

Influencia del mobiliario escandinavo de los 50 en el espacio doméstico y el mobiliario contemporáneo en Latinoamérica
Trabajo Fin de Máster.

Roselia Michelle Gil Barrera.

Tutor:
Juan Bravo Bravo.

Máster en Arquitectura Avanzada, Paisaje, Urbanismo y Diseño.
Módulo de Especialización:
Diseño de arquitectura interior y microarquitecturas.

Universitat Politècnica de València.
Septiembre, 2018.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCUELA TÉCNICA
SUPERIOR DE
ARQUITECTURA

ENTRE ESCANDINAVIA Y LATINOAMÉRICA:
mobiliario e interiores domésticos de mediados de siglo xx
Trabajo Fin de Máster.

Roselia Michelle Gil Barrera.

Tutor:
Juan Bravo Bravo.

Máster en Arquitectura Avanzada, Paisaje, Urbanismo y Diseño.
Módulo de Especialización:
Diseño de arquitectura interior y microarquitecturas.

Universitat Politècnica de València.
Septiembre, 2018.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCUELA TÉCNICA
SUPERIOR DE
ARQUITECTURA

Resumen

Esta investigación se propone dilucidar relaciones y posibles influencias entre el diseño escandinavo moderno y el interior doméstico latinoamericano de mediados de siglo XX.

Para determinar posibles analogías se desarrolla, en la primera parte de la investigación, una síntesis cronológica sobre los aportes del diseño escandinavo en el movimiento moderno. Se reconocen las características principales del diseño en Escandinavia, como su filosofía democrática y humanista que fusiona las tradiciones artesanales, la naturaleza, la estética y la ética con los principios racionales de la modernidad.

En la segunda parte se desarrolla un catálogo de viviendas unifamiliares aisladas que han sido relevantes en la historia de la arquitectura moderna latinoamericana, donde identificar características generales del interior doméstico latinoamericano de mediados de siglo, con el objetivo de poner en evidencia aquellas relaciones y analogías que puedan existir entre ambas realidades.

Para afinar en la investigación, en una tercera parte, del catálogo de viviendas latinoamericanas catalogadas, se realiza una selección de aquellas cuatro que han parecido más significativas de acuerdo con unos criterios preestablecidos, para someterlas a un análisis más pormenorizado que permita profundizar en sus características y comprobar de manera más clara la hipótesis de partida cuya discusión se argumenta en las conclusiones finales.

Palabras claves

Diseño moderno escandinavo

Latinoamérica

Interior doméstico

Diseño industrial

Diseño artesanal

Abstract

This research proposes to elucidate relations and possible influences between the modern Scandinavian design and the Latin American domestic interior of the mid-twentieth century.

To determine possible analogies, in the first part of the research, a chronological synthesis of the contributions of Scandinavian design in the modern movement are developed. The main characteristics of the design in Scandinavia are recognized, such as its democratic and humanist philosophy that merges artisan traditions, nature, aesthetics and ethics with the rational principles of modernity.

In the second part is developed a catalogue of single family homes that have been relevant in the history of modern Latin American architecture, where to identify the general characteristics of the domestic interior of Latin American midcentury, with the objective of highlighting those relations and analogies that may exist between both realities.

In order to refine the research, in a third part, the catalogue of Latin American catalogues is made a selection of those four that have seemed more significant according to a pre-established criteria, to submit them to an analysis more detailed in order to deepen its characteristics and to verify in a more clear way the hypothesis of departure whose discussion is argued in the final conclusions.

Keywords

Scandinavian Modern design

Latin America

Domestic Interior

Industrial Design

Craft Design

Contenido

1 PREÁMBULO

Introducción p. 6

Objetivos p. 9

2 APORTACIONES DEL DISEÑO ESCANDINAVO

2.1 Antecedentes :
Cultura artesanal p.10

2.2 Ellen Key :
Belleza para todos p.17

2.3 Los escandinavos
en el Movimiento Moderno p. 18

2.3.1 Kaare Klint
y la antropometría p. 19
2.3.1.1 Discípulos de Klint p. 21

2.3.2 Finn Juhl
y estilo tecla p. 26

2.3.3 Alvar Aalto:
el mobiliario en respuesta
a una arquitectura p. 29

2.3.4 Filosofía del diseño sueco:
artesano mecanizado p. 37

2.3.5 La edad de Oro
del diseño escandinavo p. 40

2.4 Singularidades
del diseño escandinavo p.45

3 RELACIONES ENTRE EL DISEÑO ESCANDINAVO Y EL INTERIOR DOMÉSTICO LATINOAMERICANO

3.1 Vivienda Unifamiliar
Latinoamericana
Mediados del siglo XX: Catálogo p. 52
Criterios de selección p. 52

3.2 La modernidad humanizada en
Latinoamérica: Análisis de casos p. 64

CONCLUSIONES BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN

1

PREÁMBULO

Para mi cualquier tipo de arquitectura, sea cual fuere su función, es una casa [...] Siempre mantienen una relación interesante con la verdadera existencia de la vida...

Wang SHU, cit. en Juhani PALLASMAA (2016), p. 7

Introducción

La presente investigación pretende aproximarse al estudio del diseño moderno escandinavo y al del espacio doméstico latinoamericano de mediados de siglo xx, con el objetivo de establecer sus relaciones y posibles similitudes e influencias.

El diseño moderno escandinavo se centró en mejorar la calidad de la vida cotidiana. Estos países, (Dinamarca, Suecia, Finlandia, Noruega e Islandia), se enfrentan a un drástico clima, nueve meses de invierno con pocas horas de luz. Esto hizo que los diseñadores se centraran principalmente en el bienestar del hábitat doméstico. Se proyectaban atmósferas acogedoras y muebles ergonómicos con una gran sensibilidad estética. Sus diseños fueron sinónimo de funcionalidad humanista, el desarrollo del buen diseño, que eliminó las barreras entre los principios de la modernidad con la tradición artesanal y la asimilación del pasado vernáculo.

Por otro lado arquitectura moderna latinoamericana de mediados de siglo XX, buscaba adaptar al contexto local los principios del movimiento moderno que se había gestado en Centroeuropa durante el periodo de entreguerras. En los últimos años de la década de 1940 y principalmente en la década de 1950 se desarrollaron obras que representaban la conjugación entre la cultura vernácula, las tradiciones culturales, el arte, la artesanía y los principios de las vanguardias modernas.

Tanto en los países escandinavos como los latinoamericanos, se buscaba humanizar el espacio doméstico. Esa tensión entre lo nacional y lo internacional es una tendencia que caracteriza a la modernidad posterior a la segunda guerra mundial. Puede identificarse incluso en las obras que Le Corbusier realiza en la India, en los grandes proyectos brasileños o en la modernidad italiana de posguerra, por ejemplo, así como también, claro está, en las obras del maestro Aalto.

*El habitar supone tanto un acontecimiento y una calidad mental y experiencial como un escenario material, funcional y técnico. La noción del hogar se extiende mucho más allá de su esencia física y de sus límites. Además de las cuestiones prácticas de la vivienda, el propio acto de habitar es un acto simbólico e, imperceptiblemente, organiza todo el mundo para el habitante [...] habitar forma parte de la propia esencia de nuestro ser y de nuestra identidad.*¹

¹ Juhani PALLASMAA (2016), p. 8

Es importante analizar estos principios debido a que el acto de proyectar una vivienda cada vez más se aleja de la esencia humana, priorizando una forma perfectamente articulada e innovadora, donde se exterioriza la labor del arquitecto, olvidando la concepción del espacio para el habitar cotidiano, perdiendo la escala humana, la intimidad, el tiempo, el contexto y la identidad.

Para determinar las posibles relaciones entre Escandinavia y Latinoamérica, se realiza una investigación bibliográfica con información suficiente para el desarrollo del presente trabajo.

Para contrastar la hipótesis de partida, en la última parte, se parte, de acuerdo con determinados criterios de tipología, geografía, cronología, publicación, etc. del catálogo anteriormente elaborado, se seleccionan cuatro casos para proceder a un análisis más profundo y detallado que permita identificar de manera más clara características del diseño escandinavo presentes en tales interiores domésticos latinoamericanos.

En la conclusión se reflexiona sobre estas similitudes y los aportes en el interior doméstico y en el diseño industrial partiendo de las características comunes de ambas regiones aportes en el interior doméstico y en el diseño de mobiliario, buscando las características comunes en ambas realidades.

Objetivos

Realizar una investigación bibliográfica que permita conocer la cronología, los protagonistas más importantes, la evolución y las principales características de lo que habitualmente se denomina diseño escandinavo moderno.

Identificar las características del interior doméstico latinoamericano de mediados del siglo xx a través de su materialización en viviendas unifamiliares aisladas. Para ello se seleccionan aquellos ejemplos proyectados y ejecutados durante la década de los cincuenta cuya calidad arquitectónica viene contrastada por su aparición en la bibliografía crítica de referencia. Sobre esta selección se realiza un estudio documental —planos y fotografías históricas— que permita estudiar sus características.

Realizar un estudio comparativo entre las dos realidades anteriores con el objetivo principal de dilucidar las relaciones que puedan existir entre ellas, sus analogías y diferencias así como posibles influencias.

2

APORTACIONES DEL DISEÑO ESCANDINAVO

Más que en ningún otro lugar del mundo, los diseñadores escandinavos han sustentado un enfoque democrático del diseño en busca de una sociedad ideal y de mejorar la calidad de vida a través de la tecnología y de productos funcionales y asequibles.

Charlotte y Peter FIELL (2013),
p. 8.



Fig. 2.01

2.1

Antecedentes cultura artesanal

Las últimas décadas del siglo XIX marcaron raíces sólidas que fueron definiendo las características del diseño escandinavo, principalmente por la inspiración en la cultura rural y la importancia de la artesanía ante la industrialización.

En comparación con el resto de la Europa occidental y Estados Unidos, la industrialización irrumpió relativamente tarde en Escandinavia, lo cual permitió preservar mejor las tradiciones artesanales de estos países.²

De acuerdo con los textos de Fay Sweet en su libro *Interiores Escandinavos* (2004), los diseñadores plantearon como objetivo promover el bienestar social mediante un cambio en el estilo de vida del hogar, *un mundo mejor para todos*. Debido a las migraciones por la industrialización, el ambiente urbano en Escandinavia era pobre, con hogares estrechos y de escasas comodidades. Por otro lado, la clase media se caracterizaba por interiores pocos iluminados y cargados de ornamentación, decoraban sus casas con frondosos muebles de madera oscura, superficies tapizadas y grandes cortinas en las ventanas que impedían la entrada de luz natural.

² Charlotte y Peter FIELL (2013), pp.13-14.

Fig. 2.01 Carl LARSSON: *Artesano*. Ilustración.

Fig. 2.02 Vivienda vernácula: *Tupa*. Finlandia.



Fig. 2.02

En busca de construir un futuro con identidad propia, los arquitectos y diseñadores escandinavos dirigieron su mirada hacia el pasado. Realizaban visitas a antiguas granjas, analizando sus orígenes vernáculos, con el objetivo de recuperar su legado arquitectónico.

En Finlandia la fuente de inspiración para arquitectos como Alvar Aalto fue la *tupa*, una humilde vivienda rural de madera que se caracterizaba por ser un solo espacio multiusos, donde se trabajaba, comía, reunía y descansaba. Equipada con muebles sencillos y prácticos de madera natural y típicas alfombras estrechas con motivos rayados bordadas a mano.

Por otra parte, en Suecia los arquitectos edificaron el futuro de la vivienda a través de la casa campestre conocida como *la stugga*. Vivienda en madera caracterizada por tener un pequeño porche, una típica chimenea, y las fachadas pintadas en rojo y blanco.

La influencia de William Morris y el movimiento de *Arts & Crafts* estimularon a los escandinavos para conservar sus raíces artesanales conservando su propia identidad ante la llegada de la industrialización. Para continuar con la tradición artesanal crearon diversas sociedades con el objetivo de que el oficio del artesano permaneciera dentro de su identidad en el mundo del diseño doméstico. En 1845 se creó la Sociedad Sueca de Diseño Industrial para salvaguardar la calidad industrial de la artesanía sueca. Mediante criterios de diseño democrático, buscaban que el buen diseño llegara a todos los hogares suecos, independientemente de su nivel económico.

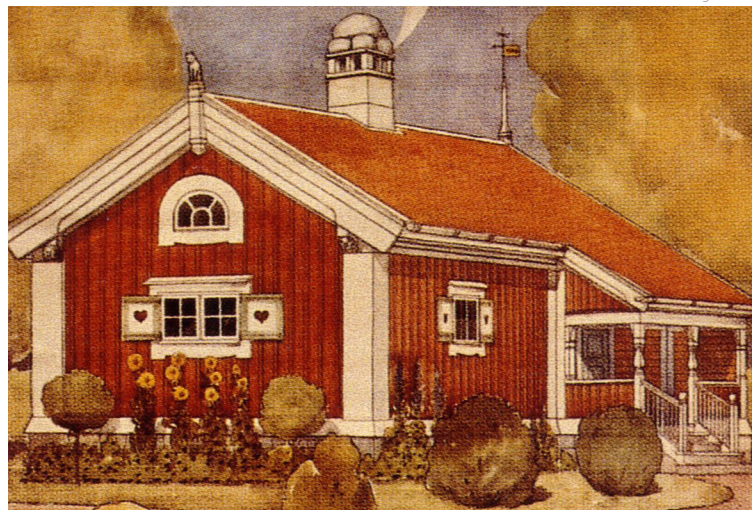


Fig. 2.03

1760-1840

Se inicia la industrialización

1840-1867

Surge en Escandinavia un movimiento artístico de corta duración denominado *Romanticismo Nacional*, que dirige una mirada al pasado del estilo tradicional y rústico, recuperando patrones de la industria textil y de la cerámica.

1845

Se funda la Sociedad Sueca de Artesanía y Diseño (*Svenska Slöjdföreningen*), para salvaguardar la calidad de la industria artesanal sueca.

1861

Movimiento *Arts & Crafts* por William Morris (1834-1896)

1872

Primera Exposición Nórdica Industrial y de Arte, en Copenhague.

Fig. 2.03. Vivienda representativa de refugio campestre : *Stugga*. Suecia.

Fig. 2.04. Carl LARSSON: *Lilla Hyttnäs*. Comedor.



Fig. 2.04



Fig. 2.05



Fig. 2.06

Un punto de partida en el interiorismo doméstico escandinavo fue la casa de campo llamada *Lilla Hyttnäs* en Sundborn, Suecia, de Carl Larsson y su esposa Karin, también diseñadora. Este hogar marcó un principio en los ideales del interiorismo doméstico escandinavo que conocemos hoy día. Fue una obra que integraba los principios del movimiento *Arts & Crafts*, una atmósfera reconfortante, compuesta de colores vivos en el mobiliario pintado, estampados, materiales rústicos, espacios diáfanos, una experiencia simple en un agradable ambiente bohemio lleno de luz natural.

*Las cualidades de un hogar que representaba Carl Larsson las plasmó en su libro de acuarelas Ett hem (un hogar), tenía 24 estampas inspiradas en los interiores de Lilla Hyttnäs. Demostrando cómo se podían concebir interiores bonitos, funcionales y baratos.*³

Una casa de campo tan sencilla y encantadora que bastó para granjearles el apelativo de creadores del estilo sueco.

F. SWEET, (2004).

1897

Carl LARSSON: *Ett hem*
(Un hogar)

1906

Karin LARSSON: *Mecedora*



Fig. 2.07

Fig. 2.05 Carl LARSSON: *Lilla Hyttnäs*. Estudio.

Fig. 2.06 Carl LARSSON: *Lilla Hyttnäs*. Acuarela.

³ · Fay SWEET, (2004), p. 18

2.2

Ellen Key

belleza para todos

Ellen Key (1849 – 1926), fue una filósofa sueca, socialista, feminista, pedagoga y teórica del diseño. En 1899 publicó una obra llamada *Skönhet för alla (Belleza para todos)*, expresando el compromiso social que sentía sobre la vida digna doméstica, la estética y el buen diseño, que debía ser dirigida para todos, no solo para la clase alta, sino también para la clase social de menos recursos económicos. Key decía: *la gente trabaja mejor, se siente mejor y son más felices cuando tienen objetos cotidianos de bellos colores y formas alrededor de sus casas, independientemente de cuan modesto sea el objeto.*⁴

En ese mismo año de 1899, Key organizó una exposición para educar a la clase obrera en la composición del interiorismo doméstico, para lo que unió a varios artistas suecos de la época. La exposición se basaban en la reproducción de una habitación llamada *la sala verde*, un espacio humilde donde mezcló las tradiciones suecas y el estilo inglés, compuesto por cortinas blancas, muebles de madera con asientos tapizados, paredes empapeladas con motivos de pequeñas amapolas, y las típicas alfombras suecas.⁵

*Un gusto unificado proporciona una forma unificada para toda la sociedad. Este es el significado más profundo del lema, objetos cotidianos bellos.*⁶

G. PAULSSON, (1919)



Fig. 2.08



Fig. 2.09



Fig. 2.10

Fig. 2.08, 2.09, 2.10
Ellen KEY: *Sala verde*, sept. 1899

⁴ Cit. en B. POLSTER (1999), p. 55

⁶ *Íd.*, p. 155

⁵ Véase: MILLER LANE, B. (2008). "An Introduction to Ellen Key's 'Beauty in the Home,'" In *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*. Nueva York: The Museum of Modern Art. pp. 19-31. < http://repository.brynmawr.edu/cities_pubs > [Consulta: 22 de abril de 2018]

2.3

Los Escandinavos en el movimiento moderno

Animados por la obra de Ellen Key *Belleza para todos* y por el lema acuñado por la Asociación Sueca de Artesanía y Diseño Industrial *objetos cotidianos bellos*, los diseñadores escandinavos buscaron crear objetos asequibles y la vez con alta calidad estética, interpretando las cualidades formales, técnicas y estéticas del Movimiento Moderno, pero con enfoque social y culturalmente más humano.⁷

Escandinavia no sólo tuvo la influencia sobre los valores de la artesanía del *Arts & Crafts*, también de los principios del *Deustcher Werkbund*, pero se inclinaron más a las influencias a la escuela de Viena y los ideales de la *Wiener Werkstätte* se consideraron una referencia ideal en el diseño, sobre todo, a partir del avance realizado por Michael Thonet en la producción industrial de muebles.⁸

Los países escandinavos construyeron su identidad en el mundo del diseño a través del justo equilibrio entre las influencias mencionadas, las bases de la filosofía de Le Corbusier, Mies Van der Rohe y la escuela de la Bauhaus, pero sobre todo, a través de su herencia artesanal, concibiendo el diseño con una estética que anteponía los valores humanos, sociales y de la naturaleza, dando lugar en 1930 lo que se conoce hoy en día el Diseño Moderno Escandinavo.

A través de los siglos, la vida doméstica se ha convertido en el refugio de los países escandinavos, no solo por las drásticas temperaturas que enfrentan, sino también, como eje principal de la vida familiar. La versión nórdica ideó el diseño como parte integral de la vida cotidiana, creando una línea más democrática mediante objetos simples, elegantes y de alta calidad, uso de materiales naturales especialmente la madera, formas orgánicas, amplios espacios abiertos rodeados de luz donde primaba el bienestar del usuario.

1859

Michael THONET: *Silla n.º 14*. Primer ejemplo de diseño industrial en mueble. Viena

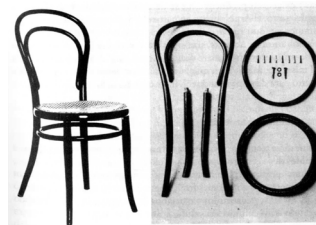


Fig. 2.11

1903

Fundación de los *Wiener Werkstätte* (Talleres vieneses).

1907

Hermann MUTHESIUS: funda el *Deutscher Werkbund* en Múnich.

1919

Walter GROPIUS: funda la Bauhaus en Weimar.

1919

Gregor PAULSSON: *Vackrare vardagsvara* (*Objetos cotidianos bellos*).

1930

Exposición de Estocolmo, dirigida por E. Gunnar ASPLUND. Nacimiento del Diseño Moderno Escandinavo.

⁷ Véase: Charlotte y Peter FIELL (2013), p.12

⁸ Véase: JAMALUDIN, Jamaludin; BUCHORI, Imam; SANTOSA, Imam. (2007). *Desain Mebel Denmark dalam Konteks Perkembangan Desain Kontemporer Skandinavia. (Diseño de mobiliario danés en el contexto del desarrollo del diseño contemporáneo escandinavo)*. Journal of Visual Art and Design, vol. 1, no. 2, pp. 155-180. en < <http://journals.itb.ac.id/index.php/jvad/article/view/656> > .
[Consulta: 7 de marzo de 2018]

2.3.1 Kaare Klint y la antropometría

Klint (1888-1954), es considerado padre del diseño danés. En 1917 llevó a cabo un estudio antropométrico (medidas del cuerpo humano), con el fin de generar información suficiente que permitiera la creación de muebles que correspondieran mejor con las características físicas humanas. También estudió las piezas de los muebles clásicos, su función, dimensión y estructura. Klint estaba convencido de que *los antiguos eran más modernos que nosotros*,⁹ y utilizaba el pasado como una herramienta de diseño, buscando crear soluciones ideales y atemporales. Junto a sus estudiantes analizaron los clásicos británicos, muebles del siglo XVIII inglés como la butaca *Windsor*, y la producción de los muebles americanos *Shaker* y usó los resultados de sus análisis para diseños como el de su famosa silla *Safari* (1933) y la *Tumbona* (1933) para Rud. Rasmussen.

La influencia de Kaare Klint como profesor en la *Kongelige Danske Kunstakademi* (Real Academia de Bellas Artes) de Copenhague, condujo a una renovación del diseño de muebles danés contribuyendo de manera importante a la concepción del mobiliario moderno escandinavo que conocemos hoy día. Mediante el ideal de conservar los valores de la artesanía se creó un conjunto de función, belleza, simplicidad y sinceridad material, buscando crear objetos ideales para la vida diaria en un confortable ambiente doméstico.

Klint inculcaba a sus alumnos el propósito de crear *objetos para vivir*. Más allá de ser moderno la filosofía de su enseñanza se basaba en tradición y funcionalidad.



Fig. 2.12



Fig. 2.13

1914
Kaare KLINT: *Silla Faaborg*
para el Faaborg
Museum



Fig. 2.14

1924
Kaare KLINT: Fundador de
la escuela de muebles de
Copenhague.

1929
Kaare KLINT: Medalla de
oro en la Feria Mundial de
Barcelona.

1935
Kaare KLINT: Medalla de
oro en la Feria Mundial de
Bruselas.

⁹ Cita en Renato DE FUSCO, (1985), p. 284.

Fig. 2.12 Kaare KLINT: *Silla Safari*, para Rud. RASMUSSEN, 1933. Dim.: 81 x 58 x 58 cm'. Materiales y estructura: Caoba o cerezo, asiento y respaldo de cuero.

Fig. 2.13 Kaare KLINT: *Tumbona Modelo n. 4699*, para Rub RASMUSSEN, 1933.

Fig. 2.14 Kaare Klint: *Silla Faaborg*, para Rud. RASMUSSEN, 1914. Dim.: 73 x 64 x 70 cm. Materiales y estructura: Marco de caoba o cerezo, asiento de buey y respaldo tejido en fibra natural.

Klint fue pionero en la realización de pruebas para almacenar vajillas en armario o estante. Experimentó todas las diversas posiciones para adquirir mediciones estándares del tamaño de diferentes tipos de vajillas, manteles individuales y botellas de vino .

Resultados del estudio Kaare Klint para almacenajes de vajillas en alacenas.

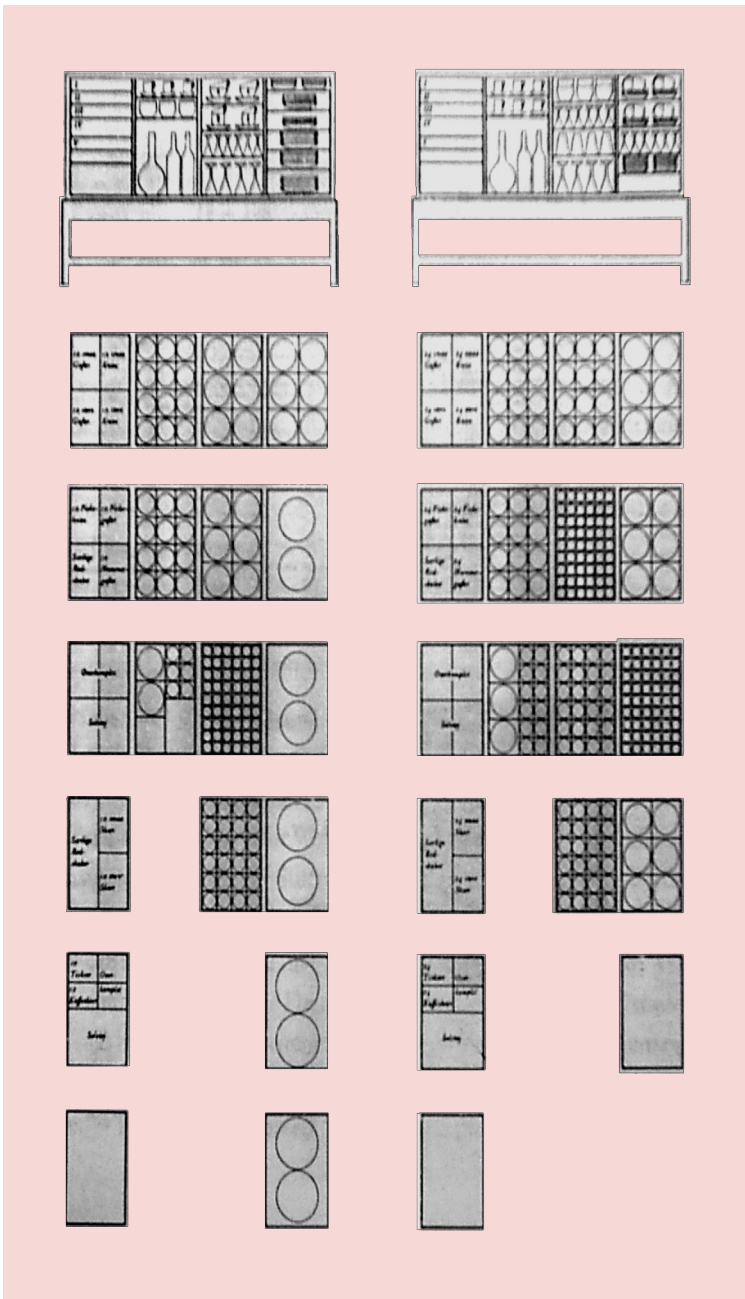


Fig. 2.15

Entre los dos extremos del diseño de muebles del periodo de entreguerras, la baute ébénisterie de Ruhlmann y la modernidad de Le Corbusier y de los diseñadores de la Bauhaus, existía una vida intermedia. Fue felizmente emprendida por Kaare Klint, y dio origen al moderno estilo escandinavo .¹⁰

Fig. 2.15 Kaare KLINT: almacenajes para vajillas en alacenas.

