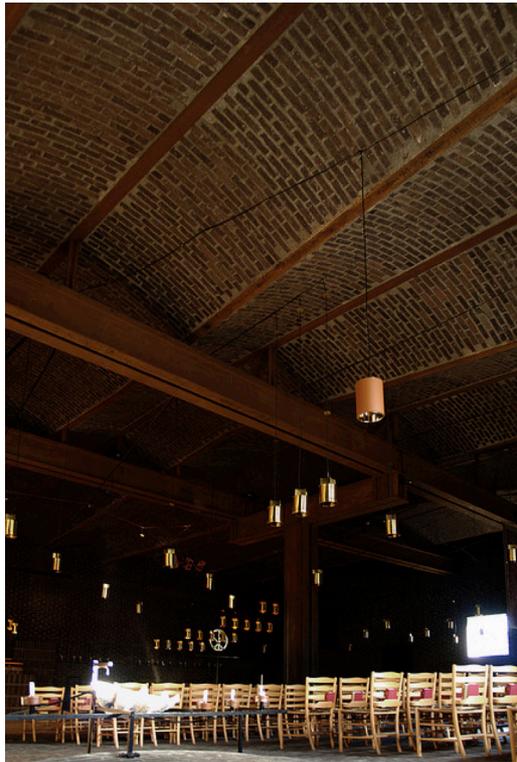


Fig. 19. Sigurd Lewerentz .Iglesia de Sant Petri en Klippan (1962-66)



Fig. 20.A.Ruusuvuori. Interior de la Iglesia de Huutoniemi en Vasaa (1961-1964)

Ruusuvuori estableció una delicada acrobacia. El placer, la sensación o el abrigo de la comodidad eran términos que no tenían por qué ser exclusivos de la naturaleza de la materia. Ruusuvuori quiso enseñarnos que aquellas cualidades residían en los principios inmatereales que la ordenaban. Para el arquitecto finés, la

frucción humanista podía alcanzarse de igual manera con un bloque de hormigón desnudo que con el tablero contrachapado que podía ofrecer el universo aaltiano.

Heterodoxia

Existe un dato sobre la arquitectura finlandesa del que Ruusuvuori no puede abstraerse y que posiciona la obra del arquitecto en lo no estrictamente brutal. Una visita por los interiores de las mencionadas iglesias nos descubre un Ruusuvuori comprometido con el refinamiento y con la *“polifonía de los sentidos”* que describiese Gastón Bachelar en *La poética de la ensoñación*. En Tapiola existe una pila bautismal sobre la que persistentemente cae una gota de agua de manera rítmica, marcando el tiempo en el silencio del espacio litúrgico. La pila, por contraste con los lienzos de hormigón que tiene como fondo, esta tallada en la parte superior de un gran bloque rectangular de piedra. Su pátina, su propia condición corpórea, rememora en nuestro pensamiento la condición geológica de su naturaleza y, por extensión, su eternidad. El tintineo del agua profundiza en la condición perdurable, perpetua y espiritual que encuentra eco en el proporcionado espacio de bloques de hormigón apilados que Ruusuvuori concretó conforme a esa lógica de orden y belleza.

En Huutoniemi tras el altar, rasgado sobre el enorme muro de fondo del presbiterio, se dibuja un ventanal alargado a través del cual se vislumbra el bosque. La naturaleza comparte la liturgia; participa de los misterios que se reparten sobre un altar cuidadosamente labrado en piedra. Los objetos, los encargados de calificar el espacio, han obtenido su forma a partir de cuestiones derivadas de la proporción, el dialogo de los materiales y la sensación de levedad. Altar, reposaderos, pilas o púlpitos desafían la condición masiva de su peso o son ejecutados en el límite de las posibilidades dimensionales del material.

El diseño, la preferencia por lo sutil frente a lo basto, y de lo elaborado por lo improvisado, sitúan a Ruusuvuori en un ámbito intermedio entre la estética brutalista -tomando como referencia la definida por Reyner Banham- y la especificidad finlandesa. Suele ocurrir que la arquitectura, cuando se produce en regiones limítrofes a los focos iniciales de expansión de determinado pensamiento ético o estético, ocasiona interesantes propuestas fuera de la ortodoxia que enriquecen las intenciones iniciales. Los principios universales, en los que toda corriente intenta fundamentarse, a menudo son especulados por aptitudes, materiales o pensamientos locales que posicionan a dichos arquitectos en sus márgenes. Situaciones de borde, que devienen, en el caso de Ruusuvuori, del detalle, del siempre presente diseño finlandés. Y es que tal vez, como el mismo confesó, *“(..) yo sigo, y seguiré siendo, un hombre del bosque”*.¹⁴



