



Plantear la cuestión del “sur” en relación con Finlandia suscita el tema recurrente del centro contra la periferia o el norte contra el sur. Hay quien ha intentado esencializar una división entre “el norte” y “el sur”. Podría culparse de ello a von Herder y Goethe a finales del siglo XVIII; al desconocer los orígenes franceses de la arquitectura gótica, la erigieron como la verdadera arquitectura alemana, en oposición al clasicismo francés de Laugier. Pero, incluso en tiempos más recientes, el teórico de la arquitectura noruego Christian Norberg Schulz argumentaba que la identidad debe entenderse “diacríticamente”: la esencia del norte es que *no* es el sur; “*el norte es un mundo, apenas comprendido, de estados de ánimo determinados por la luz, mientras que el sur es el nacimiento de la Idea y la Forma, con cada entidad diferenciada.*”¹

También cabría hablar de deuda y gratitud. Esto está bien ilustrado en *Alvar Aalto y el Clasicismo Nórdico* (1998), de Paolo Angeletti y Gaia Remiddi. Al viajar de Italia hacia el norte en búsqueda de la deuda, les asalta la pregunta: “¿Por qué son nuestros compañeros del norte y no nosotros, los que se sienten unidos por los rasgos comunes de las tradiciones clásicas y mediterráneas?”. Pero su respuesta es un agradecimiento: “Si esto nos ayuda a recuperar una sensibilidad arquitectónica y urbana tan a menudo reflejada en nuestro país, y si esto provoca que nos sintamos agradecidos a Aalto por sus esfuerzos en reactivar nuestro propio patrimonio, entonces también debería

inducirnos a buscar otros significados igualmente importantes de su particular 'clasicismo'".² Los autores sugieren que lo clásico y lo orgánico son lo mismo; es lo que podríamos calificar como *primitivismo vitruviano*.

El Clasicismo como símbolo universal y estándar de enculturación se ve ilustrado en un grabado que representa Finlandia en *Suecia Antiqua et Hodierna*, una serie de grabados realizados entre 1661 y 1703 bajo la dirección del distinguido soldado ingeniero sueco Eric Dahlbergh. La serie estaba promovida por la corona sueca en una época en la que Suecia estaba en su máximo esplendor imperial, y retrata las ciudades y edificios más prominentes de la nación. Sólo nueve de los 353 grabados muestran la *provincia* más grande de Suecia, Finlandia. Pero, aparte de un castillo medieval, no se consideró necesario incluir ninguna obra arquitectónica, y sólo aparece una ciudad finlandesa, Vyborg. En vez de eso, se hace hincapié en escudos de armas y en escenas de la vida rural. Es muy indicativo el grabado sobre el "Sur de Finlandia". En él se representa un claro en el bosque para la construcción de una típica cabaña de troncos, pero, en primer plano, hay un artesano tallando una columna corintia. Todos los grabados se realizaron según el ideal arquitectónico de Dahlbergh, el barroco romano, con diferentes temas de la mitología clásica; aquí la columna clásica se usa para representar la colonización de Finlandia por parte de Suecia, con la enculturación representada por la arquitectura clásica.

De hecho, el instrumento más importante para las políticas de centralización del poder de la corona sueca en un territorio tan enorme y escasamente poblado como Finlandia no fue tanto la arquitectura como la fundación de ciudades de trazado hipodámico diseñadas por ingenieros (con el objetivo de centralizar el comercio y establecer defensas militares ante la amenaza de

la vecina Rusia).³ Los ingenieros militares también ambicionaban construir *ciudades ideales* basadas en los nuevos tratados franceses y holandeses sobre técnicas de fortificación. El único proyecto de este tipo que se llevó a cabo en Finlandia fue el plan radial para la nueva ciudad fortificada de Hamina, en la frontera con Rusia, a cargo del ingeniero de fortificaciones Axel von Löwen, en 1723. Cuando esa ciudad fue cedida a Rusia en 1743, se proyectaron planes parecidos de plazas fortificadas para las ciudades de Lovisa y Helsinki, pero la mayoría de ideales barrocos no llegaron a plasmarse.