¹⁰. H. HONOUR. Cita en Renato DE FUSCO (1985), p. 282.

2.3.1.1.

Discípulos de Klint

En la Real Academia de Bellas Artes de Dinamarca en Copenhague Kaare Klint impartió clases a una generación de alumnos que se convirtieron en pilares importantes de la identidad del diseño escandinavo. Se vieron inspirados con su enseñanza y aplicaron en sus diseños las bases de su filosofía (función y tradición), continuando los estudios de la antropometría y los análisis de los muebles del pasado.

Orla Molgaard-Nielsen (1907-1993)

Estudió ebanistería en la Escuela de Artes y Oficios de Copenhague y con Kaare Klint en la Real Academia de Bellas Artes en Dinamarca, Copenhague.

Aplicó las enseñanzas de Klint sobre antropometría, con el objetivo de crear mobiliarios más confortables y funcionales. Muchos de sus trabajos los desarrolló junto a Peter Hvitd (1916-1986). Sus trabajos en conjunto trajeron innovaciones como *laminas plegada de haya en un núcleo de caoba*.¹¹

La *silla AX* fue galardonada con numerosos premios, incluidos un premio honorífico en las ediciones de 1951 (IX) y 1954 (X) de la Trienal de Milán, y un premio Good Design en la exposición homónima celebrada en Estados Unidos en 1951.

Fig. 2.16

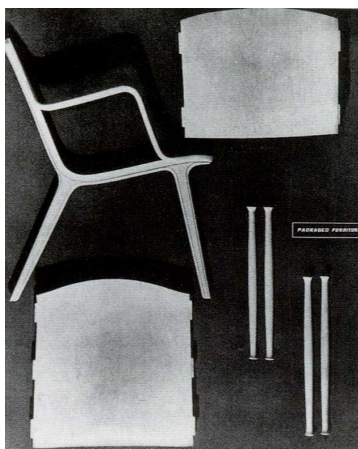
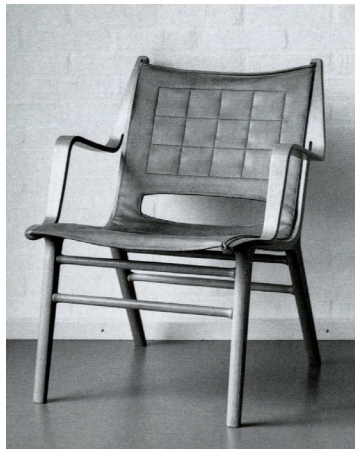


Fig. 2.17



1950

La *silla AX* se convierte en uno de los modelos con mayor aceptación comercial de la década.

1961

Kaare KLINT: *Tumbona S* para Fritz Hansen



Fig. 2.18

¹¹ Véase. Charlotte y Peter FIELL (2013), pp.142-144

Fig. 2.16, 2.17 Peter HVITD y Orla MOLGAARD-NIELSEN: *Silla AX* para Fritz HANSEN, 1950. Dim.: 76.2 x 60.96 x 68.58 cm. Materiales y Estructura: láminas de madera de haya pegadas desde un núcleo de caoba. Respaldo y asiento de cuero.

Fig. 2.18 Peter HVITD y Orla MOLGAARD-NIELSEN: Sillón para *Soborg Mobelfabrik*, 1956. Dim.: 76 x 45 x 43 cm. Materiales y Estructura: madera natural teca y asiento tejido con cuerda natural.

Grete Jalk (1920-2006)

Entre 1940 y 1943 realizó sus estudios en la Academia de Arte y Oficios de Copenhague. Hizo sus prácticas como diseñadora bajo la tutela de Kaare Klint en la Real Academia Danesa de Bellas Artes en Copenhague donde se graduó en 1946.

Animada con las investigaciones de Klint, continuó el análisis de las formas ideales de los muebles históricos clásicos, como la silla *Windsor* y sus investigaciones de antropometría. Aplicó en sus diseños las técnicas de la artesanía tradicional y los principios del diseño racional. En 1954 funda su propio estudio.

Entre 1956-1962 y 1968-1974, fue coeditora de la revista danesa de diseño *Mobilia*. En 1946 recibió su primer premio en el concurso anual de ebanistas de Copenhague. En 1951 sus diseños de muebles se expusieron en la IX Trienal de Milán y, en 1953, ganó premio George Jensen.



Fig. 2.19

Mogens Koch (1898-1992)

En 1925 se graduó como arquitecto en la Real Academia Danesa de Bellas artes de Copenhague. Entre 1921 y 1925 trabajó como ayudante del arquitecto Carl Petersen (1874-1923). Hizo numerosos viajes por Estados Unidos, México y Europa y trabajó como asistente de Kaare Klint.

Entre 1950-1968 fue profesor de la Real Academia Danesa de Bellas Artes. A partir de 1956 fue conferenciante en Massachusetts Institute of Technology, y desde 1962 en el Instituto de Diseño Industrial de Tokio.

Su trabajo fue expuesto en diversas trienales de Milán. En 1963 y 1964 fue galardonado con la medalla C.F. Hansen y con el premio anual del Gremio de Ebanistas.



1960
Grete JALK: butaca para France & Son

Fig. 2.20



Fig. 2.21

1963
Grete JALK: muebles *Watch and Listen* en pino de Oregón, obras del ebanista J. H. JOHANSEN.

1970-1980
Grete JALK: forma parte del jurado del premio ID.

1987
Grete JALK: *40 años de Diseño de Mobiliarios en Dinamarca*.

Fig. 2.19 Grete JALK: Silla para Poul JEPPESEN, 1963.
Dim.: 75 x 63 x 70 cm
Materiales y estructura: madera laminada curvada contrachapada de teca junto a juego de mesitas.



Fig. 2.22

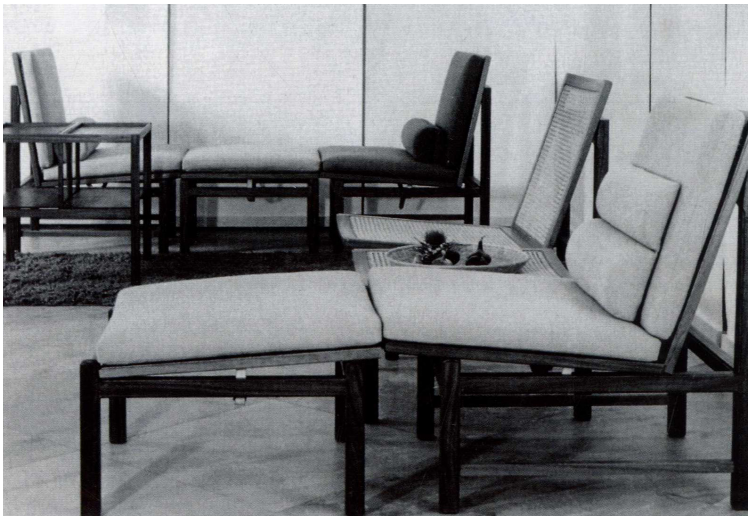


Fig. 2.23

Borge Mogensen (1914-1972)

Estudió en la escuela de Artes y Oficios de Copenhague entre 1936-1938. Luego realizó sus prácticas bajo las órdenes de Klint en la escuela de ebanistería de la Real Academia Danesa de Bellas Artes de Copenhague entre 1938-1941.

En su experiencia de trabajo junto a Kaare Klint estudió las proporciones de los muebles clásicos, como la tradicional *silla Windsor*, y definió su trabajo sobre formas clásicas en un lenguaje moderno con una filosofía de crear muebles simples y útiles.



Fig. 2.24

1932
Morgers KOCH: Silla MK Safari para Rud. RASMUSSEN.

Fig. 2.22 Interior escandinavo contemporáneo habilitado como cocina-comedor. Posee las cualidades distintivas del diseño escandinavo de las décadas de los 30-50: colores claros, maderas naturales y una amplia chimenea abierta.

Fig. 2.23 Mogens KOCH: Sillas de caoba por módulos, reposapiés y mesa para Rud. RASMUSSEN, 1961.

Una clara representación son su *silla Shaker J-36*, también con influencia de los muebles americanos *Shaker*. Con la misma influencia nació su conocido sofá *Modelo N. 1789*. Sus muebles se caracterizaban por el uso de la atractiva madera de haya, proporciones masculinas y artesanía de alta calidad. ¹²

Mogensen recibió la Medalla Eckersberg de 1950, así como los más altos honores arquitectónicos en Dinamarca, el C.F. Medalla Hansen, en 1972.



Fig. 2.25



Fig. 2.26

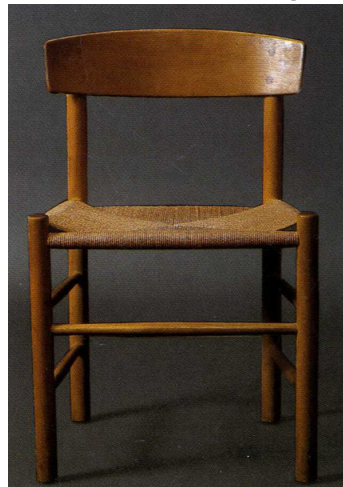


Fig. 2.27



Fig. 2.28

Fig. 2.25 Borge MOGENSEN:
Sofá de respaldo ahusado, 1947.
Dim.: 76,5x160-190x40 cm.
No entró en producción hasta 1962 porque resultaba demasiado sofisticado para la modesta cultura de posguerra. Materiales y estructura: Cojín de la tela, estructura de haya, roble, marco de nogal, lado reclinable mediante correa de cuero.

Fig. 2.26 Borge MOGENSEN:
Silla española modelo N2226 para Federica Furniture, 1959.
Dim.: 67,95x82,55x61,6 cm.
Materiales y estructura: construcción en roble, asiento y respaldo en cuero.

Fig. 2.27 Borge MOGENSEN:
Silla Shaker J-39, para FDB, 1944. Dim.: 76x 42 x 48 cm
Materiales y estructura: marco de roble con asiento tejido a mano con cuerda natural.

Fig. 2.28 Borge MOGENSEN:
Estancia con muebles de madera teca y tapices con tejidos de Lis AHLMANN, 1947.

Ole Wanscher (1903-1985)

Estudió con Kaare Klint en la Real Academia Danesa de Bellas Artes y se graduó en 1929. La influencia y el gusto por la historia de muebles la obtuvo de su padre que fue historiador de arte. Hizo numerosos viajes por Europa y Egipto para estudiar los muebles nativos y su historia.

Al igual que Kaare Klint, Wanscher creía que el análisis de los muebles del pasado era una herramienta muy útil e importante para crear formas contemporáneas. Sus diseños estaban inspirados en los clásicos ingleses del siglo XVIII, chinos, griegos y egipcios, como su *Taburete Egipcio* de 1960.

Wanscher fue uno de los fundadores de las influyentes exposiciones anuales organizadas por el Gremio de Ebanistas de Copenhague. Entre 1955-1973 sustituyó a Klint como profesor de la Real Academia Danesa de Bellas Artes, donde siguió fomentando el estudio a los muebles de época.

En 1960 obtuvo medalla de oro en la XII Trienal de Venecia y el Premio Anual de Ebanistería de Copenhague. Participó en numerosas exposiciones como *Design in Scandinavia*, en Estados Unidos 1954-1957 y *Neue form Danemark* Alemania 1956-1959.



Fig. 2.29



Fig. 2.30



Fig. 2.31

Fig. 2.29 Ole WANSCHER:
Taburete Egipcio para A. J. Iversen,
1960.

Dim.: 46 x 61 x 38 cm

Materiales y estructura: taburete plegable con madera de roble asiento en cuero.

Fig. 2.30 Ole WANSCHER: Silla para Rud. RASMUSSEN, 1951.

Materiales y estructura: silla de roble con asiento y respaldo tejido en mimbre.

Fig. 2.31 Ole WANSCHER:

Mesa Nido para A. J. Iversen, 1953.

Materiales y estructura: patas en roble y tope de palisandro.

2.3.2

Finn Juhl (1912-1989) y el estilo teca

En 1930 ingresó en la Real Academia Danesa de Bellas Artes. En 1934 trabajó en el estudio de arquitectura de Viehlm Lauritzen (1894-1984), quien fue profesor de la academia, hasta 1944.

Juhl desarrolló sus diseños mediante principios opuestos a los de Kaare Klint. Sus diseños tenían una lectura más orgánica y escultórica, representando el arte abstracto de la época. Muchas de sus obras las desarrolló en colaboración del maestro ebanista Niels Vodder.

En 1945 fundó su estudio donde comenzó a diseñar sofás desarrollando diferentes técnicas con el uso de la madera de teca. Junl logró crear un estilo pelicular a través del uso de este material. Desarrolló diferentes técnicas que aportaron el nacimiento de una nueva visión en la línea del diseño danés. Finn Juhl fue de gran influencia en las generaciones posteriores no sólo con su trabajo en el diseño de muebles, también desde su puesto como decano en la Escuela de Diseño de Interior de Copenhague.

Durante su trayectoria Juhl obtuvo numerosos galardones. Ganó seis medallas oro en diversas trienales de Milán y catorce premios del gremio de ebanistas de Copenhague.



Fig. 2.32

1943

Finn JUHL: Premio c. f. Hansen para jóvenes arquitectos

1951

Finn JUHL: Diseño de interior Cámara del Consejo de Administración Fiduciaria, sede de la ONU, Nueva York

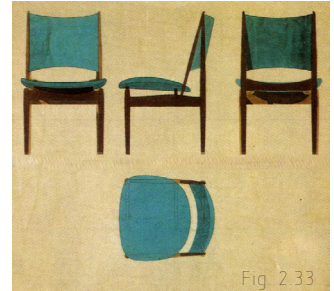


Fig. 2.33

1953

Finn JUHL: *silla para comedor*, producida por Niels Vodder. Acuarela.

1954

Finn JUHL : Diseño la exposición del 50 aniversario, Museo de arte Decorativo, Copenhague. X Trienal, Milán, obtiene Diploma Honorario

1957

Finn JUHL: XI Trienal de Milán, diseña el pabellón de Dinamarca y es premiado con medalla de oro

1964

Finn JUHL: Premio A.I.D. de diseño, Chicago

1978

Finn JUHL: Diseñador Real Honorario para la Industria, Londres.

Fig. 2.32 Finn JUHL: Sofá tapizado para Niels Vodder, 1939.

Dim.: 87 x 136 x 80 cm.

Es uno de los primeros ejemplos del uso de formas orgánicas esculturales en el diseño de muebles danés.



Fig. 2.34

La vivienda de Finn Juhl fue construida en 1942. Se caracteriza principalmente por el valor de la atemporalidad, la única pista que revela su antigüedad son las pequeñas dimensiones del baño y la cocina.¹²

Ubicada en Ordrup en las afueras Copenhague. Se desarrolla en una planta en L de un sólo nivel y cuenta con 170 m² de construcción.

La gran entrada de iluminación natural y las superficies blancas del interior ayudan a resaltar las diferentes texturas como la madera natural del techo, suelo y muebles, el color de los tapices y las pinturas decorativas. El arquitecto diseñó exclusivamente para la casa, muebles, como el sofá *Poeta* de 1942, armarios empotrados, alfombras, lámparas y objetos de madera y cerámicas.



Fig. 2.35



Fig. 2.36



Fig. 2.37

¹² F. SWEET (2004). p. 130

Fig. 2.34 Finn JUHL: *Casa Juhl*. Plano en Acuarela. 1968.

Fig. 2.35 Finn JUHL: *Interior casa Juhl*. Corredor, 1942.

Fig.2.36 Finn JUHL: *Sofá Poeta*, 1942. Dim.: 136 x 80 x 38 cm
Materiales y estructura: patas en nogal, teca, o roble teñido de negro. Tapicería: tela o cuero

Fig. 2.37 Finn JUHL: *Casa Juhl*. vista desde el salón hacia la biblioteca. *Butaca Cacique*, 1949. Dim.: 100cm x 88 x 34.5 cm
Materiales y estructura: marco de teca, nuez . Respaldo y asiento tapizado en cuero



Fig. 2.38



Fig. 2.39



Fig. 2.40

Fig. 2.38 Finn JUHL:
Butaca Modelo N. NV-48 para
Niels Vodder, 1948.
Dim.: 69 x 63 x 44 cm
Materiales y estructura: marco de
roble/teca, nogal . Tapicería: Piel
o tela.

Fig. 2.39 Finn JUHL: *Butaca Peli-
cano* para Niels Vodder, 1940.
Dim.: 85x 76 x 37 cm.
Materiales y estructura: madera
teca y tapizado en versiones de
cuero tela.

Fig. 2.40 Finn JUHL :
Butaca Modelo No. NV-45, para
Niels Vodder, 1945.
Dim.: 83 x 70 x 75 cm
Materiales y estructura:
se construyeron varios modelos
con maderas diferentes, palo de
rosa, caoba, teca y nogal. Respal-
do y asiento tejido.

2. 3.3. Alvar Aalto

El mobiliario como respuesta de una arquitectura

Aalto (1898-1976), fue uno de los grandes arquitectos representante del Movimiento Moderno en Escandinavia a nivel internacional. Se graduó de arquitecto en 1921, desde sus comienzos Aalto demostró su gusto y respeto por la arquitectura vernácula, valorando las tradiciones y los antiguos métodos construcción de Finlandia. En 1921 escribió:

*Las cosas viejas nunca renacen; pero tampoco desaparecen totalmente. Lo que una vez ha existido resurge siempre bajo una nueva forma. Tengo la impresión de que en estos momentos intentamos avanzar hacia un todo.*¹³

Alvar Aalto no sólo fue un destacado arquitecto también fue un reconocido diseñador que a través de sus creaciones logró desarrollar una abstracción orgánica y funcionalista con un gran respeto a la naturaleza. Se preocupaba por los objetos que ocuparían los espacios que proyectaba, logrando agradables atmósferas complementando el conjunto constituido por espacio-objetos-usuarios.

A lo largo de su carrera desarrolló numerosos proyectos arquitectónicos, en los cuales, buscaba respuesta en sus interiores a través del mobiliario. En 1954 señaló:

*Mis muebles raramente –por no decir nunca- son producto de un diseño profesional. Casi sin excepción, los he diseñado en conjunción con proyectos arquitectónicos, una mezcla heterogénea de edificios públicos, residencias aristocráticas y casitas para obreros. Es muy divertido diseñar mobiliarios en estas circunstancias.*¹⁴



Fig. 2.41

Fig. 2.42

1927-1935

Alvar AALTO: Experimentos con madera para la *Biblioteca Viipuri*.

1929-1933

Alvar AALTO: *Hospital Paimio*.

1935

Alvar y Aino AALTO: Fundación de *Artek*.

1937

Alvar AALTO: Pabellón finlandés para la Feria de París.

1938

Alvar AALTO: Exhibición en el MOMA de Nueva York y 1939 Pabellón Finlandés Feria de Nueva York

1946

Alvar AALTO: Clases en el Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT)

¹³ Cit. en Sandra DACHS; Patricia DE MUGA; Laura GARCIA. (2007). p. 6

¹⁴ íd., p. 8

Fig. 2.41, 2.42 Alvar AALTO: *Silla 11/611*, 1929. Colaboración: Otta KORHONEN Dim.: 80 x 48,5 x 50 cm Materiales y estructura: marco de abedul lacado, asiento y respaldo en madera chapada y moldeada. (En versiones posteriores tapizados con lona trenzada).

Los muebles diseñados para el Sanatorio de Paimio fueron de los más destacados a lo largo de la carrera Aalto, definiendo una línea importante dentro del diseño escandinavo y el aporte a nuevas tecnologías dentro del diseño industrial, mediante nuevas formas con madera como material tradicional como, por ejemplo, las formas orgánicas en madera laminada contrachapada.

A pesar de que estos mobiliarios fueron destinados al sanatorio, se adaptaron a diversos ambientes, principalmente los domésticos.

Fig. 2.43



Fig. 2.44



Fig. 2.45



Fig. 2.46



Fig. 2.47



Fig. 2.43 Alvar AALTO:
Mesita 75/915. 1931-1932.
Dim.: 59 x 60 x 51.5 cm
Materiales y estructura: Marco de madera de abedul sobre madera contrachapada.

Fig. 2.44 Alvar AALTO:
Silla 31/42. 1931-1932
Dim.: 61 x 61 x 66 cm
Materiales y estructura: Marco de madera laminada. Respaldo y asiento en una pieza completa curvada de madera contrachapada, (existen modelos en versión tapizado).

Fig. 2.45 Alvar AALTO: *Butaca Híbrida*.
1931-1932. Colaboración: Otto KORHONEN
Dim.: 74.5 x 63 x 65 cm, altura del asiento: 41 cm
Materiales y estructura: patas de patín en tubo de acero pintado en negro. Respaldo, asiento y reposabrazos en una misma pieza de madera curvada contrachapada.

Fig. 2.46 Alvar AALTO: *Silla 51/403*. 1931-1932.
Dim.: 76 x 53.5 x 65.5 y altura del asiento 40.5 cm
Materiales y estructura: madera de abedul. Respaldo y asiento en una sola pieza de madera laminada contrachapada curvada y lacada.

Fig. 2.47 Alvar AALTO: *Butaca 41*. 1931-1932.
Dim.: 65 x 61 x 86 cm
Materiales y estructura: marcos laterales de madera laminada de haya unidos por chambranas de madera maciza. Respaldo y asiento en una pieza entera curva de madera contrachapada y lacada.
Variantes: *Butaca 44*. (1935-1936)



Fig. 2.48



Fig. 2.49



Fig. 2.50



Fig. 2.51

Fig. 2.48 Alvar AALTO: *Sala de jardín*. Exposición Internacional de París, 1937.

Fig. 2.49 Alvar AALTO: *Casa estudio*. Helsinki, 1935-1936.

Fig. 2.50, 2.51 Alvar AALTO: Casa Experimental Muuratsalo. 1953.

Un ejemplo en diseño doméstico fue la Villa Mairea para el matrimonio Gullichsen. La vivienda fue desarrollada entre (1937-1939) en Noormarkku, Finlandia.

Los Gullichsen le otorgaron total libertad a Alvar y Aino Aalto en el diseño. Fue un proceso experimental donde buscaban que la Villa Mairea representara la cultura y el respeto a la naturaleza finlandesa y sobre todo fuera el resultado de un símbolo valioso de la arquitectura moderna del siglo XX. La vivienda se proyectó como un destino vacacional para la familia, pero también como un taller de pintura para Maire Gullichsen. La ubicación era perfecta para estos propósitos donde se tenía una estrecha relación con el bosque natural que la rodeaba. Ubicada al Oeste de Finlandia, en una colina rodeada de pinos, la vivienda logra complementarse en el terreno y logra representar el respeto de la cultura finlandesa hacia la naturaleza.¹⁵



Fig. 2.52



Fig. 2.53



Fig. 2.54



Fig. 2.55



Fig. 2.56

Fig. 2.52 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Exterior.

Fig. 2.53 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Porche de entrada.

Fig. 2.54, 2.55 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Corredor.

Fig. 2.56 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Terraza.

¹⁵ Véase: *Casas Con Arte 3 [Material Cartográfico] : Villa Mairea, Alvar Aalto : Viaje a Turku /*. (2010). pp. 12-15



Fig. 2.57

Pese al drástico clima de nueve meses de un oscuro invierno que puede llegar hasta los 20 grados bajo cero, y tres meses de verano sobre los 20 grados, Aalto busca crear contacto con el entorno natural en una atmósfera cálida y acogedora, cualidad muy característica del diseño doméstico escandinavo.

Se puede decir que el diseño de la Villa Mairea se ha desarrollado entre conceptos muy diferentes, pero que al mismo tiempo se han conectado para enriquecer la arquitectura de la vivienda, lo antiguo-moderno, finlandés-extranjero, expresionismo-racionalismo, orgánico-ortogonal, libertad-geometría formal, natural-artificial.¹⁶

La vivienda se desenvuelve en total integración con la naturaleza circundante, se ha desarrollado en constante interacción exterior-interior. Aalto buscaba el mayor contacto con la luz natural.

En cuanto a la distribución, se realizaron numerosos croquis antes de llegar al definitivo. Al ser una vivienda también destinada para el arte en principio se planteó una galería independiente del ámbito doméstico, pero Aalto se replanteó esa idea y se decidió combinar la atmósfera doméstica con el arte.

Aunque no se había puesto en cuestión la convencional manera de coleccionar arte, sí se intentó profundizar en la relación personal con la pintura. La idea de una galería se abandonó, y es sustituida por un conjunto arquitectónico formado por el concepto de una gran habitación unitaria y por unas separaciones libremente dispuestas, donde la pintura y la vida cotidiana se ligarán íntimamente. (Aalto, Aino y Alvar, 1939).¹⁷



Fig. 2.58



Fig. 2.59

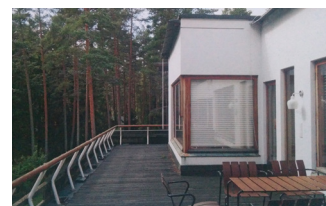


Fig. 2.60

Fig. 2.57 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Estudio de Maire Gullichsen

Fig. 2.58 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Biblioteca

Fig. 2.59 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Chimenea en el salón.

Fig. 2.60 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Terraza Nivel superior.

¹⁶ Véase: Ismael GARCÍA, (1997). *La Villa Mairea de Alvar Aalto : 1937-1939. "Arquitectura"* (n. 309); p.16 en < <http://oa.upm.es/16452/> > [Consulta: 27 de marzo de 2018]

¹⁷ Íd., p. 16

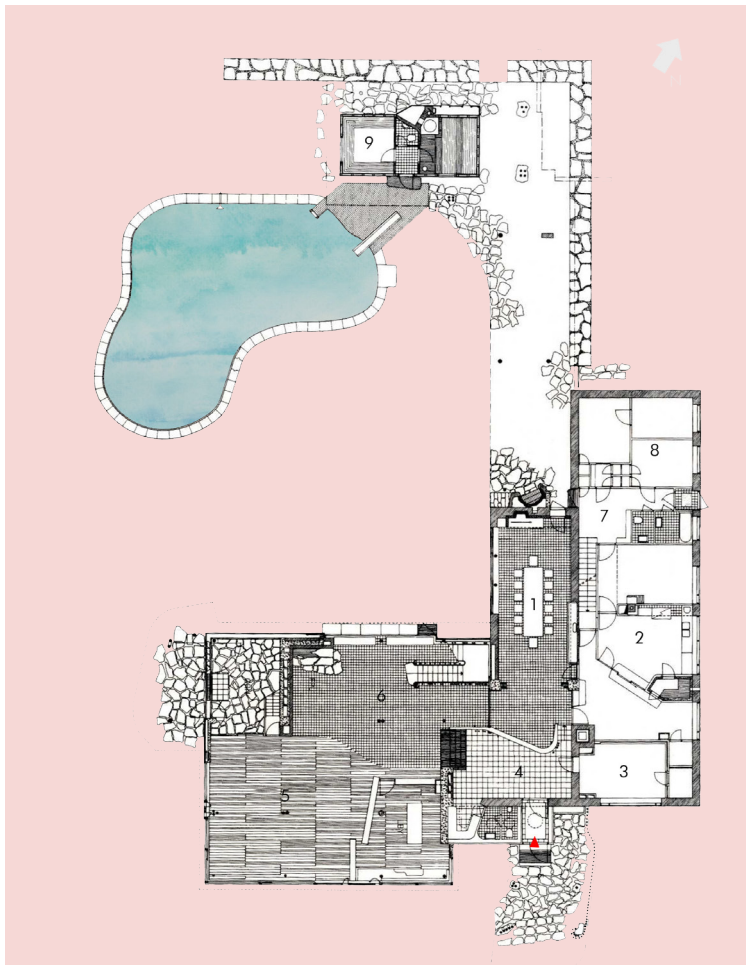


Fig. 2.61

Planta Baja

1. Comedor
2. Cocina
3. Oficina Principal
4. Vestibulo
5. Biblioteca
6. Sala
7. Baños
8. Depósito
9. Sauna

Planta Superior

1. Estudio
2. Baños
3. Dormitorio Principal
4. Dormitorio niños
5. Dormitorio Invitados
6. Terraza

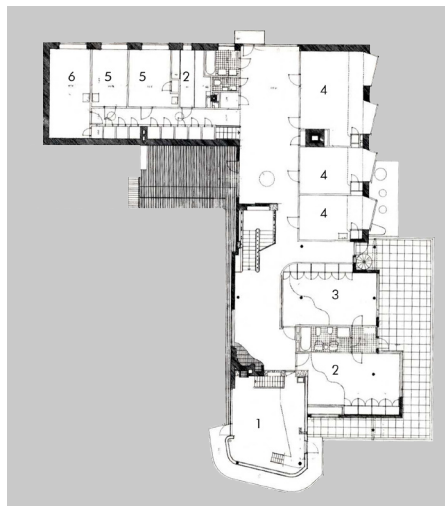


Fig. 2. 62

Fig. 2.61 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Planta baja, 1937.

