Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 72 (1985)

Heft: 7/8: Reima Pietilä und die finnische Architektur = Reima Pietilä et l'architecture finlandaise = Reima Pietilä and the Finnish Architecture

Artikel: Entwerfen in den 80er Jahren : von den Vätern und ihren Söhnen = Architecture des années 80 : de l'architecture des pères à celle des fils

Autor: Reima Pietilä

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-54793

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Reima Pietilä

Entwerfen in den 80er Jahren

Von den Vätern und ihren Söhnen

In diesem Vortrag, den Pietilä im Jahre 1984 in einem Architekturseminar gehalten hat, analysiert er die aktuellen Tendenzen in der Architektur und vergleicht sie mit den von den Meistern der modernen Bewegung ererbten.

Im Verlaufe dieser Debatte umreisst er sein eigenes Werk und die Bedeutung des finnischen Kontextes, in dem er lebt und arbeitet, ohne dabei auf das Pathos spontaner Assoziationen zu verzichten.

De l'architecture des pères à celle des fils

Durant cette conférence, tenue en 1984, lors d'un séminaire sur l'architecture, Pietilä analyse les tendances architectoniques actuelles, les confrontant à celles héritées des maîtres du Mouvement Moderne. C'est à l'intérieur de ce débat qu'il précise son propre travail ainsi que la signification assumée par le contexte finlandais dans lequel il vit et travaille.
(Texte français voir page II.)

Design in the 80s: Of Fathers and Sons

Reima Pietilä analysed recent tendencies within architecture, comparing them to those inherited from the masters of the modern movement, in a lecture held in the course of a seminar on architecture organized by him in 1984.

In the course of the ensuing debate, Pietilä proceeded in summarizing his own work, also mentioning the significance of the Finnish context within which he is living and working, without however renouncing the pathos of spontaneous associations.

Hans Asplund glaubt, dass der schwedische (alias finnische) Modernismus in der Architektur bald einmal neue Wege einschlagen wird. Er glaubt, dass wir anhand dessen, was er «Tradinnovismus» nennt (eine Fusion von «traditionellen» und «innovativen» Ideen), bald auf ein mögliches Konzept stossen werden.

In neueren finnischen Wettbewerben weisen beiläufige Rückgriffe auf den nordischen Klassizismus der 20er und funktionalistischen 30er Jahre möglicherweise auf einen derartigen Trend hin. Im Gegensatz dazu verlangt das rein innovative Ideal des Modernismus, dass alle Holzgebäude des 18. und 19. Jh. durch neue städtische Entwürfe ersetzt werden sollten. Aber der gebrochene Glaube an die funktionalistische Idee der Missachtung alter Muster führte uns zur Annahme, dass es keinen modernen Weg, Kulturelles zu schaffen, mehr gebe. Die Rückkehr zum klassizistischen Entwurf wäre dabei der nächste Schritt; aber ich hoffe, wir werden bald wieder in der Lage sein, einen modernistischeren Weg einzuschlagen.

Wie können wir die «heutige Zukunftsstadt» mit allen nötigen Ausdrucksmedien der Kunst und Architektur der 80er Jahre schaffen? Dies ist eine Frage des Überlebens geworden. Die von den Mitgliedern des Club of Rome gestellten Fragen weisen in die gleiche Richtung. Der Untertitel von Giedions Werk *"The Growth of a New Tradition"* bestätigt seinen Glauben an das Überlebenkönnen der modernistischen Vision. Genaue Prognosen hinsichtlich der Zukunft können dabei allerdings nicht gestellt werden.

Die kollektive Kraft des finnischen Funktionalismus der 30er, 40er und 50er Jahre war *das* Ereignis unserer Region. Heutzutage blicken wir eher nach Mitteleuropa. In Berlin, Amsterdam und Wien gibt es auch weiterhin postmodernistische Bauten. Ich frage mich manchmal, ob wir bald auf den Pfaden eines Ungers oder eines anderen Schinkel-Schülers – auf die «moderne Bewegung» des 18. Jh. hin also – gehen werden. *Stellt denn diese postmoderne Bewegung eine neue Zeitlosigkeit dar,* die uns befreien wird, so dass wir von der Gegenwart zur Formengeschichte der Vergangenheit und wiederum zurück zur Zukunft gehen können? Wieviel Distanz innerhalb der Dimension der Zeit können wir überhaupt riskieren? Können wir bis auf neolithische Designs zurückgreifen und deren ahistorische Traditionen als Quellenbuch benützen?

In Finnland haben wir unsere eigene Zeitdimension. In unserer jüngsten Vergangenheit gibt es die national-romantischen Jugendstilentwürfe eines Eliel Saarinen, die 1900 entstanden. Seine magische, moderne Vision zeigte sich bereits in seinem Entwurf für den Bahnhof von Helsinki (1904–1914). Er ist ein Beispiel einer gelungenen Fusion von nationalen und internationalen Einflüssen. Die Fusion finnischer Natur in der Form mythologischer Ornamente mit künstlerischen, technischen Erfindungen kann von jedermann erblickt werden und dient der Meditation über ihre Bedeutung. Wieso soll man nicht eine Beziehung zwischen diesem vormodernen Bild und unserer thematischen Überlieferung herstellen können?

