

Arquitectura y objeto; rastros y rasgos del movimiento moderno en el diseño latinoamericano

doi: 10.33264/rpa.201801-08

Sergio Salazar Álvarez

Escuela de Arquitectura UNIACC

Facultad de Arquitectura, Diseño de Imagen y Artes Visuales UNIACC

Resumen

Durante el siglo XX, la arquitectura adquirió un papel preponderante para el diseño, inclusive desde una cierta oposición al poder del estilo internacional. El artículo se plantea como una reflexión sobre la relación entre arquitectura y diseño en la práctica contemporánea, a fin de reconocer en ella ciertas huellas del Movimiento Moderno. Se exploran los rasgos de una evolución arquitectónica en diálogo con una obra de diseño, a través de casos significativos en Chile, considerando propuestas singulares como la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.

Palabras clave: arquitectura, diseño, américa latina, movimiento moderno, vanguardias.

Abstract

During the twentieth century, architecture developed a very relevant role for the concept of design, even from a certain opposition to the influence of international style. This article is presented as a reflection on the relationship between architecture and design in contemporary practice, in order to recognize in it certain features of the Modern Movement. The features of an architectural evolution are explored in accordance with a design work, through significant cases in Chile, considering important contributions as the School of Architecture of the Catholic University of Valparaíso.

Key words: architecture, design, latin america, modern movement, vanguards.

El término 'diseño' se presta a muchas acepciones. Más allá de sus implicaciones contextuales o históricas, en principio, está vinculado a la idea de trazar, proyectar o planificar, labores inherentes a la acción arquitectónica. Arquitectura y diseño han evolucionado con especial vínculo desde cuando el concepto de 'función' se inserta en el debate sobre la construcción de los edificios y los objetos. Durante el siglo XX la arquitectura adquirió un papel preponderante para el diseño, inclusive desde una cierta oposición al poder del estilo internacional. El funcionalismo de aquel tiempo poseía ya una dimensión utópica en la medida en que los diseñadores creían que se

podía alcanzar una democratización de la sociedad a través de los objetos. El concepto de ‘funcionalismo’ tomó una orientación social que se perfeccionó sobre todo en la Bauhaus y en la Escuela Superior de Diseño de Ulm (Sparke 1996). Ciertos grupos, se adhirieron a un culto positivista de la técnica; un pensamiento que giraba en torno a la forma y la función, y que daría paso a unos pocos arquitectos que tomaban en cuenta los signos lingüísticos y otros espesores en la arquitectura, dando curso al movimiento posmoderno.

El presente artículo se plantea como una reflexión sobre la relación entre arquitectura y diseño en la práctica latinoamericana, a fin de reconocer en ella ciertas huellas del Movimiento Moderno. Algunas preguntas fundamentales son: ¿Qué relaciones pueden presentar el diseño y la arquitectura moderna? ¿Desde qué momento se plantea el diseño como una imagen de aplicación arquitectónica y de qué manera?

La Revolución Industrial y los principios del Diseño Moderno

Durante el siglo XVIII, la explosión maquinista trajo grandes cambios. Por una parte, el arte se defendía de los ataques de la industria contra la creatividad del ser único del objeto creado; por otro, la artesanía, ante el advenimiento de la producción en masa, se proponía elevar la calidad técnica tomando elementos del arte. Muchos diseñadores terminaron en el eclecticismo, mientras que otros quisieron guiarse por modelos morales; como William Morris, antecesor de la sensibilidad propia de los teóricos del siglo XIX, de las que más tarde se nutriría el denominado Movimiento Moderno¹.

Resultado de los nuevos planteamientos ideológicos sobre un modo de vida sencillo y racional, surgió el Movimiento Art & Craft (Artes y Oficios), quienes creían que el diseño debía fundarse en principios artesanales tales como la “fidelidad a la naturaleza” y la “adecuación al fin”. Sus diseños gráficos proporcionaron el eslabón hacia la estilización floral del Art Nouveau² (Menten, 1972). Este movimiento expresa ampliamente el cambio de siglo y la explosión de las formas; se determina un principio nuevo que se agregará a la concepción del diseño: la unificación de la decoración, la estructura y la función³.