Al no existir una clase profesional de arquitectos en Finlandia hasta finales del siglo XIX, la edificación, más allá de la tradición autóctona, era una cuestión de maestros de obras, ingenieros militares, arquitectos invitados de fuera o tratados de arquitectura. Los arquitectos más destacados en Finlandia eran extranjeros; el primero, Carlo Bassi, de origen italiano, seguido por el alemán Carl-Ludwig Engel. El *oficial de arquitectura* Engel había llegado unos años después de que Rusia, en 1809, anexionara Finlandia, convirtiéndola en un Gran Ducado dentro del Imperio Ruso. En 1816, Engel fue designado arquitecto del Estado y se le asignó el diseño de la nueva capital, Helsinki. El resultado fue un San Petersburgo en miniatura, diseñado con el estilo neoclásico imperante en la época, con variaciones griegas o romanas donde correspondiese.

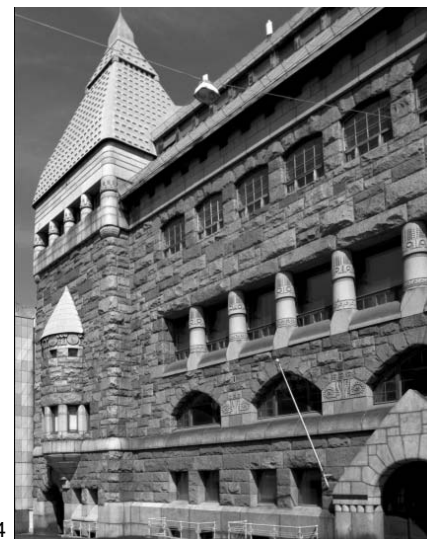
Los grabados de Dahlbergh nos hacen pensar en otro mucho más famoso, hecho medio siglo más tarde por M. A. Laugier, "Figura alegórica de la Arquitectura mostrando una cabaña primitiva" (*Essai sur l'Architecture*, 1753), que pretendía representar los orígenes vitruvianos de la arquitectura. Pero, a pesar de sus similitudes superficiales (representaciones del estado "natural" del hombre), intelectualmente estos dos grabados están a años luz.⁴ Se le daría



2



3



4

kenen Helsinki

Vilhelm Helander • Mikael Sundman — raportti kantakaupungista 1970



36



la vuelta al argumento del grabado de Dahlbergh. La “universalidad” del clasicismo se convertiría en un símbolo de la colonización de Finlandia por parte de Rusia, hasta el punto que en el siglo XIX, los movimientos nacionales románticos reaccionarían contra él, explorando, en vez de un origen primitivista vitruviano (como podría decirse que hizo Antoni Gaudí en Cataluña), asociaciones simbólicas “nativas” alternativas. La base cultural y mítica del nacionalismo finlandés (como parte del movimiento político para la independencia de Finlandia) se halló en la década de 1890 en Carelia, la región que se extiende por la frontera oriental de Finlandia con Rusia. Inspirados por las organizaciones folcloristas de Europa central, numerosos arquitectos (pero también pintores, etnólogos, etc.) viajaron a Carelia en busca de las raíces rurales de la cultura finesa, y para documentar con todo detalle los viejos edificios y aldeas. Sin embargo, este impulso serviría de inspiración para un estilo *art nouveau* monumental burgués (véase el trabajo de arquitectos como Eliel Saarinen y Lars Sonck) a la vez inspirado también por el estilo autóctono suizo, el robusto “neovernacular” del arquitecto estadounidense H. H. Richardson (se dice que inspirado por una combinación de precedentes del Románico español y francés), el movimiento *Arts and Crafts* inglés, y precedentes *art nouveau* de Europa Central y Escocia. Pero, a su vez, tras la independencia de Finlandia en 1917 hubo una nueva contrarréplica. Un joven Alvar Aalto hizo una crítica mordaz del romanticismo nacional, llamándolo “ese periodo absurdo de florecimiento de la cultura de la corteza de abedul, cuando todo lo que fuera tosco y basto se consideraba muy finés”.⁵ Esta tendencia, el llamado Clasicismo Nórdico de los años veinte, apelaba de nuevo a la universalidad del clasicismo, aunque centrándose más en lo autóctono que en lo monumental. Pero el siguiente cambio de paradigma, las

