

Table des matières

ARCHITECTURE AND THE BIOLOGICAL HISTORICITY OF HUMAN BEINGS	2
PRIMAL IMAGES AND FEELING IN ARCHITECTURE	9
DESIGNING FOR LIVED EXPERIENCE AND LIVED MEMORY	11
THE ARCHAIC IN ARCHITECTURE	16
Notes	18
Bibliography.....	19
Biographies.....	20

Juhani Pallasmaa in conversation with Marcus Weisen

THE MEANING OF THE ARCHAIC IN ARCHITECTURE TODAY

[Stéphane Bonzani, *L'archaïque et ses possibles*, MétisPresses, 2020, p.309]

MARCUS WEISEN

The conference «The potentials for the archaic today» was held in Paris in June 2018. It linked the resurgence of the archaic in architecture with «new contemporary circumstances of uncertainty and disorientation which re-enforce

divisions between the various biological, mental, social, symbolic and cultural dimensions of inhabiting». What is your take on the return of the archaic in architecture ?

La conférence "Les potentiels de l'archaïque aujourd'hui" s'est tenue à Paris en juin 2018. Elle a établi un lien entre la résurgence de l'archaïsme dans l'architecture et "les nouvelles circonstances contemporaines d'incertitude et de désorientation qui renforcent les divisions entre les différentes dimensions biologiques, mentales, sociales, symboliques et culturelles de l'habitat". Que pensez-vous du retour de l'archaïsme en architecture ?

JUHANI PALLASMAA

Well, we are witnessing an ever growing aestheticization in the arts and in architectural design, in social behaviour and in politics. Everything is turning superficially retinal. Aesthetics becomes detached from its roots in lived experience, in lived memory, in archaic memory and this results in shallow and meaningless beauty of manipulative appeal. The contact with a deeper echo in the human mental life is being lost. If the return of the archaic in architecture is an attempt to reconnect with this deeper echo, it points at ways out of the dead-end of aestheticization.

Nous assistons à une esthétisation croissante dans les arts et dans la conception architecturale, dans le comportement social et dans la politique. Tout devient superficiellement 'rétinien'. L'esthétique se détache de son enracinement dans l'expérience vécue, dans la mémoire vécue, dans la mémoire archaïque et cela se traduit par une beauté superficielle, dénuée de sens, à l'attrait manipulateur. La sensibilité à un écho plus profond dans la vie mentale se perd. Si le retour de l'archaïque dans l'architecture est une tentative de reconnexion avec cet écho, il indique donne peut-être les moyens de sortir de l'impasse de l'esthétisation.

ARCHITECTURE AND THE BIOLOGICAL HISTORICITY OF HUMAN BEINGS

J. P.

I was myself educated in a strict modern attitude, but at some point I became aware of the anthropological reality and of the inspiration anthropology can offer to architectural thinking. The Dutch structuralist architects Aldo van Eyck and Herman Hertzberger showed how anthropological knowledge and inspiration can be applied to architecture. Already earlier, I had become aware of the power of the unconscious in artistic and architectural experience and wrote essays on the significance of unconscious imagery and its role in creative work (PALLASMAA 1980; 1982; 1983). Un-conscious experience and bodily experience are related. It became increasingly clear to me that we experience architecture through our whole body and our sense of existence, not only through vision. Our sensory world is an orchestrated experience that synthesises the messages of all the senses (HOLL, PALLASMAA, PEREZ GOMEZ 1994; PALLAS-MAA 1996). Physiologically, we have more than the five classical senses. So the mental ground of architecture is both deeper and wider than we tend to think; it goes far beyond what visual observation can grasp. And vision itself has transformed radically over the last two centuries. We have severely cut our emotional lives, we have lost the interplay between focused and unfocused vision, and between awareness and unconscious processes. In this development, we have very severely cut our dependence on and interaction with the archaic mental dimension. I mean archaic not only in terms of culture, but also in its biological dimension. I often tell my students that we are all millions of years old, that evolutionary history is still alive in us. The biological historicity of human beings remains totally neglected and I believe there is a need for biology, especially evolutionary biology, to be taught in architecture (1). Time is considered shallowly in architecture and we need an evolutionary perspective to understand ourselves.

J'ai moi-même été éduqué dans une stricte attitude moderne mais, à un moment donné, j'ai pris conscience de la réalité anthropologique et de l'inspiration que l'anthropologie peut offrir à la pensée architecturale. Les architectes structuralistes néerlandais Aldo van Eyck et Herman Hertzberger ont montré comment la connaissance et l'inspiration anthropologiques peuvent être utiles à l'architecture. J'avais, auparavant, déjà pris conscience du pouvoir de l'inconscient dans l'expérience artistique et architecturale et j'ai écrit des essais sur la signification de l'imagerie inconsciente et son rôle dans le travail créatif (PALLASMAA 1980 ; 1982 ; 1983). L'expérience inconsciente et l'expérience corporelle sont liées. Il m'est apparu de plus en plus clairement que nous faisons l'expérience de l'architecture à travers notre corps tout entier et notre sens de l'existence, et pas seulement à travers la vision. Notre monde sensoriel est une expérience orchestrée qui synthétise les messages de tous les sens (HOLL, PALLASMAA, PEREZ GOMEZ 1994 ; PALLAS-MAA 1996). Physiologiquement, nous avons plus de sens que les célèbres 'cinq sens'. Ainsi, le fondement mental de l'architecture est à la fois plus profond et plus large que nous avons tendance à le croire ; il va bien au-delà de ce que la perception visuelle peut saisir. Et la vision elle-même s'est radicalement transformée au cours des deux derniers siècles. Nous avons tragiquement réduit notre vie émotionnelle, nous avons perdu l'interaction entre vision focalisée et non focalisée, et entre conscience et processus inconscients. Dans cette évolution, nous avons très fortement réduit notre dépendance et notre interaction avec la dimension mentale archaïque. Je veux dire archaïque non seulement en termes de culture, mais aussi dans sa dimension biologique. Je dis souvent à mes étudiants que nous avons tous des millions d'années, que l'histoire de l'évolution est toujours vivante en nous. L'historicité biologique des

êtres humains reste totalement négligée et je crois qu'il est nécessaire d'enseigner la biologie, en particulier la biologie évolutive, en architecture (1). Le temps est considéré de manière superficielle en architecture et nous avons besoin d'une perspective évolutionniste pour nous comprendre nous-mêmes.

M. W.

So society is witnessing increasing aestheticization and the cult of shallow images. And our (now crumbling) faith in progress has resulted in a corresponding disregard for our biological origins ? [p.310]

La société assiste donc à une esthétisation croissante et au culte des images superficielles. Et notre foi (aujourd'hui ébranlée) dans le progrès a entraîné un mépris correspondant pour nos origines biologiques ? [p.310]

J. P.

Yes, with the loss of a sense of our biological historicity we also lose the deepest emotive ground of architecture and art. Being in nature or sitting by an open fire, for example, arouses emotions and experiences that are rooted in our deep genetic memory. These are not in our individual memories, but they still have an impact today.

Oui, avec la perte de notre sens de l'historicité biologique, nous perdons aussi le terrain le plus émotionnel de l'architecture et de l'art. Être dans la nature ou assis près d'un feu ouvert, par exemple, suscite des émotions et des expériences qui sont enracinées dans notre mémoire génétique profonde. Ces émotions et ces expériences ne sont pas ancrées dans notre mémoire individuelle, mais elles ont encore un impact aujourd'hui.

M. W.

This suggests, that from the beginning there was more to architecture than its utilitarian function.

Cela suggère que, dès le début, l'architecture n'a pas seulement une fonction utilitaire.

J. P.

The founding myths of architecture, as well as architectural history and teaching commonly understand that architecture has always served utility, that it was born as a physical shelter for human beings. Yet historically, human beings built graves and buried the dead long before they started building shelters for themselves. A human concern for a second reality beyond earthly life gave birth to architecture and not the practical imperative for a shelter.

