

“Quiero que la gente advierta que la investigación surrealista y la investigación alquímica comparten una notable unidad de propósito. La Piedra Filosofal no es más que un don que debería concederse a la imaginación del hombre para revolverse contra todo; tras años de domesticación del espíritu y de loca sumisión, aquí nos hallamos de nuevo, intentando liberar finalmente dicha imaginación a través de la larga, vasta y razonada desregulación de los sentidos”

André Breton

Dicho llanamente, algunos arquitectos contemporáneos, no importa en qué era aparezcan, parecen tan bien localizados en la pantalla del radar que su rumbo es continuamente confundido. Arquitectos que en justicia deberían estar ocupando una valiosa posición estratégica. En la arquitectura nórdica del siglo pasado un nombre salta a la vista: el del arquitecto finés Reima Pietilä. El encaje de Pietilä en la escena nórdica es incuestionable, pero digamos que lo es a su particular manera. Pietilä supo vislumbrar empíricamente oportunidades que a menudo habían pasado desapercibidas o que incluso fueron ignoradas por muchos de los arquitectos centrales del momento. Su inevitable aparición en la pantalla del radar provocó una curiosa resistencia a los reconocimientos. Si bien el lugar de Pietilä en la arquitectura moderna había quedado asegurado con el edificio para el sindicato de alumnos de la Universidad de Otaniemi, Dipoli, con las viviendas Suvikumpu en Helsinki, con la iglesia Kaleva de Tampere y

con la Embajada de Finlandia en Nueva Delhi (todos concebidos en la década de los sesenta), los recelos ajenos parecieron liberar al arquitecto, una auténtica herida abierta, palpitante y creativa en opinión de muchos racionalistas “normativos” finlandeses. Tras escapar finalmente del alcance del radar, Pietilä se convirtió en el arquitecto finés ausente. La manera en la que Pietilä realizó el viraje, coqueteó con el límite, abrazó el fiasco y el fracaso le han convertido en uno de los arquitectos nórdicos más importantes e imperecederos. Pietilä supo como pocos realizar el ejercicio de traducción que lleva desde el pensamiento crítico y desde la invención hacia el proyecto. Podía otear la arquitectura antes de que emergiera, lo que bien visto, no tiene nada de particular si no tomamos el bosque por el árbol o la ciudad por la arquitectura. ¿Nada de particular hemos dicho? ¿Cómo apreciar sus invenciones y sus maniobras de diversión sin tener en cuenta sus otros hallazgos, aquellos que hicieron de su trabajo algo tan imprevisible como relevante? ¿Cómo entender lo que vieron en el radar los arquitectos nórdicos de la modernidad ortodoxa, racional y normativa? ¿Cómo, en fin, posicionar al arquitecto?

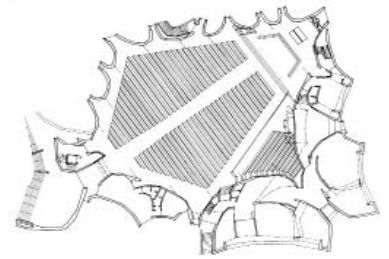
Para tratar de situarlo deberíamos fijarnos en los aspectos -a veces alquímicos- que permitieron a Pietilä obrar su “magia”. Durante casi toda su carrera y junto a su esposa Raili, Pietilä produjo arquitectura, escribió textos, montó exposiciones, habló e impartió conferencias de una manera tan “alquimista” que, aparte de desarrollarse en paralelo a la corriente racionalista dominante, usó su particular posición para convertir plomo en oro, para extraer arquitectura del límite. Ello le permitió enfrentarse con admirable coherencia, defender aquello que entendió como “otra tradición” frente a un racionalismo inmóvil y a menudo yermo. Pietilä explica en un texto de los años 80 que *“más allá de las exploraciones de los años sesenta y*

principios de los setenta, la arquitectura fina deviene estática y falta de imaginación. Es una arquitectura que reedita, remozado, el vocabulario funcionalista de la Bauhaus. ¡Si ahora mismo tuviera que diseñar una casa aún me vendrían a pedir el estilo Bauhaus-Finés!”.