In Eliel Saarinens Arbeiten findet sich ein komplettes Inventar neuer Mittel und Wege. Kehren wir doch zu ihm zurück! Ich werde mich allerdings hüten, Ihnen zur Erfindung einer Art «skandinavischer Tradinnovismen auf finnisch» zu raten. Diese würde bloss in einer mythologischen Choreographie und einer Entwurfsform, die mit der Hilfe verschiedenartiger Umkehrvarianten zu bereits Vergangenem geschaffen würden, enden. Saarinen und seinen Zeitgenossen war die Kunst als ein Medium der Inspiration und Intuition gemeinsam. Unsere Methode ist die eines *vernünftigen, auf Versuchen basierenden Konzeptes,* eine gemässigte Variante des Verfahrens, das das Experiment und den Irrtum thematisiert. Und diese Suche war und ist immer noch die dominante Form einer *lebendigen, modernen Tradition.*

Was ist mit den von James Stirling entworfenen Formen gemeint? Im Staatlichen Museum Stuttgart gerät er mit die-

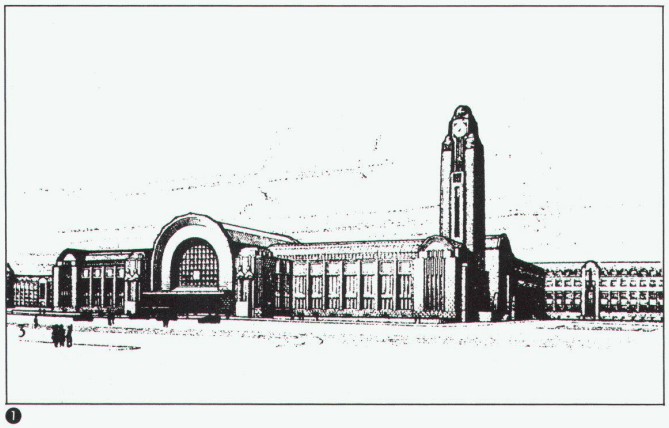
ser «Erkundung des Zeitsinnes» in eine Epoche, die in unseren modernistischen Gedanken leicht Verwirrung hinterlässt. Tief unter dem Museum liegen nämlich die Fundamente alter Römerbauten. Ihre geisterhafte Aura fliesst in Stirlings Design mit dem modernen Entwurf zusammen. Gelang es ihm aber wirklich, das Problem der zwischen historischer Architektur und ahistorischem modernem Formengut herrschenden Diskrepanz zu lösen? Vielleicht doch noch nicht ganz. Stirling bediente sich einer Abkürzung, um mit seinem Versuch die 50 Jahre währende Verzögerung unserer Designphilosophie zu überwinden. Denn könnten moderne und historische Formen endlich glücklich miteinander vereint existieren, so wäre auch die bisher vergeblich gesuchte Synthese doch noch in den Bereich des Möglichen gerückt. Aber lassen Sie uns keiner Wunderlösung nachjagen.

Wieso denn immer diese Eile? Wieso sollen wir mit dem weiten Sprung in die Vergangenheit rivalisieren, wenn wir noch nicht einmal erkennen können, wohin er uns führen wird? Wir sollten vorläufig noch auf unsere Credos von der unabweichlichen Rückkehr verzichten. Manchmal ist das, was heute modern scheint, in bezug auf Ereignisse und damit verbundenes Gedankengut bereits veraltet. Dies gilt auch für die formalen Aspekte der Architektur. Überlassen Sie es den Architekturhistorikern, sich um solche veraltete Paradigmen und Dogmen zu kümmern! Heute beginnt für uns eine neue Phase des Modernismus. Der Club of Rome begann sich bereits in den 70er Jahren mit seiner Liste neuer Limiten und Optionen für unseren kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Modernismus zu erklären. Wir sollten heute ein Gleiches in bezug auf das Design tun. Morgen wird es keine Wahl mehr in bezug auf bestimmte postmoderne Konzepte architektonischer Vergangenheitsbewältigung mehr geben. Wir müssen über Seichtes und Ausgefallenes innerhalb postmoderner Repertoires hinausgehen. (Diesen Rat gebe ich mir selbst auch immer wieder.) Die Totenstille, die im Moment herrscht, täuscht. Die Architektur wird von der Illusion der Zeitlosigkeit und Richtungslosigkeit in Bann gehalten. Michael Graves drückt diese utopisch anmutende Zeitlosigkeit in seinem Gebäude für öffentliche Dienste in Portland überaus deutlich aus. *Handelt es sich hier um Meta-Modernismus? Er folgt der dritten der möglichen Optionen: der offen erkennbaren Rückkehr zu spezifischen Stilwelten.* Ich glaube, diese in die Vergangenheit blickenden Postmodernisten haben bereits die vorkretischen Archäologiebereiche erreicht. Und jede weitere archäologische Erforschung unserer ahistorischen Vergangenheit bietet zusätzliche Möglichkeiten der Rückschau. Wieso soll man denn bei unseren römischen, griechischen oder ägyptischen Vorfahren stehenbleiben, wie dies Giedion in seiner Analyse tat? Wieso denn nicht bis zu den wahren Grenzen unserer Vergangenheit vorstossen? Vielleicht wird Stirling diese Idee weiterentwickeln, je mehr er die Dimensionen der Vergangenheit zu erforschen beginnt. Vielleicht bin auch ich dem Ahistorischen nahegekommen, als ich 1978 die Hauptbibliothek von Tampere entwarf.

Neue Entwurfskategorien können anhand des in ihnen zum Ausdruck kommenden Zeitsinns klassifiziert werden. *Echte Modernisten* folgen der Bewegung der modernen Tradition (wie sie von Giedion in den späten 40er Jahren deklariert wurde). Davon *abweichende Modernisten* fahren mit ihrer Erforschung des Alten und des Neuen fort, entwickeln expressionistische, psychologische und phänomenologische Themen, wie z.B. die neue «Wissenschaft der Komplexität» oder andere vom Club of Rome stammende Vorschläge. Ich bewege mich in die gleiche Richtung. Es gibt ja auch mehrere Arten *postmodernistischer* Trends. Diese intellektuellen, seit den 60er Jahren immer wieder stattfindenden Exkursionen sind durchaus bekannt. Meine mir selbst auferlegte Begrenzung besteht darin, innerhalb der modernistischen Einflusssphäre zu verbleiben, da ich an deren zukunftsgerichteten Optimismus glaube.