teorías modernas de Le Corbusier, un llamamiento a una mayor aplicabilidad universal, más tarde se considerarían igualmente producto de las condiciones del “sur”.

No hubo unos verdaderos estudios de arquitectura en Finlandia hasta la década de 1870. La arquitectura se empezó a impartir dentro de la llamada Escuela Politécnica de Helsinki en 1879, pero la mayoría de sus primeros profesores eran alemanes, de modo que se parecía mucho al sistema alemán. Desde 1885, se empezaron a conceder becas de viaje, en la mayoría de los casos a Alemania o a Europa central. Algunos arquitectos fineses estudiaron en Suecia, y en algunos casos, más lejos.⁶ Un ejemplo de ello es Gustaf Nyström, que estudió en Viena, entre 1878 y 1879, y siguió las teorías urbanísticas de Reinhard Baumeister. Volvió con ideas innovadoras en el campo del urbanismo, como la zonificación y ciertos avances en sanidad y tráfico. Más tarde tuvo la oportunidad de poner en práctica esas ideas en el concurso de 1898 para el distrito de Töölö en Helsinki, que acabó ganando junto con el ingeniero Herman Norrmén. Sus principales competidores eran los jóvenes arquitectos Bertil Jung y Lars Sonck, seguidores ya entonces de otro vienés, Camillo Sitte. En la solución final para Töölö, sin embargo, a Nyström se le pedía que cooperara con Sonck, y finalmente se optó por un plan de compromiso.

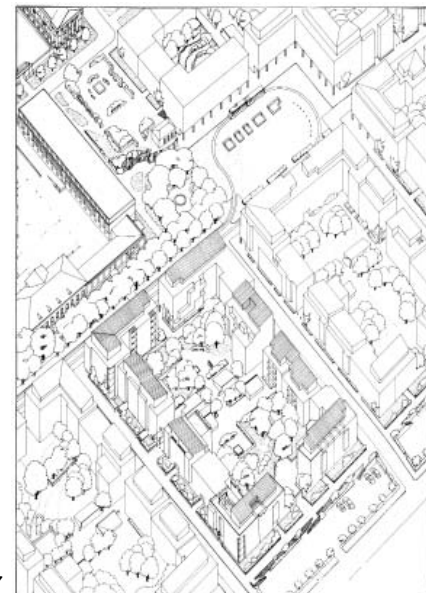
En cuanto a la cuestión de la influencia del “sur”, Alvar Aalto es una excepción entre los arquitectos fineses. El conjunto de sus obras, una carrera que abarca desde 1923 hasta 1976, se puede estudiar relacionándolo con los grandes cambios que se produjeron durante este periodo en la sociedad finesa, así como en sus medios de comunicación y en su arquitectura: desde una educación clásica hasta la adopción del purismo y, posteriormente, a su propio estilo moderno. Los inicios de la carrera de