Les mythes fondateurs de l'architecture, ainsi que l'histoire et l'enseignement de l'architecture posent généralement que l'architecture a toujours été au service de l'utilité, qu'elle est née comme un abri physique pour les êtres humains. Pourtant, historiquement, les êtres humains ont construit des tombes et enterré les morts bien avant de commencer à se construire des abris. Le souci de l'homme pour une deuxième réalité au-delà de la vie terrestre a donné naissance à l'architecture et non à l'impératif pratique d'un abri.

M. W.

A reappraisal of the evolutionary historicity of human beings then calls for new founding myths of architecture ?

Une réévaluation de l'historicité de l'évolution des êtres humains appelle de nouveaux mythes fondateurs pour l'architecture ?

J. P.

The origin of architecture is purely metaphysical and this is evident in traditional cosmologies, such as the Dogon mythology in West Africa, which inspired the Dutch architectural structuralists.

L'origine de l'architecture est purement métaphysique et cela est évident dans les cosmologies traditionnelles, comme la mythologie Dogon en Afrique de l'Ouest, qui a

inspiré les structuralistes architecturaux néerlandais.

M. W.

The metaphysical dimension then seems to be built into our biological being or at least into the early human mind ?

La dimension métaphysique semble alors être intégrée dans notre être biologique ou du moins dans l'esprit humain primitif ?

J. P.

Unfortunately, the process of civilisation has often been understood as a need for suppressing those primitive traits and emotions in the name of the fiction of a purely rational human being. This one-sided emphasis on rationality is itself irrational. The archaic, unconscious and emotive are part of our mental lives. They cannot be suppressed or eliminated.

Malheureusement, le processus de civilisation a souvent été compris comme une nécessité de supprimer ces traits et émotions primitifs au nom de la fiction d'un être humain purement rationnel. Cette insistance unilatérale sur la rationalité est elle-même irrationnelle. L'archaïque, l'inconscient et l'émotif font partie de notre vie mentale. Ils ne peuvent pas être supprimés ou éliminés.

M. W.

Could we metaphorically describe the primitive and archaic dimensions of the human mind as the forest compost on which increasingly more sophisticated layers of embodied cultural and poetic images can grow?

Pourrions-nous décrire métaphoriquement les dimensions primitives et archaïques de l'esprit humain comme le compost forestier sur lequel peuvent se développer des couches de plus en plus sophistiquées d'images culturelles et poétiques incarnées ?

J. P.

Your image makes me think of the earth itself as one of the great archaic experiences. Modernity has been more interested in flight than in the earth and more in form than in matter. In many ways, I consider myself a modernist. While I defend Modernism, there are many severe misunderstandings in its philosophy. Our culture believes in quick things, quick fixes, quick qualities... I would say there are very few quick fixes. We need an architecture in which echoes of human historicity are found. In evolutionary terms, it takes roughly fifty-thousand years for an acquired trait to become part of a human genome. This underlines the slow dimension of evolution, which we need to take into account. In the 1960's, the American anthropologist E.T. Hall's proxemics revealed the unconscious spatial mechanisms in human behaviour. Hall linked these back to animal spatial behaviours. There is of course much more differentiation between interpersonal distance among human cultures than within an animal species, but even these have shaped slowly over long periods of time.

Votre image me fait penser à la terre elle-même comme à l'une des grandes expériences archaïques. La modernité s'est davantage intéressée au vol qu'à la terre, plus à la forme qu'à la matière. À bien des égards, je me considère comme un moderniste. Bien que je défende le modernisme, sa philosophie comporte de nombreux et graves malentendus. Notre culture croit aux choses rapides, aux solutions rapides, aux qualités rapides... Je dirais qu'il y a très peu de solutions rapides. Nous avons besoin d'une architecture dans laquelle on retrouve des échos de l'historicité humaine. En termes d'évolution, il faut environ cinquante mille ans pour qu'un trait acquis fasse partie d'un génome humain. Cela souligne la dimension lente de l'évolution, dont nous devons tenir compte. Dans les années 1960, les proxémies de l'anthropologue américain E.T. Hall ont révélé les mécanismes spatiaux inconscients du

comportement humain. Hall a établi un lien entre ces mécanismes et les comportements spatiaux des animaux. Il y a bien sûr beaucoup plus de différences entre les cultures humaines qu'au sein d'une espèce animale, mais même ces différences se sont formées lentement sur de longues périodes de temps.

M. W.

When we met a few years ago in Rome and entered a restaurant, I instinctively chose a seat next to the wall. I was then aware of a certain sense of well-being and pleasure it afforded me, less so of the preceding relaxation, which made this possible. You mentioned then, that the wall had offered me protection. Is there an evolutionary basis to this experience ?

Lorsque nous nous sommes rencontrés il y a quelques années à Rome et que nous sommes entrés dans un restaurant, j'ai instinctivement choisi un siège près du mur. J'ai alors pris conscience d'un certain bien-être et d'un certain plaisir qu'il m'apportait, moins de la détente précédente, qui rendait cela possible. Vous avez alors mentionné que le mur m'avait offert une protection. Y a-t-il une base évolutive à cette expérience ?

J. P.

In the ecological psychology of Jay Appleton, this experience goes back to the early human experience [p.311] in the African Savannah: people sought out the shadow of a big tree under which to lean against the tree's trunk, yet overlooking an open field, simply because that was beneficial for survival. This polarity meant an unlimited clear view within a spatial situation that protected the back. This dual need for refuge and prospect appears to remain active today. We can develop this example further. In evolutionary terms, the eyes we have today were developed for twilight, not bright daylight. We are twilight animals who hunted at dawn and dusk, hiding somewhere in the shadow at day-time, yet

modernity only concerned itself with maximum amounts of light. Specifications and standards always designate minimum lighting, but hardly ever maximum levels of illumination. Modern spaces are often unbearably bright.

Dans la psychologie écologique de Jay Appleton, cette expérience remonte à la première expérience humaine [p.311] dans la savane africaine : les gens cherchaient l'ombre d'un grand arbre sous lequel s'appuyer contre le tronc de l'arbre, tout en surplombant un champ ouvert, simplement parce que cela était bénéfique pour la survie. Cette polarité signifiait une vue claire et illimitée dans une situation spatiale qui protégeait le dos. Ce double besoin de refuge et de perspective semble rester actif aujourd'hui. Nous pouvons développer davantage cet exemple. En termes d'évocation, les yeux que nous avons aujourd'hui ont été développés pour le crépuscule et non pour la lumière du jour. Nous sommes des animaux crépusculaires qui chassaient à l'aube et au crépuscule, se cachant quelque part dans l'ombre pendant la journée, alors que la modernité ne s'intéresse qu'aux quantités maximales de lumière. Les spécifications et les normes désignent toujours un éclairage minimal, mais rarement un éclairage maximal. Les espaces modernes sont souvent d'une luminosité insupportable.

M. W.

How does exposure to too much light affect us ?

Comment l'exposition à un excès de lumière nous affecte-t-elle ?

J. P.

In hard light, we are psychologically defenceless. The use of very bright light in interrogations makes the prisoner defenceless and helpless.

Dans la lumière dure, nous sommes psychologiquement sans défense. L'utilisation

d'une lumière très vive lors des interrogatoires rend le prisonnier sans défense et démuni.

M. W.

In physiological terms, aggressive bright light no doubt activates the sympathetic nervous system, which is often called the "fight and flight" system. It is a branch of the autonomous nervous system which is in overdrive in the contemporary world, whereas the para-sympathetic nervous system associated with rest and digestion is underused.

En termes physiologiques, une lumière vive et agressive active sans aucun doute le système nerveux sympathique, souvent appelé "système de combat et de fuite". C'est une branche du système nerveux autonome qui est en surcharge dans le monde contemporain, alors que le système nerveux para-sympathique associé au repos et à la digestion est sous-utilisé.

