

08 TRES EXPOSICIONES ESCANDINAVAS: MARIMEKKO, RUUSUVUORI, ERSKINE

Estas exposiciones han estado instaladas en la sala superior de las arquerías de los Nuevos Ministerios, en Madrid, promovidas por la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Vivienda. Todo el material que se reproduce pertenece a ellas, así como los textos de Pallasmaa y de Capitel, que figuran también en el catálogo.

EXPOSICIÓN EN HELSINKI

Organización: Design Museum, Helsinki
Directora: Marianne Aav
Coordinador del montaje: Harri Kivilinna

EXPOSICIÓN EN MADRID

Comisariado y Diseño: Ángel Fernández Alba
y Soledad del Pino.
Con la colaboración de Kiani Wamsterker

Fotografías: Jussi Tiainen

Fotografías de la exposición: Soledad del Pino

Diseño Gráfico: Mimético

Traducción: BABEL 2000, S.A.

Montaje: Fornieles S.A.

Agradecimientos: Embajada de Finlandia

Los años 60 fueron una década de optimismo y entusiasmo en Finlandia. La identidad de la nación ante los ojos de sus propios ciudadanos, que saltó en pedazos durante la guerra, se había recompuesto gradualmente, y el país se asomaba ilusionado al resto del mundo. Aquella década fue también la era de la emancipación: la igualdad y la libertad sexuales, junto con la liberación de valores promovida por las nuevas formas artísticas y la música popular, alumbraron un espíritu utópico. Se cuestionaban las tradiciones y se las sustituía por la fe en la capacidad de la creatividad y la racionalidad humanas y una confianza inquebrantable en el futuro tecnológico.

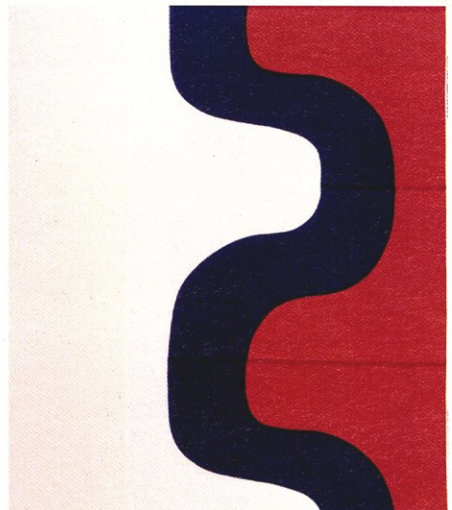
Esa atmósfera optimista inspiró tanto a la empresa Marimekko (fundada a principios de la década de 1950 por Armi Ratia, una mujer que ya en vida llegó a ser una leyenda) como al estudio de arquitectura de Aarno Ruusuvuori, célebre por su carácter pionero y por ser punto de encuentro en Helsinki de los componentes de la nueva generación. El colorido de los productos de Marimekko simbolizaba el nuevo modo de vida y la exaltación del momento, mientras que la arquitectura contenida de Ruusuvuori se contemplaba como el heraldo de un sereno intelectualismo artístico. El clima espiritual evocaba el exultante optimismo de los años 20 y primeros 30.

Aarno Ruusuvuori ejerció una fuerte influencia, tanto por su estética minimalista como desde su cátedra en la Universidad Tecnológica de Helsinki. Junto con su antiguo jefe y colega docente, Aulis Blomstedt, Ruusuvuori era una figura prominente del grupo racionalista que desde finales de los años 50 se formó en torno al recién creado Museo de Arquitectura Finlandesa y la revista *Le Carré Bleu Magazine*, fundada en 1957, que aportaba el discurso teórico. Esta orientación cobró fuerza a lo largo de los años 60, y gradualmente se transformó en el movimiento constructivista que se erigió en contrapeso de la línea expresiva, regionalista y romántica de Alvar Aalto.

Los ideales y ambiciones de los artistas de Marimekko y los jóvenes arquitectos que trabajaban en el estudio de Aarno Ruusuvuori estaban estrechamente interrelacionados. Dos de los arquitectos ayudantes de Ruusuvuori se casaron con diseñadoras de Marimekko, y a mediados de los años 1960 Ruusuvuori y su equipo fueron contratados para diseñar varios proyectos arquitectónicos para Marimekko, al principio interiores de tiendas, y posteriormente el taller de estampación de Marimekko. La colaboración culminó en el proyecto del pueblo Marikylä, una comunidad completa formada por viviendas y lugares de trabajo.

El primero de los encargos arquitectónicos de Marimekko fue la 'casa experimental' construida en 1966 en Bökars, la casa de campo de Ratia, cerca de Porvoo, a cincuenta kilómetros al este de Helsinki. La casa se construyó para dar cuerpo a la idea de extender la estética y el concepto de estilo de vida de Marimekko al campo de la arquitectura. Al mismo tiempo, era el prototipo arquitectónico de un sistema de producción basado en elementos prefabricados de madera y contrachapado que habría de aplicarse más adelante en las viviendas, más pequeñas,

(sigue en la página 69)



08 AARNO RUUSUVUORI: CASA EXPERIMENTAL

EXPOSICIÓN:

Comisaria: Soledad del Pino

Diseño de la exposición: Soledad del Pino

con la colaboración de Taba Rasti

Maquetas: Aarno Ruusuvuori, archivo del Museo de

Arquitectura de Finlandia. Ana Fernández Ibarra

Fotografías: Simo Rista

Fotografías de la exposición: Soledad del Pino

Diseño Gráfico: Mimético

Traducción: BABEL 2000, S.A.

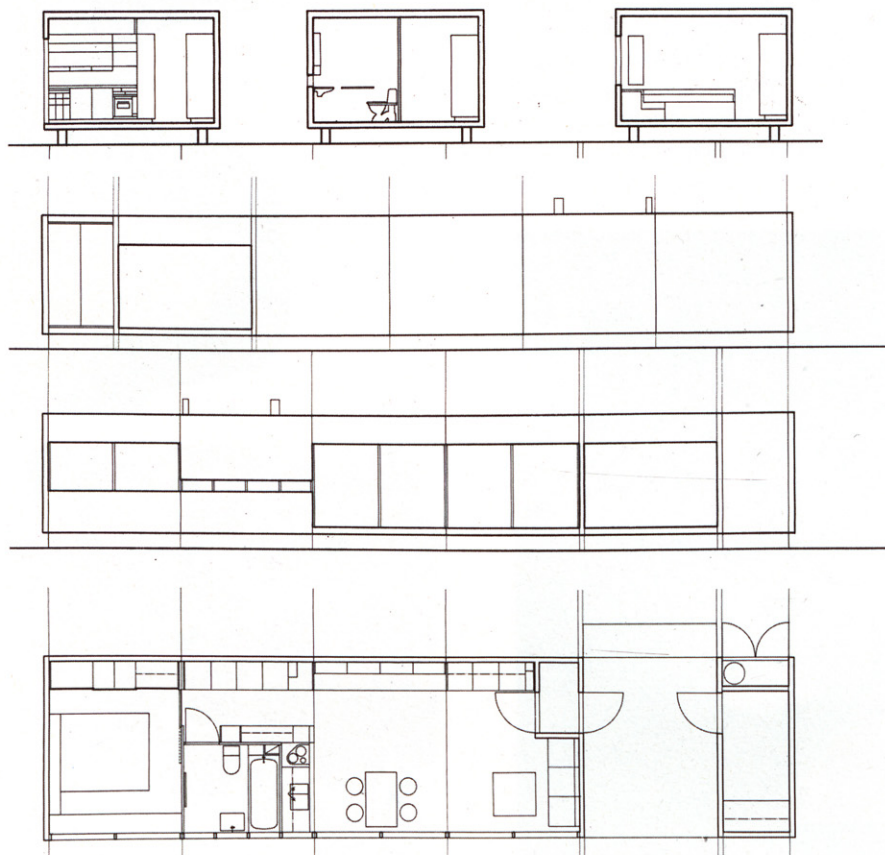
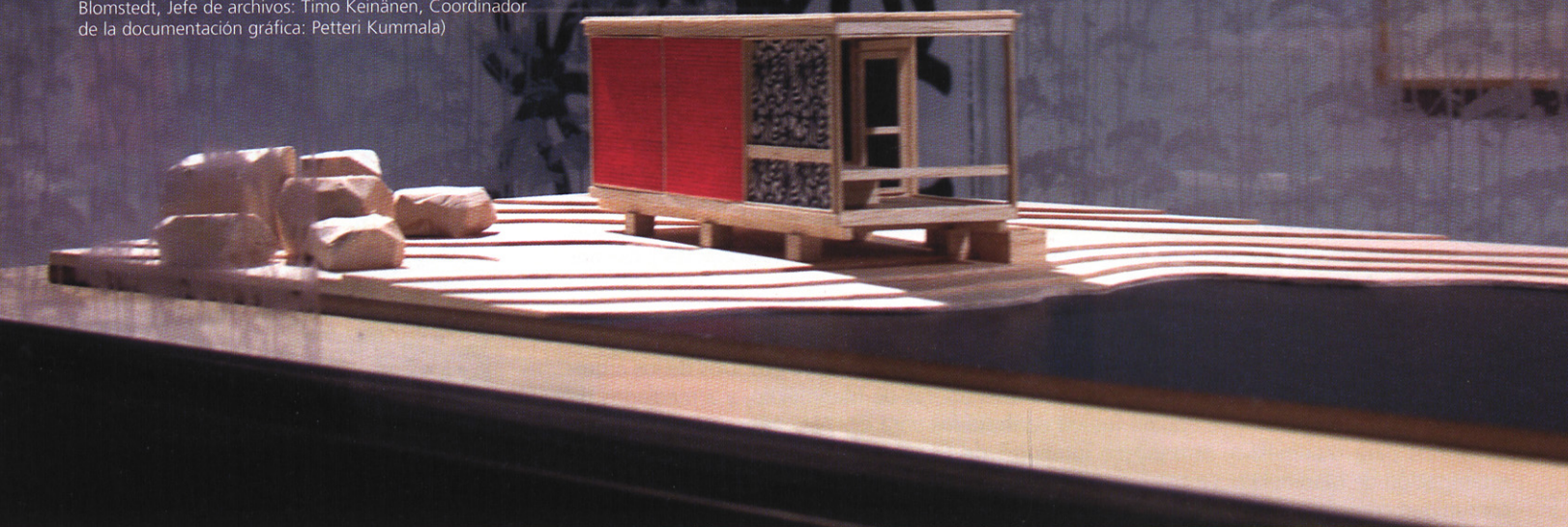
Montaje: Fornieles S.A

