

Naturalezas apropiadas en las primeras obras de Távora, Siza y Souto de Mourar

Appropriate Nature in the early works of Távora, Siza and Souto de Mouran

RICARDO MERI DE LA MAZA
CLARA E. MEJÍA VALLEJO

Ricardo Meri de la Maza, Clara E. Mejía Vallejo, "Naturalezas apropiadas en las primeras obras de Távora, Siza y Souto de Moura", *ZARCH* 17 (diciembre 2021): 108-121. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2021175890

Recibido: 14-05-2021 / Aceptado: 04-10-2021

Resumen

Un tema presente en la arquitectura del norte de Portugal es el de la atención a la relación con el lugar y con la naturaleza. Algunas de las primeras obras realizadas por Távora, Siza y Souto de Moura permiten realizar una lectura de aproximaciones heredadas, bien compartidas, bien traducidas o reconvertidas, que ejemplifican la evolución de la arquitectura en esta temática en la segunda mitad del siglo XX. Para ello, vamos a hablar de la apropiación de la naturaleza en términos tanto físicos como culturales, y de lo apropiado tanto desde la óptica de lo adecuado como de lo que se ha hecho propio. En este recorrido, veremos cómo Távora sintetiza la tradición y la arquitectura moderna en la casa de Ofir, partiendo de las condiciones del contorno natural como parámetros que ajustan las herramientas compositivas de la arquitectura a la hora de apropiarse del lugar. También veremos cómo Siza retoma la noción de fragmento de naturaleza acotada que delimita un espacio exterior con las condiciones precisas para la mirada y la relación con el interior, en las que la precisión de la geometría y el posicionamiento exacto en el territorio son fundamentales para la apropiación de la naturaleza. Y, por último, veremos cómo Souto de Moura transforma estas aproximaciones desde una operativa pragmática de la apropiación de un espacio natural acotado y predefinido, incluyendo además la ruina como material natural disponible con el que trabajar.

Palabras Clave

Naturaleza, apropiación, inserción, Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura.

Abstract

A very common theme in the architecture of northern Portugal is paying attention to the relationship with the place and with nature. Some of the early works by Távora, Siza and Souto de Moura allow a lecture on inherited approaches, either shared, adapted or reconverted, which exemplify the evolution of architecture in this theme in the second half of the twentieth century. To this end, we are going to talk about nature appropriation in both physical and cultural terms, and about the appropriate both from the point of view of what is proper and of what has become one's own. In this journey, we will see how Távora synthesises tradition and modern architecture in the Ofir house, starting from the conditions of the natural surroundings as parameters that adjust the compositional tools of architecture when it comes to appropriating the place. We will also see how Siza takes up the notion of a fragment of enclosed nature that delimits an exterior space with the precise conditions for the gaze and the relationship with the interior, in which the precision of the geometry and the exact positioning in the territory are fundamental for the appropriation of nature. And finally, we will see how Souto de Moura transforms these approaches from a pragmatic operative of the appropriation of a delimited and predefined natural space, also including the ruin as an available natural material with which to work.

Keywords

Nature, appropriation, insertion, Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura.

Ricardo Meri de la Maza

Universitat Politècnica de València (rimede@pra.upv.es). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6462-8847>

Ricardo Meri de la Maza (Valencia, 1974). Arquitecto (2002) y Doctor Arquitecto (2012) por la Universitat Politècnica de València. Actualmente es profesor Titular en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPV. Ha impartido clases en la Universidad CEU Cardenal Herrera y en la Universidade Lusófona do Porto. Sus principales líneas de investigación están vinculadas con la mirada, la ventana y la construcción del límite, con la arquitectura portuguesa moderna y contemporánea, con los mecanismos que vinculan la materialización y sus consecuencias visuales, y con la prefabricación y la industrialización. Ha publicado artículos entre otras revistas en *Energy & Buildings*, *PPA*, *Informes de la Construcción*, *VLC Arquitectura*, *Rita fundamentos*, *Dearq*, etc. En la actualidad es director de la revista *TC Cuadernos*, donde ha editado numerosas monografías de los más importantes arquitectos contemporáneos, y co-director de la colección de libros de investigación *Architectural Research Tribune*.