Fig 2.62 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Planta superior, 1937.

Inmediatamente se ingresa a la vivienda se muestran las intenciones de los ejes de circulación, hacia la zona de servicio, y otro hacia la zona pública, estas dos alas unificadas por la majestuosa escalera que conecta a siguiente piso donde se encuentran las áreas privadas. En la planta baja la zona pública y el área de servicios representan los usos principales.



Fig. 2.63

La zona pública se convierte en un cuadrado autosuficiente, un espacio diáfano, abierto a todos, que se desarrolla en contacto con el exterior mediante una forma irregular en el perímetro. Por su lado el área de servicios es un rectángulo que encierra cada uso y se convierten en zonas que funcionan independientes una con la otra, pero a la vez su uso se complementa con el de la zona pública.

La planta evoluciona a partir de estos dos elementos, abierto-cerrado, orgánico-geométrico, ambos elementos se desplazan y alinean uno sobre el otro, para señalar la entrada al edificio, crear el patio interior abierto, desarrollando el eje principal de comunicación entre las diferentes partes, y articular la L que formará la planta de la vivienda.

Un pilar rectangular marca el fin del orden geométrico y da paso al espacio de la sauna a través de un vestíbulo en contacto con el exterior, creando un recorrido libre.

Lo vegetal, el agua y la roca son los tres primeros elementos que se utilizan para dar vida a la Villa Mairea.

En cuanto a su materialidad, la casa se ha descrito como un *collage* intencionado por la variedad de materiales, texturas y orientación de las mismas, en el caso de la madera, se utilizó de manera horizontal y vertical y en diversas dimensiones.

La fusión de una arquitectura del pasado y a la vez actual, provocó el uso de diversos materiales que caracterizaban las viviendas vernáculas finlandesas y la modernidad de la época. Oscuras piedras, paredes de ladrillo, amplias paños de vidrio se complementaban con los diferentes tipos de maderas, lisas y rústicas, desde el pino hasta la teca.

En su interior con la materialidad Aalto quiso crear una *abstracción del bosque finlandés* a través de los pilares proyectados en diversos materiales desde pilares en acero negro envueltos en ratán hasta tras los revestidos con tiras de abedul, doblados y agrupados para sugerir la variedad de la naturaleza circundante.¹⁸

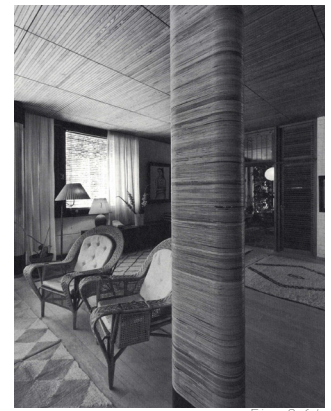


Fig. 2.64



Fig. 2.65

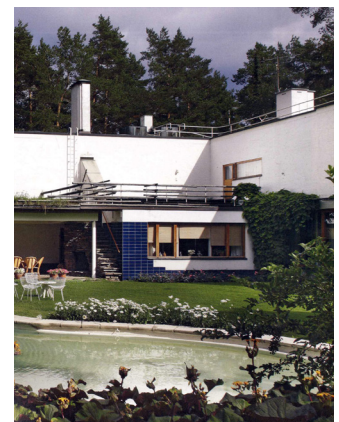


Fig. 2.66

Fig. 2.63 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Escalera.

Fig. 2.64 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Salón.

Fig. 2.65 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Correcor.

Fig. 2.66 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Patio.

¹⁸ Véase: AALTO, A. & Mairea Foundation, (1998). *Alvar Aalto. Villa Mairea*. Helsinki : Alvar Aalto Foundation : Mairea Foundation. pp.17-33.



Fig. 2.67

Se juega con la horizontalidad y verticalidad de las tablas de madera natural, creando un conjunto de texturas más atractivo. El color se hace presente en los diferentes tonos de madera y piedras oscuras y claras, también las losetas azules que dialogan con la rustica escalera exterior.

Los muebles de la Villa Mairea tienen una participación importante en el desarrollo de la vivienda, la mayoría fabricados por Artek, empresa que poseía Alvar Aalto junto a los propietarios de la casa. Cada pieza logra una íntima relación con la vivienda reforzando cada uno de los espacios, uno de los primeros en proyectarse fue la mesa del comedor, que podía desplegarse hasta cuatro metros. Aino Marsio Aalto, participó en el diseño de los muebles y lámparas, diseñó los oscuros sofás de piel como los sillones individuales de la mesa de trabajo y también los bancos sin respaldo del salón.

Las lámparas de la vivienda también fueron diseñadas por Alvar y Aino Aalto. Todas las alfombras son originarias de Marruecos proyectadas por Artek en Helsinki. Una pieza singular de la vivienda es el piano, diseñado en Dinamarca por Poul Henningsen en 1936.



Fig. 2.68



Fig. 2.69



Fig. 2.70

Fig. 2.67 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Corredor, planta alta.

Fig. 2.68 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Entrada a la sauna.

Fig. 2.69 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Escalera exterior de piedras.

Fig. 2.70 Alvar AALTO: *Villa Mairea*. Comedor.
Lámpara colgante, 1936.
Dim.: 26 x 70 x 38 cm
Materiales y estructura: Metal blanco y remate inferior con anillo de cobre perforado. Polea ajustable.
Colaboración: Aino AALTO.

2. 4. Filosofía del Diseño Sueco artesano mecanizado

Como se ha dicho con anterioridad, el diseño sueco comenzó a crear su identidad mediante la obra de Ellen Key en 1899. Heredera del movimiento *Arts and Crafts*, su filosofía partía de que ética y estética estaban estrechamente relacionadas. *Aumentar el gusto del público y elevar los estándares de diseño para todos, podría ayudar a lograr reformas sociales democráticas*, afirmó Kay en la última década del siglo XIX. Gregor Paulsson (18889-1977), director la Sociedad Sueca de Artesanía Diseño e historiador de arte en el Museo Nacional de Suecia, influenciado por el *Deutscher Werkbund*, buscó llevar a cabo una colaboración entre la industria sueca y los jóvenes diseñadores del país que querían crear una nueva estética moderna que fuera adecuada para la producción en masa. En 1919 Paulsson publicó *Objetos cotidianos bellos (Vackrare Vardagsvara)* dirigiendo el diseño a los trabajadores con salarios bajos.¹⁹

Un grupo de diseñadores buscaban orientar el diseño a los valores sociales y responder a través de la estética del diseño a las necesidades reales. Se inclinaban a un diseño racionalista y funcional, que pudiera llegar a todos sin importar las diferencias sociales. Como señalaba Ellen Key: *sin lugar a dudas, el entorno doméstico bello hace más felices a las personas*.²⁰ Estas influencias fueron contantes en el nacimiento del diseño moderno sueco.

En los años 20, el pensamiento socialista se volvió primordial logrando satisfacer la visión del *el hogar del pueblo* dando nacimiento al funcionalismo sueco defendido por Erik Gunnar Asplund. En 1930 la Sociedad Sueca de Artesanía y Diseño organizó la Exposición de Estocolmo, dirigida por Asplund, que marcó un hito en el diseño sueco.

*La Exposición de Estocolmo 1930 fue una clara afirmación de la fe en el espíritu contemporáneo y atrajo una considerable cantidad de atención en el extranjero. Dada la forma por la alianza tripartita de Paulsson, Asplund, y el Svenska Slödföreningen (Sociedad Sueca de Artesanía y Diseño Industrial), buscaba aliarse el diseño moderno con un sentido de propósito social y presentó una agenda relevante a la dinámica de la vida del siglo XX.*²¹

1914

Exposición Báltica: objetos estilo Art Nouveau fueron criticados por su falta de democracia social, Malmö.

1917

Exposición del Hogar, galería de arte *Liljevalchs*, Estocolmo.

Resultado de los organismos creados por la Sociedad Sueca de Artesanía y Diseño Industrial, para combinar el trabajo de los artistas artesanos con los fabricantes industriales.



Fig. 2.71

1917

Wilhelm KAGE: *Vajilla Obrera* que fue uno de los primeros objetos que guardaba los conceptos sociales para el naciente diseño sueco.



Fig. 2.72

1931

Gunnar ASPLUND: *Sillón Modelo N. GA-2* para Nordiska Kompaniet. Muestran la influencia de la escuela de la Bauhaus (materiales industrializados) en el diseño sueco democrático.

¹⁹ Véase. Victor MARGOLIN, (2017). v. II, c. 26: «Scandinavia 1917-1945», pp. 269-297

²⁰ Charlotte y Peter FIELL (2013), p. 64

²¹ Jonathan WOODHAM, (1997). p. 58

Comenzaron a desarrollarse soluciones totalmente racionales a través de la industria, pero esos acontecimientos trajeron contradicciones ante un grupo de diseñadores que defendía el diseño doméstico artesanal, cultural, cálido que proporcionara no solo una función sino también bienestar al usuario. Por un lado, el diseño social y económico que se resolvía de manera totalmente industrial y otro el elegante y artesanal.

Josef Frank (1885-1967), señaló: *El hogar no debe ser una maquina eficaz. Debe proporcionar comodidad, descanso e intimidad (relajar la vista y estimular el alma). No existen principios puritanos en el interiorismo de calidad.*²²

Entre las contradicciones, los diseñadores buscaron obtener una solución a través de un equilibrio entre lo orgánico (materiales naturales) y lo racional (producción industrial). En consecuencia, se buscó crear un equilibrio entre ambos ideales y uno de los que siguió esta iniciativa fue Bruno Mathsson (1907-1988), con su *silla Eva* de 1934. Mathsson se caracterizó por desarrollar muebles ergonómicos, adaptados a las formas humanas y con una fusión de industria y artesanía.

Mathsson es considerado al igual que Carl Malmsten pioneros del diseño sueco. Malmsten creía en la tradición, que pese a las necesidades que enfrentaba el diseño racional, era primordial permanecer fiel a las raíces artesanales de la cultura sueca. Fue uno de los críticos de la Exposición de Estocolmo de 1930, que se caracterizó por una alta influencia moderna e industrial. En su momento señaló que *La moderación perdura. El extremismo empalaga... Y en cualquier acontecimiento hay un sitio para ambos y cualquier grado imaginable de variación entre los dos.*²³ En ese mismo año fundó la Escuela de Artesanía Malmsten, buscando defender la cultura tradicional sueca.

Las iniciativas de Bruno Mathsson lograron que el diseño sueco fluyera entre la industria y la artesanía. Muchos diseñadores se vieron animados por esta nueva cara del diseño sueco, como Axel Larsson (1892-1975), que fue uno de los grandes defensores de la modernidad sueca. Fue educado para la fabricación en serie y con gran influencia del funcionalismo alemán, pero, a partir de 1930 sus obras se desarrollaron con formas más orgánicas y cálidas. Larsson se preocupó por crear mobiliarios fabricados en serie pero estéticamente bellos.



Fig. 2.73



Fig. 2.74

²² Cit. en Charlotte y Peter FIELL (2013). p.68

²³ *Íd.*, p. 236

Fig. 2.73 Axel LARSSON: silla para Svenska Möbelfabrikerna, 1933. Dim.: 70 x 64 x 25.6 cm. Materiales y estructura: madera de abedul curvada. Respaldo y asiento en una sola pieza.

Fig. 2.74 Gunnar ASPLUND, *Silla Göteborg*, 1937.

Dim.: 78 x 42 x 55. Materiales y estructura: madera de nogal, respaldo con estructura de acero autoportante y espuma de poliuretano. cojín del asiento de espuma de poliuretano. tapicería en piel y tejido.



Fig. 2.75

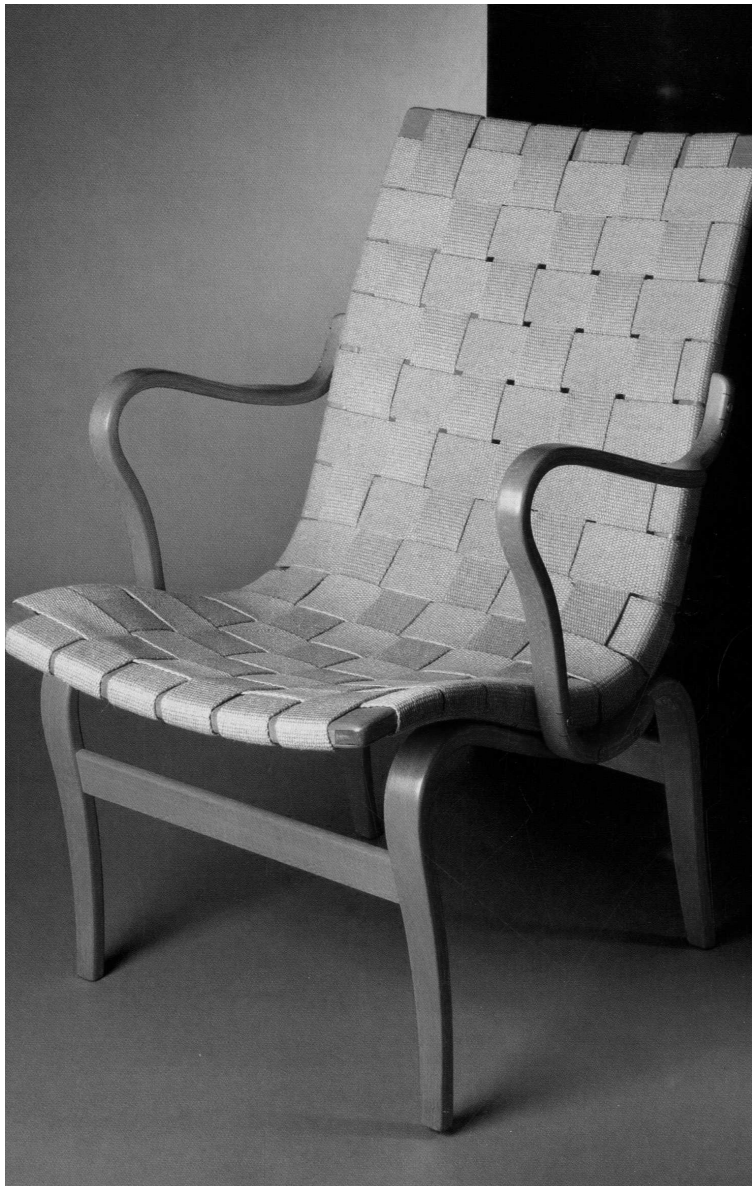


Fig. 2.76



Fig. 2.77

Fig. 2.75 Bruno MATHSSON:
Tumbona. Un claro ejemplo
de sus muebles ergonómicos,
adaptado a las formas humanas.
1950,

Dim.: 64 x 88 x 1.02 cm
Altura del asiento 31 cm
Materiales y estructura: Tumbona
en abedul laminado. Tapizado
con lino trenzado.

Fig. 2.76 Bruno MATHSSON:
Silla Eva para Karl Mathsson.
1933-1936.

Dim.: 60 x 71 x 82 cm
Altura del asiento, 34 cm.
Materiales y estructura: abedul
laminado. Tapizado con lino
trenzado.

Fig. 2.77 Josef FRANK: *Silla de
caoba*, 1947.

Dim.: 89.5 x 50 x 60 cm
Materiales y estructura: Estructura
en caoba, asiento en cuero y
respaldo con apliques en ratán.

2.5. La Edad de Oro del diseño escandinavo

El diseño escandinavo logró crear su propia identidad dentro del Movimiento Moderno, siendo una línea más orgánica, humana, con gran respeto a la naturaleza. Valores como la calidad estética, democracia social y el importante apego a su cultura ancestral, fueron aspecto determinantes para lograr los resultados que crecieron con gran fuerza en la década de los 40, 50 y 60.

El estilo que se conoce hoy día como diseño escandinavo, fue acuñado por primera vez en 1951 durante una exposición celebrada en Londres,²⁴ alcanzó su mayor esplendor entre 1950-1960, cuando fue reconocido en diferentes exposiciones a nivel mundial, como la exitosa exposición llamada *Design in Scandinavia* (El diseño en Escandinavia) recorrió Estados Unidos y Europa entre 1954-1957.

A partir de estos acontecimientos grandes diseñadores representaron a Escandinavia en diversas ferias, muchos de los mencionados anteriormente, otros como Arne Jacobsen, Hans Wegner, Poul Kjaernolm, Stig Lindberg, Ilmari Tapiovaara o Tapio Wirkkala. Sin dejar a un lado los principios escandinavos, estos diseñadores lograron una serie de atrevidos resultados mediante el experimentos con formas innovadoras junto a las tradicionales, aportando innovadoras tecnologías y materiales en el mobiliario moderno, alcanzado eliminar la línea entre arte, artesanía e industrialización .

Arne Jacobsen (1902-1971)

En 1924 se graduó como albañil en la Escuela de Artes Aplicadas y posteriormente estudió arquitectura en la Real Academia Danesa de Bellas artes de Copenhague, obteniendo el título en 1927.

Se desarrolló como un gran arquitecto, cuyos proyectos poseían gran influencia de la modernidad de Le Corbusier, Asplund y Mies van der Rohe. Jacobsen fue uno de los pioneros en introducir el movimiento moderno a Dinamarca con la Casa del Futuro, 1929. En 1945 comenzó a diseñar muebles elegantes, atemporales y funcionales con una alta estética. Experimentó con formas orgánicas y diversos materiales como el nogal pintado, textiles, acero... desarrollados para la producción en serie.

1940

Dinamarca y Noruega:
Exposición *Diseño Orgánico*,
Museo de Arte Moderno,
Nueva York.

1944

Exhibición *Nosotros vivimos al
aire libre*, Malmö.

1946

Conferencia *Diseño en los países
Escandinavos*,
Copenhague.

Exhibición del *Diseño Moderno
Sueco y el Arte Decorativo Danés*,
Nueva York.

1950

Sigvard BERNADOTTE :
Funda el primer estudio escandi-
navo para diseño industrial.

1951

Por primera vez los escandinavos
en primer plano en la Triennale
de Milán.

1953

Exhibición *Escandinavia en la
Mesa*, Londres

1954

Exposiciones itinerantes del diseño
Escandinavo en América del Norte

1958

Exhibición *Formas Escandinavas*
en París

1959

Timo SARPANEVA: diseñador
finlandés destacado por el diseño
artístico de vajillas de vidrio,
expone su trabajo de Sudamérica.

²⁴ Widar y Kerstin WICKMAN,
(2006) p.15

Línea de tiempo. Véase:
B. POLSTER (1999). pp. 64-70



Fig. 2.78



Fig. 2.79



Fig. 2.80



Fig. 2.81

Fig. 2.78 Arne JACOBSEN: *Silla Cisne*, producida por Fritz Hansen, 1958.

Dim.:

77 x 74 x 68 cm

Materiales y estructura: Tela de cuero sobre poliuretano moldeado con el refuerzo fibra de vidrio, base giratoria de aluminio fundido.

Íd., Arne JACOBSEN: *Silla Grand Prix* producida por Fritz Hansen, 1960.

Materiales y estructura: contrachapado de una sola pieza, con nueve capas de madera, curvadas con vapor. Estas capas se alinean siempre con algodón indio en el interior.

Fig. 2.79 Arne JACOBSEN: *Silla Huevo con Ottoman* producida por Fritz Hansen, 1958.

Dim.: 107 x 86 x 79 o 95 cm

Ottoman: 37 x 56 cm

Materiales y estructura: La cáscara es de espuma de poliuretano con refuerzo de fibra de vidrio. La espuma para la tapicería y el cojín del asiento en espuma de poliuretano curado en frío. La carcasa tiene un mecanismo de inclinación ajustable, que puede ajustarse al peso del usuario individual. El mecanismo de inclinación está hecho de acero, mientras que la empuñadura de ajuste está hecha de acero inoxidable pulido. La base es giratoria de aluminio fundido.

Fig. 2.80 Proceso de fabricación en serie, *Silla Hormiga*, 1952.

Fig. 2.81 Arne JACOBSEN: *Silla Hormiga* producida por Fritz Hansen, 1952.

Dim.: 77x 48 x 48 cm

Materiales y estructura: el asiento y respaldo se solucionan en una sola pieza doblado a vapor hecha de nueve capas de chapa. Estas capas se alinean siempre con algodón indio en el interior. La base está hecha de acero cromado.

Hans Wegner (Dinamarca 1914-2007)

Hans Wegner es uno de los diseñadores más influyentes de todos los tiempos. Desde muy joven comenzó las prácticas de carpintería, demostrando un gran amor por la madera. Estudió carpintería en el Politécnico de Copenhague, estos conocimientos lo motivaron para ser diseñador y comenzó su formación con el diseñador Orla Molgaard-Nielsen en la Escuela de Artes y Oficios de Copenhague.

Wegner supo combinar en sus diseños clasicismo y vanguardia para obtener resultados atemporales. Sus muebles se caracterizaban por sutiles formas orgánicas, sinceridad material y estructural con una alta estética. Wegner se convirtió en uno de los diseñadores más desatacados en la década de los 50.



Fig. 2.82



Fig. 2.83



Fig. 2.85



Fig. 2.86



Fig. 2.87

Fig. 2.82 Hans WEGNER: *Silla CH 24* para Carl Hansen, 1950

Dim.: 75 x 55 x 51 cm

Materiales y estructura: variantes en arce, haya, roble, o cereza. Asiento tejido en fibra natural.

Fig. 2.83 Hans WEGNER: *Silla China* para PP Mobler, 1950.

Dim.:

82 x 55 x 55 cm

Materiales y estructura: lacado en caoba, y asiento con cojín de cuero.

Fig. 2.84 Hans WEGNER: *Silla Pavo Real*, PP 550 para PP Mobler, 1947.

Dim.: 107 x 71 x 69 cm

Materiales y estructura: madera de teca, asiento de la tejido en cuerda de nogal.

Fig. 2.85 Hans WEGNER: *Silla Valet* para PP Mobler, 1953.

Fig. 2.86 Hans WEGNER: *Casa Wegner*, 1962.

Silla Plegable Modelo N. 512 para PP Mobler, 1949.

Dim.: 71 x 61 x 77 cm

Altura del asiento 44 cm

Materiales y estructura: Estructura en haya. Asiento y respaldo en caña tejida; puede colgar en la pared cuando está cerrada.

Fig. 2.87 Hans WEGNER: *Casa Wegner*, 1962.

Silla OX, 1962.

Dim.: 90 x 99 x 99 cm

Materiales y estructura: Tapicería de cuero sobre espuma moldeada del poliuretano, patas en cromo plateado mate.

Poul Kjaerholm (1929-1980)

Este diseñador danés se formó como carpintero, luego entre, 1949-1951, estudió diseño de muebles y ebanistería en la Escuela de Artes y Oficios de Copenhague, donde tuvo talleres sobre el diseño industrial con arquitectos como Utzon.

A diferencia de los demás diseñadores daneses de la época, Kjaerholm trabajó principalmente con el acero y no con la madera. Tenía una influencia inclinada a la modernidad de Le Corbusier y no en la escuela de Klint, pero a pesar de ello, sus mobiliarios con una filosofía funcionalista, tenían una esencia humanista a través de la alta estética y técnicas de terminación con aires artesanales, que se distinguía frente a los modernos de la Bauhaus.

Stig Lindberg (1916-1982)

Frederick Stigurd (Stig) Lindberg, diseñador industrial y textil sueco, se formó en Estocolmo, entre 1935-1937, en La Escuela de Artes y Oficios y en el Instituto Real de Tecnología, más tarde realizó estudios en Dinamarca y en la Academia Colarossi de París, entre 1937-1940.

Su diseño se convirtió en un importante ejemplo del interiorismo doméstico escandinavo. Sus piezas de cerámicas tenían un enfoque puramente orgánico, clásico y con elementos decorativos inspirados en la cultura de la naturaleza nórdica. Grandes ejemplo fueron los jarrones Modelos N. 243,245 y 236, caracterizados por sus curvas asimétricas. En 1948 ganó medalla de oro en la Triennale de Milán.

Ilmari Tapiovaara (Finlandia 1914-1999)

Diseñador finlandés, antes de realizar sus estudios Tapiovaara trabajó en la oficina de Artek, en Londres, entre 1935-1936, posteriormente se formó como interiorista y diseñador industrial, en la Escuela Central de Diseño Industrial, en Helsinki obteniendo su título en 1937. Luego hizo sus prácticas en París bajo la tutela de Le Corbusier. Tapiovaara se preocupó por diseñar muebles que podían apilarse para almacenamiento económico y ser fabricados en serie. Sin alejarse de la línea distinta del diseño escandinavo logró resultados con alta calidad en la estética mediante sutiles siluetas, elegancia y calidez. Durante su carrera realizó varios estudios buscando el diseño ideal de una silla multiuso.



Fig. 2.88



Fig. 2.89



Fig. 2.90

Fig. 2.88 Poul KJAERHOLM:
Silla PK-25 para Fritz Hansen,
1951.

Materiales y estructura: marco
de acero. Asiento y respaldo de
la cuerda.

Dim.: 75 x 69 x 73 cm

Fig. 2.89 Stig LINDBERG:
tetera Bersa para Gustavsberg, 1960.

Fig. 2.90 Ilmari TAPIOVAARA:
Silla Domus para Aero, 1946.

Dim.: 79 x 56 x 54 cm

Materiales y estructura: lamina-
do natural en abedul.