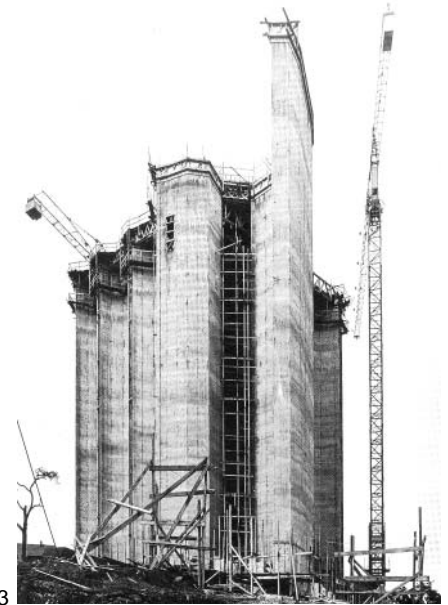
Preparado para el cuerpo a cuerpo, Pietilä buscó las cosquillas de los otros al posicionarse en las proximidades de una corriente olvidada. En lugar de aquello que consideraba como un dogma agotado, Pietilä perfiló una estrategia para retrotraerse a la inocencia del Pre-funcionalismo. *“Aquellos sí que eran buenos tiempos”* sentenciaba por lo bajo tras lo que se descolgaba con salidas que descolocaban a sus colegas: *“Considero seriamente que podríamos considerar hasta la casa de Loos para Josephine Baker, o un poquito más... desde ahí me veo pasando de puntillas por todos esos rodeos estilísticos de la Postmodernidad actual”.* Pietilä, sin importarle jugar con lo más sagrado, se resistía a regresar a los códigos más ortodoxos e incluso -y paradójicamente- a las ideas más optativas que caracterizaron a los racionalistas. Es conveniente retirar ahora la sordina y volver a releer, como lo hemos hecho con otros grandes arquitectos, a Pietilä como si fuera por primera vez.

Seamos claros: Reima Pietilä no es en ningún caso un arquitecto que ofrezca una coartada arbitraria a la condición más fronteriza. Por el contrario su trabajo y su personalidad encarnan el tipo de arquitecto que, mediante estas exploraciones laterales y gracias a su destreza ambiental, fue capaz de desarrollar y de configurar arquitectura como un sistema complejo; un sistema crítico al tiempo que pragmático; un sistema reactivo a la cultura y a la sociedad, al paisaje y a la geografía, a la tecnología y a la materialidad. Arquitectura como una rara habilidad para moldear el paisaje con la forma de una energía compatible, capaz de irradiar perspicacia arquitectónica por doquier.

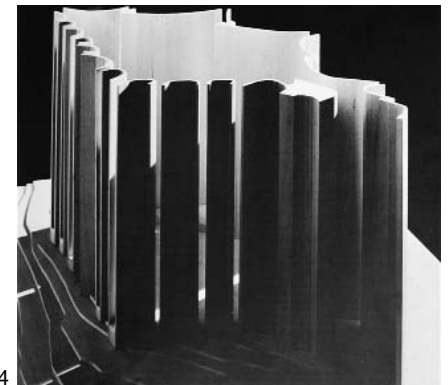
1. Proyecto en Oulu; 1967
- 2, 3 y 4. Iglesia Kaleva (Tampere); 1959-66



2



3



4

5 y 6. Centro de estudiantes Dipoli (Otaniemi);
1966. Planta y fotografía desde el exterior

En tiempos de dogma social y de visiones ahormadas, Pietilä respondía nada menos que con textos que denominó “ensamblajes” hacia la arquitectura. ¡Siempre hacia la arquitectura! Casado con la indeterminación, cambió de espacio, de lenguaje e incluso de intuiciones hasta encontrar soluciones evidentes más allá de una hábil manipulación. La corriente dominante merecía unas descargas de irresponsabilidad que Pietilä siempre supo dirigir a su línea de flotación.