Clara E. Mejía Vallejo

Universitat Politècnica de València (cemejia@pra.upv.es). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4104-3053>

Clara Elena Mejía Vallejo (Bogotá, 1969). Arquitecta (1999) y Doctora Arquitecta (2015) por la Universitat Politècnica de València y profesora Titular en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Sus principales líneas de investigación se centran en la obra del arquitecto Rogelio Salmona, en la producción de Le Corbusier entre 1948 y 1954 y en la mirada como herramienta para el arquitecto. Publicaciones recientes: editora junto con Jorge Torres del libro "Le Corbusier. La recherche patiente 50 años después" (2017), y autora del capítulo, "Le Village du Gouverneur. Un proyecto de síntesis"; "Rogelio Salmona y la construcción del límite. Diálogos entre topografía y paisaje" revista *PPA* (2019) y "Lecciones desde la historia: Rogelio Salmona y Pierre Francastel" revista *dearq* (2018). Es co-directora de la colección *Architectural Research Tribune*.

Naturalezas propias y naturalezas apropiadas

Las relaciones existentes entre Fernando Távora, Álvaro Siza y Eduardo Souto de Moura son ampliamente conocidas. Sin embargo, en numerosas ocasiones se han limitado a una lectura maestro-discípulo o a la traducción directa de operaciones metodológicas o semántico-constructivas algo reduccionistas. Un tema innegablemente asociado a la arquitectura de Portugal es el de su atención a la relación con el lugar y, consecuentemente, con la naturaleza. Las primeras obras realizadas por estos tres arquitectos permiten realizar una lectura de aproximaciones heredadas, compartidas o reconvertidas, que ejemplifican su evolución durante la segunda mitad del siglo XX. Para esta lectura, vamos a hablar de la apropiación en términos tanto físicos como culturales, y de lo apropiado tanto desde la óptica de lo adecuado como de lo que se ha hecho propio.

En la antigüedad clásica se concebía la naturaleza como Cosmos y, por lo tanto, como punto de referencia de todas las cosas, en particular de la acción del hombre como parte de la naturaleza. La progresiva *desdivinización* de la naturaleza permitió la independencia de la acción transformadora del hombre¹ y la aparición del sentimiento de apropiación. Durante el siglo XX varios pensadores² aluden a la naturaleza como fenómeno cultural, por lo tanto, indefectiblemente pensada por el hombre bajo la óptica de una determinada cultura,³ dando lugar a un segundo grado de apropiación.

Estas diversas aproximaciones filosóficas tuvieron su reflejo en la evolución de la arquitectura moderna, y podemos reconocer varias maneras de establecer relaciones con la naturaleza a lo largo del siglo XX. En las obras que veremos a continuación encontramos varias claves de esta relación que oscilan entre la voluntad de apropiarse de la naturaleza y una manera de entender la construcción como acto cultural.

Fernando Távora y la casa en Ofir: estableciendo los principios

En 1947 Fernando Távora había publicado el texto seminal titulado “O problema da casa Portuguesa”, en el que recogía la siguiente idea: “Las casas de hoy tendrán que nacer de nosotros, esto es, tendrán que representar nuestras necesidades, resultar de nuestras condiciones y de toda la serie de circunstancias dentro de las cuales vivimos, en el espacio y en el tiempo. Siendo así, el problema exige soluciones reales y presentes, soluciones que ciertamente nos llevarán a resultados bien diferentes de los conseguidos hasta ahora en la arquitectura portuguesa. Se abren delante de nosotros, jóvenes o viejos armados de un espíritu nuevo, horizontes vastísimos, campos fértiles de posibilidades, pues todo está por hacer comenzando por el principio”.⁴ ¿Cuáles eran esos horizontes, esas fértiles posibilidades que Távora va a emprender armado con ese espíritu nuevo? Entre otros objetivos, va a proponer y a lograr sintetizar dos referencias aparentemente contrapuestas: sus maestros modernos y la recuperación de la ‘auténtica’ arquitectura popular portuguesa.⁵ Esa síntesis de opuestos, conocida con el nombre de ‘*terceira via*’, empieza a tomar cuerpo con el proyecto de una Casa sobre el Mar para su prueba de CODA (1952). En ella ya se presenta un cierto enraizamiento cultural material mediante la combinación de azulejos blancos y azules propios de Oporto en las fachadas. También podemos destacar que las condiciones programáticas, como Távora remarca,⁶ son fundamentales para entender el lugar de implantación elegido para la casa y su apropiación del horizonte, un tema con claras deudas *corbuserianas*. Aunque la combinación de cultural local y modernidad está presente en este proyecto, el peso de la gramática moderna aún prevalece sobre las ideas que Távora manifiesta por escrito.⁷

1 René Daval, “Nature (idée de)”, en *Encyclopædia Universalis* vol.16 (Paris: Encyclopædia Universalis SA, 1990), 36-9.

2 Schelling, Hegel y Marx entre otros.

3 Alfred Schmidt, *Le concept de nature chez Marx* (Paris: Presses universitaires de France, 1994), 44.

4 Fernando Távora, “O problema da casa Portuguesa”, *Cadernos de Arquitectura* 1 (1947). Recogido en: Fernando Távora (Lisboa: Ed. Blau, 1993). Este texto fue publicado originalmente, en una primera versión más corta, en el semanario *ALÉO* el 10 de noviembre de 1945.