Tapio Wirkkala (1915-1985)

Wirkkala es considerada como uno de los pioneros del diseño en Finlandia. Estudió arquitectura en la *Taideteollinen Korkeakoulu* (Universidad de Arte y Diseño). Se caracterizó por representar la cultura finlandesa en sus obras, mediante el uso de materiales tradicionales y la adaptación de formas representativas de la naturaleza. Sus obras aportaron gran prestigio al diseño finlandés a través de diversas ferias a nivel internacional.

Wirkkala fue conocido por ser un diseñador multifacético creando diversos objetos de ámbito domésticos, jarrones, vajillas, cubertería, muebles, luminarias, y aportes en el diseño gráfico, donde en cada uno de ellos seguía de cerca el proceso de fabricación y la ejecución de la materialidad.

*Alejarse de la mesa de dibujo para ver cómo se fabrica un producto y conocer a las personas que se encargan de su fabricación... (para)... tener un contacto real con el trabajo.*²⁵

En sus obras se identificaban un conjunto de dualidades que enriquecían el uso para el que estaban proyectadas, eran a la vez tradicionales e innovadores, racionales y románticos, orgánicos y geométricos, artísticos y funcionales, visuales y táctiles, nacionales e internacionales.

Fig. 2.91



Fig. 2.92



Fig. 2.93



Fig. 2.94



Fig. 2.95



Fig. 2.96

²⁵ Charlotte y Peter FIELL (2013). p. 326

Fig. 2.91 Tapio WIRKKALA : Mesa Modelo 9016 para Asko, 1958. Dim.: 40 x 90 x 92 cm. Estructura y materiales: madera contrachapada y patas de acero.

Fig. 2.92 Tapio WIRKKALA: fuente, realizada por Marti LINDQVIST, 1951. Estructura y materiales: abedul laminado.

Fig. 2.93 Tapio WIRKKALA: Jarrón *Kantarelli* (Mizcalo), para Litala, 1949. Expuesto en la IX Trienal de Milán, 1951.

Fig. 2.94 - 2.95 Sveinn KJARVAL: Sofá de cocina y Silla, 1951-1952. Colección: Museo de diseño de arte aplicado, Islandia.

Fig. 2.96 Hans Bratrud : Silla *Scandia Junior* para Fjord Fiesta, 1957, Noruega. Dim.: 81 x 53 x 51 cm. Materiales y estructura: madera de nuez laminada, patas de patín de acero.

2. 6.

Singularidades del interior doméstico Escandinavo

*El hogar, el marco en el que se desarrolla la vida humana, ocupaba, y aun ocupa, un importante lugar en la vida de los escandinavos, siendo el lugar donde se origina la identidad propia.*²⁶

Desde los tiempos ancestrales la vida doméstica en los países escandinavos convierte el hogar en un refugio, debido al drástico clima que enfrentan y también por la gran importancia que tiene la vida en familia, siendo, el escenario familiar, el lugar idóneo para construir el espacio doméstico mediante el término danés *hygge*, (pronunciado 'hoo-ga').

*Hygge se podría traducir a 'comodidad', o como un sentimiento de bienestar, hogareño o relajación, el deseo de crear una atmósfera reconfortante eso resulta en una experiencia que es simple sin embargo, tiene un profundo impacto en el bienestar.*²⁷

En el ambiente doméstico escandinavo se busca una constante integración con la naturaleza y la entrada de luz natural, espacios diáfanos y el uso de materiales naturales en sus muebles y utensilios. Los diseñadores se dedicaron a crear objetos cotidianos útiles, elegantes y funcionales, creando toda una composición atemporal, que proporcionaba y proporciona, los conceptos del *hygge*, mediante la materialidad, las texturas, colores, naturaleza y objetos.

Lo mismo se puede observar en una zona en la que el diseño escandinavo se inspiró y con la que ha tenido relación, durante todo el siglo XX: Japón, país en el que existe un actitud muy similar con respecto a los mismos materiales básico. S. SAKAWONIUS, (1958).²⁸

Los colores se presentan en una paleta minimalista, el color más imponente es el blanco, que permite en los espacios mayor reflejo de luz, complementandose con tonalidades más saturadas y billantes para alegrar el espacio mediante elementos decorativos. Las alfombras juegan un papel importante dentro del hogar escandinavo, varían desde alfombras tejidas con motivos naturales y culturales hasta alfombras hechas con pieles de animales, buscando una mayor calidez ante las bajas temperaturas.

²⁶ Widar y Kerstin WICKMAN, (2006). p. 17

²⁷ *Íd.*, p. 17

²⁸ Sonia LUCANO, (2016). p. 13

La madera es el material más usado en los países de Escandinavia, al igual que el ratán y el cuero. En toda la evolución del diseño nórdico se ha utilizado en el experimento de diversas formas, desde las más geométricas a las más orgánicas, en diferentes acabados, rústicos-pulidos, pintada-natural, utilizada en la construcción, revestimientos, acabados, muebles, objetos decorativos como las esculturas, accesorios y vajillas.



Fig. 2.97



Fig. 2.98

Fig. 2.97 Sverre FEHN: *Casa noruega*, madera de pino y ladrillo visto. Finales de los años sesenta.

Fig. 2.98 Alvar AALTO: *Casa experimental Muuratsalo*, 1953. Conocida por el empleo de ladrillo visto en diferentes orientaciones en su exterior. El altillo interior es inspiración de la arquitectura agrícola finlandesa.



Fig. 2. 99

Esta síntesis cronológica ha descrito cómo surge el diseño en los países escandinavos, a través de valores humanistas, tradición artesanal y filosofía democrática, como expresión de la necesidad social de relacionar el confort doméstico con la estética, la ética, lo bueno y lo bello del diseño en la vida cotidiana.

*La casa es el contenedor, la cáscara, de un hogar. Es el usuario quien alberga la sustancia del hogar, por decirlo de algún modo, dentro del marco de la vivienda. La esencia del hogar es más cercana a la vida misma que el artefacto de la casa.*²⁹

Para los escandinavos la vivienda no se percibe simplemente como la distribución de espacios para cumplir funciones, o el conjunto de muebles puestos en lugares específicos. La casa se convierte en el escenario del usuario en íntima relación con los objetos, donde las indumentarias, la naturaleza circundante y la calidez crean la atmósfera del hogar.

Con estos antecedentes, el propósito siguiente es estudiar las características de la vivienda unifamiliar latinoamericana de mediados del siglo XX. El análisis propone reflexionar acerca de las influencias, similitudes o relaciones entre el diseño escandinavo y el interiorismo doméstico latinoamericano de la época.

Fig. 2. 99. Mette LANGE: casa de veraneo, Dinamarca.

²⁹ Juhani PALLASMAA (2016), p.16.

3

RELACIONES ENTRE EL DISEÑO ESCANDINAVO Y EL INTERIOR DOMÉSTICO LATINOAMERICANO

Es interesante el hecho de que en América Latina esta transición a la modernidad se da en sociedades tradicionales, donde la industrialización era casi inexistente y el escepticismo era total .³⁰

BROWNE , (1988)

³⁰ Cit. en Nancy DEMBO y Carlos Raúl VILLANUEVA (2006), p. 29



Fig. 3.01

Entre 1918 y 1933 se experimentaron importantes cambios dentro de la arquitectura doméstica. El nacimiento del Movimiento Moderno trajo consigo principios propios de la época industrial, como expresa Bruno Zevi, cuestionando el porqué de estos nuevos cambios en la arquitectura y responde en base a cuatro órdenes según los historiadores: *por evolución natural del gusto; como consecuencia del progreso científico y técnico en las construcciones; como resultado de la nueva teoría de la imagen estética; por efecto de una transformación social radical.*³¹

En consecuencia a estos cambios, uno de los laboratorios del Movimiento Moderno fue la vivienda unifamiliar, donde se ensayaron, entre otros, principios aplicados por el Neoplasticismo holandés, la planta abierta y el organicismo de Frank Lloyd Wright, Walter Gropius y el racionalismo de la Bauhaus, el funcionalismo de Mies y los cinco principios de Le Corbusier (la planta y fachada libre, pilotis, cubierta-jardín y ventana corrida). Estas innovaciones se dieron principalmente en Alemania, Austria, Holanda, Francia y Estados Unidos, aportando un sin número de obras que crearon las bases de la Arquitectura Moderna.

*Se construyeron para sus propios autores, artistas, intelectuales, profesionales, industriales ilustrados, ricos coleccionistas o para la bohemia chic, clientes que, de alguna forma, se muestran sensibles a los cambios de costumbres y procesos de la domesticidad cotidiana [...] América latina no participa en este proceso de renovación de la arquitectura hasta el último tercio de la década de 1920, los artistas sabían de estos cambios por su viajes a Europa o si estaban suscritos a las revistas europeas Moderne Bauformen ó L'Esprit Nouveau.*³²

Fig. 3.01 Casa Alfredo BOULTON: salón. Isla Margarita, Venezuela, ca. 1954. Muebles de Miguel ARROYO, 1954.

³¹ Bruno ZEVÍ (1980), p. 3

³² Carlos DIAS y Miquel ADRIÀ (2003), pp. 5-6.

³² *Íd.*, p. 12

Las principales manifestaciones modernas en Latinoamérica se dieron en México con Juan O’Gorman y la *casa Piloto* en 1929 con fuerte influencia industrial y en Brasil con Lucio Costa (quien fue un gran maestro para Niemeyer) y su serie de *casas sin dueño* entre 1932 y 1936 proponiendo ventanas corridas con celosías móviles.

En paralelo a estos acontecimientos de las vanguardias modernas hemos visto en el capítulo anterior lo que sucedía dentro de los países escandinavos, la concepción del espacio doméstico desde el discurso social de Ellen Key, *Belleza para todos*, los estudios antropométricos y artesanales de Kaare Klint, la industrialización democrática de Erik Gunnar Asplund y el organicismo de Alvar Aalto, todos en búsqueda de crear espacios sensibles, confortables, estéticos y humanizados.

Ideales similares surgieron al otro lado del Atlántico en América Latina a finales de la década de 1940 y principalmente en la década de 1950. Los arquitectos latinoamericanos realizaron una importante reflexión sobre lo proyectado en la arquitectura doméstica hasta entonces, decidieron ampliar sus horizontes de la arquitectura moderna.

Las viviendas unifamiliares se habían convertido en modelos que se desentendían del contexto latinoamericano. Buscaron humanizar los interiores, ser sensibles con el contexto de cada región. Para ello, llevaron sus miradas hacia la historia, la herencia vernácula, el valor a la artesanía local, las tradiciones populares, el clima y la geografía... Ante estas circunstancias, cabe preguntarse: ¿hubo influencia escandinava sobre estos nuevos principios para la vivienda unifamiliar latinoamericana de mediados del siglo XX?... Puede sonar absurdo pero pese a la gran diferencia cultural, geografía, climática y entre otras muchas cosas, Latinoamérica y los países escandinavos guardan un vínculo muy importante que desata muchas otras características en común y es la importancia de la vida familiar en el hogar lo que lleva a la búsqueda de interiores acogedores vinculados a la naturaleza, la presencia de la memoria en los objetos, la artesanía, las características vernáculas, todo esto con la finalidad de habitar espacios humanizados, con identidad y bienestar familiar más allá de pertenecer a las vanguardias modernas se buscaba *habitar el hogar*.

*La contribución Latinoamericana en general (la brasileña en particular) fue temprana y nada despreciable, tanto en el ámbito institucional como en el de la casa unifamiliar. La ampliación del repertorio de elementos de arquitectura doméstica abarca ventanas, parasoles, celosías, biombos y cubiertas inclinadas reducidas visualmente a planos oblicuos, bien sea de madera o teja, losa de concreto o de teja.*³³

Carlos DIAS, (2003)

³³ *Íd.*, p. 12

En la arquitectura moderna latinoamericana surgieron obras muy modernas y radicales como las de Oscar Niemeyer y Lina Bo Bardi en Brasil, Amancio Williams en Argentina y Francisco Artigas en México, entre otros, conjugaron la modernidad altamente industrial con la tracción cultural y la naturaleza de sus países logrando en el caso de la vivienda unifamiliar espacios con gran calidez humana, especialmente mediante el equipamiento interior con una lectura popular, artesanal y orgánica, características todas ellas, estrechamente relacionadas con el diseño escandinavo moderno.

El vínculo con la naturaleza fue de gran importancia. No solo se basó en crear una relación espacial entre el interior y el exterior, sino en que el clima creara respuestas utilitarias para el confort de la vivienda. Estos son los casos de la obra de Raúl Villanueva en Venezuela, Mario Payssé en Uruguay, Emilio Duarte y Jaime Sanfuentes en Chile donde la Modernidad de la Casa-Jardín responde adecuadamente al contexto de sus países.

Una lectura más cálida y local en interiores domésticos donde prevalecía el confort mediante espacios compuestos por mobiliarios simples, elegantes, orgánicos, acogedores y artesanales, colores representativos de la identidad cultural y el uso de materiales naturales e industrializados, describen la obra de arquitectos como Servando Sánchez Pita en Cuba, Adolfo & Carlos Williams en Perú, Obregón, Valenzuela & Cia en Colombia y por supuesto Luis Barragán en México, donde desarrolló una búsqueda del espacio placentero que recordaba de su infancia.

Las casas seleccionadas en el siguiente catálogo son importantes ejemplos de la Arquitectura Moderna Latinoamericana de mediados del siglo XX. Estas viviendas han sido concebidas por importantes arquitectos, unos más conocidos internacionalmente que otros, haciendo un gran aporte a la concepción del espacio doméstico de América Latina, donde sus ideales han conseguido el efecto común de humanizar los principios del Movimiento Moderno mediante el contexto local con un resultado similar a los discursos y obras de los países escandinavos.

La identidad latinoamericana debe analizarse cuidadosamente como lo que es: un entramado ideológico que ha luchado con el problema de integrar lo nuevo y lo antiguo, lo hispánico y lo prehispánico, el centro y la religión, la ciudad y el campo, lo cosmopolita y lo indígena, lo moderno y lo mestizo, lo nacional y lo internacional. ³³

No son las personas que viven queriendo borrar el pasado y mirando solo al futuro las que aportan las grandes innovaciones. Los que modifican sustancialmente el futuro son aquellos que viven enraizados en el pasado y son plenamente conscientes de las implicaciones de la historia, de lo que las acciones pasadas pueden comportar en el futuro. ³⁴

MONTANER, (1997)

³³ Carlos DIAS y Miquel ADRIÀ (2003), p. 28

³⁴ Josep María MONTANER, (1997), p. 15

3.1 Vivienda Unifamiliar Latinoamericana Mediados de siglo XX

C a t á l o g o

Criterios de selección

El siguiente catálogo presenta obras memorables de la arquitectura moderna latinoamericana en el ámbito de la vivienda unifamiliar aislada de mediados del siglo XX. Se busca identificar las características más relevantes de sus interiores domésticos y se han seleccionado mediante los siguientes criterios:

Viviendas unifamiliares aisladas (en su mayoría proyectadas como vivienda propia de los mismos arquitectos o para intelectuales de la época, personas que estaban actualizadas con los acontecimientos de la arquitectura internacional).

Geográfico (distintos países latinoamericanos con circunstancias históricas similares, sobre todo, en relación a su cultura arquitectónica y productiva de partida).

Emplazamiento (contexto relativo a climatología, paisaje y vegetación).

Cronológico (coincidencia o abanico de fechas: momento de asimilación de la modernidad arquitectónica).

Casos de reconocida calidad arquitectónica, contrastable por estar recogidos en numerosa bibliografía de referencia sobre arquitectura moderna latinoamericana.

Aquéllas sobre las que se ha podido recopilar documentación gráfica suficiente, tanto de planos como de fotografías de época.

1943-1944 Casa Sobre el Arroyo ARGENTINA



Fig. 3.02

Arquitecto Amancio Williams (1913-1989)
Ubicación Mar de la Plata, Argentina.

Características – interior doméstico–

Relación interior con la naturaleza circundante.
Sinceridad material en los acabados, hormigón, madera, vidrio.

Revestimientos interiores en madera laminada.

Mobiliarios artesanos e industriales.

Continuidad espacial.

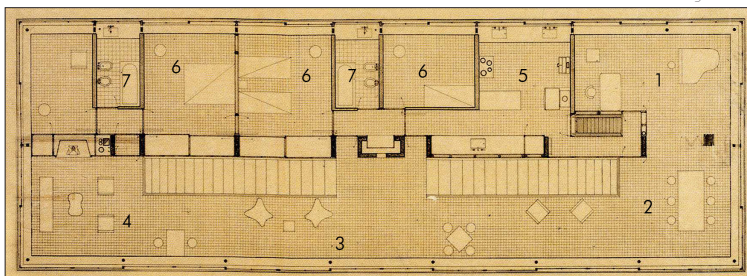


Fig. 3.03



Fig. 3.05



Fig. 3.07

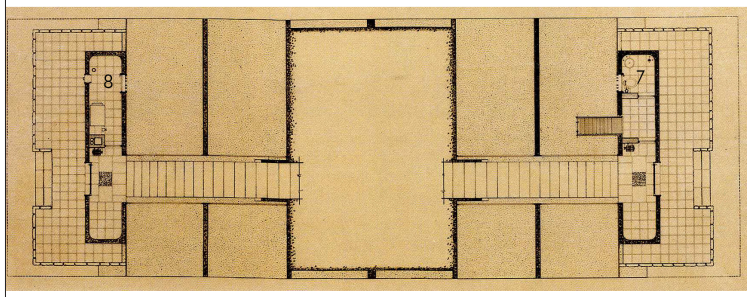


Fig. 3.03

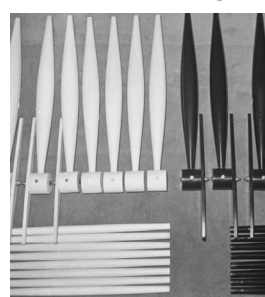


Fig. 3.06



Fig. 3.08

- | | |
|---------------------|----------------|
| 1 Estudio de música | 5 Cocina |
| 2 Comedor | 6 Habitaciones |
| 3 Galería | 7 Baños |
| 4 Sala de estar | 8 Lavado |

Fig. 3.02 Vista exterior.

Fig. 3.03 Planta Alta y Planta Baja.

Fig. 3.04 Vista Interior. Pasillo - Galería.

Fig. 3.05, 3.06
Amancio WILLIMANS: *Versión moderna de un mueble popular*, 1943.

Materiales y estructura: Madera dura que, sin clavos ni tornillos, se mantiene unida por las piezas de cuero que forman el respaldo y el asiento. Adaptación al cuerpo humano.

Fig. 3.07 Vista interior desde el estudio de música al comedor.

Fig. 3.08 Vista interior sala de estar. Revestimientos de paredes en madera laminada.



Fig. 3.04

1949 Casa Prieto López MÉXICO



Fig. 3.09

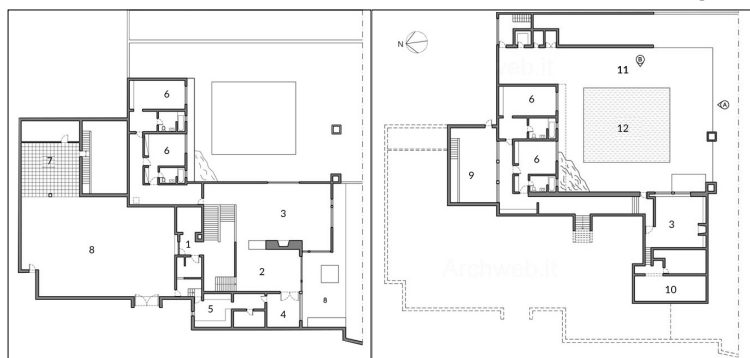


Fig. 3.10

- | | |
|--------------------|----------------------|
| 1 Hall | 7 Garaje |
| 2 Comedor | 8 Terraza |
| 3 Sala de estar | 9 Cuarto de servicio |
| 4 Sala de desayuno | 10 Bodega |
| 5 Cocina | 11 Patio |
| 6 Dormitorio | 12 Piscina |



Fig. 3.11

Arquitecto Luis Barragán (1902-1988)
Ubicación Ciudad de México, México

Características – interior doméstico–
Mobiliarios artesanales.

Inspiración en la cultura popular mexicana.

Utilización de la madera como material principal en los acabados.

Objetos con identidad cultural, como: las esculturas religiosas, jarrones artesanales, pinturas populares.

Espacios diáfanos. Continuidad espacial.

Relación interior-externo. Iluminación natural.

Colores populares mexicanos.



Fig. 3.12



Fig. 3.13



Fig. 3.14

Fig. 3.09 Vista entrada principal. Pavimento exterior en piedra volcánica.

Fig. 3.10 Planta alta y planta baja.

Fig. 3.11 Vista interior salón. muebles de Clara PORSET.

Fig. 3.12 Vista interior comedor.

Fig. 3.13 Clara PORSET: versión actualizada de los butaques tradicionales mexicanos, 1948. Materiales y estructura: cuerpo en madera de sabino. Asiento y respaldo en una sola pieza tapizada en cuero.

Fig. 3.14 Vista interior salón. Muebles de madera de Clara PORSET.

1950-1951 Casa de Vidrio BRASIL



Fig. 3.15

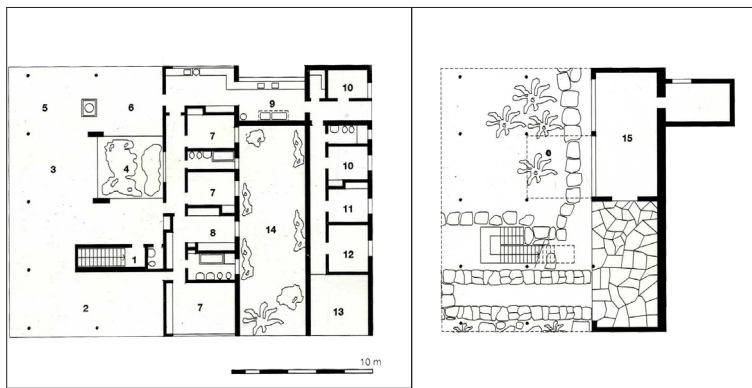


Fig. 3.16

- | | |
|----------------|----------------------------|
| 1. Entrada | 9. Cocina |
| 2. Biblioteca | 10. Dormitorio de servicio |
| 3. Salón | 11. Cuarto de servicio |
| 4. Vacío | 12. Guardarropa |
| 5. Chimenea | 13. Balcón |
| 6. Comedor | 14. Patio |
| 7. Dormitorio | 15. Depósito |
| 8. Guardarropa | |

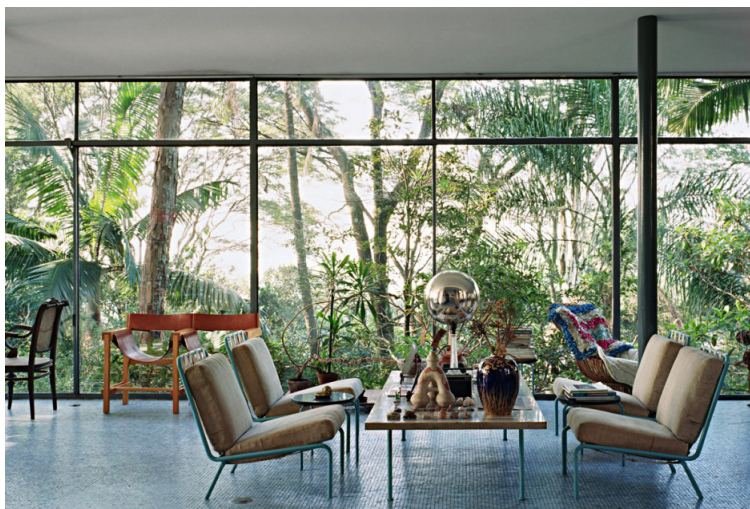


Fig. 3.17

Arquitecto Lina Bo Bardi (1914-1992)
Ubicación Sao Paulo, Brasil

Características – interior doméstico–
Adaptación a la naturaleza circundante. Relación interior-exterior. Iluminación natural.
Influencia de la cultura popular indígena brasileña. Integración del arte, la religión y la artesanía.
Espacios diáfanos y continuos.
Mobiliarios industriales y artesanales.



Fig. 3.18



Fig. 3.20



Fig. 3.19

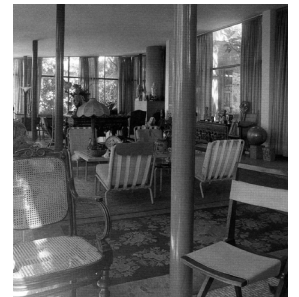


Fig. 3.21

Fig. 3.15 Vista exterior.
Fig. 3.16 Planta alta y Planta baja.
Fig. 3.17, 3.18 Vista interior del salón. Lina BO BARDI: *poltronas*, 1950.
Materiales y estructura: estructura en tubo de acero. Asiento y respaldo en cojines tapizados.
Fig. 3.19 Amancio WILLI-MANS: *Versión moderna de un mueble popular*, 1943.

3.20 Mobiliarios interiores en madera. Asiento y respaldo en cuero.

3.21 Vista interior, salón. Izq. Silla de mdera y mimbre tradicional. Der. Lina BO BARDI: *Silla plegable* para estudio d'Arte Palma, 1950.



Fig. 3.22

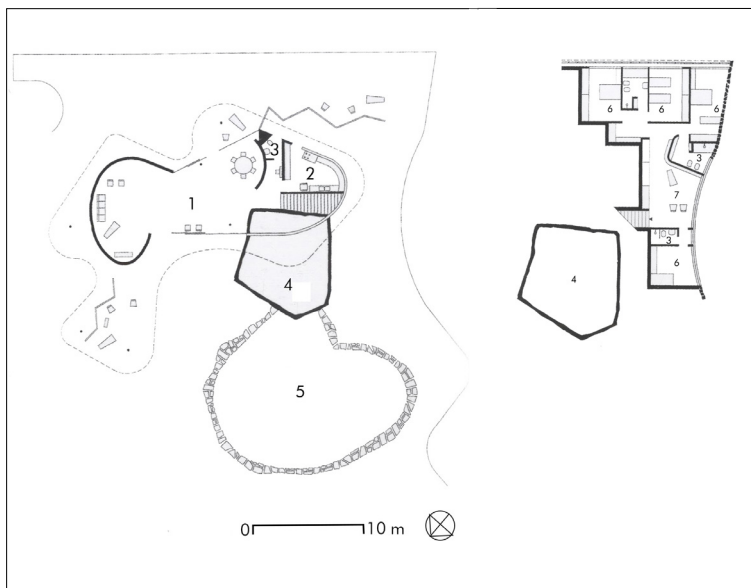


Fig. 3.23

- | | |
|--------------------|---------------|
| 1. Salón y Comedor | 5. Piscina |
| 2. Cocina | 6. Dormitorio |
| 3. Baño | 7. Estudio |
| 4. Roca | |



Fig. 3.24

Arquitecto Oscar Niemeyer (1907-2012)
Ubicación Rio de Janeiro, Brasil.

Características – interior doméstico–

- Morfología orgánica.
- Sensibilidad con el terreno natural.
- Revestimientos con lamas de madera verticales.
- Continuidad espacial
- Contacto con el entorno natural.
- Equipamiento artesanal e industrial.
- Inspiración en la naturaleza.



Fig. 3.25



Fig. 3.27



Fig. 3.26



Fig. 3.28

Fig. 3.22 Vista exterior.
Fig. 3.23 Planta alta y
Planta baja.