Agradecimientos: Anna Ruusuvuori, Embajada de Finlandia

Museo de Arquitectura de Finlandia (Director: Severi

Blomstedt, Jefe de archivos: Timo Keinänen, Coordinador

de la documentación gráfica: Petteri Kummala)



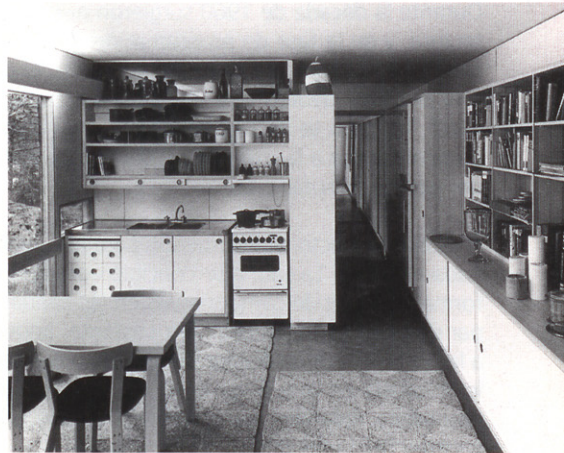
VIVIENDA EXPERIMENTAL:
SECCIONES TRANSVERSALES, ALZADOS Y PLANTA

(viene de la página 67)

del proyecto del pueblo Marimekko. También era el botón de muestra de una estética arquitectónica minimalista, juxtapuesta a la naturaleza y al colorido de los tejidos y los motivos gráficos de Marimekko. La casa, de color azul, recibió el sobrenombre de 'el submarino azul' y se utilizó para hospedar a los invitados que acudían a la casa de campo de Marimekko. La casa experimental se montaba en su emplazamiento en plena naturaleza a partir de cuatro unidades espaciales, cada una de las cuales medía 3x4x2,4 metros. Una unidad contenía el baño y la cocina, otra, el dormitorio, y las otras dos formaban la sala de estar. La casa se había concebido como una vivienda mínima, de acuerdo con el ideal moderno, pero frecuentemente se la consideraba una vivienda de lujo, principalmente por su elegante estética y el llamativo ambiente visual creado por los tejidos y el interiorismo de Marimekko.

La casa experimental vino seguida del proyecto del pueblo Marikylä en 1967. El proyecto original, para 3.500 habitantes, se pensaba construir en Bemböle, en el municipio de Espoo, al oeste de Helsinki. Debido a la oposición municipal por motivos políticos, se compró un nuevo solar cerca de Porvoo. El proyecto del pueblo Marimekko puede relacionarse con otros proyectos de urbanismo utópico de los primeros tiempos de la modernidad, tales como la Weissenhof Siedlung de Stuttgart, el complejo de viviendas de Baba, cerca de Praga, y la zona residencial de la fábrica de celulosa de Sunila, en Finlandia. Paralelamente al desarrollo del plan urbanístico, se idearon con todo detalle variaciones de una casa con patio que se construiría con paneles de contrachapado prefabricados.

El método de construcción con paneles de madera ya se había puesto en práctica diez años antes en la 'ciudad jardín' de Tapiola, en dos proyectos de viviendas adosadas de Kaija y Heikki Siren, que trabajaron para Ruusuuvuori en los primeros años de su carrera. Los hermanos Siren desarrollaron también un sistema de construcción mediante unidades espaciales al mismo tiempo que la casa experimental de Ruusuuvuori para Marimekko. La fábrica temporal de Marimekko construida en 1967 en Vanha Talvitie, en una zona industrial al este de Helsinki, por el estudio de Ruusuuvuori, se montó a partir de pilares y vigas de madera laminada y paneles de madera para cubrir los vanos. A lo largo de los años 60, otros arquitectos desarrollaron numerosos sistemas de viviendas industriales y de vacaciones que estaban basados en paneles estructurales de madera verticales y horizontales, en armazones de pilares y vigas con paneles de relleno, o en unidades espaciales completas hechas en fábrica y provistas de todo lo necesario. Aunque las ideas de Ruusuuvuori para producción en serie de viviendas no pasaron de proyectos, algunos de los sistemas industriales posteriores sí llegaron a aplicarse.



ARRIBA: INTERIOR DE LA VIVIENDA EXPERIMENTAL
ABAJO: FOTO DE LA VIVIENDA EXPERIMENTAL DESDE EL CAMINO DE ACCESO



Durante la década de 1960 surgieron nuevas disciplinas en el campo del urbanismo y la arquitectura, y en la fase de programación del concepto del pueblo Marimekko se consultó a destacados sociólogos del país. Sin embargo, el proyecto de la comunidad utópica jamás se llevó a la práctica, debido a la inesperada crisis económica que atravesó la empresa a finales de 1967. También se ha supuesto que Armi Ratia no estaba plenamente satisfecha con la vivienda piloto, pese a la extensa y favorable cobertura que obtuvo en los medios de comunicación del ámbito internacional.

El último proyecto de Ruusuuvuori para Marimekko fue una sauna para fabricación en serie diseñada en 1968. La sauna se concibió como un producto arquitectónico que debía venderse en forma de un kit de componentes en las tiendas Marimekko, pero sólo llegaron a construirse un par de estructuras modelo. No obstante, aquella sauna alcanzó la estatura de un mito gracias a las impresionantes fotografías en blanco y negro tomadas por Simo Rista de la unidad modelo instalada en una playa cerca de Helsinki. En esas imágenes se quintaesencia el panteísmo naturalista finlandés, pero también se revela la fuerte influencia japonesa en la arquitectura constructivista finlandesa de los años 60.

Los proyectos desarrollados por Ruusuuvuori para Marimekko a mediados de los años 60 ejemplifican la confianza en la capacidad de la arquitectura industrializada de emancipar y hacer estético el marco en el que se desenvuelve la vida. Los interiores de las tiendas y los proyectos de los edificios están siempre basados en sistemas estructurales estrictamente ordenados, en la coordinación modular, en una geometría simple. El objetivo de los productos de Marimekko también era introducir la estética en el entorno de la vida cotidiana, desde los artículos del ajuar doméstico hasta los tejidos de la decoración y la vestimenta. Los diseños de Marimekko combinaban la simplicidad formal con una impresión de profusión y de lujo.

