

n°4 / 2023

le carré bleu

feuille internationale d'architecture

THE IDEA OF THE TOTAL SHAPE



1000
REIMA PIETILÄ

fondateurs (en 1958)

Aulis Blomstedt, Reima Pietilä, Keijo Petäjä,
Kyösti Alander, André Schimmerling *directeur de*
1958 à 2003

**responsable de la revue et animateur
(de 1986 à 2006)**

avec A.Schimmerling, Philippe Fouquey

directeur Massimo Pica Ciamarra

Cercle de Rédaction

Kaisa Broner-Bauer, Jorge Cruz Pinto, Pierre
Lefèvre, Massimo Locci, Päivi Nikkanen-Kalt,
Luigi Prestinenza Puglisi, Livio Sacchi, Sophie
Brindel-Beth, Bruno Vellut.

collaborateurs

Outre son important groupe en France,
Le Carré Bleu s'appuie sur un vaste réseau
d'amis, collaborateurs et correspondants en
Allemagne, Autriche, Belgique, Danemark,
Espagne, Estonie, Angleterre, Canada, Chine,
Cuba, Etats-Unis, Finlande, Japon, Jordanie,
Grèce, Hollande, Hongrie, Israël, Italie,
Norvège, Suède et Portugal.

Grace à l'initiative de la Bibliothèque de la
« Cité du Patrimoine et de l'Architecture » à
Paris, sur le site www.lecarrebleu.eu " tous les
numéros du Carré Bleu depuis l'origine en
1958 sont disponibles gratuitement avec la
totalité des textes.

en collaboration avec

- Civilizzare l'Urbano ETS
- IN/Arch - Istituto Nazionale di Architettura - Roma
- Museum of Finnish Architecture - Helsinki
- Fondazione italiana per la Bioarchitettura e
l'Antropizzazione sostenibile dell'ambiente

archives iconographique, publicité

redaction@lecarrebleu.eu

traductions

par Adriana Villamena
révision des textes français F. Lapiéd

mise en page Francesco Damiani

édition

nouvelle Association des Amis du Carré Bleu,
loi de 1901 Président François Lapiéd
tous les droits réservés / Commission paritaire 593
« Le Carré Bleu, feuille internationale d'architecture »

www.lecarrebleu.eu

Petteri Kummala occupe le poste de responsable de la recherche au Musée de l'Architecture finlandaise, où il supervise également les publications, les collections et la bibliothèque. Titulaire d'un doctorat en philosophie (PhD) obtenu à l'Université d'Helsinki en 2016, il a également dispensé des cours à l'Université d'Helsinki ainsi qu'à l'Université Aalto

Lauri Louekari est architecte et docteur (D.Sc.) en architecture. Il a enseigné la conception de l'architecture moderne au Département d'architecture de l'Université d'Oulu en tant que professeur temporaire. Louekari est également un chercheur sur l'espace littéraire. Sa dissertation doctorale, intitulée *Metsän arkkitehtuuri* (L'architecture de la forêt, 2006), traite des structures spatiales analogues dans la nature et l'architecture.

Pekka Passinmäki est architecte et titulaire d'un doctorat en philosophie (PhD). Il enseigne en tant que maître de conférences à l'Université de Tampere, au sein de l'École d'architecture, où il dispense des cours sur la théorie et la philosophie de l'architecture, ainsi que sur les fondements de la recherche architecturale. Ses recherches se concentrent principalement sur la phénoménologie de l'architecture.

Marja-Riitta Norri est une architecte qui, avec son équipe, conçoit principalement des logements. De 1988 à 2002, elle a été directrice du Musée de l'Architecture finlandaise, et de 1981 à 1987, elle a été rédactrice en chef de la revue *Arkkitehti*. En outre, elle a dirigé plusieurs livres et organisé des expositions. En 2001, elle a été invitée à rejoindre l'Académie française d'architecture.

Kaisa Broner est architecte et professeure émérite d'architecture (Université d'Oulu, 1986–2010). Elle détient des doctorats en architecture (HUT, actuellement l'Université d'Aalto) et en études urbaines (EHESS, Paris), ainsi qu'un M.Sc. en conservation du patrimoine (Columbia University, NYC). Auteur de nombreuses publications, elle a également travaillé comme architecte ou professeure invitée au Japon, en France, aux États-Unis et en Estonie.

100 REIMA PIETILÄ

le carré bleu
feuille internationale d'architecture

4. 2023

03 **Editorial**

par Massimo Pica Ciamarra

05 **Briser les frontières du modernisme :
Notes biographiques sur l'œuvre de Reima Pietilä**

par Petteri Kummala

19 **« Concevez des lieux, pas des bâtiments » -
L'actualité des idées de Pietilä**

par Lauri Louekari

37 **Reima Pietilä, pionnier de la recherche basée sur le design**

par Pekka Passinmäki

51 **Le sens du design de Reima Pietilä**

par Marja-Riitta Norri

67 **Sur la signification de Reima Pietilä et de son approche architecturale**

par Kaisa Broner

Dans « *Les racines du Carré Bleu* » (LCB 1/2019), nous avons réfléchi au tempérament culturel qui, en 1958, a conduit à la naissance de notre « feuille internationale d'architecture », fondée à Helsinki en 1958 par Aulis Blomstedt, André Schimmerling, Kyosti Alander, Keijo Petäjä et Reima Pietilä alors âgé d'une trentaine d'années, les plus jeunes de ces personnalités diverses unies par une même ferveur, mais avec des expériences et des histoires différentes.

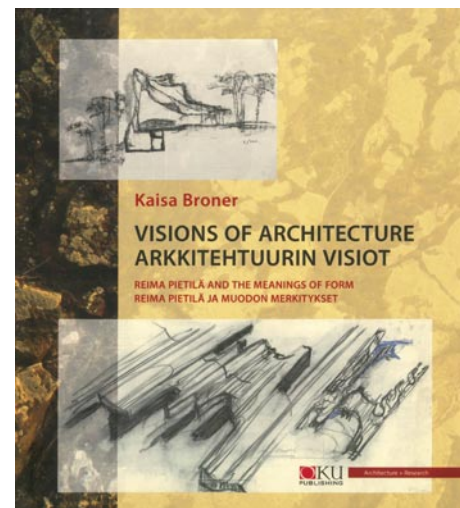
A Paris, dans les espaces de l'Institut Finlandais de Culture, nous étions nombreux à participer en 1992 - chacun d'entre nous avec une de ses œuvres - à l'exposition « *Les architectes du Carré Bleu : en marge à l'œuvre de Reima Pietilä* », premier hommage reconnaissant à cet architecte important et poétique qui nous a malheureusement quittés trop tôt : il aurait eu 100 ans cette année. L'exposition s'inscrivait dans le cycle de conférences organisé entre janvier et février 1992 à l'occasion de l'exposition RAILI et REIMA PIETILÄ.

Le n° 1/1992 du CB rappelle notamment la conférence de Liane Lefavre et Alexandre Tzonis, qui ont exposé le contexte culturel dans lequel se situe l'œuvre des Pietilä, considérant « qu'il s'agit en l'espèce d'exemples éloquentes d'un régionalisme moderne. Cette constatation initiale les a amené à esquisser révolution du mouvement moderne et les tendances uniformisantes connues sous la dénomination d'« international style » qui se sont manifestées en son sein à une certaine époque de l'après-guerre. Des réactions se sont manifestées contre cette approche « façadiste » et formaliste dans une série de pays, plus de la part de représentants de la génération d'avant que de l'après guerre. Liane Lefavre et Alexandre Tzonis citent Alvar Aalto en Finlande, les membres des TEAM X en France, Angleterre, Hollande ou en Italie. Ils rangent les Pietilä parmi les principaux tenants de cette orientation qu'ils dénomment régionaliste et critique, en vue de la distinguer du régionalisme romantique ou populiste. La caractéristique essentielle de cette tendance - et donc de l'œuvre des Pietilä - est de rehausser l'importance du site, y compris les valeurs culturelles propres au contexte dans le cadre d'un fonctionnalisme élargi, d'utiliser des matériaux en respectant leurs qualités constructives, et, sur le plan formel, conférer au bâtiment une fonction symbolique ».

Kaisa Broner, qui a coordonné ce numéro consacré à Reima Pietilä, a notamment publié *Visions of Architecture: Reima Pietilä and the Meanings of Form* (2019). L'ouvrage a fait l'objet d'un entretien avec l'auteur mené par Anni Vartola, intitulé « Sur la pensée architecturale et sur l'architecture de Reima Pietilä », et paru dans CB n° 2/2020.

L'éditorial perspicace publié à cette occasion par Alberto Terminio note que « la fréquentation de Pietilä des représentants les plus importants du Team 10 continua pendant tout le développement des activités du groupe, même si dans une position singulière qui distingua sa figure également au niveau national. Il exprima sa contribution avec une participation considérable aux rencontres des années Soixante-dix, à travers les thèmes de la conception organique de la forme, la responsabilité de l'architecte et le rôle de l'architecture dans l'âge contemporain ».

Le Carré Bleu remercie le Musée de l'architecture finlandaise d'avoir gracieusement fourni des illustrations pour cette publication en l'honneur du 100e anniversaire de Reima Pietilä.



BRISER LES FRONTIÈRES DU MODERNISME : NOTES BIOGRAPHIQUES SUR L'ŒUVRE DE REIMA PIETILÄ

par Petteri Kummala

Rompere i confini del modernismo: note biografiche sulla carriera di Reima Pietilä

Reima Pietilä (1923-1993) aveva inizialmente l'idea di divettare filosofo. Negli anni '30, quando era ancora al liceo, frequentò le lezioni di lingue ugro-finniche, etnologia e filosofia all'Università di Turku. La guerra però ritardò i suoi studi e si diplomò a 22 anni. Le esperienze vissute in Carelia durante la guerra e i consigli dei genitori contribuirono a fargli cambiare idea sulla sua futura professione e a fargli iniziare gli studi di architettura alla Helsinki University of Technology nel 1945.¹

Pietilä si laurea nel 1953 e nello stesso anno entra a far parte del gruppo finlandese CIAM PTAH su invito dell'architetto e teorico Aulis Blomstedt. Nel 1958 i membri del PTAH fondarono la rivista *Le Carré Bleu* come piattaforma per il dibattito teorico su architettura, arte e urbanistica. Pietilä fu uno dei membri fondatori della rivista, insieme ad Aulis Blomstedt, Eero Eerikäinen, Keijo Petäjä, il francese André Schimmerling e Kyösti Ålander, allora primo direttore del Museo di Architettura Finlandese.

Breaking the Frontiers of Modernism : Biographical Notes on the Lifework of Reima Pietilä

Reima Pietilä (1923-1993) initially planned an academic career as a philosopher. While still in high school in the 1930s, he attended lectures in Finno-Ugric languages, ethnology and philosophy at the University of Turku. The war, however, postponed Pietilä's studies, and he was 22 years old by the time he graduated from high school. His experiences in Karelia during the war and his parents' advice contributed to him changing his mind about his future profession and he began his studies in architecture at Helsinki University of Technology in 1945.¹

Pietilä graduated in 1953 and that same year joined the Finnish CIAM group PTAH at the invitation of architect-theoretician Aulis Blomstedt. In 1958 the members of PTAH established the journal *Le Carré Bleu* as a platform for theoretical debate regarding architecture, art, and urbanism. Pietilä was one of the journal's founding members, alongside Aulis Blomstedt, Eero Eerikäinen, Keijo Petäjä, French André Schimmerling and Kyösti Ålander, then the first director of the Museum of Finnish Architecture.

Reima Pietilä (1923-1993) se destinait initialement à une carrière universitaire de philosophe. Dans les années 1930, alors qu'il est encore au lycée, il suit des cours de langues finno-ougriennes, d'ethnologie et de philosophie à l'université de Turku. La guerre a cependant retardé les études de Pietilä, et il avait 22 ans lorsqu'il a obtenu son diplôme de fin d'études secondaires. Ses expériences en Carélie pendant la guerre et les conseils de ses parents l'ont amené à changer d'avis sur sa future profession et à commencer des études d'architecture à l'université de technologie d'Helsinki en 1945.¹

Pietilä obtient son diplôme en 1953 et rejoint la même année le groupe finlandais CIAM PTAH à l'invitation de l'architecte-théoricien Aulis Blomstedt. En 1958, les membres de PTAH créent la revue « *Le Carré Bleu* », plate-forme de débat théorique sur l'architecture, l'art et l'urbanisme. Pietilä est l'un des membres fondateurs de la revue, aux côtés d'Aulis Blomstedt, d'Eero Eerikäinen, de Keijo Petäjä, du français André Schimmerling et de Kyösti Ålander, alors premier directeur du Musée de l'architecture finlandaise.

Dopo aver lavorato nell'ufficio di Viljo Revell (1955-56) e nel Dipartimento di Urbanistica del National Board of Building, Pietilä avviò un proprio studio nel 1957 che tre anni si trasformò in studio comune con la moglie Raili (nata Paatelainen, 1926-2021).²

Le principali opere architettoniche di Pietilä comprendono solo una decina di progetti costruiti, la maggior parte dei quali a seguito di concorsi di architettura. I suoi primi lavori, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, derivano tutti da progetti vincitori di concorsi. Tra questi, il suo primo progetto costruito, il Padiglione finlandese all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958 (concorso del 1956), la Chiesa di Kaleva a Tampere (concorso del 1959; completata nel 1966) e Dipoli, l'edificio dell'Unione degli studenti dell'Università di Tecnologia di Helsinki, nel campus di Otaniemi a Espoo (concorso del 1961; completato nel 1966).

Questi tre progetti segnano il passaggio del lavoro progettuale di Pietilä dalla morfologia geometrica ai modelli topografici di organizzazione. Nel padiglione, Pietilä enfatizzò ancora un approccio geometrico e persino modulare, alla maniera di Aulis Blomstedt, ma, come lui stesso afferma, con i progetti successivi iniziò una sua "strada".³ Ciò è ulteriormente sottolineato nell'articolo "La Morphologie de l'expression plastique", pubblicato nel numero 1/1958 del *Carré Bleu*, che contiene il suo "addio all'estetica numerica".⁴ Il suo nuovo approccio ha trovato una forma matura nella geomorfologia di Dipoli, che, secondo lui, è "un frammento di natura-complesso del suo sito". Sembra quindi una creazione non intenzionale. E proprio per questo non segue alcuna preposizione progettuale.

Dipoli rompe i confini della buona estetica funzionalista puntando sul modo di fare architettura proprio della natura".⁵

After working, for instance, in Viljo Revell's office (1955-56) and the National Board of Building's Department of Town Planning, Pietilä started his own office in 1957 and three years later formed a joint office with his wife Raili (née Paatelainen, 1926-2021).²

Pietilä's main architectural works include only some ten built projects, most of which were commissioned following architectural competitions. His early works from late 1950s and early 1960s were all based on winning competition entries; these include his first built project, the Finnish Pavilion at the Brussels World Fair in 1958 (competition in 1956), Kaleva Church in Tampere (competition in 1959; completed in 1966), and Dipoli, the Helsinki University of Technology Students' Union Building, on the Otaniemi campus in Espoo (competition in 1961; completed in 1966).

These three projects mark the shift in Pietilä's design work from geometrical morphology to topographical patterns of organization. In the pavilion, he still emphasized a geometrical and even modular approach, à la Aulis Blomstedt but, according to his own description, with the next projects he started his "own way".³ This was further emphasised in his article "La Morphologie de l'expression plastique" published in *Le Carré Bleu* issue 1/1958, which contained his "farewell to numerical aesthetics".⁴ His new approach found a mature form in the geomorphology of Dipoli, which, according to him, is "a fragment of nature-complex of its site. Thus, it looks like an unintentional creation. And for this very reason it doesn't follow any pre-positions of design.

Dipoli breaks the boundaries of good functionalist aesthetics by aiming at nature's own way of making architecture."⁵

Après avoir travaillé dans le bureau de Viljo Revell (1955-56) et au département d'urbanisme de l'Office national de la construction, Pietilä a créé son propre bureau en 1957 et, trois ans plus tard, un bureau commun avec son épouse Raili (née Paatelainen, 1926-2021).²

Les principaux travaux architecturaux de Pietilä ne comprennent qu'une dizaine de projets construits, dont la plupart ont été commandés à la suite de concours d'architecture. Ses premiers travaux, réalisés entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, étaient tous basés sur des projets gagnants de concours ; il s'agit notamment de son premier projet construit, le Pavillon finlandais à l'exposition universelle de Bruxelles en 1958 (concorso en 1956), de l'église Kaleva à Tampere (concorso en 1959 ; achevé en 1966) et de Dipoli, le bâtiment de l'union des étudiants de l'université de technologie d'Helsinki, sur le campus Otaniemi à Espoo (concorso en 1961 ; achevé en 1966).

Ces trois projets marquent le passage, dans le travail de conception de Pietilä, d'une morphologie géométrique à des modèles d'organisation topographiques. Dans le pavillon, il met encore l'accent sur une approche géométrique et même modulaire, à la manière d'Aulis Blomstedt, mais, selon sa propre description, avec les projets suivants, il entame sa « propre voie ». ³ Cela a été encore souligné dans son article « La Morphologie de l'expression plastique » publié dans « *Le Carré Bleu* » numéro 1/1958, qui contenait son « adieu à l'esthétique numérique ». ⁴ Sa nouvelle approche a trouvé une forme matura dans la geomorfologia de Dipoli, qui, selon lui, est « un fragment de la nature-complexe de son site. Elle ressemble donc à une création involontaire. Et c'est précisément pour cette raison qu'il ne suit aucune préposition de conception. Dipoli franchit les limites d'une bonne esthétique fonctionnaliste en visant la manière propre à la nature de faire de l'architecture ». ⁵

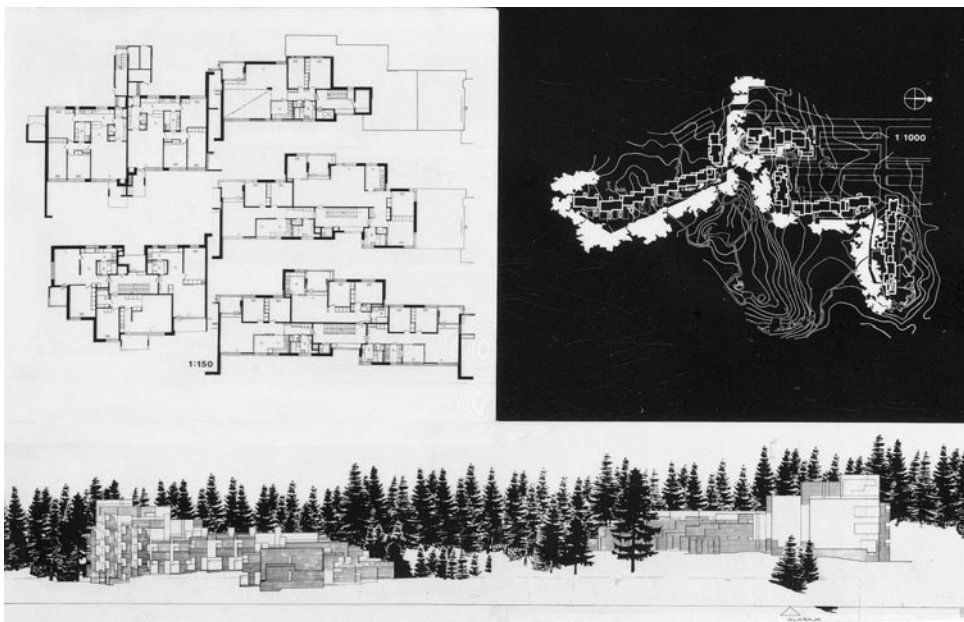
Église Kaleva. Photo Simo Rista © Musée de l'architecture finlandaise.



A questi progetti fa seguito quello per l'area residenziale di Suvikumpu a Tapiola, Espoo (concorso nel 1962; completamento nel 1969, seconda fase nel 1982) che dimostra il suo interesse per la correlazione tra forma costruita e forma naturale. La massa sfalsata dell'edificio si adatta alla topografia mutevole e le varie tonalità di verde delle superfici in calcestruzzo si fondono con quelle della foresta circostante, composta da abeti rossi, pini e betulle. Gli anni Sessanta videro un'altra proposta vincente dello studio Pietiläs, quella del 1963 per l'ambasciata finlandese a Nuova Delhi, in India. L'edificio però fu completato solo nel 1985.⁶

A causa della mancanza di commissioni significative dopo il successo nel concorso per l'ambasciata di Nuova Delhi, Pietilä ha rivolto la sua attenzione al lavoro teorico e alla progettazione di mostre.⁷ Continuando a sperimentare, a partire dalla mostra *Morphology - Urbanism* del 1960, la rappresentazione di idee teoriche in forma visiva, progettò *Zone* (Vyöhyke) nel 1967 e *Space Garden* (Tilatarha) nel 1971. I suoi precedenti esperimenti sullo studio della forma, la morfologia, sono stati sviluppati in "Zone" -uno studio dell'intermediazione tra linguaggio e immagini, pensiero e visione- e in "Space Garden" -uno studio della percezione umana nell'esperienza spaziale e ambientale. Entrambe le mostre consistevano in suggestivi pannelli simili a "immagini-concetti-poesie".⁸

Gli anni Settanta furono un periodo particolarmente attivo per Pietilä a livello internazionale. Partecipa a diverse riunioni del Team 10 e nel 1972 accetta l'invito di Oswald Mathias Ungers a insegnare alla Cornell University di New York per il semestre primaverile.⁹ L'incarico per l'area del Kuwait Sief Palace è del 1973, dopo un concorso internazionale ad inviti nel 1969-70: gli edifici furono completati nel 1978-82.¹⁰



Quartier résidentiel de Suvikumpu
© Musée de l'architecture finlandaise.

These projects were followed by the Suvikumpu housing area in Tapiola, Espoo (competition in 1962; completed in 1969, second phase in 1982), which demonstrates his interest in the correlation between built and natural form. The staggered building mass adapts to the shifting topography as various shades of green in the concrete surfaces allow it to merge with those of the surrounding forest consisting of spruce, pine and birch trees. The 1960s saw yet one more winning entry from the Pietiläs' office, their winning proposal in 1963 for the Finnish Embassy in New Delhi, India. The building, however, was not completed until 1985.⁶

Due to the lack of significant commissions after the success in New Delhi embassy competition, Pietilä directed his attention to theoretical work and exhibition design.⁷ Continuing his experiments from the 1960 exhibition *Morphology - Urbanism* in representing theoretical ideas in visual form, he designed *Zone* (Vyöhyke) in 1967 and *Space Garden* (Tilatarha) in 1971. His earlier experiments in the study of form, morphology, were developed in *Zone* into a study of the intermediation between language and images, thinking and seeing, and in *Space Garden* into a study of human perception in spatial and environmental experience. Both exhibitions consisted of evocative "image-concept-poem"-like panels.⁸

The 1970s became a particularly active period for Pietilä internationally. He participated in several Team 10 meetings, and in 1972 he accepted an invitation from fellow Team 10 member Oswald Mathias Ungers to teach at Cornell University in New York for the spring semester.⁹ The commission for Kuwait Sief Palace area came in 1973 after an international invitational competition in 1969-70, and the buildings were completed in 1978-82.¹⁰

Ces projets ont été suivis par le quartier résidentiel de Suvikumpu à Tapiola, Espoo (concours en 1962 ; achevé en 1969, deuxième phase en 1982), qui démontre son intérêt pour la corrélation entre la forme construite et la forme naturelle. La masse du bâtiment en quinconce s'adapte à la topographie changeante, les différentes nuances de vert des surfaces en béton lui permettant de se fondre avec celles de la forêt environnante composée d'épicéas, de pins et de bouleaux. Dans les années 1960, le bureau des Pietiläs a remporté un autre projet, celui de l'ambassade de Finlande à New Delhi, en Inde, en 1963. Le bâtiment n'a toutefois été achevé qu'en 1985.⁶

En raison de l'absence de commandes importantes après son succès au concours de l'ambassade de New Delhi, Pietilä se consacre à des travaux théoriques et à la conception d'expositions.⁷ Poursuivant les expériences menées depuis l'exposition *Morphologie - Urbanisme* de 1960 pour représenter des idées théoriques sous une forme visuelle, il conçoit *Zone* (Vyöhyke) en 1967 et *Space Garden* (Tilatarha) en 1971. Ses expériences antérieures sur l'étude de la forme, la morphologie, se sont transformées dans *Zone* en une étude de l'intermédiation entre le langage et les images, la pensée et la vision, et dans *Space Garden* en une étude de la perception humaine dans l'expérience de l'espace et de l'environnement. Les deux expositions étaient composées de panneaux évocateurs de type « image-concept-poème ».⁸

Les années 1970 ont été une période particulièrement active pour Pietilä sur le plan international. Il participe à plusieurs réunions de l'Équipe 10 et, en 1972, il accepte l'invitation d'un autre membre de l'Équipe 10, Oswald Mathias Ungers, à enseigner à l'université Cornell de New York pendant le semestre de printemps.⁹



Centre Congrégationnel d'Hervanta © Musée de l'architecture finlandaise.



Bibliothèque de Metso. Photo: Simo Rista. © Musée de l'architecture finlandaise.

La proposta dei Pietiläs al concorso internazionale a inviti per un piano regolatore per l'area di Deira Sea Corniche a Dubai City nel 1974 ha ricevuto una risposta entusiastica, ma i Pietiläs decisero di ritirarsi dall'ulteriore sviluppo di questo progetto, di gran lunga il più vasto della loro carriera, a causa delle limitate risorse del loro studio.¹¹

I principali lavori tardivi dei Pietiläs comprendono due grandi progetti a Tampere: il centro comunitario Hervanta e la Biblioteca principale della città "Metso". Hervanta è un progetto urbano su larga scala costruito in due fasi, simile per scala e finalità al progetto Kuwait. La prima fase, costruita nel 1978-79, comprende centri di aggregazione e per il tempo libero e un centro commerciale. Il centro polifunzionale, che collega il centro commerciale alle altre parti del piano, è stato completato nel 1985-89 e comprende una biblioteca, un cinema e un centro sociale. Il complesso edilizio si distingue per l'ampio uso di mattoni in varie tonalità rossastre, che lo collegano al vecchio patrimonio edilizio del centro di Tampere, l'ex capitale industriale della Finlandia. L'obiettivo principale del progetto era rigenerare l'identità e ravvivare un sobborgo desolante degli anni Settanta.

In Metso (gallo cedrone in finlandese) l'approccio geomorfologico dei Pietiläs è stato sviluppato in direzione "zoomorfa". I punti di partenza per il progetto sono stati le immagini di un gallo cedrone che arruffa il suo piumaggio in una danza di accoppiamento, una conchiglia nautilus a camera e i motivi presenti nelle decorazioni celtiche.¹² Le forme scultoree rotonde dell'edificio sono rivestite in rame scuro e culminano in una cupola inclinata che copre l'ingresso e la sua monumentale scala a chiocciola. L'ingresso conduce alla sala dei prestiti principale, con volta a conchiglia, che è uno degli spazi interni più interessanti del progetto dei Pietiläs.

The Pietiläs' proposal in the invited international competition for a master development plan for the Deira Sea Corniche area in Dubai City in 1974 received an enthusiastic response, but the Pietiläs decided to withdraw from the further development of this by far the most extensive project of their career because of the limited resources of their office.¹¹

The Pietiläs' main late works include two major projects in Tampere: the Hervanta community centre and the city's main library "Metso". Hervanta is a large-scale urban project built in two phases and similar in scale and purpose as the Kuwait project. The first phase, built in 1978-79, included congregational and leisure-time centres and a shopping centre. The multi-purpose centre, which connects the shopping centre with the other parts of the plan, was completed in 1985-89 and it includes a library, cinema, and a social centre. The building complex is distinctive for the extensive use of brick in various reddish tones, which connects it to the old built heritage in the core of Tampere, the former industrial capital of Finland. The main objective of the project was to regenerate identity into and enliven a dismal 1970s suburb.

In Metso (Finnish for capercaillie) the Pietiläs' geomorphological approach was developed towards a "zoomorphic" direction. The starting points for the design were the images of a capercaillie ruffling his plumage in a mating dance, a chambered nautilus shell and patterns found in Celtic embellishment.¹² The round sculptural shapes of the building are clad in dark copper and culminate in a tilted dome that covers the entrance hall and its monumental spiral staircase. The entrance hall leads to the shell-vaulted main lending hall, which is one of the most interesting interior spaces of the Pietiläs' design.

La commande de la zone du palais de Kuwait Sief a été passée en 1973 après un concours international sur invitation en 1969-70, et les bâtiments ont été achevés en 1978-82.¹⁰ La proposition des Pietiläs dans le cadre du concours international sur invitation pour un plan directeur de développement de la zone de Deira Sea Corniche dans la ville de Dubaï en 1974 a reçu une réponse enthousiaste, mais les Pietiläs ont décidé de se retirer du développement de ce projet de loin le plus important de leur carrière en raison des ressources limitées de leur bureau.¹¹

Les principaux travaux tardifs des Pietiläs comprennent deux projets majeurs à Tampere : le centre communautaire Hervanta et la bibliothèque principale de la ville « Metso ». Hervanta est un projet urbain de grande envergure, construit en deux phases, dont l'échelle et l'objectif sont similaires à ceux du projet Koweït. La première phase, construite en 1978-1979, comprenait des centres de congrégation et de loisirs ainsi qu'un centre commercial. Le centre polyvalent, qui relie le centre commercial aux autres parties du plan, a été achevé en 1985-1989 et comprend une bibliothèque, un cinéma et un centre social. Le complexe immobilier se distingue par l'utilisation massive de briques de différentes teintes rouges, ce qui le rattache au patrimoine bâti ancien du centre de Tampere, l'ancienne capitale industrielle de la Finlande. L'objectif principal du projet était de régénérer l'identité et d'animer une banlieue lugubre des années 1970.

À Metso (grand tétras en finnois), l'approche géomorphologique de Pietiläs a été développée dans une direction « zoomorphique ». Les points de départ de la conception ont été les images d'un grand tétras ébouriffant son plumage dans une danse nuptiale, d'une coquille de nautilaire chambrée et de motifs trouvés dans les embellissements celtiques.¹²

L'ultima opera importante dei Pietiläs è stata la residenza ufficiale del Presidente della Finlandia, "Mäntyniemi" (concorso nel 1983; completamento nel 1993). In questo progetto hanno rivisitato l'approccio geomorfologico del loro lavoro degli anni Sessanta.

Reima Pietilä è stato professore di architettura all'Università di Oulu nel 1973-1979. Il suo obiettivo nell'insegnamento era quello di evitare la formazione di una mentalità fissa e inflessibile e di "liberare gli studenti dal tipo di pensiero che viene loro insegnato al liceo e che ancora incorporano intuitivamente nel loro pensiero architettonico".¹³

Ha anche sfidato i suoi studenti a ricercare le caratteristiche locali nella loro architettura: "La Finlandia settentrionale dovrebbe avere una propria sottocategoria di architettura".¹⁴ Questo ha spinto un gruppo di suoi ex studenti a formare la cosiddetta "Scuola di Oulu", che all'inizio degli anni Ottanta ha conquistato la ribalta nella Finlandia settentrionale con il suo postmodernismo a base regionale. Pietilä, che è sempre stato critico nei confronti del postmodernismo, ha preso le distanze dall'architettura della "Scuola di Oulu" che, sulla scia delle tendenze regionaliste internazionali, enfatizzava l'importanza delle tradizioni costruttive, dei metodi di lavoro e della cultura locali e vernacolari.¹⁵

Pietilä è probabilmente uno degli architetti-teorici più originali e prolifici che la Finlandia abbia mai prodotto. Era un attivo dibattitore e la sua produzione teorica si estende da articoli, discorsi e conferenze a mostre sia in Finlandia che all'estero.¹⁶ Solo su "Arkkitehti" (*Finnish Architectural Review*) ha pubblicato oltre 70 testi e, ad esempio, negli anni Settanta e Ottanta è stato corrispondente finlandese della rivista italiana "Spazio e Società" diretta da Giancarlo De Carlo e consulente della rivista giapponese "A+U".

The Pietiläs' last major work was the official residence of the President of Finland, "Mäntyniemi" (competition in 1983; completed in 1993). In this project they revisited the geomorphological approach in their work from the 1960s.

Reima Pietilä served as a professor of architecture at the University of Oulu in 1973-1979. His aim in his teaching was to avoid the formation of a fixed and inflexible mindset and to "release students from the kind of thinking they are taught in high school, which they still intuitively incorporate into their architectural thinking".¹³

He also challenged his students to search for local characteristics in their architecture: "Northern Finland ought to have its own sub-category of architecture."¹⁴ This prompted a group of his former students to form the so-called "Oulu School" of architecture, which gained prominence in the early 1980s in northern Finland with their regionally based postmodernism. Pietilä, who always remained critical towards postmodernism, distanced himself from the architecture of the "Oulu School" which in the wake of international regionalist trends emphasized the importance of local, vernacular building traditions, working methods and culture.¹⁵

Pietilä is arguably one of the most original and prolific architect-theoreticians Finland has ever produced. He was an active debater, and his theoretical output extends from articles, speeches and lectures to exhibitions both in Finland and abroad.¹⁶ In "Arkkitehti" (*Finnish Architectural Review*) alone he published over 70 texts and, for instance, during the 1970s and 1980s he was the Finnish correspondent for the Italian magazine "Spazio e Società" edited by Giancarlo De Carlo and an advisor to the Japanese magazine "A+U".

Les formes sculpturales rondes du bâtiment sont revêtues de cuivre foncé et culminent dans un dôme incliné qui recouvre le hall d'entrée et son escalier monumental en colimaçon. Le hall d'entrée mène à la salle de prêt principale voûtée en coquille, qui est l'un des espaces intérieurs les plus intéressants de la conception des Pietiläs.

Le dernier grand projet des Pietiläs a été la résidence officielle du président de la Finlande, « Mäntyniemi » (concours en 1983 ; achevé en 1993). Dans ce projet, ils ont revisité l'approche géomorphologique de leur travail des années 1960.

Reima Pietilä a été professeur d'architecture à l'université d'Oulu de 1973 à 1979. Son objectif était d'éviter la formation d'un état d'esprit fixe et inflexible et de « libérer les étudiants du type de pensée qui leur est enseigné au lycée et qu'ils intègrent encore intuitivement dans leur réflexion architecturale ». ¹³

Il a également mis ses étudiants au défi de rechercher des caractéristiques locales dans leur architecture : « La Finlande septentrionale devrait avoir sa propre sous-catégorie d'architecture ». ¹⁴ C'est ainsi qu'un groupe de ses anciens étudiants a formé l'école d'architecture dite « d'Oulu », qui s'est imposée au début des années 1980 dans le nord de la Finlande avec son postmodernisme à base régionale. Pietilä, qui est toujours resté critique à l'égard du postmodernisme, a pris ses distances avec l'architecture de l'« École d'Oulu » qui, dans le sillage des tendances régionalistes internationales, a souligné l'importance des traditions de construction, des méthodes de travail et de la culture locales et vernaculaires. ¹⁵

Pietilä est sans doute l'un des architectes théoriciens les plus originaux et les plus prolifiques que

A partire dalla metà degli anni Sessanta, si oppose in modo sempre più deciso a quelle che considerava tendenze uniformi e polarizzate dell'architettura e del dibattito finlandese.

L'interesse di Pietilä per il linguaggio si rifletteva nei suoi scritti, con un flusso costante di neologismi e nuovi concetti, con l'aiuto dei quali mirava ad aprire la comprensione dei problemi architettonici in modo nuovo e arricchente.¹⁷ Questo rendeva il suo pensiero e la sua scrittura a volte opachi e di conseguenza anche mal accolti dai suoi colleghi e contemporanei. A causa dell'originalità e della complessità del suo pensiero architettonico e dei suoi edifici, l'influenza di Pietilä sull'architettura finlandese moderna è rimasta limitata. Come afferma Malcolm Quantrill, il suo lavoro è stato troppo provocatorio per essere rivendicato universalmente.¹⁸

Nel 1982 Reima Pietilä è stato insignito del più alto titolo onorifico che un artista possa ricevere in Finlandia, il titolo di Accademico dell'Arte e membro dell'Accademia Finlandese. Pietilä morì poco prima dell'inaugurazione di Mäntyniemi in seguito a un improvviso attacco il 25 agosto 1993, giorno del suo settantesimo compleanno.

Mäntyniemi. la résidence officielle du président de la Finlande, Photo: Photo Veikko Niemelä © Musée de l'architecture finlandaise.



From the mid-1960s onwards, he became an increasingly vocal opponent of what he saw as uniform and polarized tendencies in Finnish architecture and debate.

Pietilä's interest in language was reflected in his writing, with the constant flow of neologisms and new concepts, with the help of which he aimed at opening the understanding of architectural problems in a new and enriching manner.¹⁷ This made his thinking and writing at times opaque and consequently even poorly received by his colleagues and contemporaries. Due to the originality and complexity of his architectural thinking and buildings, Pietilä's influence on modern Finnish architecture has remained limited. As Malcolm Quantrill states, his work has been far too provocative to engage universal claim.¹⁸

In 1982 Reima Pietilä was awarded with the highest honorary title an artist can receive in Finland, the title of Academician of Art and membership of the Finnish Academy. Pietilä died just before the inauguration of Mäntyniemi following a sudden attack he suffered on his seventieth birthday on August 25, 1993.

la Finlande ait jamais produits. Il était un débateur actif, et sa production théorique s'étend des articles, discours et conférences aux expositions en Finlande et à l'étranger.¹⁶ Dans la seule revue « *Arkkitehti* » (*Finnish Architectural Review*), il a publié plus de 70 textes et, par exemple, au cours des années 1970 et 1980, il a été le correspondant finlandais du magazine italien « *Spazio e Società* », édité par Giancarlo De Carlo, et conseiller du magazine japonais « *A+U* ».

À partir du milieu des années 1960, il s'oppose de plus en plus vigoureusement à ce qu'il considère comme des tendances uniformes et polarisées dans l'architecture et le débat finlandais.

L'intérêt de Pietilä pour le langage se reflète dans ses écrits, avec un flux constant de néologismes et de nouveaux concepts, à l'aide desquels il cherche à ouvrir la compréhension des problèmes architecturaux d'une manière nouvelle et enrichissante.¹⁷ Cela a rendu sa pensée et ses écrits parfois opaques et, par conséquent, mal accueillis par ses collègues et ses contemporains. En raison de l'originalité et de la complexité de sa pensée architecturale et de ses constructions, l'influence de Pietilä sur l'architecture finlandaise moderne est restée limitée. Comme l'affirme Malcolm Quantrill, son travail a été beaucoup trop provocateur pour faire l'objet d'une revendication universelle.¹⁸

En 1982, Reima Pietilä s'est vu décerner le titre honorifique le plus élevé qu'un artiste puisse recevoir en Finlande, le titre d'académicien de l'art et de membre de l'Académie finlandaise. Pietilä est décédé juste avant l'inauguration de Mäntyniemi à la suite d'une attaque soudaine survenue le jour de son soixante-dixième anniversaire, le 25 août 1993.

References / Références / Bibliografia

Botz-Bornstein, Thorsten 2015. *Transcultural Architecture. The Limits and Opportunities of Critical Regionalism*. Surrey, England / Burlington, USA: Ashgate.

Broner, Kaisa 2019. “Architecture is Cultural Diagnostics – Interview with Reima Pietilä” in *Visions of Architecture. Reima Pietilä and the Meanings of Form*. Helsinki: Oku Publishing, pp. 19-113.

Johansson, Erika; Paatero, Kristiina and Tuomi, Timo (eds.) 2008. *Raili ja Reima Pietilä. Modernin arkkitehtuurin haastajat*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture.

Lehtimäki, Marianne 2007. “Conversational Training in Environmental Knowledge”, in Aino Niskanen, Sirkkaliisa Jetsonen and Tommi Lindh (eds), *Hikes into Pietilä Terrain*. Helsinki: The Society for Architecture in Finland, The Society for Art History in Finland, pp. 81-95.

Niskanen, Aino 2008. “Pietilä Team 10:n piirissä” in Eriika Johansson, Kristiina Paatero, Timo Tuomi (eds), *Raili ja Reima Pietilä. Modernin arkkitehtuurin haastajat*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, pp. 24–31.

Norri, Marja-Riitta 1985. “Architecture and cultural Regionality – Interview with Reima Pietilä” in Marja-Riitta Norri et al (eds), *Pietilä. Intermediate Zones in Modern Architecture*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture & Alvar Aalto Foundation, pp. 6-32.

Norri, Marja-Riitta; Connah, Roger; Kuosma, Kari and Artto, Aaro (eds) 1985. *Pietilä. Intermediate Zones in Modern Architecture*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture & Alvar Aalto Foundation.

Pelkonen Eeva-Liisa 2017. “Architectural Morphologies, ca. 1960”. *Getty Research Journal*, no. 9, pp. 161–179.

Pietilä, Reima 1982. “Avoin kirje Pekka Suhoselle”. *Arkkitehti uutiset 9/1982*, pp. 5-7.

Quantrill, Malcolm 1995. *Finnish Architecture and Modernist Tradition*. London: E & FN Spon.

Quantrill, Malcolm 1988a. “Rhetorical Questions with Architectural Answers” in Malcolm Quantrill (ed.), *One Man’s Odyssey in Search of Finnish Architecture*. Helsinki: Rakennustietosäätiö, Rakennuskirja Oy, pp. 152-161.

Quantrill, Malcolm 1988a. “A Rendezvous on Neutral Ground and Other Encounters” in Malcolm Quantrill (ed.), *One Man’s Odyssey in Search of Finnish Architecture*. Helsinki: Rakennustietosäätiö, Rakennuskirja Oy, pp. 34–73.

Quantrill, Malcolm 1985. *Reima Pietilä. Architecture, Context and Modernism*. Helsinki: Otava.

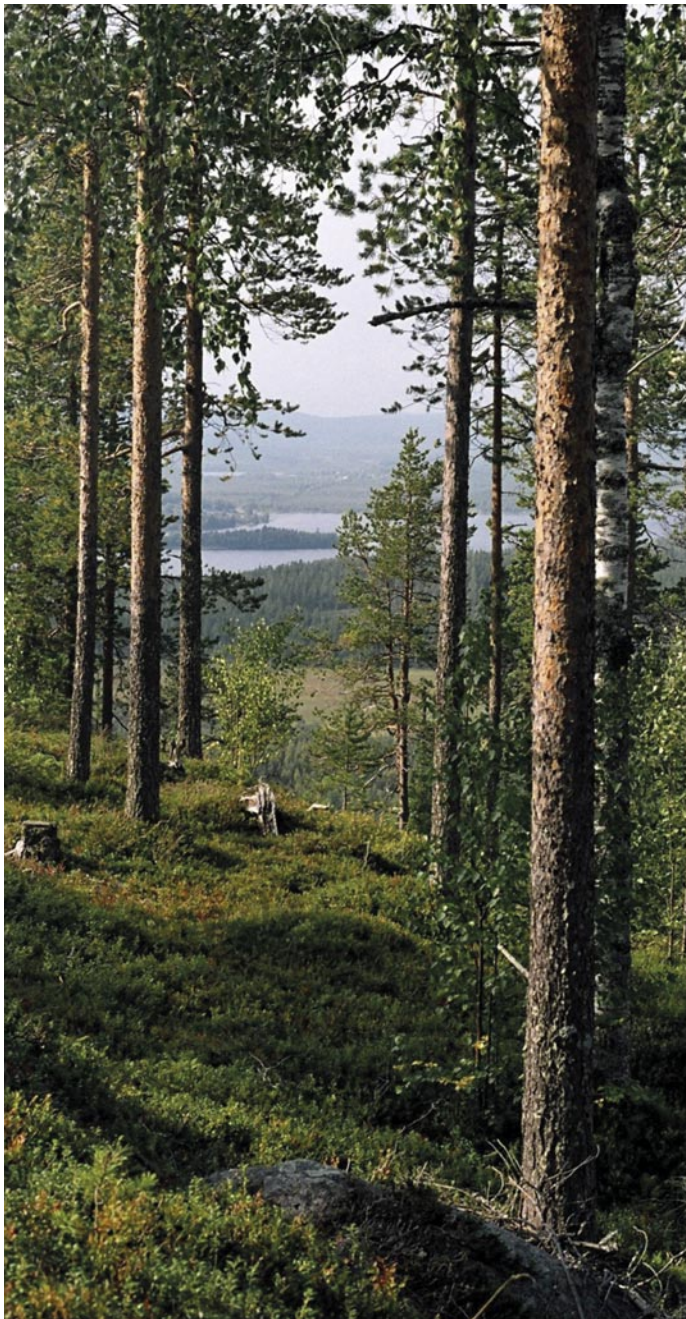
Risselada, Max & Van den Heuvel, Dirk (eds) 2005. Team 10, 1953-1981. *In Search of a Utopia of the Present*. Rotterdam: NAI Publishers.

van den Heuvel, Dirk 2007. “Team 10 Riddles. A Few Notes on Mythopoesis, Discourse and Epistemology” in Max Risselada, Dirk van den Heuvel, Gijs de Vaal (eds), *Team 10. Keeping the Language of Modern Architecture Alive*. Delft: Delft University of Technology, pp. 89-108.