Desde este momento, se redimensiona la concepción ornamental y se comienzan a tomar en cuenta principios racionalistas, donde la forma del objeto debía responder a sus condiciones de uso y a las técnicas empleadas para su fabricación.

¹Las ideas de Pugin ejercieron una enorme influencia sobre William Morris y John Ruskin, iniciadores de este movimiento inspirado, por una parte, en una preocupación por las teorías, la arquitectura y el diseño, y por otra, en la reacción ante las consecuencias de la máquina.

²El Art Nouveau, según algunos teóricos, fue el primer estilo creado como tal después de la Revolución Industrial (s. XIX).

³Este nuevo principio adherido a la idea que se gesta sobre el diseño, era el punto de vista de Henri Van de Velde, arquitecto del Art Nouveau quien planteaba, entre otros elementos, que el ornamento no debía tener la función de decorar la forma sino estructurarla.

Fue en Alemania donde mejor se llegaron a desarrollar estos nuevos principios, en parte debido a su contexto, a través de la creación del grupo Deutscher Werkbund, el cual llegó a convertirse junto a William Morris y Van de Velde, en los fundamentos del movimiento moderno en arquitectura y artes aplicadas. El Werkbund, a diferencia del movimiento de las Artes y los Oficios, propugnaba que debían reconocerse tanto la artesanía como la producción mecánica y funcionó como un grupo de artistas, arquitectos, educadores y críticos que pretendía forjar la unidad entre artistas y artesanos con la industria, para elevar así las cualidades estéticas de la producción en masa (Schwartz, 1996).

El cambio de Siglo (XIX-XX): influencia del Movimiento Moderno y las vanguardias artísticas

El movimiento moderno, perfila y aplica por primera vez el concepto de ‘diseño’, y lo define con una nueva plataforma conceptual: hay que idear formas originales de la industria integradora de belleza, técnica, funcionalidad y economía. El diseño debía demostrar que las formas eran capaces por sí mismas, de una estética y simbología propia. Por ello, la exclusión del ornamento, y los escritos de teóricos y arquitectos como Ornamento y Delito de Adolf Loos (1907) llegarían a ejercer una enorme influencia en personalidades como Le Corbusier, ideólogo fundamental para la arquitectura y el diseño progresista de la Europa de entreguerras, y la personalidad más destacada del funcionalismo. Sin embargo, se comienza a establecer una especie de reglamento dogmático. Este pensamiento influyó en las Bellas Artes y en la enseñanza artística, dando como resultado la creación de grupos basados en la unificación de disciplinas como la arquitectura y la pintura, y que llamaban a la utilización de un lenguaje sencillo emparentado con las ideas de las ‘nuevas formas’.

La Bauhaus y De Stijl: La práctica

La Bauhaus⁴ se sitúa como uno de los herederos del movimiento anterior y primordialmente del grupo Werkbund (1907). Fue un lugar en el cual se unieron diversas corrientes vanguardistas que se dedicaron a la producción de la tipografía, publicidad, productos, pinturas y arquitectura. Al disolver los límites de las bellas artes y las artes aplicadas trató de establecer una estrecha relación entre el arte y la vida por medio del diseño que era visto como el vehículo para el cambio social y la revitalización cultural.

⁴La Bauhaus nace el 12 de abril de 1919, luego de que Van de Velde renunciara a la dirección de la Escuela de Artes y Oficios de Weimar, y Walter Gropius decida fusionarla a la Escuela de Bellas Artes.