Para releer a Pietilä es necesario visitar su museo hermenéutico. Como se quiera que su trabajo giraba cíclicamente en torno a textos poéticos, garabatos, presentaciones de proyecto, construcción, exposiciones... sus instalaciones se iban convirtiendo en recopilaciones y éstas nos introducían a la relectura de nuevos escenarios. El resultado de todo ello fue una arquitectura inusual, de reglas cambiantes. Pietilä se sirvió y sacó partido de los intersticios de lo normativo. Era consciente de que, dentro del orden general de las cosas, el trabajo del arquitecto nunca acaba de estar a la altura del inescrutable destino reservado al pensamiento elevado, por no decir de lo supra-racional, de lo intuitivo. Creativamente siempre demasiado parco de razón cognitiva, Pietilä oficiaba una arquitectura desconocida e invisible. Supo así que su talento alquimista no se transmutaría siempre en obra construida. Sostuvo que la arquitectura tiene vida propia más allá del aparato crítico que la ha de dotar de legitimidad. En las ya más de dos décadas en que la arquitectura se ha aproximado hacia lo amorfo, hacia los sueños líquidos de una geometría libre, los virajes alquimistas de Pietilä reaparecen con nitidez en primer plano de la escena.

Reima Pietilä estaría de acuerdo con Breton; también para el primero la investigación surrealista y la alquímica compartían una notable unidad de pro-

pósito. Dicha unidad aún hoy nos puede ayudar a entender porqué el pensamiento del arquitecto, su arquitectura y su aportación intelectual soportan el paso del tiempo. Los primeros textos de Pietilä fueron premonitorios e intencionados aunque raramente fueron leídos en profundidad. La alquimia de Pietilä espabiló al verse enfrentada a un prejuicio superficial y a una limitada atención. En 1980 Pietilä comenzó a rearmarse ante la indiferencia que había provocado su personal viaje a la frontera. La doctrina de finales de los años sesenta había distorsionado el principio de que la retícula anónima fuera la única distribución formal flexible. ¡Ello rebajó a la arquitectura fina a poco más que una elitista serie de producciones de cajas! *“Nos bombardean demasiadas imágenes equivocadas de un futuro que anuncia que el cambio continuo y optativo es la única vía de evolución”*. Pietilä escribió: *“La arquitectura no debería ser tan adaptable y servil como una herramienta mecánica; no debería contribuir a extender la alienación y la subordinación del hombre”*.

En 1972 Reima Pietilä se convirtió en Cornell en miembro de aquel laxo grupo arquitectónico que de diversas maneras había asumido el control del CIAM, el Team X. Llevaba consigo lo que denominaba una especie de lista, un índice temático. Otra de sus continuas maniobras de defensa del surrealismo al que se había aproximado a finales de los años cincuenta. Pero nadie, ni siquiera esta tercera generación emergente de modernos reconstituidos la tomó como tal. Actuando como infiltrado incluso en el Team X, de acuerdo con el testimonio en 1986 de Giancarlo de Carlo, Pietilä fue y permaneció impredecible. Su presentación pudiera haber sido obtusa, oscura o divagatoria pero su presencia fue siempre espiritual de un modo distante, ambiguo y alquímico. Su papel



de agente doble en el Team X (uno de tantos en su vida), permitió a Pietilä romper cualquier interpretación sobre su persona. La *Persona Obscura* que se sabía, ensayó entusiasta el expresionismo místico, probó respuestas irracionales y alquímicas con hermética claridad. En definitiva, aunque confundiera a los demás, esta *persona obscura* sabía perfectamente lo que se hacía.