J. P.

Bright light emphasises the focused sense, whereas twilight is unfocused and stimulates peripheral perception. Twilight connects us with the space, whereas bright light separates us from the space.

La lumière vive accentue le sentiment de concentration, tandis que le crépuscule est flou et stimule la perception périphérique. Le crépuscule nous relie à l'espace, tandis que la lumière vive nous sépare de l'espace.

M. W.

There are great carefully orchestrated architectural experiences of light though in modern and contemporary architecture. I find them compelling examples of how all layers of human bio-cultural historicity come into play simultaneously. I am drawn biologically like a heliotrope plant to the source of light. I am entranced by the way its unfolding in space acts on my skin and on my senses. I

carry cultural meanings with me, which affect the experience. I am affected by it in a way that gives meaning to existence and to our being in the world. Sensing such light has become something of a bodily and cultural practice in its own right.

Il existe de grandes expériences architecturales soigneusement orchestrées de la lumière dans l'architecture moderne et contemporaine. Ce sont des exemples convaincants de la façon dont toutes les couches de l'histoire bio-culturelle humaine entrent en jeu simultanément. Je suis attiré biologiquement comme une plante héliotrope vers la source de lumière. Je suis fasciné par la façon dont son déploiement dans l'espace agit sur ma peau et sur mes sens. Je porte en moi des significations culturelles qui influent sur l'expérience. Elle m'affecte d'une manière qui donne un sens à l'existence et à notre être dans le monde. La perception d'une telle lumière est devenue une pratique corporelle et culturelle à part entière.

J. P.

Yet, we want to allow room for darkness too. The council chamber of Alvar Aalto's Saynatsalo town hall is a really powerful example of what relative darkness can do. The elected members feel much more like an intimate unified group of people when you compare it with well-lit comparable spaces of today. Yet, the relative darkness also somewhat protects your privacy and individuality.

Pourtant, nous voulons aussi laisser de la place à l'obscurité. La salle du conseil de la mairie de Saynatsalo d'Alvar Aalto est un exemple très éloquent de ce que peut faire l'obscurité relative. Les membres élus se sentent beaucoup plus comme un groupe de personnes intimes et unifiées quand on la compare avec les espaces bien éclairés d'aujourd'hui. Pourtant, l'obscurité relative protège aussi quelque peu votre vie privée et votre individualité.

M. W.

Yes, the council chamber seems to bring back the lost shadows of modernity. When I first visited the council chamber, it took me a bit off-balance, as I did not associate relative darkness with modern democracy. Yet thirty years on, the council chamber with its spacious womblike and nestlike feel is one of the most alive and compelling sensory architectural images in my lived memory.

Oui, la salle du conseil semble ramener les ombres perdues de la modernité. Lorsque j'ai visité la salle du conseil pour la première fois, cela m'a un peu déstabilisé, car je n'associais pas une relative obscurité à la démocratie moderne. Pourtant, trente ans plus tard, la salle du conseil, avec ses vastes espaces ventrus et son aspect de nid, est l'une des images architecturales sensorielles les plus vivantes et les plus impressionnantes de ma mémoire.

J. P.

During the whole modern 20th-century, it is difficult to find architectural writings which honour the qualities of shadows; Tanizaki's in *Praise of Shadows* about vernacular dwellings in Japan being an exception.

Pendant tout le 20ème siècle moderne, il est difficile de trouver des écrits architecturaux qui honorent les qualités de l'ombre ; *l'Éloge de l'ombre* de Tanizaki sur les habitations vernaculaires au Japon est une exception.

M. W.

One way in Europe and in the Middle-East to reintegrate shadows into architectural thinking would be to reappraise the darkness valued in the architecture of Eastern Christian churches. It is about more than building techniques. They [p.312] embody an anthropological vision that understood something about allowing the human body to quieten down, to settle down and become receptive...

En Europe et au Moyen-Orient, une façon de réintégrer l'ombre dans la pensée architecturale serait de réévaluer l'obscurité mise en valeur dans l'architecture des églises chrétiennes orientales. Il ne s'agit pas seulement de

technique de construction. Elle [p.312] incarne une vision anthropologique qui a compris quelque chose sur le fait de permettre au corps humain de se calmer, de s'installer et de devenir réceptif...

J. P.

...and of course darkness and shadow stimulate imagination, whereas bright light closes it down.

...et bien sûr l'obscurité et l'ombre stimulent l'imagination, tandis que la lumière vive la ferme.

M. W.

I would like us to come back for a few more moments to our biological historicity. In 1995, you curated an exhibition on animal architecture at the Museum of Finnish Architecture in which you describe the performance of animals in the language of architectural construction (PALLASMAA 1995). Is there a link with your reflections of the 1980's and of today on the continuing action of our biological origins on experience ?

J'aimerais que nous revenions encore quelques instants sur notre historicité biologique. En 1995, vous avez organisé une exposition sur l'architecture animale au Musée de l'architecture finlandaise, dans laquelle vous décrivez la performance des animaux dans le langage de la construction architecturale (PALLASMAA 1995). Y a-t-il un lien avec vos réflexions sur l'action continue de nos origines biologiques sur l'expérience des années 1980 et d'aujourd'hui ?

J. P.

I became interested in animal behaviour as a child at my grandfather's farm in war-time Finland. When I began to work on the exhibition many years later, it was a revelation to me to realise that simple animals like insects are really much better architects than human beings are. Their architecture exemplifies the power of the evolutionary process. The simple reason why spider and ant constructions are superior to human constructions not only tectonically, but in terms of meeting need, lies in slow evolutionary time. Ant heaps existed 600 million years ago and

spiders have been found to have woven nets 380 millions years ago, whereas the oldest human constructions are only about six hundred thousand years old. The evolutionary time of developing a perfect architectural structure is astonishingly in favour of animals. (laughs)

Enfant, je m'étais intéressé au comportement des animaux dans la ferme de mon grand-père, dans la Finlande en temps de guerre. Lorsque j'ai commencé à travailler sur l'exposition, de nombreuses années plus tard, j'ai eu la révélation de réaliser que de simples animaux comme les insectes sont vraiment de bien meilleurs architectes que les êtres humains. Leur architecture illustre la puissance du processus d'évolution. La raison simple pour laquelle les constructions d'araignées et de fourmis sont supérieures aux constructions humaines, non seulement sur le plan tectonique, mais aussi en termes de satisfaction des besoins, réside dans la lenteur de l'évolution. Les fourmilières existaient il y a 600 millions d'années et on a découvert que les araignées avaient tissé des toiles il y a 380 millions d'années, alors que les plus anciennes constructions humaines n'ont que six cent mille ans environ. Le temps d'évolution qui a permis de développer une structure architectonique parfaite est étonnamment favorable aux animaux. (rires)

M. W.

I recently saw Tomas Saraceno's spiderweb installations at his On Air exhibition at the Palais de Tokyo in Paris. I overheard a guide tell that the huge web we had been gazing at had been woven by a single spider within a couple hours. It was breathtaking. Saraceno's dialogue with science informs us that the spider does not create its web just to move on it, but also as an amplification of its sensory organs. A remarkable relationship between inside and outside takes place here. It may be far stretched for me to highlight the analogy with the descriptions you give of architecture as a material expression and externalisation of the human psyche and its dreams, but anyhow...

J'ai récemment vu les installations en toile d'araignée de Tomas Saraceno lors de son exposition *On Air* au Palais de Tokyo à Paris. J'ai entendu un guide dire que l'énorme toile que nous avons regardée avait été tissée par une seule araignée en quelques heures. C'était à couper le souffle. Le dialogue de Saraceno avec la science nous apprend que l'araignée ne crée pas sa toile uniquement pour se déplacer dessus, mais aussi comme amplification de ses organes sensoriels. Une relation remarquable entre l'intérieur et l'extérieur de l'être vivant se produit ici. Il est peut-être exagéré pour moi de souligner l'analogie avec les descriptions que vous donnez de l'architecture comme expression matérielle et externalisation de la psyché humaine et de ses rêves, mais quoi qu'il en soit...