- ↑ Quantrill 1985: 26-27; Johansson et al. 2008: 9; Broner 2019: 21.
- ↑ È importante sottolineare che tutte le opere progettate dopo che i Pietiläs fondarono il loro studio comune erano in collaborazione. Reima Pietilä ha più volte sottolineato che Raili aveva un ruolo paritario nella progettazione. Pertanto, occorre tenere presente che anche se, per comodità, mi riferisco a questi progetti come opere di Reima Pietilä, sono tutti lavori comuni.
- ↑ Norri 1985: 9.
- ↑ Norri 1985: 9-10.
- ↑ Norri 1985: 12-13.
- ↑ Nel 1967 Pietilä ricevette l'incarico di progettare la chiesa di Malmi a Helsinki, ma il progetto fu rimandato e alla fine non fu mai realizzato.
- ↑ Quantrill (1985: 6) ha sottolineato che a quarant'anni, che spesso è il periodo più fecondo del lavoro di un architetto, Pietilä era praticamente senza commissioni.
- ↑ Pelkonen 2017: 174-177. Aino Niskanen (2008: 28-29) ha sottolineato che esiste un'apparente connessione tra l'allestimento di Pietilä e la grafica giocosa e multistrato di Aldo van Eyck per la rivista “Forum” negli anni Sessanta, in cui combinava testo e immagini in modo nuovo e inventivo utilizzando, ad esempio, giochi discorsivi e metafore a enigma. Si veda anche van den Heuvel 2007.
- ↑ Pietilä partecipò alle riunioni del Team X a Tolosa (1971), Rotterdam (1974) e fu invitato, ma assente, alla riunione di Berlino (1973) (Risselada & van den Heuvel 2005: 352-353). Pare che si sia discusso anche di organizzare un incontro in Finlandia in uno degli edifici dei Pietiläs (Niskanen 2008: 25-28).
- ↑ Purtroppo, sebbene ancora esistenti, gli edifici sono stati completamente trasformati dalla "rimodellazione" iniziata nel 1994 (cfr. Botz-Bornstein 2015: 47-68).
- ↑ Johansson et al. 2008: 112.
- ↑ Quantrill 1988a: 154; Quantrill 1985: 140.
- ↑ Quantrill 1988b: 50.
- ↑ Lehtimäki 2007: 87.
- ↑ Pietilä 1982: 5-6.
- ↑ Oltre a insegnare alla Cornell University, Pietilä è stato visiting professor per il semestre autunnale del 1966 alla Washington University di St. Louis. Ha tenuto lezioni in numerose istituzioni prestigiose come la Yale School of Architecture, la Sociedad de Arquitectos Mexicanos di Città del Messico, la Scuola di Architettura di Venezia, la Glasgow School of Art, il Royal Institute of British Architects, il Royal College of Art di Londra e la Marseille School of Architecture (Norri et al. 1985: 136).
- ↑ Pietilä parlava correntemente diverse lingue e sottolineava l'importanza del linguaggio anche nel suo insegnamento (Lehtimäki 2007: 87-88). Nel suo articolo "Hobbydogs" del 1967, introdusse addirittura - anche se probabilmente in modo semiserio - 25 nuovi casi per la lingua finlandese per descrivere fenomeni morfologici, e nella sua mostra Space Garden del 1971 incluse un paio di pannelli con esempi di come la lingua finlandese sia in grado di generare neologismi (Norri 1985: 8).
- ↑ Quantrill 1995: 178.

- ↑ Quantrill 1985: 26-27; Johansson et al. 2008: 9; Broner 2019: 21.
- ↑ It is important to point out that all the works designed after the Pietiläs founded their joint office were collaborations between the two. Reima Pietilä on numerous occasions emphasized that Raili had an equal role in the design. Therefore, it should be kept in mind that even though, for the sake of convenience, I refer to these projects as Reima Pietilä’s work they all are joint works.
- ↑ Norri 1985: 9.
- ↑ Norri 1985: 9-10.
- ↑ Norri 1985: 12-13.
- ↑ In 1967 Pietiläs received the commission for the design of Malmi Church in Helsinki, but the project was postponed and ultimately never realized.
- ↑ Quantrill (1985: 6) has pointed out that in his forties, which often is the most fruitful period of an architects’ work, Pietilä was virtually without commissions.
- ↑ Pelkonen 2017: 174-177. Aino Niskanen (2008: 28-29) has pointed out that there is an apparent connection between Pietilä’s exhibition design and Aldo van Eyck’s playful and multi-layered graphic design for the *Forum* magazine in the 1960s, in which he combined text and images in a new and inventive manner using, for instance, discursive games and riddle-like metaphors. See also van den Heuvel 2007.
- ↑ Pietilä participated in Team Ten meetings in Toulouse (1971), Rotterdam (1974) and was invited but absent from the meeting in Berlin (1973) (Risselada & van den Heuvel 2005: 352-353). Apparently, there were even discussions about organizing a meeting in Finland in one of the Pietiläs’ buildings (Niskanen 2008: 25-28).
- ↑ Unfortunately, albeit still existing, the buildings have been totally transformed by the “re-modelling” started in 1994 (see Botz-Bornstein 2015: 47-68).
- ↑ Johansson et al. 2008: 112.
- ↑ Quantrill 1988a: 154; Quantrill 1985: 140.
- ↑ Quantrill 1988b: 50.
- ↑ Lehtimäki 2007: 87.
- ↑ Pietilä 1982: 5-6.
- ↑ In addition to teaching at Cornell University, Pietilä was a visiting professor for the autumn semester of 1966 at Washington University in St. Louis. He lectured in numerous distinguished institutions such as Yale School of Architecture, Sociedad de Arquitectos Mexicanos in Mexico City, Scuola di Achitettura in Venice, Glasgow School of Art, Royal Institute of British Architects, Royal College of Art in London and Marseille School of Architecture (Norri et al. 1985: 136).
- ↑ Pietilä was fluent in several languages, and he emphasized the importance of language also in his teaching (Lehtimäki 2007: 87-88). In his article “Hobbydogs” from 1967, he even introduced – albeit probably half-seriously – 25 new cases for the Finnish language to describe morphological phenomena, and in his *Space Garden exhibition* from 1971 he included a couple of panels with examples of how the Finnish language is able to generate neologisms (Norri 1985: 8).
- ↑ Quantrill 1995: 178.

- ↑ Quantrill 1985 : 26-27 ; Johansson et al. 2008 : 9 ; Broner 2019 : 21.
- ↑ Il est important de souligner que toutes les œuvres conçues après que les Pietilä ont fondé leur bureau commun étaient des collaborations entre les deux. Reima Pietilä a souligné à plusieurs reprises que Raili jouait un rôle égal dans la conception. Il faut donc garder à l'esprit que même si, par commodité, je me réfère à ces projets comme étant l'œuvre de Reima Pietilä, il s'agit dans tous les cas d'œuvres conjointes.
- ↑ Norri 1985 : 9.
- ↑ Norri 1985 : 9-10.
- ↑ Norri 1985 : 12-13.
- ↑ En 1967, Pietiläs s'est vu confier la conception de l'église de Malmi à Helsinki, mais le projet a été reporté et n'a finalement jamais été réalisé.
- ↑ Quantrill (1985 : 6) a souligné que dans sa quarantaine, qui est souvent la période la plus fructueuse de l'œuvre d'un architecte, Pietilä n'avait pratiquement plus de commandes.
- ↑ Pelkonen 2017 : 174-177. Aino Niskanen (2008 : 28-29) a souligné qu'il existe un lien apparent entre la conception de l'exposition de Pietilä et la conception graphique ludique et multicouche d'Aldo van Eyck pour le magazine « Forum » dans les années 1960, dans laquelle il combinait texte et images d'une manière nouvelle et inventive en utilisant, par exemple, des jeux discursifs et des métaphores sous forme d'énigmes. Voir également van den Heuvel 2007.
- ↑ Pietilä a participé aux réunions du Team Ten à Toulouse (1971), Rotterdam (1974) et a été invité mais absent de la réunion de Berlin (1973) (Risselada & van den Heuvel 2005 : 352-353). Apparemment, il a même été question d'organiser une réunion en Finlande dans l'un des bâtiments des Pietiläs (Niskanen 2008 : 25-28).
- ↑ Malheureusement, bien que toujours existants, les bâtiments ont été totalement transformés par le « remodelage » commencé en 1994 (voir Botz-Bornstein 2015 : 47-68).
- ↑ Johansson et al. 2008 : 112.
- ↑ Quantrill 1988a : 154 ; Quantrill 1985 : 140.
- ↑ Quantrill 1988b : 50.
- ↑ Lehtimäki 2007 : 87.
- ↑ Pietilä 1982 : 5-6.
- ↑ En plus d'enseigner à l'université de Cornell, Pietilä a été professeur invité pendant le semestre d'automne 1966 à l'université de Washington à Saint-Louis. Il a donné des conférences dans de nombreuses institutions réputées telles que l'école d'architecture de Yale, la Sociedad de Arquitectos Mexicanos à Mexico, la Scuola di Architettura à Venise, la Glasgow School of Art, le Royal Institute of British Architects, le Royal College of Art à Londres et l'école d'architecture de Marseille (Norri et al. 1985 : 136).
- ↑ Pietilä parlait couramment plusieurs langues et soulignait l'importance de la langue dans son enseignement (Lehtimäki 2007 : 87-88). Dans son article « Hobbydogs » de 1967, il a même introduit - bien qu'à moitié sérieusement - 25 nouveaux cas pour la langue finlandaise afin de décrire des phénomènes morphologiques, et dans son exposition Space Garden de 1971, il a inclus quelques panneaux avec des exemples de la façon dont la langue finlandaise est capable de générer des néologismes (Norri 1985 : 8).
- ↑ Quantrill 1995 : 178.



***"Concepire luoghi, non edifici" -
Attualità del pensiero di Pietilä***

Durante il periodo della mia tesi di dottorato sull' "architettura della foresta" ho viaggiato per tutta la Finlandia alla ricerca di vecchie foreste preservate. Nel lago Lankojärvi di Pello, ho visto il fianco scosceso di una cascata e ho iniziato a salire il pendio attraversando un'area priva di sentieri. Quando sono arrivato nella parte superiore del pendio, il paesaggio è diventato interessante. Il fianco roccioso della cascata si spaccava in massi grandi come una casa, tra cui si aprivano strette fessure grandi come una stanza. Sopra e tra i massi crescevano pochi pini e piccole betulle che creavano tettoie di foglie per gli spazi formati dalla roccia. Quando ho raggiunto un punto abbastanza alto, dove il pendio iniziava a spianarsi, mi sono girato per guardare indietro nella direzione del mio percorso: tra gli alberi si apriva un vasto paesaggio verso il lago Lankojärvi e le colline boschive alle spalle. Mi venne in mente il centro studentesco di Dipoli a Espoo, quasi mille chilometri più a sud.

« CONCEVEZ DES LIEUX, PAS DES BÂTIMENTS » - L'ACTUALITÉ DES IDÉES DE PIETILÄ

par Lauri Louekari

Pendant que je préparais ma thèse de doctorat sur l'architecture forestière, j'ai parcouru la Finlande à la recherche de vieilles forêts préservées. Au lac Lankojärvi de Pello, j'ai vu un versant accidenté d'une chute et j'ai commencé à gravir sa pente à travers la zone dépourvue de sentiers. Lorsque j'ai atteint la partie supérieure escarpée de la pente, le paysage est devenu intéressant. Le flanc rocheux de l'éboulis s'était fissuré en blocs de la taille d'une maison entre lesquels s'ouvraient d'étroites crevasses de la taille d'une pièce. Des pins et de petits bouleaux poussaient de façon éparse sur les rochers et entre eux, créant des voûtes de feuilles pour les espaces formés par la roche. Lorsque j'ai atteint un point assez élevé où la pente commençait à s'aplanir et que je me suis retourné pour regarder dans la direction de mon arrivée, un vaste paysage vers le lac Lankojärvi et les massifs forestiers derrière lui s'est ouvert entre les arbres. Un souvenir du bâtiment des étudiants, Dipoli à Espoo, à près de mille kilomètres au sud, m'est revenu à l'esprit.

Selon Pietilä, le cadre de la conception de Dipoli (1961-1966) est « un genius loci sylvestre ».¹ Il raconte qu'à l'époque du concours d'architecture, il avait l'habitude de sillonner à pied le futur site de construction - un monticule boisé - dans l'obscurité, afin que son corps mémorise la topographie des lieux. La caractéristique la plus mystérieuse et la plus intéressante de l'approche de Pietilä dans les années 1960 est liée à la manière dont le sens d'un lieu naturel s'intègre à l'essence du bâtiment.

***"Design Places, not Buildings" -
the Topicality of Pietilä's Ideas***

While I was working on my doctoral dissertation on forest architecture, I travelled all over Finland searching for preserved old forests. In Lake Lankojärvi of Pello, I saw a rugged side of a fell and began to climb its slope across the pathless area. When I arrived at the craggy upper part of the slope, the landscape became interesting. The rocky side of the fell had cracked into boulders the size of a house between which opened narrow crevices that were the size of a room in scale. Pine trees and small birches grew sparsely on top of and in between the boulders and created leaf canopies for the spaces formed by the rock. When I reached a high enough point where the slope started to level off and turned to look back in the direction of my arrival, a vast landscape towards Lake Lankojärvi and the forested fells behind it opened up between the trees. A recollection of the Dipoli student union building in Espoo almost one thousand kilometres south came to my mind.

Secondo Pietilä, la struttura del progetto di Dipoli (1961-1966) è "un genius loci silvestre"¹. Egli ha raccontato che al momento del concorso di architettura ha attraversato a piedi, al buio, l'area d'intervento - una collinetta boscosa - in modo che il suo corpo memorizzasse la topografia del luogo. La caratteristica più misteriosa e interessante dell'approccio progettuale di Pietilä - negli anni '60 - è legata al modo in cui il senso di un luogo naturale si integra nell'essenza dell'edificio. Affinché la diversità di un paesaggio naturale si trasformi nella geometria che riflette questo paesaggio, il processo di progettazione richiede numerose scelte relative alla forma e alla morfologia.

Tuttavia, è l'intuizione dell'architetto, non la teoria, a guidare le scelte². Nel caso di Dipoli, la prima scelta che riguarda la forma dell'edificio, si potrebbe dire che si applichi alla sua scala: quale caratteristica del paesaggio naturale la forma dell'edificio intende cogliere. In questo caso, data la domanda di spazi, l'edificio è abbastanza grande da distruggere quasi completamente la collinetta boscosa. Pietilä ha descritto il proprio approccio "ambientalista" alla progettazione come un tentativo di creare un nuovo elemento che corrisponda qualitativamente al luogo naturale del quale dovranno scomparire forma e linguaggi³. La geometrizzazione della forma naturale può avvenire in vari modi. Lo stesso Pietilä presenta due diverse interpretazioni di punti molto simili in terreni distanti pochi chilometri l'uno dall'altro: Dipoli e Suvikumpu (Suvikumpu Housing, 1962-69, 1979-83).

Il paesaggio naturale di questi due luoghi è la foresta mista della Finlandia meridionale, familiare all'architetto, con variazioni topografiche e moderate variazioni di altitudine. La percentuale di alberi e terreni conservati è leggermente superiore a Suvikumpu. La forma complessiva degli edifici di Suvikumpu si trasforma sia orizzontalmente che verticalmente adattandosi alla topografia del luogo⁴. La cosa essenziale, tuttavia, è la

According to Pietilä, the framework of the design of Dipoli (1961-1966) is "a sylvan genius loci"¹. He said he used to criss-cross the future building site – a wooded mound - on foot in the dark at the time of the architectural competition so that his body would memorise the topography of the place. The most mysterious and interesting feature of Pietilä's design approach in the 1960's is connected to how the sense of a natural place integrates into the essence of the building. In order for the diversity of a natural landscape to transform into the geometry that reflects this landscape, many choices regarding shape and morphology will be made during the design process.

However, it is the intuition of the architect, not the theory, that guides the choices.² In the case of Dipoli, the first choice that concerns the shape of the building could be said to apply to the scale: what feature of the natural landscape the building form aims to capture. In this case, according to its spatial programme, the building is large enough to destroy the wooded mound almost completely. Pietilä has described his own "environmentalist" approach to design as an attempt to create a new element that qualitatively corresponds to the natural place whose shape and form language are disappearing.³ Geometrisation of natural form can take place in various ways. Pietilä himself presents two different interpretations of two very similar points in terrain only a few kilometres from each other: Dipoli and Suvikumpu (Suvikumpu Housing, 1962–69, 1979–83).

The natural landscape of both places represents the southern Finnish mixed forest familiar to the architect with topographic variations and moderate variations in elevation. The share of preserved trees and terrain is slightly higher in Suvikumpu. The overall form of buildings in Suvikumpu transforms both horizontally and vertically adapting to the topography of the place.⁴

Pour que la diversité d'un paysage naturel se transforme en une géométrie qui reflète ce paysage, de nombreux choix concernant la forme et la morphologie seront faits au cours du processus de conception.

Toutefois, c'est l'intuition de l'architecte, et non la théorie, qui guide les choix.² Dans le cas de Dipoli, le premier choix concernant la forme du bâtiment pourrait être considéré comme s'appliquant à l'échelle : quelle caractéristique du paysage naturel la forme du bâtiment vise-t-elle à capturer ? Dans ce cas, selon son programme spatial, le bâtiment est suffisamment grand pour détruire presque complètement la butte boisée. Pietilä a décrit sa propre approche « environnementaliste » de la conception comme une tentative de créer un nouvel élément qui corresponde qualitativement au lieu naturel dont la forme et le langage des formes sont en train de disparaître.³ La géométrisation d'une forme naturelle peut se faire de différentes manières. Pietilä lui-même présente deux interprétations différentes de deux points de terrain très similaires, situés à quelques kilomètres l'un de l'autre : Dipoli et Suvikumpu (habitation de Suvikumpu, 1962-69, 1979-83).

Le paysage naturel de ces deux endroits représente la forêt mixte du sud de la Finlande, familière à l'architecte, avec des variations topographiques et des variations d'altitude modérées. La proportion d'arbres et de terrains préservés est légèrement plus élevée à Suvikumpu. La forme générale des bâtiments à Suvikumpu se transforme à la fois horizontalement et verticalement pour s'adapter à la topographie du lieu.⁴ Le plus important, cependant, est la riche variation de la texture de la façade qui, avec une analogie surprenante, fusionne avec le langage des formes et des couleurs de la forêt, la texture de la forêt. Néanmoins, la forme du bâtiment se transforme et varie constamment, guidée par une formule rectangulaire. Dans le cas de Dipoli, la situation est différente.

ricca variazione della texture della facciata che, con sorprendente analogia, si fonde con la forma e il linguaggio cromatico della foresta, la texture della foresta. Tuttavia, la forma dell'edificio si trasforma e varia costantemente, guidata da una formula rettangolare. Nel caso di Dipoli, la situazione è diversa.

In genere un architetto non si sforza di analizzare l'opera di un collega al di là della superficie. Spesso un'opera di architettura sembra appartenere così saldamente all'espressione tipica del suo tempo che un esame profondo della sua essenza porta a valutare le aspirazioni dell'intera epoca. Tuttavia, Dipoli non ha un vero e proprio modello⁵ e non sembra far parte di un fenomeno o di una tendenza internazionale più ampia⁶. Si tratta di un'interpretazione personale delle caratteristiche della natura finlandese.

Le diverse interpretazioni di un'opera d'arte possono essere pensate per creare un modo in cui un'opera viene esaminata nel tempo. Per esempio, nell'esame della letteratura, la tradizione interpretativa nasce dalle diverse analisi delle varie epoche e ogni valutazione che deriva dalla natura dell'opera stessa è allo stesso tempo "corretta" e "imperfetta". Inoltre uno spettatore esperto può valutare l'architettura dal proprio punto di vista e considerarla come ulteriore aggiunta ai tentativi di comprendere la natura dell'opera. Dipoli nel suo complesso sembra essere nato per sostituire la forma generale del luogo naturale che sta scomparendo. La forma insulare della collina boscosa è sostituita dai contorni liberamente variabili della pianta. Allo stesso tempo, la facciata che si erge da queste linee si arrampica come una superficie astratta del margine della foresta con forte aspetto tridimensionale: non è una superficie verticale, ma verticalmente viva. I bordi a sbalzo in rame corrispondono alle chiome degli alberi e l'area della

Most essential, however, is the rich variation of the texture of the facade which, with surprising analogy, merges with the form and colour language of the forest, the texture of the forest. Nevertheless, the building form transforms and varies constantly guided by a rectangular formula. In the case of Dipoli, the situation is different.

An architect does not generally strive to analyse a work of a colleague beyond the surface. Often a work of architecture appears to belong so firmly to the typical expression of its time that a more profound opening of its essence will lead to an assessment of the aspirations of the whole era. However, Dipoli has no actual model,⁵ and it does not seem to be a part of a larger international phenomenon or development⁶. It is a personal interpretation of the features of Finnish nature.

Different interpretations of an art work can be thought to create a way in which a work is examined over time. For instance, in examining literature, the tradition of interpretation arises from the different analyses of different eras, and every evaluation that stems from the nature of the work itself is at the same time "correct" and "imperfect". Furthermore, the viewer/the experiencer can evaluate architecture from their own viewpoint and think of it as one more addition to the attempts to understand the nature of the work.

Dipoli as a whole appears to have been born to replace the general shape of the disappearing natural place. The island-like shape of the wooded hill is replaced by the freely varying outlines of the floor plan. At the same time, the facade rising from these lines climbs as an abstracted surface of the forest edge with a strong three-dimensional appearance: the facade is not a vertical surface but vertically alive.

Un architecte ne s'efforce généralement pas d'analyser l'œuvre d'un confrère au-delà de la surface. Souvent, une œuvre d'architecture semble appartenir si fermement à l'expression typique de son époque qu'une ouverture plus profonde de son essence conduira à une évaluation des aspirations de toute l'époque. Cependant, Dipoli n'a pas de modèle réel⁵ et ne semble pas faire partie d'un phénomène ou d'un développement international plus large.⁶ Il s'agit d'une interprétation personnelle des caractéristiques de la nature finlandaise.

Les différentes interprétations d'une œuvre d'art peuvent être considérées comme créant une manière d'examiner l'œuvre au fil du temps. Par exemple, dans l'examen de la littérature, la tradition d'interprétation découle des différentes analyses des différentes époques, et chaque évaluation qui découle de la nature de l'œuvre elle-même est à la fois « correcte » et « imparfaite ». En outre, le spectateur/l'expérimentateur peut évaluer l'architecture de son propre point de vue et le considérer comme un ajout aux tentatives de compréhension de la nature de l'œuvre.

Dipoli dans son ensemble semble être né pour remplacer la forme générale du lieu naturel en voie de disparition. La forme insulaire de la colline boisée est remplacée par les contours librement variables du plan d'étage. En même temps, la façade qui s'élève à partir de ces lignes grimpe comme une surface abstraite de la lisière de la forêt avec une forte apparence tridimensionnelle : la façade n'est pas une surface verticale, mais elle est verticalement vivante. Les arêtes de cuivre en porte-à-faux correspondent à la canopée des arbres et la fenêtre située en dessous est comme une colonnade d'arbres à la lisière de la forêt à travers laquelle nous regardons le paysage. Les blocs rocheux à la base de la façade la relient au sol et constituent un pendant très concret aux rochers originaux de la forêt de pins. Il s'agit probablement d'une

finestra sotto di essi è come un colonnato di alberi sul bordo della foresta attraverso il quale guardiamo il paesaggio. I massi alla base della facciata la legano al terreno e sono una controparte molto concreta delle rocce originali della pineta. Questo è probabilmente un'interpretazione abbastanza consolidata quando si parla di Dipoli. Nella mia interpretazione, vedo anche altre caratteristiche nella morfologia di Dipoli.

Nel mio lavoro "*Metsän arkkitehtuuri*" (Architettura della foresta, 2006) ho descritto la particolare abilità di Pietilä nel trasformare le forme della natura in forme edilizie. Pietilä vede nella natura speciali combinazioni tipiche di forme, strutture formali e spaziali locali. Vedere significa percepire un luogo in vari modi, utilizzando metodi diversi, anche confrontandolo con la scala del proprio corpo. Nella seconda fase, la forma naturale si semplifica e diventa più geometrica e l'immagine ambientale si trasforma in una forma visivamente gestibile in cui la diversità della natura è vista come variazione controllata da uno specifico principio di forma. Nella terza fase, la forma naturale astratta viene trasformata in una forma di edificio le cui caratteristiche corrispondono alle esigenze dell'opera. Ne deriva una forma dell'edificio che è un elemento pratico di forma variabile, la cui costruzione rientra nei limiti delle possibilità economiche e tecniche.

Un esempio potrebbe essere il tetto di Dipoli, il cui punto di partenza è la forma creata dal luogo naturale originario e dal fogliame del suo bosco. Attraverso lo schizzo e la costruzione di una miniatura, si crea un pezzo tridimensionale da quella forma iniziale. Durante la progettazione, questo modello concettuale grezzo si trasforma in una superficie misurata le cui parti sono a doppia curvatura su quattro lati della superficie che si collegano l'una all'altra. Queste parti possono essere definite in modo univoco assegnando ai quattro angoli tre coordinate: dal punto zero scelto

The cantilevered copper edges correspond to the canopy of trees and the window area underneath them is like a colonnade of trees on the forest edge through which we look into the landscape. The boulders in the base of the facade bind it to the ground and are a very concrete counterpart to the original rocks in the pine forest. This is probably a fairly established method of interpretation when it comes to Dipoli. In my own interpretation, I see also other features in the morphology of Dipoli.

I have described Pietilä's special skill in transforming the forms of nature into building forms in my work *Metsän arkkitehtuuri* (Architecture of the Forest, 2006). Pietilä sees special typical combinations of form, local formal and spatial structures, in nature. To see is to perceive a place in various ways using different methods, including by comparing it to the scale of one's own body. At the second stage, the natural form becomes simplified and more geometrical, and the environmental image changes into a visually manageable form in which the diversity of nature is seen as a variation controlled by a specific form principle. At the third stage, the abstracted natural form is transformed into a building form whose characteristics correspond to the demands of the work. The resulting building form is a practical variable form element, the construction of which is within the limits of economic and technical possibilities.

An example could be the roof of Dipoli whose starting point is the shape created by the original natural place and the foliage of its forest. Through sketching and building a miniature, a three-dimensional piece is created from that initial shape. In the working drawing phase of the building, this rough concept model transforms into a measured surface whose parts are four-sided double curvature parts of the surface connecting to each other. These parts can be

méthode d'interprétation assez bien établie en ce qui concerne Dipoli. Dans ma propre interprétation, je vois aussi d'autres caractéristiques dans la morphologie de Dipoli.

J'ai décrit l'aptitude particulière de Pietilä à transformer les formes de la nature en formes de construction dans mon ouvrage *Metsän arkkitehtuuri* (Architecture de la forêt, 2006). Pietilä voit dans la nature des combinaisons typiques de formes, des structures formelles et spatiales locales. Voir, c'est percevoir un lieu de diverses manières, en utilisant différentes méthodes, y compris en le comparant à l'échelle de son propre corps. Au deuxième stade, la forme naturelle se simplifie et devient plus géométrique, et l'image de l'environnement se transforme en une forme visuellement gérable dans laquelle la diversité de la nature est perçue comme une variation contrôlée par un principe de forme spécifique. Au troisième stade, la forme naturelle abstraite est transformée en une forme de bâtiment dont les caractéristiques correspondent aux exigences du travail. La forme de bâtiment qui en résulte est un élément de forme variable pratique, dont la construction s'inscrit dans les limites des possibilités économiques et techniques.

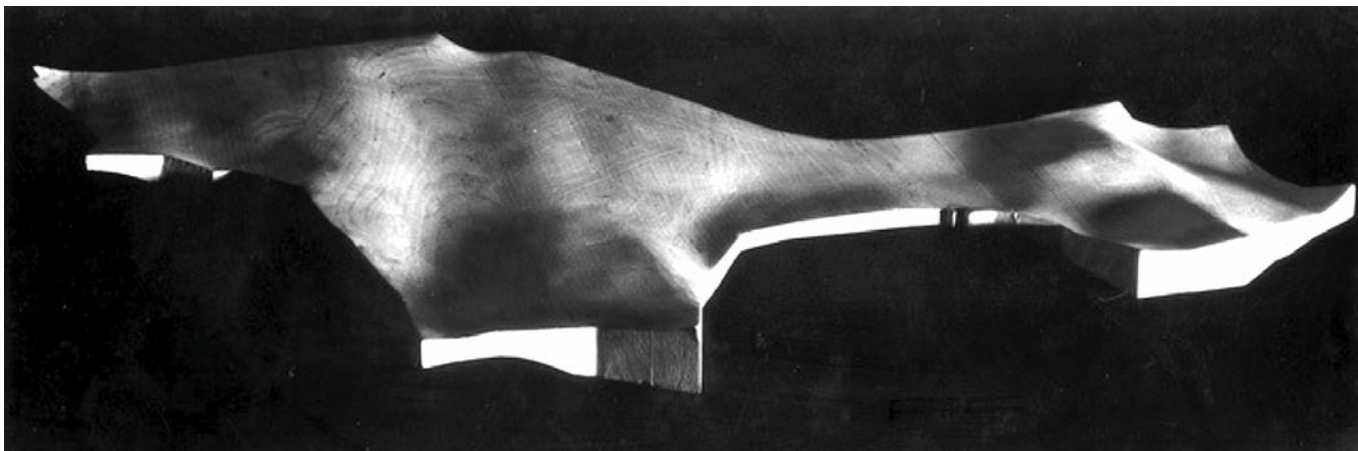
Un exemple pourrait être le toit de Dipoli dont le point de départ est la forme créée par le lieu naturel d'origine et le feuillage de sa forêt. Grâce à l'esquisse et à la construction d'une miniature, une pièce tridimensionnelle est créée à partir de cette forme initiale. Dans la phase de dessin de travail de la construction, ce modèle conceptuel grossier se transforme en une surface mesurée dont les parties sont des parties à double courbure quadrilatérale de la surface qui se connectent les unes aux autres. Ces parties peuvent être définies sans ambiguïté en donnant à chacun des quatre coins trois coordonnées : la distance par rapport au point zéro choisi (longueur et largeur) et la hauteur. Les hauteurs des

(lunghezza e larghezza) e altezza. Le altezze dei quattro angoli possono essere scelte liberamente: è così che, nel caso di Dipoli, si crea un insieme di parti di superficie a doppia curvatura che si collegano tra loro. L'insieme è una superficie a forma libera con le variazioni verticali desiderate. Si crea così una struttura simile a un terreno o che ricorda la superficie superiore di un fogliame nella sua variabilità⁷.

Poiché la forma originale del fogliame (come mostra la miniatura) è uno spazio a sé stante, ha una superficie superiore e una inferiore. Inoltre a questa superficie si possono dare le coordinate nello stesso modo e anche questa è creata da parti a doppia curvatura. In questo modo il soffitto dello spazio interno e il tetto vero e proprio, creati in modo analogo, non devono avere necessariamente la stessa forma. A seconda della scelta del progettista, rimarrà uno spazio tra loro - un margine plastico - e la forma esterna e lo spazio interno potranno essere modellati autonomamente in base alle specifiche esigenze. È essenziale che la superficie descritta sia facile da costruire: lo stampo per il soffitto in cemento può essere realizzato semplicemente in legno. Tuttavia, la doppia curvatura della superficie richiede che la tavola di stampaggio si pieghi leggermente a elica. E così è.

A Dipoli, il margine plastico - vuoto e in parte riempito di isolante - è creato dalle travi di cemento che si trovano tra queste due superfici a forma libera. Le misure di queste travi sono sufficienti a sostenere il tetto, ma sono anche adatte a creare la distanza desiderata tra le due superfici.

Modèle du toit de Dipol. Photo: Simo Rista © Musée de l'architecture finlandaise.



defined unambiguously by giving each four corners three coordinates: distance from the chosen zero point (length and width) and height. The heights of the four corners can be chosen freely: this is how, in the case of Dipoli, a set of double curvature parts of the surface that connect to each other, are created. The whole is a free-form surface with the desired vertical variations. This creates a terrain-like structure or a structure that resembles the upper surface of a foliage in its variability.⁷

Because the original foliage shape is (as shown by the miniature) a space in itself, it has an upper surface as well as a lower surface. Furthermore, this surface can be given coordinates in the same manner and this, too, is created out of double curvature parts. Thus, the ceiling visible to the interior space and the actual roof have been created in an analogous manner but they do not have to be the same shape. Depending on the designer's choice, a space will remain between them - a plastic margin - and the exterior shape and the interior space can be shaped autonomously from their own needs. It is essential that the described surface is easy to construct: the mould for the concrete ceiling can be made simply from normal wood. However, the double curvature of the surface requires that the moulding board bends slightly to propeller. And it does. In Dipoli, the plastic margin - empty and partly filled with insulation - is created from the concrete beams that are situated between these two free-form surfaces. The measurements of these beams are sufficient to support the roof but they are also *suitable* for creating the desired distance between the two surfaces.

In his lectures, Pietilä has talked about the depth of a façade, pointing to the positive "charge" of a folding and curved facade compared to a flat and vertical surface.⁸ In my doctoral dissertation, I have analysed the essence

quatre coins peuvent être choisies librement : c'est ainsi que, dans le cas de Dipoli, un ensemble de parties de la surface à double courbure, reliées les unes aux autres, est créé. L'ensemble est une surface de forme libre avec les variations verticales souhaitées. On obtient ainsi une structure qui ressemble à un terrain ou à la surface supérieure d'un feuillage dans sa variabilité.⁷

Comme la forme originale du feuillage est (comme le montre la miniature) un espace en soi, elle possède une surface supérieure et une surface inférieure. De plus, cette surface peut recevoir des coordonnées de la même manière et elle est également créée à partir de parties à double courbure. Ainsi, le plafond visible de l'espace intérieur et le toit proprement dit ont été créés de manière analogue, mais ils ne doivent pas nécessairement avoir la même forme. Selon le choix du concepteur, un espace subsistera entre eux - une marge plastique - et la forme extérieure et l'espace intérieur pourront être façonnés de manière autonome en fonction de leurs propres besoins. Il est essentiel que la surface décrite soit facile à construire : le moule pour le plafond en béton peut être fabriqué simplement à partir de bois normal. Cependant, la double courbure de la surface exige que la planche à mouler se plie légèrement à l'hélice. Et c'est ce qu'il fait. À Dipoli, la marge en plastique - vide et partiellement remplie d'isolant - est créée à partir des poutres en béton situées entre ces deux surfaces de forme libre. Les dimensions de ces poutres sont suffisantes pour soutenir le toit, mais elles permettent également de créer la distance souhaitée entre les deux surfaces.

Dans ses conférences, Pietilä a parlé de la profondeur d'une façade, soulignant la « charge » positive d'une façade pliante et incurvée par rapport à une surface plane et verticale.⁸ Dans ma thèse de doctorat, j'ai analysé l'essence de ce type de « façade en lisière de forêt » et j'ai

Nelle sue lezioni, Pietilä ha parlato della profondità di una facciata, sottolineando la "carica" positiva di una facciata pieghevole e curva rispetto a una superficie piatta e verticale⁸. Nella mia tesi di dottorato ho analizzato l'essenza di questo tipo di "facciata ai margini della foresta" e ho confrontato le opere di Pietilä degli anni '60 con quelle dello studio di architettura catalano Miralles & Pinós degli anni '90, come ad esempio il poligono olimpico di tiro con l'arco di Barcellona del 1991⁹. Inoltre Miralles parla (inconsapevolmente di Pietilä ?) della sua architettura più in termini di luoghi che con di edifici e, nel caso del Museo della Rosa di Steinfurth (progetto del 1995), lo descrive specificamente come "nuovo luogo"¹⁰. La caratteristica essenziale della facciata ai margini della foresta è il modo in cui la parte superiore del tetto/gronda/facciata si allarga in una forma di tettoia di copertura sotto la quale si cammina verso la porta incassata e la zona delle finestre. L'ambasciata finlandese a Nuova Delhi e la Biblioteca principale di Tampere progettate da Pietilä ne sono esempi, così come gli esempi più quotidiani come i portici aperti degli edifici antichi o le logge lungo le strade delle città italiane. Nell'interpretazione fenomenologica delle forme edilizie, possiamo notare tali analogie tra le forme naturali e le forme edilizie quando vengono esaminate sulla base della topologia.

Nel caso di Dipoli, è naturale seguire la dichiarazione dello stesso Pietilä sull'edificio come interpretazione del "genius loci silvestre". Tuttavia ci si può chiedere se questa interpretazione sia sufficiente; come si deve intendere, ad esempio, la natura degli spazi interni centrali? È tipico della struttura spaziale di una foresta che la luce filtri diagonalmente dall'alto e che la natura dello spazio sia fluida e periodicamente aperta. Anche se queste caratteristiche descrivono gli spazi di Dipoli in molti modi, la natura di base degli spazi della grande sala è ancora principalmente cavernosa. Il tetto

of this kind of "a forest edge facade" and compared the works of Pietilä from the 1960s to the works of the Catalanian architecture office Miralles & Pinós from the 1990s, such as, for example, the Barcelona Olympic Archery Range from 1991.⁹ Moreover, Miralles talks (unknowingly of Pietilä?) about his architecture more in the language of places than in the language of buildings, and in the case of the Steinfurth Rose Museum (designed in 1995), he describes it specifically as a new place.¹⁰ The essential feature in the forest edge facade is how the upper part of the roof/eaves/facade spreads out into a covering canopy shape under which we walk towards the recessed door and the window area. The Finnish Embassy in New Delhi and the Tampere Main Library designed by Pietilä are examples of this as well as the more everyday examples such as the open porches of old buildings or the loggias along the streets of Italian towns. In the phenomenological interpretation of building forms, we can see such similarities between natural forms and building forms when they are examined on the basis of topology.

In the case of Dipoli, it is natural to follow Pietilä's own statement of the building as an interpretation of "sylvan genius loci". However, one can ask whether the interpretation is sufficient; how, for example, should the nature of the central interior spaces be understood? It is typical in the spatial structure of a forest that light filters diagonally from above and that the nature of the space is flowing and periodically opening. Even though these features describe the spaces of Dipoli in many ways, the basic nature of the large hall spaces is still primarily cave-like. The freely bending roof, which emphasises its stone-like concrete structure, is perhaps the most direct reference to a cave in Finnish architecture, and evokes the title of the competition entry, "*the Wedding March of the Cavemen*". As the theme of the architecture of Dipoli has developed and taken on more concrete forms, there

comparé les travaux de Pietilä des années 1960 à ceux de l'agence d'architecture catalane Miralles & Pinós des années 1990, comme, par exemple, le terrain de tir à l'arc des Jeux olympiques de Barcelone de 1991.⁹ En outre, Miralles parle (sans savoir ce que dit Pietilä ?) de son architecture davantage dans le langage des lieux que dans celui des bâtiments, et dans le cas du musée Steinfurth Rose (conçu en 1995), il le décrit spécifiquement comme un nouveau lieu.¹⁰ La caractéristique essentielle de la façade en bordure de forêt est la façon dont la partie supérieure du toit/de l'avant-toit/de la façade se déploie en une forme de canopée couvrante sous laquelle nous marchons vers la porte en retrait et la zone des fenêtres. L'ambassade de Finlande à New Delhi et la bibliothèque principale de Tampere conçue par Pietilä en sont des exemples, tout comme des exemples plus quotidiens tels que les porches ouverts des vieux bâtiments ou les loggias le long des rues des villes italiennes. Dans l'interprétation phénoménologique des formes de construction, nous pouvons voir de telles similitudes entre les formes naturelles et les formes de construction lorsqu'elles sont examinées sur la base de la topologie.

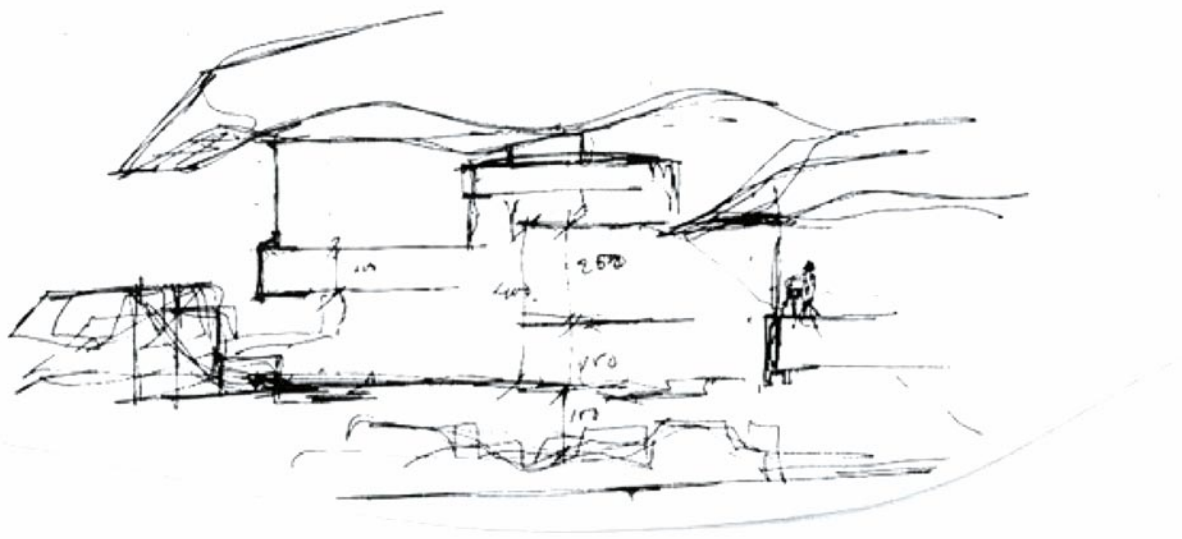
Dans le cas de Dipoli, il est naturel de suivre la déclaration de Pietilä sur le bâtiment en tant qu'interprétation du « genius loci sylvestre ». Cependant, on peut se demander si cette interprétation est suffisante ; comment, par exemple, comprendre la nature des espaces intérieurs centraux ? Dans la structure spatiale d'une forêt, il est typique que la lumière filtre en diagonale depuis le haut et que la nature de l'espace soit fluide et s'ouvre périodiquement. Bien que ces caractéristiques décrivent les espaces de Dipoli à bien des égards, la nature de base des grands espaces du hall reste principalement celle d'une grotte. Le toit librement incurvé, qui souligne sa structure en béton semblable à de la pierre, est peut-être la référence la plus directe à une grotte dans l'architecture finlandaise,

a curvatura libera, che enfatizza la sua struttura in calcestruzzo simile alla pietra, è forse il riferimento più diretto a una grotta nell'architettura finlandese ed evoca il motto del progetto di concorso: "la marcia nuziale dei cavernicoli". Man mano che il tema dell'architettura di Dipoli si è sviluppato e ha assunto forme più concrete, è possibile che si sia verificata una successione in cui i riferimenti forestali dei primi schizzi sono diventati sempre più spigolosi e i motivi rocciosi sono stati associati alla forma della facciata¹¹.

A livello quotidiano, l'architettura a tema forestale di Pietilä, in particolare Dipoli, l'ambasciata finlandese a Nuova Delhi e la biblioteca Metso, potrebbe essere caratterizzata come un'architettura di gronde. Le gronde sono create come interpretazione degli elementi sporgenti del margine della foresta e funzionano allo stesso modo: forniscono riparo dalla pioggia e ombra dal caldo. Sotto la gronda si crea uno spazio protetto, la cui natura archetipica è quella di creare sicurezza da dietro e di aprire il paesaggio in avanti. Nel caso di Dipoli, questa caratteristica gronda si è evoluta da una morbida plasticità a una robusta angolarità metallica; si è verificata una metamorfosi della forma a livello superficiale, anche se topologicamente - nella sua natura spaziale di base - lo spazio è rimasto invariato.

Quando si guarda Dipoli e si accetta la ricchezza e persino la contraddizione del suo carattere, si vede una forma di edificio associata a un luogo naturale. Sicuramente riflette le caratteristiche di un paesaggio scomparso, ma allo stesso tempo se ne distacca in un'architettura, in una struttura che ha una forma esterna ma anche uno spazio interno limitato. Dipoli è un'interpretazione di un bosco fino a un certo punto, come opera è in qualche modo autonoma: un nuovo luogo, un nuovo paesaggio costruito indipendente.