Aalto también estuvieron marcados por su primer viaje al sur, durante la luna de miel con su esposa Aino Marsio a Italia en 1924, seguido por sus contactos cada vez mayores con importantes arquitectos suecos y más tarde de la Europa central y meridional y de Estados Unidos. Y a medida que su reputación y su práctica crecían, también lo hacían en número sus viajes, que le llevaban a visitar varios lugares prácticamente cada año. Pero tampoco hay que sobrevalorar el tema de los viajes: Aalto jamás fue a Japón, y aun así son manifiestas sus influencias japonesas (por ejemplo, en Villa Mairea, 1939), aunque provinieran de libros. Sin embargo, la tematización clásica se puede poner en perspectiva comparando el diseño de Aalto para el nuevo campus de la Universidad Tecnológica de Helsinki (1949-74) con el nuevo campus de la Universidad de Oulu (1967-71) de Kari Varta. Con sus numerosos temas clásicos y el simbolismo propio de la "red brick university", la obra de Aalto ya fue calificada de "tradicionalismo académico", mientras que el objetivo del segundo, con un diseño estructuralista discreto típico de su época, se describió como "una atmósfera democrática de una 'institución de producción académica'".⁷ Por lo tanto, en aquel momento la idea de "enculturación" ya había sido sustituida en los círculos vanguardistas por una racionalidad tecnológica "aestética". Los viajes de estudios al extranjero serían más bien para ver los avances tecnológicos más recientes o las grandes áreas residenciales de Suecia, Dinamarca o Europa central.

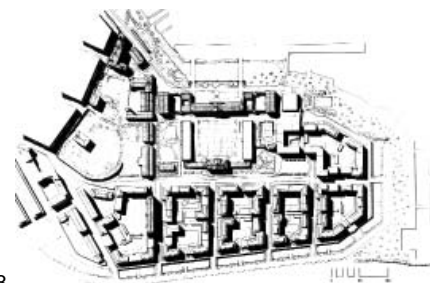
No fue hasta la década de 1930 que los viajes universitarios se convirtieron en algo habitual, aunque viajar en aquellos tiempos no era algo rutinario. La mayoría de salidas eran a otros países nórdicos. A finales de los cuarenta y durante los cincuenta, también se viajaba a Italia, Francia y Grecia, aunque hubiera que hacerlo por tierra a través de una

Alemania devastada por la guerra. Los profesores de Arquitectura de la Universidad Tecnológica de Helsinki Carolus Lindberg y Nils Erik Wickberg llevaban a grupos de estudiantes por la Europa central y meridional, a menudo en viajes de más de un mes. Evidentemente, muchos arquitectos viajaban individualmente, pero los viajes de estudios han sido considerados por muchos arquitectos como momentos determinantes para sus carreras. Wickberg (1909-2002), particularmente, tuvo un papel clave. No sólo fue profesor de Historia de la Arquitectura en Helsinki (1956-72), sino que durante tres periodos (1946-49, 52-56, 58-59) ejerció de editor de la revista de arquitectura finlandesa *Arkkitehti*, además de dirigir trabajos de restauración de importantes monumentos nacionales. Por lo tanto, ocupó una posición influyente durante el momento álgido de la arquitectura funcionalista en Finlandia. Encontramos una buena muestra de ello en un artículo de 1946 titulado "*Quo vadis architectura?*". Respondiendo al clasicismo reaccionario de la Alemania nazi y a la "moderación" reaccionaria de lo moderno con capas históricas en Suecia, Wickberg defiende lo experimental: "*El hecho de que muchos aspectos percibidos por el público general como 'funcionalistas' parezcan estériles y antipáticos no se debe tanto a un abandono de lo antiguo como a un fracaso en el uso de la imaginación a la hora de explotar las posibilidades ofrecidas por los nuevos materiales y métodos de construcción*".⁸

Pero eso no significa que Wickberg defendiera la sustitución sistemática de la ciudad antigua por otra moderna, o la fundación de una "ciudad bosque" suburbana como en el caso de Tapiola, que sus creadores plantearon en oposición a la ciudad tradicional. La postura de Wickberg era que la arquitectura debía sujetarse a fenómenos culturales más generales, sin que esto supusiera una llamada al populismo. Cada época



