

09 AALTO HABLA PARA UN JARDÍN

¿es la arquitectura un arte?

ANTÓN CÁPITEL

Como es bien sabido, Aalto y Aino Marsi, su primera mujer, practicaron al principio de su carrera el llamado clasicismo nórdico. En 1921, teniendo tan sólo 23 años, Alvar pensaba que una obra maestra arquitectónica debía llevar el sello característico de su tiempo, lo que identificaba sin duda con su clasicismo, el de Asplund y el de todos los demás, pero también con las versiones del Art Nouveau nórdico, o romanticismos nacionales. Creía, de hecho, que la grandeza de Estocolmo y de la arquitectura sueca de aquel momento estaba representada por el Ayuntamiento de Ragnar Ötsberg, y la de Copenhague y la danesa por la casa consistorial que realizó mucho antes Martin Nyrop. Por ello, y a pesar de la estación de ferrocarril de Helsinki, de su admirado Eliel Saarinen, pensaba que la capital de Finlandia debería plantearse un nuevo edificio municipal para dar con él la misma medida que los países hermanos. Consecuentemente con este pensamiento tradicional, valoraba cosas como *"la ley secreta de las medidas y proporciones, omnipresente en los magnos edificios de todos los tiempos"*.

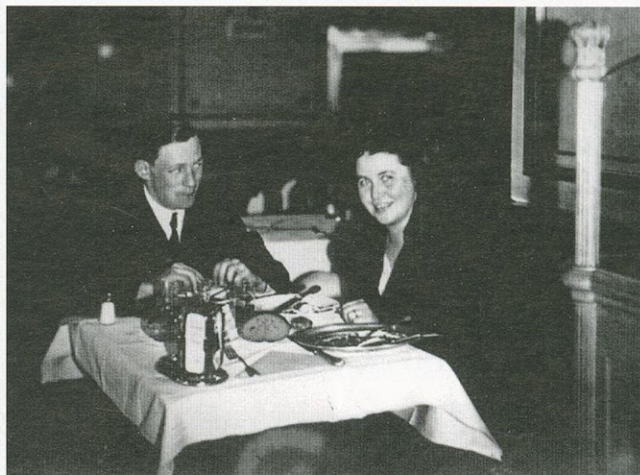
Su entusiasmo le llevaba entonces a pretender un nuevo renacimiento de la arquitectura nórdica en general y de la finlandesa en particular y, así, a añorar un pasado en el que los edificios públicos expresaban la historia mejor que los textos. Según él, había un único arte, la arquitectura, que incluía y reunía armónicamente las otras dos, la pintura y la escultura, y que era la única que *hablaba*. Se trata de la tesis de Víctor Hugo, que obsesionó al arquitecto durante toda su vida: la de la sustitución de la arquitectura por la imprenta, por la palabra escrita. El escritor romántico francés pensaba que después de la imprenta y de la extensión de la lectura,

cosas como las grandes catedrales, que *hablaban* por medio de las otras dos artes, desaparecerían.

Esta obsesión se relaciona con la condición finlandesa de aislamiento, tanto por la geografía como por la lengua, lo que le lleva a aprender muchos idiomas y decir que lo único que puede exportar el país es arquitectura y música, artes independientes del idioma. Como pintor de vocación y arquitecto por consejo de su padre, su amor por la belleza es igualmente obsesivo y le parece un tormento, ya que la belleza no se da en forma cotidiana y normal; es rara. Se opuso a la opinión de Leonardo da Vinci al pensar que el arte es una cuestión instintiva, producto del corazón y no de la mente.

Esta cuestión encerraba algunas contradicciones. La primera es el hecho de que la arquitectura de Aalto, por sensible y artística que pueda ser, está conducida por una poderosa inteligencia, aplicada desde luego no sólo a los aspectos analíticos. Otra, que las impresiones de artistas y arquitectos valen poco: su mensaje está en lo que realmente hacen, y el propio maestro nórdico lo repitió así muchas veces.