Meine Sommerlektüre, Alvin Tofflers *«The Third Wave»,* soll mir als passendes Beispiel für meine Erklärungen dienen. Tofflers Analyse deckt keine visuellen Phänomene auf. Statt dessen wird sie von den Kräften stoffloser Kommunikationsmittel dominiert: der Realität abstrakter «Info-Wellen». Ich muss also die architektonischen Phänomene allein mit meiner Vorstellungskraft bewältigen. *Die Kunst und die Architektur der kommenden Kultur müssen ihre eigene Form auf unabhängige Weise diktieren.* Während der zweiten Welle, der jetzt zu Ende gehenden Technokultur, entstand ein Design aufgrund des magischen Mechanismus, dass die Form der Funktion folge, der Intuition einer inhärenten Logik also. Schauen wir uns aber den gesamten Entwicklungsweg innerhalb dieses Jahrhunderts an, so scheint unsere moderne Architektur umwälzenden Veränderungen unterworfen gewesen zu sein. Handelt es sich dabei bloss um evolutionsbedingte Wachstumsschwierigkeiten? Der Modernismus befand sich *im Entstehen.* Er ist ein offensichtlich *immer noch unvollständiges Projekt,* weil wir bald einer neuen Welle des Modernismus gegenüberstehen werden: der dritten. Toffler ist ein reinblütiger Modernist. Er hat die Vision einer «neuen Zivilisation» und verfügt über ein «Muster an Hoffnungen», das aus verschiedenen innovativen Vorkehrungen besteht. Die moderne Bewegung innerhalb der Architektur gehört dem gleichen Typus an und ist eine Vorstellung von einer zeitlosen Zukunft, die sich aus unserer technologischen Media-Kultur heraus entwickeln wird.

Diese Tradition sowie eine Gruppe finnischer Funktionalisten, die vom Üblichen abwichen, teilten den gleichen Idealismus. In der modernen finnischen Architektur gründete man Entwürfe auf Erneuerungen und Kreativität im Sinne einer *radikalen Modernisierung.* Tofflers Formulierung der «vorzeitigen Ankunft der Zukunft» identifiziert den Druck der Modernität. Wir sind nachgerade gezwungen, unserer Zeit zu «folgen». Wir beginnen «jegliche Verzögerung» auf geradezu neurotische Weise zu fürchten. *Das Potential der Erneuerung und des technologischen Fortschritts sollte in einem Entwurf unmittelbar zum Ausdruck kommen. So sollte die Architektur dazu beitragen, uns ins 21. Jh. zu stossen.* Tofflers Evolutionstheorie ist eigentlich ganz einfach: Es gibt, so Toffler, drei Phasen der Zivilisation. Die erste war die



❶

❷

«Agrarwelle», dann kam die «Technokultur», und die dritte wird eine «Info-Welle» sein. Bis jetzt war die Subkultur der Architektur nicht in der Lage, das Wachstum der modernen Zivilisation organisch widerzuspiegeln. Nun, wir werden es nochmals versuchen müssen!

Ich kann hier keine Bilder eines Tofflerschen 21. Jh. präsentieren. Dennoch: Liest man sein Buch, kann man die Präsenz des nächsten Jahrhunderts förmlich spüren. Sein Design verfügt über einen hohen Abstraktionsgrad; z.B. hat ein Gebäude dieser «dritten Welle» ein metaphorisches Äquivalent in dem Konzept der Maschine in der dritten Welle, die sich von jenen, die Le Corbusiers Vorstellungskraft beflügelten, völlig unterscheiden. Bereits heute wird eifrig nach dem Design des Jahres 2001 gesucht. Ob wohl die kreativsten Leute unserer Zeit in der Lage sind, sich die erforderlichen Hauptprinzipien auszudenken? Werden sie fähig sein, die nötigen Bauten rechtzeitig zu errichten? Die alarmierende Rigidität der Architektur der zweiten Welle führte zu deren Verzögerung. Die Kopfschmerzen der C.I.A.M. bezüglich der Problematik uneingeschränkten Wachstums, der Anzahl Menschen und deren minimaler zum Überleben erforderlicher Bedürfnisse hindern uns immer noch daran, die passende zeitgenössische Haltung einzunehmen. Die Qualität und Plastizität zukünftiger Entwürfe und die vorhandene Flexibilität bei der Suche nach einer Lösung sollten über alle funktionalistischen Parameter hinausreichen. Ich stelle mir ein *«Design der dritten Welle»* als etwas in bezug auf seinen funktionalen und formalen Kontext höher Entwickeltes vor. Da ich dafür keinen Namen weiss, werde ich es *metamodernes Design* nennen.

«Die Wissenschaft der Superkomplexität» ist eine heute geläufige Phrase, die der Club of Rome oft verwendet und die die problematische Aufgabe jedes metamodernen Designers kennzeichnet: aus dem Chaos Ordnung zu schaffen und eine gewisse Harmonie zwischen menschlichen Kunsterzeugnissen und der Natur, den Gebäuden und den Orten herzustellen.