7



8



9

1. Aarno Ruusuvuori, Remodelación y ampliación del Ayuntamiento de Helsinki; 1960-88.
2. "Sur de Finlandia", *Suecia Antiqua et Hodierna*; 1661-1703.
M.A. Laugier, "Figura alegórica de la Arquitectura mostrando una cabaña primitiva"; 1753.
3. Axel von Löwen, plan para Hamina; 1723.
4. Lars Sonck, Sede de la compañía telefónica de Helsinki; 1903.
5. Nils Erik Wickberg en la Acrópolis, Atenas; 1952.
6. Vilhelm Helander y Mikael Sundman, Kenen Helsinki; 1970.
- 7-8. Helander, Sundman & Pakkala, plan urbano para Katajanokka, Helsinki; 1972.
9. Juha Leiviskä, conjunto de viviendas Merikasarminkatu, Katajanokka, Helsinki; 1979-84.
- 10-11. Juha Leiviskä, interior y planta, Iglesia y centro parroquial Myyrmäki, Vantaa; 1984.
12. Juha Leiviskä, Iglesia Männistö, Kuopio; 1992.
13. Käpy & Simo Paavilainen, Iglesia Olari, Espoo; 1981.
14. Käpy & Simo Paavilainen, Iglesia St. Michael's, Helsinki; 1988.

debía tener su propia capa. Wickberg también propuso una reevaluación de todas las capas anteriores, incluida la arquitectura neoclásica de Helsinki, que los nacionalistas románticos habían asociado al colonialismo ruso. Vilhelm Helander (uno de los alumnos destacados de Wickberg, que más tarde sería profesor de Historia de la Arquitectura, especializándose en restauración) ha explicado cómo durante los años en que las ciudades antiguas de Finlandia se demolían en nombre del progreso, la eficiencia y la mejora de las propiedades, Wickberg estimulaba a sus estudiantes para que comprendieran el paisaje urbano y la calidad de la vida cotidiana en las ciudades y en las plazas públicas que habían crecido despacio; ciudades como Siena, Bamberg y Ellwangen.⁹

El propio Helander se dio a conocer en 1970 con un polémico libro, escrito conjuntamente con otro alumno de Wickberg, Mikael Sundman, titulado *Kenen Helsinki* [¿El Helsinki de quién?].¹⁰ En el libro cuestionaban la destrucción del centro histórico de Helsinki. Uno de los ejemplos principales que ponían era el plan de un prominente profesor y arquitecto, Aarno Ruusuvuori (que había relevado a Wickberg como editor de *Arkitekhti*). Tras un concurso arquitectónico en 1960, Ruusuvuori había empezado la reforma de una manzana entera en el centro de Helsinki para la expansión del Ayuntamiento de Helsinki (1960-88). De hecho, Wickberg había formado parte del jurado del concurso y había favorecido la propuesta de Ruusuvuori frente a otra más orientada a la restauración. Sin embargo, el desarrollo del plan requería la demolición o la conservación exclusivamente de las fachadas de muchos de los edificios neoclásicos de dicha manzana, con unos interiores casi completamente nuevos, en su típico estilo "brutalista". Posteriormente, el plan se detuvo y las ambiciones de Ruusuvuori se redujeron (y con el tiempo recibiría elogios por haber añadido

una nueva capa a la ciudad).

Unos años más tarde, en 1972, Helander y Sundman, junto con Pekka Pakkala, ganaron el concurso para el nuevo plan urbano del distrito de Katajanokka, un cabo adyacente al centro de la ciudad de Helsinki. La mitad de ese área se había desarrollado a principios del siglo XX como un distrito residencial burgués de estilo *art nouveau*, mientras que la otra mitad era una zona militar, industrial y portuaria. Para eliminar la mayor parte de la zona industrial, su plan requería la incorporación de edificios existentes dispares dentro de la cuadrícula tradicional y la formación de una plaza pública porticada, así como el favorecimiento del uso de ladrillo rojo, típico de esa zona industrial. No obstante, se apartaba de la cuadrícula tradicional al convertir las grandes patios interiores en zonas ajardinadas para los residentes.¹¹ Por lo tanto, más que un mero retorno a los principios urbanísticos clásicos, se trataba de una síntesis de clasicismo y funcionalismo, inspirada a partes iguales entre Suecia e Italia.