Fig. 21. A.Ruusuvuori .Pila bautismal en la Iglesia de Tapiola en Espoo (1963-1965)

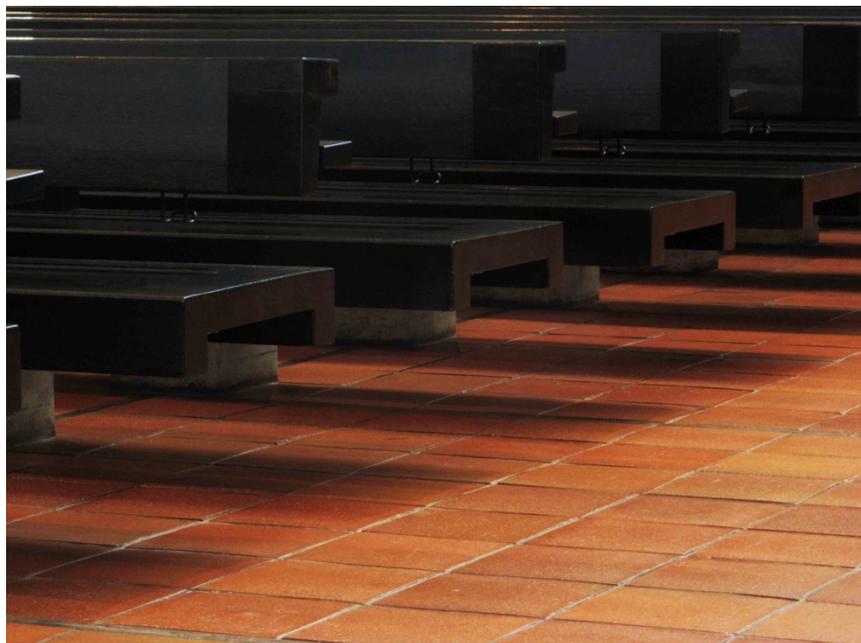


Fig. 22. A.Ruusuvuori .Detalle voladizo bancos en la Iglesia de Tapiola en Espoo (1963-1965).

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. **Järjestys on kauneuden avain.** FiVe Master of the north. Museum o Finnish architectura. Helsinki. 1992

Pallasmaa, Juhani. **Materia, tactilidad y tiempo. Imaginación material y lenguaje de la materia, en Una arquitectura de la humildad.** Colección la cimbra nº8. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. 2010.

Marlenau, Ponty. **Fenomenología de la percepción.** Colección: Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 26. Planeta-Agostini. Barcelona, 1985

Villalobos, Nieves. **Utopías domésticas. La casa del futuro de Alison y Peter Smitshon.** Colección arquia/tesis nº37. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. 2013.

¹ La primera edición de Nuovo Baltico de Alessandro Pavolini fue publicada por el editor Vallecchi de Florencia en 1935. Estos datos y el texto que se reproduce (pp. 113-118) han sido tomados de la edición al cuidado de Massimiliano Soldani publicada por la Società Editrice Barbarossa de Milán en 1998.

² JÄÄMერი, Anna. *Arkkitehtoninen omaelämäkerta*, en *Järjestys on kauneuden avain*. FiVe Master of the north. Museum of Finnish architecture. Helsinki. 1992. P 48

³ Ibidem. P.50

⁴ RUUSUVUORI, Arno. Asuminen ja arkkitehtuuri, en *Järjestys on kauneuden avain*. FiVe Master of the north. Museum of Finnish architecture. Helsinki. 1992. P 3.

⁵ Ibidem nota 3. P.51

⁶ Ibidem nota 4.

⁷ Ibidem nota 3. P.54

⁸ TURREL, James. *The thingness of light*. Ed. Guggenheim. New York. 2013. P.1 y2

⁹ VILLALOBOS, Nieves. *Utopías domésticas. La casa del futuro de Alison y Peter Smitshon*. Colección arquia/tesis nº37. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. 2013. P. 37

¹⁰ Ibidem, p. 48.

¹¹ PALLASMAA, Juhani. *Materia, tactilidad y tiempo. Imaginación material y lenguaje de la materia*, en *Una arquitectura de la humildad*. Colección la cimbra nº8. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. 2010. P. 141.

¹² Ibidem.

¹³ MARLENAU-PONTY. *Fenomenología de la percepción*. Colección: Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 26. Planeta-Agostini. Barcelona, 1985. P.226

¹⁴ RUUSUVUORI, Arno. Asuminen ja arkkitehtuuri, en *Järjestys on kauneuden avain*. FiVe Master of the north. Museum o Finnish architectura. Helsinki. 1992. P 6.