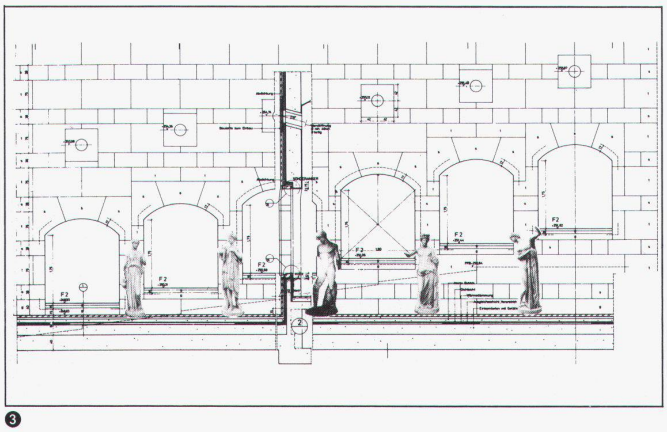
Heutzutage übe ich mich darin, *Dinge gleich, wie die Natur selbst es tut, zu entwerfen.* Dies ist mein metamodernes Vorspiel. Ich arbeite aber auch heute noch ohne Computer, weil passende Programme nur schwer zu formulieren sind. Ich versuche auf meine Weise, Form und Funktion in eine *neue metaphorische Symbiose* überzuführen. Ich werde dieses Problem noch im Detail darlegen.

Sullivans Paradigma, dass die «Form der Funktion folge», steht den verschiedensten Interpretationen offen. Frank Lloyd Wright änderte beispielsweise diesen Gedanken vollständig, indem er ihn folgenderweise modifizierte: «Form und Funktion sind eins.» Im Kontext dieser Diskussion werde ich untersuchen, inwiefern die *Form dem Sinn der Funktion folgt.* Beachten Sie bitte zunächst einmal die vielfältigen Bedeutungen des Wortes «Sinn»: «Idee, Einsicht, Vernunft, Intuition, Instinkt, Sensibilität, Verständnis, Kognition . . .» Ersetzen Sie dann das Wort «Sinn» mit jedem einzelnen dieser Synonyme. Sie werden sehen, dass die «Funktion» dabei metaphorische Bedeutungen der «Form» auszudrücken beginnt. Die Form wird immer komplexer, wenn wir sie in bezug zu einem wirklichen Fall setzen, z.B.: Die Form folgt dem Sinn des «Wohnens». Versuchen Sie sich vorzustellen, wie das Bild eines Gebäudes anhand des in ihm zum Ausdruck kommenden «Wohnsinnes» modifiziert werden kann. (Dies ist meine Art des Bild-Trainings!)

Was ist nun aber eigentlich die «Form»? Ich beziehe mich hier natürlich auf eine Entwurfsform und deren visuelle, kinetische und materielle Natur. Die nun folgende Liste von Form/Typus-Charakteristika ist individuell geprägt («Pietiläs Form») und ein brauchbares Werkzeug zum objektiven Design-Denken. Sie ist meine aus vier Punkten bestehende Liste zur Überprüfung der formalen Gültigkeit. (Siehe auch: All Shapes Chart [Karte aller Formen] zur weiteren Diskussion und Aufzählung.)

1. Abstrakte Form: neutral, in sich geschlossen; *Boxen,* die in sich komplexe Maschinen verbergen, mit transparentem Äusserem aus Glas oder offenen Raumrastern; vorstellbare Illusionen von Boxen: Mies van der Rohe, Centre Pompidou, Philip Johnson, Pietiläs Pavillon in Brüssel.

2. Phänomenologische Form: lebhaft, offen; *Gesten,* die vom «darin sein» erzählen und mit Hilfe erfundener Be-



❸

❹

deutungen eine Antwort herausfordern sollen: siehe Aaltos Finlandia-Halle, Jørn Utzons Sydney Opera House und Pietiläs Kirche von Kaleva.

3. Kommunikationsform: Sprachanalogien, stilistische Charakteristika, *Metaphern;* Erzähluungthematik, vergangene architektonische Rückkehr zu formalisierenden Richtlinien: siehe Eliel Saarinens Bahnhof von Helsinki, Michael Graves Gebäude für öffentliche Dienste in Portland und Pietiläs Hauptbibliothek in Tampere.

4. Prozess-Phänomene: resultierende Formationen physischer Naturkräfte, *Wesenszüge:* Wolkenformationen, Landformen in den verschiedenen Stadien der Erosion, die morphologische Typologie des arktischen Eises und Schnees, die kinetische Skulptur von Wasser, die Wachstumsphänomene von Pflanzen und Bäumen, die finnische Natur, die europäische Natur; Pietiläs «Mica Moräne», ein Wettbewerbsprojekt von 1983.

«Boxen», «Gesten», «Metaphern» und «Wesenszüge» sind ausnahmslos *Kriterien der Identität.* Der architektonische Entwurf ordnet die Umwelt morphologischer Phänomene nach ihrer Identität. Wie kann ich nun Räume und Umweltfaktoren innerhalb meines eigenen Entwurfs ausmachen? Meine Frage enthält zugleich meine Antwort. Ich habe bereits erwähnt, dass die Form der Funktion folge: Dies geschieht immer dann, wenn das metaphorische Potential der Form funktionalen Charakter bekommt. Welches Potential ist nun gemeint, und wo tritt es im Entwurfsverständnis der 80er Jahre hervor? Ich muss diese Angelegenheit für jetzt ruhen lassen. Es gibt so viele Probleme, die aus dem metaphorischen Entwurfssinn entstehen, und es gibt noch viele Bereiche innerhalb des Modernismus, die unseres Verstehens harren.

R.P.

Bibliography
Asplund, Ilans. *Farväl Till Funktionalismen!* Göteborg, Atlantis, 1980.
Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture,* London 1949.
Habermas, Jürgen. "Modernity – An incomplete Project"; an essay for the James Lecture series at New York University, 1981, published under the title "Modernity Versus Postmodernity", *New German Critique,* No 22, 1981, pp. 3–15.
Toffler, Alvin. *The Third Wave,* London, Pan Books. 1980.