5 Conforme a las conclusiones obtenidas en el “*Inquerito à Arquitectura Regional Portuguesa*”, llevado a cabo por el Sindicato Nacional de los Arquitectos Portugueses entre los años 1955 y 1960, y que contó con la participación de Fernando Távora como coordinador de la zona norte.

6 “*A casa destina-se a um casal sem filhos que tem pelo mar uma ilimitada admiração; o local é na Foz do Douro*”. Fernando Távora, *Arquitectura Portuguesa e cerâmica e edificação* 3-4 (abril 1953): 19.

7 Cfr. Bernardo José Ferrão, “Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora. 1947/1987”, en *Fernando Távora*, Luiz Trigueiros coord. (Lisboa: Blau, 1993).

RICARDO MERI DE LA MAZA
CLARA E. MEJÍA VALLEJONaturalezas apropiadas
en las primeras obras de Távora,
Siza y Souto de MouraAppropriate Nature in the early works
of Távora, Siza and Souto de Moura

La búsqueda se consolida en la propuesta para la Casa de Ofir⁸ (1957-58), recogida bajo la noción de *compuesto*⁹ en el texto que acompañó la publicación de la casa, y que ponía un énfasis especial en su relación con el lugar, tanto en los aspectos físicos como en los culturales.

El proyecto de la casa de Ofir fue presentado por Fernando Távora en el CIAM XI de 1959 en Otterloo (momento de la disolución de los congresos de arquitectura moderna) y, como recuerda el propio Távora, fue bien recibido.¹⁰ La crisis de la modernidad ya estaba arraigada en el panorama europeo, con la necesidad de recuperar historia y tradición. Y una atención cuidadosa con el lugar tanto desde sus aspectos físicos como de la cultura local abre una nueva manera de hacer en ese momento, con la que Távora va a ser capaz de integrar dos lenguajes, sin fundamentarse en aspectos formales o en fórmulas modernas preestablecidas, buscando un arraigo tanto físico como cultural. Álvaro Siza escribió: “La casa Ofir (...) provoca, con esa naturalidad, un auténtico sobresalto renovador; poca gente es sensible, en la época, al hecho de que utiliza una estructura espacial moderna y nórdica”.¹¹

Vamos a incidir en la dicotomía aparente que implica su relación con el lugar: por un lado, la casa se implanta y se configura como refugio; por otro se abre y disuelve puntualmente sus límites para integrar la naturaleza domesticada con el interior de la vivienda. La casa se emplaza en el pinar de la playa de Ofir, en un brazo de tierra relativamente estrecho orientado sensiblemente en dirección norte-sur que acompaña la desembocadura del río Cávado. En aquel momento la presencia de otras edificaciones debía ser puntual, y el territorio una naturaleza aún por domesticar. Como Távora expone: “el terreno tiene su forma, su vegetación, su constitución; en verano sopla allí el enervante viento del Norte, en invierno el castigador del Sudoeste”.¹² Esto explica la posición relativa de la casa, con los volúmenes cerrados al norte, el brazo de las habitaciones orientado como el brazo de tierra y casi cerrado hacia el océano, y la apropiación precisamente del ángulo abierto protegido al sudeste en dirección al río Cávado.

Su división funcional en tres volúmenes diferenciados (día-noche-servicio) remite a los esquemas funcionales del momento, pero también al implantarse sectoriza e independiza el territorio en fragmentos con vocaciones muy marcadas. Por un lado, queda el sector del acceso, con su aproximación bien definida y una manera de acceder que Siza retoma en algunas de sus primeras obras. A las espaldas de la casa queda el sector propio del volumen de servicio incluyendo la aproximación del automóvil al garaje siempre oculto de la vista. Por último, el sector más importante es al que se abren en ángulo obtuso tanto la zona de día como la de noche, conformando un espacio acotado y bien delimitado tanto por la topografía de la parcela y su vegetación como por la posición de la fuente que Távora diseña. De esa manera, Távora opta por integrar los espacios de la casa y del jardín, que él denominaba *patio*¹³ (figura 1).