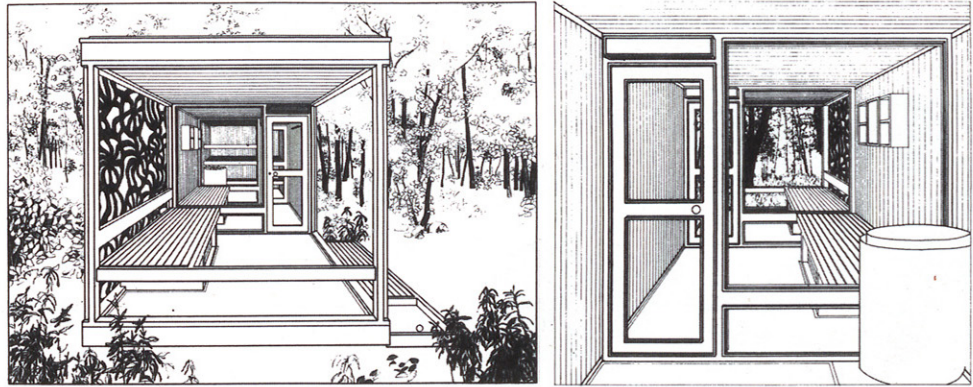
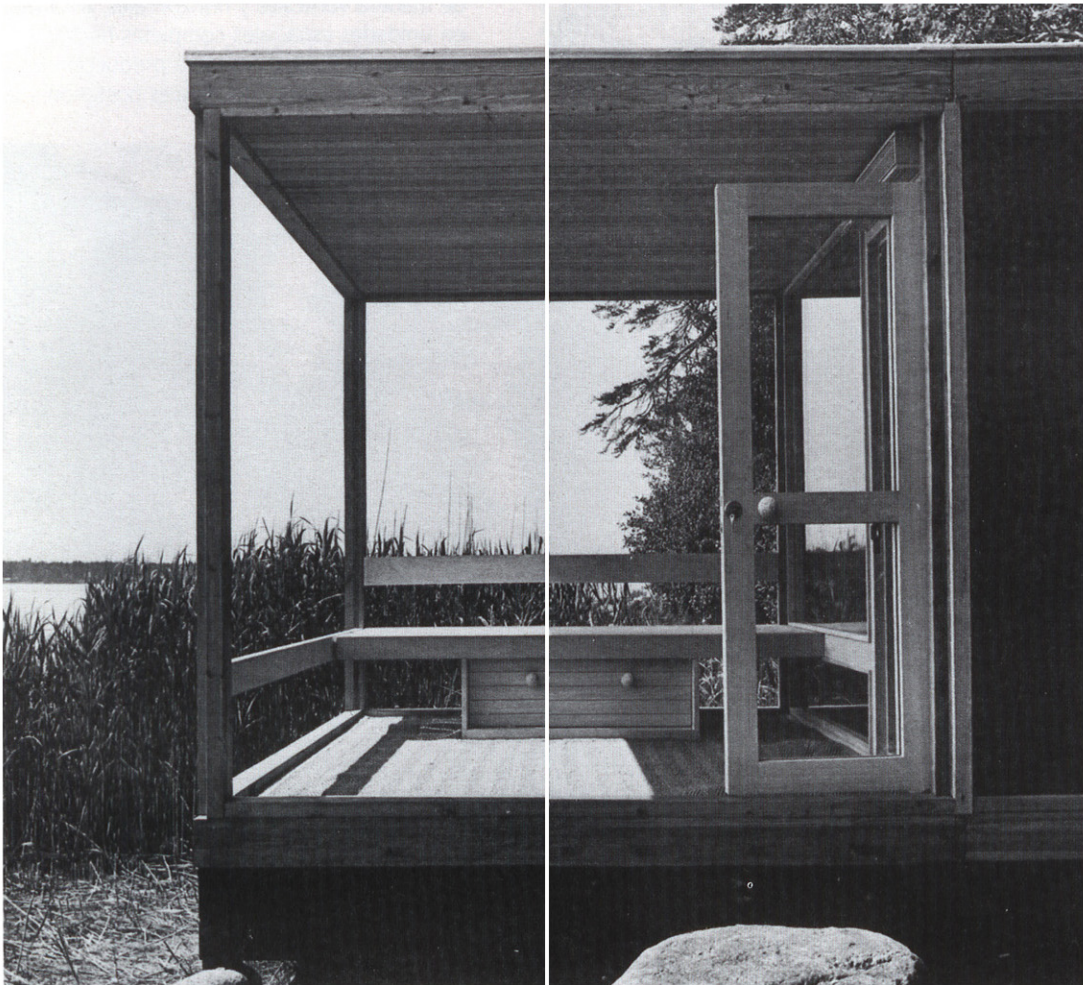
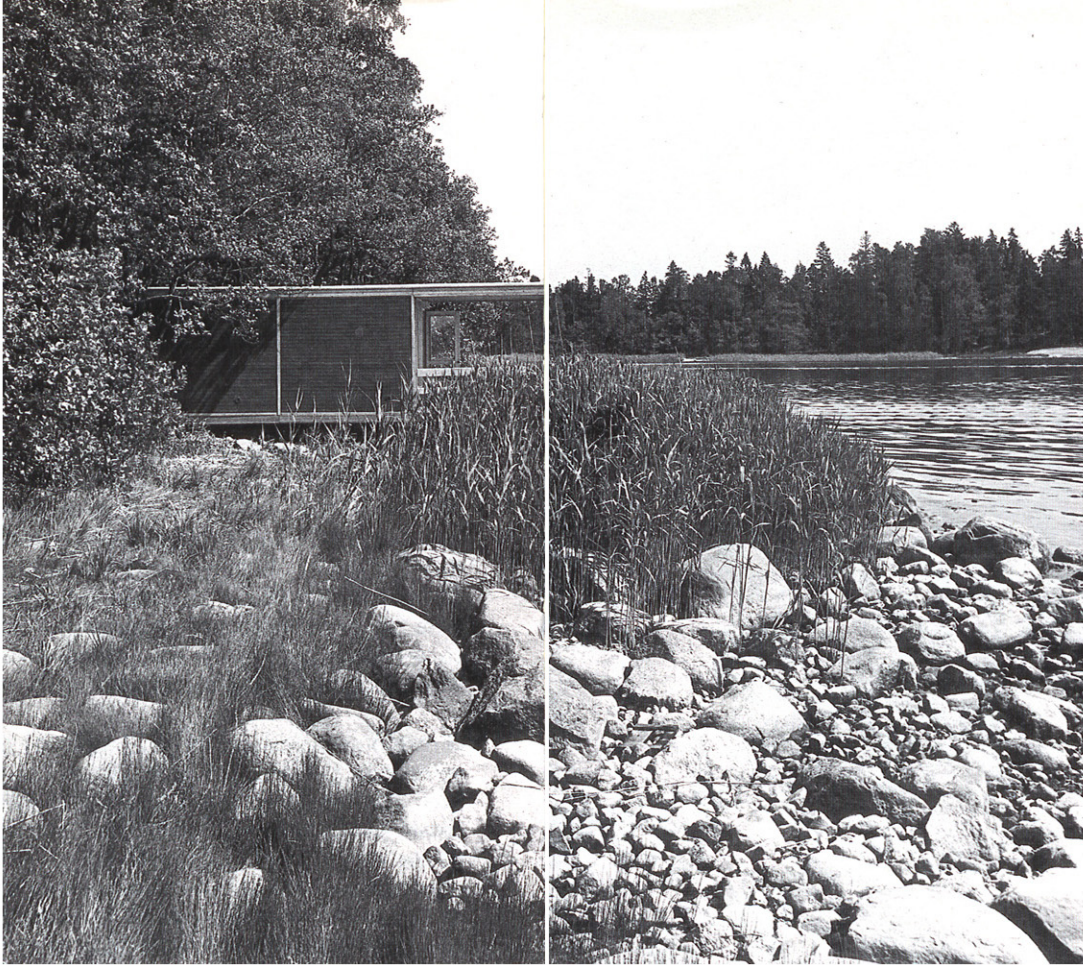
Más allá de las transitorias dificultades económicas, las razones exactas de la definitiva suspensión de los proyectos de arquitectura residencial de Marimekko y el gradual distanciamiento de Armi Ratia y su arquitecto son desconocidas. Tal vez las tensiones políticas y la frustración que siguieron a la 'Primavera de París' de 1968, y el posterior despertar a la realidad de las desigualdades económicas planetarias y los problemas del medio ambiente, junto con la insistente crítica de la arquitectura como proyecto absolutamente elitista, hayan influido en la falta de inspiración y la pérdida del optimismo.