❶
Bahnhof in Helsinki, 1904–1914, Architekt Eliel Saarinen/Gare d'Helsinki/The Helsinki Station

❷
Konzert- und Kongresshaus in Helsinki, 1971, Architekt Alvar Aalto/Salle de congrès et de concert à Helsinki/The Helsinki House of Concerts and Congress

❸
Staatsgalerie in Stuttgart, 1984, Architekt James Stirling/Galerie Nationale à Stuttgart/The State Gallery in Stuttgart

❹
Portland Building, 1980, Architekt Michael Graves/Portland Building/The Portland Building

projeteur d'un environnement qu'un constructeur professionnel». La méthode Pietilä est particulièrement bien visible dans la galerie Särestoniemi située en Laponie, dont le caractère est très profondément finnois. Elle fut projetée pour le peintre Reidar Särestoniemi en 1971–1972. La solution proposée s'inspira plus d'une pile de bois observée sur le terrain par le client que d'une «vision» architecturale. «Reima, cette pile de bois où chaque rondin est unique mais s'harmonise pourtant à l'ensemble, est tellement plus belle!»

En général, la morphologie de Pietilä repose plutôt sur la topologie que sur les modèles d'organisation géométrique, bien que cette dernière ait gagné en importance dans ses dernières œuvres, probablement parce que le genius loci l'exigeait. Effectivement Pietilä déclare: «Je créais mon espace architectural en liaison avec le lieu dans lequel je me trouvais.» Au début de sa carrière, ces formes topologiques servaient sûrement aussi à neutraliser la dominante géométrique stérile de l'environnement, comme par exemple les blocs de logements qui entourent l'église de Kaleva. Normalement la géométrie représente pour lui «l'artificiel» et la topologie «le naturel».

La qualité du naturalisme de Dipoli reste inégalée. Le bâtiment (ou si vous voulez l'anti-bâtiment) montre qu'une *composition* puissante est possible même sans axe ni réseau directeur. Nous sommes en présence d'un exemple exceptionnel de forme topologique. Cette forme topologique dépend de la continuité; autrement dit d'un mouvement sans répétition identique, de sorte que les éléments tendent à «fusionner». C'est pourquoi la forme topologique implique en même temps un degré de liberté élevé. Elle ne prescrit aucune forme spatiale et permet aussi l'improvisation au niveau du détail. Pourtant, elle dispose aussi d'une «grammaire». Elle renferme les tensions qui se créent entre les lignes concaves et convexes ainsi que la dialectique de la séparation et de la réunion. Notre environnement quotidien, qu'il soit naturel ou créé par l'homme, est en général topographique (au moins depuis que nous commençâmes à planifier notre habitat selon les modèles rationnels d'une production à grande échelle). Pour pouvoir obtenir un lieu avec lequel on peut s'identifier totalement, il est indispensable de disposer de certains éléments pouvant servir de signes distinctifs et de symboles ayant une valeur générale. La tour gothique et la coupole classique étaient de tels éléments au sein du paysage habité. Grâce à la qualité spécifique de leur image, ces signes distinctifs ont toujours conféré une signification donnée à un environnement global et fait du genius loci quelque chose de plus qu'une «atmosphère» vaguement définie. Mais l'interprétation d'un emplacement par Pietilä satisfait-elle cette exigence de forme primaire chargée de sens?

Le fait que Pietilä ait reconnu l'importance des «rêves» ou d'une «qualité de l'image» montre qu'il est parfaitement conscient du problème. De plus, il comprend aussi que les rêves sont aussi implicitement des «souvenirs»; autrement dit des expériences concrètes de notre être entre ciel et terre. De tels souvenirs sont fixés et visualisés par des formes figuratives qui sont à la fois de nature générale et liées au contexte. Dans ses dernières œuvres, Pietilä a immédiatement inclus de tels souvenirs alors qu'à Dipoli, il s'était limité à l'utilisation de matériaux et de rythmes locaux. Pour le centre culturel de Hervanta près de Tampere (à partir de 1975), il a donc choisi le «thème formel de la forêt de sapins en briques rouges» et explique: «Sur le terrain, près de l'Avenue du Lac, il y avait une forêt d'épicéas monumentale... Bien que tous les arbres aient été abattus, on peut encore reconnaître leur trace dans la façade en briques: des piliers demi-ronds en briques, des fenêtres triangulaires à l'instar des branches de sapin poussant en diagonale...» Ainsi «le bâtiment remplace en quelque sorte la nature». Dans le palais Sief à Koweït (à partir de 1970), apparaissent de nombreux «souvenirs» locaux et culturels qui s'assemblent en modèles cohérents, «vagues décoratives», le soleil, etc. Ici, Pietilä prouve qu'il est capable de comprendre et d'utiliser des souvenirs autres que les siens, précisément parce qu'il possède la «sensibilité aux formes» d'un architecte.

Mais nous attendons toujours les œuvres qui condenseront le genius loci en une figure puissante, unique, compréhensible pour tous et pouvant être attribuée à un emplacement particulier. Autrement dit, nous attendons l'équivalent contemporain de la tour ou de la coupole. Une nouvelle forme de coupole ou de tour peut-être, qui ne dominerait pas nécessairement par sa taille, mais tirerait sa signification du poids des souvenirs. Reima Pietilä est sur la bonne voie conduisant à une telle architecture figurative, précisément parce qu'il conserve les deux pieds sur terre. Il est sûrement plus avantageux de chercher le genius loci sur terre que dans les raisonnements du rationalisme. Debout, reposant fermement sur ses deux pieds, Pietilä nous a aidés à revenir dans un monde du savoir précognitif, concret et porteur de sens.

Ch. N-S.