Une première esquisse de la section et de la forme du toit de Dipoli. © Musée de l'architecture finlandaise.



may have been a succession in which the forest associations of the early stages of sketching have become more and more angular and rock-based motifs have also been attached to the shape of the façade.¹¹

On an everyday level, Pietilä's forest themed architecture, especially Dipoli, the Finnish Embassy in New Delhi and the Metso library, could be characterised as an architecture of eaves. The eaves are created as an interpretation of the projecting elements of the forest edge, and they also work in the same way: they provide shelter from the rain and shade from the heat. A sheltered space, whose archetypal nature is to create security from behind and to open the landscape forward, is created under the eaves. In the case of Dipoli, this characteristic eave has evolved from a soft plasticity to a robust metallic angularity; a metamorphosis of form has occurred at the surface level, although topologically - in its basic spatial nature - the space has remained unchanged.

When one looks at Dipoli and accepts the richness and even the contradiction of its character, one can see a building shape associated with a natural place. Surely it reflects the characteristics of a disappeared landscape but at the same time detaches itself from them into architecture, into structure that has its exterior shape but also a limited interior space. Dipoli is an interpretation of a forest to a certain limit but as a work, it is on some level autonomous: a new place, a new independent built landscape.

When I was walking on the slopes of the fell bordering Lake Lankojärvi, I was far in the north, in a landscape that is barren and scarcer in terms of vegetation compared to Southern Finland. The trees remain stunted and a lichen woodland opens up between them. The rugged slope of the fell, for its part, is generous in terms of scale, and the distant views from there stretch for

et évoque le titre de la candidature au concours : « la marche nuptiale des hommes des cavernes ». Au fur et à mesure que le thème de l'architecture de Dipoli s'est développé et a pris des formes plus concrètes, il se peut qu'il y ait eu une succession dans laquelle les associations forestières des premières étapes de l'esquisse sont devenues de plus en plus angulaires et les motifs rocheux ont également été attachés à la forme de la façade.¹¹

Au quotidien, l'architecture forestière de Pietilä, en particulier Dipoli, l'ambassade de Finlande à New Delhi et la bibliothèque Metso, pourrait être qualifiée d'architecture d'avant-toits. Les avant-toits sont créés comme une interprétation des éléments en saillie de la lisière de la forêt, et ils fonctionnent de la même manière : ils offrent un abri contre la pluie et de l'ombre contre la chaleur. Un espace abrité, dont la nature archétypale est de créer une sécurité par l'arrière et d'ouvrir le paysage vers l'avant, est créé sous les avant-toits. Dans le cas de Dipoli, cet avant-toit caractéristique est passé d'une plasticité douce à une angularité métallique robuste ; une métamorphose de la forme s'est produite au niveau de la surface, bien que topologiquement - dans sa nature spatiale de base - l'espace soit resté inchangé.

Lorsque l'on regarde Dipoli et que l'on accepte la richesse et même la contradiction de son caractère, on peut voir une forme de bâtiment associée à un lieu naturel. Il reflète certainement les caractéristiques d'un paysage disparu, mais il s'en détache en même temps pour devenir une architecture, une structure qui a sa forme extérieure, mais aussi un espace intérieur limité. Dipoli est une interprétation d'une forêt jusqu'à une certaine limite, mais en tant qu'œuvre, elle est en quelque sorte autonome : un nouveau lieu, un nouveau paysage construit indépendant.

Mentre camminavo sulle pendici della collina che costeggia il lago Lankojärvi, mi trovavo molto a nord, in un paesaggio arido e povero di vegetazione rispetto alla Finlandia meridionale. Gli alberi appaiono diradati e tra loro si apre un bosco di licheni. L'aspro pendio della collina, dal canto suo, è generoso in termini di scala e le vedute in lontananza si estendono per decine di chilometri. Ma su scala più ampia, ci troviamo nel paesaggio della foresta di conifere del nord, una taiga (foresta boreale) sia nella Finlandia settentrionale che in quella meridionale; la struttura del paesaggio è analoga nonostante le differenze di dimensioni: macchie di foresta si alternano a zone più aperte; i colori del paesaggio e l'essenza visivo-olfattiva sono gli stessi.¹² In qualche modo, Dipoli è un'interpretazione architettonica di questo vasto paesaggio.

La pittura di paesaggio finlandese della fine del XIX e dell'inizio del XX secolo ha creato l'immagine di un paesaggio finlandese ideale e, in un certo senso, ci ha insegnato a guardarlo con apprezzamento. Per me l'ispirazione di Dipoli ha un significato simile. Allo stesso tempo l'interpretazione del terreno della foresta finlandese cristallizzata in architettura ci dice anche qualcosa di nuovo su questo paesaggio. Quando il paesaggio viene interpretato culturalmente, assume una nuova dimensione. Un'opera di architettura rivela la sua potenziale natura iconica e ci restituisce il paesaggio che conosciamo sotto una nuova luce. Dopo aver viaggiato per millenni nell'architettura classica, siamo tornati a un linguaggio completamente nuovo e, in modo strano, immediatamente familiare. Come se si leggesse per la prima volta *The Seven Brothers* (Aleksis Kivi, 1870), chiedendosi cosa si possa dire della Finlandia e in finlandese.

tens of kilometres. But on a larger scale, we are in the landscape of the northern coniferous forest, a taiga in both Northern and Southern Finland, and the structure of the landscape is analogous despite the differences in size: patches of forest alternate with more open areas, and the colours of the landscape as well as the visual-haptic essence are the same.¹² In some way, Dipoli is an architectural interpretation of this vast landscape.

Finnish landscape painting of the late 19th and the early 20th centuries created an image of an ideal Finnish landscape and, in a way, taught us to look at it with appreciation. The inspiration of Dipoli has a similar meaning to me. At the same time, the interpretation of the Finnish forest terrain that has been crystallised into architecture, also tells us something new about this landscape. When that landscape is culturally interpreted, it takes on a new dimension. A work of architecture reveals its potential iconic nature and mirrors the landscape we are familiar with back to us in a new light. After journeying for millenia into classical architecture, we have returned to an entirely new and, in a strange way, immediately familiar language. As if one was reading *The Seven Brothers* (1870) for the first time wondering what can be said about Finland and in Finnish.

Translation from Finnish by Tiina Junno

Lorsque je me promenais sur les pentes de la montagne qui borde le lac Lankojärvi, je me trouvais loin dans le nord, dans un paysage aride et plus pauvre en végétation que le sud de la Finlande. Les arbres restent rabougris et une forêt de lichens s'ouvre entre eux. Le versant accidenté de la montagne est quant à lui généreux en termes d'échelle, et les vues lointaines s'étendent sur des dizaines de kilomètres. Mais à plus grande échelle, nous sommes dans le paysage de la forêt de conifères du nord, une taïga à la fois dans le nord et le sud de la Finlande, et la structure du paysage est analogue malgré les différences de taille : des parcelles de forêt alternent avec des zones plus ouvertes, et les couleurs du paysage ainsi que l'essence visuelle et tactile sont les mêmes.¹² D'une certaine manière, Dipoli est une interprétation architecturale de ce vaste paysage.

La peinture de paysage finlandaise de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle a créé l'image d'un paysage finlandais idéal et, d'une certaine manière, nous a appris à le regarder avec appréciation. L'inspiration de Dipoli a une signification similaire pour moi. En même temps, l'interprétation de la forêt finlandaise qui a été cristallisée dans l'architecture nous apprend quelque chose de nouveau sur ce paysage. Lorsque ce paysage est interprété culturellement, il prend une nouvelle dimension. Une œuvre architecturale révèle son potentiel iconique et nous renvoie le paysage qui nous est familier sous un jour nouveau. Après avoir voyagé pendant des millénaires dans l'architecture classique, nous sommes revenus à un langage entièrement nouveau et, d'une manière étrange, immédiatement familier.

Comme si l'on lisait *The Seven Brothers* (Aleksis Kivi, 1870) pour la première fois et que l'on se demandait ce que l'on peut dire de la Finlande et en finnois.

Ce texte est une version révisée d'un article précédemment publié en finnois dans *Sanastelu, luonnostelu, kuvittelu: Reima Pietilä ja arkkitehtuurin luova prosessi / Verbal Sketching, Image Sketching, Imagination: Reima Pietilä and the Creative Process of Architecture*, sous la direction de Kaisa Broner-Bauer et Marja-Riitta Norri (Helsinki: Oku Publishing & Museum of Finish Architecture, 2023).

This text is an edited version of an article previously published in Finnish in *Sanastelu, luonnostelu, kuvittelu: Reima Pietilä ja arkkitehtuurin luova prosesis / Verbal Sketching, Image Sketching, Imagination: Reima Pietilä and the Creative Process of Architecture*, edited by Kaisa Broner-Bauer and Marja-Riitta Norri (Helsinki: Oku Publishing & Museum of Finnish Architecture, 2023).

Questo testo è una versione modificata di un articolo precedentemente pubblicato in finlandese in *Sanastelu, luonnostelu, kuvittelu: Reima Pietilä ja arkkitehtuurin luova prosesis / Verbal Sketching, Image Sketching, Imagination: Reima Pietilä and the Creative Process of Architecture*, a cura di Kaisa Broner-Bauer e Marja-Riitta Norri (Helsinki: Oku Publishing & Museum of Finnish Architecture, 2023).

References / Références / Bibliografia

Connah, Roger 1989. *Writing Architecture: Fantomas Fragments Fictions: An architectural journey through the twentieth century*. Helsinki: Rakennuskirja.

Beaux, Dominique 2015. *Alvar Aalto & Reima Pietilä. Finlande, architecture et génie du lieu*. France: Édition Recherches.

Broner, Kaisa 2019. *Visions of Architecture: Reima Pietilä and the Meanings of Form / Arkkitehtuurin visiot: Reima Pietilä ja muodon merkitykset*. Helsinki: Oku Publishing.

el croquis 72 /1995 (Madrid): p.52.

Johansson, Eriika; Paatero, Kristiina; Tuomi, Timo (eds.) 2008. *Raili ja Reima Pietilä. Modernin arkkitehtuurin haastajat*. Helsinki: Rakennustaiteen museo.

Koho, Timo 1995. *Reima Pietilä. ”Kaipasin muunlaista ajan tunnetta.”* Helsinki: Painatuskeskus.

Louekari, Lauri 2006. *Metsän arkkitehtuuri*. Oulu: Oulun yliopisto.

Louekari, Lauri; Strömman, Kasper; Vartola, Anni & Hirviniemi, Helena 2020. *Toista sataa. Suomen itsenäisyyden ajan arkkitehtuuria vuosi vuodelta*. Helsinki: AtlasArt.

Márquez, Moisés Royo 2014. *Pietilä. El proyecto de Dipoli*. Madrid: Universidad politécnica de Madrid.

Niskanen, Aino; Jetsonen, Sirkkaliisa; Lindh, Tommi (eds.) 2007. *Hikes into Pietilä terrain*. Helsinki: Rakennustaiteen seura; Taidehistorian seura.

Norberg-Schulz, Christian 1998. “Reima Pietilä, tiennäyttäjä.” Teoksessa Malcolm Quantrill (toim.), *Reima Pietilä, suomalaisen arkkitehtuurin etsijä*. Helsinki: Rakennuskirja.

Norri, Marja-Riitta 1988. *”Arkkitehtuuri ja kulttuuripaikallisuus” / “Architecture and Cultural Regionality”*. In Marja-Riitta Norri; Connah, Roger; Kuosma Kari; Artto, Aaro (eds.), *Pietilä. Modernin arkkitehtuurin välimaastoissa / Intermediate Zones in Modern Architecture*. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo.

Pietilä, Reima 1983 (1958). ”Tilailmaisun muoto-oppi.” In Salokorpi, Asko & Kärkkäinen, Maija (toim.) 1983. *Abacus. Suomen rakennustaiteen museon vuosikirja* 3. Helsinki: Rakennustaiteen museo.

Pietilä Reima 1988. "Arkkitehtoninen lähestymistapa" / “Architect’s Approach to Architecture”. In Norri, Marja-Riitta; Connah, Roger; Kuosma, Kari; Artto, Aaro (toim.). *Pietilä. Modernin arkkitehtuurin välimaastoissa / Intermediate Zones in Modern Architecture..* Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo.

Pietilä, Reima 1998. "Genius Loci – kaksi lähestymistapaa: historiallinen ja moderni.” In Malcolm Quantrill (toim.), *Reima Pietilä, suomalaisen arkkitehtuurin etsijä*. Helsinki: Rakennuskirja.

Unpublished sources:

Pietilä, Reima 1973-1975. Lectures of Reima Pietilä at the Department of Architecture at the University of Oulu. Lecture notes by the author of this article.

^[1] "Dipoli è una composizione in cui la natura è l'artista creativo e il genius log silvestre è il tema". Norberg-Schulz 1988: 13.

^[2] Pietilä fa riferimento alla natura secondaria della teoria nel suo articolo "Genius loci, due approci, storico e moderno". "Non ho bisogno di astrazione categorizzata in quanto tale. Le vere idee progettuali vengono dallo spazio intermedio tra l'astratto e il concreto"] Pietilä 1988: 29.

^[3] Pietilä 1973-1975. Lezioni di Reima Pietilä presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Oulu. Appunti delle lezioni dell'autore di questo articolo.

^[4] Pietilä ha così descritto Suvikumpu "La collocazione della forma complessiva degli edifici è coerente con le caratteristiche topografiche del terreno. La forma complessiva è sparsa come una parete rocciosa erosa in modo irregolare e la sua struttura cristallina corrisponde alle direzioni orizzontali e verticali della forma rocciosa". Pietilä 1998: 21-33.

^[5] I modelli più vicini sono quelli di Frank Lloyd Wright degli anni Cinquanta, come le sue case a nido d'ape. I loro spazi esterni aperti e le finestre ad altezza variabile sotto i tetti a falde possono assomigliare a quelli di Dipoli, ma sono comunque il prodotto di una propria rete modulare e quindi hanno una natura più formale. In senso più ampio, Dipoli appartiene alla tradizione dell'architettura organica del suo tempo, che risale a Wright. Lo stesso Pietilä ha definito l'influenza di Wright "permanente". Cfr. l'intervista di Marja-Riitta Norri a Pietilä, "Architettura e regionalità culturale", Norri 1988: 9.

^[6] Tuttavia, l'influenza di Dipoli è visibile, ad esempio, nella forma del basamento e anche negli spazi interni del golf club Öj Jared di Gert Wingårdh (1986-1988), come ho sottolineato nel mio libro Metsän arkkitehtuuri (Architettura della foresta) 2006: 222 e 227. Inoltre, posso notare lo stesso tipo di approccio alla forma nella forma del basamento del centro ricreativo di Mikonkari, realizzato dal nostro stesso studio nello stesso periodo (1986), anche se questo non è stato consapevolmente tenuto presente durante la progettazione dell'edificio. Tuttavia, il contesto essenziale di Mikonkari è diverso e deriva dall'impressione del luogo - un magnifico promontorio sabbioso con alberi di ginepro - del cantiere.

^[7] Pietilä è un architetto del cemento e la plasticità del tetto di Dipoli ricorda il Sud degli anni Cinquanta. Pietilä stesso ha così descritto Suvikumpu: "La disposizione della forma generale degli edifici è coerente con le caratteristiche topografiche del terreno. La forma generale è sparsa come una parete rocciosa erosa in modo irregolare e la sua struttura cristallina corrisponde alle direzioni orizzontali e verticali della forma rocciosa". Pietilä 1998: 21-33.

^[8] Pietilä 1973-1975. Lezioni di Reima Pietilä presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Oulu. Appunti di lezione dell'autore di questo articolo.

^[9] Enric Miralles e Carme Pinós, 1991, Louekari 2006: 272-274.

^[10] Cfr. Louekari 2006, Metsän arkkitehtuuri (Architettura della foresta): 273,

El croquis: 72.52.

^[11] Lo stesso Pietilä fa riferimento a una certa contraddizione nella morfologia di Dipoli. Inoltre, ne caratterizza l'architettura sia come foresta che come grotta e formazione rocciosa. Pietilä 1985: 19-20.

^[12] Nel testo collegato alla sua mostra "Tilatarha" ("Giardino spaziale"), Pietilä afferma: "La foresta artica del nord è un tipo di ambiente a sé stante. Ha una sua forma strutturale geometrica spaziale: una sua architettura". Pietilä 1988: 81. In un altro articolo della stessa pubblicazione, si preoccupa di come la foresta intorno a Dipoli "soffra" e si chiede come sarebbe l'edificio se fosse circondato da una vera e propria vasta foresta. Si veda l'intervista di Marja-Riitta Norri a Pietilä, "Arkkitehtuuri ja kulttu" / "Architecture and Cultural Regionality". Norri 1988: 14.

^[1] “Dipoli is a composition where the nature is the creative artist and the sylvan genius loci is the theme.” Norberg-Schulz 1988: 13.

^[2] Pietilä refers to the secondary nature of theory in his article "'Genius loci', kaksi lähestymistapaa, historiallinen ja moderni": "I do not need categorised abstraction as such. The real design ideas come from the inbetween of abstract and concrete." Pietilä 1988: 29.

^[3] Pietilä 1973-1975. Lectures of Reima Pietilä at the Department of Architecture at the University of Oulu. Lecture notes by the author of this article.

^[4] Pietilä himself has described Suvikumpu in the following manner: “The placement of the overall form of buildings is consistent with the topographical features of the terrain. The overall form is scattered like an irregularly eroded rock face, and its crystal structure corresponds to the horizontal and vertical directions of the rock form.” Pietilä 1998: 21-33.

^[5] We come closest to the possible models when we examine the work of Frank Lloyd Wright in the 1950’s, for example, his Honeycomb houses. Their free outdoor spaces and windows that vary in height under the sloping roofs may resemble those of Dipoli but are nonetheless products of their own modular network and are therefore more formal in nature. In a broader sense, Dipoli does belong to the tradition of organic architecture of its time, going back to Wright. Pietilä himself has referred to Wright’s influence as “permanent”. See Marja-Riitta Norri’s interview with Pietilä, "Architecture and Cultural Regionality", Norri 1988: 9.

^[6] However, the influence of Dipoli can be seen, for example, in the shape of the base and even in the interior spaces of Öj Jared golf club (1986-1988) by Gert Wingårdh as I have stated in my work Metsän arkkitehtuuri (Architecture of the Forest) 2006: 222 and 227. Furthermore, I can see the same kind of approach to form in the shape of the base of the Mikonkari Recreational Centre by our own office from the same period (1986), although it was not consciously in mind during the design of the building. However, the essential background of Mikonkari is different and stems from the sense of location – a beautiful juniper sandy cape - of the building site.

^[7] Pietilä is an architect of concrete, and the plasticity of Dipoli’s roof is reminiscent of 1950s South American architecture, with its double curved surfaces. As for concrete and its creative potential, Pietilä is a child of his time, although this obvious background is hardly ever mentioned in his case. The usefulness of hyperboloid paraboloids in concrete structures arises from the mathematics of these surfaces, and thus from theoretical manageability. This is connected to a simple moulding technique where complex casting surfaces can be made as ordinary joinery from battens and planks. Double curvature also strengthens the structure, and thus makes very thin concrete shells possible. In a time when joinery was inexpensive, structure had a connection also to the economy of the work.

^[8] Pietilä 1973-1975. Lectures of Reima Pietilä at the Department of Architecture at the University of Oulu. Lecture notes by the writer of this article.

^[9] Enric Miralles and Carme Pinós, 1991, Louekari 2006: 272-274.

^[10] See Louekari 2006, Metsän arkkitehtuuri (Architecture of the Forest): 273,

El croquis: 72.52.

^[11] Pietilä himself refers to a certain contradiction in the morphology of Dipoli. Moreover, he characterises its architecture as both forest-based and cave and rock formations. Pietilä 1985: 19-20.2

^[12] In the text linked to his "Tilatarha" ("Space Garden") exhibition, Pietilä says: “The arctic forest of the north is its own environment type. It has its own spatial geometric structural form: its own architecture.” Pietilä 1988: 81. In another article in the same publication, he worries how the forest around Dipoli “suffers” and wonders what the building would look like if it were surrounded by an actual vast forest. See Marja-Riitta Norri’s interview with Pietilä, "Arkkitehtuuri ja kulttuuripaikallisuus"/ "Architecture and Cultural Regionality". Norri 1988: 14.

^[1] « Dipoli est une composition où la nature est l'artiste créateur et le genius loci de la forêt est le thème. » Norberg-Schulz 1988 : 13.

^[2] Pietilä fait référence à la nature secondaire de la théorie dans son article « *Genius loci*, deux approches, historique et moderne ». « Je n'ai pas besoin d'abstraction catégorisée en tant que telle. Les vraies idées de conception viennent de l'espace entre l'abstrait et le concret. » Pietilä 1988 : 29.

^[3] Pietilä 1973-1975. Conférences de Reima Pietilä au département d'architecture de l'université d'Oulu. Notes de cours de l'auteur de cet article.

^[4] Pietilä lui-même a décrit Suvikumpu de la manière suivante : « L'implantation de la forme générale des bâtiments est cohérente avec les caractéristiques topographiques du terrain. La forme générale est dispersée comme une paroi rocheuse irrégulièrement érodée, et sa structure cristalline correspond aux directions horizontales et verticales de la forme rocheuse ». Pietilä 1998 : 21-33.

^[5] Nous nous rapprochons le plus des modèles possibles lorsque nous examinons l'œuvre de Frank Lloyd Wright dans les années 1950, par exemple ses maisons en nid d'abeille. Leurs espaces extérieurs libres et leurs fenêtres à hauteur variable sous les toits en pente peuvent ressembler à ceux de Dipoli, mais ils sont néanmoins le produit de leur propre réseau modulaire et sont donc de nature plus formelle. Dans un sens plus large, Dipoli appartient à la tradition de l'architecture organique de son époque, qui remonte à Wright. Pietilä lui-même a qualifié l'influence de Wright de « permanente ». Voir l'entretien de Marja-Riitta Norri avec Pietilä, « Architecture and Cultural Regionality », Norri 1988 : 9.

^[6] Cependant, l'influence de Dipoli est visible, par exemple, dans la forme de la base et même dans les espaces intérieurs du club de golf Öj Jared (1986-1988) de Gert Wingårdh, comme je l'ai indiqué dans mon ouvrage Metsän arkkitehtuuri (Architecture de la forêt) 2006 : 222 et 227. En outre, je peux voir le même type d'approche de la forme dans la forme de la base du centre de loisirs Mikonkari par notre propre bureau à la même période (1986), bien que cela n'ait pas été consciemment à l'esprit lors de la conception du bâtiment. Cependant, le contexte essentiel de Mikonkari est différent et découle de l'impression d'emplacement - un magnifique cap sablonneux de genévriers - du site de construction.

^[7] Pietilä est un architecte du béton, et la plasticité du toit de Dipoli rappelle celle du Sud des années 1950. Pietilä lui-même a décrit Suvikumpu de la manière suivante « L'implantation de la forme générale des bâtiments est cohérente avec les caractéristiques topographiques du terrain. La forme générale est dispersée comme une paroi rocheuse irrégulièrement érodée, et sa structure cristalline correspond aux directions horizontales et verticales de la forme rocheuse ». Pietilä 1998 : 21-33.

^[8] Pietilä 1973-1975. Conférences de Reima Pietilä au département d'architecture de l'université d'Oulu. Notes de cours de l'auteur de cet article.

^[9] Enric Miralles et Carme Pinós, 1991, Louekari 2006 : 272-274.

^[10] Voir Louekari 2006, Metsän arkkitehtuuri (Architecture de la forêt) : 273,

El croquis : 72.52.

^[11] Pietilä lui-même fait référence à une certaine contradiction dans la morphologie de Dipoli. En outre, il caractérise son architecture comme étant à la fois basée sur la forêt et sur des formations de grottes et de rochers. Pietilä 1985 : 19-20.

^[12] Dans le texte lié à son exposition « Tilatarha » (« Jardin de l'espace »), Pietilä déclare : « La forêt arctique du Nord est un type d'environnement qui lui est propre. Elle a sa propre forme structurelle géométrique spatiale : sa propre architecture ». Pietilä 1988 : 81. Dans un autre article de la même publication, il s'inquiète de ce que la forêt autour de Dipoli « souffre » et se demande à quoi ressemblerait le bâtiment s'il était entouré d'une vaste forêt réelle. Voir l'entretien de Marja-Riitta Norri avec Pietilä, « Arkkitehtuuri ja kulttuuripaikallisuus » / « Architecture et régionalité culturelle ». Norri 1988 : 14.

REIMA PIETILÄ, PIONNIER DE LA RECHERCHE BASÉE SUR LE DESIGN¹

par Pekka Passinmäki

Reima Pietilä come pioniere della ricerca basata sul design¹

I metodi di lavoro dell'architetto e accademico Reima Pietilä (1923-93) erano complessi. Sviluppava i suoi progetti contemporaneamente a livello verbale e visivo. Pietilä ha descritto il suo metodo e il suo rapporto con il linguaggio come segue:

Creare architettura è un *processo multimediale*. Comprende la *programmazione e la direzione verbale*, la *visualizzazione tramite schizzi di piante, sezioni, prospetti*; la *spazializzazione con l'aiuto di un modello in scala*; la *materializzazione con la costruzione*. Per spiegare la forma architettonica si usano sia le parole che le immagini. Né l'una né l'altra da sole sono sufficienti a rendere sufficientemente comprensibile l'architettura come fenomeno.²

E aggiunge: "Penso nella mia lingua madre, il finlandese. Parlo mentre disegno: il ritmo e l'intonazione del finlandese regolano i movimenti della mia matita. Disegno in finlandese?"²

La lingua e la parlata finlandese hanno svolto un ruolo importante nel lavoro di Pietilä come architetto. Il suo particolare modo di parlare - che in questo articolo chiamo "discorso progettuale" - comprendeva neologismi e strutture di frase originali, ed era una caratteristica non solo del lavoro di progettazione di Pietilä, ma di tutte le sue attività verbali e visive.

Gli approcci verbali e visivi si sono fusi nel processo multimediale: il discorso progettuale, la scrittura teorica, il disegno esplorativo e la progettazione architettonica

Reima Pietilä as a Pioneer of Design-Based Research¹

Architect and academician Reima Pietilä's (1923–93) working methods were complex. He developed his plans simultaneously on both a verbal and a visual level. Pietilä described his method and its relationship to language as follows:

Creating architecture is a *multi-media process*. It involves *verbal programming and directing*, *visualization by sketching floor plans, sections, elevations*; *spatialization with the help of a scale model*; *materialization by building*. Both words and pictures are used to explain architectural form. Neither one nor the other alone is enough to make architecture as a phenomenon sufficiently comprehensible.²

He added: "I think in my native language Finnish. I talk whilst I draw - the rhythm and intonation of Finnish govern the movements of my pencil. Do I draw in Finnish?"³

Finnish language and speech played an important role in Pietilä's work as an architect. His peculiar manner of talking - which I call "design speech" in this article - included neologisms and original sentence structures, and it was a feature not only of Pietilä's design work, but all his verbal and visual activities.

Verbal and visual approaches merged in the multi-media process: design speech, theoretical writing, exploratory drawing, and actual architectural design were all part and parcel of the same event. Sometimes that process led to an architectural plan,



Pietilä préparant l'exposition "Space Garden" (Jardin de l'espace).

Les méthodes de travail de l'architecte et académicien Reima Pietilä (1923-93) étaient complexes. Il développait ses projets simultanément sur le plan verbal et visuel. Pietilä a décrit sa méthode et sa relation avec le langage comme suit :

La création d'une architecture est un *processus multimédiatique*. Elle implique la *programmation et la direction verbales*, la *visualisation par des esquisses de plans, de sections, d'élévations*, la *spatialisation* à l'aide d'une maquette et la *matérialisation* par la construction. Les mots et les images sont utilisés pour expliquer la forme architecturale. Ni l'un ni l'autre ne suffisent à rendre l'architecture comme phénomène entièrement compréhensible.²

Il ajouta : « Je pense dans ma langue maternelle, le finnois. Je parle en dessinant - le rythme et l'intonation du finnois guident les mouvements de mon crayon. Est-ce que je dessine en finnois ? »³

La langue et le discours (langage) finnois ont joué un rôle important dans le travail de Pietilä en tant qu'architecte. Sa façon particulière de parler - que j'appelle dans cet article « design speech » (« discours de design ») - comprenait des néologismes et des structures de phrases originales, et elle caractérisait non seulement le travail de conception de Pietilä, mais aussi toutes ses activités verbales et visuelles.

vera e propria erano tutti parte integrante dello stesso evento. A volte questo processo portava a un progetto architettonico, altre volte a una produzione scritta. Spesso si traduceva anche in mostre o pubblicazioni, dove il materiale scritto e quello pittorico costituivano un'entità letteraria e pittorica unitaria. In senso lato, tutto ciò può essere definito collettivamente la ricerca teorica di Pietilä.

In questo articolo discuto brevemente alcune caratteristiche chiave della teorizzazione e dell'insegnamento di Pietilä e il loro contributo all'attuale ricerca accademica in architettura. Pietilä era una persona originale, i cui metodi di lavoro e le cui teorie erano difficili da comprendere e classificare per i contemporanei. Oggi, tuttavia, la sua ricerca può essere collegata al campo della ricerca basata sul design - nota anche come research-by-design - che come tradizione accademica è diventata più comune negli ultimi anni.

La ricerca teorica e i suoi obiettivi

Pietilä si laureò alla scuola di architettura nel 1953, ma considera la sua carriera teorica iniziata con una conferenza della SAFA (Associazione finlandese degli architetti) organizzata dal professor Aulis Blomstedt nel 1954.⁴ Negli anni Cinquanta, il gruppo di teorici riuniti attorno a Blomstedt e al gruppo fondatore di Le Carré Bleu (composto in parte dalle stesse persone), discuteva approfonditamente sulle questioni teoriche dell'architettura. Pietilä partecipò alle riunioni di entrambi i gruppi.

All'inizio degli anni Sessanta, Pietilä aveva già raggiunto una posizione significativa sia come teorico che come architetto praticante. Il suo rilievo era ulteriormente accresciuto dal fatto che era un forte individualista e dissidente che non si tirava indietro nemmeno di fronte alle dure critiche rivolte a se stesso.

at other times to a written output. Often it also led to exhibitions or publications, where written and pictorial material formed a unified literary and pictorial entity. Broadly understood, all these can collectively be called Pietilä's theoretical research.

In this article, I briefly discuss some key features of Pietilä's theorizing and teaching and their contribution to current academic research in architecture. Pietilä was an original person whose working methods and theories were difficult for contemporaries to understand and categorize. Today, however, his research can be connected to the field of design-based research - also known as research-by-design - which as an academic tradition has become more common in recent years.

Theoretical Research and its Goals

Pietilä graduated from architecture school in 1953, but he considered his theoretical career to have begun with a SAFA (Finnish Association of Architects) conference organized by Professor Aulis Blomstedt in 1954.⁴ In the fifties, the group of theorists gathered around Blomstedt and the founding group of *Le Carré Bleu* (which partly consisted of the same people), held in-depth discussions about the theoretical issues of architecture. Pietilä took part in the meetings of both those groups.

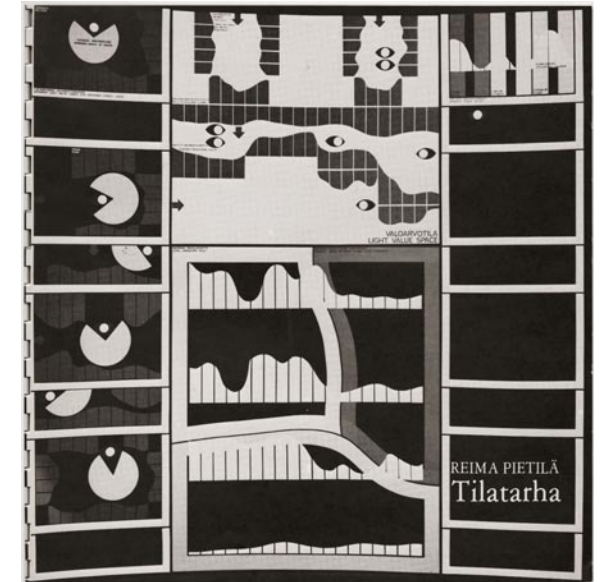
At the beginning of the sixties, Pietilä had already attained a significant position both as theoretician and as practising architect. His prominence was further increased by the fact that he was a strong individualist and dissident who did not flinch even from harsh criticism directed at himself. Finnish architecture in the sixties was dominated by one-dimensional thinking that defended rationalistic and universal solutions. The problems of architecture were considered scientific or

Les approches verbales et visuelles ont fusionné dans le processus multimédiatique : le discours de design, l'écriture théorique, le dessin exploratoire et la conception architecturale proprement dite ont tous fait partie intégrante du même événement. Ce processus a parfois abouti à un plan d'architecture, parfois à une production écrite. Souvent, il a également donné lieu à des expositions ou à des publications, où le matériel écrit et visuel formait une entité littéraire et picturale unifiée. D'une manière générale, on peut qualifier l'ensemble de ces activités comme étant la recherche théorique de Pietilä.

Dans cet article, j'aborde brièvement certaines caractéristiques clés de la théorisation et de l'enseignement de Pietilä et leur contribution à la recherche universitaire actuelle en architecture. Pietilä était une personne originale dont les méthodes de travail et les théories étaient parfois difficiles à comprendre et à catégoriser pour ses contemporains. Aujourd'hui, cependant, ses recherches peuvent être intégrées au domaine de la recherche basée sur la conception - connue en anglais sous le nom de research-by-design - qui, en tant que tendance universitaire, est devenue plus courante au cours des dernières années.³

La recherche théorique et ses objectifs

Pietilä a obtenu son diplôme d'architecte en 1953, mais il considérait que sa carrière théorique avait commencé lors d'une conférence de l'Association finlandaise des architectes (SAFA), organisée par le professeur Aulis Blomstedt en 1954.⁴ Dans les années cinquante, le groupe de théoriciens réunis autour de Blomstedt et le groupe fondateur du *Carré Bleu* (composé en partie des mêmes personnes), ont mené des discussions approfondies sur les questions théoriques de l'architecture. Pietilä a participé aux réunions de ces deux groupes.



Reima Pietilä : couverture du catalogue Space Garden (1971)

L'architettura finlandese degli anni Sessanta era dominata da un pensiero unidimensionale che difendeva soluzioni razionalistiche e universali. I problemi dell'architettura erano considerati scientifici o tecnici e uguali a livello internazionale. Pur partecipando attivamente alle discussioni internazionali sull'architettura moderna, Pietilä percepiva i problemi dell'architettura in modo diverso. Difendeva l'architettura locale e, essendo finlandese, l'architettura finlandese in particolare.

Sebbene Pietilä volesse espressamente promuovere l'architettura finlandese, in definitiva il problema non era la finlandesità in sé, ma l'attaccamento generale dell'umanità al luogo, una condizione che determina l'esistenza umana indipendentemente dal luogo in cui si vive.⁵ Una lingua radicata localmente, come il finlandese, e un'architettura locale erano secondo Pietilä entità reali.⁶

Così, quando Pietilä delineò i principi dell'architettura finlandese, lo fece sullo sfondo di uno sforzo più generale per creare un'architettura locale. Egli ipotizzò addirittura che, se avessimo scoperto un metodo universale di architettura locale, questo avrebbe potuto essere utilizzato per costruire l'architettura finlandese in Finlandia e quella tanzaniana in Tanzania.⁷ Tuttavia, Pietilä non ha mai elaborato una teoria o un metodo teorico universale, e la sua produzione consisteva in edifici unici, ognuno dei quali nasceva dal proprio complesso processo di schizzo.

Forse il modo migliore per accedere ai punti di partenza teorici e metodologici dell'architettura di Pietilä è esaminare le sue mostre. Nel corso degli anni, Pietilä ha organizzato diverse mostre per presentare il suo pensiero e il suo lavoro. Una delle più note e meglio documentate è stata "Space Garden" (*Tilatarha*), esposta al Museo di Architettura Finlandese nella primavera del 1971.⁸ Il suo scopo era di comunicare al visitatore, attraverso mezzi visivi e scritti, la realtà del

technical and the same internationally. While Pietilä participated actively in international discussions about modern architecture, he perceived the problems of architecture differently. He defended local architecture, and, being a Finn, Finnish architecture in particular.

Although Pietilä wanted expressly to promote Finnish architecture, ultimately at issue was not Finnishness per se but humanity's general attachment to place, a condition that determines human existence regardless of where one lives.⁵ A locally rooted language, such as Finnish, as well as local architecture were according to Pietilä real entities.⁶ Thus when Pietilä outlined the principles of Finnish architecture, he did so against the background of a more general effort to create local architecture. He even speculated that, were we to discover a universal method of local architecture, it might be used to build Finnish architecture in Finland and Tanzanian architecture in Tanzania.⁷ However, Pietilä never devised a universal theory or theoretical method, and his production consisted of unique buildings, each arising from its own complex sketching process.

Perhaps the best way to gain access to the theoretical and methodological starting points of Pietilä's architecture is to examine his exhibitions. Over the years, he organized several exhibitions presenting his thinking and working. One of the best-known and best-documented was "Space Garden" (*Tilatarha*), on display at the Museum of Finnish Architecture in spring 1971.⁸ Its purpose was to communicate to the visitor, through visual and written means, the reality of design work exactly as it appeared to the designer himself. It spoke the same language that was spoken in the design office, and the pictures conveyed the firm's everyday working methods.⁹

Au début des années soixante, Pietilä avait déjà atteint une position importante à la fois en tant que théoricien et architecte en exercice. Sa notoriété était d'autant plus grande qu'il était un individualiste et un dissident convaincu, qui ne reculait pas devant les critiques acerbes qui lui étaient adressées. L'architecture finlandaise des années soixante était dominée par une pensée unidimensionnelle qui défendait des solutions rationalistes et universelles. Les problèmes de l'architecture étaient considérés comme scientifiques ou techniques et identiques à l'échelle internationale. Tout en prenant une part active aux discussions internationales sur l'architecture moderne, Pietilä percevait les problèmes de l'architecture différemment. Il a défendu l'architecture locale et, en tant que Finnois, l'architecture finlandaise en particulier.

Bien que Pietilä ait voulu expressément promouvoir l'architecture finlandaise, ce n'est pas la finlandité en soi qui est en jeu, mais l'attachement général de tout être humain à un lieu, une condition qui détermine l'existence humaine indépendamment de l'endroit où l'on vit.⁵ Une langue enracinée localement, telle que le finnois, ainsi que l'architecture locale étaient, selon Pietilä, des entités réelles.⁶ Ainsi, lorsque Pietilä a exposé les principes de l'architecture finlandaise, il l'a fait dans le contexte d'un effort plus général pour créer une architecture locale. Il a même émis l'hypothèse que si nous découvriions une méthode universelle d'architecture locale, elle pourrait être utilisée pour construire l'architecture finlandaise en Finlande et l'architecture tanzanienne en Tanzanie.⁷ Cependant, Pietilä n'a jamais conçu de théorie ou de méthode théorique universelle, et sa production a consisté en des bâtiments uniques, chacun résultant d'un processus d'esquisses complexe qui lui est propre.

Le meilleur moyen d'accéder aux points de départ théoriques et méthodologiques de l'architecture de Pietilä est peut-être d'examiner ses expositions. Au fil des ans, il a organisé plusieurs expositions présentant sa pensée et sa façon de travailler. L'une des plus connues et des mieux documentées est « Space Garden » (*Tilatarha*), présentée au Musée de l'architecture finlandaise au printemps 1971.⁸ Son objectif était de communiquer au visiteur, par des moyens visuels et écrits, la réalité du travail de conception, telle qu'elle apparaissait au concepteur lui-même. L'exposition parlait le même langage que celui parlé dans le cabinet de Pietilä, et les images traduisaient les méthodes de travail quotidiennes de la firme.⁹



Vue de l'exposition de "Space Garden" en 1971.

lavoro di progettazione esattamente come appariva al progettista stesso. Parlava la stessa lingua che si parlava nell'ufficio di progettazione e le immagini trasmettevano i metodi di lavoro quotidiani dello studio.⁹

Nella brochure della mostra, Pietilä scrive a proposito della sua teorizzazione: "La teoria è ciò che usiamo per costruire un'idea di spazio come ambiente - la teoria è ciò che muove l'immateriale verso il reale - la mostra non è ancora teoria - contiene materiale che si trasformerà in teoria - la mostra è solo un inizio che richiede di essere continuato".¹⁰ La mostra non voleva presentare una teoria, ma un metodo, come dichiarato all'inizio della brochure.¹¹

In una ristampa del catalogo della mostra, Pietilä afferma che la mostra era un'introduzione alla fenomenologia dell'architettura.¹² La definizione sembra appropriata se si considera la premessa della mostra. Non si basava su punti di partenza teorici, ma su osservazioni esperienziali, precognitive e pre-teoriche - la stessa base da cui parte la ricerca fenomenologica. La mostra descriveva il lavoro intuitivo di Pietilä, in cui il suo discorso sul design finlandese giocava un ruolo importante.

Dopo aver ricevuto un incarico di progettazione, Pietilä iniziava sempre a cercare le linee principali figurative dell'edificio e solo dopo averle trovate passava a considerare le questioni strutturali e funzionali. La mostra si è concentrata in particolare su questi schizzi preliminari. Nel lavoro di Pietilä, lo sviluppo figurativo di un edificio non partiva da un'idea, da un principio uniforme o da uno stimolo complessivo; lo scopo del suo processo multimediale era quello di trovare "immagini iniziali", punti di partenza figurativi per la progettazione da cui si raggiungevano gradualmente forme più unificate.¹³ Nel catalogo della mostra, Pietilä descrive come le forme architettoniche siano inizialmente come aforismi frammentati composti da

In the handout of the exhibition, Pietilä writes about his theorizing: "Theory is what we use to build an idea of space as an environment - theory is what moves the immaterial to the real - the exhibition is not theory as yet - it contains material will transform into theory - the exhibition is only a starter that demands to be continued".¹⁰ The exhibition sought not to present a theory but a method, as stated right at the beginning of the handout. ¹¹

In a reprint of the exhibition catalogue, Pietilä states that the exhibition was an introduction to the phenomenology of architecture.¹² The definition seems appropriate considering the premise of the exhibition. It was not based on theoretical starting points but on experiential, precognitive and pre-theoretical observations – the same basis from which phenomenological research starts. The exhibition described Pietilä's intuitive work, in which his Finnish design speech played an important role.

After receiving a design task, Pietilä always began by looking for the building's figurative main lines, and only after finding them did he move on to consider structural and functional issues. The exhibition focused particularly on this preliminary sketching. In Pietilä's work, the figurative development of a building did not start from an idea, a uniform principle, or any such comprehensive stimulus; the purpose of his multi-media process was to find "initial images", figurative starting points for the design from which more unified forms were gradually reached.¹³ In the exhibition catalogue, Pietilä describes how architectural forms are initially like fragmented aphorisms composed of objects, which is why architectural composition is not unlike the work of an archaeologist who creates wholes from fragments.¹⁴ Working intuitively on a precognitive level gave naturally rise to all kinds of initial images, some of which were useless while others helped the design

Dans la brochure-catalogue de l'exposition, Pietilä écrit à propos de sa théorisation : « La théorie est ce que nous utilisons pour construire une idée de l'espace en tant qu'environnement - la théorie est ce qui fait passer l'immatériel au réel - l'exposition n'est pas encore une théorie - elle contient du matériel qui se transformera en théorie - l'exposition n'est qu'une amorce qui demande à être poursuivie. »¹⁰ Ainsi, l'exposition n'a pas cherché à présenter une théorie mais plutôt une méthode, comme indiqué dès le début du document.¹¹

Dans une réimpression du catalogue de l'exposition, Pietilä déclare que l'exposition est une introduction à la phénoménologie de l'architecture.¹² Cette définition semble appropriée si l'on considère les prémisses de l'exposition. En effet, celle-ci n'était pas fondée sur des points de départ théoriques, mais sur des observations expérientielles, précognitives et préthéoriques - soit la même base que celle de la recherche phénoménologique. L'exposition a décrit le travail intuitif de Pietilä, dans lequel son discours de conception (design) en finnois a joué un rôle important.