Después de la suspensión del proyecto del pueblo Marikylä, Reijo Lahtinen, colaborador de Ruusuuvuori, y Erkki Kairamo, íntimo amigo de éste, diseñaron la planta de producción de Marimekko en Herttoniemi, un barrio residencial del este de Helsinki, en 1972-74, con un estilo que anuncia el racionalismo constructivista del Centro Pompidou de París, construido una década después.

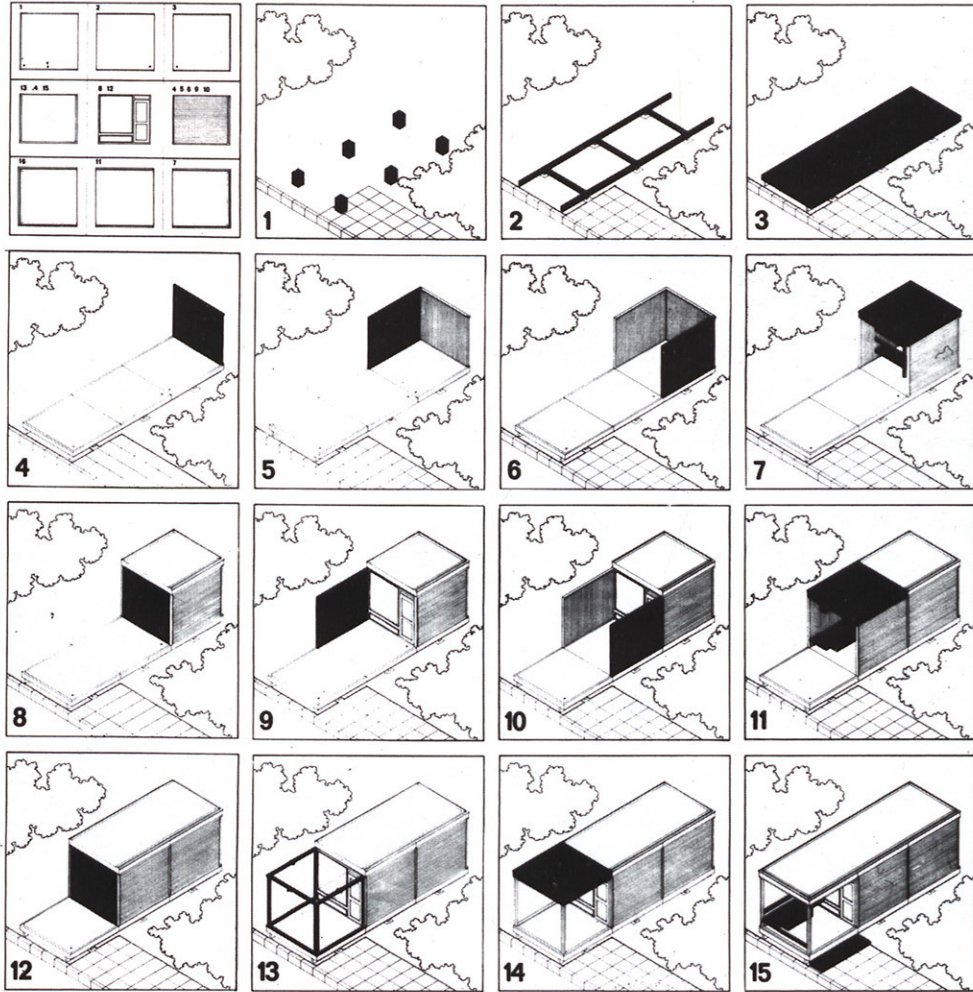
A principios de los años 70, la estética industrial perdió su atractivo, y la posterior construcción industrial de viviendas ha sido arquitectónicamente conservadora y estéticamente reaccionaria.

A lo largo de las últimas décadas, el mundo industrializado occidental ha perdido la inocencia y el optimismo, y la cultura ha evolucionado hacia un materialismo obsesivo y un pragmatismo cínico que hacen imposible el idealismo utópico. Los años 60 fueron la última era de fe utópica. Sin embargo, el enfoque minimalista de la arquitectura ha resurgido durante la pasada década, y actualmente se han reintroducido los diseños de la primera época de Marimekko, que coinciden en los talleres de producción con los resultados de la evolución reciente de la visión estética de Marimekko.

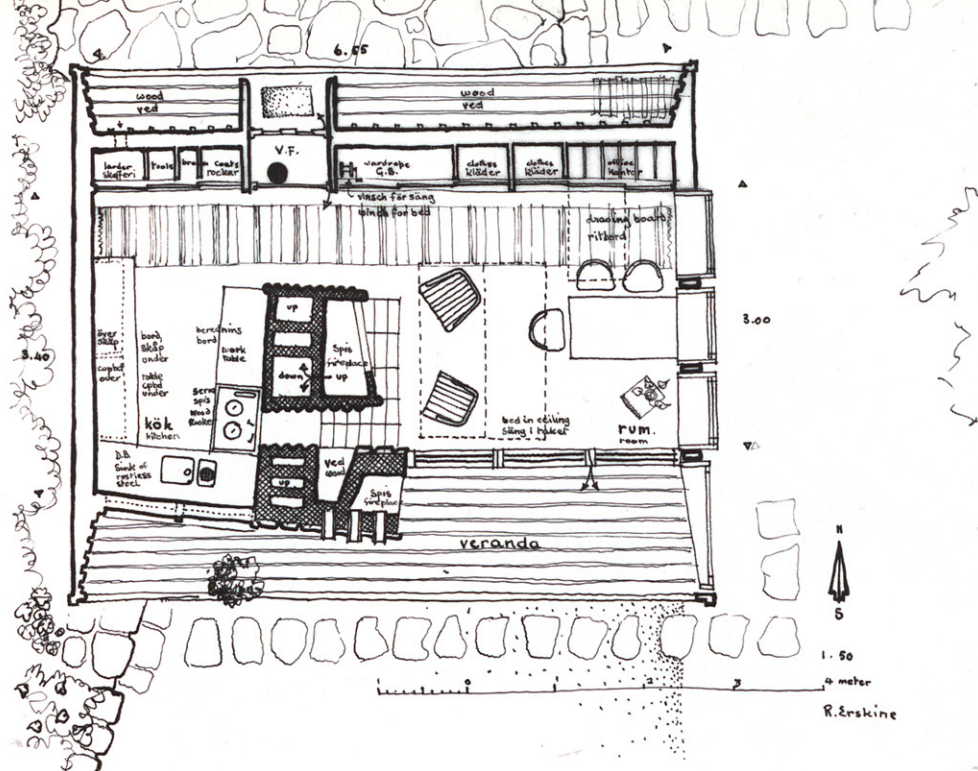
J.P.



CABINA DE SAUNA DE LA VIVIENDA EXPERIMENTAL:
VISTAS EXTERIORES, PERSPECTIVAS Y
AXONÓMICAS DEL SISTEMA DE CONSTRUCCION Y MONTAJE

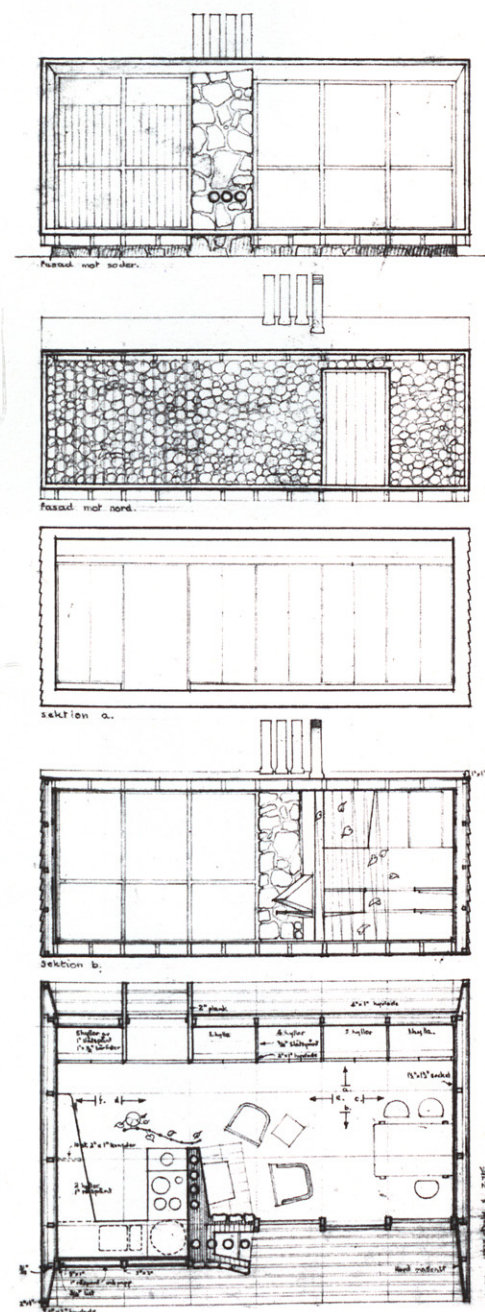






EXPOSICIÓN:
Comisaria: Soledad del Pino
Diseño de la exposición: Soledad del Pino,
con la colaboración de Alonso Montero Frölich
Maquetas: Ana Fernández Ibarra, Ricardo Rivera Mortara
Fotografías: Åke Lindman
Fotografías de la exposición: Alonso Montero
Diseño Gráfico: Mimético
Traducción: BABEL 2000, S.A.
Montaje: Fornieles S.A.
Agradecimientos: Museo de Arquitectura de Suecia:
Karin Winter, Susana Janfalk