Remarques

1 S. Giedion: *Space, Time and Architecture.* 5ème édition. Cambridge, Mass. 1967, p. 620.

2 Sauf remarque contraire, les citations suivantes sont de Reima Pietilä: «Genius Loci – Personal Interpretations»; dans: *Genius Loci – A Search for Local Identity,* SAFA, Helsinki 1982.

3 Reima Pietilä: «Dipoli», dans *Arkkitekti* No 9, Helsinki 1967. La profonde identification de Pietilä avec le monde de la forêt fait partie de la tradition finlandaise Kavelala et ne provient pas de l'*Edda* comme l'affirme à tort Carmine Benincasa dans *Il labirinto dei Sabba, l'architettura di Reima Pietilä,* Bari 1979.

4 Reima Pietilä: notion image idea. Otaniemi 1975.

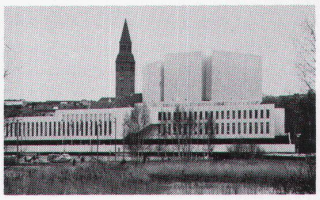
5 Benincasa: cit. p. 15.

6 M. Heidegger: Hebel, der Hausfreund, Pfullingen 1957, p. 13.

Reima Pietilä

Architecture des années 80

Voir page 44



Hans Asplund croit que le modernisme de l'architecture suédoise (alias finlandaise) prendra bientôt une nouvelle direction. Compte tenu de ce qu'il appelle «Tradinnovisme» (une fusion entre les idées «traditionnelles» et «innovatrices»), il pense que nous allons déboucher sur un nouveau concept.

Dans les concours finlandais récents, certains emprunts accessoires au classicisme nordique des années 20 et au fonctionnalisme des années 30 semblent annoncer cette tendance. A l'opposé de cela, l'idéal innovateur du modernisme exige que tous les édifices en bois des 18ème et 19ème siècles soient remplacés par de nouveaux projets d'urbanisme. Mais ne croyant plus à l'idée fonctionnaliste qui négligeait tous les modèles anciens, nous avons admis qu'il n'existait plus de voie moderne permettant de créer du culturel. En conséquence, la première mesure à prendre était le retour au projet classique; j'espère cependant que nous serons rapidement en mesure de reprendre une direction plus moderniste.

Comment pouvons-nous créer la «ville future d'aujourd'hui» avec tous les médias d'expression de l'art et de l'architecture des années 80? Il en va maintenant de notre survie. Les questions soulevées par les membres du Club de Rome vont dans le même sens. Le sous-titre de l'œuvre de Giedion *«The Growth of a New Tradition»* confirme qu'il croit à la possibilité de survie de la vision moderniste. Au demeurant, il est impossible dans ce contexte d'établir des prévisions exactes en ce qui concerne l'avenir.

La force collective du fonctionnalisme finnois des années 30, 40 et 50 était *l'événement* de nos régions. Aujourd'hui, nos regards se dirigent plutôt vers l'Europe moyenne. A Berlin, Amsterdam et Vienne, on trouve par ailleurs des édifices post-modernes. Je me demande souvent si en suivant le chemin d'un Ungers ou de l'un des disciples de Schinkel, nous ne nous dirigerons pas vers le «mouvement moderne» du 18ème siècle. *Ce mouvement post-moderne ne représente-t-il pas une nouvelle situation hors du temps* qui nous libérera de manière à ce que, partis du contemporain, nous puissions parcourir l'histoire des formes du passé pour repartir vers l'avenir? Quelle distance au sein de la dimension temps pouvons-nous risquer? Pouvons-nous retourner jusqu'au désign néolithique et utiliser ses traditions non-historiques comme source de référence?

En Finlande, nous avons notre propre dimension temporelle. Notre passé récent dispose des projets en art nouveau national-romantique créés en 1900 par Eliel Saarinen. Son projet pour la gare d'Helsinki (1904–1914) est déjà révélateur de sa vision magique et moderne. Il s'agit d'un exemple de fusion réussie entre

les influences nationales et internationales. Chacun peut constater l'amalgame de la nature finnoise, qui apparaît sous forme d'ornements mythologiques, avec les découvertes artistiques et techniques, ce qui permet d'en dégager la signification par la méditation. Pourquoi ne pourrions-nous pas établir une relation entre cette image pré-moderne et nos traditions thématiques?

Les travaux d'Eliel Saarinen offrent un inventaire complet de directions et de moyens nouveaux. Retournons donc vers lui! Pourtant, je me garderais bien de vous conseiller l'invention d'une sorte de «tradinnovisme scandinave à la finlandaise». Ceci ne pourrait déboucher que sur une chorégraphie mythologique et une manière de projeter procédant par diverses variantes de retours en arrière ne créant que du passé. Saarinen et ses contemporains considéraient tous l'art comme un médium de l'inspiration et de l'intuition. Notre méthode est celle d'un *concept raisonnable basé sur des essais,* la variante modérée d'un processus qui *thématise l'expérience et l'erreur.* Cette recherche était et reste encore la forme dominante d'une *tradition vivante et moderne.*

Mais qu'en est-il de la signification des formes projetées par James Stirling? Avec le Musée d'Etat de Stuttgart et son «exploration du sens du temps», il s'engage dans une époque qui laisse un léger désarroi dans notre pensée moderniste. Les fondations d'anciens édifices romains se trouvent effectivement situées au-dessous du musée. Dans le design de Stirling, leur souffle fantomatique se mêle au projet moderne. Est-il pourtant parvenu à vraiment résoudre le problème posé par la contradiction régnant entre l'architecture historique et le patrimoine de formes non-historiques? Peut-être pas tout à fait. Stirling a emprunté un raccourci pour surmonter, dans sa tentative, les 50 ans de retard dans notre philosophie du design. Car si les formes modernes et historiques pouvaient enfin exister conjointement en paix, la synthèse recherchée, jusque maintenant sans succès, deviendrait vraiment envisageable. Mais ne faisons pas la chasse aux solutions miracles.