Helander estableció su propio despacho de arquitectura asociado con el arquitecto Juha Leiviskä en 1978. Leiviskä también había sido alumno de Wickberg, había ido con su grupo de viaje varias veces por el sur de Europa y había hablado de la determinante influencia de Wickberg. Wickberg había dado clases sobre las grandes líneas de la arquitectura occidental, desde el clasicismo hasta el renacimiento, pasando por el gótico. Uno de sus intereses particulares era el barroco. A Leiviskä le marcaron las explicaciones de Wickberg sobre el barroco alemán (por ejemplo, la iglesia de Wies, de los hermanos Zimmermann, o las iglesias de Vierzehnheiligen y de Neresheim, obra de Balthasar Neumann), en las que hablaba de la arquitectura como un "instrumento de luz".¹² De hecho, Leiviskä se ganó su reputación proyectando iglesias: la iglesia y centro parroquial

de Santo Tomás, en Oulu (1971-75), la iglesia y centro parroquial de Myyrmäki (1980-84), la iglesia y centro parroquial de Kirkkonummi (1980-84), y la iglesia y centro parroquial de Männistö (1986-92). Otros trabajos clave de su carrera son la guardería y biblioteca de Vallila, en Helsinki (1984-91), la Embajada Alemana en Helsinki (1986-93) y el Centro Cultural de Belén, en Palestina (1998-2003).

10



Pero, aparte del barroco, el otro gran interés de Leiviskä ha sido por el movimiento De Stijl. El propio Leiviskä ha querido establecer paralelismos entre la noción de espacio intermedio en las formas de De Stijl (también patentes en los inicios de Mies van der Rohe) y el espacio en el barroco alemán tardío, que Siegfried Giedion había caracterizado como *“la interpenetración de volúmenes”* y en el que los distintos espacios están *“mezclados los unos con los otros”*.¹³ Hay varios factores casi contradictorios que hay que tener en cuenta en este punto. Uno de los principales objetivos de los artistas de De Stijl era conseguir la ausencia de límites; sus pinturas seguían, en teoría, más allá de los límites de la tela, mientras que su arquitectura pretendía abolir la pared como límite entre el interior y el exterior.¹⁴ También en la obra de Leiviskä el espacio suele estar definido por líneas paralelas y no por un recinto rectangular. Esto también se puede aplicar en el diseño urbanístico, tal y como se ve, por ejemplo, en su plan para el complejo de viviendas de Merikasarminkatu (1979-84), parte del plan urbanístico Helander-Sundman-Pakkala para Katajonokka.

Estos principios le condujeron a la creación de capas o solapamientos de superficies, así como a escalonamientos. Es bien conocida la presencia de temas similares en la obra de Aalto, pero se suele considerar que su precedente es el Romanticismo, las ruinas clásicas o incluso el collage cubista. No es cuestión de negar la influencia de Aalto

11



39



12



13



14

sobre Leiviskä, pero éste ha intentado distanciarse de ella, evitando el sentido orgánico de recinto de los trabajos de madurez de Aalto. Leiviskä afirma estar reconciliando estos temas; y con los edificios públicos eso se hace en buena medida mediante el uso de la luz, y reduciendo el color en el interior hasta colores “gastados” y tonalidades blancas, pero sin la presencia contrastante de colores primarios tan elementales como los De Stijl. De hecho, aun con la obvia ausencia de ejemplos contruidos de obras del movimiento De Stijl, se podría decir que Leiviskä ha logrado materializar las cualidades abstractas de De Stijl mediante la dimensión añadida de la luz. Sin embargo, la luz natural y la artificial reciben un trato diferenciado. Leiviskä apunta el precedente de Santa Sofía (que había visitado con Wickberg en 1961): *“Un velo de luz brillante, una luz natural oscura en la bóveda y, justo encima, un campo de candelabros de hierro forjado, con minúsculas lámparas de aceite... Produce un tapiz de luz cálida en un nivel inferior como contrapeso a la luz natural que hay arriba”*.¹⁵ La idea del “campo de lámparas” llevó a Leiviskä a diseñar sus propias lámparas, que son las que se usan en todos sus edificios, invariablemente en grupos. Estos principios han seguido siendo fundamentales para todas las creaciones de Leiviskä, en una carrera que empezó en 1961 y que sigue hoy día, y que incluye más de 30 edificios completados y más de 60 proyectos no realizados, la mayoría para concursos arquitectónicos.