Para Pietilä lo obtuso se merecía su oportunidad, habilitaba un espacio para la existencia de historias nunca contadas y sueños solapados. A veces, sólo a veces, podríamos incluso decir que se trataban de arquitectura. Como experimentador incansable Pietilä se instaló en el optimismo de los significados por descubrir. Quiso creer que este camino -con ayuda de la suerte (él nunca infravaloró la suerte)- podía llevar al pensamiento crítico y que la inteligencia arquitectónica podría producir algo llamado "ensamblaje" (de acuerdo con el significado que le dio Kurt Schwitters). Más tarde, cuando Pietilä regresó a Finlandia tras el encuentro en Cornell, presentó su texto a la revista literaria finesa *Parnasso*. Pietilä lo refería con una mueca de contrariedad, la boca abierta y dejando silbar la "s" doble. Recibió una nota de respuesta en la que se indicaba que el texto no podía de ningún modo considerarse poesía sino una mera "lista de la colada". Reía al relatarlo, lo que parecía confirmar la íntima naturaleza del gesto surrealista. Tal como si primero coqueteara, luego acometiera, y finalmente traspasara las líneas Dadá.

Pese a que Pietilä nunca habría de llegar tan lejos como Kurt Schwitters, se manejaba en la frontera hermética como un verdadero maestro. *"Dadá fue la materialización de mi disgusto. Antes de Dadá todos los escritores modernos se agarraban firmemente a una disciplina, a una regla, a una unidad. Después de Dadá, la indiferencia activa, la es-*

pontaneidad y la relatividad se incorporaron a mi vida..." Schwitters proseguía su manifiesto Merz (1920) exponiendo sus intereses: *"...y creo que es una equivocación decir que Dadá, que el cubismo y que el futurismo compartan una base común. Cubismo y futurismo des-cansan sobre el principio de la perfectibilidad técnica e intelectual mientras que Dadá nunca se sostuvo sobre una teoría y no ha sido nunca nada diferente a una protesta. La poesía es una manera de comunicar una cierta dosis de humanidad, de elementos vitales que el poeta porta consigo"*.¹ No cabe duda de que Pietilä acarrea asimismo tales elementos poéticos, pero no como una mera protesta. La arquitectura nunca fue una mera protesta. El reto de Pietilä estaba claro: ¿hasta qué punto la poesía del paisaje y del lenguaje (ese "intelecto medio poético" si acudimos a Heidegger) podía hacerse manifiesto y ser traducido o transferido a arquitectura?² Parfraseando el disgusto del editor, Pietilä a menudo se refería a sí mismo en tercera persona: *"¿...pero qué hace Pietilä?"* Tanto era así que era disculpable el que uno pensara que Pietilä se refería a otra persona o hablara de algún arquitecto errante.³ Pietilä se sonreía; parecía alborozado con la respuesta del editor de *Parnasso*, extrañamente veía la "lista de la colada" como un triunfo. No debería extrañarnos.

El "jugador-arquitecto" buscaba mover permanentemente pieza para zafarse de la interpretación así como para abrir continuas alternativas de lectura del trabajo y de su progreso. A pesar de que nunca lo dijo, pese a que nunca lo confesó, Pietilä seguramente hubiera estado de acuerdo con Schwitters pues sólo él podía hablar de sí mismo. ¡Pietilä era la mismísima tercera persona!

Tomar notas, indexar, listar (la colada), monitorizar las palabras tras las palabras hizo que Reima Pietilä examinara aquella arquitectura escondida tras

7 y 8. Residencia Oficial del Presidente de Finlandia (Mäntyniemi, Helsinki), 1984-93. Planta y fotografía de la maqueta