Otra gran aspiración de la Bauhaus estuvo en el plano de la comunicación gráfica. Maestros como Itten, Klee y Kandinsky⁵ buscaban el origen del lenguaje visual en

geometrías básicas y en la abstracción, constituyendo un análisis de formas, colores y materiales. En el año 1937, Gropius y Marcel Breuer estaban dando clases de arquitectura en la Universidad de Harvard y Moholy-Nagy estableció la Nueva Bauhaus (ahora el Instituto de Diseño) en Chicago. Este éxodo por el Atlántico iba a tener un impacto significativo en el diseño estadounidense después de la Segunda Guerra Mundial. Así se pasaba de proclamar arte y artesanía a exaltar la dupla arte y técnica, resaltando siempre la búsqueda de la estética en los productos industriales (Withford, 1991).

Aun cuando en las primeras décadas del siglo XX se liberaron las fuerzas modernizadoras y por ende la producción industrial, no fue sino hasta mediados de los 50, cuando se comenzó a incursionar especialmente en el terreno del diseño industrial a través del mobiliario.

El diseño moderno en América Latina

América Latina en general, tuvo un inicio del diseño industrial a partir de 1930, con el influjo de las vanguardias europeas y el éxodo que se produjo en Alemania, Austria y los países que fueron afectados por las dos guerras mundiales. Podríamos decir que en Latinoamérica el diseño ha sido una disciplina importada, ya que los primeros profesionales vinieron de Europa⁶. Estas personas trajeron un quehacer fuertemente influenciado por la experiencia de la Bauhaus. A este proceso migratorio se añaden las visitas de importantes figuras como Le Corbusier, quien realizó una gira en 1929 que agitó el debate sobre el diseño moderno en São Paulo, Río de Janeiro y Buenos Aires. En 1934 Josef Albers, ex-docente de la Bauhaus, dictó una serie de conferencias en el Liceo de La Habana, posteriormente viajó a México en varias oportunidades. Entre 1953 y 1954 permanece en Chile como profesor invitado de la Universidad Católica, y en ese mismo tiempo dicta conferencias y seminarios en la Escuela Nacional de Ingenieros de Lima, Perú. En general los derroteros por los que se encaminaron los estudios de diseño latinoamericanos copiaban el modelo de la Bauhaus o subrayaban los vínculos con las artes.

⁵El primer profesor del Curso Básico en la Bauhaus fue Johannes Itten, cuyo misticismo y excentricidad disonaban de los planes prácticos de Walter Gropius para la escuela. Luego de la dimisión de Itten en 1923, Kandinsky dio clases sobre color y los elementos básicos de la forma, y Klee dio lecciones en la clase de formas básicas.

⁶Artistas, arquitectos y diseñadores europeos cruzaron el océano para reconstruir sus vidas y encontraron campo abierto para desarrollar sus profesiones, entre ellos Martín Eisler, Arnold Hacker, Oscar Kanzenhofer, Fridi y Walter Loos, Frank Möller, Grete Stern, Max Thurm, Paolo Tedeschi en Argentina; Leopoldo Rother en Colombia; Carlos Khon Kagan en Ecuador; Wolfgang Paalen y Hannes Meyer en México; Adolfo Wintermütz en Perú; Lorenzo Siegerist en Uruguay, Gertrudis Goldschmidt (Gego), Nedo Mion Ferrario, Gerd Leufert y Cornelis Zitman en Venezuela.

En la década siguiente surgirá en Buenos Aires una obra emblemática del diseño latinoamericano: la silla BKF⁷. Fue diseñada en 1938 por tres arquitectos, el catalán

Antoni Bonet y los argentinos Juan Kurchan y Jorge Ferrari-Hardoy, y estuvo inspirada en otra silla, la Tripolina, un asiento plegable de campaña, con estructura de madera y cubierta de lona, que utilizaba el ejército inglés y luego bautizaron los italianos en 1877. La silla conjugaba una síntesis constructiva de materiales, con simplicidad estructural y una búsqueda formal basada en la sinuosidad de las formas en suspensión.