Los arquitectos finlandeses sostienen a menudo que el posmodernismo no ha trascendido realmente en Finlandia, prefiriendo la idea histórica de “la tradición moderna”. Pero para tener un mejor enfoque de este asunto hay que esperar al cambio de perspectiva que se produjo durante los ochenta, cuando el posmodernismo estaba en su punto álgido con la obra de Robert Venturi y Michael Graves, pero también con las

interpretaciones más urbanas como la de Aldo Rossi. Fue el momento en que el clasicismo nórdico, hasta entonces ignorado por los historiadores, fue objeto de una reevaluación, tal y como se hace patente en numerosos artículos y exposiciones. Concretamente, el trabajo de Asplund, sobre todo su Biblioteca Municipal de Estocolmo y Villa Snellman, así como las primeras obras de Aalto, pasaron a considerarse “proto-posmodernos” en aquel momento. En Finlandia, la autoridad en la reevaluación de ese periodo fue el arquitecto Simo Paavilainen (que había trabajado para Juha Leiviskä). Paavilainen aplicó estas ideas a los edificios que creaba junto con su esposa Käpy, con la introducción de la ironía, el simbolismo, la decoración y las referencias esotéricas a ciertos edificios históricos. Esto se ve sobre todo en tres edificios religiosos: la iglesia de Olari en Espoo (1981), el centro parroquial de Paimio (1984) y la iglesia de San Miguel en Helsinki (1988). Al describir la iglesia de Olari, incluso amplió el contexto del edificio hasta la retórica populista de Robert Venturi del *“¿No es casi correcta la calle Mayor?”*.¹⁶ *“La iglesia y el centro comercial de Olari son un ejemplo de lo que puede dar de sí el viaje a Italia de un arquitecto. Todo empezó con el parecido del lugar de la obra a los Foros Imperiales de Roma. La avenida Merituulentie atraviesa el lugar como Via dei Fori Imperiali entre dos colinas. El campo de fútbol y los aparcamientos son foros. La cubierta de acero blanco y los surtidores de la gasolinera Teboil hacen el papel de las columnas de mármol rotas. El salón de exposición de coches de Saab-Scania es la basílica de Majencio, el centro comercial es el mercado de Trajano y el enorme “bloque de apartamentos sobre pilares” de Niittykumpu, con su columnata, es el imponente monumento a Víctor Manuel II. El propósito del centro parroquial y la iglesia en el paisaje es el de cumplir la función del muro de ladrillo de los pa-*

lacios imperiales del Palatino con sus infraestructuras”.¹⁷ De un modo parecido, el diseño de la iglesia y el centro parroquial de San Miguel requerían un edificio pensado como un paisaje urbano fragmentado, resaltado mediante distintos materiales y formas (un método asociado habitualmente a Aalto). La propia iglesia, al verse que el granito finlandés resultaba demasiado caro, se construyó a franjas de ladrillos rojos y blancos, y los Paavilainen viajaron a Siena para medir literalmente las franjas de la catedral de Siena “para saber cuáles eran las proporciones correctas de las franjas”.¹⁸

Como conclusión, cabe afirmar que el “sur” ha sido mucho más que un sinónimo de clasicismo o de enculturación. La propia modernidad fue producto del “sur”: de hecho, siempre ha existido el argumento de que las teorías de Le Corbusier no eran tan aplicables universalmente como a la cultura y al clima mediterráneos. Con el avance de la globalización, la identidad se ve cada vez más como una cuestión de explotar la diferencia, pero en un país geográficamente periférico ésta se sigue interpretando mediante ideas “esencialistas” relacionadas con la identidad nacional.