THE BOX:
PLANTAS, ALZADOS Y SECCIONES



LA CABAÑA DE ERSKINE EN EL PARAISO DE LA CAMPIÑA SUECA

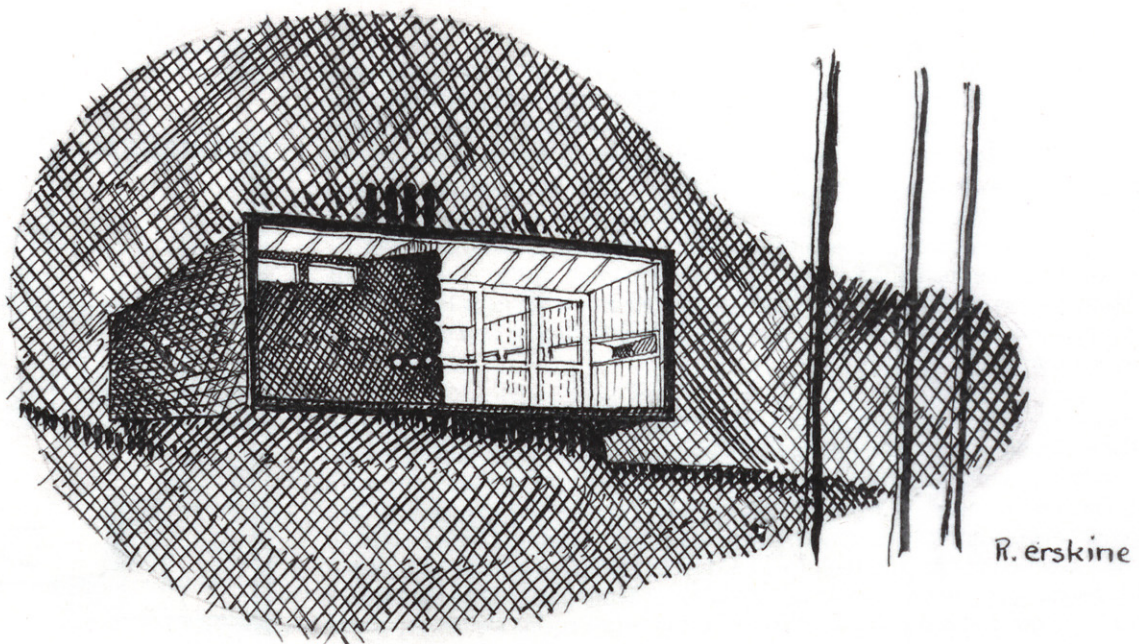
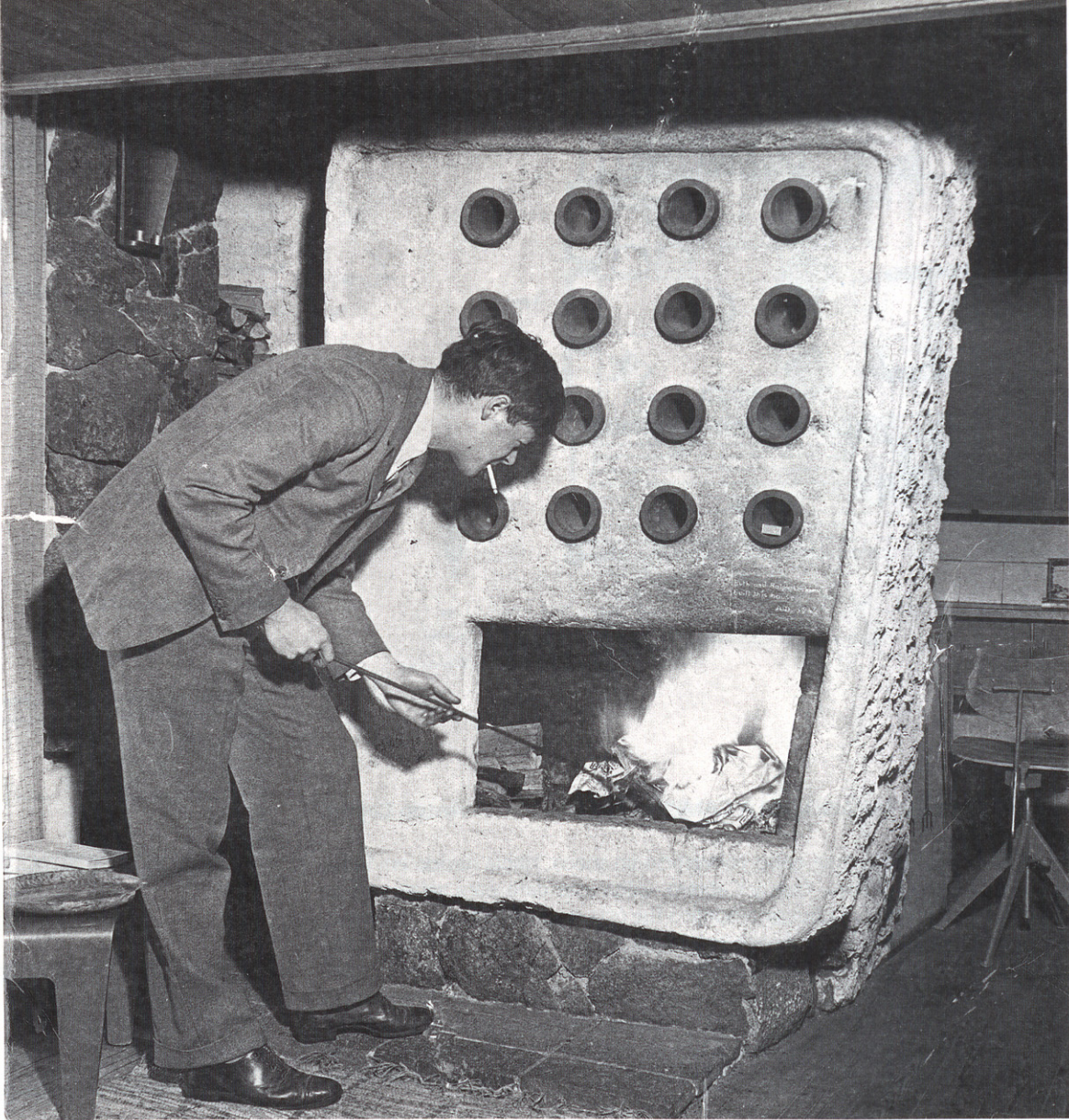
Antón Capitel

Ralph Erskine era un arquitecto inglés que quiso convertirse en sueco. Había nacido en 1914, por lo que era de la generación de Sota, Fisac y Cabrero, valga este dato para aclaración de españoles. Podría pensarse quizá que su bautismo nórdico fue ésta su pequeña casa de campo, su cabaña, tal vez mejor llamada así a pesar de que se trataba de una casa permanente, donde el matrimonio Erskine y sus hijas vivieron bastante tiempo. Pues aunque no por su diseño, sofisticado y moderno, sí por su programa y carácter, esta casita es una cabaña: no tiene aseo ni agua corriente; es un refugio en medio del campo, en medio de una naturaleza que se eligió quizá por necesidad, pero también por su gran atractivo en cuanto que naturaleza pura: por su condición casi desértica. No hay instalaciones, sólo un refugio en el que el fuego toma un papel fundamental.

Como diseño, sin embargo, nada más lejos de la "cabaña original"; esto es, de cualquier recuerdo de la arquitectura tradicional, o hasta de la popular, aún cuando deba considerarse una versión moderna de "la casa de Adán en el paraíso"; pero moderna también en cuanto que la idea de vuelta al origen no ha tenido ninguna importancia para ella.