Pourquoi donc toujours cette hâte? Pourquoi devrions-nous rivaliser dans un grand saut vers le passé, alors que nous ne sommes pas encore en mesure de savoir où il nous ménera? Présentement, nous devrions encore renoncer à notre credo du retour inévitable. Souvent, ce qui semble moderne aujourd'hui est déjà vieilli au plan des événements et du patrimoine d'idées qui leur est lié. Cela vaut aussi pour les aspects formels de l'architecture. Laissons aux historiens d'architecture le soin de se préoccuper de tels paradigmes et dogmes anciens! Pour nous, une nouvelle phase de modernisme commence aujourd'hui. Dès les années 70, le Club de Rome commença a publier sa liste des nouvelles limites et options concernant notre modernisme culturel, politique et économique. Maintenant, nous devrions faire la même chose en matière de design. Demain, nous n'aurons plus de choix en ce qui concerne la maîtrise du passé dans certains concepts architecturaux post-modernes. Il nous faut dépasser la banalité et l'extravagance au sein du répertoire post-moderne (je me donne toujours ce conseil à moi-même). Le calme plat qui règne actuellement est trompeur. L'architecture est figée par l'illusion d'être hors du temps et sans aucune direction. Michael Graves exprime cette situation intemporelle en toute netteté dans son bâtiment des services publics à Portland. *S'agit-il ici de méta-modernisme? Il suit la troisième des options possibles: le retour bien visible vers les mondes des styles spécifiques.* Je crois que ces post-modernistes regardant le passé ont déjà atteint les zones archéologiques précrétoises. Et toute recherche archéologique supplémentaire sur notre passé non-historique offre d'autres possibilités de regard en arrière. Pourquoi en resterions-nous à nos ancêtres romains, grecs ou égyptiens comme le fit Giedion dans son analyse? Pourquoi ne pas pousser jusqu'aux limites ultimes de notre passé? Peut-être que Stirling développera cette idée à mesure qu'il s'engagera plus avant dans l'exploration des dimensions du passé. Lorsqu'en 1978 j'ai projeté la bibliothèque centrale de Tampere, peut-être étais-je moi-même proche de l'époque non-historique.

Les nouvelles catégories de projets peuvent être classées selon le sens du temps qui s'exprime dans chacune d'elles. Les *vrais modernistes* suivent le mouvement de la tradition moderne (tel que Giedion l'a proclamé à la fin des années 40). Partant de là, des *modernistes déviationnistes* poursuivent leur exploration de l'ancien et du nouveau, développent des thèmes expressionnistes, psychologiques et phénoménologiques comme par exemple la nouvelle «science de la complexité» ou autres propositions avancées par le Club de Rome. Je me déplace dans la même direction. Mais il existe aussi d'autres tendances *post-modernistes.* Ces excursions intellectuelles, qui se reproduisent toujours depuis les années 60, sont bien connues. Les limites que je me suis imposées moi-même consistent à rester au sein de la sphère d'influence moderniste, car je crois à son optimisme orienté vers l'avenir.

Ma lecture d'été *«The Third Wave»* par Alvin Toffler me servira d'exemple explicatif. L'analyse de Toffler ne révèle aucun phénomène visuel. Elle est par contre dominée par les forces des moyens de communication immatériels: la réalité de «l'onde info» abstraite. Je dois donc maîtriser les phénomènes architecturaux à l'aide de ma seule imagination. *L'art et l'architecture de la culture future doivent dicter leur propre forme d'une manière indépendante.* Pendant la seconde vague de la technoculture qui touche maintenant à sa fin, naquit un design fondé sur le mécanisme magique dans lequel la forme suit la fonction, donc sur l'intuition d'une logique inhérente. Mais si nous considérons la totalité du chemin évolutif au cours de ce siècle, nous voyons que notre architecture a été le théâtre de transformations fondamentales. S'agit-il seulement de difficultés de croissance dues à l'évolution? Le modernisme y était *en avènement.* Manifestement il reste inachevé car nous allons bientôt nous trouver en face d'une nouvelle vague de modernisme: la troisième. Toffler est un moderniste pur sang. Il nous propose la vision d'une «nouvelle civilisation» et dispose d'un «éventail d'espoirs» sous la forme de diverses dispositions innovatrices. Le mouvement moderne au sein de l'architecture appartient au même type et envisage un avenir situé hors du temps qui se développera à partir de notre culture technologique fondée sur les médias.

Cette tradition, ainsi qu'un groupe de fonctionnalistes finlandais s'écartant de leurs collègues, partageaient le même idéalisme. L'architecture moderne finlandaise fondait ses projets sur le renouveau et la force de création dans le sens d'une *modernisation radicale.*

La formule de Toffler «arrivée prématurée du futur» identifie la contrainte du modernisme. Finalement, nous sommes forcés de «suivre» notre temps. Notre crainte de tout retard prend littéralement l'aspect d'une névrose. *Le potentiel de renouveau et de progrès technologique doit directement s'exprimer dans un projet. Ainsi, l'architecture doit contribuer à nous propulser dans le 21ème siècle.* La théorie de l'évolution de Toffler est en fait très simple: Selon lui, il existe trois phases de civilisation. La première était la «vague agricole», qui fut suivie de la «technoculture» et la troisième sera la «vague info». Jusqu'à maintenant, la subculture de l'architecture n'a pas été en mesure de refléter organiquement la croissance de la civilisation moderne. Nous devons donc l'essayer encore une fois!