Fig. 3.24 Vista interior desde el salón al comedor.
Fig. 3.25 Oscar NIEMEYER: Tumbona, *La chaise longue Rio*, 1978. Dim.: 80 x 173 x 60 cm. Materiales y estructura: cuerpo orgánico en madera laminada curvada y lacada. Asiento y respaldo en una misma pieza con mimbre artesanal de Brasil tensado sobre la estructura de madera.

Fig. 3.26 Vista interior al acceso principal.
Fig. 3.27 Vista al salón.
Fig. 3.28 Vista interior de adaptación de la vivienda a roca del terreno.



Fig. 3.29

Arquitecto Carlos Raúl Villanueva (1900-1975)
Ubicación Caracas Distrito Federal, Venezuela.

Características – interior doméstico–

Utilización de la vegetación para mejorar el confort térmico interior.

Integración con el arte moderno contemporáneo.

Influencia de la arquitectura vernácula venezolana. Mobiliarios artesanales.

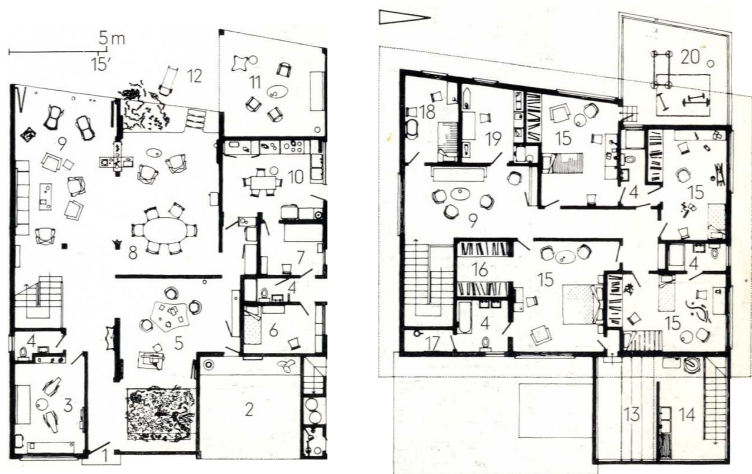


Fig. 3.30

- | | |
|-----------------------------|---------------------|
| 1. Entrada | 11. Terraza |
| 2. Garaje | 12. Jardín |
| 3. Habitación de huéspedes | 13. Secadero |
| 4. Baño | 14. Lavadero |
| 5. Estudio | 15. Dormitorio |
| 6. Dormitorios de servicios | 16. Vestuario |
| 7. Zona de servicio | 17. Depósito |
| 8. Comedor | 18. Cuarto de niños |
| 9. sala de estar | 19. Lencería |
| 10. Cocina | 20. Cultura |



Fig. 3.32



Fig. 3.34



Fig. 3.33



Fig. 3.35



Fig. 3.31

Fig. 3.29 Vista exterior.

Fig. 3.30 Planta alta y Planta baja.

Fig. 3.31 Vista salón, colección de arte moderno.

Fig. 3.32 Vista Interior, salón.

Fig. 3.33 Vista exterior.

Fig. 3.34 Antonio BONET, Juan KURCHAN, Jorge FERRARI-HARDOY: *Silla BKF*, 1943.

Fig. 3.35 Estudio Carlos Raúl VILLANUEVA .

1954 Casa Payssé Reyes URUGUAY



Fig. 3.36

Arquitecto Mario Payssé
Ubicación Montevide

Características – interior doméstico–

Acondicionamiento térmico natural.
Integración con el arte local.
Continuidad espacial interior - exterior.
Espacios intermedios que vinculan el interior con la vegetación exterior.
Mobiliarios acogedores y sencillos.
Utilización del ladrillo en diversas posiciones y acabados.

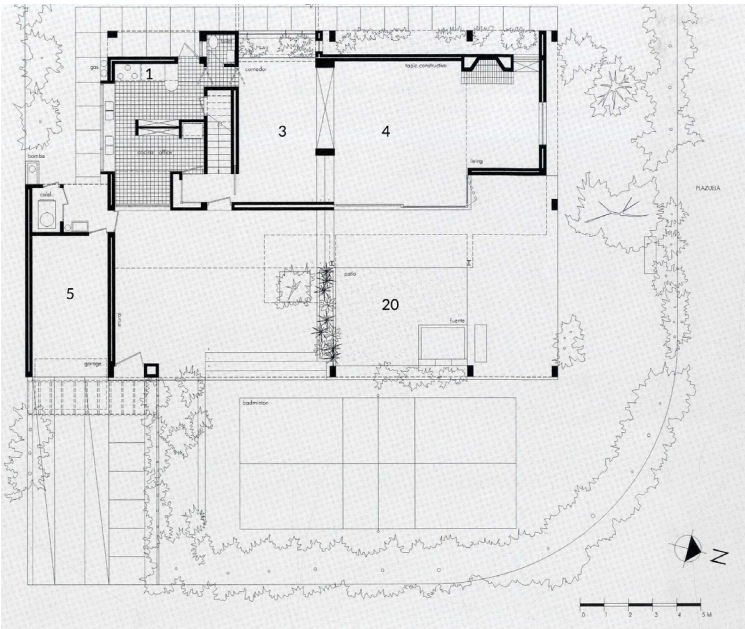


Fig. 3.37

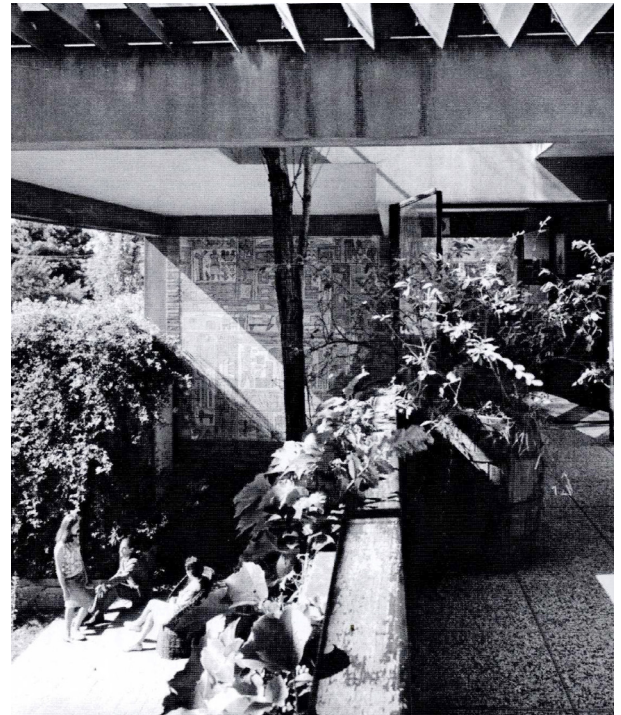


Fig. 3.38

- | | |
|-------------------------|-------------------------|
| 1. Cocina | 11. Dormitorio |
| 2. Toilete | 12. Vestidor |
| 3. Comedor | 13. Baño |
| 4. Caldera | 14. Dormitorio servicio |
| 5. Garaje | 15. Baño |
| 6. Dormitorio | 16. Dormitorio |
| 7. Baño | 17. Escritorio |
| 8. Ante cámara | 18. Estudio |
| 9. Dormitorio de niños | 19. Azotea jardín |
| 10. Dormitorio de niñas | 20. Atrio |

Fig. 3.36 Vista exterior.

Fig. 3.37 Planta Baja, primer piso, segundo piso.

Fig. 3.38 Vista jardín techado intermedio entre el interior y el exterior.

1954-1955 Casa Villa Uribe COLOMBIA



Fig. 3.39

Arquitecto Obregón, Valenzuela & Cia
Ubicación Bogotá, Colombia

Características – interior doméstico–

Acabados con materiales naturales como la madera y la piedra.

Patio interior que separa la zona de día y la zona de noche. Espacios diáfanos y continuos, los espacios se dividen mediante cambios de texturas de los pisos.

Mobiliario artesanal.



Fig. 3.40

- | | |
|------------|----------------------------|
| 1. Acceso | 7. Dormitorio |
| 2. Hall | 8. Dormitorio principal |
| 3. Patio | 9. Sala de estar |
| 4. Cocina | 10. Baño |
| 5. Comedor | 11. Dormitorio de servicio |
| 6. Salón | 12. Terraza |



Fig. 3.41



Fig. 3.42

- Fig. 3.39 Vista exterior.
Fig. 3.40 Planta amueblada.
Fig. 3.41 Vista interior, salón.
Fig. 3.42 Vista desde el exterior hacia el salón.



Fig. 3.43

Arquitecto Adolfo Córdova (1924) & Carlos Williams. Ubicación Lima, Perú

Características Generales – interior doméstico–

Mobiliarios artesanales diseñados por los arquitectos.

Continuidad espacial longitudinal.

Acabados en madera natural lacada.

El mueble de la sala se adapta al desnivel del terreno.



Fig. 3.44



Fig. 3.45



Fig. 3.46



Fig. 3.47

Fig. 3.43 Vista exterior.

Fig. 3.44 Planta baja y planta alta .

Fig. 3.45 Vista interior salón.

Fig. 3.46 Jardín.

Fig. 3.47 Escalera



Fig. 3.48

Arquitecto Francisco Artigas (1916-1999)
Ubicación Ciudad de México, México.

Características Generales – interior doméstico–

Continuidad espacial.
Uso de la madera para revestimientos interiores.
Pisos de mármol. Se utilizaban las alfombras para delimitar los espacios.
Colores cálidos que se complementaban con las texturas de la madera y la piedra.
Relación interior con la cuidada jardinería exterior.

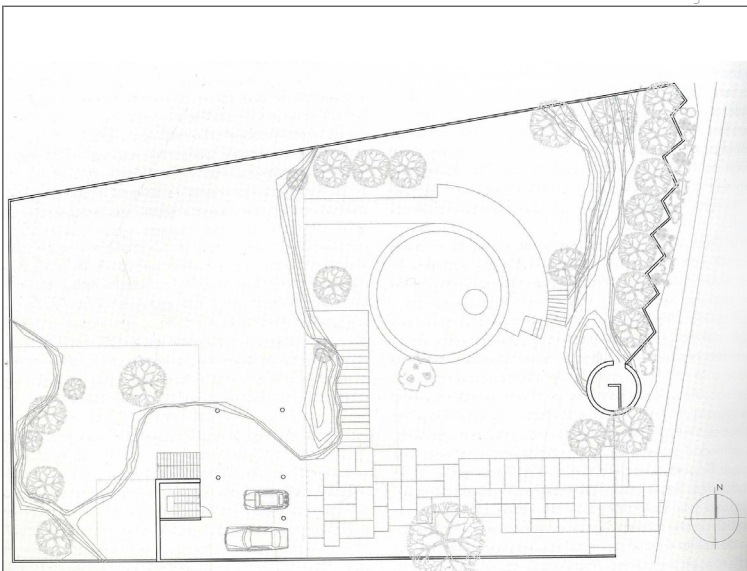


Fig. 3.49

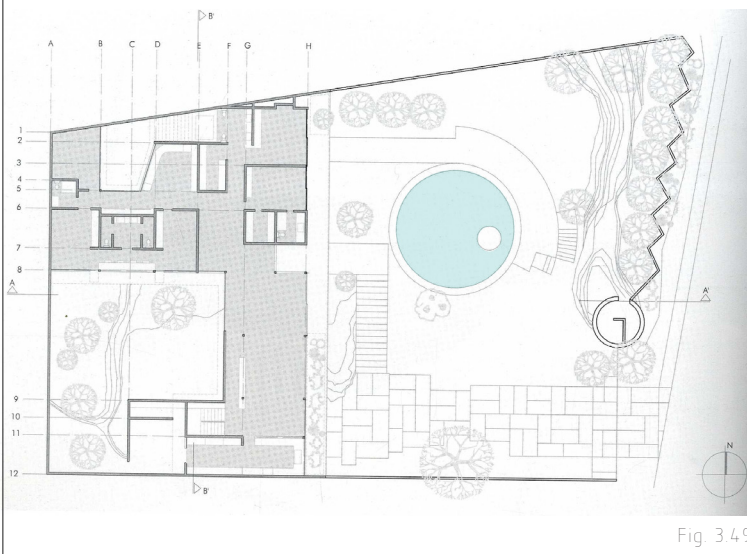


Fig. 3.50



Fig. 3.52



Fig. 3.51

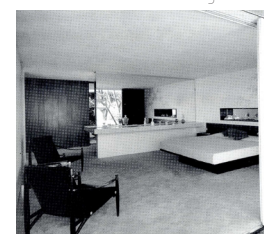


Fig. 3.53

Fig. 3.48 Vista exterior.

Fig. 3.49 Planta baja y planta alta.

Fig. 3.50 Vista interior salón.

Fig. 3.51 Comedor.

Fig. 3.52 Dormitorios. Sillas con un estilo safari.

Fig. 3.53 Vista interior dormitorio.



Fig. 3.54

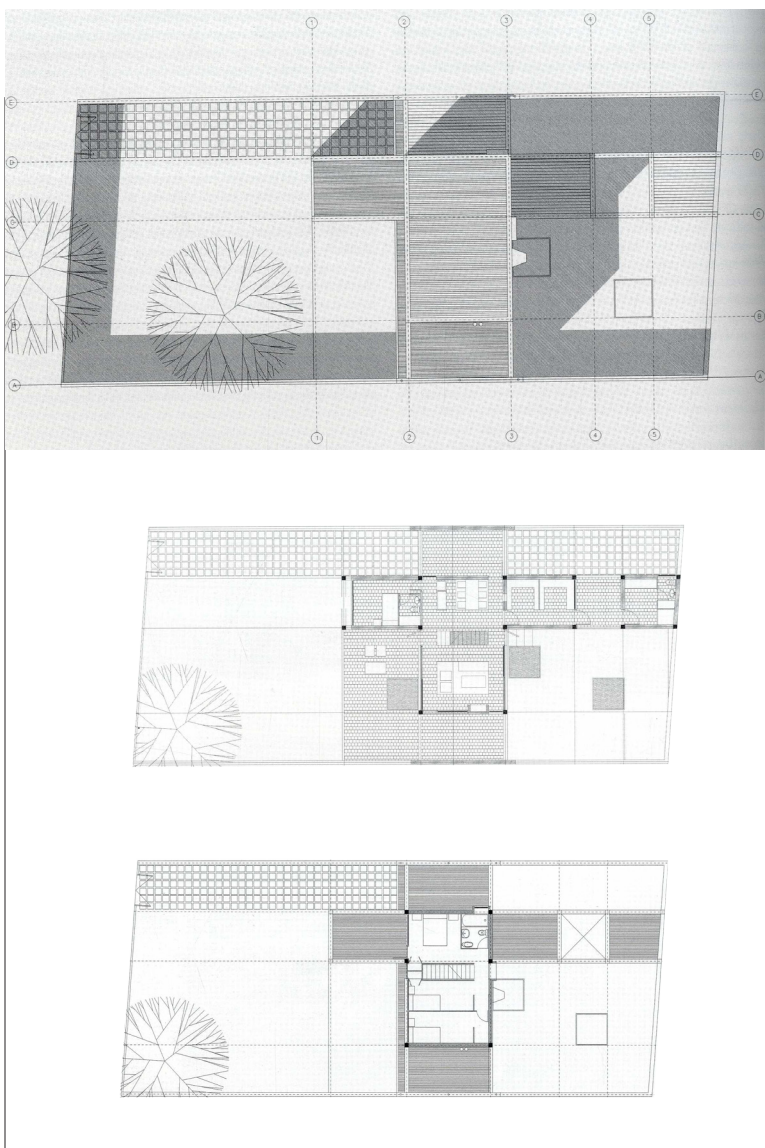


Fig. 3.55

Arquitecto Emilio Duhart (1917-2006)
Ubicación Santiago de Chile, Chile

Características Generales – interior doméstico–

Acondicionamiento térmico natural.
Integración con el arte local.
Continuidad espacial interior – exterior.
Espacios intermedios que vinculan el interior con la vegetación.
Mobiliarios acogedores y sencillos.
utilización del ladrillo en diversas posiciones y acabados.



Fig. 3.56

Fig. 3.54 Vista exterior.

Fig. 3.55 Planta alta y planta baja.

Fig. 3.56 Vista interior desde la escalera.

1965 Casa Reyes CHILE

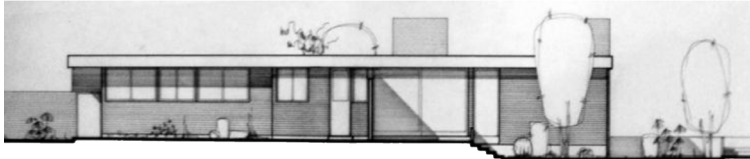
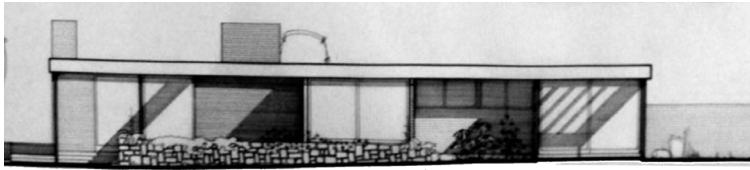


Fig. 3.57

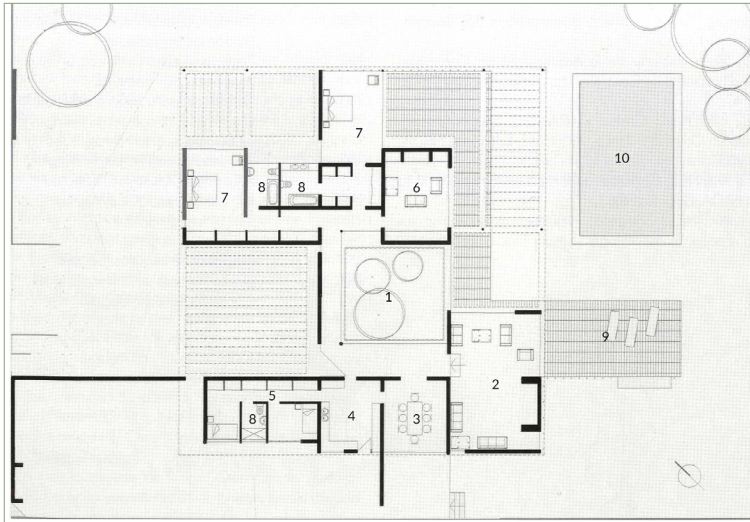


Fig. 3.58

- | | |
|------------------|------------------|
| 1. Patio Central | 6. Sala de estar |
| 2. Salón | 7. Dormitorio |
| 3. Comedor | 8. Baño |
| 4. Cocina | 9 Terraza |
| 5. Servicios | 10 Piscina |



Fig. 3.59

Arquitecto Jaime Sanfuentes (1922-1967)
Ubicación Santiago de Chile, Chile

Características Generales – interior doméstico –

Patio interior como mediador del exterior-interior. El patio divide las zonas privada de las zonas sociales y de servicio.

Armarios en el pasillo para ampliar espacio del dormitorio.

Luz natural.

Mobiliarios sencillos y confortables.

Cada espacio es separado y vinculado con el jardín o el patio interior.



Fig. 3.60



Fig. 3.61

Fig. 3.57 Alzado Este.
Alzado Oeste.

Fig. 3.58 Planta
amueblada.

Fig. 3.59 Vista interior del
salón.

Fig. 3.60 Patio exterior.

Fig. 3.61 Terraza.

3.2

La modernidad humanizada en Latinoamérica

Análisis de casos

Del catálogo —no exhaustivo— de casos anteriores, se han seleccionado para realizar un análisis más pormenorizado, cuatro obras que han parecido más significativos de acuerdo a:

Documentación disponible procedente, sobre todo, de publicaciones de su época de construcción: proyecto, fotografías interiores, referencias a materiales, revestimientos, colores, texturas, equipamientos, etc. sobre la que realizar la correspondiente reflexión y análisis.

Mayor acercamiento con relación a las posibles analogías con el diseño escandinavo.

Aportes relevantes al diseño industrial latinoamericano.

Sobre ellos se va a realizar un análisis con el objetivo de verificar la hipótesis de partida del presente trabajo que no es otra que determinar si existen características similares entre los interiores domésticos escandinavo y latinoamericano, cuáles son esas características, hasta qué grado y cuáles son las principales razones que pueden sustentar tales similitudes, en caso de que se compruebe su existencia.

*Y sólo alguien con una gran sensibilidad podía enriquecer la arquitectura moderna [...] los límites de la propia modernidad son superados sin poner su esencia en crisis.*³⁵

MONTANER, 1997

³⁵ Josep María MONTANER, 1997, pp. 15-16.



Fig. 3.62



Fig. 3.63

Casa PRIETO LÓPEZ (1949)

Arquitecto Luis Barragán (1902-1988)

Ubicación Ciudad de México, México

Luis Barragán ha sido uno de los referentes de estudio más importantes dentro de la arquitectura moderna de latinoamérica. Se graduó en 1923 de ingeniería civil y arquitectura, luego entre 1925-1928 viaja a Europa para complementar sus conocimientos. Se convierte en admirador de la arquitectura española especialmente de la andaluza por su herencia árabe donde se entusiasma con los jardines y espacios de la Alhambra de Granada.

Barragán sólo desarrolló siete casas debido a que el arquitecto trabajaba una obra a la vez, entre estas; la vivienda Prieto López. Se encuentra en Los Jardines del Pedregal, San Ángel.

*Barragán junto Diego Rivera y otras personas más, hicieron el reglamento para el Pedregal. El reglamento para el Pedregal no permitía, techos a dos aguas, no permitía estilos particulares provenzales... todos los muros tenían que ser de piedra, no podía estar el ladrillo aparente...*³⁶

La vivienda fue restaurada en el 2014 por un nuevo propietario, César Cervantes, junto al arquitecto Jorge Covarrubias donde se buscó de recuperar el espíritu original de la vivienda y reparar las modificaciones que se habían hecho en los últimos treinta años.

*Luis Barragán desarrolló una búsqueda perteneciente al espacio placentero que recordaba de su infancia en las haciendas de Guadalajara (México).*³⁷

MONTANER, 1997

Fig. 3.62 Fachada oeste, calle Las Fuentes, Jardines del Pedregal de San Ángel.

Fig. 3.63 Localización. Contexto residencial.

³⁶ César CERVANTES, 2015. [Vídeo, Min.:9.39]

³⁷ Josep María MONTANER, 1997, p. 39

La casa se adapta a un terreno de piedras volcánicas con muros altos y abiertos. Se desarrolla en dos plantas mediante diversos desniveles. En el nivel superior (nivel de la calle) se desenvuelven zonas sociales, privadas y de servicio. El comedor y el salón principal se divide por la chimenea ambos con vista al patio suroeste. En la planta inferior (nivel de la piscina) se encuentra un cuarto de servicio, dos dormitorios, y una sala de estar llamada cuarto de verano abierto a la piscina y con una atractiva roca volcánica como parte de la decoración interior.

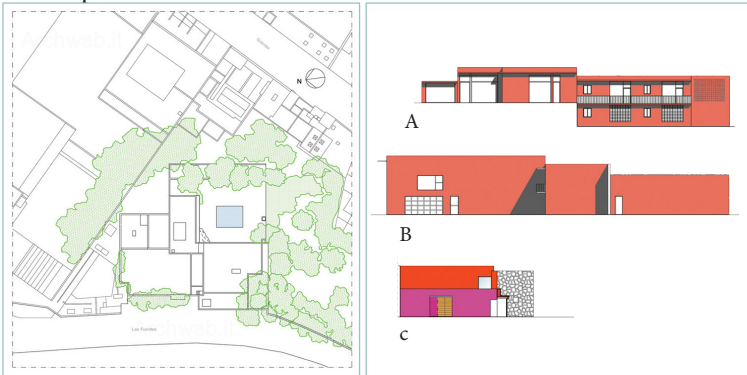


Fig. 3.64

Fig. 3.65

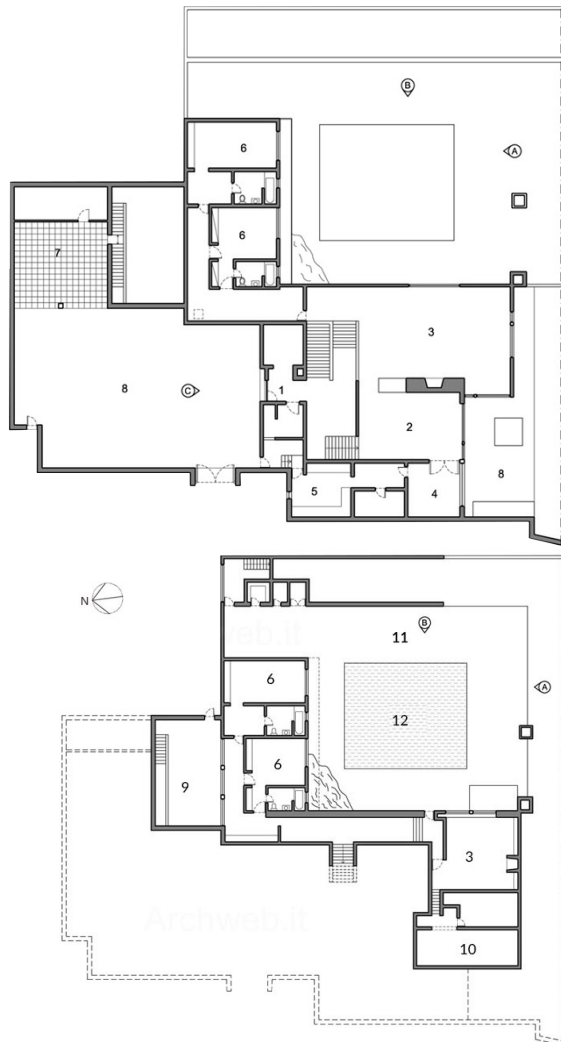


Fig. 3.66

- 1 Hall
- 2 Comedor
- 3 Sala de estar
- 4 Sala de desayuno
- 5 Cocina
- 6 Dormitorio
- 7 Garaje
- 8 Terraza
- 9 Cuarto de servicio
- 10 Bodega
- 11 Patio
- 12 Piscina



Fig. 3.67



Fig. 3.68

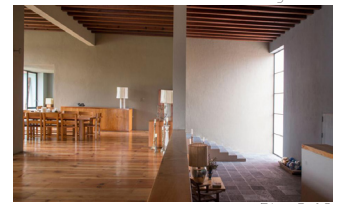


Fig. 3.69



Fig. 3.70



Fig. 3.71

Fig. 3.64 Plano general.
Fig. 3.65 Alzados: A, B C.

Fig. 3.66 Planta baja y planta alta.
Fig. 3.67 Entrada principal.

Fig. 3.68 Chimenea, vista desde el salón principal hacia el comedor.
Fig. 3.69 Vista interior, comedor y pasillo.

Fig. 3.70 Sala de estar con roca volcánica decorativa.

Fig. 3.71 Dormitorio.

El jardín es muy característico por sus abundantes piedras volcánicas a pesar de ser un jardín cerrado por su dimensión y amplia variedad de vegetación nativa, se crea una agradable atmósfera natural que juega con las sombras en el interior de la casa.