No me resisto a dejar de compararla —pues me han venido éstas a la cabeza— con las cabañas de pastores de mi tierra, en los casi desérticos y espectaculares puertos y valles altos del macizo occidental de los Picos de Europa, donde se lleva el ganado en verano, y en cuyos alledaños nací. Los deportistas de montaña de la época en que intensamente lo fue mi padre —afición que en buena medida heredé— eran anteriores a la popularización de las tiendas de campaña y se mimetizaban así con los pastores, cuyas cabañas utilizaban en ocasional préstamo. Por esta razón las conocí yo. Eran éstas unas cabañas elementales, supongo que construidas por los mismos pastores. De muros de mampostería sin argamasa, tenían un tronco cumbbrero, que recibía rollizos más pequeños para descansar también en los muros. Las mejores tenían luego tablazón, o, si no, teja vana. Tejas que se sujetaban luego cada una de ellas con piedras para que no deslizaran en invierno con la nieve.

El interior era un espacio único, que, si era grande, contaba con un rollizo como pie derecho central para ayudar el cumbbrero. Y se dividía en dos: la mitad, suplementada de fábrica, o quizá con un tillado de madera, y cubierta toda ella con jergones, hacía las veces de cama, para 2 o hasta 4 personas, aunque los pastores —al menos cuando yo los conocí— vivían siempre en solitario —quizá hubieran tenido antes, con las zagalas, mejores tiempos— y esta cabida solo era utilizada en ocasiones y casi siempre por los excursionistas. La otra mitad era la "sala" y "cocina-comedor", podría decirse, aunque no tenía nada, sólo algunos taburetes, hechos de raíces, y el "llar" —la piedra del hogar, con una cadena para colgar el puchero—, cocina elemental, donde sobre una primitiva trébede el pastor echaba tortas de maíz a la chapa, calentaba la leche, o acaso hacía algún guiso.



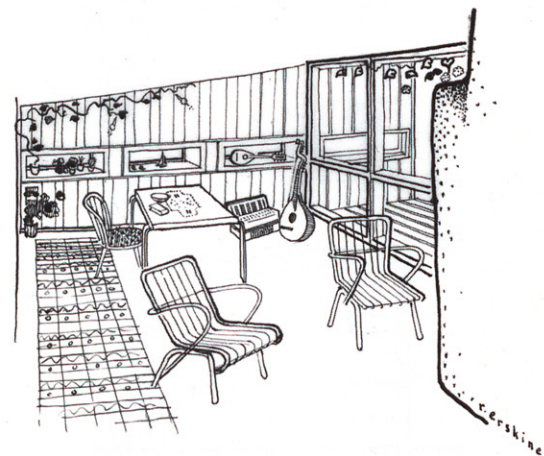


Como se ve, nada puede ser más primitivo, aunque esta condición quedaba contrarrestada por otras cosas, como era sobre todo la fabricación del queso, que hacen los pastores utilizando cuevas para su fermentación, obteniendo uno de los mejores del mundo, y que en gran modo provenía del azar, pues se hacía mezclando en el mismo recipiente la leche de los tres ganados, vacas, cabras y ovejas.

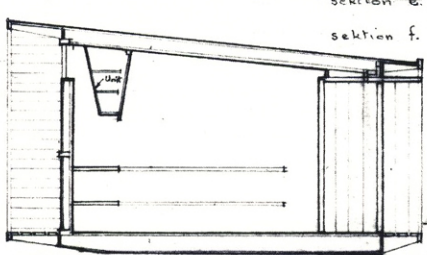
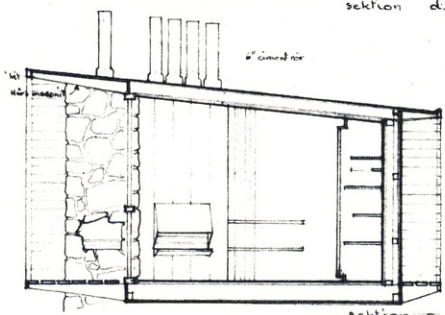
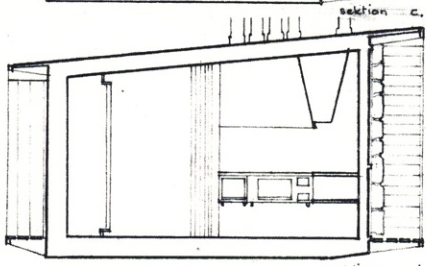
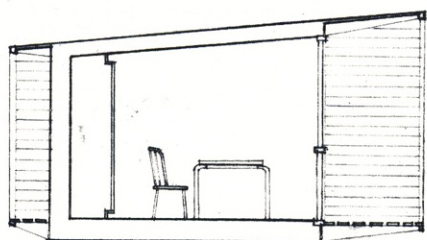
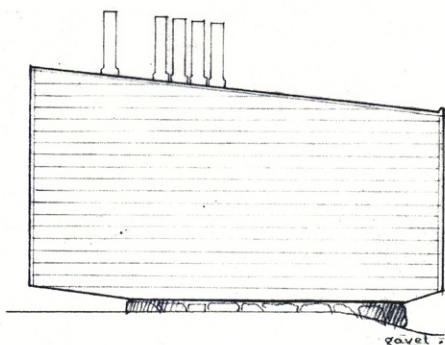
Nada menos parecido, pues, nada más opuesto a este primitivismo, que la sofisticada y moderna cabaña de Erskine, aunque ambas queden unidas por la ausencia de servicios higiénicos —para los que bastaba el campo—, por la presencia del agua tan sólo en recipientes y por la presidencia concedida al fuego. Como la cabaña de Erskine está en un país tan frío, aunque no en la montaña, y era además residencia permanente, tenía mucho peor clima que las cabañas de mi tierra, sólo veraniegas, por lo que el fuego tiene en ella mucha más importancia todavía. Hay chimenea interior, ésta casi monumental, y exterior, y hay también cocina de leña. El fuego es en ella un protagonista absoluto y la necesidad de leña tan grande —frente a la mucho más pequeña de los Picos de Europa, en donde, casi, puede recogerse sobre el terreno para cada ocasión— que ésta tiene previsto su almacén sistemático en la fachada norte, donde su acumulación y ordenado almacenaje puede llegar a servir de aislante. A esta condición de aislamiento contribuyen también los armarios corridos que se sitúan en esta misma fachada.

En el diseño de Erskine también hay fábrica de mampostería de piedra, en el cierre de la chimenea exterior y en la coronación —todo ello formando el cuerpo dedicado al fuego— y en la construcción de una suerte de basamento; casi todo lo demás es madera. Y son estos materiales lo único que en ella hay de tradicional, pues el diseño es completamente moderno, así como lo es también la presencia del acristalamiento —en las cabañas de mi tierra inexistente—. La casa se divide en estancia y en cocina, y también tiene una veranda al sur además del espacio exterior de almacenamiento de leña en el norte.

THE BOX:
DIBUJOS A PLUMILLA DE RALPH ERSKINE



THE BOX:
SECCIONES TRANSVERSALES Y PERSPECTIVA



El volumen es una especie de voladizo, que se presenta visualmente como tal, y en esa condición de elemento volado disfraza –y transforma– otro recurso tradicional, la cubierta inclinada. La estructura, en madera, vuela en el suelo sobre el basamento pétreo; sobre ella se soportan pies derechos en las líneas de las fachadas retranqueadas por veranda y depósito de leña, y sobre ellos vuelven a volar las vigas. Como corresponde a una cabaña, sobre toda a una cabaña moderna, la construcción es, casi, la de un mueble grande.

La estancia está concebida, en un principio, para comer y para sentarse al amor de la lumbre, si bien hay muebles especiales que pueden cambiarla. Uno de ellos es una mesa de trabajo, abatible, preparada para el vicio de los arquitectos de trabajar en casa y en el tiempo libre. El otro es una cama colgada, que se dobla también para convertirse en un sofá.

Contrastan estas disposiciones variables con la fijeza y amplitud de la cocina, y resulta divertido comprobar que todo es exactamente al revés que en las cabañas de los Picos de Europa. En éstas, y como dijimos, la cama es fija y grande, y el llar elemental y pequeño. En la cabaña de Erskine, la cocina es grande y fija y la cama se escamotea. La cabaña de Erskine se difraza, pues, de chalé; o se transforma en él, si se prefiere, y en buena medida, pues esas funciones cumple, ya que es permanente. A la luz de lo dicho resulta curioso hacer otra observación: en los Picos de Europa, aunque los pastores tuvieran una comida sencilla, era ésta muy buena: tortas de maíz con queso de Cabrales o buen chorizo, leche, castañas, algún guiso ocasional, vino. Además, y cuando hubo zagalas en los puertos, el amor que esta presencia significaba iba acompañado, sin duda, de guisos y fabadas (¡ay, la dulzura de las mujeres!), para las que sólo se disponía del llar. Y, en todo caso, las cabañas de los Picos pertenecen a una tierra cuyo cultivo artístico más intenso y lujoso es precisamente el de la comida.