J. P.

...well, the motive of construction in both animals and humans is to bring regularity into the environment. That regularity and predictability applies to both physical and mental things...

...eh bien, le motif de la construction chez les animaux et les humains est d'apporter de la régularité dans l'environnement. Cette régularité et cette prévisibilité s'appliquent à la fois aux choses physiques et mentales...

M. W.

...which you sometimes describe as the taming of shapeless chaos in the external environment (from a human perspective) and of the terror of time...

...que vous décrivez parfois comme l'apprivoisement du chaos informe dans l'environnement extérieur (d'un point de vue humain) et de la terreur du temps...

J. P.

Yes, that is the role of home for instance. Home always becomes the point around which our experiential world reorganises itself.

Oui, c'est le rôle de la maison par exemple. La maison devient toujours le point autour duquel notre monde expérimental se réorganise.

PRIMAL IMAGES AND FEELING IN ARCHITECTURE

M. W.

This would be a good moment for us to move up one layer in the human phylogenesis and explore how the archetypal archaic dimensions of the early human mind still operate in architecture today.

Ce serait un bon moment pour nous de remonter d'un niveau dans la phylogénèse humaine et d'explorer comment les dimensions archétypiques de l'esprit humain primitif fonctionnent encore aujourd'hui dans l'architecture.

J. P.

I have been interested in primordial images in architecture since the 1970s (PALLASMAA 2001; 2002). We could also call these archaic or archetypal images in the Jungian sense. In my understanding there are only a limited number of such primordial images. The beginning of architecture is always the floor. The floor is always the first thing we have to set. The wall, the roof, the door, the window, the stairs, the hearth are among these primal architectural images. I think it is important for architects to understand these primordial archaic dimensions, because today there is so much aestheticization going on, which reduces things to mere visual [p.313] compositions. They are meaningless decorative things unless they connect with conscious and unconscious memories and meanings, individual and collective, including deep unconscious memories. The source of meaning is in the experience, it lies in tradition and in history, not in the looks of an object. For example, we tend to think of the table as an element of interior decoration, but much less so as an object with a very primary power and meaning, which relates to sharing and togetherness.

Je m'intéresse aux images primordiales en architecture depuis les années 1970 (PALLASMAA 2001 ; 2002). On pourrait aussi appeler ces

images archaïques ou archétypales au sens jungien. Selon moi, il n'existe qu'un nombre limité de ces images primordiales. Le début de l'architecture est toujours le sol. Le sol est toujours la première chose que nous devons poser. Le mur, le toit, la porte, la fenêtre, les escaliers, le foyer font partie de ces images architecturales primordiales. Je pense qu'il est important pour les architectes de comprendre ces dimensions archaïques primordiales, parce qu'aujourd'hui l'esthétisation réduit trop les choses à de simples compositions visuelles [p.313]. Ce sont des choses décoratives sans signification si elles ne sont pas reliées à des souvenirs et des significations conscients et inconscients, individuels et collectifs, y compris des souvenirs profondément inconscients. La source du sens se trouve dans l'expérience, dans la tradition et dans l'histoire, et non dans l'apparence d'un objet. Par exemple, nous avons tendance à considérer la table comme un élément de décoration intérieure, mais beaucoup moins comme un objet doté d'un pouvoir et d'une signification très primaires, qui se rapporte au partage et à la convivialité.

M. W.

In an early article of yours, *The geometry of feeling* (PALLASMAA 1985), you make the connection between the primary image of the table and the dimension of feeling associated with it. In the article you say, that you do not remember the form of your grandfather's wooden table, but that you still sense its power of integrating family members and visitors...

Dans un de vos premiers articles, *The geometry of feeling* (PALLASMAA 1985), vous faites le lien entre l'image primaire de la table et la dimension du sentiment qui lui est associée. Dans l'article, vous dites que vous ne vous souvenez pas de la forme de la table en bois de votre grand-père, mais que vous sentez toujours son pouvoir d'intégration des membres de la famille et des visiteurs...

J. P.

...yes, even now I still remember the feeling of togetherness and that is what the table does. It introduces togetherness and creates a centre. It

focuses the experiential world and becomes symbolic of the family, of the collective. So the table is a very powerful, symbolic experience. I would not say a symbol, because to me symbols are conventional agreements. This dimension is deeper than an intellectual agreement, it is some-thing in our existential experience that gives the table that form.

...oui, même maintenant, je me souviens encore du sentiment d'être ensemble et c'est ce que fait la table. Elle introduit l'unité et crée un centre. Elle concentre le monde de l'expérience et devient le symbole de la famille, du collectif. La table est donc une expérience symbolique très puissante. Je ne dirais pas un symbole, car pour moi, les symboles sont des accords conventionnels. Cette dimension est plus profonde qu'un accord intellectuel, c'est quelque chose dans notre expérience existentielle qui donne à la table cette forme.

M. W.

I try to think of concrete examples. Statistics in the UK show that many families eat together only about once a week or so and then togetherness cannot really grow. And right now that I am sitting at this table in your meeting room, which is not an ordinary modern kitchen table and also not a long Italian family table at which generations meet. Yet, there comes this sense as if something in my memories arises: "Well, here people talk together."

J'essaie de penser à des exemples concrets. Les statistiques au Royaume-Uni montrent que de nombreuses familles ne mangent ensemble qu'une fois par semaine environ et qu'à partir de ce fait, la cohabitation ne peut pas vraiment se développer. En ce moment même, je suis assis à cette table dans votre salle de réunion, qui n'est pas une table de cuisine moderne, ni une longue table de famille italienne où les générations se rencontrent. Et pourtant, j'ai l'impression que quelque chose me revient en mémoire : "Eh bien, ici les gens parlent ensemble."

J. P.

Well, this table is very carefully shaped, intentionally. It has the effect of a round table. It's a long straight rectangular table, but the particular (elongated) shape of its curved edges somehow pulls everyone together... You may recall the endless disputes concerning the shape of the table around which the Vietnam War peace negotiations were planned to take place...

Eh bien, cette table est très soigneusement façonnée, intentionnellement. Elle a l'effet d'une table ronde. C'est une longue table rectangulaire droite, mais la forme particulière (allongée) de ses bords courbés attire en quelque sorte tout le monde... Vous vous souvenez peut-être des interminables disputes concernant la forme de la table autour de laquelle les négociations de paix de la guerre du Vietnam devaient avoir lieu...

M. W.

...I just realise, this table has something like an oval overall shape...

...je viens de me rendre compte que cette table a une forme générale ovale...

J. P.

...yes, and oval is a derivation of a circle... I thought very carefully about tableness, when we were looking for a table for this meeting room. Finally I decided to design the table myself.

...oui, et l'ovale est une dérivation d'un cercle... J'ai bien réfléchi à la notion de table, lorsque nous avons cherché une table pour cette salle de réunion. Finalement, j'ai décidé de concevoir la table moi-même.

M. W.

Here we really begin to unravel how important primary images are, by paying attention to what we feel. I got to like the long family tables in Italian restaurants around which kids still peacefully play without being coerced into silence by their parents. And of course, that sense of togetherness has been lost in much of Western civilisation. Less than half consciously, I had taken in that slight oval shape, but I had not consciously

registered it. As you spoke about its shape, I became aware: "Hey, that table is different to the Italian tables I sat at", yet it conveys a togetherness.

C'est là que nous commençons vraiment à comprendre à quel point les images primaires sont importantes, en prêtant attention à ce que nous ressentons. J'ai appris à aimer les longues tables familiales des restaurants italiens autour desquelles les enfants jouent encore paisiblement sans être contraints au silence par leurs parents. Et bien sûr, ce sentiment d'unité a été perdu dans une grande partie de la civilisation occidentale. À moitié consciemment, j'avais repéré cette légère forme ovale, mais je ne l'avais pas consciemment enregistrée. Lorsque vous avez parlé de sa forme, je me suis rendu compte : "Hé, cette table est différente des tables italiennes auxquelles je me suis assis", et pourtant elle transmet un sentiment d'unité.