Lorsqu'il a reçu une mission de conception, Pietilä commençait toujours par chercher des lignes directrices figuratives du bâtiment, et ce n'est qu'après les avoir trouvées qu'il passait à l'examen des questions structurelles et fonctionnelles. L'exposition s'est concentrée en particulier sur cette phase d'esquisses préliminaires. Dans l'œuvre de Pietilä, le développement figuratif d'un bâtiment ne débutait pas par une idée prédéterminée, un principe uniforme ou un stimulus global de ce type ; l'objectif de son processus multimédiatique était de trouver des « images initiales », des points de départ figuratifs pour la conception, à partir desquels des formes plus unifiées pouvaient être progressivement trouvées.¹³ Dans le catalogue de l'exposition, Pietilä a décrit comment les formes architecturales sont d'abord comme des aphorismes fragmentés composés d'objets, ce qui explique pourquoi la composition architecturale n'est pas sans rappeler le travail d'un archéologue qui crée des ensembles à partir de fragments.¹⁴ Travailler intuitivement à un niveau précognitif a naturellement donné lieu à toutes sortes d'images initiales, dont certaines étaient inutiles tandis que d'autres faisaient avancer la conception. Dans ce jeu d'essais et d'erreurs, il était essentiel de reconnaître les images initiales qui conduiraient progressivement à des configurations plus uniformes.¹⁵ Dans le catalogue, Pietilä souligne que son objectif n'a pas été de créer une théorie définitive : chacun de ses travaux de conception peut être considéré comme un exercice consistant à combiner les extrêmes de la théorie des formes et de la psychologie des formes d'un bâtiment.¹⁶

Professorat et enseignement

Pietilä a été professeur d'architecture à l'Université d'Oulu de 1973 à 1979. Durant cette période, il a eu l'occasion de développer ses propres recherches. Dans le cadre de son enseignement, il accordait une grande attention au langage dans lequel l'architecture était parlée et écrite. Selon lui, « les érudits, les critiques et les historiens sont plutôt bien développés dans leur langage professionnel de l'architecture, un langage qui, cependant, ne peut pas être profitable à la conception des designers ». ¹⁷ Dans ses conférences à Oulu - qui plus tard ont fait l'objet d'une exposition et d'une publication sous le nom de *Notion Image Idea*¹⁸ - Pietilä a essayé de détourner les étudiants de leur dépendance à l'égard d'un langage verbal qui n'appartient pas à l'architecture, et de les ramener « dans le cadre du langage dessiné de la conception architecturale ». ¹⁹

oggetti, motivo per cui la composizione architettonica non è dissimile dal lavoro di un archeologo che crea interi da frammenti.¹⁴

Lavorare intuitivamente a livello precognitivo ha dato luogo naturalmente a tutti i tipi di immagini iniziali, alcune delle quali erano inutili mentre altre aiutavano il progetto a progredire. In questo gioco di tentativi ed errori, era essenziale riconoscere le immagini iniziali che avrebbero gradualmente portato a configurazioni più uniformi.¹⁵ Nella brochure della mostra, Pietilä sottolinea che il suo obiettivo non è quello di creare una teoria definitiva: ogni suo lavoro di progettazione può essere visto come un esercizio di combinazione degli estremi teorici e psicologici della forma di un edificio.¹⁶

Professione e insegnamento

Pietilä è stato professore di architettura all'Università di Oulu dal 1973 al 1979. Questo incarico gli offrì una buona opportunità per sviluppare ulteriormente la propria ricerca. Nel suo insegnamento, Pietilä ha prestato molta attenzione al linguaggio con cui si parla e si scrive di architettura. Secondo lui, "gli studiosi, i critici e gli storici sono piuttosto ben sviluppati nel loro linguaggio professionale dell'architettura, un linguaggio che, tuttavia, non può essere proficuo per la progettazione dei designer".¹⁷ Nelle sue lezioni a Oulu - che in seguito sono state presentate come mostra e pubblicazione con il nome di *Notion Image Idea* - Pietilä ha cercato di allontanare gli studenti dalla loro dipendenza dal verbalismo extra-architettonico e di riportarli "nel quadro del linguaggio disegnato della progettazione architettonica".¹⁹

Pietilä prese categoricamente le distanze dalla ristretta ricerca architettonica tecnocratica e dall'argomentazione logico-positivista degli anni 60 e 70, sottolineando invece, sia nella sua ricerca che nell'insegnamento, i presupposti per la creazione dell'architettura in tutta la sua portata e

forward. In this game of trial and error, it was essential to recognize the initial images that would gradually lead to more uniform configurations.¹⁵ In the exhibition handout, Pietilä emphasizes that his goal is not to create a definite theory: each of his design works can be seen as an exercise in combining the form-theoretical and form-psychological extremes of a building.¹⁶

Professorship and Teaching

Pietilä worked as professor of architecture at the University of Oulu from 1973 to 1979. The tenure presented him with a good opportunity to develop his own research further. In his teaching, Pietilä paid a great deal of attention to the language in which architecture was spoken and written about. According to him, "scholars, critics and historians are rather well developed in their professional language of architecture, a language which, however, cannot be profitable for designers' design."¹⁷ In his lectures in Oulu - which were later presented as an exhibition and publication under the name *Notion Image Idea*¹⁸ - Pietilä sought to draw students away from their dependence on extra-architectural verbalism and to bring them back "into the framework of the drawn language of architectural design".¹⁹

Pietilä distanced himself categorically from the narrow-minded technocratic architectural research and logico-positivist argumentation of the sixties and seventies, underlining instead in both his research and teaching the preconditions for the creation of architecture in all their scope and multiplicity. He did not seek to create a scientific theory, but to map the problem field of architecture. At the beginning of *Notion Image Idea*, he emphasizes that he works in the sphere of a certain precognitive field, thus operating under limitless conditions that seem to be in direct contrast to all scientific and organized methods. Pietilä saw that the reality that is needed in the creative work of architecture arises from that kind of mapping.²⁰

Pietilä a pris ses distances avec la recherche architecturale technocratique étroite d'esprit et l'argumentation logico-positiviste des années soixante et soixante-dix. Au contraire, dans ses recherches et son enseignement, il a mis en évidence les conditions préalables à la création de l'architecture dans toute leur étendue et leur multiplicité. Pietilä n'a pas cherché à créer une théorie scientifique, mais à tracer le champ des problèmes et à formuler correctement les questions architecturales. Au début de la publication *Notion Image Idea*, il souligne qu'il a travaillé dans la sphère d'un certain champ précognitif, opérant ainsi dans des conditions illimitées qui semblent être en opposition directe avec toutes les méthodes scientifiques et organisées.²⁰

Dans la pensée de Pietilä, l'architecture était en constante évolution. Tout au long de sa vie, il a cherché de nouvelles opportunités pour l'architecture moderne. Chaque conférence à l'Université d'Oulu était une démonstration de la recherche d'une idée de conception. Les cours étaient des voyages dans l'inconnu, tant pour les étudiants que pour le professeur.²¹ On raconte que parfois, après ses cours, Pietilä s'est rassis dans l'amphithéâtre et a recopié au tableau les notes qu'il avait faites pour ses étudiants. En même temps qu'il cherchait sa propre voie, il créait une atmosphère ouverte et créative où les étudiants pouvaient développer leur propre vision de l'architecture. La période d'Oulu a été une période passionnante d'apprentissage en commun pour le professeur et les étudiants. Après avoir terminé son travail à Oulu, Pietilä a déclaré : « Le professeur a maintenant appris ce qu'il voulait apprendre. »²²



Reima Pietilä : couverture du catalogue *Notion Image Idea* (1975)

molteplicità. Non ha cercato di creare una teoria scientifica, ma di mappare il campo problematico dell'architettura. All'inizio di Notion Image Idea, sottolinea di lavorare nella sfera di un certo campo precognitivo, operando così in condizioni illimitate che sembrano essere in diretto contrasto con tutti i metodi scientifici e organizzati.²⁰

Nel pensiero di Pietilä, l'architettura è in costante divenire. Per tutta la vita cercò nuove opportunità per l'architettura moderna. Ogni lezione all'Università di Oulu era una dimostrazione della ricerca di idee progettuali, un viaggio nell'ignoto sia per gli studenti che per l'insegnante.²¹ Si racconta che a volte, dopo le sue lezioni, Pietilä si sedesse nell'auditorium e copiasse dalla lavagna gli appunti che aveva preso per i suoi studenti durante la lezione. Cercando la propria strada attraverso i problemi, creava un'atmosfera aperta e creativa che permetteva agli studenti di sviluppare la propria visione dell'architettura. Per l'insegnante e gli studenti, il periodo di Oulu è stato un momento emozionante di apprendimento comune. Al termine del suo incarico, Pietilä ha dichiarato: "l'insegnante ha imparato ciò che si era prefissato di imparare".²²

Il contributo di Pietilä alla ricerca contemporanea

Qual è dunque il contributo di Pietilä alla ricerca accademica contemporanea? Come già detto, Pietilä non vedeva il suo lavoro come una forma di ricerca scientifica, ma come un processo precognitivo e preveggenza di mappatura e di definizione dei problemi. E in effetti, nonostante tutti i suoi meriti esplorativi, è difficile considerare il suo lavoro come una ricerca puramente scientifica nel senso tradizionale del termine. D'altra parte, Pietilä ha più volte rivelato il suo interesse per la fenomenologia, in particolare per gli scritti di Martin Heidegger.²³ La sua ricerca è infatti molto più facile da comprendere in questo contesto filosofico. Pietilä ha ricavato i suoi concetti dalla sfera delle proprie

In Pietilä's thinking, architecture was in a constant process of becoming. Throughout his life, he sought new opportunities for modern architecture. Each lecture at the University of Oulu was a demonstration of the search for design ideas, a journey into the unknown for students and teacher alike.²¹ The story has it that sometimes after his lectures, Pietilä sat down in the auditorium and copied from the blackboard the notes he had made for his students during the lecture. As he searched for his own way through the problems, he created an open and creative atmosphere that enabled students to develop their own vision of architecture. For teacher and students, the Oulu period was exciting time of learning together. Upon completion of his tenure, Pietilä stated: "the teacher has now learned what he set out to learn."²²

Pietilä's Contribution to Contemporary Research

What, then, is Pietilä's contribution to contemporary academic research? As stated above, Pietilä did not see his work as a form of scientific research but as precognitive and prescientific process of mapping and problem-setting. And indeed, despite all its exploratory merits, it is difficult to see his work as purely scientific research in the traditional sense of the term. On the other hand, Pietilä has repeatedly revealed his interest in phenomenology, especially the writings of Martin Heidegger.²³ His research is in fact much easier to understand in that philosophical context. Pietilä derived his concepts from the sphere of his own experiences, allowing the results of the analysis to be irreducible, multi-layered, and metaphorical. All these are features of phenomenological research.

However, the most appropriate context for Pietilä's explorations was design-based research - research-by-design. As an academic tradition, such artistic research did not emerge until after Pietilä's

La contribution de Pietilä à la recherche contemporaine

Quelle est la contribution de Pietilä à la recherche universitaire contemporaine ? Comme mentionné précédemment, Pietilä n'a pas considéré son travail comme de la recherche scientifique, mais comme une démarche précognitive et préscientifique de repérage et de définition de problèmes. Et c'est vrai, malgré tous ses mérites, il serait difficile de considérer son travail comme de la recherche purement scientifique telle qu'elle est traditionnellement comprise. En revanche, il a révélé à plusieurs reprises son intérêt pour la phénoménologie, et en particulier pour les écrits de Martin Heidegger.²³ Dans ce contexte philosophique, sa recherche devient beaucoup plus facile à comprendre. Pietilä est parti de ses propres expériences, a dérivé ses concepts de cette perspective et a permis aux résultats de son analyse d'être multicouches et métaphoriques. Toutes ces caractéristiques sont inhérentes à la recherche phénoménologique.

Cependant, le contexte le plus approprié aux explorations de Pietilä était la recherche basée sur la conception (design), connu sous le nom anglais *research-by-design* (recherche par le design). En tant que tendance académique liée aux thèses de doctorat en art, ce type de recherche n'est apparu qu'après la mort de Pietilä, mais en tant que pratique, elle est née bien plus tôt. C'est également le cas dans d'autres domaines artistiques. Comme Pietilä, les pionniers de la recherche artistique dans d'autres domaines ont également été considérés comme des bizarreries dans le passé, mais aujourd'hui, leurs activités peuvent être considérées comme une partie naturelle de la tradition de la recherche universitaire. Dans les pays nordiques en particulier, les fondements de la recherche artistique et le contenu des thèses de doctorat correspondantes ont été largement débattus depuis la fin des années 1990. Dans le domaine de l'architecture également, on a cherché des critères pour une thèse basée sur la conception, et même aujourd'hui, ces critères n'ont pas été correctement établis. La recherche pionnière de Pietilä est une contribution intéressante à ce processus toujours en cours.

esperienze, permettendo ai risultati dell'analisi di essere irriducibili, multistratificati e metaforici. Tutte queste sono caratteristiche della ricerca fenomenologica.

Tuttavia, il contesto più appropriato per le esplorazioni di Pietilä è la ricerca basata sul design - la ricerca per il design. Come tradizione accademica, questa ricerca artistica è emersa solo dopo la morte di Pietilä, anche se come pratica si è sviluppata molto prima. Questo vale anche per altre discipline artistiche. Come per Pietilä, i prodotti dei pionieri della ricerca artistica in altri campi in passato erano considerati stranezze, ma oggi sono spesso considerati parte naturale della tradizione della ricerca accademica. I fondamenti della ricerca artistica e il contenuto delle relative tesi di dottorato sono stati ampiamente discussi dalla fine degli anni '90 soprattutto nei Paesi nordici. Nonostante gli sforzi concertati, tuttavia, i criteri per le tesi di laurea basate sul design nel campo dell'architettura non sono ancora stati stabiliti in modo adeguato. La ricerca pionieristica di Pietilä è un interessante contributo a questo processo in corso.

death, although as a practice it developed much earlier. This is also the case in other art-related disciplines. Like Pietilä, the pioneers of artistic research in other fields used to be considered oddities in the past, yet their activities are today often seen as a natural part of academic research tradition. The foundations of artistic research and the content of related doctoral dissertations have been widely discussed since the end of the 1990s, particularly in the Nordic countries. In spite of concerted efforts, however, criteria for design-based dissertations in the field of architecture are yet to be properly established. Pietilä’s pioneering research is an interesting contribution to this ongoing process.

^[1] Questo articolo si ispira a uno "Studio-Talk" (Passinmäki 2007) in cui ho inizialmente presentato l'idea di Reima Pietilä come pioniera della ricerca basata sul design.

^[2] Norri 1985: 6.

^[3] Norri 1985: 8.

^[4] Pietilä 1972: 55.

^[5] Pietilä 1967: 24.

^[6] Pietilä 1976: 3.

^[7] Pietilä 1967: 24.

^[8] La mostra è presentata in Pietilä 1983.

^[9] Pietilä 1972: 54.

^[10] Pietilä 1971: 3–4.1

^[11] Pietilä 1971: 1.

^[12] Pietilä 1983: 45.

^[13] Pietilä 1971: 2.

^[14] Pietilä 1983: 44.

^[15] Pietilä 1971: 2. & Pietilä 1975, III.

^[16] Pietilä 1971: 4.

^[17] Pietilä 1988: 26.

^[18] Pietilä 1975.

^[19] Quantrill 1985: 169.

^[20] Quantrill 1985: 161–162. & Pietilä 1975, I-II.

^[21] Quantrill 1985: 243 footnote 21.

^[22] Niskanen 2004: 33.

^[23] See e.g. Pietilä 1983: 45; Pietilä 1988: 22–24; Norri 1985: 7.

^[1] This article is inspired by a “Studio-Talk” (Passinmäki 2007) in which I initially presented the idea of Reima Pietilä as a pioneer of design-based research.

^[2] Norri 1985: 6.

^[3] Norri 1985: 8.

^[4] Pietilä 1972: 55.

^[5] Pietilä 1967: 24.

^[6] Pietilä 1976: 3.

^[7] Pietilä 1967: 24.

^[8] The exhibition is presented in Pietilä 1983.

^[9] Pietilä 1972: 54.

^[10] Pietilä 1971: 3–4.1

^[11] Pietilä 1971: 1.

^[12] Pietilä 1983: 45.

^[13] Pietilä 1971: 2.

^[14] Pietilä 1983: 44.

^[15] Pietilä 1971: 2. & Pietilä 1975, III.

^[16] Pietilä 1971: 4.

^[17] Pietilä 1988, 26.

^[18] Pietilä 1975.

^[19] Quantrill 1985: 169.

^[20] Quantrill 1985: 161–162. & Pietilä 1975, I-II.

^[21] Quantrill 1985: 243 footnote 21.

^[22] Niskanen 2004: 33.

^[23] See e.g. Pietilä 1983: 45; Pietilä 1988: 22–24; Norri 1985: 7.

References / Références / Bibliografia

Niskanen, Aino, 2004. “The Pietiläs’ Other Half”. Interview with Railii Pietilä. *Arkkitehti, Finnish Architecture Review* 6/2004.

Norri, Marja-Riitta, 1985. “Architecture and Cultural Regionality – Interview with Reima Pietilä”. In Marja-Riitta Norri et al. (eds.), *Pietilä. Modernin arkkitehtuurin välimaastossa / Pietilä. Intermediate Zones in Modern Architecture*. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo / Museum of FinnishArchitecture & Jyväskylä: Alvar Aalto Museum.

Passinmäki, Pekka, 2007. “Studio-Talk” (abridged English version). In Aino Niskanen et al. (eds.), *Hikes in the Pietilä Terrain (Taiteentutkija 4/2007)* & "Studio-Talk – Pietilän suunnittelupuheen jäljillä” (original Finnish article). In Aino Niskanen et al. (eds.), *Polkuja Pietilän maastoon (Taiteentutkija 4/2007/2010)*.

Pietilä, Reima, 1967. “Local – non-local”. *Arkkitehti, Finnish Architecture Review* 7–8/1967.

Pietilä, Reima, 1971. “Tilatarha” [Space Garden]. Handout distributed at the exhibition held at the Museum of Finnish Architecture 21.4.–12.6.1971. The Archive of the Museum of Finnish Architecture, Pietilä Archive, box file E71/1. Unpublished document.

Pietilä, Reima, 1972. “Kielimies arkkitehdin sanatarhassa” [A linguist in an architect’s term garden]. Aika 1/1972.

Pietilä, Reima, 1974. “Arkkitehtuuri ja teknokulttuurin maailma” [Architecture and the world of technoculture. Inauguration address]. *Arkkitehti, Finnish Architecture Review* 1/1974.

Pietilä, Reima, 1975. *Käsite kuva oivallus / Notion Image Idea*. Espoo: Otakustantamo.

Pietilä, Reima, 1976. “Suuntana jälleen eriytyvä maailmankulttuuri. Tavoitteena teknologinen ja rakennuskulttuurinen yhteispeli” [Once more the trend is divergent world culture. Reaching for technological and cultural interplay in building]. Press release of the Finland Builds 5 Congress 11.11.1976. The Archive of the Museum of Finnish Architecture, Pietilä Archive.

Pietilä, Reima, 1983. “Tilatarha” [Space Garden]. Reprint of the 1971 exhibition catalogue. In Raimo Teräanne (ed.), *Arkkitehtipäivät 83. Rakennustaide ja ohjaujärjestelmät*. Helsinki: Suomen Arkkitehtiliitto / Finnish Association of Architects.

Pietilä, Reima, 1988. “Two Approaches to ‘Genius Loci’: Historical and Modern.” In Malcolm Quantrill (ed.), *One man’s Odyssey in Search of Finnish Architecture. An Anthology in Honour of Reima Pietilä. / Suomalaisen arkkitehtuurin etsijä. Omistettu Reima Pietilälle*. Helsinki: Rakennuskirja Oy.

Quantrill, Malcolm, 1985. Reima Pietilä. Architecture, Context and Modernism. Helsinki: Otava.

Il senso del design di Reima Pietilä

Un ricco spettro di significati a partire dagli impulsi mentali

La "formula Pietilä" definisce quattro sottocategorie del concetto di forma. La *forma astratta* è "neutra, chiusa; scatole che nascondono macchine complesse all'interno con esterni in vetro trasparente o griglie spaziali aperte", mentre la forma fenomenologica è "animata, aperta; gesti che raccontano lo "stare dentro"; composti per evocare risposte con significati inventati". La *forma comunicativa* consiste in "analogie linguistiche, caratteri stilistici, metafore; tematiche narrative, ritorni al passato architettonico di linee guida formalizzanti".

La quarta categoria comprende "fenomeni di processo, formazioni risultanti da forze fisiche in natura, tratti: formazioni di nuvole, forme del terreno in vari stadi di erosione, la tipologia morfica del ghiaccio e della neve artica, la scultura cinetica dell'acqua, fenomeni di crescita di piante e alberi, natura finlandese, natura europea". Il padiglione finlandese alla Fiera di Bruxelles rappresenta la forma astratta, mentre la Chiesa di Kaleva è espressione della forma fenomenologica, la Biblioteca Metso della forma comunicativa e il progetto "Mica Moraine" (il progetto Mäntyniemi, la residenza ufficiale del presidente della Finlandia) riflette una serie di fenomeni naturali.¹

Reima Pietilä's Design Sense

Rich Spectrum of Meanings from Mental Impulses

"The Pietilä formula" defines four subcategories of the concept of form. The *abstract form* is "neutral, closed; boxes hiding complex machines inside with transparent glass exteriors or open spatial grids", while the *phenomenological form* is "animated, open; gestures telling about "being inside"; composed to evoke response with invented significations". The *communicating form* consists of "language analogies, stylistic characters, metaphors; narrative thematics, architectural past returns of formalising guidelines". The fourth category comprises "process phenomena, resultant formations of physical forces in nature, traits: cloud formations, landforms in various stages of erosion, the morphic typology of Arctic ice and snow, the kinetic sculpture of water, growth phenomena of plants and trees, Finnish nature, European nature." The Finnish pavilion at the Brussels World's Fair represents the abstract form, while Kaleva Church is an expression of the phenomenological form, Metso Library of the communicating form, and the "Mica Moraine" competition submission (the Mäntyniemi project, the official residence of the president of Finland) reflects a series of natural phenomena.¹

Un riche spectre de significations issues d'impulsions mentales

La « formule Pietilä » définit quatre sous-catégories du concept de forme. La *forme abstraite* est « neutre, fermée ; des boîtes cachant des machines complexes à l'intérieur avec des extérieurs en verre transparent ou des grilles spatiales ouvertes ». La *forme phénoménologique* est « animée, ouverte ; des gestes décrivant le fait d'être à l'intérieur ; composés pour évoquer une réponse avec des significations inventées ». La *forme communicative* consiste en « analogies linguistiques, caractères stylistiques, métaphores ; thèmes narratifs, retours du passé architectural sur des lignes directrices formelles ». Et la quatrième catégorie comprend « les phénomènes de processus, les formations résultant des forces physiques dans la nature, les traits : les formations de nuages, les formes de relief à différents stades d'érosion, la typologie morphologique de la glace et de la neige arctiques, la sculpture cinétique de l'eau, les phénomènes de croissance des plantes et des arbres, la nature finlandaise, la nature européenne ». Le pavillon finlandais à la Foire mondiale de Bruxelles représente la forme abstraite, tandis que l'église Kaleva est une expression de la forme phénoménologique, la bibliothèque Metso de la forme communicative, et la soumission au concours « Mica Moraine » (le projet Mäntyniemi, la résidence officielle du président de la Finlande) reflète une série de phénomènes naturels.¹



Église de Kaleva, esquisse pendant la phase de concours (1959).
© Musée de l'architecture finlandaise.

Reima Pietilä ha presentato la sua formula nel 1984 in un seminario internazionale organizzato dall'Associazione finlandese degli architetti. La sua stessa produzione edilizia aveva ormai attraversato diverse fasi corrispondenti alle sottocategorie sopra menzionate, adattabili anche al campo dell'architettura stessa. L'idea iniziale del padiglione rettangolare e cubico di Bruxelles (1956-58), che rappresenta la forma astratta, avrebbe potuto essere derivata da una formula puramente razionalistica, eppure si basa su uno sguardo al passato, all'architettura in legno dei villaggi forestali della Carelia bianca: "un tentativo irrazionale di collegarsi a qualcosa che dia un senso nazionale del tutto genuino".² Il concetto di Kaleva Church (1959-66) abbraccia molteplici impulsi derivanti dall'immagine arcaica del labirinto, dalle trappole per pesci, dal linguaggio formale delle chiese barocche,³ dalle esperienze di guerra di Pietilä nelle foreste careliane, dove costruì delle piroghe, e dal concetto di spazio scultoreo di Umberto Boccioni.⁴ Il progetto è nato dalle estati trascorse in canoa e dall'osservazione della natura circostante - mare, nuvole e cielo.⁵

Pietilä fa risalire il prototipo storico della biblioteca Metso (1978-86) agli anni dieci del '900, al teatro Werkbund di Henry van de Velde a Colonia (1914) e agli schizzi di fantasia disegnati da Erich Mendelsohn nel suo taccuino sul fronte orientale: "Le linee fluide delle sue case sulle dune di sabbia ricordano, nella loro plasticità, la biblioteca che monta la cresta di Pyykinharju".⁶ Pietilä ha descritto il proprio processo di schizzo preliminare in Irlanda e in Finlandia:

La parte settentrionale dell'Europa, Ultima Thule per i Romani: Sul bordo più lontano si inabissa nell'Atlantico al largo della costa occidentale dell'Irlanda e delle Ebridi, scavalca la Scozia fino alle coste della Scandinavia, tocca la Finlandia occidentale... Gli oggetti contengono una memoria culturale? Forse no, ma una reliquia dell'antichità può certamente comunicare un messaggio su un contesto storico più ampio.

Reima Pietilä introduced his formula at an international seminar organized by the Finnish Association of Architects in 1984. His own built production had by that time gone through several phases corresponding to the subcategories mentioned above, which were also adaptable to the field of architecture itself. The initial idea of the rectangular and cubic Brussels pavilion (1956–58), representing the abstract form, could have been derived from a purely rationalistic formula, yet it is based on a glimpse of the past, of timber architecture in the forest villages of White Karelia: “an irrational attempt to be connected with something that gives a completely genuine feeling of national sense.”² The concept of Kaleva Church (1959-66) embraces multiple impulses deriving from the archaic image of the labyrinth, fish traps, the formal language of Baroque churches,³ Pietilä’s wartime experiences in Karelian forests where he built dugouts, and Umberto Boccioni’s concept of sculptural space.⁴ The design grew out of summers spent canoeing and perusing surrounding nature - sea, clouds and sky.⁵

Pietilä traced the historical prototype of the Metso library (1978–86) to the 1910s, Henry van de Velde’s Werkbund theatre in Cologne (1914) and the fantasy sketches drawn by Erich Mendelsohn in his notebook on the Eastern Front: “The flowing lines of his sand dune houses are reminiscent in their plasticity of the library mounting the Pyykinharju ridge.”⁶ Pietilä described his own preliminary sketching process in Ireland and in Finland:

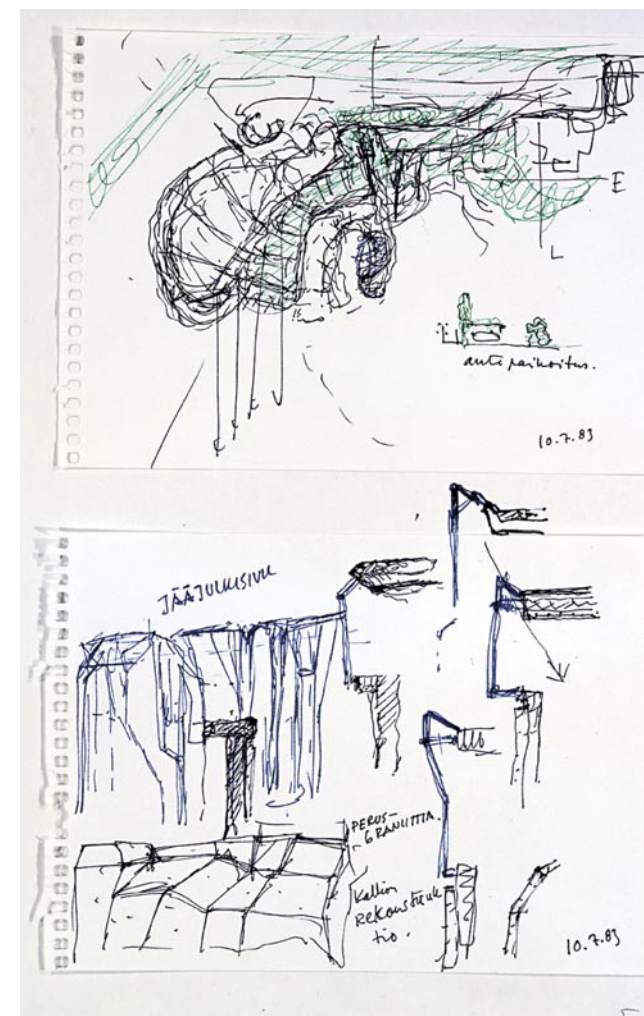
The northern part of Europe, Ultima Thule to the Romans: On its farther edge it sinks into the Atlantic off the west coast of Ireland and the Hebrides, turns over Scotland to the shores of Scandinavia, touches Western Finland... Do objects contain a cultural memory? Perhaps not, but a relic of antiquity can certainly communicate a message about a wider historical context.

Reima Pietilä a présenté sa formule lors d'un séminaire international organisé par l'Association finlandaise des architectes, SAFA, en 1984. Son œuvre construite était à l'époque déjà passée par plusieurs phases correspondant aux sous-catégories mentionnées ci-dessus, qui peuvent s'adapter également à l'architecture elle-même. L'idée initiale du pavillon rectangulaire et cubique de Bruxelles (1956-58), qui représente la forme abstraite, aurait pu être dérivée d'une formule purement rationaliste, mais elle est basée sur un rappel du passé, de l'architecture en bois des villages forestiers de la Carélie de Viena: « une tentative irrationnelle de se rattacher à quelque chose qui donne un sentiment tout à fait authentique du sens national ». ² Le concept de l'église de Kaleva (1959-66) a été inspiré par l'image archaïque du labyrinthe, les trappes à poissons, le langage des formes des églises barocques, ³ les expériences de guerre de Pietilä dans les forêts de Carélie où il a construit des abris militaires, et le concept d'espace sculptural d'Umberto Boccioni. ⁴ Le projet est né des étés passés à ramer et à explorer la nature environnante – la mer, les nuages et le ciel. ⁵

Pietilä a situé le prototype historique de la bibliothèque Metso (1978-86) dans les années 1910, s'inspirant du théâtre Werkbund de Henry van de Velde à Cologne (1914) ainsi que des esquisses imaginatives d'Erich Mendelsohn dans son carnet de notes réalisées sur le front de l'Est [pendant la guerre 1914–18]: "Les lignes fluides de ses maisons sur les dunes de sable évoquent, par leur plasticité, la bibliothèque de la crête de Pyykinharju."⁶ Il a décrit son propre processus d'esquisses préliminaires en Irlande et en Finlande :

Les parties septentrionales de l'Europe, Ultima Thule pour les Romains : elle s'enfonce dans l'Atlantique au large de la côte ouest de l'Irlande et des Hébrides, traverse l'Écosse jusqu'aux rivages de la Scandinavie, touche l'ouest de la Finlande... Les objets contiennent-ils une mémoire culturelle ? Peut-être pas, mais une relique de l'Antiquité peut certainement communiquer un message sur un contexte historique plus large.

Mica Moraine, esquisse pendant la phase de concours (1983). Projet Mäntyniemi (1983–1993), résidence officielle du président de la Finlande. © Musée de l'architecture finlandaise.



Schizzi preliminari per il concorso durante una vacanza nell'Irlanda occidentale; il paesaggio roccioso post-glaciale; ci stupiamo delle convoluzioni dei fermagli di bronzo; torniamo a casa per terminare il progetto. La brocca calligrafica diventa un fermaglio Vesilahti, che ha tre centri rotondi uniti da un arco. L'oggetto-memoria della pianta della biblioteca comincia a cristallizzarsi. Ora l'immagine dell'edificio nel suo complesso comincia ad assomigliare a un tipico uccello totem finlandese, il gallo cedrone (*metso*). (Tetrao urogallus; il gallo cedrone).⁷

Secondo Reima Pietilä, il lavoro ordinario degli schizzi procede lungo un "percorso", da Dipoli nel 1961 al progetto Mäntyniemi Mica Moraine nel 1983. Nel 1985 ha riassunto l'itinerario di quest'ultimo:

1. Osservare il paesaggio, le nuvole, gli alberi, l'acqua, le pietre, i luoghi di Hankasalmi, al confine tra Savo e Häme, l'Est e l'Ovest.
2. Contemplando la "morfologia finlandese".
3. Realizzare schizzi immaginari della morena terminale di un flusso glaciale.
4. Guardare in TV un filmato sull'Alaska: lo scioglimento delle dighe di ghiaccio.
5. Esprimere l'immagine e il materiale dell'oggetto-paesaggio del progetto; l'idea iniziale abbandonata del "Metso" e della sua architettura di ghiaccio lampeggia in questo contesto.
6. Immagini iniziali dei movimenti spaziali.
7. Evento di movimento e profilo dell'interno focale, carattere spaziale della serra.
8. Contesti funzionali come disegni metabolici: Diagrammi 1/500 con colori a pennarello.
9. Lo stato di intermediazione - interazione dello spazio forestale - spazio interno; schizzi prototipali per le finestre.
10. Gli schizzi metabolici diventano più rettilinei: 1/500 diagrammi in colori a pennarello.
11. Sviluppo di ritmi spaziali e lineari a pennarello.
12. Sovrapposizione di carta da lucido: alcune linee vengono ora tracciate con il righello. Tracciatura delle intersezioni delle linee nello spazio: 1/100 a pennarello e in parte con matita 3B.
13. Fase finale della pianta a matita F.
14. Alzamenti e proiezioni di sezioni.
15. Il lavoro viene terminato in collaborazione con l'ufficio.⁸

Preliminary sketching for the competition on a holiday in Western Ireland; the post-glacial rock landscape; we marvel at the convolutions of the bronze clasps; we returned home to finish the project. The calligraphic brooch becomes a Vesilahti clasp, which has three round centres joined by an arc. The object-memory of the library's floor plan begins to crystallize. Now the image of the building as a whole begins to resemble a typical Finnish totem-bird, the capercaillie (*metso*). (Tetrao urogallus; the wood grouse).⁷

According to Reima Pietilä, ordinary sketching work progresses along a certain "path", from Dipoli in 1961 to the Mäntyniemi Mica Moraine project in 1983. In 1985, he summarized the itinerary of this latest piece of sketching:

1. Looking at the scenery, clouds, trees, water, stones, places at Hankasalmi, on the border of Savo and Häme, the East and West.
2. Contemplating 'Finnish morphology'.
3. Making imaginary sketches of the terminal moraine of a glacial flow.
4. Watching a film about Alaska on TV: melting ice dams.
5. Expressing the image and material of the project's landscape-object; the abandoned initial idea of the 'Metso' and its ice-architecture flashes in this context.
6. Initial images of spatial movements.
7. Motion event and outline of the focal interior, spatial form of a winter garden.
8. Functional connections as metabolic drawings: 1/500 diagrams in felt pen colours.
9. Forest space - interior space intermediating - interacting; initial /primary sketches for windows.
10. The metabolic sketches become more rectilinear: 1/500 diagrams in felt pen colours.
11. Spatial and linear rhythms developed with felt pens.
12. Overlaying of tracing paper: some lines now drawn with ruler. Plotting intersections of the lines in space: 1/100 in felt pen, and partly with 3B pencil.
13. Final stage of floor plan in F pencil.
14. Elevations and projections of sections.
15. The work is finished in collaboration with the office.⁸

Esquisses préliminaires pour le concours lors de vacances en Irlande occidentale ; le paysage rocheux post-glaciaire ; nous nous émerveillons des circonvolutions des broches en bronze ; nous sommes rentrés à la maison pour terminer le projet. La broche calligraphiée devient une broche de Vesilahti, dont les trois centres ronds sont reliés par un arc. La mémoire-objet du plan de la bibliothèque commence à se cristalliser. L'image du bâtiment dans son ensemble commence à ressembler à un oiseau totem finlandais typique, le grand tétras (en finnois, *metso*). (Tetrao urogallus ; la gélinotte des bois).⁷

Selon Reima Pietilä, son travail d'esquisses habituel a progressé le long d'un certain « chemin », de Dipoli en 1961 au projet Mäntyniemi (Mica Moraine) en 1983. En 1985, il a récapitulé l'itinéraire de ce dernier travail d'esquisses de la manière suivante :

1. Observer le paysage, les nuages, les arbres, l'eau, les pierres, les endroits à Hankasalmi, à la frontière du Savo et du Häme, de l'Est et de l'Ouest.
2. Contempler la « morphologie finlandaise ».
3. Esquisser de façon imaginaire les moraines bordant un cours d'eau glaciale.
4. Regarder à la télévision un film sur l'Alaska : la fonte des barrages de glace.
5. Exprimer l'image et le matériau de l'objet paysagère du projet ; l'idée initiale abandonnée du « Metso » et de son architecture de glace apparaît ici.
6. Images initiales des mouvements spatiaux.
7. Événement de mouvement et esquisses d'un espace intérieur central, forme spatiale d'un jardin d'hiver.
8. Établir des connections fonctionnelles à travers des dessins métaboliques : diagrammes à l'échelle 1/500 avec des crayons-feutres de couleurs.
9. Explorer espace forestier - espace intérieur ; esquisses initiales de la fenestration.
10. Les esquisses métaboliques deviennent plus rectilignes : diagrammes à l'échelle 1/500 avec des crayons-feutres de couleurs.
11. Intégrer des rythmes spatiaux et linéaires avec des crayons-feutres.
12. Superposer des couches de papier calque, certaines lignes déjà tracées avec la règle. Cartographier les points d'intersection des lignes dans l'espace à l'échelle 1/100, avec des crayons-feutres, en partie au crayon 3B.
13. Finaliser le plan d'étage au crayon F.
14. Élaborer les élévations et projections des sections.
15. Terminer le travail en collaboration avec le bureau.⁸

Nel documentario "Pietilä Pietilöistä" (Pietilä on the Pietiläs), prodotto dall'emittente finlandese Yle, Annukka Pietilä descrive il metodo di lavoro del padre. Nonostante il linguaggio formale morfologico di Pietilä e le forme libere dei suoi edifici, il primo passo dopo la fase di schizzo era quello di garantire la fattibilità della costruzione in loco, progettando una griglia modulare per il progetto. In questo modo si è stabilita una "anatomia fisiologica" per le proporzioni. Uno dei tanti edifici in cui seguì questa procedura fu Mäntyniemi.⁹

Zone intermedie nell'architettura moderna

Reima Pietilä ha scritto della sua solitudine nel paesaggio dell'architettura moderna: "Questa occupazione del terreno è iniziata nel 1959, con la chiesa di Kaleva. L'architettura moderna è ancora così poco popolata che non ci sono vicini. C'è molta terra in mezzo".¹⁰ Tuttavia, esiste un contesto: "Sento di appartenere a una scuola della natura, a Ultima Thule, la parte più settentrionale dell'Europa e i cercatori della sua tradizione originale".¹¹

Nella pratica architettonica di Pietilä, ogni fase del processo di progettazione è affascinante: le riflessioni teoriche, gli schizzi e l'immaginario mentale sottostante.

Grazie all'abbondante materiale documentario, possiamo ancora farci un'idea di queste fasi. Come caratteristica di Pietilä, tutti i componenti del processo sono ambigui. Un aspetto fondamentale è la loro sommarietà, una ricca dispersione di significato che apre possibilità di interpretazione. D'altra parte, Reima Pietilä ha riassunto il processo di lavoro dell'architetto con questa dichiarazione pragmatica:

Creare architettura è un processo multimediale. Comprende la programmazione e la direzione verbale; la visualizzazione attraverso schizzi di piante, sezioni, prospetti; la spazializzazione con l'aiuto di un modello in scala; la materializzazione attraverso la costruzione.¹²

In the documentary film "Pietilä Pietilöistä" (Pietilä on the Pietiläs), produced by Finnish Broadcasting Company Yle, Annukka Pietilä describes her father's working method. Despite Pietilä's morphological formal language and the free forms of his buildings, the first step after the sketching phase was to ensure the feasibility of the construction on site by designing a modular grid for the project. This established a "physiological anatomy" for the proportions. One of the many buildings in which he followed the procedure was Mäntyniemi.⁹

Intermediate Zones in Modern Architecture

Reima Pietilä wrote about his solitude in the landscape of modern architecture: "This occupation of terrain began in 1959, with Kaleva Church. Modern architecture is as yet so sparsely populated, there are no neighbours. There is much land in between."¹⁰ Nevertheless, there is a context: "I feel that I belong to a nature school, to Ultima Thule, the northernmost part of Europe and the seekers of its original tradition."¹¹

In Pietilä's architectural practice, each step of the design process is fascinating: the theoretical deliberations, the sketches and the underlying mental imagery. Thanks to plentiful documentary material, we can still get an idea of these. Characteristic to Pietilä, all components of the process are ambiguous. A fundamental aspect is their sketchiness, a rich dispersion of meaning that opens up possibilities for interpretation. On the other hand, Reima Pietilä summed up the architect's working process with this pragmatic statement:

Creating architecture is a multi-media process. It involves verbal programming and directing; visualization by sketching floor plans, sections, elevations; spatialization with the help of a scale model; materialization by building.¹²

Dans le documentaire « Pietilä Pietilöistä » (Pietilä sur les Pietilä), produit par la société de radiodiffusion finlandaise Yle, Annukka Pietilä décrit la méthode de travail de son père. Malgré le langage morphologique de Pietilä et les formes libres de ses bâtiments, la première étape après la phase d'esquisses consistait à vérifier la faisabilité de la construction sur le site en concevant une grille modulaire pour le projet. Cela a permis d'établir une « anatomie physiologique » pour les proportions. Mäntyniemi est l'un des nombreux bâtiments dans lesquels il avait suivi cette procédure.⁹

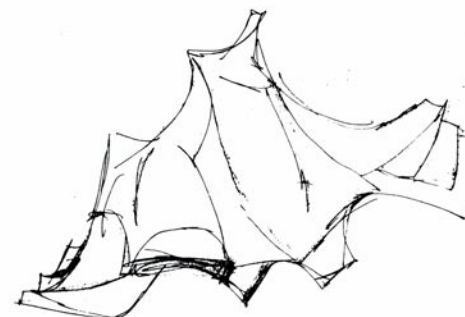
Zones intermédiaires dans l'architecture moderne

Reima Pietilä a exprimé sa solitude au sein du paysage de l'architecture moderne : « Cette appropriation du terrain a commencé en 1959, avec l'église de Kaleva. L'architecture moderne est encore si peu peuplée qu'il n'y a pas de voisins. Un vaste terrain s'étend entre nous. »¹⁰ Néanmoins, un contexte subsiste : « Je me sens affilié à une école de la nature, à Ultima Thule, la partie la plus septentrionale de l'Europe et aux chercheurs de sa tradition originelle. »¹¹ 59

Dans la pratique architecturale de Pietilä, chaque étape du processus de conception est fascinante : des délibérations théoriques aux esquisses et l'imagerie mentale sous-jacente. Grâce à un matériel documentaire abondant, nous pouvons encore nous faire une idée de ces étapes. Ce qui a caractérisé Pietilä, c'est que toutes les composantes du processus étaient ambiguës. Un aspect fondamental est leur caractère esquissé, une riche dispersion de sens qui ouvre des possibilités d'interprétation. D'autre part, Reima Pietilä a résumé le processus de travail de l'architecte par cette déclaration pragmatique :

La création d'une architecture est un processus multimédiatique. Elle implique la *programmation* et la *direction verbales*, la *visualisation par des esquisses de plans*, de sections et d'élévations, la *spatialisation* à l'aide d'une maquette et la *matérialisation* par la construction.¹²

THE IDEA OF THE TOTAL SHAPE



Dipoli, bâtiment de l'Union des étudiants de Université de technologie, esquisse pendant la phase de concours (1961).
© Musée de l'architecture finlandaise

L'approccio insolito di Pietilä all'architettura ha suscitato reazioni contraddittorie. La più memorabile è forse il dibattito tra Juhani Pallasmaa e Reima Pietilä ("Vastapoli - Vastaavuuspeli") pubblicato su *Arkkitehti*, la rivista finlandese di architettura 5/1967, una delle tante risposte critiche a Dipoli di Pietilä. Eppure, quando Dipoli fu presentato nel numero 9 della rivista dello stesso anno, il suo direttore Kirmo Mikkola incaricò tre teorici dell'architettura di alto profilo di contribuire con le loro opinioni sul nuovo edificio. Non si sa se i loro contributi soddisfacessero le aspettative editoriali della rivista, ma il consenso dei recensori era che l'edificio di Dipoli era un successo clamoroso, descritto non solo come "audace" e "idiosincratico", ma come un primo passo verso una forma di espressione completamente nuova.