Fig. 3.72

Barragán tuvo una gran sensibilidad con la cultura popular mexicana y la representó en sus obras. Colores brillantes, figuras religiosas, variedad de materiales como la piedra, madera, el hormigón, azulejos, la representación del arte, la artesanía, las amplias cocinas, los techos de vigas de madera inspirados en las típicas haciendas mexicanas y las texturas de los pavimentos de piedra volcánicas, utilizada en esta vivienda tanto en el exterior como en el interior. Los materiales y terminaciones son típicamente usados en los pueblos de Guadalajara de donde era originario Barragán, estos materiales se adaptaban al contexto y mantenían el confort térmico de la vivienda.

La paleta de colores está representada por pigmentos brillantes en el exterior como el rosa y el naranja y en el interior unos tonos menos saturados como azul, crema, rosa complementados con la madera de los pisos, techos y muebles.

Una de las características principales de Barragán fue el juego de luz natural y sombras para representar la belleza y elegancia de los espacios. La luz natural se convierte en sorpresa en el recorrido de la vivienda, resaltando las texturas y colores



Fig. 3.73



Fig. 3.74

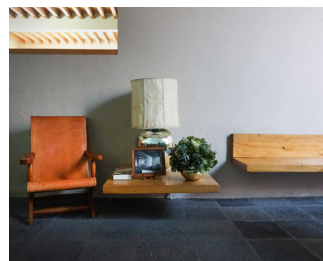


Fig. 3.75

Fig. 3.72 Perspectiva posterior. Vista a la piscina y jardín con rocas volcánicas.

Fig. 3.73 Vista interior cocina. Entrada de luz natural. Recubrimiento desde el suelo al techo con azulejos rosa. Carpintería en madera natural lacada.

Fig. 3.74 Vista desde el salón hacia la entrada principal.

Fig. 3.75 Vista del pasillo, pavimento en piedra volcánica. Butaca de Clara PORSET, finales de la década de 1940. Inspirada en los butaques de la cultura popular mexicana. Materiales y estructura: estructura de madera de sabino. Asiento y respaldo en un sola pieza tapizada en cuero.

Para la luz artificial se usa iluminación lateral y horizontal, luz tenue mediante diversas lámparas artesanales. Estas lámparas se utilizan en toda la vivienda representando una conjugación entre la modernidad y la artesanía mediante una estructura de cristal y pantalla de pergamino cosido, proporcionando en cada espacio una luz dorada localizada.



Fig. 3.76

Luis Barragán como en muchas otras de sus obras contó con la colaboración de Mathias Goeritz (1915-1990) diseñador y escultor. Para ambos la fe era un tema muy importante y lo demostraban en sus obra, eran representante de la arquitectura emocional. A pesar de tener ideologías diferentes, Luis Barragán como católico y Goeritz proveniente de una familia judía, ambos buscaban humanizar los espacios belleza y elegancia. Otro artista colaborador en las obras de Barragán fue el reconocido pintor y anticuario mexicano Chuco Reyes (1880-1977).

Lo muebles tiene un importante papel en la atmósfera doméstica de esta vivienda. La mayoría de mobiliarios han sido diseñado por la diseñadora cubana Clara Porset (1985-1981), importante representante del diseño industrial latinoamericano en la modernidad, radicada en México desde 1936.



Fig. 3.77



Fig. 3.78

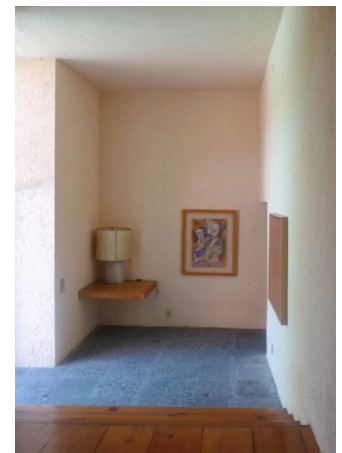


Fig. 3.79

Fig. 3.76 Espacios interiores. Lámparas de mesa. Iluminación artificial.

Fig. 3.77 Vista interior, salón. Butacas de Clara PORSET.

Fig. 3.78 Mathias GOERITZ : El ángel, escultura en madera, 1953.

Fig. 3.79 vista interior, pasillo. Pintura de Chuco REYES.



Fig. 3.80

Entre 1925-928 Clara Porset realiza el bachillerato en Artes en la Escuela de Bellas Artes de Columbia, luego se traslada a París donde estudia arquitectura y diseño de muebles con Henry Rapin, Teoría de Arquitectura en la École de Beaux Arts, cursos de Arte en el Museo del Louvre y Estética en la Sorbona. En 1934 toma clases con Joseph Albers en la Black Mountain College en Carolina del Norte por recomendación de Walter Gropius.

Esta diseñadora tenía una filosofía clara, llevar el buen diseño a la clase menos pudiente y mezclar la cultura popular mexicana con los conceptos de la modernidad. Un ejemplo data de 1940, diseña muebles pensando para el campesino mexicano y participa, junto a su esposo Xavier Guerrero, en el concurso internacional *Organic Design for Home Furnishing* (Diseño Orgánico para Mobiliario Habitacional) del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMa), donde también participaron diseñadores como Eero Saarinen y Charles Eames. Porset obtiene uno de los cuatro premios continentales por el diseño de mobiliario rural.

Es necesario analizar la situación presente del diseño artesano y del diseño industrial –que comienza a coexistir– y las posibilidades de que se logre, en el futuro, una expresión en la industria de carácter nacional;



Fig. 3.81

S. XVI
Butaque tradicional mexicano.

1948
Clara PORSET: participación, *Prize Design for modern furniture*. Su obra se conserva en el catálogo de muestra.

1952
Clara PORSET: exposición *El arte de la vida diaria*. Palacio de Bellas Artes, México

1957
Clara PORSET: *XI Triennale de Milán*. Medalla de plata.



Fig. 3.82

1955-1956
Clara PORSET: *Sillón Miguelito*. Materiales y estructura: estructura en madera de sabino. Asiento y respaldo en una sola pieza tejido en tejido de bejuco.

Fig. 3.80 Exposición: *El arte de la vida diaria*, 1952.

*destacar la importancia del buen diseño fabricado en serie como medio de conseguir arte en la vida diaria de la familia promedio; [...] considerar la educación del diseñador industrial, que es la más novedosa de las profesiones.*³⁸

Estas palabras recuerdan la obra de Ellen Key, *Belleza para todos* y la filosofía del diseño sueco presente en la iniciativa que tomó Bruno Mathsson con la *Silla Eva* en la década de 1930.

Porset fue docente en diversas universidades de México donde impartía cursos de diseño industrial. Esta diseñadora, política y docente se convierte en una gran influencia para los artistas y estudiantes que perseguían esta filosofía de conservar las tradiciones culturales y la artesanía dentro de la modernidad mexicana.

*Clarita lo ilustra poniendo dos ejemplos: el diseño escandinavo, en particular el diseño finlandés, y el diseño japonés. Al primero se refería con harta frecuencia para hacernos saber que el trabajo de diseñadores como Tappio Wirkala era lo suficientemente finlandés y al mismo tiempo gozaba de un reconocimiento como diseño contemporáneo internacional.*³⁹

El trabajo de Clara Porset se destacó por estudios realizados del butaque un típico asiento mexicano. Buscaba revalorizar esta pieza tan importante dentro de la cultura y la artesanía mexicana. Porset, sin perder la esencia original del butaque mejoró su estética y su ergonomía, tomando en cuenta la antropometría del cuerpo humano, de manera similar a los estudios del pasado y la antropometría realizados por Kaare Klint en Dinamarca.

En búsqueda del mayor confort en sus mobiliarios, Porset utilizó varios materiales de fibras naturales para el respaldo y asiento como la palma, el yute, el ixtle. Dentro de las influencias más claras de la obra de Porset se encuentran los diseños de Alvaró Aalto y Bruno Mathsson por el uso de estructura curva y asiento y respaldo tejido.

Al diseñar los muebles mantuve siempre el propósito de que pudieran manufacturarse a un costo muy bajo, y busqué hacerlos resistentes, cómodos y agradables a la vista, tanto como fuese compatible con la intención de darles un costo reducido de fabricación. He querido llevar a ellos la misma escala pequeña de los espacios en que iban a ser colocados para conseguir la unidad orgánica del conjunto, y darles, así mismo, la mayor ligereza posible para hacerlos flexibles de acomodamiento y uso. Clara PORSET, 1950⁴⁰



Fig. 3.83



Fig. 3.84



Fig. 3.85

³⁸ Cit. en Gabriel SIMÓN, 2013. p. 40.

³⁹ *Íd.*, p. 43

⁴⁰ *Íd.*, p. 46

Fi. 3.83 Clara PORSET : *Butaca*, ca. 1952.

Materiales y estructura: patas y marco curvado en madera de sabino. Asiento y respaldo tejido en una sola pieza en fibra de palma.

Fig. 3.84 Clara PORSET: *Butaca*, ca. 1952.

Materiales y estructura: patas y marco en madera de sabino. Asiento y respaldo tejido en una sola pieza en ixtle.

Fig. 3.85 Fig. 3.86 Clara PORSET: *Butaca*, ca. 1952.

Materiales y estructura: patas y marco en madera de sabino. Asiento y respaldo tensado en yute mediante el tejido en ixtle.



Fig. 3.86



Fig. 3.87

CASA PAYSSÉ REYES (1954)

Arquitecto Mario Payssé (1913-1988)

Ubicación Montevideo-Uruguay

Mario Payssé fue uno de los arquitectos modernos más destacados de Uruguay, su formación la complementó con estudios realizados en Estados Unidos donde tuvo la oportunidad de ampliar su visión arquitectónica visitando obras museos y estudios de arquitectos como Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, y Richard Neutra.

Payssé tuvo importantes influencias dentro del arte y la arquitectura del Uruguay como, por ejemplo: Julio Vilamajó (1894-1948), destacado arquitecto uruguayo que colaboró junto a Le Corbusier y Oscar Niemeyer para el desarrollo de la Sede de la Organización de las Naciones Unidas en Nueva York; Mauricio Cravotto (1893-1962) considerado uno de los fundadores del urbanismo en Uruguay; Torres García (1874-1949), destacado artista plástico uruguayo.

Payssé se empeñó en crear su obra de acuerdo con el contexto en el que se encontraba, buscando acondicionar sus edificios de manera natural para lograr mayor confort térmico y lumínico mediante la reflexión y aplicación de cinco principios llamados: *Cinco puntos para una nueva arquitectura para el Uruguay*.⁴¹ (Mario PAYSSÉ, 1952)

*La vida al aire libre exige el Uruguay que la casa tenga un espacio verde parcialmente cubierto y cerrado donde pueda obtenerse intimidad y protección.*⁴²

Mario PAYSSÉ (1954)

Fig. 3.86 Vista exterior.

Fig. 3.87 Localización. Contexto residencial.

⁴¹ Cit. en Mario Payssé, *o el arte de construir* (2017), p. 114

⁴² Cit. en Anibal PARODI, 2005. p. 350

- 1-Los espacios interiores deben ser complementados con espacios abiertos y cubiertos.
- 2-No se debe superar el 20 % de vanos con relación a las superficies.
- 3-Respetar los colores.
- 4-Texturas y capacidades constructivas de los materiales.
- 5-La composición debe basarse en el rigor de geométrico, los ritmos armónicos y las proporciones.

Un claro ejemplo de la aplicación de estos principios ha sido la proyección su propia vivienda, la casa Paysse Reyes, donde el arquitecto creó su refugio familiar.

Existía una preocupación por el tratamiento de la entrada de luz natural, resulta coincidente con los escandinavos, aunque sea de naturaleza opuesta. En Escandinavia se trata de un bien escaso por lo que las ventanas son muchas y más grandes para captar el máximo posible de luz, siempre preservando el confort térmico, mientras que en este caso, se está limitando a un 20% de vanos en relación a la superficie, y se recurre a elementos de filtro como parasoles horizontales y verticales, toldos, cortinas de vegetación, espacios de transición intermedios entre interior y exterior.

Más allá de ser moderna y atemporal, esta vivienda fue pensada para crear confort doméstico conjugando esta doctrina junto con las influencias procedentes de los principios aprendidos de las vanguardias modernas como, por ejemplo:

*El espíritu del Pabellón del L' Esprit Nouveau; la materialidad de la Casa Experimental de Alvar Aalto en Muuratsalo; la imbricación espacial de Wright , Loos o Vilamajó; la confianza absoluta en la geometría de Le Corbusier o Torres García; la calibrada fluidez interior-exterior de las vivienda de Neutra.*⁴³

La Casa Paysse Reyes está desarrollada en una parcela rectangular de 670m² y 255 m² de construcción, ubicadas en Montevideo en la zona residencial Carrasco caracteriza por su abundante vegetación pese a estar en un medio urbano donde predominan construcciones de baja altura.

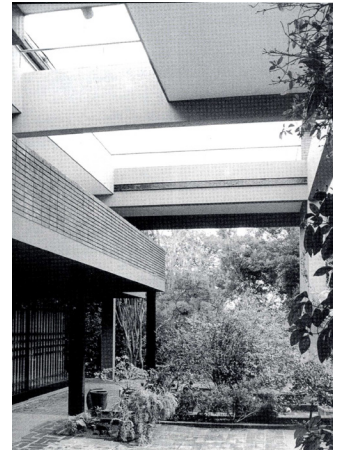


Fig. 3.88

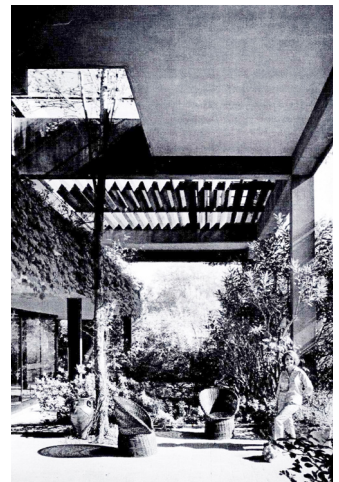


Fig. 3.89

⁴³ Cit. en Aníbal PARODI (2005), p. 349.

Fig. 3.88 Espacios intermedios, planta segunda.

Fig. 3.89 Espacios intermedios, planta baja.

El espacio central de la vivienda es el jardín principal, los espacios intermedios (exteriores cubiertos) y los tres niveles de la vivienda donde se desarrollan la vida íntima del hogar. Estos espacios intermedios o de transición son parte importante del funcionamiento térmico y espacial de la vivienda, son exteriores semi-techados por diferentes cubiertas como parasoles móviles de acero.

En este espacio también se juega con una diversa vegetación (azaleas, crataegus, álamos, jazmines, sauces, árboles frutales y acacias).

Los distintos espacios de la vivienda guardan una estrecha relación con las artes plásticas, al entrar al patio intermedio nos encontramos con el gran mural llamado *Las cuatro estaciones* de Julio Alpuy (1919-2009) importante pintor, grabador y escultor uruguayo.

La atmósfera del patio intermedio se complementa con sonido del agua de la fuente del escultor Francisco Matto Viraló (1911 – 1995), compuesta de ladrillos y tejas.

Todas las áreas del hogar se encuentran vinculadas a la luz natural y a las sombras mediante la vegetación que rodea toda la casa y mediante la cubierta de doble altura del patio intermedio. Dicha cubierta se convierte en un sistema de protección climático para la planta baja y el primer nivel de la vivienda, para quedar en el tercer nivel como una terraza al aire libre. Se caracteriza por su dos aberturas principales, una cuadrada de 5.50x 5.50 m con un árbol de álamo en el centro y otra más amplia con un sistema de parasoles horizontales. Para mayor confort térmico en los tiempos de verano, en la terraza de la planta baja se utiliza una pérgola corrediza de tela, para crear también un fresca sombra en el salón.

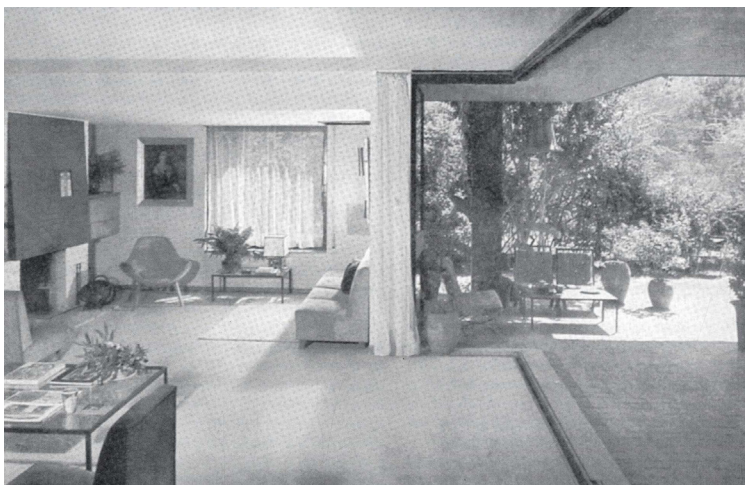


Fig. 3.90



Fig. 3.91



Fig. 3.92

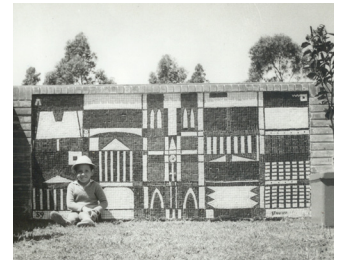


Fig. 3.93



Fig. 3.94

Fig. 3.90 Vista interior, salón y terraza.

Fig. 3.91 Julio ALPUY: mural *Las cuatro estaciones*, 1954.

Fig. 3.92 Francisco MATTO VIRALÓ: *Fuente*, 1954.

Fig. 3.93 de Edwin STUDER: *Mosaico*, 1954.

Fig. 3.94 Mario PAYSSÉ : *tótem*, 1955.

Dim.: 2.26 m.

Materiales: ladrillo y tejesuela.

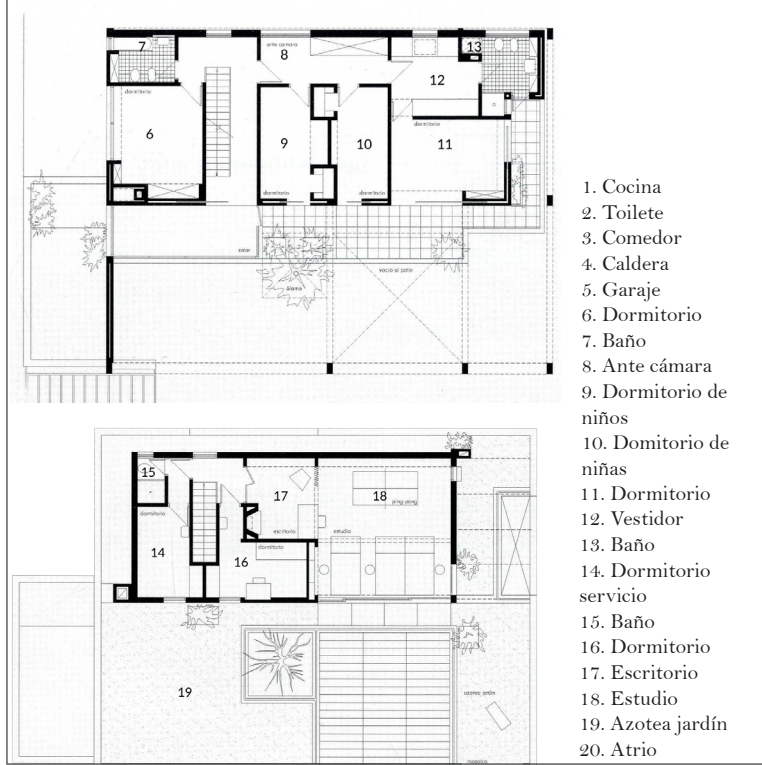
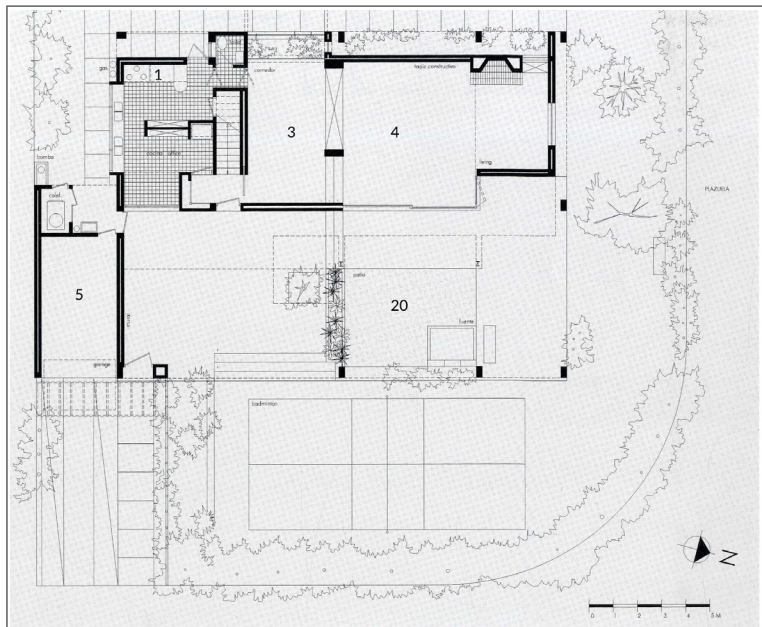


Fig. 3.95

En la planta baja se encuentran los espacios comunes (el estar, el comedor, la cocina-office, el cuarto de instalaciones, así como también se ubica el garaje). El comedor se caracteriza por ser un espacio abierto armonizado por una jardinera en la fachada noroeste y con visual directa al norte, donde está la sala diferenciada por un desnivel de 45 cm y donde se puede apreciar el tapiz de la artista plástica Elsa Andrada de Torres (1920-2010) sobre el boceto del pintor uruguayo de origen español Augusto Torres (1913-1992).

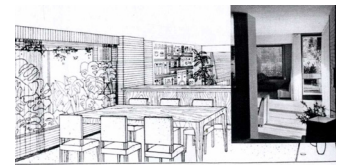


Fig. 3.96

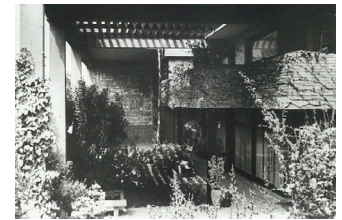


Fig. 3.97

*La naturaleza juega un papel importante en esta vivienda. El fluir de las estaciones y el crecimiento vegetal aportan su dinámica propia. Cambia el color, cambia la luz, los aromas, el espacio.*⁴⁴
Mario PAYSSÉ, ca. 1950

⁴⁴ *id.*, p. 350.

Fig. 3.95 Planta Baja, primer piso, segundo piso.

Fig. 3.96 Comedor, ilustración.

Fig. 3.97 Vista jardín techado intermedio entre el interior y el exterior.

El primer nivel se compone de los dormitorios en contacto con una terraza abierta y de una pequeña sala de estar y por último en el segundo nivel se encuentra la habitación de servicio y el estudio de Payssé que se abre a la azotea-jardín. El arquitecto buscó armonizar cada nivel con las terrazas y cubiertas para proporcionar una agradable estabilidad en la climatización natural y en las cambiantes estaciones del Uruguay.

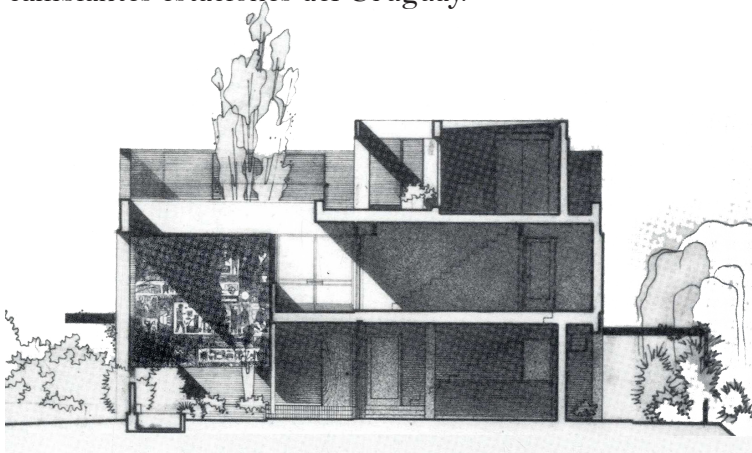


Fig. 3.98



Fig. 3.99

El equipamiento doméstico se caracteriza por ser acogedor y sencillo. No se convierte en protagonista dentro de la atmósfera doméstica sino que armoniza con todo el ambiente. Los muebles de la Casa Payse Reyes guardan una relación con la expresión de Renato de Fusco describiendo el mobiliario escandinavo:

*De hecho este es el rasgo más característico del mueble único escandinavo: mientras se dispone junto a otros muebles concebidos con el mismo espíritu orgánico, construido con madera típica, expresivos de la síntesis entre tradición y modernidad, resulta parte armónica de un todo.*⁴⁵



Fig. 3.100



Fig. 3.101

Deberíamos orientarnos hacia un estado ideal de cosas donde todo, desde el objeto más insignificante hasta la ciudad, pueda ser definido como la suma de las funciones en unidad armónica.

Mario Payssé, ca. 1950

⁴⁵ Renato DE FUSCO, (1985). p. 287.

Fig. 3.9- Corte longitudinal.

Fig. 3.99 Vista desde el jardín hacia el salón.

Fig. 3.100 Vista interior desde el comedor hacia el salón y el exterior.

Fig. 3.101 Vista interior, estar, planta primera.

Los colores dominantes son el rojo del ladrillo visto, el blanco en el interior, el verde de la naturaleza que penetra a través de grandes paramentos acristalados, cuyas hojas correderas, que se pueden recoger, diluyen los límites entre espacio interior y exterior.

Los dos vitrales de Horacio Torres (declarado junto a la casa Monumento Histórico Nacional en 1987) crean un acento brillante mediante los colores primarios.

El ladrillo fue el material protagonista de la vivienda, con influencias claras de la Casa Experimental Muuratsalo de Aalto. Puede verse cómo fue utilizado tanto en paredes como en pavimentos, de manera horizontal, vertical, visto en el exterior y pintado de blanco en el interior, tanto en el comedor y en el salón para dar acento rustico a las paredes sin perder la continuidad del blanco en los espacios.

El piso interior de la planta baja es un suelo pulido dividido en dos plataformas que se diferencian en 45 cm que bajan hacia el salón, de manera que, visualmente, no se pierde la continuidad espacial.

La iluminación artificial se caracterizan por ser una iluminación indirecta mediante lámparas empotradas en el techo que ayudan a crear una agradable atmósfera y a mejorar la amplitud del espacio con ayuda del continuo techo blanco.



Fig. 3.102

Se puede decir que la casa Payssé Reyes es un ejemplo de que la libertad del espacio interior en contacto con el exterior no es la ausencia de la materialidad o de elementos sino la composición en respuesta al programa, al contexto y al confort del usuario con el espacio. Todo ello con tan solo un 20% de aberturas con relación a las superficies y con la utilización de materiales como el ladrillo visto, acero, revoque blanco, vidrio y hormigón.