Y otra contradicción aún es que, a partir de 1927, después de practicar el clasicismo y el modo de transición que le siguió, Alvar y Aino, que se habían trasladado de Jyväskylä a Turku para trabajar con Erik Bryggman, abandonarían estos modos primeros para practicar lo que Aalto llamó casi siempre racionalismo, más que funcionalismo. Esto es, adoptando con muchísima rapidez la arquitectura moderna que su jefe y amigo les había descubierto, y con ella una mentalidad —un prurito, al menos— de actitud científica y de despego apa-



ALVAR AALTO Y AINO MARSI EN VIENA EN SU VIAJE DE NOVIOS, 1924

rente y verbal de todo lo que no fuera razón, de todo lo que no fuera mental.

Aalto inició su etapa moderna por un seguimiento corbuseriano. Ello queda patente tanto en el edificio del periódico Turun Sanomat en Turku como por su homenaje al maestro suizo a través de las ilustraciones que hace poner en una entrevista para el periódico *Uusi Aina*, de primero de año de 1928: fotos de un avión diseñado por Le Corbusier, fragmento de un templo dórico griego y de una pieza de máquina gigante presentada como si fuera algo artístico. En esa entrevista dice, sin embargo que *"el arte y la cultura de formas no han muerto, algo de por sí imposible"*.

Su alejamiento, al menos teórico, de la posición artística para abrazar la científica se va intensificando por el hecho de que su ideología de izquierda (en buena medida marxista) le va a hacer orbitar en torno a la figura de André Lurçat y a dudar algo más de Le Corbusier. O a considerar que el último era opuesto al primero, para el que la arquitectura debería plantearse absolutamente como una ciencia. Pero ecléctico al fin (romántico, incluso), declaró que ambas personalidades eran necesarias.

Aalto pasa, pues, a ser un arquitecto de la modernidad, un arquitecto racionalista aunque conserve el poso de su educación y de sus posiciones anteriores como algo operativo, ya que ello es lo que va a contribuir a explicar su obra. Lo cierto es que empieza a desarrollar una condición analítica de la arquitectura (una arquitectura funcional en cuanto arquitectura por partes). De esta visión funcional (biológica) y de la mitificación de la naturaleza nacerá el concepto de orgánico (ciudad orgánica, etc.) que tanto abundará en sus palabras.

COMO DICEN LOS ACTORES DE TEATRO CUANDO POR OLVIDAR EL TEXTO DEBEN IMPROVISAR, ME HE METIDO EN UN JARDÍN, Y POR ESO ESCRIBO UNA SUERTE DE CONVERSACIONES ERRÁTICAS ACERCA DE LA CONDICIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA COMO ARTE, DE SU DIFÍCIL Y OPINABLE RELACIÓN CON LA BELLEZA. UNAS DIGRESIONES, ACASO INÚTILES, QUE SON PARA UN FUTURO TEXTO Y PROMETEN SABROSAS DISCUSIONES CON LOS AMIGOS. ME HA PARECIDO QUE LA MUESTRA DE LA AUTORIDAD Y EL TESTIMONIO DEL GRAN ALVAR AALTO ^{N1} HAN DE INTERESAR A LOS LECTORES.

Pero distinguirá entre moderno y racionalista. Moderno era tan sólo una cuestión figurativa, opuesta a lo tradicional. El moderno puede ser formalista (forma vacía, sin contenido) y lo acertado es la nueva objetividad, como la de su amigo Ernst May. Estos fueron sus esfuerzos, casi sus torturas, para adaptarse a los nuevos tiempos, para cambiar su mente.

Al explicar Villa Mairea, en 1939, habló del programa «una casa para unos coleccionistas de arte» y no dijo casi nada de la inmensa cantidad de sutilezas conceptuales y simbólicas, del gran número de operaciones estéticas y de detalle que la casa obsesivamente tiene y a las que Aino contribuyó especialmente. Todo lo justificó además en relación a dicho programa y al carácter que éste suponía: «Se ha intentado evitar un ritmo arquitectónico artificial, pero sin prescindir de la forma en sí [...] y aplicar un concepto especial de forma arquitectónica en conexión con la pintura moderna». Esto es, relacionando directamente la belleza tan inevitable y deliberadamente buscada como expresión del contenido.