El diseño se basa en dos elementos muy simples: la estructura, resuelta en tubos de hierro, y la parte flexible de asiento y respaldo fusionados y tensados a modo de membrana que se encaja en los extremos de la curvatura del tubo.

Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan conocieron a Antonio Bonet en el taller de Le Corbusier en París, durante los meses en que trabajaron con el maestro en el Plan para Buenos Aires. Juntos conformaron en 1937 el Grupo Austral. Sus jóvenes integrantes rechazaban a sus antecesores y maestros, a los que identificaban con posiciones anacrónicas, y estaban convencidos de que era necesario organizar una vanguardia convocando a un vasto conjunto de personalidades de la economía y la cultura, capaces de movilizar a la opinión pública (Liernur, 2001). ¿Qué estaban narrando ellos en su momento, cuando concibieron esta silla? Lo leemos en el Manifiesto Austral aparecido en Nuestra Arquitectura en el mes de julio de 1939: “Hay intención de unir dos mundos: uno blando-uno duro; uno fijo-uno móvil; uno industrial-uno artesanal; uno mineral-uno animal; uno futuro-uno pasado” (Bonet, Ferrari Hardoy, Kurchan, 1939). De este modo, la silla encarna la búsqueda de ese sutil equilibrio entre el cuerpo metálico y las cualidades de libertad al sentarse, logrando una morfología estructural que entrega un dinamismo constante, y que se contrapone intencionadamente a la acción relajada del descanso.

La silla BKF encarna un caso significativo de la historia del diseño latinoamericano en que la expresión de una ‘vanguardia’ conjugaba con una práctica arquitectónica. Sus creadores “compartían la sensación de encontrarse ante una profunda escisión entre Arte y Vida, Arquitectura y Sociedad; pero mientras unos creían que era la Técnica el medio para acercar ambos polos, otros pensaban que había que someter y fusionar el Arte, y la Arquitectura, a esa Vida, a esa Sociedad” (Liernur, 2001).

⁷Desde 1950, el sillón integra la colección permanente del MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York) y ocho años después, el Institut of Design del Illinois Institute of Technology lo incluye en la lista de los cien mejores diseños industriales de los tiempos modernos.

En la década de los 50' sobresalieron dos figuras: la italo-brasileña Lina Bo Bardi y la cubano-mexicana Clara Porset Dumas, quienes hicieron hincapié en el diseño de mobiliario y equipamiento doméstico. El estilo de Lina Bo Bardi⁸, italiana de nacimiento, se vinculaba al del Bel Design de su patria de origen, en la organicidad de las formas, el uso del color y la exploración de los materiales que cruzaban las tradiciones italianas y brasileñas. Es considerada una pionera del diseño moderno latinoamericano (Oliveira, 2006).

Surge aquí una de las paradojas de la práctica del diseño latinoamericano: en 1950 Lina Bo hizo una silla en cuero y madera para el auditorio del MASP, que ha sido considerada como el primer ejemplar que resumía el nuevo espíritu de los objetos made in Brazil, irónicamente proyectado por una extranjera. Esta ambigüedad en la búsqueda de una forma apropiada a la identidad, trasciende también a la arquitectura y su condición de 'modernidad' como una conciencia de lo propio. Algo de ello hay también en la obra de Emilio Duhart en Chile, con las Hosterías de Castro y Ancud en los años 60, y el diseño de un sillón hecho en madera y cuero, que sin embargo evidencia una clara referencia a las sillas de Marcel Breuer construidas en acero.

En Chile, durante la década de los '70, se inicia la formación profesional del diseño industrial en la Pontificia Universidad de Chile y en la Universidad de Chile. Con el advenimiento del gobierno de Salvador Allende, el Comité de Investigaciones Tecnológicas (INTEC/CORFO), dependiente del Ministerio de la Economía crea el área de diseño industrial que contó con la colaboración de Gui Bonsiepe, Werner Zemp y Michel Weiss, todos provenientes de la Escuela de Ulm, quienes propusieron emprender una labor encaminada a la creación de productos para el consumo básico. Vale la pena entonces, revisar brevemente algunos rasgos de una evolución arquitectónica en diálogo con la obra de diseño, a través de cuatro casos significativos: Juan Borchers y Montserrat Palmer en los '60, y Juan Ignacio Baixas y Cristián Valdés en los '70 y '80.