Je ne peux ici présenter des images du 21ème siècle de Toffler. Pourtant, si l'on lit son ouvrage on peut vraiment ressentir la présence du prochain siècle. Son design dispose d'un haut degré d'abstraction; ainsi, un bâtiment de cette «troisième vague» a un équivalent métaphorique dans le concept de la machine de cette troisième vague qui se distingue fondamentalement de celle que Le Corbusier avait construit en se laissant emporter par son imagination. Dès maintenant, on recherche avec zèle le design de l'an 2001. Les créateurs les plus inspirés de notre époque seront-ils capables d'en imaginer les principes essentiels? Sauront-ils ériger en temps voulu les édifices nécessaires? La rigidité alarmante de l'architecture dans la seconde vague a provoqué son retard. Les maux de tête qu'ont connus les C.I.A.M. en ce qui concerne les problèmes de la croissance illimitée, des grands nombres d'habitants et des besoins minimaux nécessaires à leur survie nous empêchent encore d'adopter l'attitude contemporaine qui conviendrait. La qualité et la souplesse des projets futurs et la flexibilité manifestée lors de la recherche d'une solution devront dépasser tous les paramètres fonctionnalistes. Je me représente le *«design de la troisième vague»* comme quelque chose de plus développé que son contexte fonctionnel et formel. Comme je ne lui connais pas de nom, je l'appellerai *design méta-moderne.*

«La science de la supercomplexité» est une formule aujourd'hui courante que le Club de Rome utilise souvent et qui caractérise les problèmes du travail de tout designer méta-moderne: créer de l'ordre à partir du chaos et une certaine harmonie entre les produits artificiels de l'homme et ceux de la nature, entre le bâtiment et son emplacement.

Actuellement, je m'exerce à *projeter les choses d'une manière analogue à celle de la nature.* Il s'agit ici de mon prologue méta-moderne. Mais aujourd'hui encore, je travaille sans ordinateur, car les programmes correspondants sont difficiles à formuler. Je tente à ma manière de réunir FORME et FONCTION en une *nouvelle symbiose métaphorique.* Je reviendrai plus en détail sur ce problème.

Le paradigme de Sullivan selon lequel «la forme suit la fonction» reste ouvert aux interprétations les plus diverses. Frank Lloyd Wright par exemple a complètement changé cette idée en la modifiant comme suit: «Forme et fonction forment un tout.» Dans le contexte de cette discussion, j'étudierai dans quelle mesure la *forme suit le sens de la fonction.* Je vous prie d'abord de considérer les multiples significations du mot «sens»: idée, intelligence, raison, intuition, instinct, sensibilité, compréhension, cognition . . .» Remplacez ensuite le mot «sens» par chacun de ces synonymes. Vous constaterez alors que la «fonction» commence à exprimer la signification métaphorique de la «forme». La forme devient de plus en plus complexe si nous la plaçons dans le cadre d'un cas concret, p. ex., la forme suit le sens de «l'habitat». Essayez donc d'imaginer comment l'image d'un bâtiment peut être modifiée selon le «sens d'habiter» qui peut y être exprimé. (Telle est ma manière de m'entraîner à l'image!)

Mais qu'entendons-nous effectivement par «FORME»? Je parle ici naturellement d'une forme projetée et de sa nature visuelle, cinétique et matérielle. La liste de formes-type caractéristiques qui suit est subjective («forme de Pietilä») et constitue un outil permettant de penser objectivement le design. Il s'agit de ma liste en quatre points pour contrôler la validité formelle. (Pour toute autre discussion et énumération, voir aussi: All Shapes Chart (charte de toutes les formes).

1. Forme abstraite: neutre, refermée sur elle-même; boxes qui dissimulent des machines complexes avec faces extérieures transparentes ou en structure à mailles ouvertes; visions envisageables de boxes: Mies van der Rohe, Centre Pompidou, Philip Johnson, pavillon de Pietilä à Bruxelles.

2. Forme phénoménologique: vivante, ouverte, *gestes* parlant de «leur intérieur» et qui, à l'aide des significations suggérées, sont censés provoquer une réponse: voir halle Finlandia d'Aalto, opéra de Sydney de Jørn Utzon, église de Kaleva de Pietilä.

3. Forme de communication: Analogies linguistiques, caractéristiques de style, *métaphores;* thèmes de la narration, retour architectural vers le passé et des lignes directrices formalisantes: voir gare d'Helsinki d'Eliel Saarinen, bâtiment des services publics de Michael Graves à Portland et bibliothèque centrale de Tampere de Pietilä.

4. Phénomènes processuels: formations résultant de forces naturelles physiques, traits caractéristiques: formations nuageuses, configurations du sol à différents stades de l'érosion, typologie morphologique de la glace et de la neige arctiques, sculpture cinétique de l'eau, phénomènes de croissance des plantes et des arbres, la nature finlandaise, la nature européenne; «Mica Moräne», un projet de concours de Pietilä en 1983.

«Boxes», «gestes», «métaphores» et «traits» sont sans exception des *critères d'identité.* Le projet architectural ordonne l'environnement des phénomènes morphologiques selon leur identité. Comment puis-je donc décider des volumes et des facteurs d'environnement au sein de mon propre projet? Ma question comporte en même temps ma réponse. J'ai déjà signalé que la forme suivait la fonction: cela se produit toujours lorsque le potentiel métaphorique de la forme a un caractère fonctionnel. De quel potentiel s'agit-il et où apparaît-il dans la compréhension du projet des années 80? Pour l'instant, je dois laisser cette question en suspens. Il est tant de problèmes qui naissent de la signification métaphorique du projet et il y a encore tant de domaines au sein du modernisme qui attendent que nous les comprenions. *R. P.*

Für richtigen Informationsfluss

Zur Entscheidungsfreiheit braucht man die Information.

SCHWEIZER BAU DOKUMENTATION

CH-4249 Blauen Tel. 061 89 41 41