Realizó la biblioteca de Viipuri, transformación de un proyecto clásico en racionalista, y luego Villa Mairea y los pabellones finlandeses para las exposiciones de París y de Nueva York. A la luz de

estas arquitecturas, y ya en la segunda guerra mundial, no debe extrañarnos que en 1940 diga: «Pero la arquitectura no es una ciencia» y «su propósito es armonizar el mundo material y la vida humana». Continúa creyendo que la investigación arquitectónica puede ir avanzando en una progresión metódica, de busca de eficacia, pero que lo analítico no es su esencia. «Siempre habrá más de instinto y de arte en la investigación arquitectónica». Nótese que no dice en la arquitectura, sino en la investigación, que para él venía a ser algo relativo a los instrumentos de las acciones de proyectar y de construir.

Ya no era marxista. Si Lenin había concedido la independencia a Finlandia, Stalin pretendió poseerla de nuevo por la fuerza. El imperialismo soviético y la pérdida de la libertad implícita al régimen comunista le habían alejado completamente de esas posiciones. Se había convertido en un demócrata progresista, solamente, y en buena medida se había desengañado de la política en términos generales. El humanismo como si quisiera llevar a los tiempos modernos su ilusión juvenil de un nuevo renacimiento para los países nórdicos pasó a constituir una ideología casi personal. Un funcionalismo humanista, en el que el espacio (la forma, la belleza...) se consideraba necesario

N1 Muchos de los datos sobre Aalto y de sus frases están tomados del libro de Göran Schildt, *De palabra y por escrito* (Versión castellana de Alvar Aalto. In his own words). El Croquis editorial, Madrid, 2000.

AALTO SPEAKS FOR A GARDEN

is architecture an art?

As theatre actors say when they forget the text and improvise, I have come into a garden and I have written some erratic conversations, perhaps useless digressions, about the condition of modern architecture as art, about its difficult and opinion-related connection with beauty. They are meant for a future text, and they promise juicy discussions with friends. It seemed to me that the show of authority and the testimony of the great Alvar Aalto might interest the readers. As is well known, Aalto and Aino Marsi, his first wife, at the beginning of their career practiced what is called Nordic classicism. In 1921, at only twenty three, Alvar thought that an architectonic master work should have the characteristic mark of its time, which he without doubt identified with his classicism, with Asplund's and others, but also with different versions of Nordic Art Nouveau, or national romanticism. He believed, in fact, that the beauty of Stockholm and Swedish architecture at the time was represented by the City Hall by Ragnar Östberg, and the beauty of Copenhagen and Danish architecture by the consistorial house made by Martin Nyrop long before. Because of this, and despite the train station in Helsinki, a work by Eliel Saarinen who he admired, he thought that Finland's capital city should consider a new municipal building that would be the equal of its brethren countries'. Consequently with this traditional thinking, he valued things such as «...the secret law of measurements and proportions, omnipresent in the great buildings of all times».

His enthusiasm led him then to yearn for a new renaissance of Nordic architecture in general and Finnish in particular and, thus longing for a past in which public buildings expressed history better than books. According to him, there was only one art, architecture, which included and harmonically combined the other two, painting and sculpture, and which was the only one that spoke. This is Victor Hugo's thesis, which obsessed the architect all his life: the substitution of architecture by the printing press, by the written word. The French romantic writer thought that after the printing press and the extension of reading, things like big cathedrals, which spoke through the other two arts, would disappear.

This obsession was related to the Finnish condition of isolation, because of its geography as well as its language, and compelled him to learn many languages and say that the only things the country can export are architecture and music – arts independent from language. As a vocational painter and architect by his father's advice, his love for beauty is equally obsessive and it seems a torment to him, as beauty does not come in a daily and normal way; it is rare. He was opposed to Leonardo da Vinci's opinion in thinking that art is an intuitive question, a product of the heart and not the mind.

This question posed some contradictions. The first is the fact that the architecture of Alvar Aalto, as sensitive and artistic as it could be, is driven by a powerful intelligence; indeed this is applied not only to analytical aspects. Another is that the impressions of artists and architects are worth little: their message is in what they actually do, and the Nordic master himself said so many times.