Dipoli è un amalgama di libertà e identità, di libertà non solo di interpretazione ma anche di accesso, a dimostrazione di come il senso del luogo possa, e anzi debba, essere ciò che costituisce il valore evolutivo e mutevole di qualsiasi edificio. Spero che in futuro l'architettura sia in grado di continuare a fornire sintesi come questa.¹³ (Christian Norberg-Schultz)

Dipoli è "la pièce de résistance" dell'architettura finlandese contemporanea. Non ci sono dubbi sul suo significato: riesce a celebrare l'identità del Paese, della regione e persino della comunità per cui è stato costruito. Presenza vitale e attiva, espressione di una vivace immaginazione, questo edificio è una combinazione di giovinezza, vita, cultura e impegno collaborativo e deve essere considerato l'opera di un architetto di livello internazionale.¹⁴ (Udo Kultermann)

Oggi non esistono più percorsi chiari in architettura. Dipoli si distacca dalle convenzioni, protestando per la mancanza di idee. Interroga la realtà sul suo ruolo e cerca un nuovo punto di vista. Soprattutto, Dipoli è un'espressione audace e coraggiosa di un lirismo particolarmente autentico, capace di sfidare le nozioni superficiali di bellezza, che parla dell'imperativo di cercare ed esplorare l'ignoto.¹⁵ (Oskar Hansen)

Pietilä's unusual approach to architecture gave rise to contradictory reactions. The most memorable one is perhaps the debate between Juhani Pallasmaa and Reima Pietilä ("Vastapoli - Vastaavuuspeli") that was published in *Arkkitehti*, the Finnish Architectural Review 5/1967, one of the many critical responses to Pietilä's Dipoli. And yet, when Dipoli was featured in issue 9 of the review the same year, its editor Kirmo Mikkola commissioned three high-profile architectural theoreticians to contribute their views on the new building. Whether their contributions met the journal's editorial expectations is not known, but the consensus among the reviewers was that the Dipoli building was a resounding success, described not only as "bold" and "idiosyncratic" but as a first step towards an entirely new form of expression.

Dipoli is an amalgamation of freedom and identity, of the freedom to not only interpret but also to access, demonstrating how a sense of place can, and indeed must be, what constitutes the evolving and ever-changing value of any building. It is my hope that, in the future, architecture will be capable of continuing to deliver syntheses like it.¹³ (Christian Norberg-Schultz)

Dipoli stands out as the pièce de résistance within contemporary Finnish architecture. Indeed, there can be no doubt of its significance - it succeeds in celebrating the identity of the country, the region and even the community for which it has been built. A vital and active presence and an expression of a lively imagination, this building is a combination of youthfulness, life, culture and collaborative effort and must be considered the work of an architect of international standing.¹⁴ (Udo Kultermann)

Today there are no of clear paths in architecture. Dipoli breaks away from convention, protesting the lack of ideas. It queries reality for its role and seeks for a new point of view. Above all, Dipoli is a bold and daring expression of a particularly authentic brand of lyricism, capable of defying superficial notions of beauty, that speaks of the imperative to seek and to explore the unknown.¹⁵ (Oskar Hansen)

L'approche inhabituelle de Pietilä en matière d'architecture a suscité des réactions contradictoires. La plus mémorable est peut-être le débat entre Juhani Pallasmaa et Reima Pietilä (« Vastapoli - Vastaavuuspeli ») publié dans *Arkkitehti*, la revue finlandaise d'architecture 5/1967, l'une des nombreuses réponses critiques au Dipoli de Pietilä. Pourtant, lorsque Dipoli a été présenté dans le numéro 9 de la revue la même année, son rédacteur en chef Kirmo Mikkola avait demandé à trois théoriciens de l'architecture de renom d'exprimer leurs points de vue sur le nouveau bâtiment. On ne sait pas si leurs contributions ont répondu aux attentes éditoriales de la revue, mais le consensus parmi les critiques était que le bâtiment de Dipoli était un succès retentissant, décrit non seulement comme « audacieux » et « idiosyncrasique », mais aussi comme un premier pas vers une forme d'expression entièrement nouvelle.

Dipoli est un amalgame de liberté et d'identité, de liberté non seulement d'interprétation mais aussi d'accès, démontrant comment un sens du lieu peut, et même doit, être ce qui constitue la valeur évolutive et changeante de tout bâtiment. J'espère que dans l'avenir, l'architecture sera capable de continuer à produire des synthèses comme celle-ci.¹³ (Christian Norberg-Schultz) 61

Dipoli est la pièce de résistance de l'architecture finlandaise contemporaine. En effet, son importance ne fait aucun doute : il réussit à célébrer l'identité du pays, de la région et même de la communauté pour laquelle il a été construit. Présence vitale et active, expression d'une imagination vivante, ce bâtiment est une combinaison de jeunesse, de vie, de culture et d'effort de collaboration et doit être considéré comme l'œuvre d'un architecte de renommée internationale.¹⁴ (Udo Kultermann)

Aujourd'hui, il n'y a pas de voie toute tracée en architecture. Dipoli rompt avec les conventions et proteste contre le manque d'idées. Il interroge la réalité pour connaître son rôle et cherche un nouveau point de vue. Par-dessus tout, Dipoli est l'expression audacieuse d'un lyrisme particulièrement authentique, capable de défier les notions superficielles de beauté, qui parle de l'imperatif de chercher et d'explorer l'inconnu.¹⁵ (Oskar Hansen)

Purtroppo, gli archi in cemento armato originali di Dipoli sono stati successivamente dipinti di bianco e alcuni altri elementi sono stati rivestiti con materiali convenzionali.

Si è spesso detto che la Finlandia in generale e l'architettura finlandese in particolare sono incapaci di contenere più di un'idea alla volta. Tuttavia, è dimostrato il contrario, almeno nel caso di singole vedute. È il caso di Aarno Ruusuvuori, il cui idioma progettuale, altamente sofisticato ed estremamente riduttivo, si differenzia notevolmente dall'approccio di Pietilä e dalla sua ispirazione alle curve e alle forme presenti in natura. Per un 25 anni, Ruusuvuori ha fatto parte delle giurie di numerosi concorsi di architettura e ogni volta che Reima Pietilä ha scelto di partecipare, Ruusuvuori ha deciso di assegnargli il primo premio. Tra questi, la chiesa di Kaleva (1959), l'ambasciata di Finlandia a Nuova Delhi (1963) e Mäntyniemi, la residenza ufficiale del presidente della Finlandia (1983). Un'ampia mostra monografica sull'opera di Pietilä, promossa da Ruusuvuori, è stata organizzata al Museo di Architettura Finlandese quando Ruusuvuori ne era direttore. Poiché le regole dell'epoca prevedevano che il museo organizzasse principalmente mostre collettive di architetti praticanti selezionati da una giuria, le retrospettive di architetti viventi erano estremamente rare.¹⁶

Unfortunately, Dipoli's original concrete arches were later painted white and some other features were clad with conventional materials.

It has often been said that Finland in general and Finnish architecture in particular are incapable of containing more than one idea at a time. There is evidence, however, of the opposite, at least in the case of individual views. A case in point is Aarno Ruusuvuori, whose highly sophisticated and extremely reductive design idiom differed significantly from Pietilä's approach and its inspiration drawn from the curves and shapes found in nature. During a period spanning a total of 25 years, Ruusuvuori sat on the juries of numerous architectural competitions, and every time Reima Pietilä chose to participate, Ruusuvuori elected to award the first prize to him. Examples of these include Kaleva Church (1959), the Embassy of Finland in New Delhi (1963), and Mäntyniemi, the official residence of the president of Finland (1983). An extensive monograph exhibition of Pietilä's work, instigated by Ruusuvuori, was organized at the Museum of Finnish Architecture when Ruusuvuori served as its director. As the rules at the time stipulated that the museum organise mainly jury-selected group exhibitions of work by practicing architects, retrospectives of living architects were extremely rare.¹⁶

Malheureusement, les arcs en béton originaux de Dipoli ont été peints en blanc plus tard et d'autres éléments ont été recouverts de matériaux conventionnels.

On a souvent dit que la Finlande en général et l'architecture finlandaise en particulier étaient incapables de contenir plus d'une idée à la fois. Cependant, il existe des preuves du contraire, du moins dans le cas de certaines vues individuelles. C'est le cas notamment d'Aarno Ruusuvuori, dont l'idiome de conception très sophistiqué et extrêmement réducteur diffère considérablement de l'approche de Pietilä, axée inspiration tirée des courbes et des formes trouvées dans la nature. Pendant 25 ans, Ruusuvuori a fait partie du jury de nombreux concours d'architecture, et chaque fois que Reima Pietilä a choisi d'y participer, Ruusuvuori a décidé de lui attribuer le premier prix. Parmi ces projets, citons l'église de Kaleva (1959), l'ambassade de Finlande à New Delhi (1963) ainsi que Mäntyniemi, la résidence officielle du président de la Finlande (1983). Une vaste exposition monographique de l'œuvre de Pietilä, organisée à l'initiative de Ruusuvuori, a eu lieu au Musée de l'architecture finlandaise lorsque Ruusuvuori en était le directeur. Comme les règles de l'époque stipulaient que le musée organisait principalement des expositions collectives d'œuvres d'architectes en exercice sélectionnées par un jury, les rétrospectives d'architectes vivants étaient extrêmement rares.¹⁶

L'approccio architettonico di Pietilä era caratterizzato da un continuo cambiamento di prospettive. Non si è mai accontentato di riposare sugli allori, non è mai stato interessato a rivisitare figure familiari. Al contrario, si è impegnato a cercare sempre il nuovo e l'ignoto, esplorando gli interstizi sconosciuti e i sentieri finora non battuti dell'architettura moderna. "L'architettura, sempre viva e sempre in movimento, è come il legno alla deriva, pronto, in qualsiasi momento, a staccarsi dalle acque ferme ed a galleggiare libero", scriveva Reima Pietilä nel tardo autunno del 1988. Se fosse continuata, che direzione avrebbe preso la pratica di Pietilä? Si sarebbe diretto ancora una volta verso qualcosa di nuovo e inesplorato, o forse intendeva tornare alle esplorazioni morfologiche dei suoi primi anni? La domanda rimane.

Pietilä’s architectural approach was characterized by continually shifting perspectives. He was never content to rest on his laurels, never interested in re-visiting familiar tropes. Instead, he was committed to ever seek out the new and the unfamiliar, exploring the unknown interstices and hitherto untrodden paths of modern architecture. “Architecture, ever alive and always in motion, is like driftwood, ready, at any moment, to break away from the still waters and float free”, Reima Pietilä wrote in late autumn 1988.¹⁷ Had it continued, what direction would Pietilä’s practice have taken? Was he once more headed towards something new and previously uncharted, or did he perhaps intend to return to the morphological explorations of his early years? The question remains.

L'approche architecturale de Pietilä était caractérisée par des perspectives en perpétuel changement. Il ne s'est jamais contenté de se reposer sur ses lauriers ni de revenir à des clichés familiers. Au contraire, il s'est engagé à toujours rechercher le nouveau et l'inconnu, explorant les interstices inconnus et les chemins jusque-là inexplorés de l'architecture moderne. « L'architecture, toujours vivante et toujours en mouvement, est comme du bois flotté, prête, à tout moment, à se détacher des eaux calmes et à flotter librement », écrivit Reima Pietilä à la fin de l'automne 1988.¹⁷ Si la pratique de Pietilä avait pu se poursuivre, quelle aurait été son orientation ? Se serait-il dirigé une fois de plus vers quelque chose de nouveau et d'inédit, ou aurait-il eu l'intention de revenir aux explorations morphologiques de ses premières années ? La question demeure en suspens.

References / Références / Bibliografia

- Akimof, Liisa & Nyberg, Arto, 2023. “Pietilä Pietilöistä” (Pietilä on the Pietiläs). Yle Areena (Finnish Broadcasting Company), 24.09.2023.

Norberg-Schultz, Christian; Kultermann, Udo, & Hansen, Oskar, 1967. “Criticism of Dipoli” / ”Arviointeja Dipolista.” *Arkkitehti (Finnish Architectural Review) 9/1967*.

Norri, Marja-Riitta, 1985. “Architecture and Cultural Regionality.” Interview with Reima Pietilä / ”Arkkitehtuuri ja kulttuuripaikallisuus”, Reima Pietilän haastattelu. In Marja-Riitta Norri, Roger Connah, Kari Kuosma, Aaro Artto (eds.) 1985. *Pietilä. Intermediate Zones in Modern Architecture. Pietilä. Modernin arkkitehtuurin välimaastoissa*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture & Jyväskylä: Alvar Aalto Museum.

Pietilä, Reima, 1958. “Brysselin maailmannäyttelyn 1958 Suomen paviljonki”. *Arkkitehti (Finnish Architectural Review) 9/1958*.

Pietilä, Reima, 1974. “An Introspective Interview.” *A+U Architecture and Urbanism 9/1974*.

Pietilä, Reima, 1983. “Rakennusten ja kaupunkikuvien taistelevat metsot.” *Arkkitehti. Finnish Architectural Review 3/1983*.

Pietilä, Reima, 1984. “Design Sense of the Eighties.” *Changing Trends and Timelessness*, publication of SAFA seminar on architecture and urban planning in Finland, Helsinki 1984.

Pietilä, Reima, n.d. /2023. “Nature: A Cultural Paradigm in Architecture.” (Undated manuscript, faxed to Kaisa Broner from Pietilä’s office on 8.12.1993. Broner archives.) Published in Broner-Bauer, Kaisa & Norri, Marja-Riitta (eds.) 2023. *Verbal Sketching, Image Sketching, Imagination: Reima Pietilä and the creative process of architecture / Sanastelu, luonnostelu, kuvittelu: Reima Pietilä ja arkkitehtuurin luova prosessi*. Helsinki: Oku Publishing & Museum of Finnish Architecture.

- Pietilä 1984 : 43.
- Pietilä 1958 : 156.
- Pietilä n.d./ 2023 : 85.
- Pietilä 1974 : 90–99.
- Pietilä 1984 : 43.
- Pietilä 1983 : 68.
- Norri 1985 : 18,19.
- Norri 1985 : 25, 30-31
- Akimof and Nyberg 2023.
- Norri 1985 : 25.
- Ibid.
- Ibid : 6.
- Norberg-Schultz ; Kultermann and Hansen 1967: 20.
- Ibid. : 21.
- Ibid.
- La prassi è cambiata negli anni '90 con una revisione delle regole.
- In una lettera all'autore dell'articolo, datata 20 novembre 1988.

- Pietilä 1984 : 43.
- Pietilä 1958 : 156.
- Pietilä n.d./ 2023 : 85.
- Pietilä 1974 : 90–99.
- Pietilä 1984 : 43.
- Pietilä 1983 : 68.
- Norri 1985 : 18,19.
- Norri 1985 : 25, 30-31
- Akimof and Nyberg 2023.
- Norri 1985 : 25.
- Ibid.
- Ibid : 6.
- Norberg-Schultz ; Kultermann and Hansen 1967: 20.
- Ibid. : 21.
- Ibid.
- The practice changed in the 1990s with a review of the rules.
- In a letter to the author of the article, dated 20 November 1988..

SUR LA SIGNIFICATION DE REIMA PIETILÄ ET DE SON APPROCHE ARCHITECTURALE¹

par Kaisa Broner

Sull'importanza di Reima Pietilä e del suo approccio architettonico¹

Introduzione

Reima Pietilä è stato un architetto noto per l'originale approccio creativo e artistico. Già all'inizio della sua carriera si dedicò allo sviluppo di una teoria e di un linguaggio formale dell'architettura moderna verso un espressionismo organico. Il misticismo della natura finlandese fu per lui fonte di ispirazione e la "nature-architecture" fu uno dei suoi concetti chiave.

Pietilä era un grande lettore e aveva assimilato la filosofia europea nel suo pensiero. Pur seguendo attivamente gli sviluppi internazionali dell'architettura, sottolineava costantemente l'importanza primaria per il suo lavoro della connessione tra la natura e la cultura finlandese, definendo il suo approccio come radicato nella tradizione dello "sciamanesimo ugro-finnico". La comprensione di Pietilä della realtà era infatti profondamente metafisica. Possedeva la perspicacia e l'intuizione sensibile di un "veggente", che gli consentivano di navigare nell'immaginazione, di trascendere i vincoli temporali e spaziali e di comprendere l'essenza dei fenomeni.²

On the Significance of Reima Pietilä and His Architectural Approach¹

Introduction

Reima Pietilä was an architect renowned for his original creative and artistic approach. Already early in his career, he dedicated himself to developing a theory and form language of modern architecture towards an organic expressionism. Finnish nature mysticism served as a wellspring of inspiration for him, and "nature-architecture" was one of his key concepts.

Pietilä was widely read and had assimilated European philosophy into his thinking. While actively following international developments in architecture, he consistently emphasized the primary importance to his work of the connection between Finnish nature and culture, defining his approach as rooted in the tradition of "Finno-Ugric shamanism". Pietilä's understanding of reality was in fact profoundly metaphysical. He possessed the perceptiveness and sensitive intuition of a "seer", enabling him to navigate his imagination, transcend temporal and spatial constraints, and gain insight into the essence of phenomena.²

Introduction

Reima Pietilä était réputé pour son approche créative et artistique originale. Dès le début de sa carrière, il a cherché à développer un langage de formes et une théorie de l'architecture moderne dans l'esprit de l'expressionnisme organique. Le mysticisme de la nature finlandaise était pour lui une source d'inspiration, ⁶⁷ et la notion phénoménologique d'« architecture de la nature » l'un de ses concepts clés.

Pietilä était bien au courant de la philosophie européenne, qu'il avait, avec une certaine distance, assimilée dans sa pensée. De plus, tout en suivant de près les développements internationaux en architecture, il a toujours souligné l'importance primordiale, pour son travail, du lien entre la nature et la culture finlandaises, définissant son approche comme enracinée dans la tradition du « chamanisme finno-ougrien ». La compréhension de la réalité par Pietilä était en fait profondément métaphysique. Il possédait la perspicacité et l'intuition sensible d'un « voyant », lui permettant de « voyager » dans son imagination librement à travers l'espace et le temps, et d'accéder à l'essence des phénomènes.²

Per comprendere l'architettura di Pietilä è necessario riconoscere il suo approccio intuitivo, il suo pensiero visionario e il suo temperamento artistico. L'eredità duratura dell'opera di Pietilä risiede nell'elaborazione - attraverso parole, immagini ed edifici - di una teoria architettonica fondata su un profondo legame con la natura, nonché sull'"oggettivazione" culturale dell'architettura-natura. Ha formulato una filosofia contemporanea dell'architettura che offre una nuova interpretazione dell'idea di imitazione della natura. A differenza della teoria classica della *mimesis*,³ la filosofia di Pietilä è radicata in una concezione culturale della natura e della sua imitazione romantica, enfatizzando l'identità locale. Ciò che distingue particolarmente Pietilä è il suo metodo o processo di progettazione unico e multidimensionale, in cui attinge all'intuizione insieme al "potere dell'immaginazione" verbale e visiva.

Mentre nel testo che segue mi concentrerò su Reima Pietilä e sul suo distintivo approccio architettonico, non dobbiamo dimenticare il ruolo della moglie e compagna, l'architetto Raili Pietilä (1926–2021), che dal 1960 ha condiviso il lavoro nello studio comune fino alla fine della loro carriera.

Temi centrali nell'approccio architettonico di Pietilä

Un aspetto importante del lavoro di Reima Pietilä riguarda la riflessione teorica sull'architettura. Aveva una concezione particolare dell'architettura come arte, strettamente legata alla natura e sottolineata dal suo significato culturale. Una volta Pietilä ha descritto la propria identità culturale di architetto affermando: "Appartengo a una scuola della natura, a Ultima Thule, la parte più settentrionale dell'Europa e ai ricercatori della sua tradizione originale".⁴ Dando forma a una teoria morfologica della "scuola della natura", ha cercato di legare l'architettura sia all'ambiente naturale sia al linguaggio locale, utilizzandoli come base per

In order to understand Pietilä's architecture requires we need to recognize his intuitive approach, visionary thinking, and artistic temperament. The enduring legacy of Pietilä's lifework lies in his elaboration - through words, images and buildings - of an architectural theory grounded in a deep connection with nature, as well as the cultural "objectification" of nature-architecture. He formulated a contemporary philosophy of architecture that offers a new interpretation of the idea of imitation of nature. Unlike the classical theory of *mimesis*,³ Pietilä's philosophy is rooted in a cultural conception of nature and its romantic imitation whilst emphasizing local identity. What particularly distinguishes Pietilä was his unique and multidimensional design method or process, in which he drew on intuition alongside the verbal and visual "power of imagination".

While in the following text I will focus on Reima Pietilä and his distinctive architectural approach, we must not forget the role of his wife and partner, architect Raili Pietilä (1926–2021), who since 1960 shared the work in their joint office until the end of their careers.

Central Themes in Pietilä's Architectural Approach

An important aspect of Reima Pietilä's life's work involved theoretical reflection on architecture. He had a particular conception of architecture as art that was intricately linked to nature and underscored by nature's cultural significance. Pietilä once described his own cultural identity as an architect, stating, "I belong to a nature school, to Ultima Thule, the northernmost part of Europe and the seekers of its original tradition".⁴ In shaping a morphological theory of the "nature school", he sought to tie architecture both to the natural environment and to local language, using them as the foundation for visual architectural

Pour comprendre l'architecture de Pietilä, il faut reconnaître son approche intuitive, sa pensée visionnaire et son tempérament artistique. La formulation d'une théorie architecturale basée sur la relation avec la nature et l'« objectification » culturelle de l'architecture de la nature - en verbe, en images et en bâtiments - constituent l'héritage le plus étendu de l'œuvre de Pietilä. Il a formulé une philosophie contemporaine de l'architecture qui offre une nouvelle interprétation de l'idée d'imitation de la nature. Contrairement à la théorie classique de la *mimesis*,³ la philosophie de Pietilä est ancrée dans une conception culturelle de la nature et de son imitation romantique, tout en mettant l'accent sur l'identité locale. Ce qui distingue particulièrement Pietilä, c'est sa méthode ou son processus de conception unique et multidimensionnel, dans lequel il fait appel à l'intuition ainsi qu'au « pouvoir de l'imagination » verbal et visuel.

Si, dans le texte qui suit, je me concentre sur Reima Pietilä et son approche architecturale particulière, il ne faut pas oublier le rôle de son épouse ⁶⁹ et partenaire, l'architecte Raili Pietilä (1926–2021) qui, depuis 1960, a partagé le travail dans leur bureau commun jusqu'à la fin de leurs carrières respectives.

Thèmes centraux de l'approche architecturale de Pietilä

Un aspect crucial de l'œuvre de Reima Pietilä réside dans la réflexion théorique sur l'architecture. Il avait une conception particulière de l'architecture en tant qu'art étroitement lié à la nature et accentué par la signification culturelle de celle-ci. Pietilä a un jour décrit sa propre identité culturelle en tant qu'architecte en déclarant : « J'appartiens à une école de la nature, à Ultima Thule, la partie la plus septentrionale de l'Europe, et aux chercheurs de sa tradition originelle ». ⁴ En développant une théorie morphologique de l'« école

l'espressione architettonica visiva. Questo sforzo, basato sul suo interesse per lo studio delle forme, lo ha portato a sviluppare un approccio in seguito riconosciuto come espressionismo organico.

A livello più ampio, Pietilä era particolarmente interessato alle tendenze espressioniste e futuriste dell'architettura del primo Novecento. Riflettendo sullo stato dell'architettura contemporanea negli anni Ottanta, si rammaricava di come le numerose alternative comprese inizialmente nel modernismo fossero state prematuramente scartate dalla ricerca di "unità di stile". A suo avviso, ciò ha portato alla perdita dello "spirito di sperimentazione". Ciononostante, rimaneva speranzoso che questa "perdita culturale" potesse ancora essere rimediata rivisitando il periodo sperimentale degli anni Dieci e Venti e riprendendo il lavoro interrotto.⁵

In sostanza, Pietilä mirava a creare una teoria che aprisse la strada a "nuove architetture" e generasse attivamente "alternative" piuttosto che rifiutarle.⁶ In un'intervista pubblicata nel 1983 dal quotidiano *Helsingin Sanomat*, in occasione del suo 60° compleanno, Pietilä afferma il suo impegno incrollabile nei confronti del suo ruolo nella teoria architettonica: "Ogni edificio è, in realtà, un esperimento per costruire questa teoria e non un risultato finale in sé".⁷

Nel lavoro di progettazione, tuttavia, Pietilä non ha cercato di applicare una concettualizzazione predeterminata. Al contrario, sottolineava che le idee emergevano "dalla zona intermedia tra l'astratto e il concreto". Prevedeva un futuro promettente per il modernismo, che sarebbe proseguito fino al XXI secolo, riconoscendo in esso un vasto e inutilizzato "dominio di metamorfosi creativa".⁸

Se Pietilä trovava che l'espressionismo, il futurismo e la fenomenologia con i loro mezzi espressivi avessero una certa risonanza su di lui, ciò non implicava il rifiuto della storia dell'architettura o una difesa dell'ahistoricismo.

expression. This endeavour based on his life-long interest in the study of forms led him to develop an approach that has later come to be acknowledged as organic expressionism.

On a broader level, Pietilä was particularly interested in the expressionist and futurist tendencies of the early 20th century architecture. Reflecting on the state of contemporary architecture in the 1980s, he lamented how the numerous alternatives initially encompassed within modernism had been prematurely discarded in the pursuit of a "unity of style". He believed this had led to the loss of the "spirit of experimentation". Nonetheless, he remained hopeful that this "cultural loss" might still be remedied by revisiting the experimental period of the 1910s and 1920s and resuming the interrupted work.⁵

Basically, Pietilä aimed to create a theory that would pave the way to "new architectures" and actively generate "alternatives" rather than reject them.⁶ In an interview published in the *Helsingin Sanomat* newspaper in 1983, commemorating his 60th birthday, he affirmed his unwavering commitment to his role in architectural theory: "Every building is, in fact, an experiment in constructing this theory and not an end result in itself."⁷

In his design work, however, Pietilä did not seek to apply any predetermined conceptualization. Quite the opposite, he emphasized that his ideas emerged "from the intermediate zone between the abstract and the concrete". He foresaw a promising future for modernism, continuing well into the 21st century, recognizing it as a vast and unutilized "domain of creative metamorphosis".⁸

While Pietilä found expressionism, futurism and phenomenology with their expressive means to resonate with him, this did not entail a rejection of the history of architecture or an advocacy for ahistoricism.

de la nature », il s'est efforcé de lier l'architecture à l'environnement naturel et à la langue locale, les utilisant comme fondement de l'expression architecturale visuelle. Cet effort, ancré dans son intérêt constant pour l'étude des formes, l'a conduit à élaborer une approche ultérieurement reconnue comme l'expressionnisme organique.

D'une manière plus générale, Pietilä a porté un intérêt particulier aux tendances expressionnistes et futuristes de l'architecture du début du 20e siècle. Réfléchissant à l'état de l'architecture contemporaine dans les années 1980, il déplorait que de nombreuses alternatives initialement incluses dans le modernisme aient été prématurément écartées dans la poursuite d'une « unité de style ». Il estimait que cela a conduit à la perte de « l'esprit d'expérimentation ». Néanmoins, il a gardé l'espoir que cette « perte culturelle » peut encore être réparée en revisitant la période expérimentale des années 1910 et 1920 et en reprenant le travail interrompu.⁵

En substance, Pietilä souhaitait élaborer une théorie qui ouvrirait la voie à de « nouvelles architectures » et qui engendrerait activement des « alternatives » au lieu de les rejeter.⁶ Dans une interview publiée dans le journal *Helsingin Sanomat* en 1983, à l'occasion de son 60e anniversaire, il affirme son attachement sans faille à son rôle dans la théorie architecturale : « Chaque bâtiment est, en fait, une expérience dans la construction de cette théorie et non un résultat final en soi ».⁷

Dans son travail de conception, cependant, Pietilä n'a pas cherché à appliquer une conceptualisation prédéterminée. Au contraire, il a souligné que ses idées émergeaient « de la zone intermédiaire entre l'abstrait et le concret ». Il prévoyait un avenir prometteur pour le modernisme, qui se poursuivrait jusqu'au XXIe siècle, reconnaissant qu'il s'agissait d'un vaste « domaine de métamorphose créative » inutilisé.⁸

Al contrario, ha sottolineato che l'architettura è un prodotto culturale e, a suo modo, un linguaggio di comunicazione visiva; anche per questo ha sostenuto gli studi avanzati di storia dell'architettura per gli architetti.⁹ Tuttavia, quando si riferisce all'architettura come realtà esperienziale, Pietilä così definisce il suo punto di vista:

L'architettura è un sistema aperto di segni, un linguaggio, solo in un certo senso. In un altro senso, è un fenomeno permanentemente non linguistico che opera con regole completamente diverse. [...] L'architettura deve avere il compito di far sognare, lasciare andare e vagare le persone come se fossero altrove - e naturalmente di viverla allo stesso tempo come reale, come la mia realtà.¹⁰

La "mia realtà" in architettura riguarda la questione dell'identità. In effetti, Pietilä ha affrontato il rapporto tra architettura e identità culturale in tutte le sue opere. Quando si è trattato di esprimere l'identità nel contesto finlandese, ha cercato una base morfologica e archetipica derivata dalla natura locale e dalla lingua finlandese, in particolare dal suo continuum linguistico-etimologico ugro-finnico. Voleva ampliare il concetto di modernismo per includere un nuovo tipo di regionalismo, quindi sviluppare una "lingua finlandese dell'architettura" che permettesse ai "dialetti" locali della forma architettonica di arricchire l'espressione standard.

Per Pietilä, il concetto di natura definito culturalmente era il punto di partenza per esprimere la località. Coniò il termine "regionalità culturale" o "regionalismo culturale"¹¹ che comprendeva non solo il paesaggio, ma anche altri fenomeni naturali, flora e fauna, nonché le persone. Per lui l'architettura era come una "progenie dell'uomo, in altre parole un figlio della cultura".¹² Ha tuttavia sottolineato che l'architettura include "relazioni contestuali" di vario tipo e che nelle nostre regioni artiche potrebbe essere stato poco

On the contrary, he emphasized that architecture is a cultural product and, in its own way, a language of visual communication, which is also why he advocated advanced studies in architectural history for architects.⁹ Nevertheless, when referring to architecture as experiential reality, Pietilä defined his viewpoint as follows:

Architecture is an open system of signs, a language, in only a certain way. In another sense, it is a permanently non-linguistic phenomenon operating with completely different rules. [...] Architecture must be given the task of making people dream, let go and wander as if they were elsewhere – and of course to experience it at the same time as real, as my-reality.¹⁰

“My-reality” in architecture pertains to the question of identity. Indeed, Pietilä has addressed the relationship of architecture to cultural identity in all his works. When it came to expressing identity in the Finnish context, he sought for a morphological and archetypal basis derived from local nature and the Finnish language, in particular from its Finno-Ugric linguistic-etymological continuum. He wanted to expand the concept of modernism to include a new kind of regionalism and thus develop a “Finnish language of architecture” that would allow local “dialects” of architectural form to enrich standard expression.

For Pietilä, the culturally defined concept of nature was the starting point for expressing locality. He coined the term “cultural regionalism” or “cultural regionalism”,¹¹ which encompassed not only the landscape but also other natural phenomena, flora and fauna, as well as people. For him, architecture was like an “offspring of man, in other words a child of culture”.¹² He underlined, however, that architecture includes “contextual relations” of various kinds and that in our Arctic regions there may have been little

Si Pietilä a trouvé un écho dans l'expressionnisme, le futurisme et la phénoménologie avec leurs moyens expressifs, il n'a pas pour autant rejeté l'histoire de l'architecture ou plaidé en faveur de l'a-historicisme. Au contraire, il a souligné que l'architecture est un produit culturel et, à sa manière, un langage de communication visuelle, ce qui explique également pourquoi il a recommandé aux architectes des études approfondies en histoire de l'architecture.⁹ Néanmoins, lorsqu'il se réfère à l'architecture en tant que réalité expérimentale, Pietilä définit son point de vue comme suit:

L'architecture est un système ouvert de signes, un langage, d'une certaine manière seulement. Dans un autre sens, c'est un phénomène non linguistique qui fonctionne avec des règles complètement différentes. [...] L'architecture doit avoir pour mission de faire rêver les gens, de les laisser aller et de les faire errer comme s'ils étaient ailleurs - et bien sûr d'en faire l'expérience en même temps comme quelque chose de réel, comme ma réalité.¹⁰

« Ma réalité » en architecture est liée à la question d'identité. En effet, Pietilä a exploré la relation entre l'architecture et l'identité culturelle dans l'ensemble de ses travaux. Lorsqu'il a été question d'exprimer l'identité dans le contexte finlandais, il a recherché une base morphologique et archétypique dérivée de la nature locale et de la langue finnoise, en particulier de son continuum linguistique-étymologique finno-ougrien. Il souhaitait élargir le concept de modernisme pour y inclure un nouveau type de régionalisme et ainsi développer une « langue finnoise de l'architecture » qui permettrait aux « dialectes » locaux de la forme architecturale d'enrichir l'expression standard.

Pour Pietilä, le concept de nature culturellement défini était le point de départ pour exprimer la localité. Il a forgé le terme de « régionalité culturelle » ou « régionalisme culturel »,¹¹ qui englobe non seulement le paysage, mais aussi d'autres phénomènes naturels, la flore et la faune, ainsi que les personnes. Pour lui,

incentivato a distinguere tra uomini e animali. Così, ad esempio, nella fase di schizzo poteva "vedere" un edificio sotto forma di animale e poi "tradurlo" in linguaggio umano.¹³ Allo stesso tempo era importante per Pietilä, nel concepire l'architettura, l'evoluzione del linguaggio umano, in particolare le sue caratteristiche etimologiche e mitologiche. Il dizionario etimologico della lingua finlandese gli è servito come riferimento per un'espressione culturale archetipica.¹⁴

"L'architettura è un campo di studi culturali" è una delle tante descrizioni di Pietilä sull'architettura.¹⁵ La sua visione della cultura includeva l'ambiente naturale e, di conseguenza, la natura era per lui un "paradigma culturale" dell'architettura.¹⁶ Ad esempio, quando iniziava a schizzare le idee per un nuovo edificio, studiava l'ambiente circostante il sito, cercandovi elementi formali che avrebbe poi applicato come "ingredienti" per la sua architettura. Per lui la forma architettonica era sempre metaforica. Già all'inizio della sua carriera voleva eliminare dal suo lavoro la tendenza astratta del modernismo. Per sostituirla, sviluppò un'espressione figurativa, cioè narrativa, dell'architettura, che aveva un legame specifico con la ricerca della località e con l'idea del regionalismo culturale.¹⁸

Il regionalismo culturale era per Pietilä soprattutto un'espressione del *genius loci* che si basava sulla memoria dell'ambiente e sull'identità del luogo.¹⁹ Nel processo di schizzo e di formazione delle idee architettoniche, la natura gli serviva sia come "paradigma culturale" sia come fonte di ispirazione e di metafore.²⁰ Tuttavia la natura e l'ambiente non erano le uniche componenti semantiche o morfologiche della forma architettonica. Per lui il tempo e gli strati temporali erano un'altra dimensione importante dell'architettura. Sebbene si possa considerare questo tipo di ambiguità nel linguaggio delle forme architettoniche un indicatore

incentive to distinguish between people and animals. Thus, for instance, he could "see" a building in the form of an animal in the sketching phase and then "translate" it into human language.¹³ At the same time, the evolution of human language, particularly its etymological and mythological features, was important for Pietilä when conceiving architecture. The Etymological Dictionary of the Finnish Language served him as a reference for an archetypal cultural expression.¹⁴

"Architecture is a field of cultural studies" is one of Pietilä's many descriptions of architecture.¹⁵ His view of culture included the natural environment and, consequently, nature was for him a "cultural paradigm" in architecture.¹⁶ For instance, when he began sketching ideas for a new building, he would study the surroundings of the site, seeking formal elements in it that he would then apply as "ingredients" for his architecture.¹⁷ For him, architectural form was always metaphorical. Already at the beginning of his career, he wanted to eliminate the abstract tendency of modernism from his work. To replace it, he developed a figurative, that is, narrative expression of architecture, which had a specific connection with his quest for locality and the idea of cultural regionalism.¹⁸

Cultural regionalism was for Pietilä above all an expression of *genius loci* that was based on the memory of environment and the identity of place.¹⁹ In the process of sketching and shaping architectural ideas, nature served him as both a "cultural paradigm" and a source of inspiration and metaphors.²⁰ Nature and the environment, however, were not the only semantic or morphological components of architectural form. Time and temporal strata were another important dimension of architecture for him. Although one might consider this kind of ambiguity in architectural form language a cultural marker of the postmodern era, this was not

l'architecture est comme un « progéniture de l'homme, c'est-à-dire un enfant de la culture ». ¹² Il a toutefois souligné que l'architecture inclut des « relations contextuelles » de nature diverse et que, dans nos régions arctiques, il n'y a peut-être pas eu beaucoup d'incitation à faire une distinction entre les hommes et les animaux. Ainsi, par exemple, il a pu « voir » un bâtiment sous la forme d'un animal pendant la phase d'esquisse et le « traduire » ensuite en langage humain.¹³ Parallèlement, l'évolution du langage humain, en particulier ses caractéristiques étymologiques et mythologiques, a joué un rôle important dans la conception architecturale de Pietilä. Le dictionnaire étymologique de la langue finnoise lui a servi de référence pour une expression culturelle archétypique.¹⁴

« L'architecture est un domaine d'études culturelles » est l'une des nombreuses descriptions que Pietilä a donné de l'architecture.¹⁵ Sa vision de la culture incluait l'environnement naturel et, par conséquent, la nature était pour lui un « paradigme culturel » en architecture.¹⁶ Par exemple, lorsqu'il commençait à esquisser des idées pour un nouveau bâtiment, il étudiait l'environnement du site, à la recherche d'éléments formels qu'il appliquait ensuite comme « ingrédients » dans son architecture.¹⁷ Pour lui, la forme architecturale était toujours métaphorique. Dès le début de sa carrière, il a voulu éliminer de son travail la tendance abstraite du modernisme. Pour la remplacer, il a développé une expression figurative, c'est-à-dire narrative, de l'architecture, qui avait un lien spécifique avec sa quête de localité et l'idée de régionalisme culturel.¹⁸

Pour Pietilä, le régionalisme culturel était avant tout l'expression d'un *genius loci* fondé sur la mémoire de l'environnement et l'identité du lieu.¹⁹ Pendant le processus d'esquisses et de mise en forme des idées architecturales, la nature lui servait à la fois de

culturale dell'era postmoderna, non è così. Pietilä aveva semplicemente un senso unico ed eccezionalmente acuto della contestualità.²¹

Possiamo quindi chiederci come il contestualismo di Pietilä sia ad esempio legato alla nozione di regionalismo critico. Secondo Kenneth Frampton, le opere di architettura moderna possono essere considerate appartenenti alla sfera del regionalismo critico se esprimono una consapevolezza critica dell'identità del luogo senza ricorrere ad alcuna imitazione del vernacolo, né devono esprimere il mito del progresso o essere in qualche modo storiciste.²² La maggior parte degli edifici progettati da Pietilä, compresi quelli dell'espressionismo organico, possono essere considerati conformi a questi criteri, almeno per quanto riguarda le sue intenzioni.²³ Ma dobbiamo ricordare che Pietilä era in grado di identificarsi con molti tipi di ambienti, dai contesti culturali classici a quelli stranieri. La gamma della sua scala espressiva è davvero molto ampia, come testimoniano i diversi progetti. Complementari l'uno all'altro, formano un insieme morfologico-tematico impressionante.

Allo stesso tempo, il lavoro di Pietilä comprendeva una dimensione mistica, che potrebbe essere stata influenzata dall'eredità della sua casa madre.²⁴ Si può notare qui una certa somiglianza con le tendenze mistiche del primo Novecento, come la teosofia e l'antroposofia, piuttosto comuni tra gli architetti espressionisti soprattutto nei Paesi di lingua tedesca, ma anche nel movimento inglese Arts and Crafts.²⁵ Per Pietilä tuttavia fu essenzialmente lo sciamanesimo ugro-finnico, con la sua comprensione mistica della natura, che gli permise di esplorare il regno dell'immaginazione al di là dei confini convenzionali del tempo e dello spazio.

the case. Pietilä simply had a unique and exceptionally acute sense of contextuality.²¹

We may therefore ask how the contextualism of Pietilä is related to, for example, the notion of critical regionalism. In the sense of Kenneth Frampton's definition of the term, works of modern architecture can be seen as belonging to the sphere of critical regionalism, if they express a critical awareness of the identity of place without resorting to any imitation of the vernacular, nor must they express the myth of progress or be historicist in any way.²² Most of the buildings designed by Pietilä, including those of organic expressionism, can be seen to meet these criteria, at least insofar as the architect's own intentions are concerned.²³ But we must remember that Pietilä was able to identify with many kinds of environments, from classical to foreign cultural contexts. The range of his expressive scale is very wide indeed, as attested by his various projects. Complementing one another, they form an impressive morphological-thematic whole.

At the same time, Pietilä's work encompassed a mystical dimension, which may have been influenced by the heritage of his parental home.²⁴ One can see here a certain similarity with the early 20th century tendencies in mysticism, such as theosophy and anthroposophy, which was quite common among expressionist architects, particularly in German-speaking countries, but also in the English Arts and Crafts movement.²⁵ For Pietilä, however, it was essentially the Finno-Ugric shamanism with its mystical understanding of nature that allowed him to explore the realm of imagination beyond conventional boundaries of time and space.

« paradigme culturel » et de source d'inspiration et de métaphores.²⁰ La nature et l'environnement ne sont cependant pas les seules composantes sémantiques ou morphologiques de la forme architecturale. Le temps et les strates temporelles constituaient pour lui une autre dimension importante de l'architecture. Bien que l'on puisse considérer ce type d'ambiguïté dans le langage des formes architecturales comme un marqueur culturel de l'ère postmoderne, ce ne fut pas le cas. Pietilä avait simplement un sens unique et exceptionnellement aigu de la contextualité.²¹

On peut alors se demander comment le contextualisme de Pietilä est lié, par exemple, à la notion de régionalisme critique. Selon la définition de ce terme par Kenneth Frampton, les œuvres d'architecture moderne peuvent être considérées comme appartenant à la sphère du régionalisme critique si elles expriment une conscience critique de l'identité du lieu sans recourir à une quelconque imitation du vernaculaire, ni exprimer le mythe du progrès, ni être historicistes d'une manière ou d'une autre.²² La plupart des bâtiments conçus par Pietilä, y compris ceux de l'espressionnisme organique, peuvent être considérés comme répondant à ces critères, du moins en ce qui concerne les intentions de l'architecte.²³ Mais il ne faut pas oublier que Pietilä était capable de s'identifier à de nombreux types d'environnements, qu'il s'agisse de contextes culturels classiques ou étrangers. L'éventail de son échelle expressive était en effet très vaste, comme en témoignent ses différents projets. Complémentaires les uns des autres, ils forment un ensemble morpho-thématique impressionnant.

Parallèlement, l'œuvre de Pietilä revêtait une dimension mystique, probablement influencée par l'héritage de son foyer parental.²⁴ On peut y percevoir une certaine similitude avec les tendances mystiques du début du XX^e siècle, telles que la théosophie et l'anthroposophie, largement répandues parmi les architectes expressionnistes, notamment dans les pays de langue allemande, ainsi que dans le mouvement anglais Arts and Crafts.²⁵ Pour Pietilä, cependant, c'est principalement le chamanisme finno-ougrien, avec sa compréhension mystique de la nature, qui lui a permis d'explorer le royaume de l'imagination au-delà des frontières conventionnelles du temps et de l'espace.

La natura-architettura

In uno dei suoi testi chiave degli anni Settanta, "Nature: A Cultural Paradigm in Architecture", Pietilä elabora la sua visione del rapporto tra natura e progettazione architettonica.²⁶ Descrive il suo fascino per i disegni delle onde del mare, le impressioni delle nuvole nel cielo e gli effetti del tempo sull'ambiente, sia esso urbano, rurale o naturale. Ha anche osservato le "città fantastiche di ghiaccio e neve" nel paesaggio invernale finlandese, scolpite da una "collaborazione tra vento, tempo e luogo". E ha aggiunto: "Come le onde e le nuvole, raccolgo queste impressioni come modelli formali che suggeriscono soluzioni per problemi di design, attuali o futuri".²⁷ In effetti, la natura è stata una costante fonte di ispirazione per tutte le sue opere, che poi Pietilä ha definito "architettura-natura".