A pesar de su aparente aspecto tradicional, la estructura de las fachadas al *patio* se conforma mediante sendas vigas de hormigón armado que salvan toda la luz y se muestran con independencia, tanto por su materialidad como por la macla parcial con el muro en el que apoyan. La independencia conceptual de la estructura facilita la disolución de los límites del espacio y su apropiación de una naturaleza ya acotada y domesticada.

Távora decide que el espacio principal de día de la casa abra de manera franca y directa a este jardín, y para ello va a diseñar el límite mediante una carpintería en madera extremadamente intencional. El dibujo original de proyecto muestra el propósito de formalizar un gran paño de vidrio fijo en el que *flota* como elemento

8 “Una de las más elementales nociones de Química nos enseña cual es la diferencia entre un compuesto y una mezcla y tal noción nos parece perfectamente aplicable, en su esencia, al caso particular de un edificio. (...) en esta vivienda construida en el pinar de Ofir, procuramos, exactamente, que resultase un verdadero compuesto y, aún más, un compuesto en el cual entrase en juego una infinidad de factores, de valor variable, ciertamente, pero todos, todos a considerar”. Fernando Távora, “Ofir”, Memoria del proyecto, 1957. Publicado originalmente en rev. *Arquitectura* 59 (julio de 1957). Recogido en *Fernando Távora*, Luiz Trigueiros coord. (Lisboa: Blau, 1993).

9 Távora termina el texto afirmando que esta síntesis de múltiples factores es el único método posible para que las obras alcancen por su individualidad un valor universal.

10 “Presenté aquel trabajo y el trabajo fue bien visto. EL trabajo fue criticado, sin digamos descortesía por los hombres más próximos”. Catálogo de exposición. AA. VV., *Távora: desenhos de viagens-projectos*, (Guimarães: Departamento autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho), 18.

11 Álvaro Siza, “*Fernando Távora*”, Catálogo de la exposición: Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho, (Oporto: FAUP, enero de 1987). Recogido en: Carlos Campos Morais, *Álvaro Siza: Textos* (Barcelos: Civilização Ed., 2009).