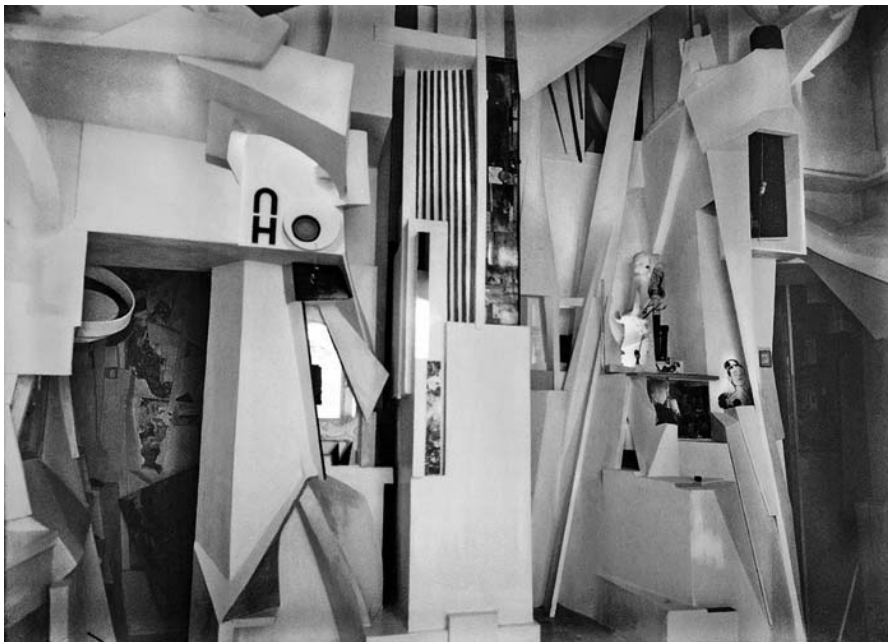
7



8



82



la eventual predictibilidad de la suya propia. Cauteloso en no imaginar una naturaleza poética en su sentido tradicional pero tentado por ello una y otra vez, Pietilä rebuscó para coleccionar ideas que incorporar alternativamente a su trabajo durante un periodo de casi 40 años. Hoy nos parece que Pietilä vivió la frontera con tanta determinación que fue críticamente condenado a crear una arquitectura capaz de respirar de una manera ambigua y espiritual. Hablando en finés, relatando una anécdota o una coincidencia, Pietilä coqueteaba con el conocimiento tan al borde de la histeria y del malentendido alquímico que incluso el pensamiento súfi hubiera pedido un tiempo muerto para con unos gustos y una mente tan contemporáneos.

Un libro reciente producido por Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau* (El Merzbau de Kurt Schwitters) que el artista había bautizado antes del desarrollo de su filosofía Merz como *La catedral de la desdicha erótica*, nos ofrece más pruebas -por si éstas fueran necesarias- de las conexiones entre Pietilä y Schwitters. Porque Pietilä fue, pese al paso de la moda, un surrealista durante toda su vida aunque ello haya sido apenas mencionado⁴. Aventurándonos un poco más, podríamos incluso considerarlo como un Dadaísta que no salió del armario, un autocorruptor de aquellos caminos críticos que le intentaban llevar de regreso hacia la tierra y la naturaleza. El Arquitecto-filósofo aparecido en los años cincuenta lo sabía desde un principio: aunque un subjetivismo muy controlado hubiera podido irritar a sus colegas y a la crítica, esta actitud implicaba actos más profundos en relación a la arquitectura que pudiera emerger.⁵ Era inevitable: Reima Pietilä tenía que oponerse con todas sus consecuencias al archivo que él mismo creaba.

Pietilä cumplió su compromiso de autocensura poética con responsabilidad crítica. No debería de haber sido

9

10

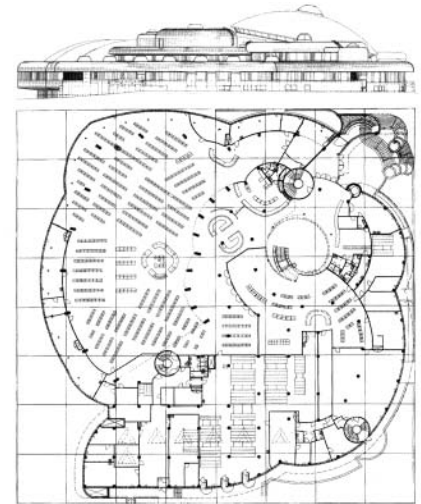
difícil colocar a Reima Pietilä junto a John Cage, Marshall McLuhan, Umberto Eco, Paavo Haavikko, Eugène Ionesco o Kurt Schwitters, pero pocos fueron capaces de hacerlo o de considerarlo críticamente. Pocos críticos o historiadores han mostrado interés por tales categorías ideológicas. Todavía hoy es probable que licenciados, estudiantes y jóvenes arquitectos al introducirse y releer en dichas fuentes, se emocionen con no poco arte, arquitectura y cultura contemporáneas. Y es probablemente entre dichas figuras que asociamos con conceptos que nos son familiares como "nomadismo", arquitectura algorítmica o arquitecturas en red, donde las ideas de Pietilä y sus tribulaciones pueden entenderse y situarse mejor.