J. P.

That is exactly what should happen when we analyse architecture: to let that unconscious, uncontrolled feeling come first and then you can realise what has happened in your perception and mental and emotional reactions.

C'est exactement ce qui devrait se produire lorsque nous analysons l'architecture : laisser ce sentiment inconscient et incontrôlé venir en premier et ensuite vous pouvez réaliser ce qui s'est passé dans votre perception et vos réactions mentales et émotionnelles.

DESIGNING FOR LIVED EXPERIENCE AND LIVED MEMORY

M. W.

This exchange on feeling provides a good transition to the next topic, which is architectural design and education. I was struck by the way you tried to foster a felt sense of a relationship with a design task that you had set students at a workshop at the University of Ljubljana (2). Students were [p.314] given the task to design a funeral urn for painter Morandi, poet Rilke and sculptor Giacometti. Can you say a little bit more

about the project and how the students could connect with a feeling dimension while being also intellectually engaged.

Cet échange sur les sentiments permet une bonne transition vers le prochain sujet, qui est la conception architecturale et l'éducation. J'ai été frappé par la façon dont vous avez essayé de susciter un 'sentiment de relation' dans un exercice de conception que vous aviez confié à des étudiants lors d'un atelier à l'université de Ljubljana (2). Les étudiants étaient chargés [p.314] de concevoir une urne funéraire pour le peintre Morandi, le poète Rilke et le sculpteur Giacometti. Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur ce projet et sur la manière dont les étudiants ont pu connecter à une dimension sensorielle à un engagement intellectuel.

J. P.

First of all, I think that students should be given as much authentic experience as possible. Architecture wants to be taught through architecture, not pictures in the first instance. Since the great buildings are scattered around the world and too far for visiting, I have begun to teach architecture through other art forms, because you can experience a poem and a book authentically and to a certain degree even a painting and a piece of music at home or in the class room. It is this authentic experience that enables students to internalise the poetic dimension, it is not about intellectualisation and rational analysis to begin with. In the past fifteen years, I have given students assignments which almost prevent them from approaching the task from an intellectual ground. The students at Ljubljana designed a funerary urn and burial ceremony. They had to somehow internalise the person whose ashes the urn would hold, to connect with the artist personally. This way, I try to avoid a short-cut approach to architecture. When, in the past, I myself started a new design project, I never looked at books by other architects on similar tasks, but at books of painters, often of the Siena School, in which an extraordinary relationship between human beings and architecture unfolds (PALLASMAA 1985)...

Tout d'abord, je pense qu'il faut donner aux étudiants autant d'expérience authentique que possible. L'architecture veut être enseignée à travers l'architecture, pas d'abord à travers des images. Comme les grands bâtiments sont dispersés dans le monde entier et trop loin pour être visités, j'ai commencé à enseigner l'architecture par le biais d'autres formes d'art, car on peut faire l'expérience authentique d'un poème et d'un livre et, dans une certaine mesure, même d'une peinture et d'un morceau de musique à la maison ou dans la salle de cours. C'est cette expérience authentique qui permet aux étudiants d'intérioriser la dimension poétique, il ne s'agit pas d'intellectualisation et d'analyse rationnelle pour commencer. Au cours des quinze dernières années, j'ai donné aux étudiants des devoirs qui les empêchent presque d'aborder la tâche d'un point de vue intellectuel. Les étudiants de Ljubljana ont conçu une urne funéraire et une cérémonie d'enterrement. Ils ont dû d'une manière ou d'une autre intérioriser la personne dont l'urne contiendrait les cendres, pour entrer en contact avec l'artiste personnellement. De cette façon, j'essaie d'éviter une approche raccourcie de l'architecture. Lorsque, dans le passé, j'ai moi-même commencé un nouveau projet, je n'ai jamais regardé les livres d'autres architectes sur des tâches similaires, mais les livres de peintres, souvent de l'école de Sienne, dans lesquels se déploie une relation extraordinaire entre les êtres humains et l'architecture (PALLASMAA 1985)...

M. W.

...and where that second dimension we talked about earlier can be found as well... ?

...et où se trouve également cette deuxième dimension dont nous avons parlé plus tôt... ?

J. P.

...I will show you. [Juhani Pallasmaa pulls a book from the bookshelves behind his chair]. My

favourite Siena painter is Duccio. You can look at almost every image. Architecture is humanised here. It is almost like another human being. Even an entire city becomes humanised, like a doll-house version of a city...

...je vais vous montrer. [Juhani Pallasmaa tire un livre des étagères derrière sa chaise]. Mon peintre de Sienne préféré est Duccio. Vous pouvez regarder presque toutes les images. L'architecture est humanisée ici. Elle est presque comme un autre être humain. Même une ville entière s'humanise, comme une version de la ville en maison de poupée...

M. W.

...and it then becomes like a place in which dreams can live...

...et il devient alors comme un lieu où les rêves peuvent vivre...

J. P.

...yes, exactly ! I found this kind of images re-ally stimulating for design work.

...oui, exactement ! J'ai trouvé ce genre d'images vraiment stimulantes pour le travail de conception.

M. W.

It seems that you invite students to do similar things when you entice them into reading a book or seeing an artwork, rather than throwing theory at them.

On dirait que vous invitez les élèves à faire des choses semblables quand vous les incitez à lire un livre ou à voir une œuvre d'art, plutôt que de leur asséner de la théorie architecturale.

J. P.

Yes, because poetry and novels open up your imagination, whereas if in a design task you look at buildings made by colleagues, it narrows the imagination...

Oui, parce que la poésie et les romans ouvrent l'imagination, alors que si dans un travail de conception vous regardez des

bâtiments faits par des collègues, cela rétrécit l'imagination...

M. W.

...because then one gets immediately into functional and utilitarian considerations. There were very powerful responses by the students of Ljubljana. One patently had a second dimension... and how can you design the miniature architecture of a funerary urn without a metaphysical or poetic dimension ! The ashes of this urn are re-leased deep into a crevasse in a rock over a long period of time and evoke a kind of fluidity and connection with infinity that was the student's response to the reading of Rilke poems.

...car on entre alors immédiatement dans des considérations fonctionnelles et utilitaires. Les réactions des étudiants de Ljubljana ont été très fortes. L'un d'eux avait manifestement une deuxième dimension... et comment concevoir l'architecture miniature d'une urne funéraire sans dimension métaphysique ou poétique ! Les cendres de cette urne sont relâchées dans une crevasse de la roche pendant une longue période et évoquent une sorte de fluidité et de connexion avec l'infini qui était la réponse de l'étudiant à la lecture des poèmes de Rilke.

J. P.

One of the projects I remember very strongly is an urn for Morandi. The student went to the little town where Morandi was born. He noticed the rocks with huge cracked stones in the landscape and buried Morandi there. Here, the ashes were spread into the cracks and sealed with molten lead.

Un des projets dont je me souviens très bien est une urne pour Morandi. L'étudiant s'est rendu dans la petite ville où Morandi est né. Il a remarqué les rochers avec d'énormes pierres fissurées dans le paysage et y a enterré Morandi. Les cendres y ont été répandues dans les fissures et scellées avec du plomb fondu.

M. W.

There was something in their experience that gave the students an emotive, sensitive and lived relationship to the task in which sensory images that do not easily come up in functional tasks were just allowed to flourish.

Il y a quelque chose dans cette expérience qui a donné aux élèves une relation à l'exercice pleine d'émotion, vécue avec intensité et dans laquelle les images sensorielles ont pu s'épanouir, ce qui n'est généralement pas le cas dans les exercices plus fonctionnels.