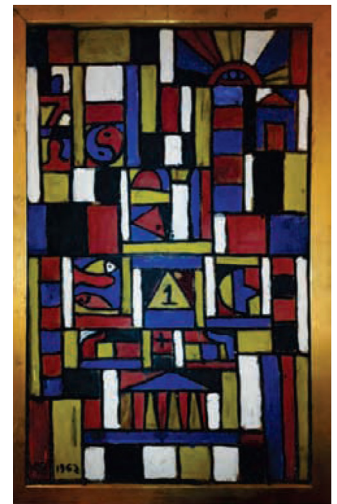


Fig. 3.103

Fig. 3.102 Vista jardín techado, salón, comedor.

Fig. 3.103 Horacio TORRES: bocetos de vitrales para la casa Payssé Reyes.



Fig. 3.104



Fig. 3.105

CASA CAOMA (1951-1952)

Arquitecto Carlos Raúl Villanueva (1900-1975)
Ubicación Caracas Distrito Federal, Venezuela.

*A inicios de los años cincuenta, Villanueva rechazó todas las formas ofrecidas por el estilo internacional: junto con Louis Kahn, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, José Antonio Coderch y Luis Barragán, amplió el horizonte de la arquitectura moderna fijando la atención hacia la historia, la realidad geográfica, el clima, la herencia de lo vernacular y la tradición.*⁴⁶

La arquitectura de Raúl Villanueva evolucionó desde el eclecticismo neoclásico y colonial de la década de los 30, pasando por las vanguardias modernas en los 40 hasta la década de los 50, cuando Villanueva reflexionó sobre la arquitectura vernácula llevando su modernidad a la realidad del clima tropical venezolano y la Casa Caoma se convirtió en un ejemplo de estos conceptos.

*Su obra incorpora el espacio celebratorio del propio medio al descubrir la tropicalidad de un país que se la había ocultado a sí mismo, a raíz del academicismo y de la arquitectura moderna internacional.*⁴⁷

William N. ARAQUE, 2000.

⁴⁶ William N. ARAQUE, 2000. [en línea]

⁴⁷ *Íd.*

Fig. 3.104 Vista exterior.

Fig. 3.105 Localización. Contexto residencial.



Fig. 3.106

Esta vivienda se puede describir como una casa patio que sintetiza lo tradicional y lo moderno de la arquitectura domestica venezolana. Ubicada en una zona residencial, esta casa no pierde el vínculo con naturaleza, gracias a la apertura de sus volúmenes que eliminaron las barreras exterior-interior para crear una agradable atmosfera tropical.

Villanueva utiliza este encuentro con el jardín para resolver estratégicamente las cuestiones climáticas de la vivienda. La orientación de Caoma desafía el clima tropical al abrir zonas habitables hacia el Oeste. Cerrando con paños plegables de cristales que permitan el contacto directo con la naturaleza caribeña que funciona no solo como paisaje sino también como un protector solar.



Fig. 3.107

La vegetación funcionalmente fue utilizada como un mecanismo natural para filtrar la fuerte luz solar y proporcionar frescura ante las altas temperaturas.

Fig. 3.106 Vista interior, salón.

Fig. 3.107 Vista interior desde el salón hacia el jardín. Relación interior-exterior.



Fig. 3.108

Caoma juega con la horizontalidad de sus volúmenes, la estructura se desarrolla por un armazón de hormigón armado con muros de ladrillos huecos recubiertos de yeso que organizan la planta rectangular en dos niveles.

En planta baja se encuentran las zonas sociales y de servicios. En el ingreso se incorpora un patio interior que hace referencia al espacio del zaguán, para luego pasar a una zona libre que integran el comedor con el salón orientados hacia el exterior, donde se produce la transición entre interior y exterior, dando paso al gran jardín tropical. Entre el tupido paisaje del jardín aparece un rectángulo de madera que alberga el estudio de Villanueva, separando el trabajo de la vida familiar. En la planta alta se encuentran las habitaciones y zonas privadas donde el arquitecto se preocupó por separar las zonas de los adultos y los niños.

Caoma se desarrolla en una superficie de tan solo 22x35 mts. La distribución de espacios y recorridos crean una vivienda espacialmente agradable y funcional. Los recorridos principales se orientan hacia zonas abiertas logrando una percepción más amplia del espacio. También ayuda las blancas paredes y la escasa ornamentación de la vivienda.

El interior de Caoma se caracteriza por su sencillez. La identidad de este hogar se humaniza por los recuerdos que la recorren y que se encuentran en cada rincón.

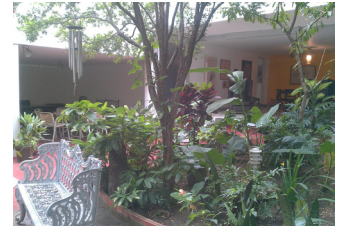


Fig. 3.109



Fig. 3.110

Fig. 3.108 Jardín tropical.

Fig. 3.109, 3.110 Recorridos del jardín. Pavimento en adobe rojo.

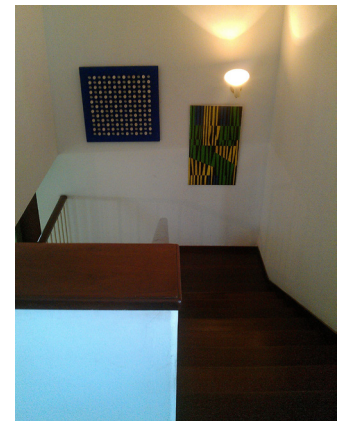
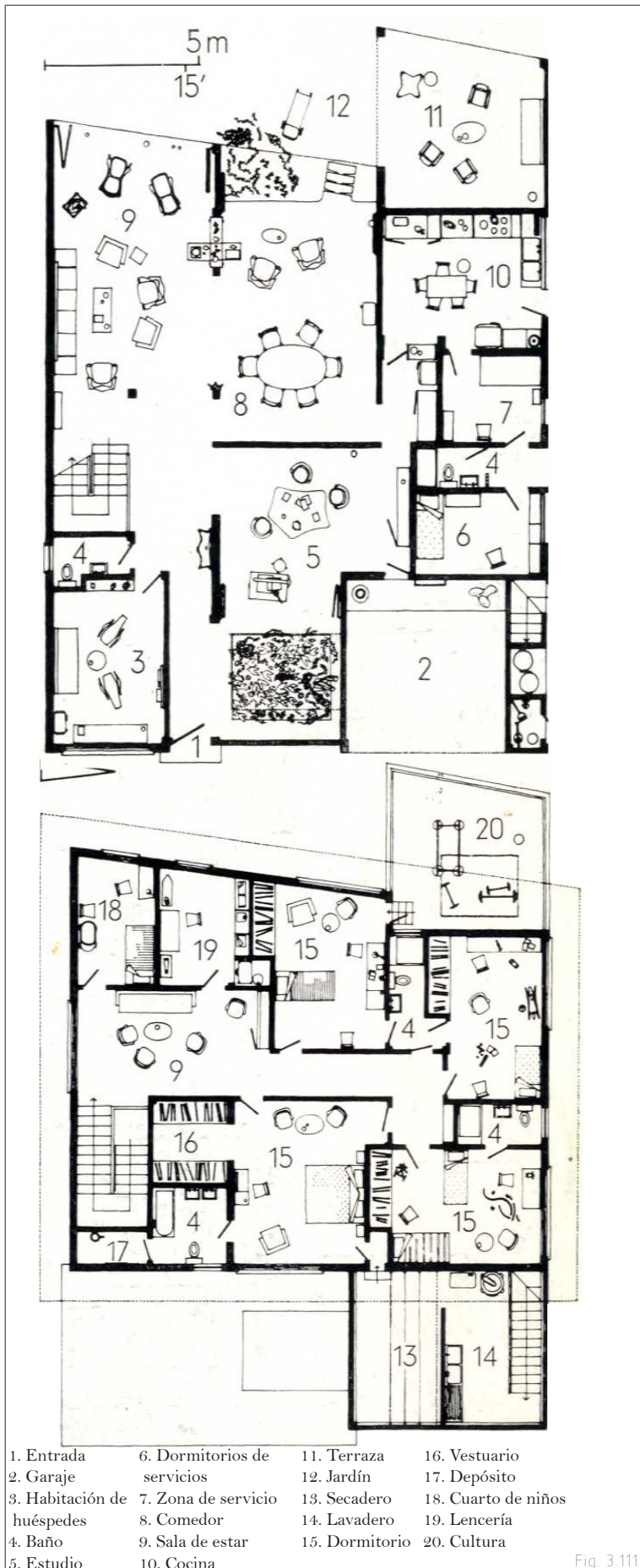


Fig. 3.112

Fig. 3.111 Planta baja y planta alta.

Fig. 3.112 Vista interior, escalera.



Fig. 3.113

La vivienda se compone por paredes blancas que resaltan la importante colección de arte moderno que atesora Villanueva de sus más íntimos amigos, entre los más reconocidos se encuentran: Alexander Calder, Jean Arp, Joan Miró, Antoine Pevsner, Lászlò Moholy-Nagy, Fernand Lèger.

*Esto no es un museo - dijo- Estos son mis amigos, mis mejores amigos, representados por sus obras. Puedo hablar y estar con ellos día tras día. Por eso amo mi colección.*⁴⁸

Villanueva también incorpora el dinamismo interior mediante colores brillantes que juegan con el contrastes del blanco, la gran entrada de luz natural y se completan con la colección de arte.



Fig. 3.114



Fig. 3.115



Fig. 3.116

⁴⁸ Sibyl MOHOLY-NAGY, 1972. [en línea].

Fig. 3.113 Vista desde el exterior a la Sala de estar y comedor.

Fig. 3.114 Vista salón. Colección de arte moderno.

Fig. 3.115 Vista interior, escultura religiosa. Silla de Amancio WILLIMANS: *Versión moderna de un mueble popular*, 1943.

Fig. 3.116 Alexander CALDER: *El Trono del Diablo*, ca. 1952. Pieza exclusiva para Carlos Raúl VILLANUEVA.

Los pavimentos interiores son tratados con baldosas de cerámicas. La madera juega un importante papel en las texturas de Caoma, los pilares son revestidos por lamas verticales de madera completándose con la naturaleza del jardín exterior. Los revestimientos de las paredes y techo, en esta imagen, parecen estucos.

La casa se amuebla de manera sencilla y como toda tradicional casa latinoamericana se observan muebles de madera de origen artesanal, cómodos sofás en el salón y las típicas mecedoras en la terraza. En el salón se encuentra tumbona de Le Corbusier, 1929 y, en el techo, cuelga un móvil de Calder

La idiosincrasia de la cultura latinoamericana se caracteriza por su creencia religiosa que se ve reflejada en los objetos de arte sacro y se convierte en parte de la atmósfera doméstica. Como es el caso de la *Casa Caoma*, que en diversas zonas del hogar se pueden observar estos objetos religiosos.



Fig. 3.117

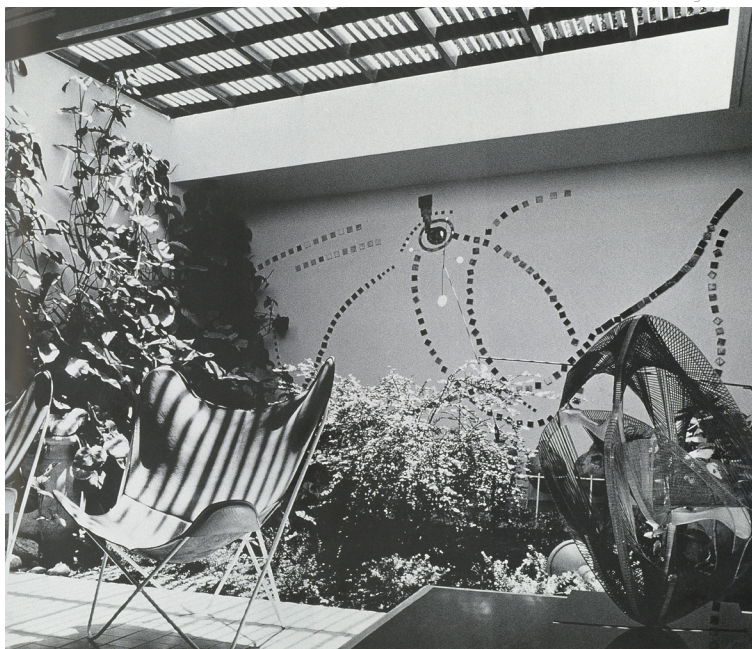


Fig. 3.118

Fig. 3.117 Vista interior salón.

Fig. 3.118 Antonio BONET, Juan KURCHAN, Jorge FERRARI-HARDOY: *Silla BKF*, 1943.



Fig. 3.119



Fig. 3.120

CASA DE VIDRIO (1950-1951)

Arquitecto Lina Bo Bardi (1914-1992)

Ubicación Sao Paulo, Brasil

La casa de Lina Bo Bardi conocida popularmente como *Casa de Vidrio*, logra conectar la modernidad con la arquitectura vernácula tradicional de Brasil.

*Lina Bo Bardi consiguió superar los límites del mismo arte moderno, sin romper con sus principios básicos. Si la arquitectura moderna era antihistórica, ella consiguió hacer obras en las que la modernidad y tradición no eran antagónicas.*⁴⁹

Esta arquitecta de origen italiano luego de obtener su título en 1939 colabora con Gio Ponti y más adelante con Bruno Zevi. Tras la Segunda Guerra Mundial se traslada a Brasil justo a su esposo Pietro María Bardi, allí se desarrolla como arquitecta. La obra de Lina Bo Bardi se convierte en un importante referente de la modernidad latinoamericana y su casa en Sao Paulo representa un icono de la arquitectura doméstica en Brasil.

*Para Lina Bo Bardi la posibilidad de ser moderno radica, precisamente, en atenuar su urgencia, en ser fiel a la historia como una realidad eminentemente creadora.*⁵⁰

MONTANER, 1997.

⁴⁹ Josep María MONTANER, 1997. p.12

⁵⁰ *Íd.*, p.15

Fig. 3.119 Vista exterior.
Fig. 3.120 Localización.
Contexto natural.

La vivienda se desarrolla en un terreno accidentado donde la fachada noroeste se asienta en el terreno mientras que la fachada sureste, completamente transparente, se asienta sobre pilares de acero de 17 cm que al estar rodeados de un denso bosque transmite la sensación como si flotara.

*Mitad transparente, mitad opaca; mitad pública, mitad privada; mitad moderna, mitad tradicional; mitad aérea, mitad acuática; mitad apoyada sobre el terreno, mitad sobre pilares.*⁵¹

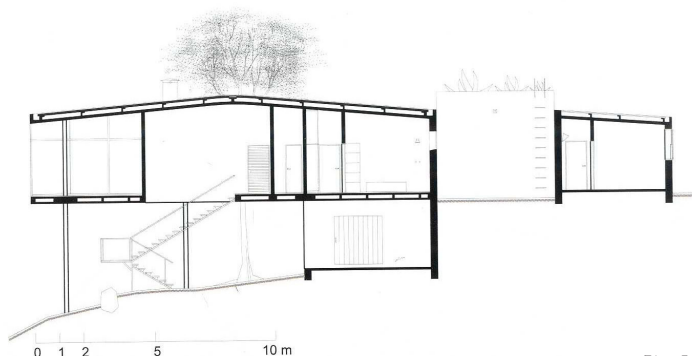


Fig. 3.121

El acceso principal se genera desde un porche que también funciona como garaje, subiendo desde este jardín cubierto hasta el primer nivel. Desde que se accede a la vivienda se puede apreciar el árbol que se conservó y se convirtió en el protagonista del patio central entre la zona social y la privada, *parece una casa que se construyó sobre un árbol.*



Fig. 3.122



Fig. 3.123



Fig. 3.124



Fig. 3.125

⁵¹ Lina BO BARDI y Olivia DE OLIVEIRA, 2002. p. 25

Fig. 3.121 Corte transversal.

Fig. 3.122 Patio interior.

Fig. 3.123 Escalera en granito y estructura metálica, acceso principal.

Fig. 3.124 Un mosaico de De Chirico, ejecutado por Enrico Galassi, da la bienvenida al visitante.

Fig. 125 Colección de arte popular de la cultura indígena brasileña.

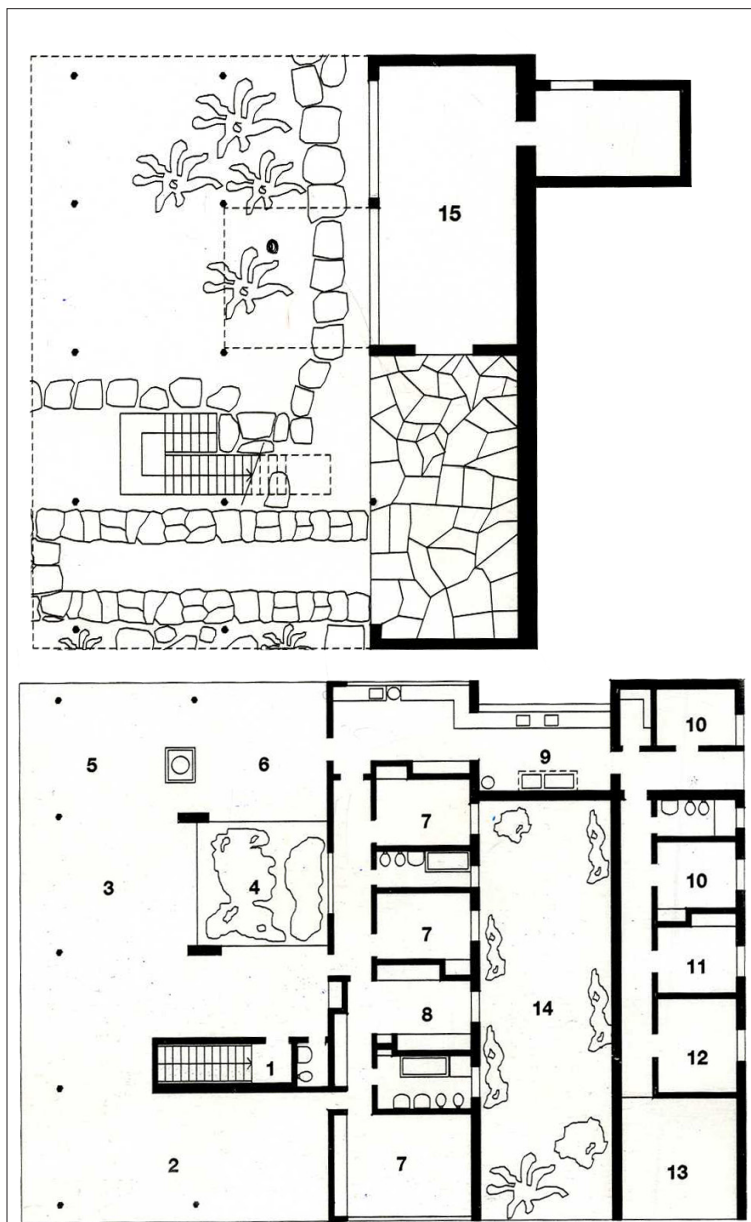


Fig. 3.126

- | | |
|----------------|----------------------------|
| 1. Entrada | 9. Cocina |
| 2. Biblioteca | 10. Dormitorio de servicio |
| 3. Sal3n | 11. Cuarto de servicio |
| 4. Vac3o | 12. Guardarropa |
| 5. Chimenea | 13. Balc3n |
| 6. Comedor | 14. Patio |
| 7. Dormitorio | 15. Dep3sito |
| 8. Guardarropa | |

La vivienda se divide en: la zona social compuesta por amplios ventanales desde el techo hasta el suelo que permiten una gran entrada de luz natural, donde se encuentra el sal3n, la chimenea, el comedor y la biblioteca. Por otra parte detr3s de una pared blanca, est3 la zona privada protegida con muros de ladrillos donde se encuentran los dormitorios y zonas servicios divididos por otro patio central. Los patios que interact3an con la vivienda se convierten en una herramienta para la iluminaci3n natural y mayor confort t3rmico permitiendo la ventilaci3n cruzada.



Fig. 3.127



Fig. 3.128



Fig. 3.129

Fig. 3.126 Planta baja y planta alta.

Fig. 3.127 Vista interior comedor.

Fig. 3.128 Vista interior cocina

Fig. 3.129 Vista interior ba3o.

Las luces artificiales de la zona social son luces tenues que crean un ambiente cálido y acogedor mediante diversas lámparas de mesa, pared y piso.

Para el suelo utilizó un revestimiento de azulejos vítreos color turquesa, una referencia al cielo, o mimetizando el color de los mares.

Los colores dominante de la vivienda son el verde de la naturaleza circundante con importante participación en el interior, el blanco de las superficies (paredes y techo), el crema de las cortinas y el turquesa del suelo contrastando con la diversidad de muebles. Esta vivienda, pese a poseer una lectura muy moderna, los objetos en su interior guardan memorias, culturas, arte, naturaleza como, por ejemplo; la iconografía religiosa tanto católica como pagana, procedente de la herencia áfrica-brasileña y obras artísticas sobre la cultura popular indígena de Brasil, característica que, por su identidad y sentido de pertenencia provocan un confort, humanismo y calidez.

La Estantería de la biblioteca diseñada por Lina Bo Bardi guarda un estilo muy moderno, nos recuerda a las aportaciones de Marcel Breuer (1902-1962) con el tubo de acero en la Butaca Club de 1925. Ésta estantería se caracteriza por un estilo industrial y práctico con estructura de acero y superficies de cristales.



Fig. 3.130

Los mobiliarios crean una mezcla entre lo clásico, vernáculo y moderno, muchos fueron diseñado por la propia arquitecta como, por ejemplo; la *poltrona Bowl* de 1951 reeditada en el 2013 por Arper, la *silla bola de latão*, exclusivamente seis piezas diseñadas para la vivienda y luego reeditada en el 2015 con autorización del Instituto Lina Bo y P. M. Bardi, la *silla Auditorio MASP* de 1947 (Fig.) para el Estudio Palma.



Fig. 3.131



Fig. 3.132



Fig. 3.133

Fig. 3.130 Lina BO BARDI: *Silla Bowl*, 1951. Reeditada por la firma Arper, 2013.
Dim.: 55 x 84 x 84 cm
Materiales y estructura: Estructura en acero. Asiento y respaldo en una sola pieza de fibra de vidrio tapizada en tela. Contiene dos almohadillas para mejorar el confort al sentarse.

Fig. 3.131 Lina BO BARDI: Estantería de la biblioteca, 1951.

Fig. 3.132 Lina BO BARDI: *Silla plegable* para estudio d'Arte Palma, 1950.
Dim.: 45.1 x 42.5 x 81.9 cm
Materiales y estructura: marco de jacaranda. Asiento y respaldo en cuero.

Fig. 3.133 Lina BO BARDI: *Silla Bola De Latão*, 1951.
Dim.: 85 x 71,50 x 79
Materiales y estructura: base en hierro, asiento y respaldo en cuero y bolas de brazos en latón.

Lina Bo Bardi no solo se destacó como arquitecta sino también como diseñadora industrial y sus muebles son un ejemplo sobre el concepto de convivencia entre la modernidad y la artesanía que ella proclamaba. En sus mobiliarios se percibe cómo la influencia del estilo escandinavo se hace presente a través de la filosofía artesanal, el uso de materiales naturales como la madera, las líneas curvas y el buen diseño mediante el confort y la estética.



Fig. 3.134



Fig. 3.135



Fig. 3.136



Fig. 3.137

A través del confort y la ergonomía para el cuerpo humano, Lina Bo Bardi reinventó diversas maneras de sentarse adaptando el pasado cultural con el presente moderno.

*Los límites de la propia modernidad son superados sin poner su esencia en crisis, Los valores básicos de la arquitectura del movimiento moderno se mantienen: humanismo, proyecto social, voluntad de renovación formal, construcción utilitaria. La arquitectura de Bo Bardi es auténtica, sin capas decorativas añadidas: una obra moderna, hecha con materiales manufacturados en los cuales es posible la expresión del trabajo artesanal.*⁵²

Fig. 3.134 Lina BO BARDI: Mecedora, 1948.

Fig. 3.135 Lina BO BARDI: *Poltro- na Zig Zag* para estudio d' Arte Palma, ca. 1950
Dim.: 57 x 67 x 87 cm
Materiales y estructura: estructura en madera. Asiento y respaldo en cuero.

Fig. 3.136 Lina BO BARDI: *Silla trípode*, 1949.

Materiales y estructura: marco en hierro. Asiento y respaldo en cuero.

Inspirado por el gesto de estar sentado en las hamacas de los barcos de pasajeros a lo largo del río São Francisco.

Fig. 3.137 Lina BO BARDI: *Sillón* para estudio d' Arte Palma, 1949.

Dim.: 75 x 63 x 68 cm
Altura del asiento 38 cm
Estructura y materiales: estructura en madera. Asiento y respaldo en tela.

⁵² Josep María MONTANER,

1997. pp. 15-16

Conclusiones

El diseño escandinavo que conocemos hoy día, tuvo una gran aceptación internacional, en general. No solo de la industria, sino también en exposiciones comerciales como la Feria del Mueble de Milán o artísticas como las Trienales de la misma ciudad, publicaciones especializadas, etc. Después de la II Guerra Mundial, alcanzando su momento de madurez durante la década de los 50. Su peculiar estilo se definió mediante:

Inspiración en la cultura rural: Para construir su propia identidad los diseñadores escandinavos estudiaron su pasado vernáculo. Crearon su legado arquitectónico mediante la observación de modestas viviendas campesinas. A pesar de no tener espacios perfectamente articulados, respondían a las necesidades del usuario. Sus acabados rústicos mediante materiales naturales, espacios multiusos, muebles artesanales, sensibilidad con el entorno, creaban una atmósfera confortable donde las personas vivían en armonía con el espacio.

Contacto con la naturaleza circundante: Debido al clima que se presenta en Escandinavia, nueve meses de un oscuro invierno con poca luz durante el día. En la vivienda se busca el mayor aprovechamiento de la entrada de luz natural, sin perder el confort térmico y la intimidad del hogar.

Conservación de la artesanía: La influencia del Arts & Crafts fue un apoyo y una motivación para los diseñadores escandinavos en la conservación de la artesanía frente a la llegada de la industrialización. Estos países contaban con abundancia en recursos naturales, principalmente la madera, lo que llevó a orientar parte de su economía en la elaboración de objetos artesanales caracterizados por gran calidad estética en acabados y ejecución.

Democratización del diseño: Los países escandinavos han enfocado sus ideales sociales en la búsqueda de la calidad de vida en el hogar. Se diseñaban objetos asequibles con una alta calidad estética para llegar a todas las clases sociales. Aseguraban que la belleza del buen diseño sería un estimulante en la vida cotidiana que haría a las personas más felices.

Muebles ergonómicos: El estudio antropométrico contribuyó al diseño de muebles confortables con características físicas humanas. Respondieron a las necesidades funcionales y estéticas que definían el estilo escandinavo para el bienestar de la vida diaria.

Estudio de los muebles del pasado: Los diseñadores escandinavos principalmente en Dinamarca se empeñaron en estudiar los muebles del pasado para utilizar sus principios como base en el diseño de muebles ideales y atemporales. Entendían que muebles como la butaca Windsor y las sillas de los Shaker americanos respondían a las necesidades primarias sin dejar de ser confortables y representaban un adelanto en la estética de su época.