Hacia el final de los heroicos años cincuenta ya encontramos a Pietilä distante de los demás arquitectos fineses. Pese a que quizás entonces no se percibía con claridad, cualquiera que decida rastrear este distanciamiento puede fijarse, por ejemplo, en las prioridades hacia lo natural de Aulis Blomstedt, Aarno Ruusuvuori y del propio Pietilä. El primero fue mentor de los otros dos, compañeros próximos a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Helsinki. Maestro y alumnos apelaban a lo "real" en las relaciones entre arquitectura y naturaleza. Sus matizaciones y diferencias surgieron meramente en relación con la disciplina, con la manipulación y con el refinamiento de la forma. Los tres arquitectos percibían asimismo que las tendencias y moda inherentes a la arquitectura moderna acabarían desvaneciéndose. Chicos de campo como Blomstedt y Ruusuvuori creían en la capacidad de la arquitectura para domesticar el bosque. Aulis Blomstedt buscaría en los restos egipcios pistas del regreso a una armonía clásica, haciéndose eco de la añoranza de Le Corbusier por las arquitecturas del pasado. Aarno Ruusuvuori, más pragmático, miraría hacia Japón y hacia un brutalismo refinado

para su purismo impecablemente escueto. Lo que éstos imaginaban como categorías absolutas, era para Pietilä una creencia arbitraria, necesariamente soportada por una construcción teórica, por el gusto y por el énfasis. A diferencia de sus colegas Pietilä vio en el bosque un mapa morfológico y un diagrama de su propia cultura y lenguaje. La emoción en arquitectura era para Pietilä, perteneciente a una modernidad perdida e inestable, algo inseparable de la fenomenología Heideggeriana. A partir de ahí comenzaron todos los problemas.

Pero olvidémonos por un momento del intelecto medio poético de Heidegger y no llevemos más bosque a la arquitectura del que ésta pueda soportar. ¿No era esto lo que el padre de Alvar Aalto inculcó a su hijo? La premisa de que la naturaleza, el lenguaje intuitivo, la fenomenología sensual, los factores culturales o del paisaje podrían ser puntos de partida para la arquitectura estaba aún muy lejos del programa intelectual de los años sesenta. El hilván de Pietilä, su enrevesada e innovadora teoría, sus extrañas pero brillantes invenciones tenían que abrirse camino. La dificultad de la morfología del bosque (y sus variadas construcciones culturales y de lenguaje conceptual) fue exagerada durante los años sesenta. Pietilä fue repudiado debido a que su arquitectura se salía de los límites. Dos proyectos permanecen significativamente perdidos: La iglesia de Malmi (1967) y el centro polivalente de Monte Carlo (1969). Para entenderlo debemos participar en un juego metahistórico. Esos proyectos no deberían de haber sido. Y a finales de los años ochenta, cuando Pietilä regresó a soluciones parecidas para arquitecturas semejantes, la sociedad finesa ya había perdido la fe en el "espacio boscoso" natural y reclamaba la versión limpia y literal que el propio Pietilä produjo entonces para la residencia del presidente de Finlandia en Mantyniemi, en las cercanías de Hel-

- 9. Pabellón Finés en la Feria Mundial de Bruselas; 1958
- 10. Kurt Schwitters, *Merzbau*
- 11 y 12. Biblioteca municipal de Tampere, 1978-86