En la cabaña de Erskine, en cambio, la cocina, bastante grande para la totalidad de la casita, iría destinada, supongo, a la sumatoria entre la cocina inglesa –lo menos parecido que hay al arte– y la sueca –un arte minimal–, y, así, probablemente, no se hicieran en ella mucho más que la preparación de ensaladas y de cosas como ahumados. Quizá me equivoco, o soy algo exagerado o injusto, pero la paradoja resulta curiosa y atrayente. Aunque cierto es que la casita, como corresponde a un matrimonio, está preparada para recibir los vicios de ambos cónyuges: si el marido se empeñaba en trabajar, quizá la mujer se entretuviera en cocinar cuando no cuidaba al niño, por lo que acaso se alojara más arte allí –y más variado: distinto y por parte de los dos– de lo que en un principio pudiera parecer.

De otro lado, los dibujos de Erskine son deliciosos, sean éstos los planos a lápiz, tan nórdicos y tan de época, o los de vistas interiores de la cabaña, a pluma, donde se dibujan tanto todos los detalles como todos los muebles, y hasta los objetos que están sobre ellos o sobre el suelo –instrumentos de música, libros–, las plantas, y también la forma en que las ventanas dobles sirven de vitrinas para más plantas, más instrumentos y otros objetos. Hay todavía otra tercera serie de dibujos igualmente exquisitos, las perspectivas exteriores, que sitúan la casita en su lugar, dibujando también la naturaleza, una granja próxima –propiedad del labrador benevolente que dejó a Erskine construir en sus tierras– y una serie de colmenas inmediatas, la casa de día, la casa de noche, una posible cabaña de dos pisos, el paisaje nevado, ... Ver después las fotos de la casa real ya construida, con sus maderas claras, el blanco de muebles y entrepaños, y el blan-



co y el azul de mantas y alfombras, nos permite admirar y desear también, intensamente, esta minúscula Casa de Adán y de Eva en el paraíso, y pasar a sentir esa fuerte nostalgia de los países nórdicos, que –en casi perfecta simetría con la que ellos tienen también del mediterráneo– nos aqueja a los habitantes de los países latinos.

Admirable así, para nosotros, el valor de Erskine, que siendo inglés –una raza tan orgullosa– quiso mejor ser sueco y puso los medios para conseguirlo, viviendo en el campo con tanta sencillez como vocación y valentía. Como arquitecto demostró, desde luego, y aunque no hubiera sido más que con esta cabaña, haberse sabido colocar a la altura del refinamiento del diseño propio del país de Asplund y de Lewerentz.



THE LAST UTOPIA

Juhani Pallasmaa

The 1960s was a decade of optimism and enthusiasm in Finland. The self-identity of the nation, shattered by the war, had been gradually recovered, and the country was eagerly turning towards the world at large. The decade was also the era of emancipation; sexual equality and freedom as well as the liberation of values promoted by new artistic forms and popular music, gave rise to a utopian spirit. Traditions were questioned and replaced by faith in the capacities of human creativity and rationality, and an unwavering confidence in the technological future.

This optimistic air inspired both the Marimekko Company (established in the beginning of the 1950s by Armi Ratia, a woman who turned into a legend already in her lifetime), and the architectural office of Aarno Ruusuvuori, a pioneering architecture studio and place of encounter in Helsinki admired by the rising generation. The colourful Marimekko products symbolized the new way of life and the sense of excitement, whereas Ruusuvuori's restrained architecture was seen as the harbinger of a cool artistic intellectualism. The spiritual atmosphere suggested a return of the era of excitement in the 1920s and early 1930s.

Aarno Ruusuvuori had a strong influence both due to his minimalist aesthetics and his professorship at the Helsinki University of Technology. Along with his former employer and professorial colleague Aulis Blomstedt, Ruusuvuori was a leading figure of the rationalist group that gathered around the newly established Museum of Finnish Architecture since the late 1950s and the *Le Carré Bleu* Magazine established in 1957 for theoretical discourse. This orientation gained strength during the 1960s, and gradually turned into the constructivist movement that became the counterpole to Alvar Aalto's expressive, regionalist and romantic line.

The ideals and ambitions of the artists of Marimekko and the young architects working in Aarno Ruusuvuori's Office became closely interrelated; two of Ruusuvuori's architect assistants married Marimekko staff members, and in the mid-1960s Ruusuvuori and his assistants were appointed as architects for various construction projects of Marimekko, first shop-interiors and eventually the Marimekko Print Factory. The collaboration culminated in the project for the Marikylä Village, an entire community consisting of housing and work places.

The first one of Ruusuvuori's architectural commissions for Marimekko was the Experimental House built in 1966 in Bökö, Armi Ratia's manor house near the old town of Porvoo fifty kilometers east of Helsinki. This house was built to launch the idea of expanding the Marimekko aesthetics and life-style to the scale of architecture. At the same time, the house served as a technical prototype for the industrial system based on prefabricated plywood and wood elements to be used in the construction of the smaller house types in the later Marimekko Village project. It was also a show piece of a minimalist architectural aesthetics juxtaposed with nature and Marimekko's colourful textiles and graphic patterns. The blue house was nicknamed 'The Blue Submarine' and it served as the guest house of the Marimekko manor. The experimental house was assembled on its forested site from four prefabricated spatial units, each of which measured 3 x 4 x 2,4 meters. One unit contained the bathroom and the kitchen. Another unit contained the bedroom and two additional units comprised the living room. The house was intended as a minimum dwelling in accordance with early modernist ideals, but it was frequently seen as a luxury home mainly because of its elegant aesthetics and the visually striking ambience created by Marimekko textiles and furnishing.

The experimental house was followed by the project for the Marikylä Village in 1967. The first scheme for 3500 inhabitants was planned in Bemböle in Espoo Commune west of Helsinki. After this project ended in political opposition of the town council, a new site was purchased near Porvoo. The Marimekko Village project can be seen in relation to the utopian housing projects of early modernity, such as the Weissenhof Siedlung in Stuttgart, The Baba housing area in Prague, and the residential area of the Sunila Cellulose Factory in Finland. Parallel with the development of the planning scheme, variations on a courtyard house scheme envisioned to be constructed of prefabricated plywood panels were designed in full detail.

The wood panel construction method had been pioneered in Finland ten years earlier in two terraced housing projects by Kaija and Heikki Siren, Ruusuvuori's employers early in his career, in the Tapiola Garden Town. The Sirens also developed a system of space unit construction simultaneously with Ruusuvuori's experimental Marimekko House. The temporary Marimekko Factory designed on Vanha Talvitie in an industrial area in eastern Helsinki in 1967 by the Ruusuvuori office was assembled of laminated wood columns and beams and wooden infill

panels. During the 1960s a number of industrial house and vacation house systems were developed by other architects. These were based either on vertical and horizontal structural wood panels, post-and-beam frame with infill panels, or complete space units with all necessary installations made under factory conditions. While Ruusuvuori's ideas of mass-produced housing remained as mere projects, couple of these later industrial systems proceeded to actual manufacture.

During the 1960s new disciplines related with planning and architecture emerged, and leading sociologists in the country were consulted in the programming phase of the Marimekko Village concept. The project for the utopian community was never realized, however, due to unexpected economic crises in the firm in the late 1967. It has also been assumed that Armi Ratia was not fully satisfied with the test house regardless of the extensive and positive publicity that it received in the media internationally.

Ruusuvuori's last Marimekko project was an industrially produced sauna in 1968. The sauna was intended as an architectural product to be sold as a kit of parts through Marimekko shops, but only couple of test structures were ever built. This sauna has turned into a myth, however, through the striking black-and-white photographs by Simo Rista taken of the demonstration piece installed by a sea shore near Helsinki. These images epitomize the Finnish pantheistic relation to nature, but they also reveal the strong Japanese influence on Finnish constructivist architecture of the 1960s.

Ruusuvuori's projects for Marimekko around the mid-1960s exemplify the confidence in the possibilities of industrialized architecture to emancipate and aestheticize the settings of life. The shop interiors and building projects are all based on strictly ordered structural systems, modular coordination, and simple geometry. The objective of Marimekko products was likewise to aestheticize the environment of everyday life extending from household items to textiles of the home and clothing. The Marimekko designs combined formal simplicity and a sense of abundance and luxury.