Algunos casos relevantes de diseño/arquitectura en Chile

Según Oscar Ríos en su artículo "Un tranvía llamado Diseño", el modelo en Chile no encontraba por esa época su nombre de 'diseño', tampoco era un estricto constructivismo a la manera del Stijl holandés, de la vanguardia soviética de un Malevitch, o de la Bauhaus. Ante la co-existencia de estilos y escuelas diversas, Chile no tenía claro que modelo tomar (Ríos, 1987). El panorama del diseño en Chile sufre un significativo y provechoso cambio en la década de los '70, con la llegada del diseñador alemán Gui Bonsiepe, proveniente de la Escuela de ULM.

⁸Estudió arquitectura en la Universidad de Roma. Posteriormente se trasladó a Milán, en donde trabajó en la oficina del arquitecto Gió Ponti, encargándose de la revista Domus entre 1943 y 1946, fecha en la que se traslada a Brasil, donde fue una de las figuras responsables de la creación del Museo de Arte Moderno (MASP), y promotora de la bienal de São Paulo. Falleció en 1992 a los 78 años de edad.

Con él aparece en escena una metodología sistemática para el diseño industrial. Pero este lenguaje, no hay que olvidar, recibió un impulso renovador de la propia arquitectura. Sin embargo, no resulta fácil encontrar una deliberada imbricación entre obra arquitectónica y la labor de diseño. Este proceso ocurre con mayor singularidad entre los promotores del movimiento moderno, y con diversos resultados (Walker, 1990).

En algunos casos, la ocupación por diseñar una silla o una lámpara es la derivación implícita de una necesidad de la obra arquitectónica, en que el objeto responde a la particularidad de un lugar. Algo de ello hay en la obra de Juan Borchers (Arquitecto Universidad de Chile, 1943). En su obra, el mueble se piensa y se elabora como un objeto integrado a la arquitectura. Lo realiza en la mesa de comedor diseñada para la Casa Meneses, y la mesa de lectura diseñada para la librería Andrés Bello, en 1960 y 1962. En ambos casos el mueble queda inscrito en el espacio interior recogiendo el sistema de medidas que compone la obra (Astaburuaga, 1989). Al mismo tiempo, éstas nos sugieren los actos que acogen porque corresponden a las medidas del cuerpo proyectadas en el espacio cuando se realizan los actos. Por ejemplo, los muebles se diferencian en sus alturas de modo que la mesa para tomar café de pie tiene 112 cm. de alto sirviendo de apoyo al codo; los mesones de la exposición de 77 cm. corresponden al plano de percepción donde se une la vista al tacto; la mesa del auditorio de 77 cm. define un plano de apoyo para la persona que está exponiendo de pie, se diferencia de la de 70 cm., que sirve a una persona sentada. Constituye una suerte de juego en que la serie cúbica, expuesta por Borchers en su obra *Meta-Arquitectura*, adquiere una mayor soltura y liviandad (Borchers, 1975).

En otros casos, el diseño está concebido como una extensión de la práctica artística propia del acto creativo. Por ejemplo, la obra de Montserrat Palmer T. (Arquitecta, Universidad de Chile, 1961) la podemos ilustrar con sus chimeneas y lámparas diseñadas entre 1961-1969. Es interesante observar que son concebidas, según declara la propia arquitecta, como objetos autónomos, que manifiesten una falta de compromiso en relación al espacio en el que están (Palmer, 1987). Otro exponente relevante del período es Juan Ignacio Baixas (Arquitecto, Universidad de Chile, 1968), quien con su línea de muebles diseñados entre 1976 y 1987, propone una interpretación doble: son objetos funcionales, pero también son obras de arte cuando están a la espera de ser usados. Entre ellos destacan la silla K y el sillón Puzzle. En ambos casos el diseño intenta capturar el cuerpo, para que quede en una situación de suspensión que no le quite movilidad. Para conseguir esto Baixas trabaja con superficies de apoyo sólidas y lisas, con alta precisión y fineza ante la compleja ecuación de construcción y funcionamiento. Mediante la abstracción se reduce el acto a sus términos fundamentales, de modo que se expresa en sus verdaderas relaciones en la forma del objeto.