[p.315]

J. P.

That is exactly what I try to do in teaching, to evoke the mental feeling and image first, which is then articulated to the rational and functional conditions, but not the other way around, because the other way does not work. (laughs)

C'est exactement ce que j'essaie de faire dans l'enseignement, d'évoquer d'abord le sentiment et l'image mentale, qui sont ensuite articulés aux conditions rationnelles et fonctionnelles, mais pas l'inverse, car l'inverse ne fonctionne pas. (rires)

M. W.

Tell us a little about how you yourself get into design work and how you allow that dimension of feeling, emotion and letting primary images do their own work.

Parlez-nous un peu de la façon dont vous vous mettez vous-même au travail de conception et comment vous permettez à cette dimension de sentiment, d'émotion et de laisser les images primaires faire leur propre travail.

J. P.

Well, I practically stopped design work six years ago, but nowadays I write the same way as I used to design. I never sketch out an outline, because that kills the process for me. I just start the process and begin with associations. The process thinks for me. Associations call up other associations. In that way, I have a feeling that I

am not writing. I am just a secretary who writes down what chance brings to me.

En fait, j'ai pratiquement cessé de faire de la conception depuis six ans, mais j'écris aujourd'hui de la même façon que je concevais. Je ne fais jamais d'esquisse, parce que cela tue le processus pour moi. Je commence juste le processus et je commence par des associations. Le processus pense pour moi. Les associations appellent d'autres associations. De cette façon, j'ai le sentiment de ne pas écrire. Je ne suis qu'une secrétaire qui écrit ce que le hasard lui apporte.

M. W.

In a previous interview, you mentioned how you try to maintain indeterminacy for as long as possible (HAVIK & THIELENS 2013).

Dans une précédente interview, vous avez mentionné comment vous essayez de maintenir l'indétermination aussi longtemps que possible (HAVIK & THIELENS 2013).

J. P.

The undetermined stage of thoughts and uncertainty allows for chance and growth. When you are sure of something, that saps the process. So, certainty should be avoided rather than sought after ! (laughs)

Le stade indéterminé des pensées et de l'incertitude permet le hasard et la croissance. Lorsque vous êtes sûr de quelque chose, cela sappe le processus. Il faut donc éviter la certitude plutôt que de la rechercher ! (rires)

M. W.

When we met two days ago to discuss today's interview, you mentioned that ideas as such do not exist and that emotions are ideas already, that there is no idea without a feeling.

Lorsque nous nous sommes rencontrés il y a deux jours pour discuter de l'interview d'aujourd'hui, vous avez mentionné que les idées en tant que telles n'existent pas et que les émotions sont déjà des idées, qu'il n'y a pas d'idée sans sentiment.

J. P.

That is the point Mark Johnson and George Lakoff make. I think they said that all thought originates in a feeling, that emotion comes first.

C'est ce que Mark Johnson et George Lakoff font valoir. Je crois qu'ils ont dit que toute pensée naît d'un sentiment, que l'émotion vient en premier.

M. W.

Interesting ! The focusing technique developed by Eugen Gendlin (3), a student of Carl Roger's, works on this premise. A felt sense, also sometimes called felt meaning by Gendlin, always precedes an idea. By connecting with this felt sense, we become more aware of the design requirement for layered architectural experience and allow more felt meaning to flow into the design task. Architect Ram Eisenberg (2018) in Tel Aviv uses the technique with his students to ease them into the felt, relational dimension of the design project. Artist Olafur Eliasson describes the experience of works which "profoundly reflect a feeling that you have but are not entirely conscious of having" as creating felt meaning, which may in turn give rise to an action and even result in social change (OLOF-ORS 2015). It looks like those diffuse processes of felt meaning in both the creative task and in the experience of architecture invite more of our attention. When you used to design... are there moments when a feeling is there and it suggests a certain drawing, a certain hand movement to you ?

Intéressant ! La technique de focalisation développée par Eugen Gendlin (3), un étudiant de Carl Roger, fonctionne sur cette base. Un sens ressenti, aussi appelé parfois 'signification ressentie' par Gendlin, précède toujours une idée. En nous connectant à ce sens ressenti, nous devenons plus conscients de l'exigence de conception d'une expérience architecturale en couches et nous permettons à un sens ressenti plus important de s'intégrer dans la tâche de conception. L'architecte Ram Eisenberg (2018) à Tel-Aviv utilise cette technique avec ses étudiants pour les aider à entrer dans la dimension ressentie et relationnelle du projet de conception. L'artiste Olafur Eliasson décrit

l'expérience des œuvres qui "reflètent profondément un sentiment que vous avez mais dont vous n'êtes pas entièrement conscient" comme la création d'un sens ressenti, qui peut à son tour donner lieu à une action et même entraîner un changement social (OLOF-ORS 2015). Il semble que ces processus diffus de signification ressentie, tant dans la tâche créative que dans l'expérience de l'architecture, invitent davantage notre attention. Quand vous dessinez... Y a-t-il des moments où un sentiment est présent et qu'il vous suggère un certain dessin, un certain mouvement de la main ?

J. P.

Yes, the feeling guides my hand, makes me sketch something. Most often it is a feeling, rarely an intellectual idea. The hand is central. Your whole being, your whole historical being is involved in its work. It is also helpful that you do not trust your own thinking and your lines too much. You maintain a doubt which keeps the process going. Ideas, intentions, desires are not intellectual. They are formless feelings that find their form in the process of making.

Oui, le sentiment guide ma main, me fait dessiner quelque chose. Le plus souvent, c'est un sentiment, rarement une idée intellectuelle. La main est centrale. Tout votre être, tout votre être historique est impliqué dans son travail. Il est également utile que vous ne fassiez pas trop confiance à votre propre pensée et à vos lignes. Vous entretenez un doute qui maintient le processus en marche. Les idées, les intentions, les désirs ne sont pas intellectuels. Ce sont des sentiments sans forme qui trouvent leur forme dans le processus de fabrication.

M. W.

You say your whole historical being is involved...

Vous dites que tout votre être historique est impliqué...

J. P.

...I begin and end design work and writing by lying in bed, it is a relaxed position. When you sit at the drafting table, it is already too directive, too framed. You are then in a kind of weightless state, while when you are at the drawing board, you are back in the coordinates of practical daily life.

...je commence et termine le travail de conception et d'écriture en m'allongeant dans mon lit, c'est une position détendue. Lorsque vous êtes assis à la table de rédaction, c'est déjà trop directif, trop encadré. Vous êtes alors dans une sorte d'état d'apesanteur, tandis que lorsque vous êtes à la table à dessin, vous êtes de nouveau dans les coordonnées de la vie quotidienne pratique.

M. W.

When you write in your wooden cottage on the lakeside in Sammatti, do you also write in [p.316] bed, or does the lake, the water as an elemental presence permeate the process ?...

Quand vous écrivez dans votre chalet en bois au bord du lac à Sammatti, écrivez-vous aussi dans le lit [p.316], ou est-ce que le lac, l'eau en tant que présence élémentaire imprègne le processus ?

J. P.

...yes, there I work less from my bed, because I have my eyes on the surface of the water. It has an almost hypnotic power. It is somewhat dream-like, the small repetitious movements of ripples and wavelets have an almost hypnotic effect. It is almost like your own breathing, which supports your automated life functions... yes... the question is to sink into a deeper level of mind, I could use the word archaic mind for that.

...oui, là je travaille moins depuis mon lit, parce que j'ai les yeux à la surface de l'eau. Elle a un pouvoir presque hypnotique. C'est un peu comme un rêve, les petits mouvements répétitifs des ondulations et des vaguelettes ont un effet fascinant. C'est presque comme votre propre respiration, qui soutient vos fonctions vitales automatisées... oui... l'enjeu est de s'enfoncer

dans un niveau d'esprit plus profond, je pourrais utiliser l'expression d'esprit archaïque pour cela.

THE ARCHAIC IN ARCHITECTURE

M. W.

Let us try to consider some qualities of the archaic in modern and contemporary architecture.