12 Fernando Távora, “Ofir”, Memoria del proyecto, 1957. Ver nota 10.

13 Vid. Michel Toussaint, *Casa de Férias em Ofir. Fernando Távora 1957-1958* (Lisboa: Editorial Blau, 1992).

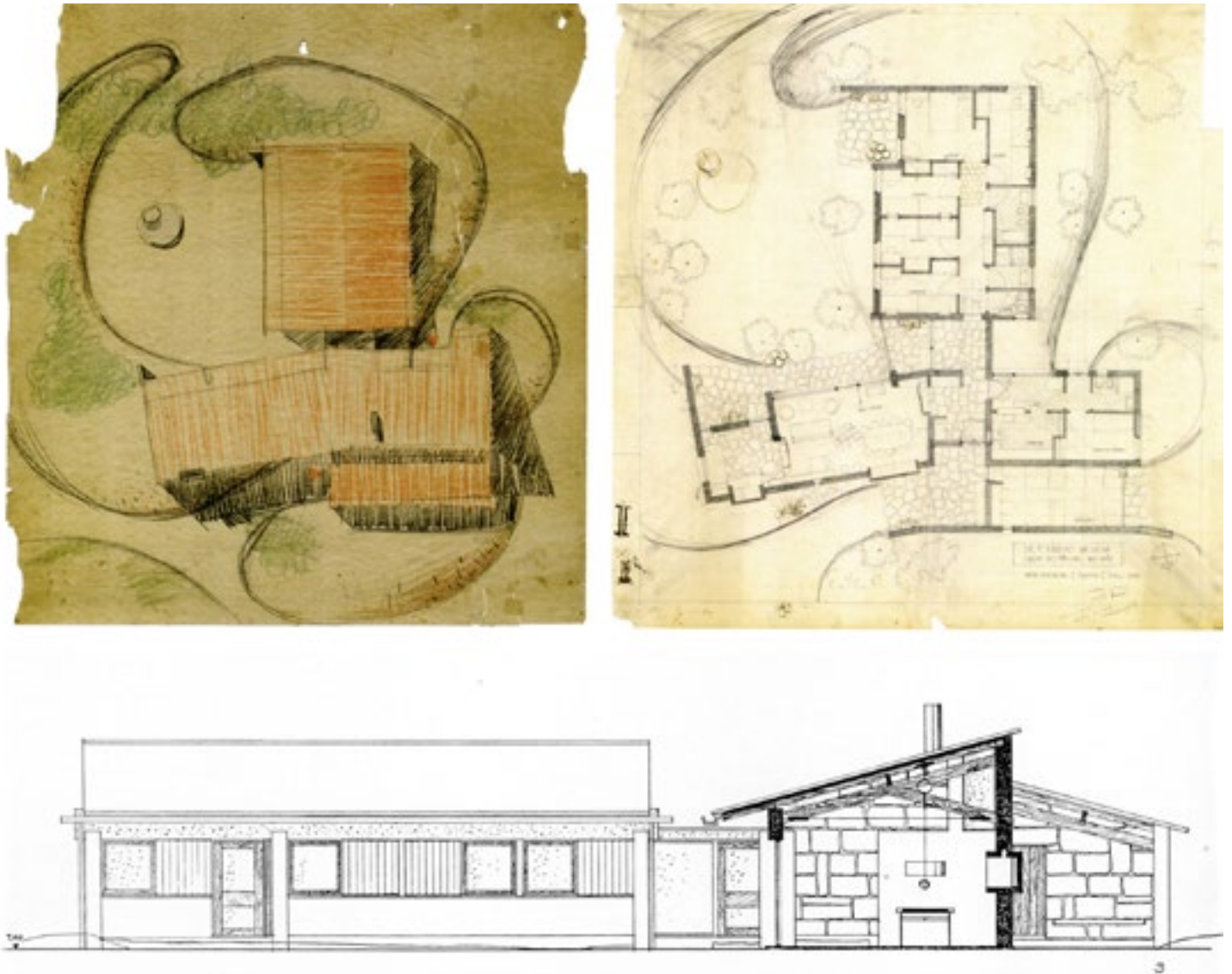


Figura 1. Casa en Ofir. Fernando Távora. Planta general, planta de anteproyecto y alzado-sección por la sala. Fuente: Espólio Fernando Távora, Fundação Instituto Marquês da Silva: FIMS/FT/0040-pd0018; FIMS/FT/0040-pd0004; FIMS/FT/0040-pd0007 (parcial).

- 14 Catálogo de exposición. AA. VV., Távora: *desenhos de viagens-projectos*, 23.
- 15 En la que las tres áreas funcionales se componen a partir de un cuadrado dividido a cuartos, y el fragmento restante configura el ángulo abierto a un jardín-patio trasero protegido
- 16 Calificada como Monumento Nacional el 25 de mayo de 2011 (IPA.00020302).
- 17 El proyecto fue desarrollado por Álvaro Siza con António Menéres, Alberto Neves, Luis Botelho Dias y Joaquim Sampaio a partir de un concurso realizado en el estudio de Fernando Távora, aunque, como el propio Siza explica, en la construcción sólo permanece con él Luis Botelho Dias. Ver: "Conversazione tra Álvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura", Casabella 800 (abril 2011): 62.

autónomo insertado una puerta orlada de madera de carácter más pesado. Finalmente, Távora opta por mantener la sección del marco de la puerta en madera de pino con una apariencia similar en todos sus elementos, y la puerta, con su sólida presencia, ayuda a destacar la inmaterialidad y transparencia del paño y resuelve la conexión física entre interior y exterior. Como explica Távora: "Tuve siempre un poco esa obsesión por la cuestión de la ventana, porque realmente la ventana es un agujero, con el que tocamos el exterior. Por lo tanto, en el contacto entre interior y exterior, la puerta o la ventana es una cosa fundamental. Y realmente, aquello que la gente ve, como lo ve y lo que ve es fundamental en una casa. Y como consecuencia, yo tengo mucho esa obsesión del espacio abierto y del espacio cerrado y de las relaciones entre los espacios".¹⁴

Álvaro Siza en la Casa de Té de Boa Nova: la apropiación del paisaje

Parte de los temas que acabamos de ver van a trasladarse a las primeras obras de Álvaro Siza. Quizás la interpretación más directa del esquema y de la relación interior-exterior se encuentre en la casa Carneiro de Melo¹⁵ (1957-59). No obstante, para entender las variaciones en la transferencia de esta temática es necesario acudir a una casa que no lo es: la Casa de Té de Boa Nova,¹⁶ comenzada en 1958 cuando Siza¹⁷ aún colaboraba en el estudio de Fernando Távora y acabada en 1963.