Yet another contradiction is that from 1927, after the practice of classicism and the transition that followed it, Alvar and Aino, who had moved from Jyväskylä to Turku to work with Erik Bryggman, would abandon these early modes to practice what Aalto almost always called rationalism more than functionalism. This is, taking on with great celerity the modern architecture that their boss and friend had shown to them, and with it a mentality – an overzealousness, at least – of scientific attitude and of apparent and verbal indifference about anything that was not reason, anything that was not of the mind.

Aalto began his modern phase following Le Corbusier. This is evident in the Turun Sanomat Newspaper building in Turku as well as in his tribute to the Swiss master through the illustrations he asked to be placed in an interview for the newspaper Uusi Aina at the beginning of 1928: photographs of a plane designed by Le Corbusier, a fragment of a Greek Dorian temple and a piece of a gigantic machine presented as if it were something artistic. In that interview, however, he said that «the art and culture of forms has not died, it is something impossible in itself».

ALVAR AALTO: DIBUJO DE INSPIRACIÓN DE LA BIBLIOTECA DE VIIPURI



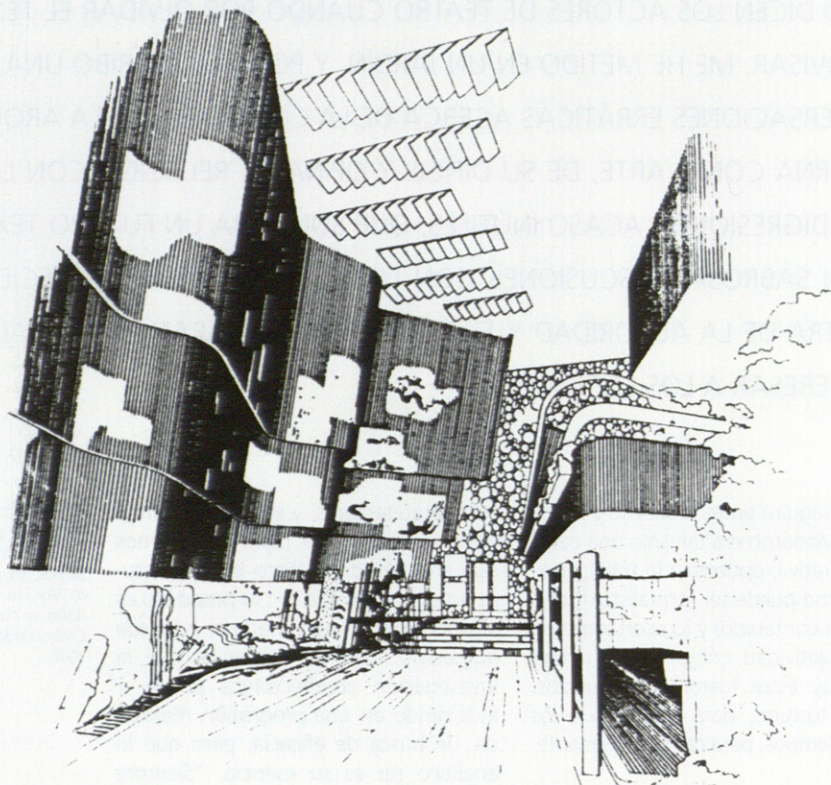
para la sana psicología del hombre. La contribución desde la arquitectura a la felicidad de sus semejantes pasó a ser su nuevo ideal, su obsesión, su utopía.

A lo largo de toda su carrera podemos observar el cultivo del placer, de la buena vida, del humor..., que Aalto va a adoptar ahora como un norte exclusivo, perdida ya la fe en la ideología socialista y perdida también –quizá mucho antes– la fe luterana de la que en ningún caso había aceptado el puritanismo, tan claro en Pallasmaa. No obstante, relaciona el sentido de lo sagrado con el arte, con lo espiritual, palabra que tantas veces empleaba.

En 1948 (muy próxima ya la muerte de Aino) es cuando responde a la encuesta de Ernesto N. Rogers en la revista *Domus* con el escrito "La trucha y el torrente de la montaña". Se trata del conocido asunto de la inspiración irracional en un dibujo no consciente de montaña con terrazas horizontales y sol mágicamente repetido **N2** que sirvió de base para imaginar la sala de lectura de la biblioteca de Viipuri. A pesar de todos estos cambios, y también de una arquitectura que, como en el Ayuntamiento de Saynatsälo –y, en general, en todas las obras de esta época– significaban una revisión del racionalismo original para plantear una modernidad otra, sus palabras no se modificaron mucho. Siguió hablando de cuestiones técnicas, de racionalismo incluso, de psicología en relación a la arquitectura, de estudio de la luz, etc.