Gareth Griffiths es arquitecto y profesor a tiempo parcial, editor y activista medioambiental en Helsinki y Tampere, Finland. Entre sus publicaciones está “The Polemical Aalto” (1997).

(Traducción de Daniel García Escudero y Àlex Cardona)

Notas:

1. Christian Norberg-Schulz, *Nightlands. Nordic Building*, MIT Press, Cambridge, 1996.
2. Paolo Angeletti y Gaia Remiddi, *Alvar Aalto e il Classicismo Nordico*. Università degli Studi di Roma La Sapienza, Roma, 1998.
3. Henrik Lilius, *Suomalainen puukaupunki / The Finnish Wooden Town*. Anders Nybord, Rungsted Kyst, 1985.
4. Para las élites en Suecia durante el siglo XVIII, la Ilustración (“Upplysningen”) consistiría en defender el avance de las ciencias y las artes dentro de una sociedad cristiana, en oposición al intelectualismo radical y antirreligioso de Francia. De ahí que las ideas de Rousseau sobre el primitivismo fueran rechazadas por las élites suecas. Véase Marie-Christine Skuncke, “Jean-Jacques Rousseau in Swedish eyes around 1760”, en Richard Butterwick et al. (eds.), *Peripheries of the Enlightenment*. Voltaire Foundation, Oxford, 2008, p. 87-103.
5. La postura de Alvar Aalto en los años 20, citada en Göran Schildt, *Alvar Aalto. The Early Years*. Rizzoli, Nueva York, 1984, p.160.
6. Pekka Korvenmaa (ed.), *The Work of Architects*. The Finnish Association of Architects, Helsinki, 1992. Timo Tuomi et al. (eds), *Matkalla! En Route! Finnish Architects’ Studies Abroad*. Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1999.
7. Juha Vuorinen, *Hyvinvointivaltion avoin muoto* [Open form of the welfare state]. Phd thesis, University of Helsinki, 2005.
8. Nils Erik Wickberg, “Quo Vadis Architectura?”, *Arkkitehti*, 7-8/1946.
9. Vilhelm Helander, “Nils Erik Wickberg, an engaging personality”, en Tom Simons (ed.), *Quo Vadis Architectura*, Helsinki University of Technology, Espoo, 2008.
10. Vilhelm Helander y Mikael Sundman, *Kenen Helsinki - Raportti kantakaupungista*, WSOY, Helsinki, 1970.
11. Vilhelm Helander, Pekka Pakkala y Mikael Sundman, “Katajanokan kärjen asemakaavaluonnos”, *Arkkitehti*, 2/1975.
12. Marja-Riitta Norri y Kristiina Paatero (eds), *Juha Leiviskä*. Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1999. “Juha Leiviskä”, *Arkkitehti*, 3/2004.
13. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*. Harvard University Press, Cambridge, 1952, p. 63.
14. Richard Padovan, *Towards Universality. Le Corbusier, Mies and De Stijl*. Routledge, London, 2002.
15. Juha Leiviskä, “An architectural monologue”, en Marja-Riitta Norri & Kristiina Paatero (eds).

16. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art, New York, 1966, p.102.
17. Kåpy & Simo Paavilainen, “Olarin kirkko ja seurakuntakeskus”, *Arkkitehti*, 5/1981, 50.
18. “Vapaa kollaasi totutuista teemoista”, *Arkkitehti*, 7-8/1988, 57.
19. He explorado esta cuestión en otros escritos. Consultar: Gareth Griffiths, “Minimal information content in Finnish architecture”, *Nordic Journal of Architectural Research*, 4/2004.