[Essayons de considérer certaines qualités de l'archaïque dans l'architecture moderne et contemporaine.](#)

J. P.

Alvar Aalto's Villa Mairea comes to my mind. A well designed home somehow enables us to reconnect with the forgotten memories in our own mind and body. Villa Mairea is extremely refined, but at the same time it is archaic in the very sense that it makes you feel so comfortable and safe enough that you can let your consciousness sink into deeper layers and that is very satisfying (4).

[La Villa Mairea d'Alvar Aalto me vient à l'esprit. Une maison bien conçue nous permet en quelque sorte de renouer avec les souvenirs oubliés dans notre propre esprit et notre corps. La Villa Mairea est extrêmement raffinée, mais en même temps elle est archaïque dans le sens où elle vous fait vous sentir si à l'aise et en sécurité que vous pouvez laisser votre conscience s'enfoncer dans des couches plus profondes et cela est très satisfaisant \(4\).](#)

M. W.

Interestingly, one of its many facets is the unique integration of elements of modernity and tradition, including archaic rural architecture. One could say steps on a ladder that take us back to our origins.

[Il est intéressant de noter que l'une de ses nombreuses facettes est l'intégration unique d'éléments de modernité et de tradition, notamment l'architecture rurale archaïque. On](#)

[pourrait dire des marches d'une échelle qui nous ramènent à nos origines.](#)

J. P.

Well, that is like the famous dream Carl Jung had about a house in which he walks down all floors from the attic to the cellar. There he finds human bones in a cave in an excavated recess (JUNG 1964)... It is a very concrete imagery of the layered human mind and the kind of experiences, memories and dreams that are stored in the various mental layers. Meaningful architecture does not merely consist of intellectual ideas of emotional feelings. It supports this layered consciousness as opposed to a focused consciousness in which the autonomy of our mental images and their rich interactions tends to get lost.

[Eh bien, c'est comme le fameux rêve de Carl Jung sur une maison dans laquelle il descend tous les étages du grenier à la cave. Là, il trouve des os humains dans une grotte dans un renforcement creusé \(JUNG 1964\)... Il s'agit d'une imagerie très concrète de l'esprit humain en couches et du type d'expériences, de souvenirs et de rêves qui sont stockés dans les différentes couches mentales. Une architecture signifiante ne consiste pas seulement en des idées intellectuelles de sentiments émotionnels. Elle soutient cette conscience stratifiée par opposition à une conscience focalisée dans laquelle l'autonomie de nos images mentales et leurs riches interactions ont tendance à se perdre.](#)

M. W.

You share with Peter Zumthor an emphasis on the primacy of emotion and bodily experience, a corresponding disregard for most uses of architectural photographs (5) and a concern for primary experiences. His name often comes up in connection with the archaic in architecture. Generally, the connection is made on the basis of the materials and techniques he uses and the materiality he achieves. Yet, most importantly, his buildings embody primal images, which have the power to allow very deep and largely

unconscious symbolic experiences. Of the people I interviewed at Kolumba Museum with the micro-phenomenology method, which helps bring fleeting and nonconscious experiences into consciousness (PETITMENGIN s. d.), one saw herself flying in the staircase while she had been standing at the top of it. For another one, walking through Room 20 towards Room 21 was like moving through a birth canal.

Vous partagez avec Peter Zumthor l'accent mis sur l'importance première de l'émotion et de l'expérience corporelle, un mépris équivalent pour la plupart des utilisations de photographies d'architecture (5) et un souci des expériences primitives. Son nom apparaît souvent en relation avec l'archaïsme de l'architecture. En général, le lien est établi sur la base des matériaux et des techniques qu'il utilise et de la matérialité qu'il atteint. Mais surtout, ses bâtiments incarnent des images primaires, qui ont le pouvoir de permettre des expériences symboliques très profondes et largement inconscientes. Parmi les personnes que j'ai interrogées au musée de Kolumba avec la méthode de la microphénoménologie, qui permet de faire prendre conscience d'expériences fugaces et non conscientes (PETITMENGIN s. d.), une s'est vue voler dans l'escalier alors qu'elle se tenait en haut de celui-ci. Pour une autre, traverser la salle 20 vers la salle 21 était comme se déplacer dans un canal de naissance.

J. P.

Yes, primal architectural images condense such experiences. When successful, they have something open-ended, which allows manifold individual experiential journeys. They arise from that deep emotive largely unconscious ground of being. Finding ways as a designer to reconnect with these layered dimensions of the mind is important. It is not about inventing something new, even if the encounter itself is experienced as fresh and new.

Oui, les images architecturales primitives condensent de telles expériences. Lorsqu'elles sont réussies, elles ont quelque chose d'ouvert, qui permet de multiples parcours expérientiels individuels. Elles émergent du profond sol émotionnel de

l'être, largement inconscient. Il est important pour un concepteur de trouver des moyens de se reconnecter à ces dimensions stratifiées de l'esprit. Il ne s'agit pas d'inventer quelque chose de nouveau, même si la rencontre elle-même est vécue comme fraîche et nouvelle.

M. W.

In your talk on Alvar Aalto at the Cite de l'Architecture (PALLASMAA 2018) you mentioned that you have been a good one hundred times at Villa Maria and yet meeting that place is always a fresh experience to you. Something similar happens to me again and again at Kolumba Museum. It has the uncanny power of renewing itself perpetually in my experience. It comes to me as alive and with an agency of its own. I think, we all have such places in [p.317] our lived memory, but could heed more attention to them. Such places, I would suggest, have the power of awakening deep biological and archaic dimensions of the mind.

Dans votre discours sur Alvar Aalto à la Cité de l'Architecture (PALLASMAA 2018), vous avez mentionné que vous avez été une bonne centaine de fois à Villa Maria et pourtant, rencontrer cet endroit est toujours une nouvelle expérience pour vous. Quelque chose de similaire m'arrive encore et encore au musée de Kolumba. Il a l'étrange pouvoir de se renouveler perpétuellement dans mon expérience. Il m'apparaît comme vivant et doté de sa propre agence. Je pense que nous avons tous de tels endroits dans notre mémoire vivante, mais nous pourrions y prêter davantage attention. Ces lieux, je dirais, ont le pouvoir d'éveiller les dimensions biologiques et archaïques de l'esprit.

J. P.

And they retain their secrecy. As in all artistic expression, expression cannot be explicit, it has to remain somehow concealed, if it does not want to become rationalised.

Et ils conservent leur secret. Comme dans toute expression artistique, l'expression ne peut être explicite, elle doit rester en quelque sorte cachée, si elle ne veut pas se rationaliser.

M. W.

Thank you, Juhani, for your time and inspiration ! Jean Starobinski (2000), the Swiss literary critic and historian of ideas talks about his task as a historian and it seems it translates well across to architecture and to our biological historicity: "I am heir to a very long history. At this point, it is for us to invent ours... Culture does not improvise itself, it builds on languages, images of the past and new tools. Knowledge has to connect with the warmth of life or it is merely a sterile exercise... Beyond my profession as a historian, I endeavour to uncover the spurting sources." In your thinking, the spurting sources of architecture are to be found in the stairways of the human body-mind and how they connect to nature, culture and the world. Renewal then comes from delving into the still present past and maintaining a connection with it. This, I think, comes close to a description of the "initialisation" process of a building project highlighted at "The potentials for the archaic today" conference and locates the source of meaning in architectural projects.

Merci, Juhani, pour votre temps et votre inspiration ! Jean Starobinski (2000), critique littéraire et historien des idées suisse, parle de sa tâche d'historien et il semble qu'elle se traduise bien dans l'architecture et dans notre historicité biologique : "Je suis l'héritier d'une très longue histoire. À ce stade, il nous appartient d'inventer la nôtre... La culture ne s'improvise pas, elle se construit à partir des langues, des images du passé et des nouveaux outils. La connaissance doit être liée à la chaleur de la vie, sinon elle n'est qu'un exercice stérile... Au-delà de mon métier d'historien, je m'efforce de découvrir les sources jaillissantes". Dans votre réflexion, les sources jaillissantes de l'architecture se trouvent dans les escaliers du corps et de l'esprit humains et dans la manière dont ils se connectent à la nature, à la culture et au monde. Le nouveau naît alors de l'exploration du passé encore présent et du maintien d'un lien avec celui-ci. Je pense que

cela rejoint la description du processus d'"initialisation" d'un projet de construction présentée lors de la conférence "The potentials for the archaic today" et situe la source de signification des projets architecturaux.