Tuttavia Pietilä non utilizzò il termine "architettura-natura" (in finlandese, *luontoarkkitehtuuri*) in modo coerente fino al 1985 circa, quando il Museo di Architettura Finlandese di Helsinki organizzò una mostra delle opere di Raili e Reima Pietilä intitolata *Intermediate Zones in Modern Architecture*. In un'intervista nel libro che accompagnava la mostra, Pietilä osserva:

L'architettura-natura è un concetto di idee multiple ancora sconosciuto nel nostro linguaggio. Io stesso lo uso per la prima volta per indicare il modo in cui natura e architettura interagiscono come elementi di un *genius loci*. La coesistenza pacifica e persino reciprocamente vantaggiosa di natura e architettura in uno stato di esistenza è l'approccio del *genius loci*.²⁸

Già con partecipando al concorso per la chiesa di Kaleva a Tampere nel 1959, Pietilä aveva consapevolmente utilizzato le impressioni della natura come modelli paradigmatici per la progettazione. Ha scritto:

Il progetto della chiesa di Kaleva è nato dalle estati trascorse in canoa a osservare il mare, le nuvole e il cielo. La chiesa deve probabilmente la sua immensa altezza al basso punto di vista del canoista seduto parzialmente sommerso nell'acqua,

Nature-Architecture

In one of his key texts of the 1970s, "Nature: A Cultural Paradigm in Architecture", Pietilä elaborates on his view of the relationship between nature and architectural design.²⁶ He describes his fascination with the patterns of waves in the sea, the impressions of clouds in the sky and the effects of weather on the environment, whether urban, rural or natural. He also observed the "fantasy cities of ice and snow" in the Finnish winter landscape, sculpted by a "collaboration between wind, weather, and place". And he added: "Like the waves and clouds, I gather these impressions as formal models suggesting solutions for design problems, current or future."²⁷ Indeed, nature provided a constant source of inspiration for all Pietilä's architectural works, which he later referred to as "nature-architecture".

However, Pietilä did not use the term "nature-architecture" (in Finnish, *luontoarkkitehtuuri*) consistently until around 1985, when the Museum of Finnish Architecture in Helsinki organized an exhibition of the works of Raili and Reima Pietilä titled *Intermediate Zones in Modern Architecture*. In an interview in the accompanying exhibition book, Pietilä observed:

Nature-architecture is a concept of multiple ideas still unknown in our language. I myself use it now for the first time to signify the way in which nature and architecture interact as elements of a *genius loci*. The peaceful and even mutually beneficial coexistence of nature and architecture in a state of existence is the *genius loci* approach.²⁸

Yet as early as the competition entry for Kaleva Church in Tampere in 1959, Pietilä had consciously employed impressions of nature as paradigmatic patterns for design. As he wrote:

The design of the Kaleva Church grew out of the summers spent canoeing and perusing the sea, clouds, and sky. The church probably owes its immense height to the low vantage point of the canoer sitting partially submerged in

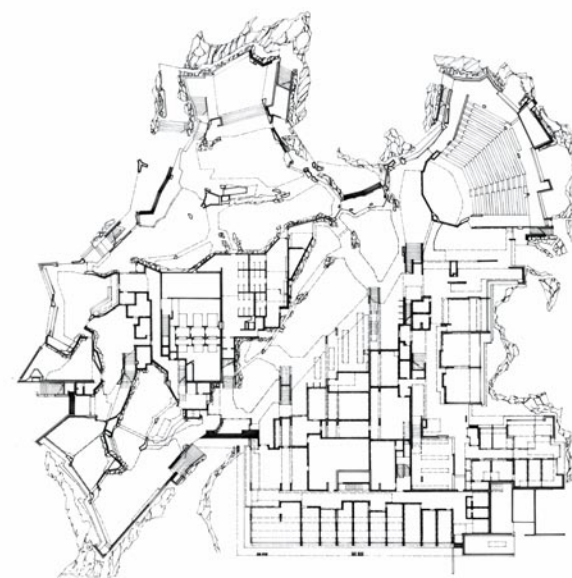
Architecture de la nature

Dans l'un de ses textes clés des années 1970, « Nature: A Cultural Paradigm in Architecture » (La nature : un paradigme culturel en architecture), Pietilä expose sa vision de la relation entre la nature et la conception architecturale.²⁶ Il décrit sa fascination pour les motifs des vagues dans la mer, les impressions des nuages dans le ciel et les effets du temps sur l'environnement, qu'il soit urbain, rural ou naturel. Il a également observé les « villes fantaisistes de glace et de neige » dans le paysage hivernal finlandais, sculptées par une « collaboration entre le vent, le temps et le lieu ». Et il ajoute : « Comme les vagues et les nuages, je rassemble ces impressions sous forme de modèles formels suggérant des solutions pour des problèmes de conception, actuels ou futurs ». ²⁷ En effet, la nature a été une source d'inspiration constante pour toutes les œuvres architecturales de Pietilä, qu'il plus tard qualifiées d'architecture de la nature.

Cependant, Pietilä n'a pas utilisé le terme « architecture de la nature » (en finnois, *luontoarkkitehtuuri*) de manière cohérente avant 1985, lorsque le Musée de l'architecture finlandaise à Helsinki a organisé une exposition des œuvres de Raili et Reima Pietilä intitulée *Intermediate Zones in Modern Architecture* (Zones intermédiaires dans l'architecture moderne). Dans une interview publiée dans le livre accompagnant l'exposition, Pietilä a fait remarquer:

Architecture de la nature est un concept aux idées multiples encore inconnu dans notre langage. Je l'utilise moi-même pour la première fois pour signifier la manière dont la nature et l'architecture interagissent en tant qu'éléments d'un *genius loci*. La coexistence pacifique, voire mutuellement bénéfique, de la nature et de l'architecture est un *genius loci* - une manière d'être. ²⁸

Dipoli (1961–67), plan. © Museum of Finnish Architecture



Dipoli exterior view (n.d.). Author's archives (Pietilä office donation).



al quale le rocce assomigliano a montagne, le onde appaiono mastodontiche, l'orizzonte sembra più spazioso e le nuvole più potenti.²⁹

Pietilä ha successivamente chiarito che il progetto della chiesa è stato ispirato anche da molti altri temi. Ad esempio, la metafora cristiana del pesce per la forma della pianta e l'immagine arcaica del labirinto erano presenti nella sua mente mentre disegnava e cercava idee per la forma del santuario. L'architetto ha anche riconosciuto l'influenza delle chiese barocche sulla progettazione formale e spaziale della chiesa di Kaleva, la cui sala centrale è incorniciata da alte superfici concave e convesse, con le forme concave rivolte verso l'esterno. L'architetto ha immaginato come i raggi del sole potessero fluire attraverso le finestre verticali tra le superfici convesse longitudinali all'interno dell'alta sala della chiesa, prevista per 1400 fedeli.³⁰

Tuttavia il riferimento paradigmatico più importante era la foresta finlandese. Il contatto con i boschi vergini della Carelia, Pietilä lo aveva sperimentato durante la guerra, aveva lasciato in lui una profonda impressione. La foresta divenne per lui l'immagine fondamentale dello spazio e il "prototipo della natura" per tutta la sua carriera.³¹ Pietilä così lo spiega:

Come molti fenomeni naturali, lo spazio della foresta è ambivalente. È uno spazio multiplo, interno ed esterno allo stesso tempo. È anche unico per ogni luogo particolare. Per costruire un'architettura forestale, bisogna allenare la propria fantasia a dare un significato alle forme vaghe e indefinite. Ho il sogno ambizioso di tradurre in architettura la percezione degli spazi forestali "positivi" e "negativi". Razionalizzare questa intuizione soggettiva [...] in una forma costruita tangibile è particolarmente importante per qualsiasi operazione sensibile e per il tentativo di progettare in armonia con la natura.³²

La nozione di "architettura forestale" è stata utilizzata da Pietilä prima ancora che egli coniasse il termine "architettura della natura".

the water to whom rocks resemble mountains, waves appear mammoth, the horizon seems more spacious, and the clouds mightier.²⁹

Pietilä later indicated that the design of the church had been inspired by many other themes as well. For example, the Christian metaphor of the fish for the plan form and the archaic image of the labyrinth were present in the architect's mind when he was sketching and seeking ideas for the shape of the sanctuary. He has also acknowledged the influence of Baroque churches on the formal and spatial design of Kaleva Church, whose central hall is framed by tall concave and convex surfaces, with the concave forms facing outwards. He imagined how rays of sunlight would stream through vertical windows in between the longitudinal convex surfaces inside the high church hall planned for 1400 worshippers.³⁰

The most important paradigmatic reference, however, was to the Finnish forest. The contact with the virgin Karelian woodlands that Pietilä had experienced during the war had left a deep impression on him. Forest became the fundamental image of space and the "prototype for nature" for him throughout his career.³¹ As Pietilä explains:

Like so many natural phenomena, the forest space is ambivalent. It is a multiple space, both inside and outside at the same time. It is also unique to each particular place. To construct a forest architecture, one must train one's fantasy to give significance to the vague undefined shapes. I have an ambitious dream of translating the perception of "positive" and "negative" forest spaces into architecture. To rationalize this subjective insight [...] into tangible built form is particularly important for any sensitive operation and attempt to design in harmony with nature.³²

The notion "forest architecture" was thus used by Pietilä even before he later coined the term "nature-architecture".

Pourtant, dès le concours pour l'église Kaleva de Tampere en 1959, Pietilä a consciemment utilisé des impressions de la nature comme modèles paradigmatiques pour ces projets. Comme il l'a écrit :

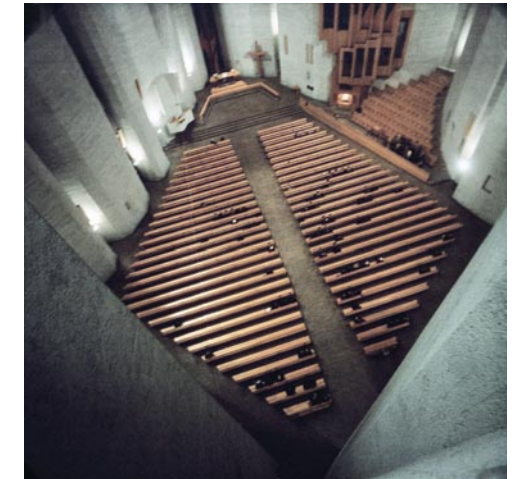
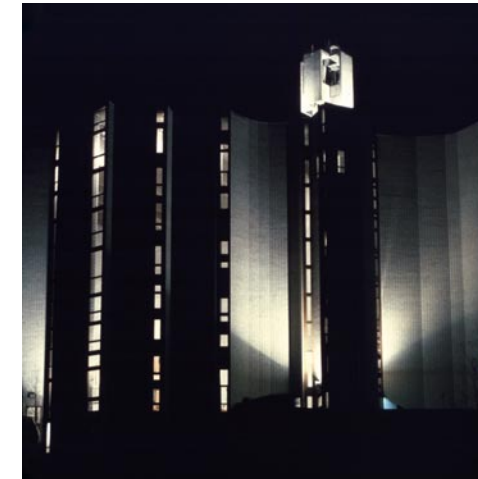
La conception de l'église Kaleva est née des étés passés à faire du canoë et à observer la mer, les nuages et le ciel. L'église doit probablement son immense hauteur au point de vue bas du canotier, partiellement immergé dans l'eau, pour qui les rochers ressemblent à des montagnes, les vagues à des mamouths, l'horizon semble plus spacieux et les nuages plus puissants.²⁹

Pietilä a indiqué plus tard que la conception de l'église avait été inspirée par de nombreux autres thèmes. Par exemple, la métaphore chrétienne du poisson pour la forme du plan et l'image archaïque du labyrinthe étaient présentes dans l'esprit de l'architecte lorsqu'il dessinait et cherchait des idées pour la forme du sanctuaire. Il a également reconnu l'influence des églises baroques sur la conception formelle et spatiale de l'église de Kaleva, dont le hall central est encadré par de hautes surfaces concaves et convexes, les formes concaves étant orientées vers l'extérieur. Il a imaginé la manière dont les rayons du soleil passeraient à travers les fenêtres verticales situées entre les surfaces convexas longitudinales à l'intérieur de la haute salle de l'église prévue pour 1400 fidèles.³⁰

La référence paradigmatique la plus importante pour Pietilä était toutefois la forêt finlandaise. Le contact avec les forêts vierges de Carélie qu'il avait connu pendant la guerre l'avait profondément marqué. La forêt est devenue pour lui l'image fondamentale de l'espace et le « prototype de la nature » tout au long de sa carrière.³¹ Ainsi, il explique:

Comme beaucoup de phénomènes naturels, l'espace forestier est ambivalent. C'est un espace multiple, à la fois intérieur et extérieur. Il est également propre à chaque lieu. Pour construire une architecture forestière, il faut entraîner sa fantaisie à donner une signification aux formes vagues et indéfinies. J'ai le rêve ambitieux de traduire en architecture la perception des espaces forestiers « positifs » et « négatifs ». La rationalisation de cette perception subjective [...] en une forme construite tangible est particulièrement importante pour toute opération sensible et toute tentative de conception en harmonie avec la nature.³²

Kaleva Church (1959–66), exterior/interior view (n.d.). Author's archives (Pietilä office donation).



Sebbene la chiesa di Kaleva incorporasse elementi che imitavano intenzionalmente la natura, è stato l'edificio dell'Unione degli Studenti di Dipoli, nel campus dell'Università di Tecnologia di Helsinki (ora Università di Aalto), che Pietilä sperimentò per la prima volta in modo esplicito l'architettura "forestale" o "naturalistica". Nel già citato suo articolo "Nature: A Cultural Paradigm in Architecture", Pietilä scrive che, nel progettare Dipoli, mirava a raggiungere una "completa corrispondenza tra l'interno e la natura esterna".³³ Con sue parole:

All'interno lo spazio è una replica, per quanto possibile, dello spazio forestale esterno. Poiché la divisione dei montanti delle finestre è irregolare e simile ai tronchi degli alberi all'esterno, la vista attraverso la foresta è libera. In questo stesso senso c'è un ritmo irrazionale all'interno che si contrae e si espande respirando liberamente. La forma del soffitto in calcestruzzo è una sorta di "memoria geonomica" della collina rocciosa originaria che forma il sito, ricavata dalle numerose passeggiate fatte sul posto. All'esterno, l'edificio è rivestito interamente con una guaina di rame che si sta addolcendo con il colore della foresta.³⁴

Dipoli è stato letteralmente uno "studio morfologico della foresta", un'opera plastica di arte della terra. Pietilä ha anche spiegato che, mentre lavorava al concorso, ha percorso il sito a zig-zag "finché i suoi piedi non hanno compreso la memoria tattile della formazione rocciosa".³⁵ Il linguaggio formale organico dell'edificio, compresi i massi grezzi, è nato come ricordo del sito, mentre l'interno rappresenta un'immagine indipendente del paesaggio più ampio. Dipoli incarna quindi una particolare componente caratteristica dell'architettura-natura di Pietilä, ovvero una "doppia facciata", in cui lo spazio esterno è proiettato su una superficie e lo spazio interno su un'altra. Come sistemi architettonici, non corrispondono l'uno all'altro, così come l'interno di una grotta non è un'immagine negativa degli strati di roccia circostanti.³⁶

Although Kaleva Church incorporated features that intentionally imitated nature, it was the Student Union Building of Dipoli on the campus of Helsinki University of Technology (now Aalto University) that Pietilä first experimented explicitly with "forest" or "nature"-architecture. In his article "Nature: A Cultural Paradigm in Architecture" mentioned above, he writes that when he was designing Dipoli, he aimed to achieve a "complete correspondence in the interior with the nature outside".³³ In his words:

Inside the space is a replica of the outdoor forest space as much as it can be. Because the division of the window mullions is irregular and similar to the tree trunks outdoor, the view through the forest is unimpeded. In this same sense, there is an irrational rhythm on the interior as it contracts and expands breathing freely. The form of the concrete ceiling is a kind of "geonomic memory" of the original rocky hill forming the site culled from the many walks there. Outside, the building is clad entirely in copper sheathing which is mellowing into the color of the forest.³⁴

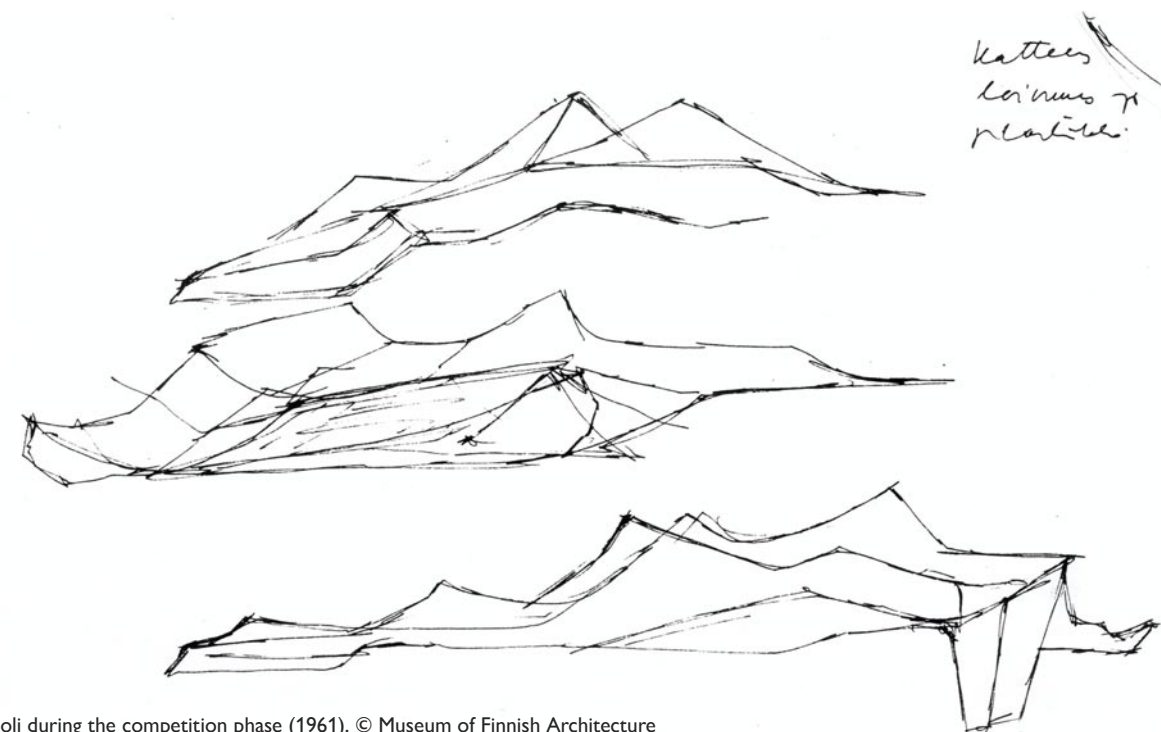
Dipoli was quite literally a sculptural "morphological study of the forest", a plastic work of earth art. Pietilä also explained that when he was working on the competition entry, he had zig-zagged across the site "until [his] feet achieved an understanding of the tactile memory of the rock formation".³⁵ The building's organic form language, including the rough boulders, originated as a recollection of the site, while the interior represents an independent image of the wider landscape. Dipoli thus embodies one particular characteristic component of Pietilä's nature-architecture, namely a "dual façade", in which the outdoor space is projected onto one surface and the interior space onto another. As architectonic systems, they do not correspond to each other – just as the interior of a cave is not a negative image of the surrounding strata of rock.³⁶

La notion d'« architecture forestière » a donc été utilisée par Pietilä avant même qu'il n'inventa plus tard le terme d'architecture de la nature.

Bien que l'église de Kaleva ait intégré des éléments imitant intentionnellement la nature, c'est dans Dipoli, le bâtiment de l'Union des étudiants de l'Université technologique d'Helsinki (aujourd'hui Université Aalto), que Pietilä a pour la première fois expérimenté explicitement l'architecture de la « forêt » ou de la « nature ». Dans son article « Nature: A Cultural Paradigm in Architecture » mentionné ci-dessus, il écrit que lorsqu'il a conçu Dipoli, il a cherché à obtenir une « correspondance complète à l'intérieur avec la nature à l'extérieur ».³³ Pour reprendre ses termes :

L'espace intérieur est une réplique de l'espace forestier extérieur autant qu'il peut l'être. La division des meneaux de fenêtres étant irrégulière et semblable aux troncs d'arbres à l'extérieur, la vue sur la forêt n'est pas entravée. Dans le même sens, l'intérieur présente un rythme irrationnel, car il se contracte et se dilate en respirant librement. La forme du plafond en béton est une sorte de « mémoire géonomique » de la colline rocheuse d'origine qui forme le site, tirée des nombreuses promenades effectuées sur place. À l'extérieur, le bâtiment est entièrement revêtu de cuivre qui se fond dans la couleur de la forêt.³⁴

Dipoli était littéralement une « étude morphologique de la forêt », une œuvre sculpturale d'art de la terre. Pietilä a expliqué que lorsqu'il travaillait sur le projet, il avait parcouru le site en zig-zag « jusqu'à ce que [ses] pieds parviennent à comprendre la mémoire tactile de la formation rocheuse ».³⁵ Le langage de formes organiques du bâtiment, avec ses blocs de pierre bruts, a été créé comme un souvenir du lieu, alors que l'intérieur est également



Sketches for Dipoli during the competition phase (1961). © Museum of Finnish Architecture

Forse la manifestazione più impressionante del concetto “architettura-natura” di Pietilä è l'Ambasciata finlandese a Nuova Delhi (1980-1985), in India. Raili e Reima Pietilä avevano vinto il concorso per il nuovo edificio dell'ambasciata nel 1963, ma l'incarico è di quasi vent'anni dopo, nel 1980. Quando il progetto è stato ripreso, si è potuto constatare che la sua architettura non era diventata obsoleta e che erano necessarie solo alcune modifiche al programma delle stanze. Nel delineare le idee per il concorso, Reima Pietilä aveva immaginato la vista di un terreno artico, come un paesaggio innevato spazzato dal vento: era questa la metafora che voleva ricreare come "immagine della natura" della Finlandia in India.³⁷ Il paesaggio innevato è rappresentato dall'enorme tetto ondulato in cemento dell'edificio, dipinto di bianco. Sebbene la composizione complessiva dell'edificio sia frammentaria, la copertura scultorea piatta funge da elemento unificante tra le diverse parti. Oltre al suo significato culturale-simbolico, il tetto protegge gli interni dal caldo torrido e dalle piogge monsoniche dell'India.³⁸ Quando in seguito lo stesso Pietilä si è interrogato sull'adeguatezza dell'immagine del paesaggio finlandese all'India, ha trovato analogie nel modo in cui gli indiani hanno utilizzato le forme del territorio come metafore nell'architettura. Come esempio, ha citato il tempio classico indiano in pietra con le sue "forme simili a montagne che simboleggiano il centro del mondo".³⁹

D'altra parte è importante notare che per Pietilä la natura non era l'unico ingrediente con cui creare architettura: ha costantemente sottolineato il ruolo parallelo della lingua. Come ha spiegato, "il finlandese è per me una fonte continua di esperienze architettoniche. Ho iniziato gradualmente a comprendere il modo completo in cui la natura si esprime attraverso la qualità della lingua parlata".⁴⁰ Ha aggiunto: "La lingua ha molte qualità spaziali equivalenti alla natura, una vera e propria

Perhaps the most impressive manifestation of Pietilä's notion of nature-architecture is the Finnish Embassy in New Delhi (1980-1985), India. Raili and Reima Pietilä had won the architectural competition for the new embassy building in 1963, but did not receive its commission until 1980, almost twenty years later. When the project was resumed, it could be seen that its architecture had not become outdated, and only some modifications to the room programme were needed. Sketching ideas for their competition entry, Reima Pietilä had imagined views of an Arctic terrain, such as a wind-swept snowy landscape, and it was this metaphor he wanted to recreate as a “nature image” of Finland in India.³⁷ The snowy landscape is represented by the building's huge undulating concrete roof, painted white. Although the overall composition of the building is fragmentary, the flat sculptural roof functions as a unifying element between the different parts. In addition to its cultural-symbolic meaning, the roof also protects the interior against India's scorching heat and monsoon rains.³⁸ When Pietilä himself later questioned the suitability of a Finnish landscape image to India, he found similarities in the way Indians themselves have also used landforms as metaphors in architecture. As an example, he mentioned the Indian classical Indian stone temple with its “mountain like forms symbolic of the center of the world”.³⁹

On the other hand, it is important to note that nature was not the sole ingredient for for Pietilä with which to create architecture, and he constantly emphasized the parallel role of language. As he explained, “Finnish is to me a continuous source of architectural experiences. I have gradually begun to understand the comprehensive way in which nature is expressed through the quality of spoken language.”⁴⁰ And he added: “Language has many spatial qualities equivalent to nature,

une image de ce paysage en soi. Dipoli incarne donc un élément caractéristique de l'architecture-nature de Pietilä, à savoir la « double façade », dans laquelle l'extérieur est projeté sur une surface et l'intérieur sur une autre. En tant que systèmes architecturaux, ils ne correspondent pas l'un à l'autre - tout comme l'intérieur d'une grotte n'est pas une image négative des strates rocheuses qui l'entourent.³⁶

La manifestation la plus impressionnante de la notion d'architecture de la nature de Pietilä est sans doute l'ambassade de Finlande à New Delhi (1980-1985), en Inde. Raili et Reima Pietilä avaient remporté le concours d'architecture pour le nouveau bâtiment de l'ambassade en 1963, mais n'ont reçu la commande qu'en 1980, près de vingt ans plus tard. Lorsque le projet a été repris, il a été constaté que son architecture n'était pas dépassée et que seules quelques modifications dans les espaces intérieurs étaient nécessaires. En esquissant des idées pour leur participation au concours, Reima Pietilä avait imaginé des vues d'un terrain arctique, tel un paysage enneigé balayé par le vent, et c'est cette métaphore qu'il voulait recréer en tant qu'« image de la nature » de la Finlande en Inde.³⁷ Le paysage enneigé est représenté par l'immense toit en béton ondulé du bâtiment, peint en blanc. Bien que la composition globale du bâtiment soit fragmentaire, le toit plat et sculptural fonctionne comme un élément unificateur des différentes parties. Outre sa signification culturelle et symbolique, le toit protège également l'intérieur du bâtiment contre la chaleur et les pluies de la mousson indienne.³⁸ Lorsque Pietilä lui-même s'est interrogé plus tard sur la pertinence d'une image de paysage finlandais pour l'Inde, il a trouvé des similitudes dans la manière dont les Indiens ont eux-mêmes utilisé les formations de terrain comme métaphores dans leur architecture. À titre d'exemple, il a mentionné le temple indien classique en pierre avec ses « formes ressemblant à des montagnes symbolisant le centre du monde ».³⁹

Il est toutefois important de noter que la nature n'était pas le seul ingrédient pour Pietilä de faire de l'architecture ; en effet, il mettait constamment en avant le rôle parallèle de la langue. Comme il l'a expliqué, « le finnois est pour moi une source continue d'expériences architecturales. J'ai progressivement commencé à comprendre la manière globale dont la nature s'exprime à travers la qualité de la langue parlée ».⁴⁰ Et il a également ajouté : « La langue possède de nombreuses qualités spatiales équivalentes à la nature, une véritable topologie architecturale. Depuis de nombreuses années, je compose des suffixes imaginaires comme déterminants pour l'emplacement. Il est possible d'obtenir des formes originales et sensibles. »⁴¹

topologia architettonica. Per molti anni ho composto suffissi immaginari come determinanti per la posizione. Si possono ottenere forme originali e sensibili".⁴¹

Su un piano più generale, Pietilä ha individuato tre fonti della forma architettonica: "l'uomo, il sistema e la natura".⁴² Ho già parlato del ruolo della natura, ma che dire dell'uomo e di quale tipo di sistema? Con sue parole:

L'architettura incentrata sull'uomo potrebbe evolversi da uno spirito artistico individuale o, più in generale, svilupparsi da un paradigma culturale. La forma, incentrata sul sistema, potrebbe derivare da una visione utopica o, in alternativa, da considerazioni tecnologiche più pragmatiche. Oppure la forma potrebbe essere focalizzata sull'ambiente. Potrebbe evolversi dall'architettura come completamento dell'incompletezza della natura o il contrario. L'architettura funge da catalizzatore tra l'uomo e il sistema, tra il sistema e l'ambiente e, soprattutto, tra i tre.⁴³

Pietilä ha preso in prestito il termine "catalizzatore" dalla chimica, dove indica un "agente che precipita il cambiamento in una sostanza". L'ha applicato per suggerire che non solo il linguaggio e la natura possono essere visti come catalizzatori del design, ma che l'architettura stessa può fungere da catalizzatore culturale, "causando il miracoloso emergere di un buon ambiente".⁴⁴

Lo "sciamanesimo" come metodo di progettazione

Nel corso della sua carriera Pietilä ha lavorato sulla teoria non solo in parole ma anche in immagini. Aveva un'immaginazione particolarmente ricca e multidimensionale - si potrebbe preferire il termine kantiano di "potere dell'immaginazione".⁴⁵ Nella filosofia di Kant, il termine si riferisce al potere trascendentale dell'immaginazione, la libertà di muoversi tra l'intuizione e la comprensione strutturata (empirica).⁴⁶ Proprio così Pietilä caratterizzava il proprio processo di lavoro.⁴⁷ Uno dei suoi termini preferiti era "zona intermedia" (in finlandese, *välimaasto*), anche se gli piaceva usarlo al plurale. Come già accennato, la

a veritable architectural topology. For many years I have composed imaginary suffixes as determinants for location. Original and sensitive forms can be achieved."⁴¹

On a more general level, Pietilä identified three sources of architectural form: "man, system, and nature".⁴² I have discussed the role of nature above, but what about man, and what kind of system? In Pietilä's words:

Architecture focused in man could either evolve from an individual artistic spirit or more broadly, develop from a cultural paradigm. Form, focused in system, could emanate from a utopian vision or alternately, stem from more pragmatic technological considerations. Or form could be focused in the environment. It could either evolve from architecture as a completion of nature's incompleteness or the converse. Architecture functions as a catalyst between man and system, between system and environment, and most importantly, between the three.⁴³

Pietilä borrowed the term "catalyst" from chemistry, where it means an "agent precipitating change in a substance". He applied it to suggest that not only language and nature can be seen as design catalysts, but architecture itself can serve as a cultural catalyst, "causing the miraculous emergence of a good environment".⁴⁴

“Shamanism” as a Design Method

The way Pietilä worked on theory throughout his career consisted not only of words but images as well. He had a particularly rich and multidimensional imagination – one might prefer to use the Kantian term “power of imagination”.⁴⁵ In Kant's philosophy, the term refers to the transcendental power of the imagination, the freedom to move between intuition and a structured (empirical) understanding.⁴⁶ This is precisely how Pietilä characterised his own work process.⁴⁷ One of his favourite terms was “intermediate zone” (in Finnish, *välimaasto*), although he liked to use it in the

Sur un plan plus général, Pietilä a identifié trois sources de formes architecturales : « l'homme, le système et la nature ».⁴² J'ai évoqué plus haut le rôle de la nature, mais qu'en est-il de l'homme et de quel type de système ? Pour citer Pietilä:

L'architecture centrée sur l'homme peut évoluer à partir d'un esprit artistique individuel ou, plus largement, se développer à partir d'un paradigme culturel. La forme, centrée sur le système, peut émaner d'une vision utopique ou, au contraire, découler de considérations technologiques plus pragmatiques. La forme peut également être axée sur l'environnement. Elle peut évoluer à partir de l'architecture comme un achèvement de l'incomplétude de la nature ou l'inverse. L'architecture fonctionne comme un catalyseur entre l'homme et le système, entre le système et l'environnement et, surtout, entre les trois.⁴³

Pietilä a emprunté le terme « catalyseur » à la chimie, qui désigne un « agent qui précipite le changement dans une substance ». Il l'a appliqué pour suggérer que non seulement la langue et la nature peuvent être considérées comme des catalyseurs de design architectural, mais que l'architecture elle-même peut servir de catalyseur culturel, « provoquant l'émergence miraculeuse d'un bon environnement ».⁴⁴

Le « chamanisme » comme méthode de conception

La manière dont Pietilä a travaillé sur la théorie tout au long de sa carrière ne comprenait pas seulement des mots, mais aussi des images. Il avait une imagination particulièrement riche et multidimensionnelle – on pourrait préférer le terme kantien de « pouvoir de l'imagination ».⁴⁵ Dans la philosophie de Kant, ce terme fait référence au pouvoir transcendantal de l'imagination, à la liberté de passer de l'intuition à une compréhension structurée (empirique).⁴⁶ C'est précisément ainsi que Pietilä caractérise son propre processus de travail.⁴⁷ L'un de ses termes favoris était « zone intermédiaire » (en finnois, *välimaasto*), bien qu'il aimât l'utiliser au pluriel. La forme plurielle a également été utilisée comme titre de l'exposition de 1985 sur l'architecture de Raili et Reima Pietilä au Musée de l'architecture finlandaise, comme nous l'avons mentionné plus haut. Mais surtout, le terme indique la façon dont Pietilä voyait sa place sur la carte mondiale de l'architecture moderne, parmi ses maîtres et les autres architectes : il se voyait entre eux, dans l'espace intermédiaire ou la zone du « no one's land ».⁴⁸

Pietilä a également inventé de nouveaux mots dans la langue finnoise pour permettre d'aborder des questions et des phénomènes avec plus de précision et de nuances. Il a présenté ses développements théoriques verbaux et picturaux dans plusieurs expositions en Finlande. Dans sa toute première exposition, intitulée « Morphologie et urbanisme » (1960), Pietilä a souligné le potentiel de l'étude de la morphologie pour promouvoir l'harmonisation de la culture dans la planification urbaine.

forma plurale è stata utilizzata nel 1985 anche come titolo della mostra al Museo di Architettura Finlandese sull'architettura di Raili e Reima Pietilä. Ma soprattutto, il termine indica la visione che Pietilä aveva del suo posto nella mappa mondiale dell'architettura moderna, tra i suoi maestri e gli altri architetti: si vedeva tra loro, nello spazio intermedio o nella zona della "terra di nessuno".⁴⁸

Pietilä ha anche coniato nuove parole nella lingua finlandese per consentire di discutere questioni e fenomeni in modo più preciso, con le giuste sfumature. Ha presentato i suoi sviluppi teorici verbali e pittorici in diverse mostre in Finlandia. Nella sua prima mostra, intitolata "Morfologia e urbanistica" (1960), Pietilä sottolineò il potenziale dello studio della morfologia per promuovere l'armonizzazione della cultura nella pianificazione urbana. Più in generale chiedeva che l'arte venisse impiegata come base per tutte le forme architettoniche.⁴⁹ I temi della morfologia sono stati anche oggetto della seconda mostra di Pietilä, intitolata "Zone" (1967), in cui l'artista ha esplorato la nozione di "zona di confine", ovvero la zona che si crea quando "due campi" si incontrano, mediando così il passaggio dalla teoria alla realizzazione visiva e la nascita dell'architettura.⁵⁰

I temi della terza mostra di Pietilä, "Space Garden" (1971), sono lo spazio, la teoria, l'ambiente e le connessioni tra i tre ambiti. Riflettendo sulla natura dei soggetti e degli ingredienti visivi che emergono in architettura, Pietilä ha esaminato il modo migliore per esporli. La mostra presentava anche un'analisi visivo-verbale delle tipologie ambientali del nord, utilizzando concetti come morfologia spaziale, topologia del paesaggio e tipologia ambientale.⁵¹

La morfologia, la topologia e la tipologia divennero temi teorici di attualità quando gli architetti si rivolsero alla regionalità nella ricerca di nuove

plural. The plural form was also used as the title of the 1985 exhibition of Raili and Reima Pietilä's architecture at the Museum of Finnish Architecture, as mentioned above. More importantly, however, the term indicates Pietilä's own view of his place on the world map of modern architecture, among its masters and other architects: he saw himself between them, in the intermediate space or zone of "no one's land".⁴⁸

Pietilä also coined new words in the Finnish language to enable issues and phenomena to be discussed more precisely, with the right kind of nuances. He presented his verbal and pictorial developments in theory in several exhibitions in Finland. In his first ever exhibition, titled "Morphology and Urbanism" (1960), Pietilä emphasized the potential of the study of morphology to promote the harmonization of culture in urban planning. More generally, he called for art to be employed as the basis for all architectural form.⁴⁹ Issues of morphology were also the subject of Pietilä's second exhibition titled "Zone" (1967), in which he explored the notion of "border zone", that is, the zone that arises when "two fields" meet, thus mediating the transition from theory to visual realisation and the emergence of architecture.⁵⁰

The themes in Pietilä's third exhibition "Space Garden" (1971) were space, theory, the environment and the connections between the three. Reflecting on the nature of the visual subjects and ingredients that emerge in architecture, he examined how best to display them. The exhibition also featured a visual-verbal analysis of northern environmental types, using such concepts as spatial morphology, landscape topology, and environmental typology.⁵¹

Morphology, topology, and typology became topical theoretical issues as architects turned to regionality in their search for new directions in

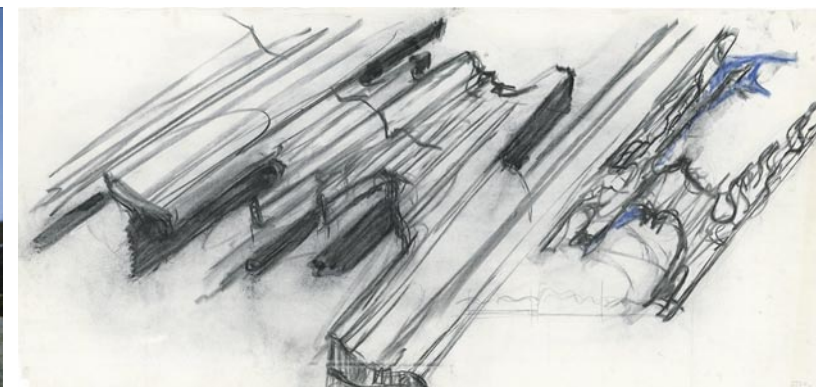
Plus généralement, il demandait que l'art soit utilisé comme base de toute forme architecturale.⁴⁹ Des sujets liés à la morphologie ont aussi été abordés dans la deuxième exposition de Pietilä, intitulée « Zone » (1967). Dans cette exposition, il a exploré la notion de « zone frontière », c'est-à-dire la zone qui apparaît lorsque « deux champs » se rencontrent, assurant ainsi le passage de la théorie à la réalisation visuelle et à l'émergence de l'architecture.⁵⁰

Les thèmes de la troisième exposition de Pietilä, « Space Garden » (1971), étaient l'espace, la théorie, l'environnement et les liens entre les trois. Réfléchissant à la nature des sujets visuels et des ingrédients qui apparaissent dans l'architecture, il s'est interrogé sur la meilleure façon de les présenter. L'exposition présentait également une analyse visuelle et verbale des types d'environnement nordique, à l'aide de concepts tels que la morphologie spatiale, la topologie du paysage et la typologie environnementale.⁵¹

La morphologie, la topologie et la typologie étaient devenues des questions théoriques d'actualité lorsque les architectes se sont intéressés à la régionalité dans leur recherche de nouvelles orientations architecturales, à la suite de la crise du modernisme international. À l'époque, Pietilä était le seul architecte en Finlande à aborder ces thèmes. Dans son exposition « Space Garden », il a défini l'architecture comme une « recherche sur la réalité spatiale » et a affirmé que l'architecture s'améliorerait « si nous étions plus conscients des significations psychologiques de l'architecture et de l'environnement ». ⁵² Il a parlé de la nécessité d'une recherche anthropologique, géographique-culturelle et écologique-culturelle afin d'éviter les dommages environnementaux causés par la « diffusion effrénée de quelques genres d'architecture seulement ». ⁵³ L'exposition a également servi d'introduction à la phénoménologie de l'architecture - des années avant que la phénoménologie ne devienne un sujet de discussion populaire parmi les architectes finlandais.



Finnish Embassy in New Delhi, (1963, 1983–85), exterior view. Author's archives (Pietilä office donation).



Pietilä's sketch during the competition phase (1963). © Museum of Finnish Architecture.

direzioni dell'architettura, spinti dalla crisi del modernismo internazionale. All'epoca, Pietilä era l'unico architetto finlandese ad affrontare questi temi. Nella mostra "Space Garden" definì l'architettura come "ricerca sulla realtà spaziale" e sostenne che l'architettura sarebbe migliorata "se fossimo più consapevoli dei significati psicologici dell'architettura e dell'ambiente".⁵² Ha parlato della necessità di una ricerca antropologica, culturale-geografica e culturale-ecologica per evitare i danni ambientali causati dalla "diffusione sfrenata di pochi generi di architettura".⁵³ La mostra fungeva anche da introduzione alla fenomenologia dell'architettura - anni prima che la fenomenologia diventasse uno dei temi di discussione preferiti dagli architetti in Finlandia.

Le mostre di Pietilä negli anni Sessanta e Settanta dimostrarono il suo profondo interesse per lo studio della morfologia che divenne di fatto filo conduttore per tutta la sua architettura successiva. "Solo una parte degli edifici modernisti ha un carattere e un'originalità garantiti da un forte linguaggio formale", ha dichiarato quando l'ho intervistato nel 1987, aggiungendo: "Presumo che questo tema costituisca l'oggetto della mia ricerca".⁵⁴ Pietilä ha lavorato sistematicamente nell'ambito del suo settore di elezione: "Negli ultimi trent'anni mi sono ostinato a considerare la 'lacuna del modernismo' - non ciò che è tipico o che si incontra più frequentemente, ma piuttosto ciò che non è ancora stato scoperto, ciò che si sta appena formando o sta emergendo", per poi aggiungere: "I fenomeni del futurismo sono il mio campo, non le maggioranze prevalenti, né le tipicità qualitative del modernismo che conosciamo".⁵⁵

Pietilä ha talvolta definito il suo metodo di lavoro come "design olistico culturalmente orientato".⁵⁶ Si trattava di un complesso processo intuitivo basato sull'immaginazione creativa e finalizzato alla "problematizzazione dell'architettura".

architecture, prompted by the crisis of international modernism. At the time, Pietilä was the only architect in Finland who addressed these themes. In his "Space Garden" exhibition, he defined architecture as "research on spatial reality" and argued that architecture would improve "if we were more aware of the psychological meanings of architecture and the environment".⁵² He spoke about the need for anthropological, cultural-geographical, and cultural-ecological research in order to avoid environmental damage caused by the "unbridled spread of only a few genres of architecture".⁵³ The exhibition also served as an introduction to the phenomenology of architecture – years before phenomenology became a favourite topic of discussion among architects in Finland.

Pietilä's exhibitions in the 1960s and 1970s demonstrated his profound interest in the study of morphology, which became in fact a common thread throughout his later architecture. "Only a fraction of modernist buildings has a character and originality provided by a strong form language", he stated when I interviewed him in 1987, adding: "I presume this theme forms the subject of my research."⁵⁴ Pietilä worked systematically within his chosen area: "For the past thirty years I have persistently been considering the 'gap in modernism' – not that which is typical or most frequently encountered, but rather that which is yet undiscovered, that which is only just forming or emerging", to which he then added: "The phenomena of futurism are my field, not the prevalent majorities, nor the qualitative typicalities of the modernism we know."⁵⁵

Pietilä has sometimes referred to his working method as "culturally oriented holistic design".⁵⁶ This involved a complex intuitive process based on creative imagination and aimed at the "problematization of architecture". The conceptual dimension was an ever-

Les expositions de Pietilä dans les années 1960 et 1970 ont démontré son profond intérêt pour l'étude des formes, qui est devenue le fil conducteur de son architecture ultérieure. « Seule une fraction des bâtiments modernistes possède un caractère et une originalité conférés par un fort langage de formes », déclarait-il lorsque je l'ai interviewé en 1987, ajoutant : « Je présume que ce thème constitue le sujet de mes recherches ». ⁵⁴ Pietilä a également travaillé systématiquement dans son domaine de choix : « Depuis trente ans je m'interroge sur les lacunes du modernisme - non pas sur ce qui est typique ou le plus fréquemment rencontré, mais sur ce qui n'a pas encore été découvert, ce qui est tout juste en train de se former ou d'émerger ». Et il ajouta : « Ce sont les phénomènes du futurisme qui constituent mon domaine, et non les majorités prévalentes ou les typologies qualitatives du modernisme que nous connaissons ». ⁵⁵

Pietilä a parfois qualifié sa méthode de travail d'« approche holistique culturellement orientée ». ⁵⁶ Il a évoqué un processus intuitif complexe basé sur l'imagination créative et visant à « problématiser l'architecture ». La dimension conceptuelle était un aspect omniprésent du travail de Pietilä, mais il ne s'agissait pas d'un système rationnel, mais plutôt - comme il a décrit lui-même son processus de conception - « quelque chose est né comme par jeu, comme dans le vide, et puis, petit à petit, il faut apprendre à parler à cet enfant pour qu'il devienne adulte ». ⁵⁷ « Apprendre à parler à l'enfant » signifiait développer les idées initiales du projet à travers différentes étapes pour en faire une conception complète qui devient une partie intégrante de son contexte culturel.