13 y 14. Proyecto para una Iglesia en Malmo;
1967
15. Raimi y Reima Pietilä

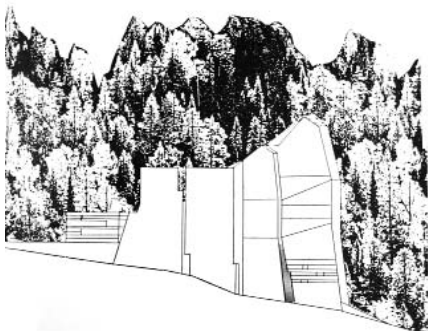
sinki (1993). La iglesia de Malmi hubiera sido literalmente la gruta que Pietilä deseaba construir, sin ornato, sin trampa y sin sentimiento. El centro polivalente de Monte Carlo hubiera sido una llamada de atención internacional hacia los temas de movilidad y movimiento arquitectónicos: elementos alados desplegables abriéndose y cerrándose como las cubiertas de los estadios de hoy día.

¿Pero qué ocurrió? Los problemas con la arquitectura de Pietilä no se pueden explicar sólo mediante coartadas críticas o a través de mitos acerca de la arquitectura nórdica. Tampoco a través de una urgencia racional empujando, en Finlandia, hacia la eliminación de lo absurdo. Debemos preguntarnos porqué en las reinterpretaciones de la arquitectura fina se aceptan hoy mejor que la noción de “espacio bosque” y su privilegio de la naturaleza. Tenemos, asimismo, que examinar la evidencia palpable y seguidamente preguntarnos porqué tales ideas fueron rechazadas entonces para convertirse en legendarias ahora. Para entender el impacto de Pietilä en la arquitectura nórdica debemos hoy tener en cuenta al arquitecto como “texto” y “subtexto” en el contexto moderno finés de postguerra y debemos, asimismo, situarlo en relación a lo que iba a convertirse y aceptarse como “tradición”. Las diferencias profesionales y las “batallas” son críticamente más aceptables si son vistas desde un presente que parece necesitar y releer su pasado tan imperiosamente. Pese a que Pietilä finalizó el centro de estudiantes Dipoli, la Iglesia Kaleva (1966) y las viviendas Suvikumpu también a finales de los años sesenta, durante un lapso de tiempo su carrera pareció haber llegado a su fin. A pesar del reconocimiento internacional por dichos edificios “retadores”, Pietilä era de la clase de arquitecto de la que se esperaba un discreto declive. Ya no parecían viables intelectualmente las teorías que exploraban el paisaje, la na-

turalidad, el lenguaje finés y las conexiones fenomenológicas hacia la arquitectura. Como ahora sabemos y podemos rastrear, no ocurrió lo esperado. Pietilä no se desvaneció. El matrimonio Pietilä volvió a la carga en los años ochenta con una nueva batería de trabajos formalmente libres y “retadores” (La biblioteca de Tampere 1984, La embajada fina en Nueva Dehli 1985, la residencia oficial del presidente en Mantyniemi 1993).

El arquitecto como espejo de la estructura espacial del paisaje. ¿O no era éste el mensaje permanente, interpuesto y consistente que Pietilä dejaba caer entre los racionalistas? ¿No era esto sino cuestionarse acerca de una arquitectura surrealista que llevaba al efusivo y carismático Kirmo Mikkola a anunciar con rotundidad a finales de los años sesenta que “había llegado el momento de acabar con el trabajo de Pietilä”? ¿Cómo saberlo? ¡Pues acercando nuestro oído a la vía y escuchando! Y así el “anacronismo” pasa el examen del tiempo; el motivo por el que cualquier nueva estimación y lectura de Pietilä en los contextos Nórdico e internacional debe empezar por el replanteo de la propia historia de la arquitectura. La historia es, desde luego bastante más complicada si pensamos en aquellos acontecimientos que, desapercibidos, no pasan una inmediata selección histórica. Lo que ocurre entonces con las obras que han soportado la prueba del tiempo -de acuerdo con la pregunta que se hace el respetado escritor americano William Gass en su ensayo *The Test of Time*- cae por su propio peso: “¡Devienen intemporales!” escribe. No sólo eso, las obras son también domesticadas, generalizadas, idealizadas y romantizadas. Pero ¿Y los trabajos que no superaron el examen? ¿Son éstos ignorados, confundidos o despreciados? “No -responde Gass-, los trabajos que no superan el examen caen en