Beyond the momentary economic difficulties, the exact reasons for the termination of Marimekko's architectural housing projects and the gradual distancing of Armi Ratia and his architect are unknown. Possibly the political tensions and frustrations after the Paris Spring of 1968 and the subsequent awakening to the reality of global economic inequalities and environmental problems, and the extensive criticism of architecture as an elitist project altogether, probably had an influence on the loss of inspirations and optimism.

After the Marikylä Village project terminated, Reijo Lahtinen, Ruusuvuori's collaborator, and Erkki Kairamo, his intimate friend, designed the Marimekko Factory in Herttoniemi, an eastern suburb of Helsinki in 1972-74 in a style that hints at the constructivist rationalism of the Pompidou Center in Paris half a decade later.

During the early 1970s industrial aesthetics lost its appeal, and subsequent industrial home construction has been architecturally conservative and aesthetically reactionary. During the past few decades western industrialized world has lost its innocence and optimism, and culture has developed towards an obsessive materialism and cynical pragmatism which renders utopian idealism impossible. The 1960s was the last era of utopian faith. The minimalist approach in architecture, however, has re-emerged during the past decade, and early Marimekko designs have been re-introduced to production along with the further development of the aesthetic visions of Marimekko.



ERSKINE'S CABIN IN THE PARADISE
OF THE SWEDISH COUNTRYSIDE
Antón Capitel

Ralph Erskine was a British architect who chose to become a Swede. He was born in 1914, so he was of the generation of Sota, Fisac and Cabrero (as a reference for Spaniards). His cottage, or his cabin, which is perhaps a better name, despite being a permanent home where Erskine lived with his wife and daughters for quite some time, may perhaps be regarded as his Nordic baptism. Despite its modern, sophisticated design, the nature and concept of the cottage are those of a cabin: it has no toilet or running water; it is a refuge in the middle of the countryside, in the middle of nature, a site that may have been chosen out of necessity but also for its pure natural appeal, in what is almost a wilderness. There are no amenities, just a refuge in which fire takes on a vital role.

As a design, however, it could not be further from the "original cabin"; that is, from any reminiscence of traditional or even vernacular architecture, though it must be seen as a modern version of "Adam's house in paradise". But it is modern too in the sense that the idea of getting back to the origins is of no importance to it.

I cannot resist a comparison (which springs to my mind) with the shepherds' huts in the land I come from, the wild and spectacular mountain passes and valleys of the western Picos de Europa, where shepherds and cowhands take livestock to graze in summer, and where I was born. Tents were not yet widely used in the mountain sports of my

father's time (he was a keen practitioner and I have largely inherited his predilection), so people would do as the shepherds did, and on occasion borrow their huts. This is how I became acquainted with them. They were rudimentary huts, which I imagine the shepherds built themselves. They had stone walls with no mortar and a log holding up the roof, supported by smaller logs resting on the walls. The best ones had plank roofs, or else roofs of bare tiles. Tiles that were each held in place by stones so that they wouldn't slip off in winter with the snow.

The interior was a single space, which, if it was large, had a log as a central upright to support the roof. It was divided in two: half of it, sometimes with wooden floorboards, and covered with straw mattresses, was a bed, for two or up to four people, though the shepherds (at least the ones I knew) always lived alone. Perhaps in the old days, with young shepherdesses, they had known better times, but now this sleeping capacity was used only occasionally and usually by hikers. The other half was the "living room" or "kitchen-dining room", you might say, though there was nothing but a few stools, made of roots, and the llar—the hearthstone, with a chain from which to hang a pot; a rudimentary kitchen where, on a primitive trivet, the shepherd would make maize cakes, heat milk or cook up the odd stew.

As we see, nothing could be more primitive, though this primitivism was made up for by other things, such as, in particular, the making of

cheese. The shepherds fermented the milk in caves and made one of the best cheeses in the world, which was largely the product of chance, as they mixed the milk of the three species of livestock—cows, goats and sheep—in the same vat.

So there can be nothing more unlike, nothing further from these primitive structures than Erskine's modern, sophisticated cabin, though the two are linked by a lack of sanitary amenities (for which the countryside sufficed), by the presence of water only in containers and by the pride of place given to fire. As Erskine's cabin is in such a cold country, though not in the mountains, and moreover was a permanent dwelling, the climate would be much harsher for its inhabitants than for those of the huts in my homeland, used only in summer, so fire would be even more important. There is a semi-monumental fireplace and a chimney, and also a woodstove. Fire is of overriding importance and the need for firewood so great—as against the much lesser need in the Picos de Europa, where firewood can be gathered almost for each occasion—that there is a wood store on the north side of the building, where the pile of stored wood might even act as insulation. The continuous wardrobes on the same side of the cabin also contribute to insulation.

In Erskine's design there is also masonry in the sealing of the chimney and in the rooftop, forming the structure devoted to fire, and in the base under the building. The rest is nearly all made of wood. These materials are all that is traditional about it, for the design is thoroughly modern, as is the presence of glazing—not to be found in the huts of my homeland—. The house is divided into a living room and a kitchen, and it also has a veranda on the south side as well as the area for storing wood on the north side.

The volume of the building is a kind of projection, presented as such visually, and the projecting structure disguises (and transforms) another

her traditional element, the pitch roof. The wooden structure projects over the stone base, which sustains uprights in the lines of the facades set back by the veranda and the wood store, over which the beams project. Fitting to a cabin, especially a modern cabin, the structure is almost that of a big piece of furniture.

The living room is mainly designed as a place for eating meals and sitting in the warmth of the fire, though it has special furnishings that may alter its function. One is a folding desk, provided for the architect's vice of working at home and in spare time. The other is a suspended bed, which can double up as a sofa.

These variable arrangements contrast with the fixedness and ample size of the kitchen, and it is amusing to see how everything is the other way about in the huts in Picos de Europa. Here, as we said, the bed is fixed and large, and the kitchen rudimentary and small. In Erskine's cabin, the kitchen is fixed and large, and the bed can be whisked away. So Erskine's cabin is disguised as a house, or turns into one, if you like, and does so fully, as it has a house's functions, being permanent. In the light of what we have been saying it is interesting to remark also that in Picos de Europa the shepherds had simple but very good food: maize cakes with Cabrales cheese or fine chorizo, milk, chestnuts, the odd stew and wine. And when there were shepherdesses on the horizon, the romance they brought with them was no doubt accompanied by cooked dishes and fabada stew (oh, the sweetness of women!), which could be made only in the kitchen. And in any event, the huts in Picos de Europa belong to a land where the most intense and luxurious artistic culture is precisely that of food.

In Erskine's cabin, on the other hand, the kitchen, big enough for the whole house, would have been used, I imagine, for a cross between British food—which is as far as you can get from art—and Swedish food, which is a minimalist art, so it probably served for the preparation

tion of little more than salads, smoked food and the like. Perhaps I am wrong, or I am exaggerating or being unfair, but the paradox is curious and appealing. Though it is true that, as befits the house of a couple, it is equipped for the vices of both spouses: if the husband insisted on working, the wife might spend time cooking, when not looking after her child, so there was perhaps more art—with more variety, produced by both spouses—than may seem at first.

What's more, Erskine's drawings are delightful: his pencil drawings, so Nordic and characteristic of their time, or the interior views of the hut executed with a pen, showing every detail such as the furniture and even the objects on it or on the floor (musical instruments, books), as well as plants, and the way the double windows act as showcases for other plants, instruments and objects. There is a third series of equally exquisite drawings: the exterior views, which put the house in its setting, including nature, a nearby farm—belonging to the kindly farmer who let Erskine build on his land—and a string of beehives, the house at night, a possible two-storey cabin, a landscape with snow, etc. After this, the photos of the actual house once built, with its pale wood, the white of its furniture and panels, and the white and blue of its blankets and rugs, allow us to admire and even to wish we lived in this tiny "House of Adam and Eve in Paradise", and to feel that nostalgia for Scandinavia which—in near-perfect symmetry with the nostalgia that Scandinavians feel for the Mediterranean—afflicts those who live in Latin countries.

We can only admire Erskine's spirit—that of an Englishman (such a proud race) who preferred to be a Swede and had the resources to carry it off, living in the countryside with simplicity and style—. As an architect he certainly showed, as this cabin witnesses, an ability to equal the refinement of design characteristic of the country of Asplund and Lewerentz.