Hablará, desde luego, del instinto que prevalece sobre la razón, pues ya al principio de los años sesenta su interés por el análisis científico de la arquitectura decaía. Pero siguió con ciertas obsesiones racionalistas como la estandarización, que quería comparar con la de la naturaleza: aparición de repeticiones de tipos o clases –flores, árboles, animales: especies– pero no de individuos, siempre únicos. Para él, una fabricación en serie, equivalente a la de los coches, no es aplicable a la arquitectura por muchas razones, entre las que destaca la condición inmueble, indisolublemente ligada al lugar, de esta última.

No empleaba mucho la palabra arte y hasta parecía pedir disculpas cuando la usaba. Es como si hubiera querido que su obra, siempre fiada a la creatividad arquitectónica intuitiva –y en aquellos años más que nunca o, mejor dicho: de



ALVAR Y AINO AALTO: PERSPECTIVA DEL INTERIOR DEL PABELLÓN FINLANDESE EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE NUEVA YORK DE 1939.

N2 V. Antón Capitel: *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*. Ed. Tanais, Madrid, 2004.

His distancing, at least in theory, from the artistic position to embrace the scientific, was intensified by the fact that his left wing ideology (to a large extent Marxist) is going to make him closer to the figure of André Lurcat and doubt rather more Le Corbusier. Or to consider that the latter was opposed to the former, for whom architecture should be approached as a science. But being rather eclectic (romantic, even), he declared that both personalities were necessary.

Aalto thus came to be an architect of modernity, a rationalist architect although he maintained the signs of his education and his previous positions as something operative, as this is what is going to contribute to explaining his work. The truth is that he started to develop an analytic condition of architecture (a functional architecture as architecture by parts). From this functional vision (biological) and the mythologizing of nature would come the organic concept (organic city, etc.) that is so abundant in his words.

But he would distinguish between modern and rationalist. Modern was only a figurative question, opposed to the traditional. The modern can be formalist (empty form, without content) and what is relevant is the new objectivity, like his friend Ernst May's. These were his efforts, almost his tortures, to adapt to the new times, to change your mind.

When he explained Villa Mairea, in 1939, he talked about its program –a house for art collectors– and said very little about the immense quantity of conceptual and symbolic subtleties, about the great number of aesthetic operations and details that the house obsessively has and to which Aino especially contributed. He justified everything also in relation to the program and the character that this supposed: "we have tried to avoid an artificial architectonic rhythm, but without disregarding form in itself [...] and to apply a special concept of architectonic form in connection to modern painting". That is, directly relating the unavoidable and deliberately sought beauty as an expression of the content.

He designed the library in Viipuri, the transformation of a classical project into rationalist, and then Villa Mairea and the Finnish pavilions for the exhibitions in Paris and New York. In the light of these works, and already in the Second World War, it should not seem strange that in 1940 he said: "But architecture is not a science" and "its purpose is to harmonize the material world and human life". He still believed that architectonic research could advance in a methodical progres-

sion, in search of efficacy, but that the analytic is not its essence. "There will always be more of instinct and art in architectonic research". Notice that he did not say architecture but research, which for him was something related to the instruments of the actions of designing and building.

He was not a Marxist at that time. If Lenin had conceded independence to Finland, Stalin wanted to take it again by force. Soviet imperialism and the loss of the freedom to the communist regime that this implied had totally distanced him from those positions. He had become a progressive democrat, he had merely been disappointed, to a great degree, with politics in general terms. Humanism –as if he wanted to take into the modern times his juvenile idea of a new renaissance for the Nordic countries– came to constitute an almost personal ideology. A humanist functionalism in which space (form, beauty...) was considered necessary for the healthy psychology of man. The contribution from architecture to the happiness of his fellows became his new ideal, his obsession, his utopia.