Una aproximación diametralmente opuesta es la desarrollada por la Escuela de Arquitectura de la UCV, en que se concibe el diseño de los objetos como un oficio

artístico. Algunas ideas del Texto de Fundamentos, expuesto en 1983 con motivo de la celebración de los 10 años de diseño de objetos en el Museo Nacional de Bellas Artes, destacan la generación de la forma desde una mirada integradora con la arquitectura y la poesía, así como el destacado rol que le cabe a la observación como medio de interpretación. Además, los talleres de travesías por América constituyen una oportunidad, que deja al oficio del diseño en una instancia inédita, enfrentado a encargos nacidos de la poesía, en lugares lejanos y desconocidos, y con medios precarios⁹.

Fruto de esta formación, la obra de Cristián Valdés (Arquitecto U.C.V. 1962) se afirma primordialmente en la observación y la construcción como determinantes de la forma (Valdés, 1987). La línea de muebles que lo ha hecho famoso, fue desarrollada hacia fines de los 80 a partir de un modelo original creado en 1977¹⁰. Son unas estructuras compuestas de elementos planos laminados de madera y unos chasis metálicos desarmables. Lo singular de este diseño está en esa manera particular de producir la forma a partir de una también singular poética que hace de la reflexión y la observación un método; una huella propia de su paso por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (Cruz, 1987).

Reflexiones finales

El diseño, surgido en los albores de la Revolución Industrial y producto del movimiento moderno que venía gestándose ya desde el renacimiento, se nos plantea como una disciplina de difícil caracterización. Presenta vinculaciones obvias con movimientos como el Art Nouveau, Art & Craf, De Stijl y la Bauhaus, sin embargo, más allá de su conexión histórica, su relación con la arquitectura, las artes plásticas, la artesanía e incluso la ingeniería, han llevado a entenderle en la actualidad como una disciplina transitoria. Con el arribo del Movimiento Moderno se reconocieron las posibilidades de síntesis allí donde tradicionalmente sólo se percibían diferencias insuperables: arte e industria, funcionalidad, belleza estética y vida cotidiana.

En este artículo la intención no ha sido compilar las numerosas definiciones de 'diseño' a lo largo de la historia, ni tampoco realizar un estudio crítico de las obras. Se intentó, en cambio, reconocer las vinculaciones existentes entre el diseño y la arquitectura moderna, vistos a través de un panorama amplio, con las limitaciones propias de abarcar tan extenso período de tiempo.

⁹Algunos ejemplos son: diseñar una cocina-fogón portátil que permita calentar agua para 70 personas en lugares de clima extraordinariamente frío; diseñar un sistema de flotadores para construir el piso de un Aula flotante en el lago Titicaca.

¹⁰La Silla Valdés, ha recibido distinciones y encargos para incluirla en grandes edificios del extranjero, como es el Museo de Historia Natural de París y el Ministerio de Finanzas de Francia, ambas obras del reconocido arquitecto chileno Borja Huidobro.

A través de la descripción del contexto en general y de casos significativos, se quiso dibujar un panorama estructural para la comprensión de las posibles relaciones históricas entre el diseño y la arquitectura, y en particular con la arquitectura Moderna Latinoamérica, como una cierta herencia propia de las sensibilidades de la época.