Les expositions de Pietilä ont mis en lumière les chemins empruntés par son esprit lors de la phase d'esquisse dans le processus de conception. Elles ont également illustré sa méthode de travail, caractérisée par l'utilisation simultanée et intuitive de textes et d'images. Trois événements se

La dimensione concettuale era un aspetto sempre presente nel lavoro di Pietilä, anche se non si trattava di un sistema razionale, ma piuttosto di qualcosa che - come descriveva il processo di progettazione - "nasce come per gioco, come dal vuoto, e poi, a poco a poco, bisogna insegnare a questo bambino a parlare per diventare un adulto".⁵⁷ L'idea di "insegnare a un bambino a parlare" significava sviluppare le idee iniziali di un progetto attraverso varie fasi per arrivare a un disegno compiuto, e lavorare su di esso in modo che diventasse parte integrante del suo contesto culturale.

Le mostre di Pietilä hanno ulteriormente dimostrato gli itinerari percorsi dalla sua mente durante la fase di schizzo del disegno. Inoltre, hanno illustrato il suo metodo di lavoro, caratterizzato dall'uso simultaneo e intuitivo di testi e immagini. Possiamo distinguere tre eventi sovrapposti nell'approccio di Pietilä al design. I termini da lui utilizzati sono *sciamanesimo*, *schizzo verbale* e *schizzo per immagini* insieme formano un processo creativo sfaccettato. Questi eventi si riferiscono ai vari processi di pensiero, spesso simultanei e intuitivi, sperimentati da Pietilä nelle prime fasi del design e dai quali estrae le idee che svilupperà ulteriormente: "*Creo vari scenari nella mia mente e di conseguenza posso ricavare una forma parametrica da questi ingredienti*".⁵⁸

Che cos'è dunque lo "sciamanesimo" in architettura? Per Pietilä il termine era sinonimo di immaginazione creativa, il movimento naturale dell'immaginazione nel tempo e nello spazio, al di qua e al di là del confine della coscienza, una ricerca della conoscenza, pur rimanendo preferibilmente all'interno delle zone di confine. Allora, che tipo di architetto è uno sciamano? Di nuovo con le sue parole:

Uno sciamano è un artista-realizzatore, qualcuno che si fida della sua intuizione, perché è funzionante e in buona forma. Così come un artista che plasma la sua opera d'arte si fida della sua capacità di esprimere elementi sia di contenuto che di forma nell'ordine in cui si verificano e accettano di

present aspect of Pietilä's work, although it was not a rational system, but rather something that – as he described the design process - “is born as if out of play, like out of a void, and then, little by little, this baby has to be taught to talk in order to become a grown-up”.⁵⁷ The idea of “teaching a baby to talk” meant developing a project's initial ideas through various stages to reach a completed design, as well as working on it so that it becomes an integral part of its cultural context.

Pietilä's exhibitions further demonstrated the paths along which his mind proceeded during the sketching phase of design. They also illustrated his working method, characterized by the simultaneous and intuitive use of texts and images. We can distinguish three overlapping events in Pietilä's approach to design. His own terms for them were *shamanism*, *verbal sketching*, and *image sketching*, and together they form a multi-faceted creative process. These events refer to the various, often simultaneous, and intuitive thought processes experienced by Pietilä in the early stages of design, and from which he extracted the ideas he would develop further: “*I create various scenarios in my mind, and as a result I can draw a parametric form from these ingredients*.”⁵⁸

What, then, is “shamanism” in architecture? For Pietilä, the term was synonymous with the creative imagination, the natural movement of the imagination in time and space, on this side as well as beyond the border of consciousness, a quest for knowledge, while preferably remaining within the border zones. So, what kind of an architect is a shaman? As Pietilä put it:

A shaman is a realiser-artist, someone who trusts his intuition, because it is functioning and in good shape. Just as an artist moulding his artwork trusts in his ability to express elements of both content and form in the order in which they happen and agree to be expressed. An artist has to be

chevauchent dans l'approche du design de Pietilä, qu'il a qualifiés de chamanisme, d'esquisse verbale et d'esquisse d'image. Ensemble, ils forment un processus créatif aux multiples facettes. Ces événements font référence aux divers processus de pensée intuitifs, souvent simultanés, expérimentés par Pietilä au cours des premières étapes de la conception, à partir desquels il a extrait les idées qu'il a développées par la suite : « Je crée divers scénarios dans mon imagination, ce qui me permet ensuite de dessiner une forme paramétrique à partir de ces ingrédients. »⁵⁸

Qu'est-ce que le « chamanisme » en architecture ? Pour Pietilä, ce terme est synonyme d'imagination créatrice, d'un mouvement naturel de l'imagination dans le temps et l'espace, de ce côté-ci et au-delà de la frontière de la conscience, dans une quête de connaissance, tout en restant de préférence à l'intérieur des zones frontalières. Alors, quel genre d'architecte est un chaman ? Selon Pietilä:

Un chaman est un artiste-réalisateur, quelqu'un qui fait confiance à son intuition, parce qu'elle est en bon état et fonctionne. Tout comme un artiste qui façonne son œuvre fait confiance à sa capacité à exprimer les éléments du contenu et de la forme dans l'ordre dans lequel ils se présentent et acceptent d'être exprimés. Un artiste doit se contenter de la façon dont l'œuvre d'art est née, ainsi que de l'imperfection dans laquelle l'influence de ses moyens artistiques rencontre enfin ses limites.⁵⁹

L'imagination créative chamaniste et la visualisation clairvoyante associée à celle-ci ont fourni à Pietilä une base pour concevoir l'architecture :

Parce que je peux généralement voir, c'est pourquoi il m'est facile de dessiner. Lorsque tu poses une question, je la vois d'abord comme une sorte de vision. Un champ visuel se forme à partir duquel je peux dessiner un schéma que je travaille ensuite verbalement. En général, je vois plusieurs modèles différents qui me viennent à l'esprit en même temps, puis je mets rapidement quelque chose sur papier. Lorsque j'y reviens plus tard, un autre modèle peut soudain me venir à l'esprit.⁶⁰

essere espressi. Un artista deve essere soddisfatto del modo in cui l'opera d'arte è nata, così come dell'imperfezione in cui l'influenza dei suoi mezzi artistici incontra finalmente i suoi limiti.⁵⁹

L'immaginazione creativa sciamanica e la visualizzazione chiaroveggente ad essa associata hanno fornito a Pietilä una base per immaginare l'architettura:

Poiché riesco a vedere in generale, mi è facile disegnare. Quando si pone una domanda, la vedo innanzitutto come una sorta di visione. Si forma un campo visivo, di cui posso fare un diagramma, e poi inizio a elaborarlo verbalmente. Di solito riesco a vedere diversi modelli che mi vengono in mente contemporaneamente e riesco a catturare qualcosa sulla carta. In seguito, quando magari ritorno sulla questione, può ancora venirmi in mente qualche altro modello all'improvviso.⁶⁰

Pietilä parlò ancora di più del suo rapporto con lo sciamanesimo. Nell'intervista che gli feci nel 1987, descrisse come, adolescente, avesse assistito alle lezioni del professor Paavo Rivila sulla filologia uralo-altaica all'Università di Turku, e come il professore facesse "cadere in trance" l'uditorio e "sperimentare l'intima sensazione della trance e i sogni intellettuali di trascendenza". Come brillante oratore, Rivila era per il giovane Pietilä il "primo modello" di sciamano. Un secondo modello era associato, tramite l'artista Akseli Gallen-Kallela, alle interpretazioni esoteriche dell'epopea nazionale finlandese del *Kalevala* e al suo misticismo naturalistico. Un terzo modello era l'idea dello sciamano come ricercatore di conoscenza o "viaggiatore" negli stati più profondi della coscienza, al di là degli strati temporali.⁶¹

Pietilä ha descritto come ha usato la sua immaginazione per cercare informazioni sulla vita nel villaggio finlandese di Pieksämäki 10.000 anni fa:

Immagino il villaggio di Talvikylä, che ora è stato scavato. È bruciato molto tempo fa; il carbone esiste ancora sotto terra, anche se tutto il resto è scomparso. Un luogo del genere nella Finlandia pre-kalevala: com'era,

satisfied with the artwork's own way of coming into existence, as well as with the imperfection whereby the influence of his artistic means finally meets its limits.⁵⁹

Shamanistic creative imagination, and the clairvoyant visualization associated with it, provided Pietilä with a basis for envisioning architecture:

Since I can see in general, it is easy for me to draw. When you pose a question, I first see it as a kind of vision. A visual field is formed, of which I can make a diagram, and then I start to work it out verbally. Usually, I can see several different models which come to mind simultaneously, and I manage to capture something on paper. Later on, when I perhaps return to the matter, some other model can still suddenly come to mind.⁶⁰

Pietilä talked even more about his relationship with shamanism. In the interview I conducted with him in 1987, he described how, as a teenager, he had attended lectures by Professor Paavo Rivila on Ural-Altaic philology at the University of Turku, and how the professor made the audience “fall into a trance” and “experience the intimate feeling of the trances and the intellectual awake-dreams of transcendence”. As a brilliant orator, Rivila was for the young Pietilä his “first model” of a shaman. A second model was associated, via the artist Akseli Gallen-Kallela, with esoteric interpretations of the Finnish national epic *The Kalevala* and its nature mysticism. A third model was the idea of the shaman as a seeker of knowledge or “traveller” into the deeper states of consciousness, reaching beyond temporal strata.⁶¹

As an example, Pietilä described how he used his imagination to search for information about life in the Finnish village of Pieksämäki 10,000 years ago:

I picture in my mind the village of Talvikylä, which has now been excavated. It burned down long ago; the charcoal still exists below ground, even though everything else has vanished. Such a place in Pre-Kalevala Finland — what

Pietilä a évoqué plus encore sa relation avec le chamanisme. Dans l'entretien que j'ai conduit avec lui en 1987, il a décrit comment, adolescent, il avait assisté aux cours du professeur Paavo Rivila sur la philologie ouralo-altaïque à l'Université de Turku, et comment le professeur parvenait à faire « tomber l'auditoire en transe » et à « éprouver le sentiment intime des trances et les rêves intellectuels éveillés de la transcendance ». Brillant orateur, Rivila était pour le jeune Pietilä son « premier modèle » de chaman. Un deuxième modèle était lié, à travers l'artiste Akseli Gallen-Kallela, aux interprétations ésotériques de l'épopée nationale finlandaise *Le Kalevala*, et à son misticisme de la nature. Un troisième modèle était l'idée du chaman en tant que chercheur de connaissance ou « voyageur » dans les états de conscience les plus profonds, dépassant les strates temporelles.⁶¹

A titre d'exemple, Pietilä a décrit comment il pouvait faire appel à l'imagination pour trouver des informations sur la vie d'un ancien village de Pieksämäki il y a 10 000 ans :

Je crée une image représentant Talvikylä, qui a maintenant fait l'objet de fouilles. Il a été incendié ; le charbon est toujours présent dans le sol, même si tout le reste a disparu. Un tel endroit dans la Finlande de l'époque avant *Le Kalevala* - à quoi ressemblait-il, quelles vues y avait-il ? Vous pouvez laisser libre cours à votre imagination, vous pouvez vivre la vie de cet ancien village de Pieksämäki. Les bâtiments du village sont connus de manière assez exacte : il s'agissait de cabanes en rondins verticaux. Leur vue latérale ressemble à un village indigène américain. De grands troncs d'arbres formant des carrés, les cimes pliées, la partie supérieure droite, avec de la fumée qui s'échappe... Des huttes de type tipi, des huttes coniques géantes.⁶²

L'expérience intuitive des strates de temps et de lieu a incité Pietilä à comparer l'approche chamaniste à l'approche scientifique. À partir de ce qu'il avait lu sur les fouilles archéologiques du village de Talvikylä, il a pu

com'erano i panorami? Nella propria immaginazione ci si può muovere liberamente, si può vivere la vita di questo antico villaggio di Pieksämäki. Gli edifici del villaggio sono noti con una certa precisione: erano strutture verticali in legno. I loro prospetti erano abbastanza simili a quelli di un villaggio dei nativi americani. Grandi tronchi d'albero che formavano quadrati, le cime degli alberi piegate, la parte superiore dritta, con il fumo che usciva... Capanne simili a Tipi, capanne coniche giganti.⁶²

L'esperienza intuitiva di stratificazione del tempo e del luogo ha ispirato Pietilä a confrontare l'approccio sciamanico con quello scientifico. Sulla base di quanto aveva letto sugli scavi archeologici del villaggio di Talvikylä, era in grado di immedesimarsi nella vita dell'epoca preistorica, ma voleva anche poterla spiegare con una terminologia oggettiva.

Questo è un tipo di evento che sposta il tempo. Lo si può realizzare in modo contemporaneo, ad esempio, avvalendosi di premesse scientifiche. [Oppure si può fare una cosiddetta escursione sciamanica in questo villaggio di capanne coniche e seguire il corso della giornata... [...]. Questo tipo di operazione, di tornare indietro nel tempo di 10.000 anni, per me è forse del tutto possibile. Stiamo quindi parlando di archeologia, di sciamanesimo o di spostamento del tempo? In ogni caso, è possibile ricostruire quell'evento temporale sulla base dei resti esistenti e ottenere un risultato simile, una visione, come un mago o un veggente che torna indietro nel tempo.⁶³

Pietilä, tuttavia, era incuriosito dalla natura della coscienza temporale sciamanica, sul cui mistero ha continuato a riflettere:

Ma anche la questione della coscienza sciamanica del tempo mi disturba. Presuppone forse che tutto avvenga nello stesso momento? Quando ci si connette in un batter d'occhio a qualcosa di molto più lontano, esiste nello stesso tempo in cui esistiamo noi, o esiste in una sorta di atemporalità psicologica?⁶⁴

L'esperienza di tali stratificazioni temporali nella fase di schizzo divenne uno dei punti di partenza fondamentali con cui Pietilä fu in grado di immaginare

did it look like, what were the views like? In one's imagination one can freely move about there, one can live the life of this ancient village in Pieksämäki. The buildings of the village are known fairly accurately; they were vertical timber structures. Their elevations were quite similar to those of a native American village. Large tree trunks forming squares, the tree-tops bent, the upper part straight, with smoke coming out. . . . Tipi-like huts, giant conical huts.⁶²

The intuitive experience of layers of time and place also inspired Pietilä to compare the shamanistic approach to the scientific one. Based on what he had read about archaeological excavations of the Talvikylä village, he was able to empathise with life in the the prehistoric era, but he also wanted to be able explain it using objective terminology.

This is that kind of time-shifting event. You can perform it in a contemporary way, for example, by making use of scientific premises. [Or] one can make a so-called shamanistic excursion to such a conical hut village and follow the course of the day... [. . .] This kind of operation, of turning back time 10 000 years, is for me perhaps entirely possible. Are we then talking about archaeology, shamanism, or time shifting? In any case, it is possible to reconstruct that temporal event on the basis of existing remains and achieve a similar-looking result, a vision, like a magician or visionary going back in time.⁶³

Pietilä, however, was intrigued by the nature of shamanistic time consciousness, the mystery of which he continued to reflect upon:

But then again, I am bothered by the question of shamanistic time consciousness. Does it presume everything is happening at the same time? When you connect in the blink of an eye to something far beyond, does it exist in the same time as we do, or does it exist in a kind of psychological timelessness?⁶⁴

The experience of such layers of time at the sketching phase became one of the key starting points by which Pietilä was able to envision architecture and

ressentir la vie à l'époque préhistorique, mais il voulait aussi pouvoir l'expliquer à l'aide d'une terminologie objective.

Il s'agit d'un événement de transfert de temps. Il peut être réalisé de manière moderne, par exemple en utilisant des principes scientifiques. [Ou] on peut faire une excursion dite chamaniste dans un village comme celui-ci et suivre le cours de sa journée. [...] Ce genre d'opération, qui consiste à remonter 10 000 ans en arrière, peut-être cela m'est tout à fait possible. S'agit-il alors d'archéologie, de chamanisme ou de voyage dans le temps ? En tout cas, il est possible de reconstituer cet événement temporel sur la base des vestiges existants, et d'arriver au même type de résultat, une vision, qu'un sorcier ou un visionnaire qui remonte le temps.⁶³

Pietilä, cependant, était intrigué par la nature de la conscience temporelle chamaniste, dont le mystère a continué de susciter sa réflexion :

Mais là encore, la question de la conscience temporelle chamaniste me dérange. Présume-t-elle que tout se passe en même temps ? Lorsque l'on se connecte en un clin d'œil à quelque chose de très éloigné, cette chose existe-t-elle en même temps que nous, ou existe-t-elle dans une sorte d'intemporalité psychologique ?⁶⁴

L'expérience de ces couches temporelles dans la phase d'esquisse est devenue l'un des principaux points de départ pour Pietilä pour visualiser l'architecture et d'aborder la conception architecturale. Deux ou trois dimensions temporelles étaient particulièrement importantes pour lui : premièrement, le passé archéologique et les images qu'il peut évoquer, et deuxièmement, par contraste, l'esprit culturel du présent, mais aussi, troisièmement, un futurisme tourné vers l'avenir. La mobilité temporelle signifiait également pour lui un lien avec le « continuum linguistique-étymologique » finno-ougrien, dans lequel il cherchait à trouver une base archétypique pour son travail.⁶⁵

l'architettura e di avvicinarsi al progetto architettonico. Due o tre dimensioni temporali erano particolarmente importanti per lui: in primo luogo il passato archeologico e le immagini da esso evocate; in secondo luogo, per contrasto, lo spirito culturale del presente; ma anche, in terzo luogo, un futurismo lungimirante. La mobilità temporale ha significato per lui anche un legame con il "continuum linguistico-etimologico" ugro-finnico, nel quale ha cercato di trovare una base archetipica per il suo lavoro.⁶⁵

Oltre allo sciamanesimo, lo "schizzo verbale e lo schizzo di immagini" intuitivi erano componenti integrali della ricerca di idee di Pietilä nelle prime fasi di schizzo architettonico. Per esempio ha descritto come le prime fasi del progetto di Dipoli possedessero una "atmosfera onirica", che sembrava "una chiaroveggenza, il sorgere di astrazioni surreali".⁶⁶ Ha paragonato il suo modo di lavorare alla "scrittura automatica" praticata dai surrealisti all'inizio del XX secolo - l'abbozzo spontaneo di idee in parole e immagini, in cui si cerca un personaggio "che si muove con la sicurezza di un sonnambulo in campo aperto".⁶⁷

Lo "schizzo verbale" di Pietilä comportava anche un modo spontaneo di produrre metafore, che poi convertiva in un "linguaggio verbalizzato". Questa fase di caccia alle idee comprendeva quindi una componente leggermente più razionale: "Faccio serie e sistematizzo. [Con questi accorgimenti... si può vedere a colpo d'occhio il compito da svolgere, come l'indice di un libro]."⁶⁸ L'idea di formare serie era centrale per Pietilä. Egli parlava di "pluralismo della troika", cioè di almeno tre diverse serie potenziali nella concezione dell'architettura - ma non molto di più, perché riteneva che il pluralismo dell'architettura dovesse essere limitato, mantenuto entro limiti ragionevoli.⁶⁹

Quasi tutti gli incarichi più importanti di Raili e Reima

approach architectural design. Two or three temporal dimensions were particularly important to him: firstly, the archaeological past and the images evoked by it, and secondly, by contrast, the cultural spirit of the present, but also, thirdly, a forward-looking futurism. Temporal mobility also signified for him a connection with the Finno-Ugric "linguistic-etymological continuum", in which he sought to find an archetypal basis for his work.⁶⁵

Alongside shamanism, intuitive "verbal sketching and image sketching" were integral components of Pietilä's hunt for ideas in his early architectural sketching phases. For instance, he described how the early stages of the design of Dipoli possessed a "dreamlike atmosphere", which felt like "clairvoyance, the welling up of surreal abstractions".⁶⁶ He compared his way of working to "automatic writing" practised by the surrealists in the early 20th century – the spontaneous sketching of ideas in words and images, in which one searches for a shape by moving with the assurance of a sleepwalker in an open field".⁶⁷

Pietilä's "verbal sketching" also entailed a spontaneous way of producing metaphors, which he then converted into a "verbalized language". This stage of hunting for ideas thus included a slightly more rational component: "I make series and systematise. [With these tricks...] one can see at a glance the task at hand, like the table of contents in a book."⁶⁸ The idea of forming series was central to Pietilä. He spoke of "troika pluralism", meaning that there should be at least three different potential series in the conception of architecture – but not much more than that, because he felt that the pluralism of architecture should be limited, kept within reasonable limits.⁶⁹

Almost all of Raili and Reima Pietilä's most

Parallèlement au chamanisme, les « esquisses verbales » et les « esquisses d'images » intuitives faisaient partie intégrante de la chasse aux idées de Pietilä lors de ses premières phases d'esquisses architecturales. Par exemple, il a décrit comment les toutes premières étapes de la conception de Dipoli possédaient une « atmosphère onirique », qui ressemblait à « la clairvoyance, l'émergence d'abstractions surréalistes ».⁶⁶ Il a comparé sa méthode de travail à l'« écriture automatique » pratiquée par les surréalistes au début du XXe siècle - esquissant spontanément des idées en mots et en images, pour chercher une forme en « se déplaçant avec l'assurance d'un somnambule dans un champ ouvert ».⁶⁷

L'esquisse verbale de Pietilä impliquait également une manière spontanée de produire des métaphores, qu'il convertissait ensuite en un « langage verbalisé ». Cette étape de chasse aux idées comportait donc une composante un peu plus rationnelle : « Je fais des séries et je systématise. [Avec ces trucs...] on peut voir d'un coup d'œil la tâche à accomplir, comme la table des matières d'un livre ».⁶⁸ L'idée de former des séries était importante pour Pietilä. Il parlait de « pluralisme de la troïka », ce qui signifie qu'il devrait y avoir au moins trois séries potentielles différentes dans la conception de l'architecture - mais pas beaucoup plus, car il estimait que le pluralisme de l'architecture devait être limité, maintenu dans des limites raisonnables.⁶⁹

Presque toutes les commandes les plus importantes de Raili et Reima Pietilä ⁹⁹ étaient des projets gagnants de concours d'architecture. Lors de la phase préliminaire de préparation des projets de concours, les Pietilä quittaient souvent leur domicile pour se rendre « ailleurs » : vacances à la campagne en plein nature, voyage en train ou à l'étranger, loin de leur cadre quotidien, afin que d'autres préoccupations ne viennent pas perturber leur concentration. De nombreux projets présentés au concours ont été réalisés pendant les vacances d'été, en observant l'environnement naturel et en esquissant les premières images des propositions. Par exemple, la forme de l'ambassade de Finlande à New Delhi a été conçue dans le paysage pittoresque du lac Päijänne à Korpilahti,⁷⁰ l'idée de la bibliothèque municipale de Tampere, Metso, a commencé à se développer dans les îles d'Aran en Irlande,⁷¹ et les premières visions de Mäntyniemi, la résidence officielle du président de la Finlande, ont vu le jour à Hankasalmi, en « ramant pendant des jours dans les eaux où [les provinces de] Häme et Savo se rejoignent ».⁷²

La bibliothèque Metso (1978-86) est un excellent exemple de la manière dont Raili et Reima Pietilä ont esquissé les premières idées de leur architecture. Au cours de l'été 1978, les Pietilä se sont rendus en Irlande pour réfléchir à leur projet de concours.

Pietilä sono stati concorsi di architettura vinti. Durante la fase preliminare di preparazione delle proposte di concorso, i Pietilä uscivano spesso di casa per andare "altrove": una vacanza in un cottage di campagna, un viaggio in treno o addirittura un viaggio all'estero, lontano dal loro ambiente quotidiano, in modo che altre questioni non disturbassero la loro concentrazione. Molte delle opere in concorso sono state realizzate durante le vacanze estive, osservando l'ambiente naturale e abbozzando le immagini iniziali per le proposte. Per esempio, il carattere dell'ambasciata finlandese a Nuova Delhi è stato concepito nel paesaggio del lago Päijänne a Korpilahti,⁷⁰ l'idea della biblioteca della città di Tampere, Metso, ha iniziato a svilupparsi nelle isole Aran in Irlanda,⁷¹ e le prime visioni per Mäntyniemi, la residenza ufficiale del Presidente della Finlandia, sono emerse a Hankasalmi, mentre "si remava per giorni e giorni nelle acque dove [le province di] Häme e Savo si incontrano".⁷²

La Biblioteca Metso (1978-86) è un ottimo esempio del modo in cui Raili e Reima Pietilä abbozzavano le prime idee per la loro architettura. Nell'estate del 1978, i Pietilä si recarono in Irlanda per riflettere sulla loro proposta di concorso. I muri storici in pietra che videro lì, così come le forme a spirale delle spille celtiche, li portarono alle prime idee per la forma architettonica di Metso. In seguito è emersa la figura di un uccello, il gallo cedrone (in finlandese, *metso*), che abita le foreste selvagge della Finlandia e che ha diventato il titolo del loro progetto di concorso "Soidinkuvat" (immagini di danza di accoppiamento). Reima Pietilä ha spiegato, tuttavia, che prima che la forma architettonica dell'edificio della biblioteca si cristallizzasse, si è immaginato sul cantiere, tornando con la mente all'era glaciale di circa 8.000-10.000 anni fa, quando i ghiacciai sulla Finlandia hanno iniziato a sciogliersi, dando gradualmente al terreno la forma attuale. Queste immagini create dalle

important commissions were winning architectural competition entries. During the preliminary stage of preparing their competition proposals, the Pietiläs often left home to go "somewhere else": a country cottage holiday, a train journey or even a trip abroad, away from their everyday setting, so that other matters would not disturb their concentration. Many of the competition entries were produced during summer holidays, observing the natural environment and sketching the initial images for the proposals. For instance, the shape of the Finnish Embassy in New Delhi was conceived in the scenic landscape of Lake Päijänne in Korpilahti,⁷⁰ the idea for the Tampere City Library, Metso, began to develop in the Aran Islands in Ireland,⁷¹ and the first visions for Mäntyniemi, the official residence of the President of Finland, emerged in Hankasalmi, while "rowing for days on end in the waters where [the provinces of] Häme and Savo meet".⁷²

The Metso Library (1978–86) is a prime example of Raili and Reima Pietilä's way of sketching the first ideas for their architecture. In the summer of 1978, the Pietiläs travelled to Ireland to think about their competition proposal. The historical stone walls they saw there, as well as the spiral forms of Celtic brooches, led them to the first ideas for the architectural shape of Metso. Later, the figure of a bird, capercaillie (in Finnish, *metso*), which inhabits the wilderness forests of Finland, began to emerge - and provided the title of their competition entry "Soidinkuvat" (mating dance pictures). Reima Pietilä explained, however, that before the architectural form of the library building had crystallized, he imagined himself on the construction site, moving in the depths of his mind back to the Ice Age some 8,000-10,000 years ago, when the glaciers over Finland began to melt, gradually giving the terrain its current form. These

Les murs de pierre historiques qu'ils y ont vus, ainsi que les formes en spirale des broches celtiques, les ont amenés à imaginer la forme architecturale de Metso. Plus tard, la figure d'un oiseau, le grand tétras (en finnois, *metso*), qui habite les forêts sauvages de Finlande, a commencé à émerger - et a fourni le titre de leur projet de concours « Soidinkuvat » (images de la danse nuptiale). Reima Pietilä a cependant expliqué qu'avant que la forme architecturale du bâtiment de la bibliothèque ne se cristallise, il s'est imaginé sur le chantier, remontant dans les profondeurs de son imagination jusqu'à l'ère glaciaire, il y a environ 8 000 à 10 000 ans, lorsque les glaciers ont commencé à fondre en Finlande, donnant peu à peu au terrain sa forme actuelle. Ces images créées par les forces de la nature, ainsi que la figure du grand tétras, ont finalement servi d'ingrédients pour la « forme localisée » de l'architecture de Metso⁷³

« Quelle que soit la forme que prennent les impulsions mentales, il faut les prendre telles qu'elles sont et être patient pour voir ce qu'il en adviendra par la suite », a observé Pietilä, avant de poursuivre : « La saisie d'une idée est un processus que l'on ne semble pas pouvoir influencer consciemment. »⁷⁴

Remarques finales

J'ai évoqué ci-dessus quelques-uns des aspects les plus marquants de l'approche architecturale de Reima Pietilä. Il s'est inspiré des œuvres des expressionnistes allemands et des futuristes italiens du début du XXe siècle, et il a également été influencé par le ¹⁰¹ surréalisme.⁷⁵ Il lui arrivait même de pratiquer l'« écriture automatique », une technique rendue célèbre par les surréalistes, lorsqu'il esquissait ses idées architecturales. Sa pensée, en général, était imprégnée d'une forte dimension ésotérique.

Le chamanisme a été une source d'inspiration métaphysique particulièrement importante pour Pietilä. Paavo Ravila, professeur de linguistique finno-ougrienne, et le peintre Akseli Gallen-Kallela, célèbre pour ses illustrations de l'épopée nationale finlandaise, *Le Kalevala*, comptent parmi ses modèles. La manière dont Pietilä et Gallen-Kallela ont abordé leur art présente d'intrigantes similitudes. Tous deux se sont inspirés de la nature finlandaise et du mysticisme de la nature comme base de leur créativité, et tous deux ont utilisé le symbolisme dans leur art.⁷⁷ Si les œuvres de Pietilä reflètent principalement des métaphores de phénomènes naturels, il a également incorporé des éléments symboliques provenant de diverses autres sources d'inspiration, telles que des figures animales et différentes interprétations de la lumière.⁷⁸ Dans une interview accordée en 1983 au *Helsingin Sanomat*, il a aussi parlé de ses affinités avec les cultures indigènes américaines, leurs sculptures en terre, le chamanisme et l'animisme.⁷⁹

forze della natura, insieme alla figura del gallo cedrone, sono servite come ingredienti per la "forma localizzata" dell'architettura di Metso.⁷³

"Ogni volta che e in qualsiasi forma gli impulsi mentali decidono di arrivare, devono essere presi così come sono, e bisogna essere pazienti, aspettare e vedere cosa ne sarà in futuro", ha osservato una volta Pietilä, e ha proseguito: "La presa di un'idea è un processo che non sembra essere in grado di influenzare consapevolmente".⁷⁴

Pensieri conclusivi

Ho descritto sopra alcuni degli aspetti più caratteristici dell'approccio architettonico di Reima Pietilä. Si è ispirato alle opere degli espressionisti tedeschi e dei futuristi italiani dei primi del Novecento ed è stato influenzato anche dal surrealismo.⁷⁵ A volte, quando disegnava le sue idee architettoniche, ricorreva addirittura alla "scrittura automatica", una tecnica resa famosa dai surrealisti.⁷⁶ Il suo pensiero, più in generale, era intriso di una forte dimensione esoterica.

Lo sciamanesimo fu una fonte di ispirazione metafisica particolarmente importante per Pietilä. Tra i suoi modelli di riferimento c'erano Paavo Ravila, professore di linguistica ugro-finica, e il pittore Akseli Gallen-Kallela, famoso per le sue illustrazioni dell'epopea nazionale finlandese, il Kalevala. Il modo in cui Pietilä e Gallen-Kallela si sono avvicinati alla loro arte presenta intriganti analogie.⁷⁷ Entrambi hanno attinto alla natura finlandese e al misticismo della natura come base evidente della loro creatività ed entrambi hanno utilizzato il simbolismo nella loro arte. Mentre le opere di Pietilä riflettono principalmente metafore di fenomeni naturali, egli incorpora anche elementi simbolici provenienti da varie altre fonti di ispirazione, come figure di animali e varie interpretazioni della luce.⁷⁸ In un'intervista rilasciata nel 1983 all'Helsingin Sanomat, Pietilä ha parlato anche della

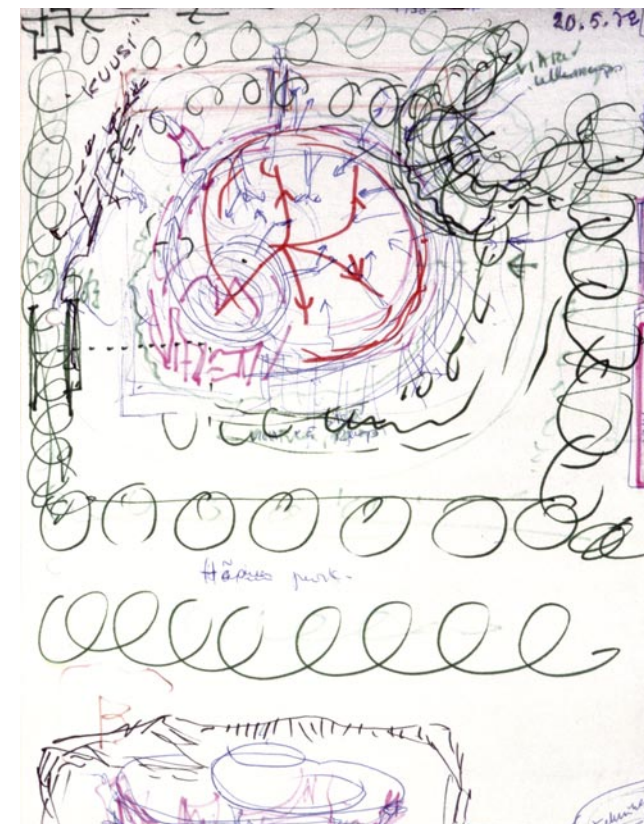
images created by the forces of nature, together with the figure of the capercaillie, ultimately served as ingredients for the "localized shape" of Metso's architecture.⁷³

"Whenever and in whatever form the mental impulses choose to come, they must be taken as they are, and one must be patient, to wait and see what becomes of them in the future", Pietilä once observed, and continued: "The seizing of an idea is a process which one doesn't seem to be able to influence consciously".⁷⁴

Closing Thoughts

I have outlined above some of the most distinctive aspects of Reima Pietilä's architectural approach. He drew inspiration from the works of the early 20th century German Expressionists and Italian Futurists, and he was also influenced by Surrealism.⁷⁵ At times, he even engaged in "automatic writing", a technique made famous by the surrealists, when sketching his architectural ideas.⁷⁶ His thinking, more generally, was imbued with a strong esoteric dimension.

Shamanism was a particularly important source of metaphysical inspiration for Pietilä. His role models included Paavo Ravila, a professor of Finno-Ugric linguistics, and the painter Akseli Gallen-Kallela, famous for his illustrations of the Finnish national epic, *The Kalevala*. There are intriguing similarities in the way Pietilä and Gallen-Kallela approached their art. Both drew on Finnish nature and nature-mysticism as an evident foundation for their creativity, and both employed symbolism in their art.⁷⁷ While Pietilä's works primarily reflect metaphors of natural phenomena, he also incorporated symbolic elements from various other sources of inspiration, such as animal figures and various interpretations of light.⁷⁸



Sketches for Metso during the competition phase (1978).
Author's archives (Pietilä office donation).

Les années d'activité de Pietilä ont coïncidé avec les dernières décennies du XXe siècle, une période où la société occidentale était dominée par une vision matérialiste du monde. Le matérialisme a influencé les paradigmes dominants dans les arts et les sciences, ce qui a contribué à réfréner l'opinion publique à l'égard des penseurs ésotériques. Néanmoins, Pietilä n'a jamais caché sa conception métaphysique de la réalité. Au contraire, il a ouvertement discuté de ses prémisses, notamment en ce qui concerne le chamanisme. Il a décrit la clairvoyance shamaniste comme une capacité intuitive tout à fait naturelle, ainsi que son application dans le processus de conception architecturale.⁸⁰ Cependant, il est important de distinguer le « chamanisme » personnel, intuitif ou imaginaire de Pietilä de la tradition chamaniste finlandaise étudiée dans l'ethnographie, qui a ses propres pratiques établies.⁸¹

En raison de sa dimension métaphysique, l'architecture de Pietilä ne peut être entièrement expliquée, ni ses significations précisément définies. En 1987, lorsque je lui ai demandé d'exprimer sa pensée sur la relation entre notre existence humaine et la réalité métaphysique, Pietilä a pris un crayon et du papier et a proclamé : « Je vais maintenant esquisser ce diagramme de la réalité en forme de bulbe d'oignon, le modèle du bulbe d'oignon de la réalité. [...] L'homme crée des couches du bulbe mais ne peut pas pénétrer en son cœur, le cœur sombre de la réalité. Il ne peut pas non plus flotter librement à l'extérieur, au-delà de ses propres limites ». ⁸² Pour Pietilä, l'architecture, tout comme la vie humaine en général, possède donc une dimension qui nous reste secrète et que nous ne pourrions jamais expliquer. Plus tard, il a rajouté la réflexion suivante : « Peut-être qu'un bâtiment est un bon ensemble de moyens pour exprimer une réalité que nous ne pouvons pas dévoiler de manière adéquate sous une autre forme. » ⁸³

sua affinità con le culture dei nativi americani, le loro sculture di terra, lo sciamanesimo e l'animismo.⁷⁹

Gli anni di attività di Pietilä coincidono con gli ultimi decenni del XX secolo, un periodo in cui la società occidentale era dominata da una visione del mondo materialista. Il materialismo influenzò anche i paradigmi prevalenti nelle arti e nelle scienze, contribuendo a frenare l'opinione pubblica sui pensatori di orientamento esoterico. Tuttavia Pietilä non nascose mai la sua concezione metafisica della realtà. Al contrario, discusse apertamente le sue premesse, ad esempio in relazione allo sciamanesimo. Descrisse la chiaroveggenza sciamanica come una capacità intuitiva del tutto naturale, e così la sua applicazione nel processo di progettazione architettonica.⁸⁰ Tuttavia è importante distinguere tra lo "sciamanesimo" personale, intuitivo o immaginario di Pietilä e la tradizione sciamanica finlandese studiata nell'etnografia, che ha le sue pratiche consolidate.⁸¹

A causa della sua dimensione metafisica, l'architettura di Pietilä non può essere spiegata completamente, né i suoi significati definiti con precisione. Nel 1987, quando gli chiesi di esporre il rapporto tra la nostra esistenza umana e la realtà metafisica, Pietilä prese carta e matita e proclamò: "Ora abbozzerò qui questo diagramma a bulbo di cipolla della realtà, il modello a bulbo di cipolla della realtà. [...] L'uomo crea strati del bulbo, ma non può penetrare fino al suo nucleo, il nucleo oscuro della realtà. E non può nemmeno fluttuare liberamente al di fuori, oltre i propri limiti".⁸² Quindi, secondo Pietilä, l'architettura, come la vita umana in generale, ha una dimensione che ci rimane segreta, che in ultima analisi non potremo mai spiegare. Poi ha aggiunto la questa riflessione: "Forse un edificio è un buon mezzo per rappresentare una realtà che non possiamo rivelare adeguatamente in nessun'altra forma".⁸³

In a 1983 *Helsingin Sanomat* interview, Pietilä also spoke about his affinity for Native American cultures, their earth sculptures, shamanism and animism.⁷⁹

Pietilä's active years coincided with the last decades of the 20th century, a period when Western society was dominated by a materialistic worldview. Materialism also influenced the prevailing paradigms in the arts and sciences, which contributed to curbing public opinion about esoterically oriented thinkers. Nevertheless, Pietilä never concealed his metaphysical conception of reality. Instead, he openly discussed his premises, for instance in relation to shamanism. He described shamanistic clairvoyance as a completely natural intuitive ability, along its application in the architectural design process.⁸⁰ However, It is important to differentiate between Pietilä's personal, intuitive, or imaginary "shamanism" and the Finnish shamanist tradition studied in ethnography, which has its own established practices.⁸¹

Because of its metaphysical dimension, Pietilä's architecture cannot be fully explained, nor its meanings precisely defined. In 1987, when I asked him to expound on the relationship between our human existence and metaphysical reality, Pietilä picked up a pencil and paper and proclaimed: "Now I will sketch here this onion bulb-like diagram of reality, the onion bulb model of reality. [...] Man creates layers of the bulb but cannot penetrate to its core, the dark core of reality. And neither can he float freely outside, beyond his own limits."⁸² In Pietilä's view, then, architecture, much like human life in general, has a dimension that remains secret to us, one that we can never ultimately explain. He later added the following thought: "Perhaps a building is a good set of means for depicting a reality that we cannot adequately disclose in any other form."⁸³

L'allégorie de la caverne de Platon permet de comprendre l'approche architecturale de Pietilä et les processus de pensée visuels et verbaux qui y sont liés - *imagination créative, esquisse visuelle et esquisse verbale* - et Pietilä lui-même s'est référé à cette allégorie dans divers contextes. Pour lui, les concepts théoriques ne sont en fait que des outils ou des « approximations de l'architecture ». Si nous voulons vraiment comprendre ce qui est réel - qu'il s'agisse d'un objet ou d'une idée - nous devons, selon Pietilä, avoir d'abord une *image*, c'est-à-dire une sorte de conception de ce qu'est cet objet ou cette idée. En plus d'observer une telle *image miroir* de la perception, c'est-à-dire l'idée de la réalité que nous essayons de saisir, nous devons également apercevoir l'autre côté de cette image miroir. En d'autres termes, nous devons quitter la caverne décrite par Platon et voir la réalité éclairée par le soleil, au moins pour un moment, afin d'être en mesure de conceptualiser suffisamment cette intuition et de créer une expression pour elle, de lui donner une forme. 105



Metso Library (1978–85), exterior view (n.d.) / interior view (n.d.). Author's archives (Pietilä office donation).

L'allegoria della caverna di Platone fornisce una chiave per comprendere l'approccio architettonico di Pietilä e i relativi processi di pensiero visivi e verbali - *immaginazione creativa, schizzi visivi e schizzi verbali* - e lui stesso ha fatto riferimento all'allegoria in vari contesti. Per Pietilä infatti i concetti teorici erano solo strumenti o "approssimazioni dell'architettura". Se vogliamo davvero comprendere ciò che è reale - sia esso un oggetto o un'idea - dobbiamo, secondo Pietilä, avere prima un'immagine, cioè una sorta di concezione di ciò che è quell'oggetto o quell'idea. Oltre a osservare l'immagine speculare dell'intuizione, cioè l'idea della realtà che stiamo cercando di afferrare, dobbiamo anche scorgere l'altro lato dell'immagine speculare. In altre parole, dobbiamo lasciare la caverna descritta da Platone e vedere la realtà illuminata dal sole, almeno per un momento, per poter concettualizzare a sufficienza quell'intuizione e crearne un'espressione, darle forma.

È evidente che, nella metafora di Pietilä, è proprio l'"altra faccia" dell'immagine speculare - l'intuizione chiaroveggente - a fornire il collegamento interno che indica la strada per la soluzione di una forma architettonica. Lo stesso Pietilä tuttavia si riferiva all'*oggettivazione del problema* nella creazione della forma, piuttosto che alla sua soluzione. Riteneva che il suo compito di architetto fosse quello di sollevare domande piuttosto che affrettarsi a rispondere. Qui si può vedere un collegamento filosofico con Ludwig Wittgenstein, che ha anche sottolineato l'importanza di porre domande per rendere possibile una risposta. In effetti, l'intero modo di lavorare di Pietilä come architetto si basava sull'idea che l'architettura stessa ha una capacità generativa di produrre risposte, vale a dire che "l'architettura risponde nel modo in cui viene posta la domanda".⁸⁴

Plato's allegory of the cave provides a key to understanding Pietilä's architectural approach and the related visual and verbal thought processes - *creative imagination, visual sketching and verbal sketching* - and he himself referred to the allegory in various contexts. For Pietilä, theoretical concepts were, in fact, merely tools or "approximations of architecture". If we really want to understand what is real - be it an object or an idea - we must, according to Pietilä, first have an image, that is, a kind of conception of what that object or idea is. In addition to observing such a mirror image of the insight, that is, the idea of the reality that we are trying to grasp, we must also glimpse the other side of that *mirror image*. In other words, we should leave the cave described by Plato and see the sun-lit reality, at least for a moment, in order to be able to sufficiently conceptualize that insight and create an expression for it, give it form.