Notes

(1) Regarding engagement with sciences, Pallasmaa also promotes a dialogue between architecture and neurosciences aiming at better understanding the biological historicity of human beings and its implications for architecture. See in particular ROBINSON & PALLASMAA 2015.

(1) En ce qui concerne l'engagement avec les sciences, Pallasmaa promeut également un dialogue entre l'architecture et les neurosciences visant à mieux comprendre l'historicité biologique des êtres humains et ses implications pour l'architecture. Voir en particulier ROBINSON & PALLASMAA 2015.

(2) Faculty of Architecture of the University of Ljubljana, Juhani Pallasmaa, a one week workshop: burial urn for an artist, Ljubljana, 2015.

(2) Faculté d'architecture de l'Université de Ljubljana, Juhani Pallasmaa, un atelier d'une semaine : urne funéraire pour un artiste, Ljubljana, 2015.

(3) The Focusing Institute
[www.focusing.org/gendlin].

(4) In PALLASMAA 1998, the author writes: The emotional impact of Aalto's architecture frequently derives from sensuous archaic and unconscious images of shelter, protection, comfort, togetherness and familiarity." He draws out similarities of intimate ambiance with Frank Lloyd Wright's Falling Water, which are not immediately apparent in drawing and photographs. His analysis focuses on the atmospheric qualities of Villa Mairea and its extraordinarily complex "conglomerate of ideas, atmospheres and associations". Atmosphere will

become an important theme in Pallasmaa's writings from 2014 onwards.

(4) Dans PALLASMAA 1998, l'auteur écrit L'impact émotionnel de l'architecture d'Aalto provient souvent d'images sensuelles archaïques et inconscientes d'abri, de protection, de confort, d'unité et de familiarité". Il fait ressortir des similitudes d'ambiance intime avec Falling Water de Frank Lloyd Wright, qui ne sont pas immédiatement apparentes dans le dessin et les photographies. Son analyse se concentre sur les qualités atmosphériques de la Villa Mairea et sur son "conglomérat d'idées, d'atmosphères et d'associations" d'une complexité extraordinaire. L'atmosphère deviendra un thème important dans les écrits de Pallasmaa à partir de 2014.

(5) See, however, Juhani Pallasmaa's (2014) appraisal of Helene Binet's architectural photographs, which convey a sense of peripheral perception and perception in movement.

(5) Voir cependant l'évaluation par Juhani Pallasmaa (2014) des photographies d'architecture d'Hélène Binet, qui donnent une impression de perception périphérique et de perception en mouvement.

Bibliography

EISENBERG, Ram (2018): Conversation, mai [www.focusing.org/conversations/2018_05_ram_eisenberg.htm]

HAVIK, Klaske & THIELENS, Gus (2013): "Atmosphere, compassion and embodied experience, a conversation about atmosphere with Juhani Pallasmaa», Building Atmospheres, Journal for Architecture, Rotterdam, mai010 publishers.

HOLL, Steven, PALLASMAA, Juhani & GOMEZ, Alberto Perez (1994): Questions of perception: phenomenology of architecture, San Francisco, William K. Stout Publishers.

JUNG, Carl (1964): Man and his symbols, New York, Dell publishing.

OLOF-ORS, Matilda (ed.) (2015): Olafur Eliasson: Reality Machines, catalogue, London, Konig Books & Stockholm, Moderna Museet.

PALLASMAA, Juhani

(1980): «The two languages of architecture: elements of a bio-cultural approach to architecture», Encounters.

(1982) The Place of man time, memory, and place in architectural experience», Encounters Juhani Pallasmaa, architectural essays, Helsinki, Rakennustieto Oy, 2005.

(1983): "Architecture and the obsessions of our times», in Encounters: Juhani Pallasmaa, architectural essays, Helsinki, Rakennustieto Oy, 2005.

(1985a): "The geometry of feeling, the phenomenology of architecture», Encounters: Juhani Pallasmaa, architectural essays, Helsinki, Rakennustieto Oy, 2005.

(1985b): "The Rooms of Memory, Architecture in Paint-ing», Encounters: Juhani Pallasmaa, architectural essays, Helsinki, Rakennustieto Oy, 2005

(1995): Animal Architecture, Museum of Finnish Architecture, Vammalan Kirjapaino Oy.

(1996): The Eyes of the Skin: architecture and the senses, Chichester, Wiley.

(1998): "Image and Meaning», in Juhani Pallasmaa (ed.), Alvar Aalto: Villa Mairea 1938-1939, Helsinki, Alvar Aalto Foundation, Mairea Foundation.

(2001): The architecture of image, existential space in cinema, Helsinki, Rakennustieto Oy. — (2002): "The Lived Metaphor», in Primary Architectural Images, Seminar Document, School of Architecture, Washington University in St. Louis.

(2011): The embodied image: imagination and imagery in architecture, Chichester, Wiley.

(2014a): Space, place and atmosphere: peripheral perception in existential experience,

in Christian Borch (ed.), *Architectural atmospheres: on the experience and politics of architecture*, Basel, Birkhauser.

(2014b): "Alchemy of Photography», in *Dialogues*, exhibition catalogue.

(2018): *La rationalité synthétique* Alvar Aalto, Cite de l'Architecture, Fr. translation.

PETITMENGIN, Claire (s.d.): "Micro-Phenomenology» [www.microphenomenology.com] (in English and French).

ROBINSON, Sarah & PALLASMAA, Juhani (eds) (2015): *Mind in Architecture: Neuroscience, embodiment, and the future of design*, Cambridge, Mass., MIT Press.

STAROBINSKI, Jean (2000): interview in *Le Temps*, Lausanne, 11 November.

Biographies

JUHANI PALLASMAA is an architect, professor emeritus, and writer. He practiced architecture in 1962-2012. He was the Rector of the Institute of Design, Director of the Museum of Finnish Architecture, Professor and Dean of architecture at the Aalto University. He is a visiting professor in several universities abroad and a writer of sixty books and four hundred essays. He was a member of the Pritzker Prize Jury in 2008-2014, and is an honorary doctor of six universities.

JUHANI PALLASMAA est architecte, professeur émérite et écrivain. Il a pratiqué l'architecture de 1962 à 2012. Il a été recteur de l'Institut de design, directeur du Musée de l'architecture finlandaise, professeur et doyen de la faculté d'architecture de l'Université d'Aalto. Il est professeur invité dans plusieurs universités à l'étranger et auteur de soixante livres et de quatre cents essais. Il a été membre du jury du prix Pritzker en 2008-2014, et est docteur honoris causa de six universités.

MARCUS WEISEN carries out PhD research at the Ecole Normale Supérieure in Paris with Claire Petitmengin, on nonconscious dimensions of architectural encounter. The research brings empirical micro-phenomenology into dialogue with architectural phenomenology. Juhani Pallasmaa is a key reference, as is Peter Zumthor whose Kolumba Museum is the case-study building. He studied literature and worked in cultural development and administration.

MARCUS WEISEN mène une recherche doctorale à l'Ecole Normale Supérieure de Paris avec Claire Petitmengin, sur les dimensions inconscientes de la rencontre architecturale. Cette recherche met en dialogue la micro-phénoménologie empirique et la phénoménologie architecturale. Juhani Pallasmaa est une référence clé, tout comme Peter Zumthor dont le Musée Kolumba est le bâtiment d'étude de cas. Il a étudié la littérature et a travaillé dans le domaine du développement culturel et de l'administration