Throughout his career we can see the cultivation of pleasure, good life, humour..., that Aalto would now adopt as an exclusive goal, having lost his faith in the socialist ideology and also having lost –perhaps long before– his Lutheran faith, of which he had not accepted in any case its Puritanism, so obvious in Pallasmaa. However, he did relate the sense of sacred with art, with the spiritual, a word he used many times.

In 1948 (very close to the death of Aino) he answered to the interview by Ernesto N. Rogers in the *Domus* magazine with the writing "The Trout and the Mountain Torrent". It is about the well-known issue of irrational inspiration in an unconscious drawing of a mountain with horizontal terraces and magically repeated sun2 that was the basis for imagining the reading hall of the library in Viipuri. Despite all these changes and an architecture that, like the city hall in Saynatsälo and all the architecture of that time in general, meant a revision of the original rationalism to approach another modernity, his words did not change much. He still talked about technical matters, even rationalism, about psychology in relation to architecture, about study of light, and so on.

He would talk, of course, about the instinct that prevails above reason, as his interest at the beginning of the sixties for the scientific analysis of architecture was already waning.

But he still held certain rationalist obsessions such as the standardization, which he wanted to compare with nature's: the appearing of repetitions of types or classes—flowers, trees, animals: species—but not individuals, always unique. For him, mass production, equivalent to cars, is not applicable to architecture for many reasons, among which he emphasized the immovable asset condition, indissolubly linked to its site.

He did not use the word art much and seemed to apologize when he used it. As if he had wanted his work, always entrusted to intuitive architectonic creativity—more than ever during those years or better phrased, in a similar way to prior occasions but now more consciously than ever—to still be justified by indubitable reasons. The mature architect, virtuoso, can allow himself not to analyze, he does not need to or it is done for him, but he does not want this to be noticed. He knows that his intuition is superior to reason and also knows that it is not in contradiction with it, but this has to be very clear to others.

In 1955 he said: "the old dilemma about monumentality and form is still alive in our profession with the same strength as before. All the attempts to eliminate it would be as unsuccessful as attempting to erase the idea of heaven from religion". He was still concerned with formalism—form without content—, but he is equally worried about the disappearing of the aesthetic and symbolic sense, especially in the architecture of public buildings, which he believed was in grave decline with all that he believed this implied in the issue of content. "Where form is good, the activity becomes positive" (1968).

Aalto, despite the ideological disbelief of his mature stage, wanted to still grasp the juvenile hope of inexorable progress; that we will come to paradise, to a perfect world, which he, like many others, had thought modernity—architectonic and otherwise—had definitely promised. This was a lay transformation of Christianity, a Marxist vision of the Christian (or the identification between the two, if we pay attention to so many coincidences): paradise on earth, instead of in heaven, the union between the two, if you prefer. The Finnish master debated and tortured himself between his old faith and the deteriorated reality of the modern world, expressed in the visible as well as the moral. He meditated about the decadence of the public building as a terrifying symptom and he almost believed that going back would be necessary if it were not stupid to look back: but perhaps it would be possible "to create once again the indispensable order for social organization" (1953).

The nostalgia of the past also dominated the master when he thought of the aesthetic decadence of cities, and in the old and modern difficulty of them being beautiful; when he remembered thus his beloved Italy and the Saint Mark's Square in Venice, or Siena, and "What is beautiful?, he wondered. Something he knew that could not be answered" (1966).

But let's not finish with the melancholic Aalto in old age, a state of mind in which his health problems had much importance. Let us remember some words of his mature phase (1957), when he said before the masters of works of the Swedish city of Malmö: "Architecture has a second intention that is always latent: creating a paradise", thus aiming that the constructors became aware of what they were producing, or should produce. And later: "Architecture is the cheapest and most beautiful game in the world", meeting the protests about high costs typical of those professionals. That is, as if saying: if you built a road, how many kilometres would you have if you applied the budget for a public building? And: if architecture has to be a paradise—as you would want for your own houses—could it avoid being beautiful? Would this beauty cost that much?