Podemos intuir que el diseño latinoamericano ha recogido esta búsqueda el introducir temáticas incitadas por la propia arquitectura. Casos como Lina Bo Bardi en Brasil, o la obra de Bonet, Kurchan y Ferrari-Hardoy en Argentina, ejemplifican una obra que pone en juego el contraste técnica-artesanía, en una tensión propia de la dinámica latinoamericana y que tan bien expresara Enrique Browne en los términos de ‘espíritu de la época’ y ‘espíritu del lugar’¹¹.

Y que, sobre todo, ha sabido transformar imágenes importadas por el propio Movimiento Moderno y transformarlas en objetos estáticos y estéticos, espaciales y orgánicos.

La indefinición del diseño y sus vinculaciones a las artes, las artesanías, la tecnología entre otros, se sitúan usualmente como problemas. Sin embargo, definir un fenómeno por sus analogías o diferencias se hace complejo cuando nos referimos al arte y al diseño, pues es intrínseco a ellos su indefinición y su carácter múltiple en constante revisión. Por ello, se ha tratado de generar aquí una dialéctica entre dos elementos considerados separadamente, para establecer por medio de los componentes desarrollados, puntos de relaciones a través de la historia y de la visión hacia la práctica creativa contemporánea.

¹¹Brown, E. “Espíritu de la época y espíritu del lugar” en *Otra arquitectura en América Latina*. Ed. Gustavo Gili, México, 1989.

Referencias

Astaburuaga, R. (1989). Los muebles de Juan borchers para la sala Andrés bello en ARQ (Santiago) 13, Santiago: agosto 1989.

Bonet, F. H., Kurchan, J. (1939). Manifiesto Grupo Austral en Nuestra Arquitectura 119, buenos Aires: junio 1939.

Borchers, J. (1975). Meta-Arquitectura. Santiago: Mathesis Ediciones.

Cruz, F. (et. al.) (1987). Diseño de objetos. *CA revista oficial del Colegio de Arquitectos de Chile* 47, Santiago: marzo 1987.

Liernur, J.F. (2001). De la celebración a la nostalgia en Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Menten, T. (1972). Art nouveau and early art deco type and design. New york: Dover.
Oliveira, O. (2006). *The architecture of Lina Bo Bardi: subtle substances*. barcelona: Gustavo Gili.

Palmer, M. (1987). Chimeneas y lámparas. *CA revista oficial del Colegio de Arquitectos de Chile* 47, Santiago: marzo 1987.

Ríos, O. (1987). Un tranvía llamado Diseño. *CA revista oficial del Colegio de Arquitectos de Chile* 47, Santiago: marzo 1987.

Schwartz, F. (1996). The Werkbund: design theory and mass culture before the First world war. New Haven: yale University Press.

Sparke, P. (1998). A century o design: design pioneers of the 20th century. Londres: Mitchell beazley.

Valdés, C. (1987). Muebles construidos. *CA revista oficial del Colegio de Arquitectos de Chile* 47, Santiago: marzo 1987.

Walker, R. (1990). Historia del diseño industrial en Chile, 2da parte. *Diseño* 4, Santiago: septiembre-noviembre, 1990.

Whitford, F. (1991). Bauhaus. Barcelona: Ediciones Destino.

Sergio Salazar Álvarez

Arquitecto, Magíster en Arquitectura (mención en teoría, historia y crítica) de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Magíster en Docencia Universitaria de la Universidad del Desarrollo. Es profesor docente adjunto de la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Desarrollo, en cursos de pregrado y postgrado, y profesor en las Escuelas de Arquitectura de la Universidad Diego Portales y UNIACC. Desde el año 2016 se desempeña como Coordinador de la línea de Teoría, Cultura y Pensamiento Crítico de la carrera de Arquitectura de la UDD. Ha dictado conferencias en diversos seminarios y congresos nacionales e internacionales, y colaborado con artículos y capítulos de libros en publicaciones indexadas, en temas vinculados a la teoría y la crítica de la arquitectura, Arquitectura Moderna y patrimonio.