Formas orgánicas: Los diseñadores escandinavos aportaron nuevas formas a la industria. Muebles con una lectura orgánica y plástica, inspirados en las formas de la naturaleza, el arte abstracto y en las líneas del cuerpo humano para proporcionar ergonomía. Transmitían elegancia, sutileza, suavidad, confort.

Nuevas tecnologías en la industria: La fusión de tradiciones culturales y artesanales con principios procedentes de las vanguardias modernas aportaron nuevas soluciones en el diseño industrial. Se combinaron materiales naturales y producción artesanal con materiales y procesos industriales para reducir los costes y facilitar la producción en serie.

Las características del *Hygge* en la atmósfera doméstica: la casa como un nido cálido y acogedor caracterizada por espacios diáfanos, el uso de materiales naturales con una amplia variedad de texturas en sus acabados, luz natural, calidez mediante chimeneas, objetos elegantes, muebles confortables...

La década de los 50 marcó una nueva visión para la proyección de la vivienda latinoamericana. buscaba renovar el espacio doméstico, asimilando los principios de la arquitectura moderna, sin renunciar a aquellos valores propiamente nacionales y tracionales:

Influencia vernácula: Los latinoamericanos estudiaron sus orígenes vernáculos y llevaron estas raíces a los principios de las vanguardias modernas. Buscaban la sensación de refugio que proporcionaba la arquitectura vernácula y

la continuidad de la identidad cultural. Utilizaron las principales características que podían proyectar en un entorno ideal y atemporal, como: La sensibilidad con el contexto mediante la utilización de materiales locales que permitían mayor confort térmico, el estudio en las técnicas de construcción y la relación con la naturaleza circundante sin perder la intimidad y el cobijo del hogar.

Sensibilidad hacia la cultura popular: Las tradiciones populares se representaban en el interior de las vivienda mediante los colores (en algunos casos), la incorporación de piezas populares, arte indígena, motivos religiosos, obras artísticas y artesanales.

Relación interior-exterior: Las casas se abrían a la naturaleza, buscando armonía con el entorno pero también era una técnica que respondía a necesidades específicas del bienestar doméstico. Las áreas sociales se caracterizaban por tener mayor apertura en las superficies, en cambio, en las áreas privadas y de servicio, los huecos eran de menores proporciones para no sacrificar intimidad. Estas aperturas se complementaban con vegetación, parasoles, toldos, orientación correcta... en búsqueda de permitir la entrada necesaria de luz, sombra y ventilación para mayor confort térmico.

El espacio doméstico no solo se abría al exterior, también el exterior entraba a la vivienda mediante patios interiores. Mejoraban la ventilación cruzada, en muchos casos se utilizaban como división de las áreas sociales y privadas, en otros para hacer referencial al zaguán o para hacer una transición entre el refugio doméstico y el entorno. Se proyectan también espacios de transición interior exterior como porches o terrazas, por ejemplo.

Continuidad espacial: Espacios diáfanos que se definían sus distintas actividades mediante: el equipamiento de muebles, cambios de niveles, pilares y en muchos casos el uso de una gran variedad de texturas en la superficies que delimitaban la diferencia de usos.

Muebles artesanales: Las viviendas eran equipadas con muebles, sencillos, confortables y elegantes, elaborados en talleres artesanales. La industrialización en el ámbito del diseño era y aún es un tema de escasos avances en América Latina.

El mobiliario artesanal latinoamericano tuvo una participación no muy trascendental pero importante, en este caso se ha mencionado los aportes de Clara Porset , Lina Bo Bardi, Oscar Niemeyer, Amancio Williams,... Se inspiraron en las tradiciones populares, en los muebles del pasado, en el entorno cultural y en las formas del cuerpo humano para brindar un mayor confort a las necesidades primarias del asiento, en este caso.

Se utilizaron materiales autóctonos de origen natural, con técnicas y acabados simples pero con un gran estética. Se buscaba que el buen diseño fueran asequibles para la clase social de menos recursos económicos.

¿Entre Escandinavia y Latinoamérica? “humanizar el interior doméstico”, común en ambos casos, frente a unos interiores del movimiento moderno internacional de entreguerras, con un carácter más frío, industrial, abstracto,...

Esa es la principal relación entre ambas realidades. El desarrollo de esta investigación ha permitido identificar las siguientes analogías entre la modernidad escandinava y latinoamericana de mediados del siglo XX .

La incorporación de lo local y nacional, relativo esto a:

Tradición artesanal: El desarrollo y la conservación de la artesanía fue un tema importante en ambas regiones. Se contaba con mano de obra de calidad para proyectar muebles confortables, funcionales y con una alta estética. La escasa industrialización hizo que los diseñadores se enfocaran en explotar todas las técnicas posibles con los materiales que tenían en su entorno. La madera como materia prima , las diferentes técnicas con fibras naturales, el cuero y los textiles.

Sinceridad material: La presencia de la variedad de materiales con acabados naturales tanto en las superficies como en los objetos proporcionaban un sentido de empatía entre el usuario y el espacio.

Fusión de las distintas artes: Incorporación de piezas, obras artísticas y artesanales: los espacios eran complementados con piezas que revelaban de cierta manera la identidad cultural y tradicional.

Morfología orgánica: Muebles y objetos caracterizados por sutileza orgánica, formas suaves y sensuales, incorporando la línea curva, tensa, las superficies cóncavo-convexas con el objetivo de proporcionar ergonomía.

Cultura democrática: se buscaba que el buen diseño llegara a todas las clases sociales.

Clima riguroso: en los territorios del norte para protegerse de los fríos extremos y captar el máximo de luz, escasa durante largas temporadas. En iberoamérica para protegerse del calor del trópico y filtrar y matizar una insolación en muchas ocasiones excesiva.

Limitada huella humana: En ambos casos, territorios donde naturaleza y paisaje tienen un gran protagonismo, por encima de las huellas humanas.

En definitiva, el resultado fue de humanizar el movimiento moderno centroeuropeo de entreguerras (con características mucho más frías, de líneas más geométricas y cartesianas, de exhibición tecnológica e industrial). Este objetivo se logró tanto en Escandinavia como en Latinoamérica, mediante la fusión de todas las características mencionadas con los principios de dicho movimiento moderno.

Bibliografía y documentación

AALTO, Alvar, Mairea Foundation: Alvar Aalto: *Villa Mairea*. Helsinki : Alvar Aalto Foundation: Mairea Foundation, 1998.

BO BARDI, Lina, Marcelo CARVALHO FERRAZ: Casa de Vidrio. Lisboa: Blau, 1999.

BO BARDI, Lina, Olivia OLIVEIRA : Lina Bo Bardi : *Obra Construida = Built Work*. Barcelona : Gustavo Gili, 2002.

Casas Con Arte 3: *Villa Mairea, Alvar Aalto : Viaje a Turku*. Madrid : Unidad Editorial Sociedad de Revistas, 2010.

COMAS, Calor, Miquel ADRIÀ: *La Casa Latinoamericana Moderna : 20 Paradigmas De Mediados Del Siglo XX*. México : Gustavo Gili, 2003.

DACHS, Sandra, Patricia DE MUGA, Laura GARCÍA: *Muebles y objetos, Alvar Aalto*. Barcelona. Barcelona : Polígrafa, 2007.

DE FUSCO, Renato: *Historia del Diseño*. Barcelona: Santa & Cole, 2005.

FIELD, Charlotte y Peter : *Diseño escandinavo*. Colonia: Taschen, 2013.

FUTAGAWA, Yukio, Kristian GULLICHSEN: *Alvar Aalto : Villa Mairea Noormarkku, Finland, 1937-39*. Tokio : A.D.A. Edita, 2009.

GARCIA RIOS, Ismael: *La Villa Mairea de Alvar Aalto : 1937-1939*. "Arquitectura" (n. 309), 1997. pp. 16-21.

Recuperado en: < <http://oa.upm.es/16452/> >

[Consulta: 27 de marzo de 2018]

GURA, Judith: *Sourcebook of Scandinavian Furniture : Designs for the 21st Century*. Nueva York: Norton & Company, 2007.

HALÉN, Widar, Kersti WICKMAN, Fundación Pedro BARRIÉ DE LA MAZA (eds.): *Diseño escandinavo : más allá del mito : 50 años de diseño en los países nórdicos*. Estocolmo : Arvinius, 2006.

Instituto de Historia de la Arquitectura Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UDELAR: *Mario Payssé, o el arte de construir*. Montevideo, 2017, Recuperado en: http://blanes.montevideo.gub.uy/sites/blanes.montevideo.gub.uy/files/articulos/descargas/mario_paysee_o_el_arte_de_construir.pdf [Consulta: 12 de Junio de 2018].

JAMALUDIN, Jamaludin, Imam BUCHORI, Imam SANTOSA: *Desain mebel denmark dalam konteks perkembangan desain kontemporer Skandinavia. (Diseño de mobiliario danés en el contexto del desarrollo del diseño contemporáneo escandinavo)*. Journal of Visual Art and Design, vol. 1, no. 2, 2007. pp. 155-180. Recuperado en: < <http://journals.itb.ac.id/index.php/jvad/article/view/656> >. [Consulta: 7 de marzo de 2018]

LARSSON, Carl : *Cincuenta Pinturas*. Barcelona : Destino, 1989.

LUCANO, Sonia: *Interior inspiration : Scandinavia*. Londres: Thames & Hudson, 2016.

MILLER LANE, Barbara: “An introduction to Ellen Key’s ‘Beauty in the Home,’” *In Modern Swedish Design: Three Founding Texts*. Nueva York: The Museum of Modern Art., 2008. pp. 19-31. Recuperado en: < https://repository.brynmaur.edu/cities_pubs/31/ > [Consulta: 22 de abril de 2018]

MARGOLIN, Victor: *World history of design*. Volumen 2. Londres: Bloomsbury Academic, 2017.

MOHOLY-NAGY, Sibyl: *Carlos Raúl Villanueva Y La Arquitectura De Venezuela*. Caracas : Lectura, 1964.

MONTANER, Josep: *La Modernidad Superada : Arquitectura, Arte Y Pensamiento Del Siglo XX*. Barcelona : Gustavo Gili, 1997.

NIEMEYER, Oscar, Guido LAGANÀ, Marcus LONTRA : *Niemeyer 100*. Milano : Electa, 2008.

PALLASMAA, Juhani: *Habitar*. Barcelona : Gustavo Gili, 2016.

PARODI, Aníbal: *Puertas Adentro : Interioridad y Espacio Doméstico En El S. XX*. Barcelona : Edicions UPC, 2005.

POLSTER, Bernd: *Design Directory, Scandinavia*. Nueva York: Universe, 1999.

ROVIRA LLOBERA, T., Universitat Politècnica de Catalunya, & Institut Català de Cooperació Iberoamericana: *Documentos De Arquitectura Moderna En América Latina 1950-1965. Primera Recopilación*. Barcelona : Institut Català de Cooperació Iberoamericana : Universitat Politècnica de Catalunya, D.L. 2004.

ROVIRA LLOBERA, T., Universitat Politècnica de Catalunya, Grupo de Investigación FORM. La Forma Moderna, & Casa América Catalunya: *Documentos De Arquitectura Moderna En América Latina 1950-1965. Tercera Recopilación*. Barcelona : Casa América Catalunya : Grupo de Investigación FORM. La Forma Moderna, 2006.

SIMÓN SOL, Gabriel : *Clarita Porset (1895-1981) y la influencia de la segunda modernidad en el diseño industrial en México*. 2013. Recuperado en: < <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/101/89> > [Consulta: 24 de Mayo de 2018].

SWEET, Fay: *Interiores Escandinavos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

VILLANUEVA, Paulina, Paolo GASPARINI, Marciá PINTÓ : *Carlos Raúl Villanueva*. Madrid : Tanais, 2000.

WOODHAM, Jonathan: *Twentieth Century Design*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1997.

ZEVI, Bruno: *Historia De La Arquitectura Moderna*. Barcelona : Poseidón, 1980.

WILLIAMS, Amancio, Claudio WILLIAMS: *Amancio Williams : Obras Y Textos*. Buenos Aires : Donn, 2008.

Referencias de imágenes

Fig. 2.01 Carl LARSSON: Artesano. Ilustración. En LARSSON, Carl : Cincuenta Pinturas. Barcelona : Destino, 1989, p. 31

Fig. 2.02 Vivienda vernácula: Tupa. Finlandia. En SWEET, Fay: Interiores Escandinavos. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 16

Fig. 2.03. Vivienda representativa de refugio campestre : Stugga. Suecia. En *Íd.*, p. 17

Fig. 2.04. Carl Larsson: Lilla Hyttlös. Comedor, en FIELL, Charlotte & Peter : Diseño escandinavo. Colonia: Taschen, 2013. p. 216

Fig. 2.05 Carl Larsson: Lilla Hyttlös. Estudio, en *Íd.*, p. 216

Fig. 2.06 Carl Larsson: Lilla Hyttlös. Acuarela. En LARSSON, Carl : Cincuenta Pinturas. Barcelona : Destino, 1989, p. 29

Fig. 2.07 Karin Larsson: Mecedora, 1906, en <http://www.carllarsson.se/en/karin/>

Fig. 2.08, 2.09, 2.10 Ellen Key: Sala verde, sept. 1899, p. 25 en https://repository.brynmawr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1030&context=cities_pubs

Fig. 2.11 Michael Thonet: Silla n.º 14, 1859, en http://www.novalemolinet.com/blog/6_silla-thonet-de-michael-thonet.html

Fig. 2.12 Kaare KLINT: Silla Safari, para Rud. RASMUSSEN, 1933. En FIELL, Charlotte & Peter : Diseño escandinavo. Colonia: Taschen, 2013. p. 194

Fig. 2.13 Kaare KLINT: Tumbona Modelo n. 4699, para Rub RASMUSSEN, 1933, en *Íd.*, p. 195

Fig. 2.14 Kaare Klint: Silla Faaborg, para Rud. RASMUSSEN, 1914, en <http://trends.archiexpo.es/project-27290.html>

Fig. 2.15 Kaare KLINT: almacenajes para vajillas en alacenas. En <http://journals.itb.ac.id/index.php/jvad/article/view/656>

Fig. 2.16, 2.17 Peter Hvitd y Orla Molgaard-Nielsen: Silla AX para Fritz Hansen, 1950, en FIELL, Charlotte & Peter : Diseño escandinavo. Colonia: Taschen, 2013. p. 144

Fig. 2.18 Peter Hvitd y Orla Molgaard-Nielsen: Sillón para Soborg Mobelfabrik, 1956, en *Íd.*, p. 143

Fig. 2.19 Grete JALK: Silla para Poul Jeppesen, 1963, en *Íd.*, p. 168

Fig. 2.20 Grete Jalk: butaca para France & Son 1960, en *Íd.*, p. 169

Fig. 2.21 Grete Jalk: muebles Watch and Listen en pino de Oregón, obras del ebanista J. H. Johansen, 1963, en *Íd.*, p. 169

Fig. 2.22 Interior escandinavo contemporáneo habilitado como cocina-comedor, en SWEET, Fay: Interiores Escandinavos. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 30

Fig. 2.23 Mogens KOCH: Sillas de caoba por módulos, reposapiés y mesa para Rud. RASMUSSEN, 1961, en FIELL, Charlotte & Peter : Diseño escandinavo. Colonia: Taschen, 2013. p. 200

Fig. 2.24 Morgers Koch: Silla MK Safari para Rud. Rasmussen, 1932, en *Íd.*, p. 200

Fig. 2.25 Borge MOGENSEN: Sofá de respaldo ahusado ,1947, en GURA, Judith: Sourcebook of Scandinavian Furniture : Designs for the 21st Century. Nueva York: Norton & Company, 2007. p. 18

Fig. 2.26 Borge MOGENSEN: Silla española modelo N2226 para Federica Furniture, 1959, en FIELL, Charlotte & Peter : Diseño escandinavo. Colonia: Taschen, 2013. p. 148

Fig. 2.27 Borge MOGENSEN: Silla Shaker J-39, para FDB, 1944, en *Íd.*, p. 149

Fig. 2.28 Borge Mogensen: Estancia con muebles de madera teca y tapices con tejidos de Lis Ahlmann, 1947, en *Íd.*, p. 150

Fig. 2.29 Ole WANSCHER: Taburete Egipcio para A. J. Iversen, 1960. en *Íd.*, p. 316

Fig. 2.30 Ole WANSCHER: Silla para Rud. Rasmussen, 1951, en *Íd.*, p. 317

Fig. 2.31 Ole WANSCHER: Mesa Nido para A. J. Iversen, 1953, en *Íd.*, p. 317

Fig. 2.32 Finn JUHL: Sofá tapizado para Niels Vodder, 1939, en *Íd.*, p. 177

Fig. 2.33 Finn JUHL: silla para comedor, producida por Niels Vodder. Acuarela, 1953, en *Íd.*, p. 182

Fig. 2.34 Finn Juhl: Casa Juhl. Plano en Acuarela. 1968, en <https://www.dwell.com/article/the-highly-personal-house-of-danish-design-great-finn-juhl-8317bc0f>

Fig. 2.35 Finn JUHL: Interior casa Juhl. Corredor, 1942, en SWEET, Fay: Interiores Escandinavos. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 132

Fig. 2. 36 Finn JUHL: Sofá Poeta, 1942, en <https://www.remodelista.com/posts/color-ideas-to-steal-from-the-finn-juhl-house-in-copenhagen/>

Fig. 2.37 Finn JUHL: Casa Juhl. vista desde el salón hacia la biblioteca. Butaca Cacique, 1949, en *Íd.*

Fig. 2.38 Finn JUHL: Butaca Modelo N. NV-48 para Niels Vodder, 1948, en <http://thenorthelevation.blogspot.com/2010/04/classic-spaces-finn-juhls-house.html>

Fig. 2.39 Finn JUHL: Butaca Pelicano para Niels Vodder, 1940, en <https://finnjuhl.com/collection/pelican-chair#> de 2018]

Fig. 2.40 Finn JUHL : Butaca Modelo No. NV-45, para Niels Vodder,1945, LUCANO, Sonia: Interior inspiration : Scandinavia. Londres. Thames & Hudson, 2016, p. 44

Fig. 2.41, 2.42 Alvar AALTO: Silla 11/611, Colaboración: Otta KORHONEN, 1929, en DACHS, Sandra, Patricia DE MUGA, Laura GARCIA: Muebles y objetos, Alvar Aalto. Barcelona. Barcelona : Polígrafa, 2007.

Fig. 2.43 Alvar AALTO: Mesita 75/915. 1931-1932, en *Íd.*

Fig. 2.44 Alvar AALTO: Silla 31/42 . 1931-1932, en *Íd.*

Fig. 2.45 Alvar Aalto: Butaca Hibrida. 1931-1932. Colaboración: Otto Korhonen. *Íd.*,

Fig. 2.46 Alvar AALTO: Silla 51/403. 1931-1932, en *Íd.*

Fig. 2.47 Alvar AALTO: Butaca 41. 1931-1932, en *Íd.*

Fig. 2.48 Alvar AALTO: Sala de jardín. Exposición Internacional de París, 1937, en WOODHAM, Jonathan: Twentieth Century Design. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1997, p. 59

Fig. 2.49 Alvar AALTO: Casa estudio. Helsinki, 1935-1936, en SWEET, Fay: Interiores Escandinavos. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 10

Fig. 2.50, 2.51 Alvar AALTO: Casa Experimental Muuratsalo. 1953, en <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-144649/clasicos-de-arquitectura-casa-experimental-muuratsalo-experimental-alvar-aalto>

Fig. 2.52 Alvar AALTO: Villa Mairea. Exterior, en AALTO, Alvar., & Mairea Foundation. Alvar Aalto. Villa Mairea. Helsinki : Alvar Aalto Foundation : Mairea Foundation, 1998. p. 13

Fig. 2.53 Alvar AALTO: Villa Mairea. Porche de entrada, FUTAGAWA, Y., & GULLICHSEN, K. (2009). Alvar Aalto : Villa Mairea Noormarkku, Finland, 1937-39, p. 10

Fig. 2.54, 2.55 Alvar AALTO: Villa Mairea. Corredor. en *Íd.*, p. 52

Fig. 2.56 Alvar AALTO: Villa Mairea. Terraza. en *Íd.*, p. 57

Fig. 2.57 Alvar AALTO: Villa Mairea. Estudio, en *Íd.*, p. 55

Fig. 2.58 Alvar AALTO: Villa Mairea. Biblioteca, en *Íd.*, p. 58

Fig. 2.59 Alvar AALTO: Villa Mairea. Chimenea en el salón, en *Íd.* p. 54

Fig. 2.60 Alvar AALTO: Villa Mairea. Terraza Nivel superior, en *Íd.* p. 11

Fig. 2.61 Alvar AALTO: Villa Mairea. Planta baja, en *Íd.*, p. 10

Fig. 2.62 Alvar AALTO: Villa Mairea. Planta superior, 1937 , en *Íd.* p.10

Fig. 2.63 Alvar AALTO: Villa Mairea. Escalera, en AALTO, Alvar., & Mairea Foundation. Alvar Aalto. Villa Mairea. Helsinki : Alvar Aalto Foundation : Mairea Foundation, 1998. p. 13

Fig. 2.64 Alvar AALTO: Villa Mairea. Salón. en de entrada, FUTAGAWA, Y., & GULLICHSEN, K. (2009). Alvar Aalto : Villa Mairea Noormarkku, Finland, 1937-39.

Fig. 2.65 Alvar AALTO: Villa Mairea. Corredor. en *Íd.*

Fig. 2.66 Alvar AALTO: Villa Mairea. Patio. en *Íd.*, p. 44

Fig. 2.67 Alvar AALTO: Villa Mairea. Corredor, planta alta, en *Íd.*

Fig. 2.68 Alvar AALTO: Villa Mairea. Entrada a la sauna. Planta baja, 1937. en *Íd.*, p. 45

Fig. 2.69 Alvar AALTO: Villa Mairea. Escalera exterior de piedras. en de entrada, FUTAGAWA, Y., & GULLICHSEN, K. (2009). *Alvar Aalto : Villa Mairea Noormarkku, Finland, 1937-39.*

Fig. 2.70 Alvar AALTO: Villa Mairea. Comedor. Lámpara colgante, 1936, en DACHS, Sandra, Patricia DE MUGA, Laura GARCIA: *Muebles y objetos, Alvar Aalto. Barcelona. Barcelona : Polígrafa, 2007.*

Fig. 2.71 Wilhelm KAGE: Vajilla Obrera, 1917, en POLSTER, Bernd: *Design Directory, Scandinavia. Nueva York: Universe, 1999.*

Fig. 2.72 Gunnar Asplund: Sillón Modelo N. GA-2 para Nordiska Kompaniet, 1931, en FIELL, Charlotte & Peter : *Diseño escandinavo. Colonia: Taschen, 2013. p. 101*

Fig. 2.73 Axel Larsson: silla para Svenska Möbelfabrikerna, 1933, en *Íd.*, p. 211

Fig. 2.74 Gunnar Asplund, Silla Göteborg, 1937, en <https://www.bukowskis.com/en/auctions/573/24-an-erik-gunnar-asplund-walnut-and-beige-leather-goteborg-chair-by-cassina-italy>

Fig. 2.75 Bruno MATHSSON: Tumbona, 1950, en FIELL, Charlotte & Peter : *Diseño escandinavo. Colonia: Taschen, 2013. p. 244*

Fig. 2.76 Bruno MATHSSON: Silla Eva para Karl Mathsson. 1933-1936., en *Íd.*, p. 245

Fig. 2.77 Josef FRANK: Silla de caoba, 1947, en GURA, Judith: *Sourcebook of Scandinavian Furniture : Designs for the 21st Century. Nueva York: Norton & Company, 2007. p.34*

Fig. 2.78 Arne Jacobsen: Silla Cisne, producida por Fritz Hansen, 1958. Silla Grand Prix producida por Fritz Hansen, 1960, en <https://fritzhansen.com/en/products/chairs>

Fig. 2.79 Arne Jacobsen: Silla Huevo con Ottoman producida por Fritz Hansen ,1958. En <https://www.danishdesignstore.com/products/jacobsen-egg-chair-fritz-hansen-egg-leather-featured>

Fig. 2.80 Proceso de fabricación en serie, Silla Hormiga, 1952, en https://fritzhansen.com/en/products/chairs/3101_ant_clear_lacquer

Fig. 2.81 Arne Jacobsen: Silla Hormiga producida por Fritz Hansen, 1952, en https://fritzhansen.com/en/products/chairs/3101_ant_clear_lacquer

Fig. 2.82 Hans Wegner: Silla CH 24 para Carl Hansen, 1950, en FIELL, Charlotte & Peter : *Diseño escandinavo. Colonia: Taschen, 2013. p. 318*

Fig. 2.83 Hans Wegner: Silla China para PP Mobler, 1950, *Íd.*, p. 318

Fig. 2.84 Hans Wegner: Silla Pavo Real, PP 550 para PP Mobler, 1947, *Íd.*, p. 319

Fig. 2.85 Hans WEGNER: Silla Valet para PP Mobler, 1953, *Íd.*, p. 323

Fig. 2.85 Hans WEGNER: Silla Valet para PP Mobler, 1953, *Íd.*, p. 323

Fig. 2.86, 2.87 Hans WEGNER: Casa Wegner, 1962. en *Íd.*, p. 322

Fig. 2.88 Poul Kjaerholm: Silla PK-25 para Fritz Hansen, 1951, en GURA, Judith: *Sourcebook of Scandinavian Furniture : Designs for the 21st Century*. Nueva York: Norton & Company, 2007. p.89

Fig. 2.89 Stig Lindberg: Tetera Bersa para Gustavsberg, 1960, en FIELL, Charlotte & Peter : *Diseño escandinavo*. Colonia: Taschen, 2013. p. 318

Fig. 2.90 Ilmari Tapiovaara: Silla Domus para Aero, 1946, en *Íd.*, p. 307.

Fig. 2.91 Tapio Wirkkala : Mesa Modelo 9016 para Asko, 1958, en *Íd.*, p. 333

Fig. 2.92 Tapio Wirkkala: fuente, realizada por Marti Lindqvist, 1951, en *Íd.*, p. 325

Fig. 2.93 Tapio Wirkkala: Jarrón Kantarelli (Mízcalo), para Litala, 1949, en *Íd.*, p. 326

Fig. 2.94 - 2.95 Sveinn Kjarval: Sofá de cocina y Silla, 1951-1952, en GURA, Judith: *Sourcebook of Scandinavian Furniture : Designs for the 21st Century*. Nueva York: Norton & Company, 2007. pp. 25, 26

Fig. 2.96 Hans Brattrud : Silla Scandia Junior para Fjord Fiesta, 1957, Noruega, en *Íd.*, p. 127

Fig. 2.97 Sverre Fehn: Casa noruega, madera de pino y ladrillo visto. Finales de los años sesenta, en SWEET, Fay: *Interiores Escandinavos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 28

Fig. 2.98 Alvar Aalto: Casa experimental Muuratsalo, 1953, en *Íd.*, p. 79

Fig. 2. 99. Mette LANGE: casa de veraneo, Dinamarca. en *Íd.*, p. 86