84



13



14

el olvido mientras los que sí lo hacen están presentes para ser ignorados, confundidos o despreciados”.⁶ Parece una ironía pero casi dos décadas tras la muerte del arquitecto éste parece ser el triunfo de Pietilä. ¿Qué insinuamos? Bien, pues que Pietilä y su arquitectura pueden releerse, reexaminarse y entonces pueden ser ignoradas una vez más, pero que su brillantez, talento y trabajo siguen ahí para resistir nuevos desaires. La paradoja conlleva un triunfo: el trabajo permanece para ser explotado e incluso ser despreciado en el futuro. No hay cinismo en identificar ésta asunción crítica. Recordemos pues que en un proceso de desmemoria, entre aquellos recuerdos que se descomponen, el olvido no es una opción.

Roger Connah es escritor, académico e investigador en Ruthin, Gales.

(Traducción: Arturo Frediani)

1. Kurt Schwitters, Merz (1920).
2. La oposición a Pietilä, que tal vez comenzó con las salvas disparadas por Juhani Pallasmaa en su crítica a Dipoli aparecida en *Arkkitehti* en 1967, puede ser consecuencia espuria de dicho acertijo. Hubiera podido tener una envoltura dialéctica neomarxista, haberse disfrazado del pensamiento antisubjetivista en boga o del objetivismo y cientifismo de los neoconstructivistas fineses, pero queda en eso. Esta banalización debería de tomarse en consideración por todos aquellos que entonces encontraron el trabajo de Pietilä tan inabordable. Pues muchos de ellos han ido incorporando en el suyo desde entonces aquellos aspectos fenomenológicos, naturales y culturales que junto al papel del arquitecto en la sociedad fueron tan combatidos. Para más información ver mis escritos: *Writing Architecture* (1989), *Tango Mantyniemi* (1994), *Dipoloi* (1999) y *The Piglet Years -Tampere-* (2007).
3. Ver mi próximo *Life or Architecture* donde se refiere dicha “tercera persona”. Consultar asimismo WILLIAM-ELLIS, Clough; *Architect Errant*. Blackie 1980.
4. Ver la versión del Merzbau de Pietilä en su apartamento de estudiante en Otaniemi en los años cincuenta y otras conexiones con el surrealismo, Breton, y Schwitters en CONNAH, Roger; *Writing Architecture*. Cambridge Mass. MIT Press 1989.
5. Recientemente (abril de 2007) un suceso inusual aconteció en Otaniemi: dos interlocutores, Tapani Launis y Antti Ahlava discutían sobre lo virtual. El primero explicó el uso que hacía del software como metodología técnica para recuperar el significado de arquitecturas perdidas; de ahí a la posible pero inevitablemente débil recuperación del encanto del arquetipo. Ahlava, un arquitecto más joven, identificó en dicho trabajo una tendencia representacionista que se oponía al pensamiento contemporáneo en arquitectura, mucho más abierto a partir del trabajo de Deleuze (rechazo del significado y de sus arquetipos derivados). Hay una tendencia en Finlandia a desempolvar el archivo para meta-describir a un arquitecto como Pietilä en lugares próximos a la virtualidad y al diseño topológico etc. El objetivo, aunque inevitable, no es siempre relevante, lo que no obsta para que el arquitecto único, diferente e inventivo sea usado para introducir cuestiones acerca del dogmatismo y los fracasos de los formalistas. Pietilä queda como el “expresionista” de raíz subjetivista, pero -como siempre- a su manera.
6. GLASS, William; *The Test of Time* 2002.