Uniting sentiment and reason, would in the end be, like for Leonardo, for the classics, Aalto's ultimate position? It seems it was, and we would wish that when such a fertile and intense life, in which he had so much joy, declined he had felt this renaissance plenitude that he wanted to awaken in his youth. To Göran Schildt, his biographer, he said in 1972: "Realism provokes in general the most powerful stimulus in my imagination". And at a much later time difficult to date, he said: "We must be very cautious, because rational calculations are not more accurate than a belief or a dream".

un modo semejante a las ocasiones antiguas pero ahora más conscientemente que nunca—siguiera justificada por razones indudables. El arquitecto maduro, virtuoso, puede permitirse ya no analizar, no lo necesita o lo hacen por él, pero no quiere que se note. Sabe que su intuición es superior a la razón y sabe también que no se contradice con ella, pero esto ha de aparecer bien claro ante los demás.

En 1955 dijo: "el viejo dilema de la monumentalidad y de la forma permanece vivo en nuestra profesión con la misma fuerza que antaño. Todos los intentos de eliminarlo serían tan infructuosos como querer aniquilar de la religión la idea de cielo". Sigue preocupado con el formalismo—la forma sin contenido—, pero se preocupa igualmente por la desaparición del sentido estético y simbólico, especialmente en la arquitectura de los edificios públicos, a los que ve en grave decadencia, con lo que piensa que ello significa en el plano de los contenidos. "Donde la forma es buena, allí la actividad se vuelve positiva" (1968).

Aalto, a pesar del descreimiento ideológico de su etapa de madurez, quería aferrarse todavía a la juvenil esperanza del inexorable progreso: de que llegaríamos a un paraíso, a un mundo perfecto, que a él como a tantos les había parecido que la modernidad arquitectónica y no prometió con firmeza. Era ésta una transformación laica del cristianismo, una visión marxista de lo cristiano (o una identificación entre las dos, si hacemos caso de tantas y tantas conciencias): el paraíso en la tierra, en vez de en el cielo; la unión entre los dos, si

se prefiere. El maestro finlandés se debate y tortura entre ésta su antigua fe y la realidad deteriorada del mundo moderno, expresa tanto en lo visible como en lo moral. Medita en la decadencia de la edificación pública como síntoma aterrador y casi cree que habría que retroceder si no fuera estúpido mirar atrás: pero quizá se pudiera "volver a crear aquel orden imprescindible para la organización social" (1953).

La nostalgia del pasado domina al maestro también cuando piensa en la decadencia estética de las ciudades, y en la dificultad antigua y moderna de que sean bellas; cuando recuerda así su amada Italia y la plaza de San Marcos en Venecia, o Siena, y "¿Qué es bello?", se pregunta al respecto. Algo que sabe que no se puede responder (1966).

Pero no acabemos con el Aalto melancólico de la vejez, estado de ánimo en el que los problemas de su salud tuvieron mucha importancia. Recordemos algunas palabras de su etapa madura (1957), cuando dijo ante los maestros de obras de la ciudad sueca de Malmö: "La arquitectura tiene una segunda intención que siempre permanece latente: la de crear un paraíso", intentando así que los constructores fueran conscientes de lo que fabricaban, o debían fabricar. Y, luego: "La arquitectura es el juego más barato y hermoso del mundo", saliendo al paso de las protestas de carestía típicas de aquellos profesionales. Esto es, como diciendo: si construyeran ustedes una carretera ¿para cuántos kilómetros tendrían si aplicaran el presupuesto de un edificio público? Y: si la arquitectura ha de ser un paraíso como ustedes querían sin duda para sus propias moradas, ¿podrá evitar ser bella? ¿Tanto costaría esa hermosura?

Unir sentimiento y razón ¿sería al fin, como para Leonardo, como para los clásicos, la posición última aaltiana? Tal parece que sí, y bien deseáramos que, al declinar una vida tan fértil e intensa y en la que tanto gozó, hubiera sentido esa plenitud renacentista que en su juventud ambicionó despertar. A Göran Schildt, su biógrafo, le dijo en 1972: "El realismo provoca por lo general los estímulos más poderosos en mi imaginación". Y en una fecha bastante tardía pero que no es posible precisar, dijo: "Debemos ser muy precavidos, pues los cálculos racionales no son más seguros que una creencia o que un sueño".

ÓLEO DE AKVAR AALTO DE 1949.