It is obvious that, in Pietilä's metaphor, it is precisely the "other side" of the mirror image - the clairvoyant insight - which furnishes the internal connection that points the way to the solution for an architectural form. Pietilä himself, however, referred to the *objectification of the problem* in the creation of form, rather than to its *solution*. He felt that his task as an architect was to raise questions rather than rush to answer them. Here one can see a philosophical connection with Ludwig Wittgenstein, who also emphasized the importance of asking questions in order to make an answer possible at all. In fact, Pietilä's entire way of working as an architect was based on the view that architecture itself has a generative ability to produce answers - that is, "Architecture responds in the way the question is posed".⁸⁴

Il est évident que, dans la métaphore de Pietilä, c'est précisément l'« autre côté » de l'image du miroir - la vision clairvoyante - qui fournit la connexion interne qui indique la voie vers la solution d'une forme architecturale. Cependant, Pietilä lui-même se référait à l'*objectivation du problème* dans la création de la forme, plutôt qu'à sa *solution*. Il estimait que sa tâche en tant qu'architecte était de soulever des questions plutôt que de se précipiter pour y répondre. On peut voir ici un lien philosophique avec Ludwig Wittgenstein, qui soulignait lui aussi l'importance de poser des questions pour qu'une réponse soit possible. En fait, toute la méthode de travail de Pietilä en tant qu'architecte était basée sur l'idée que l'architecture elle-même a la capacité de produire des réponses, c'est-à-dire que « l'architecture répond à la manière dont la question est posée ».⁸⁴



Mäntyniemi (1983–93), exterior view (n.d.) / interior view (n.d.). Author's archives (Pietilä office donation).

References / Références / Bibliografia

• *Aristotle’s Theory of Poetry and Fine Arts*, 1951 (orig. 1894). Translated and with critical comments by S. H. Butcher. New York: Dover Publications.

• Broner, Kaisa, 1985. “The architecture of Raili and Reima Pietilä: A Strategy of Resistance”. *Form. Function. Finland*, 2/1985.

• Broner, Kaisa, 1986. “The Work of Raili and Reima Pietilä and Regionalism in Finland”. In *Architecture and Collective Memory*, Seminar on Architecture and Urban Planning in Finland 1986. Helsinki: SAFA / Finnish Association of Architects.

• Broner, Kaisa, 1987a. “The Architecture of Raili and Reima Pietilä or Regionalism Re-defined”. *Le Carré Bleu*, 3–4 /1987.

• Broner, Kaisa, 1987b. “The Finnish Embassy in New Delhi”. *Living Architecture*, 6/1987.

• Broner, Kaisa, 1988. “Tampere Main Library: The Number of Archetypes and Symbolic Images”. *A+U Architecture and Urbanism*, 1/1988.

• Broner, Kaisa, 2019. *Visions of Architecture – Reima Pietilä and the Meanings of Form / Arkkitehtuurin Visiot – Reima Pietilä ja muodon merkitykset*. Transl. Gareth Griffiths, Jyri Kokkonen and Kimmo Korhonen. Helsinki: Oku Publishing.

• Broner, Kaisa, 2021. “Architectural visions: Reima Pietilä’s nature architecture and his 'shamanistic' design method". In Donner Institute (Åbo Akademi Foundation) open access publication *Approaching Religion* 11 (1). https://doi.org/10.30664/ar.98060

• Colquhoun, Alan, 2002. *Modern Architecture*. Oxford / New York: Oxford University Press.

• Frampton, Kenneth, 1983. “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”. In Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays of Postmodern Culture*. Seattle, WA: Bay Press, 1983.

• Heidegger, Martin, 1997. *Kant and The Problem of Metaphysics* (orig. *Kant und das Problem der Metaphysik*, 1973). Transl. Richard Taft. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press)´.

• Kant, Immanuel, 1998. *Critique of Pure Reason* (orig. *Kritik der reinen Vernunft*; 1781). Transl. Paul Guyer and Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press.

• Kokkinen, Nina, 2019. *Totuuden etsijät. Esoteerinen henkisys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taitteessa*. Tampere: Vastapaino.

• "Luovuus arkkitehtuurissa. Arkkitehti Reima Pietilän haastattelu” (Creativity in architecture. An interview with Reima Pietilä). *Mark. Uusi markkinointilehti*, 5/1979.

• Maunula, Leena, 1983. ”Arkkitehdin asia on löytää paikan henki”. *Helsingin Sanomat*, 25.8.1983

notes

^[1] Cet article est principalement basé sur mon livre *Visions of Architecture – Reima Pietilä and the Meanings of Form* (Broner 2019) et contient quelques extraits de celui-ci, ainsi que d'un article intitulé « Architectural visions : Reima Pietilä’s nature architecture and his 'shamanistic' design method » (Broner 2021). Les sources principales sont les écrits théoriques et philosophiques de Pietilä, ainsi que des entretiens dans lesquels il discute de sa pensée architecturale et de ses processus de conception.

^[2] Reima Pietilä a lui-même utilisé le terme finnois *selvänäentä* (clairvoyance) pour parler de sa méthode de travail. Voir Norri 1985 : 26-27. De même, lorsque j’ai interviewé Pietilä en 1987, il a utilisé à plusieurs reprises des expressions faisant référence à la clairvoyance - la capacité intuitive de voir ou de prendre conscience de phénomènes par le biais d'une perception extrasensorielle, avec une conscience approfondie - comme, par exemple, lorsqu’il parle de ses « excursions chamaniques » à la préhistoire, ainsi que de sa capacité à « voir » les choses et leur noyau, de sorte qu’il peut dessiner et raconter ce qu’il voit. Broner 2019 : 26-37, 48-49, 62-63, 80-81, 94-95 et passim (en anglais et en finnois).

^[3] Selon la théorie de la *mimesis* d'Aristote, l'art est l'imitation de la nature. Dans cette théorie classique, la nature est toutefois comprise comme la perfection universelle de la forme. Cela signifie que la nature renvoie à ce qui est universel dans la vie humaine. La théorie classique n'implique pas de copier les formes extérieures de la nature ou de l'environnement physique. Au contraire, la tâche de l'art est de tendre vers l'idéal et de révéler les « caractéristiques essentielles de l'original ». Voir *Aristotle’s Theory of Poetry and Fine Arts* 1894/1951 : 121-162: « Imitation as an Aesthetic Term ».

^[4] Norri 1985 : 25.

^[5] Pietilä 1985 : 16.

^[6] Pietilä 1968 : 51.

^[7] Maunula 1983.

^[8] Pietilä 1982: 6.

^[9] Dans une interview accordée à la revue *Mark*, Pietilä a adopté une position encore plus ferme en faveur de l'histoire de l'architecture : « L'attitude à l'égard de l'architecture historique, autrefois détestée, devient de plus en plus raisonnable. Nous avons maintenant la patience d’écouter le passé et d'apprendre ce que l'architecture contient vraiment. Nous pouvons nous attendre à une époque où des expériences de toutes sortes seront menées pour découvrir l'identité. » « Luovuus arkkitehtuurissa » (Créativité dans l'architecture), entretien avec Reima Pietilä, *Mark* 5/1979 : 77.

^[10] Pietilä 1977 : 40.

^[11] Cf. Norri 1985 : 6 et seq.

^[12] Broner 2019 : 76.

^[13] « Je m’intéresse aux relations contextuelles… dont les animaux font également partie. Peut-être que dans les régions arctiques, nous n’avons pas tellement fait la distinction entre les hommes et les animaux. J’ai beaucoup profité de cette non-distinction… Je peux voir les bâtiments d’abord en termes d’animaux, puis les traduire en termes humains ». Pietilä cité dans Quantrill 1985 : 190.

^[14] Broner 2019 : 82.

^[15] Pietilä 1983. « Mitä arkkitehtuuria 0-pisteen jälkeen? » (Quelle architecture après le point 0?). Discours prononcé à l’occasion du 75e anniversaire de la « Guilde des architectes » des étudiants en architecture à l'Université technologique d'Helsinki, 30 mars 1983, polycopié (sans numéros de page).

^[16] Pietilä n.d./2023: « Nature: A Cultural Paradigm in Architecture » (La nature: un paradigme culturel en architecture). Publié dans Broner-Bauer & Norri (eds.), 2023 : 82–99.

^[17] Broner 2019 : 46–47. Sur la signification du terme « ingrédient » pour Pietilä, voir infra, note 58.

^[18] Cf. Broner 1987a : 74–78.

^[19] Cf. Pietilä 1982.

^[20] Voir Pietilä n.d./2023.

^[21] Broner 1986 : 33.

^[22] Voir Frampton 1983 : 21 et seq. L'article de Frampton, « Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance », dans Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*: 16-30, a été une contribution influente au débat architectural des années 1980 et un suivi des deux articles pionniers d'Alexander Tzonis et de Liane Lefaivre dans lesquels le concept a été introduit pour la première fois : « The Grid and the Pathway », *Architecture in Greece* (5/1981) et « Die Frage des Regionalismus », in Andritzky et al. (Hrsg.), *Für eine andere Architektur* (1981).

^[23] Broner 1985 : 20–27.

^[24] Quantrill 1985 : 27.

^[25] Voir e.g. Colquhoun 2002 : 257, Ch. 5. « Expressionism and Futurism », note 9.

^[26] Voir Pietilä n.d./2023. Ce manuscrit non daté par Pietilä est publié dans Broner-Bauer & Norri (eds.), *Sanastelu, luonnostelu, kuvittelu: Reima Pietilä ja arkkitehtuurin luova prosessi / Verbal Sketching, Image Sketching, Imagination: Reima Pietilä and the Creative Process of Architecture* (2023) : 82–99.

^[27] Ibid. : 83–84.

^[28] Norri 1985 : 14–15.

^[29] Pietilä n.d./2023 : 85.

^[30] Ibid. : 85–86.

^[31] Ibid. : 87.

^[32] Ibid.

^[33] Ibid. : 88.

^[34] Ibid. : 88–89.

^[35] Pietilä 1982.

^[36] Après Dipoli (1961–66), Pietilä a appliqué l'idée d'une « double façade » à d'autres bâtiments, comme Mäntyniemi, la résidence officielle du président de Finlande (1983-93), où il a également cherché à créer une métaphore d'un environnement naturel rocheux. Historiquement, l'idée architecturale de la « double façade » remonte à l'architecture baroque.

^[37] Quantrill 1985 : 223.

^[38] Broner 1987b : 68–83.

^[39] Pietilä n.d./2023 : 97.

^[40] Ibid. : 91.

^[41] Ibid.

^[42] Ibid. : 93.

^[43] Ibid.

^[44] Ibid.

^[45] Pour l'utilisation de Kant du terme « pouvoir de l'imagination » (*Einbildungskraft*), voir Kant 1781/1998.

^[46] Heidegger 1997 : § 11–20 : e.g., 59, 68 et passim.

^[47] Voir e.g. Broner 2019: 32–33, 36–37, 46–47.

^[48] Cf. Pietilä 1988: 93–100.

^[49] *Morfologia Urbanismi Reima Pietilä*. Pinx 3.9. – 15.9.1960. Brochure de l'exposition.

^[50] Helsinki : Galleria Pinx.

^[51] Pietilä 1968: 51–54.

^[52] Pietilä 1971: 1.

^[53] Ibid.: 2, 4.

^[54] Ibid.: 6.

^[55] Broner 2019: 74–75.

^[56] Ibid.: 92–95.

^[57] Norri 1985: 20–21.

^[58] Broner 2019: 76–77.

^[59] Ibid.: 46–47. L'« ingrédient » était l'un des concepts favoris de Pietilä (en finnois, *aines*). Selon lui, l'homme a la capacité de générer des ingrédients à partir desquels l'architecture peut être créée, alors qu'« un ingrédient est comme une zone intermédiaire entre les choses réellement existantes et les choses réellement imaginables ». Elle s'apparente à la « zone frontière » décrite dans l'exposition « Zone », à la conjonction de deux domaines, comme lorsqu'on passe du monde de l'imagerie mentale à l'expression picturale concrète.

^[60] Broner 2019: 24–25.

^[61] Ibid. : 94–95.

^[62] Ibid. : 20–23.

^[63] Ibid. : 26–27.

^[64] Ibid. : 26–29.

^[65] Ibid. : 28–29.

^[66] Ibid. : 30–33, 82–83.

^[67] Norri 1985 : 26–27.

^[68] Ibid. : 26, 30.

^[69] Broner 2019 : 40–41.

^[70] Ibid. : 72–75.

^[71] Pietilä 1982.

^[72] Ibid.

^[73] Maunula 1984 : 11.

^[74] Broner 1988 : 84–86.

^[75] Norri 1985 : 26–27.

^[76] Broner 2019 : 92–95, 100–101, 110–111.

^[77] Norri 1985 : 26–27.

^[78] In his artwork, Gallen-Kallela used, for example, the pictorial symbolism of esoteric movements such as Theosophy and a mystical interpretation of *The Kalevala*. See Kokkinen 2019: 90–108 et passim.

^[79] Broner 2019 : 136–157 ; 176–177 ; 184–209.

^[80] Maunula 1983.

^[81] Broner 2019 : 20–33.

^[82] Cf. Siikala 1992 : 16–22.

^[83] Broner 2019 : 94–95.

^[84] Pietilä 1987. Letter from Pietilä to the author, dated 21 February 1987.

^[85] Broner 2019 : 96.

- Maunula, Leena, 1984. "Maan ja jään arkkitehtuuria". *Helsingin Sanomat*, 17.5.1984

- Morfologia Urbanismi Reima Pietilä*. Pinx 3.9. – 15.9.1960. Exhibition pamphlet. Helsinki: Galleria Pinx.

- Norri, Marja-Riitta, 1985. "Arkkitehtuuri ja kulttuurin paikallisuus. Reima Pietilän haastattelu" / "Architecture and Cultural Regionality". In *Pietilä. Modernin arkkitehtuurin välimaastoissa / Intermediate Zones in Architecture*, edited by Marja-Riitta Norri et al. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo & Jyväskylä: Alvar Aalto Museo.

- Pietilä, Reima, 1968. "Vyöhyke – The Zone". *Arkkitehti*, 1/1968

- Pietilä, Reima, 1971. "Tilatarha". Exhibition brochure, 21.4.–12.6.1971. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo.

- Pietilä, Reima, 1977. "Itseohjautuva arkkitehtuuri" (Self-driving architecture). *Arkkitehti*, 6/1977.

- Pietilä, Reima, 1982. "Genius Loci – personal interpretations". In *Genius Loci – A Search for Local Identity*, Seminar on Architecture and Urban Planning in Finland 1982. Helsinki: SAFA / Association of Finnish Architects.

- Pietilä, Reima, 1983. "Mitä arkkitehtuuria 0-pisteen jälkeen?" (What Architecture after Point 0?). Handout of a speech given in connection with the 75th anniversary of the architecture students' "Guild of Architecture" at Helsinki University of Technology, 30 March 1983 (the author's archives).

- Pietilä, Reima, 1985. "Alkavat taas kysyä, MITÄ ARKKITEHTUURI OIKEIN ON?" (They start asking again: WHAT IS ARCHITECTURE REALLY ABOUT?). *Arkkitehti*utiset, 15/1985.

- Pietilä, Reima, 1987. Letter to Kaisa Broner, dated 21 February1987 (the author's archives).

- Pietilä, Reima, 1988. "Intermediate Zones in Modern Architecture. Comments on the Exhibition". In *Modernity and Popular Culture*, edited by Kaisa Broner. Jyväskylä: Alvar Aalto Museum; Helsinki: Museum of Finnish Architecture & Building Book Ltd.

- Pietilä, Reima, n.d./2023. "Nature: A Cultural Paradigm in Architecture" (undated manuscript of an article, telefaxed from Pietilä office to Kaisa Broner, 8 December 1993). Published in Broner-Bauer, Kaisa; Norri, Marja-Riitta (eds.), *Sanastelu, luonnostelu, kuvittelu: Reima Pietilä ja arkkitehtuurin luova prosessi / Verbal Sketching, Image Sketching, Imagination: Reima Pietilä and the Creative Process of Architecture*. Helsinki: Oku Publishing & Museum of Finnish Architecture.

- Quantrill, Malcolm, 1985. *Reima Pietilä. Architecture, Context and Modernism*. Helsinki: Otava.

- Siikala, Anna-Leena, 1992. *Suomalainen šamanismi*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

¹ This article is based mainly on my book *Visions of Architecture – Reima Pietilä and the Meanings of Form* (Broner 2019) and contains some excerpts from it, as well as from an earlier article titled "Architectural visions: Reima Pietilä's nature architecture and his 'shamanistic' design method" (Broner 2021). The key sources are Pietilä's own theoretical-philosophical writings together with interviews, in which he discusses his architectural thinking and design processes.

² Reima Pietilä himself used the Finnish term *selvänäentä* (clairvoyance) when speaking about his working method. See Norri 1985: 26–27. Also, when I interviewed Pietilä in 1987, he repeatedly used expressions that referred to clairvoyance – the intuitive ability to see or become aware of phenomena through extrasensory perception, with a deepened consciousness – as, for instance, when he tells of his "shamanistic excursions" to prehistoric times, as well as his ability to "see" things and their core, so that he can draw and tell about what he sees. Broner 2019: 26–37, 48–49, 62–63, 80–81, 94–95 et passim (in English and Finnish).

³ According to Aristotle's theory of *mimesis*, art is the imitation of nature. In this classical theory, however, nature is understood as the universal perfection of form. This means that nature refers to what is universal in human life. The classical theory does not entail copying the external forms of nature or the physical environment. Instead, the task of art is to strive towards the ideal and to reveal the "essential features of the original". See *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts* 1894/1951: 121–162: "Imitation as an Aesthetic Term".

⁴ Norri 1985: 25.

⁵ Pietilä 1985: 16.

⁶ Pietilä 1968: 51.

⁷ Maunula 1983.

⁸ Pietilä 1982: 6.

⁹ Pietilä 1979: 3. In an interview for the journal Mark, Pietilä took an even stronger position in favour of the history of architecture: "Attitudes to previously abhorred historical architecture are continuously becoming more sensible. We now have the patience to listen to the past and learn what architecture really contains. We can expect a time when experiments of many kinds will be done in order to discover identity." "Luovuus arkkitehtuurissa" (Creativity in Architecture), interview with Reima Pietilä, *Mark* 5/1979: 77.

¹⁰ Pietilä 1977: 40.

¹¹ Cf. Norri 1985: 6 et seq.

¹² Broner 2019: 76.

¹³ "I am interested in context relationships... of which animals are also part. Perhaps in the Arctic regions we have not distinguished so much between men and animals. I have profited very much from this non-distinction... I can see buildings first in animal terms and then translate them back to human terms." Pietilä quoted in Quantrill 1985: 190.

¹⁴ Broner 2019: 82.

¹⁵ Pietilä 1983. "Mitä arkkitehtuuria 0-pisteen jälkeen?" (What Architecture after Point 0?), speech given in connection with the 75th anniversary of the architecture students' "Architects' Guild" at the Helsinki University of Technology, 30 March 1983, handout (no page numbers).

¹⁶ Pietilä n.d./2023: "Nature: A Cultural Paradigm in Architecture". Published in Broner-Bauer & Norri (eds.), 2023: 82–99.

¹⁷ Broner 2019: 46–47. For more on the meaning of the term "ingredient" for Pietilä, see infra, note 58.

¹⁸ Cf. Broner 1987a: 74–78.

¹⁹ Cf. Pietilä 1982.

²⁰ See Pietilä n.d./2023.

²¹ Broner 1986: 33.

²² See Frampton 1983: 21 et seq. Frampton's article "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", in Hal Foster (ed.), *The Anti- Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*: 16–30, was an influential contribution to the architectural debate of the 1980s and a follow-up to two pioneering articles by Alexander Tzonis and Liane Lefaivre in which the concept was first introduced: "The Grid and the Pathway", *Architecture in Greece* (5/1981) and "Die Frage des Regionalismus", in Andritzky et al. (Hrsg.), *Für eine andere Architektur* (1981).

²³ Broner 1985: 20–27.

²⁴ Quantrill 1985: 27.

²⁵ See e.g. Colquhoun 2002: 257, Ch. 5. "Expressionism and Futurism", note 9.

²⁶ See Pietilä n.d./2023. This undated manuscript by Pietilä is published in Broner-Bauer & Norri (eds.), *Sanastelu, luonnostelu, kuvittelu: Reima Pietilä ja arkkitehtuurin luova prosessi / Verbal Sketching, Image Sketching, Imagination: Reima Pietilä and the Creative Process of Architecture* (2023): 82–99.

²⁷ Ibid.: 83–84.

²⁸ Norri 1985: 14–15.

²⁹ Pietilä n.d./2023: 85.

³⁰ Ibid.: 85–86.

³¹ Ibid.: 87.

³² Ibid.

³³ Ibid.: 88.

³⁴ Ibid.: 88–89.

³⁵ Pietilä 1982.

³⁶ After Dipoli (1961-66), Pietilä applied the idea of a "dual façade" to other buildings as well, such as Mäntyniemi, the official residence of the President of Finland (1983–93), where he also sought to create a metaphor of a rocky natural environment. Historically, the architectural idea of the "dual façade" can be traced back to Baroque architecture.

³⁷ Quantrill 1985: 223.

³⁸ Broner 1987b: 68–83.

³⁹ Pietilä n.d./2023: 97.

⁴⁰ Ibid.: 91.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.: 93.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ For Kant's use of the term "power of imagination" (*Einbildungskraft*), see Kant 1781/1998.

⁴⁶ Heidegger 1997: § 11–20: e.g., 59, 68 et passim.

⁴⁷ See e.g. Broner 2019: 32–33, 36–37, 46–47.

⁴⁸ Cf. Pietilä 1988: 93–100.

⁴⁹ *Morfologia Urbanismi Reima Pietilä*. Pinx 3.9. – 15.9.1960. Exhibition pamphlet. Helsinki: Galleria Pinx.

⁵⁰ Pietilä 1968: 51.–54.

⁵¹ Pietilä 1971: 1.

⁵² Ibid.: 2, 4.

⁵³ Ibid.: 6.

⁵⁴ Broner 2019: 74–75.

⁵⁵ Ibid.: 92–95.

⁵⁶ Norri 1985: 20–21.

⁵⁷ Broner 2019: 76–77.

⁵⁸ Ibid.: 46–47. "Ingredient" was one of Pietilä's favourite concepts (in Finnish, *aines*)

According to him, man has the ability to generate ingredients from which architecture can be created, while "an ingredient is like an intermediate zone between really existing and really imaginable things". It is similar to the "border zone" as depicted in the "Zone" exhibition, at the conjunction of two fields, as when one moves from the world of mental imagery to concrete pictorial expression.

⁵⁹ Broner 2019: 24–25.

⁶⁰ Ibid.: 94–95.

⁶¹ Ibid.: 20–23.

⁶² Ibid.: 26–27.

⁶³ Ibid.: 26–29.

⁶⁴ Ibid.: 28–29.

⁶⁵ Ibid.: 30–33, 82–83.

⁶⁶ Norri 1985: 26–27.

⁶⁷ Ibid.: 26, 30.

⁶⁸ Broner 2019: 40–41.

⁶⁹ Ibid.: 72–75.

⁷⁰ Pietilä 1982.

⁷¹ Ibid.

⁷² Maunula 1984: 11.

⁷³ Broner 1988: 84–86.

⁷⁴ Norri 1985: 26–27.

⁷⁵ Broner 2019: 92–95, 100–101, 110–111.

⁷⁶ Norri 1985: 26–27.

⁷⁷ In his artwork, Gallen-Kallela used, for example, the pictorial symbolism of esoteric movements such as Theosophy and a mystical interpretation of *The Kalevala*. See Kokkinen 2019: 90–108 et passim.

⁷⁸ Broner 2019: 136–157; 176–177; 184–209.

⁷⁹ Maunula 1983.

⁸⁰ Broner 2019: 20–33.

⁸¹ Cf. Siikala 1992: 16–22.

⁸² Broner 2019: 94–95.

⁸³ Pietilä 1987. Letter from Pietilä to the author, dated 21 February 1987.

⁸⁴ Broner 2019: 96.

¹ Questo articolo si basa principalmente sul mio libro *Visions of Architecture - Reima Pietilä and the Meanings of Form* (Broner 2019) e contiene alcuni estratti da esso, nonché da un precedente articolo intitolato "Architectural visions: Reima Pietilä's nature architecture and his 'shamanistic' design method" (Broner 2021). Le fonti principali sono gli scritti teorico-filosofici dello stesso Pietilä e le interviste in cui discute il suo pensiero architettonico e i suoi processi di progettazione.

² Lo stesso Reima Pietilä ha usato il termine finlandese *selvänäentä* (chiaroveggenza) parlando del suo metodo di lavoro. Cfr. Norri 1985: 26-27. Inoltre, quando ho intervistato Pietilä nel 1987, ha ripetutamente usato espressioni che si riferivano alla chiaroveggenza - la capacità intuitiva di vedere o prendere coscienza di fenomeni attraverso la percezione extrasensoriale, con una coscienza approfondita - come, ad esempio, quando racconta delle sue "escursioni sciamaniche" nella preistoria, nonché della sua capacità di "vedere" le cose e il loro nucleo, in modo da poter disegnare e raccontare ciò che vede. Broner 2019: 26-37, 48-49, 62-63, 80-81, 94-95 e passim (in inglese e finlandese).

³ Secondo la teoria della mimesi di Aristotele, l'arte è l'imitazione della natura. Nella sua teoria, tuttavia, la natura è intesa come perfezione universale della forma. Ciò significa che la natura si riferisce a ciò che è universale nella vita umana. La teoria classica non implica la copia delle forme esterne della natura o dell'ambiente fisico. Il compito dell'arte è invece quello di tendere all'ideale e di rivelare i "tratti essenziali dell'originale". Cfr. *Teoria della poesia e delle belle arti di Aristotele 1894/1951*: 121-162: "Imitazione come termine estetico".

⁴ Norri 1985: 25.

⁵ Pietilä 1985: 16.

⁶ Pietilä 1968: 51.

⁷ Maunula 1983.

⁸ Pietilä 1982: 6.

⁹ Pietilä 1979: 3. In un'intervista per la rivista *Mark*, Pietilä ha assunto una posizione ancora più forte a favore della storia dell'architettura: "Gli atteggiamenti nei confronti dell'architettura storica, in precedenza aborrita, stanno diventando sempre più ragionevoli. Ora abbiamo la pazienza di ascoltare il passato e di imparare cosa contiene veramente l'architettura. Possiamo aspettarci un tempo in cui si faranno esperimenti di molti tipi per scoprire l'identità". "Luovuu arkkitehtuurissa" (Creatività nell'architettura), intervista con Reima Pietilä, *Mark 5/1979*: 77.

¹⁰ Pietilä 1977: 40.

¹¹ Cf. Norri 1985: 6 et seq.

¹² Broner 2019: 76.

¹³ "Mi interessano le relazioni di contesto... di cui fanno parte anche gli animali. Forse nelle regioni artiche non abbiamo fatto molta distinzione tra uomini e animali. Io ho tratto molto vantaggio da questa non distinzione... Posso vedere gli edifici prima in termini animali e poi tradurli in termini umani". Pietilä citato in *Quantrill 1985*: 190.

¹⁴ Broner 2019: 82.

¹⁵ Pietilä 1983. "Mitä arkkitehtuuria 0-pisteen jälkeen?" (Quale architettura dopo il punto 0?), discorso tenuto in occasione del 75° anniversario della "Architects' Guild" degli studenti di architettura presso l'Università di Tecnologia di Helsinki, 30 marzo 1983, dispensa (senza numeri di pagina).

¹⁶ Pietilä n.d./2023: "Natura: Un paradigma culturale in architettura". Pubblicato in Broner-Bauer & Norri (eds.), 2023: 82-99.

¹⁷ Broner 2019: 46-47. Per un approfondimento sul significato del termine "ingrediente" per Pietilä, si veda infra, nota 58.

¹⁸ Cf. Broner 1987a: 74–78.

¹⁹ Cf. Pietilä 1982.

²⁰ See Pietilä n.d./2023.

²¹ Broner 1986: 33.

²² Cfr. Frampton 1983: 21 e segg. L'articolo di Frampton "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*: 16-30, è stato un contributo influente al dibattito architettonico degli anni Ottanta e un seguito ai due articoli pionieristici di Alexander Tzonis e Liane Lefaivre in cui il concetto era stato introdotto per la prima volta: "The Grid and the Pathway", *Architecture in Greece (5/1981)* e "Die Frage des Regionalismus", in Andritzky et al. (Hrsg.), *Für eine andere Architektur (1981)*.

²³ Broner 1985: 20–27.

²⁴ *Quantrill 1985*: 27.

²⁵ See e.g. Colquhoun 2002: 257, Ch. 5. "Expressionism and Futurism", note 9.

²⁶ Cfr. Pietilä n.d./2023. Questo manoscritto non datato di Pietilä è pubblicato in Broner-Bauer & Norri (eds.), *Verbal Sketching, Image Sketching, Imagination: Reima Pietilä ja arkkitehtuurin kreatova protsess / Schizzo verbale, schizzo di immagini, immaginazione: Reima Pietilä e il processo creativo dell'architettura (2023)*: 82-99.

²⁷ *Ibid.*: 83–84.

²⁸ Norri 1985: 14–15.

²⁹ Pietilä n.d./2023: 85.

³⁰ *Ibid.*: 85–86.

³¹ *Ibid.*: 87.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*: 88.

³⁴ *Ibid.*: 88–89.

³⁵ Pietilä 1982.

³⁶ Dopo Dipoli (1961-66), Pietilä ha applicato l'idea della "doppia facciata" anche ad altri edifici, come Mäntyniemi, la residenza ufficiale del Presidente della Finlandia (1983-93), dove ha cercato di creare una metafora di un ambiente naturale roccioso. Storicamente, l'idea architettonica della "doppia facciata" può essere fatta risalire all'architettura barocca.

³⁷ *Quantrill 1985*: 223.

³⁸ Broner 1987b: 68–83.

³⁹ Pietilä n.d./2023: 97.

⁴⁰ *Ibid.*: 91.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*: 93.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Per l'uso che Kant fa del termine "potere dell'immaginazione" (*Einbildungskraft*), si veda Kant 1781/1998.

⁴⁶ Heidegger 1997: § 11–20: e.g., 59, 68 et passim.

⁴⁷ See e.g. Broner 2019: 32–33, 36–37, 46–47.

⁴⁸ Cf. Pietilä 1988: 93–100.

⁴⁹ *Morfologia dell'urbanistica Reima Pietilä. Pinx 3.9. - 15.9.1960. Opuscolo della mostra. Helsinki: Galleria Pinx.*

⁵⁰ Pietilä 1968: 51.–54.

⁵¹ Pietilä 1971: 1.

⁵² *Ibid.*: 2, 4.

⁵³ *Ibid.*: 6.

⁵⁴ Broner 2019: 74–75.

⁵⁵ *Ibid.*: 92–95.

⁵⁶ Norri 1985: 20–21.

⁵⁷ Broner 2019: 76–77.

⁵⁸ *Ibidem*: 46-47. "Ingrediente" era uno dei concetti preferiti da Pietilä (in finlandese, *aines*). Secondo lui, l'uomo ha la capacità di generare ingredienti da cui si può creare l'architettura, mentre "un ingrediente è come una zona intermedia tra le cose realmente esistenti e quelle realmente immaginabili". È simile alla "zona di confine" rappresentata nella mostra "Zone", alla congiunzione di due campi, come quando si passa dal mondo dell'immaginario mentale all'espressione pittorica concreta.

⁵⁹ Broner 2019: 24–25.

⁶⁰ *Ibid.*: 94–95.

⁶¹ *Ibid.*: 20–23.

⁶² *Ibid.*: 26–27.

⁶³ *Ibid.*: 26–29.

⁶⁴ *Ibid.*: 28–29.

⁶⁵ *Ibid.*: 30–33, 82–83.

⁶⁶ Norri 1985: 26–27.

⁶⁷ *Ibid.*: 26, 30.

⁶⁸ Broner 2019: 40–41.

⁶⁹ *Ibid.*: 72–75.

⁷⁰ Pietilä 1982.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Maunula 1984: 11.

⁷³ Broner 1988: 84–86.

⁷⁴ Norri 1985: 26–27.

⁷⁵ Broner 2019: 92–95, 100–101, 110–111.

⁷⁶ Norri 1985: 26–27.

⁷⁷ Nelle sue opere d'arte, Gallen-Kallela ha utilizzato, ad esempio, il simbolismo pittorico di movimenti esoterici come la Teosofia e un'interpretazione mistica del Kalevala. Si veda Kokkinen 2019: 90-108 e passim.

⁷⁸ Broner 2019: 136–157; 176–177; 184–209.

⁷⁹ Maunula 1983.

⁸⁰ Broner 2019: 20–33.

⁸¹ Cf. Siikala 1992: 16–22.

⁸² Broner 2019: 94–95.

⁸³ Pietilä 1987. Lettera di Pietilä all'autore, datata 21 febbraio 1987.

⁸⁴ Broner 2019: 96.

De nombreux écrits de Reima Pietilä sont parus dans Le Carré Bleu

Many of Reima Pietilä's writings have appeared in Le Carré Bleu / Numerosi scritti di Reima Pietilä sono apparsi ne Le Carré Bleu

1/1958 LA MORPHOLOGIE DE L'EXPRESSION PLASTIQUE

Essai éponyme de Reima Pietilä, sous deux thèmes : 1. Expériences et espace ; 2. La théorie de la composition et les mathématiques contemporaines – Dans quel sens constituent-elles des notions équivalents ? (p. 1-8)

1/1959 PERCEPTION DE L'ESPACE REEL. I

Reima Pietilä, « Constantes physiologiques en tant que critères de l'architecture » (p. 5-6)

3/1959 PERCEPTION DE L'ESPACE REEL. II

Reima Pietilä, « Composition Le pied de géant » (p. 9-10)

4/1959 ARCHITECTURE ET PAYSAGE

Reima Pietilä, « Réflexions rigoristes sur la notion de morphologie » (p. 8)

3/1960 ETUDES DE MORPHOLOGIE URBAINE

Dossier réalisé par Reima Pietilä

1/1967 COOPERATION PLURIDISCIPLINAIRE DANS L'AMENAGEMENT DE L'ESPACE

2/1979 IDENTITE ET EVOLUTION

Reima Pietilä, « Une pratique du néo-régionalisme culturel » (p. 40-45)

1/1980 COMPTE-RENDU DES JOURNEES D'ETUDE DU CARRE BLEU A LA FONDATION LE CORBUSIER.

Ont participé à ces journées : E. Aujame, D. Cresswell, M. Dulplay, L. Miquel, L. de Rosa, A. Baranès, D. Beaux, P. Ciamarra, J-C. Deshons, A. Fainsilber, Ph. Fouquey, A. Gautrand, E. Grunberg, L.P. Grosbois, L. Hervé, A. Kopp, C. Mangematin, R. Pietilä, H.C. Rocquet, A. Schimmerling, B. Vellut, J-L. Veret
>Communications : Reima Pietilä, « une introduction au débat: idéation architecturale innovante dans le champ du dessin » (p. 3-4)

1/1981 L'AVENIR DU MOUVEMENT MODERNE

p. 15-18, enquête menée par R. Pietilä et K. Petäjä)

2/1981 REIMA PIETILÄ : ECRITS ET PROJETS RECENTS.

Numéro spécial sur l'architecte, présenté par Michel Mangematin et Dominique Beaux
D. Beaux, « Le centre paroissial de Hervanta » (p. 3-8) « Une pratique du néorégionalisme culturel » (p. 9-16; conférence de Reima Pietilä.; cycle TEAM X at Cornell, seminar « An alternative ideology ») « Images du roucoulement du Tetra (Soidinkuvat); projet pour la bibliothèque de Tampere; Reima Pietilä: idéations et analyses » (p. 17-27; Interview de Reima Pietilä, nd) Reima Pietilä, « Destinée d'une idée : projet pour l'Ambassade de Finlande à New-Delhi, Inde » (p. 28-34; texte daté mai 1980) Bibliographie: recension par Roger Connah de l'ouvrage L'architecture de Reima Pietilä (fr/angl, p. 35-40) Reima Pietilä, « Le rôle de l'architecture. la tâche et la responsabilité d'un architecte dans la mise en forme de l'environnement humain » (communication au congrès de l'UIA à Varsovie, juin 1981, extraits, 4e de couv.)

1/1984 ITINERAIRE SCANDINAVE

Le jardin de l'espace, par Reima Pietilä (p. 33-34)

3/1984 ITINERAIRE NORDIQUE

Beaux et al., « A propos de Pietilä». Compte-rendu du débat organisé à l'occasion de l'exposition « Des architectures enracinées : Raili et Reima Pietilä», tenue à l'école d'architecture de Clermont-Ferrand (p. 35-40) « Premier prix au concours national pour la résidence du Président de la République de Finlande. Raili et Reima Pietilä architectes » (p. 40-42) ¹¹⁵

2/1987 FINLANDE 87 : L'APRES AALTO

Reima Pietilä, « Pour une approche ouverte » (p. 33-40)

3/1990 CONTEXTE ET MODERNITE

Raili et Reima Pietilä, « La maison Vesterinen » (p. 23-26)

Le Carré Bleu a également publié

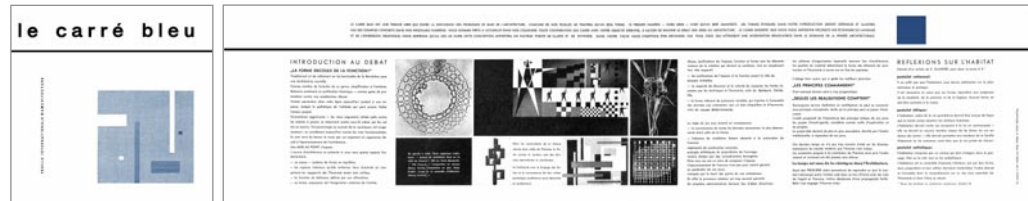
has also published / ha anche pubblicato

3-4/1993 POUR UNE ARCHITECTURE HUMAINE. SUR LES CHEMINS DE L'APRÈS AALTO

(p. I) Tyyne Saastomoinen, « A Reima » (In memoriam, p. III) Kaisa Broner Bauer, « L'architecture en Finlande aujourd'hui, une ouverture vers le futur ? » (p. IV-IX) « Hommages à Reima Pietilä » de Roger Connah, Pierre Lefebvre, Dominique Beaux (p. X-XV)

1/1998

Thorsten Botz-Bornstein : Empathy, Aliénation, Style, Non-Style : Reima Pietilä 2 *Text in English / abstract en français*



0 - 1958 1960 / '70 / '80 / '90 / 2000 ... tous les numéros du CB de 1958/2022 numérisés www.lecarrebleu.eu

- | | | | |
|------------|--|------------|---|
| 0 - 2006 | Fragments / Symbiosis Ouverture au débat | 1 - 2016 | Architecture et liberté, hommage à Giancarlo De Carlo |
| 1 - 2007 | Centres / Peripheries
Annexe - Pays du nord , Pirjo and Matti Sanaksenaho architects | 2 - 2016 | Le Corbusier, le mystère du bidet et autres histoires |
| 2 - 2007 | Musicalité de l'œuvre plastique de Victor Vasarely
Annexe - Liban - Bernard Khoury | 3 - 2016 | Vers un nouveau cycle en architecture |
| 3/4 - 2007 | L'architecture au de la de la forme
Annexe - Autriche - feld72 | 4 - 2016 | À propos de Yona Friedman |
| 1/2 - 2008 | Legami / Liason / Links
Annexe - Espagne - MediaMundo | 1 - 2017 | Shadrach Woods, entre Synthèse des Arts Majeurs et non art |
| 3 - 2008 | 50 ans - Memoire et Avenir
Annexe - Espagne - Flores & Prats / ITALIE - LabZero | 2/3 - 2017 | OrbiTecture |
| 4 - 2008 | Manifeste - project de Declaration des Devoirs des Hommes | 4 - 2017 | Towards the city of dialogs |
| 1 - 2009 | Utopie et Réalité - hommage à Paolo Soleri | 1/2 - 2018 | Au-delà de l'architecture : utopie |
| 2 - 2009 | Sciences de la vie / Architecture | 3 - 2018 | Conditions préalables l'harmonie |
| 3/4 - 2009 | projet de "Declaration des Devoirs des Hommes"
et construction de la ville contemporaine | 4 - 2018 | Habitat and inhabitA@tion - Balkrishna Doshi |
| 1 - 2010 | KO-CO2 - L'architecture après la « prise d'acte » de Copenhague | 1 - 2019 | Le racines du CB |
| 2 - 2010 | Eloge du vide | 2 - 2019 | Homme, Matière et Espace |
| 3/4 - 2010 | La formation à l'architecture durable | 3 - 2019 | Perspectives |
| 1 - 2011 | Formation des architectes ? Alphabetisation de citoyens | 4 - 2019 | Le concept de MA (間) en Japon |
| 2 - 2011 | L'Architecture est pour tout | 1 - 2020 | A travers la Méditerranée |
| 3 - 2011 | Colloques sur l'écologie et la qualité de l'architecture | 2 - 2020 | Sur la pensée architecturale et sur l'architecture de Reima Pietilä |
| 1 - 2012 | Sustainability sustains Architecture | 3 - 2020 | Architecture, 1000 visages |
| 2 - 2012 | Sur l'étagement des plans japonais | 4 - 2020 | Accueillir / Intégrer / Rencontrer |
| 3 - 2012 | Architecture au Japon après la "bulle" : limites et possibilités | 1 - 2021 | Architecture excentrique |
| 4 - 2012 | Architecture ... un signe de paix | 2 - 2021 | L'habitat participatif en france |
| 1 - 2013 | Evolution de l'architecture organique, aux Etas Unis et en Europe | 3 - 2021 | Bibliothèques, espaces publics pour la ville |
| 2 - 2013 | Sense of Place : expression in modern japanese architecture | • - 2021 | pour la conversion écologique des territoires <i>numéro spécial</i> |
| 3/4 - 2013 | Ville et territoire | 4 - 2021 | Intolérances créatives |
| 1 - 2014 | Ré-Civiliser l'urbain | 1 - 2022 | L'accessibilité comme instrument de beauté |
| 2 - 2014 | "zweite Natur, die zu bürgerlichen Zwecken handelt" | 2 - 2022 | Art et Science, une vision intégrée vers la communauté du millénaire |
| 3/4 - 2014 | Utopies urbaines et marines - du rêve à la réalité | 3 - 2022 | Outils / instruments |
| 1 - 2015 | Criteria for urban spaces | 4 - 2022 | Conversions du cadre de vie |
| 2 - 2015 | L'habitat participatif | • - 2022 | Hommage à Lucien Kroll <i>numéro spécial</i> |
| 3 - 2015 | City Layers - the cities of the future | 1 - 2023 | Convergences |
| 4 - 2015 | Arcosanti, un laboratoire urbaine? Sprawl contre Miniaturisation | 2/3 - 2023 | Architectes, changez la mentalité de votre temps |
| | | 4 - 2023 | Reima Pietilä / 100 |

la collection du CB

- | | |
|--|---|
| 1. MEMOIRE EN MOUVEMENT
<i>par L.de Rosa, C.Younés, O.Cinquallbre, P.Fouquey, L.Kroll, M.Pica Ciannara, G.Puglisi, M.Nicoletti, A.Schimmerling</i> | 8. CIVILISER L'URBAIN
<i>par Massimo Pica Ciannara</i> |
| 2. MULTIVERSES <i>parcos possibles, entre espaces et sons</i>
<i>par Francesco Fiotti</i> | 9. PORTRAITS DE PLACES À PARIS
<i>par Attila Batar</i> |
| 3. DU SON, DU BRUIT ET DU SILENCE
<i>par Attila Batar</i> | 10. LUNAR FACTORY
<i>édité par Gennaro Russo - Centre for Near Space. (avec des auteurs différents)</i> |
| 4. L'ARCHITECTURE DURABLE COMME PROJECT
<i>par Bruno Vellut</i> | 11. POÉTIQUE DU FRAGMENT et CONVERSION ÉCOLOGIQUE
<i>par Massimo Pica Ciannara</i> |
| 5. POLYCHROMIES
<i>par Riccardo Dalisi</i> | 12. INVISIBLE ARCHITECTURE
<i>par Attila Batar</i> |
| 6. LE SONGE D'UN JOUR D'ETE
<i>par Georges Edery</i> | |
| 7. DIFFERENCE / DIFFERER / DIFFERENCE
<i>par Patrizia Bottaro</i> | |



L'Assemblée des Amis du Carré Bleu, octobre 2014, a décidé

- de ne plus faire paraître la revue sur papier
- de diffuser le Carré Bleu seulement par Internet



<http://portaildocumentaire.citechallot.fr>
1,Place du Trocadéro et du 11 Novembre - 75116 Paris, France

toute la collection du CB de 1958 numérisée
disponible gratuitement www.lecarrebleu.eu

ISSN 0008-68-78

ISSN 00-6497-243-4



9 786884 972484