En el estudio de la relación con el lugar del edificio, es posible entender la operación como una inserción entre las rocas y una mera apertura de los espacios interiores del restaurante hacia un paisaje tratando de apropiarse de su gran fuerza visual. Esto parece evidente desde la perspectiva de la elección de su emplazamiento exacto. Vamos a proponer, en cambio, una lectura en paralelo a la casa de Ofir, que implica la sectorización del entorno en tres fragmentos de territorio asociados a los elementos funcionales del programa.

En el Boa Nova, la parte del programa de servicio no se configura como un tercer elemento independiente, sino que gira para adosarse en paralelo por detrás de las salas del restaurante y del salón de té. La articulación entre las tres partes, como ocurre en Ofir, se hace por medio del volumen del acceso que, al tiempo, es circulación y recorrido. La llegada al edificio, por medio de un podio que lo levanta y lo acota, marca la separación entre los dos primeros sectores en los que el edificio divide el entorno próximo: por un lado, el situado al noreste en relación con la refinería y que pertenece a la parte del volumen de servicio, aunque limitada a un mínimo la relación interior-exterior; por otro, el situado al sureste, con la presencia de la playa de arena, que mantiene correspondencia con el propio acceso y permite una mirada transversal hacia la línea de costa. El último sector, al noroeste, conforma, como en Ofir, una especie de patio privado en el paisaje a través de la relación que se establece entre el volumen del restaurante, la capilla de Boa Nova y la presencia de las grandes rocas. De esa manera, Siza ya dispone de todos los elementos para apropiarse de un fragmento de la naturaleza como extensión de su espacio interior.

Esta operación parte de una serie de decisiones geométricas que van desde la triangulación de los tres elementos mencionados, pasando por la prolongación y alineación del cuerpo del restaurante, hasta la propia configuración interna de su planta con una articulación en ángulo cerrado. Siza busca premeditadamente tangencias que definan y limiten ese fragmento de costa que se apropia. No abre el edificio en abanico a la manera aaltiana, buscando la mayor cantidad de horizonte posible, ni con ángulo obtuso como en Ofir, sino que pliega la planta, cerrando la mirada, acotándola a un ámbito enmarcado por las rocas y la capilla. Busca un lugar exacto donde situarse para, desde allí, elegir con precisión el que ha de ser el objeto de su mirada: esa porción precisa de territorio, mar y horizonte que se convierte en su patio privado, en la extensión natural de su espacio interno. Quizás hubiera podido forzar aún más esa relación, como recordaba Siza años después en la revista *Quaderns*: “Durante la elaboración del proyecto me preocupaba muchísimo el paisaje, no solamente el paisaje en general, sino el del lugar concreto donde se situaría el restaurante, y hoy pienso que el diseño es demasiado paralelo al paisaje. Recuerdo que fui numerosas veces a dibujar el perfil de las rocas porque era imposible obtenerlo de una planta topográfica”¹⁸ (figura 2).

El edificio está pensado desde y para el lugar que ocupa; por y para la mirada del que lo recorre y lo vive. No es una operación realizada meramente en planta, también se refuerza en la sección y el recorrido. La elevación del zócalo y el vuelo de la cubierta inclinada acotan el acceso a una dimensión humana que comprime al visitante para aislarle de la naturaleza que le rodea. Al cruzar la puerta, el espacio se tensa en vertical abriendo sendas diagonales hacia arriba y hacia abajo. Y conforme se avanza hacia la escalera, Siza presenta tres porciones de exterior condensadas en tres vistas que resumen todo lo que se ha apropiado. El primer encuadre, el inferior, nos entrega las rocas, el abrupto terreno en el que el edificio se ha posado domesticándolo, y recuerda su fuerte presencia. El segundo encuadre, horizontal, está situado exactamente a la altura de los ojos y, si se tiene la fortuna de compartir estatura con Siza, ofrece la visión centrada de la línea del horizonte, el límite entre el cielo y el mar, la distancia máxima que se puede abarcar

18 “Entrevista con Álvaro Siza”, *Quaderns de Arquitectura i Urbanisme*, 159 (oct.-nov.-dic. 1983): 10.



Figura 2. Emplazamiento Casa de Té de Boa Nova con líneas de inserción superpuestas.
Fuente: Fondos Álvaro Siza en la Colección del Canadian Centre for Architecture (*alterado*).

con la mirada. El tercer encuadre, el superior, presenta el cielo y su luz. Conforme se desciende la escalera hacia el espacio que articula el comedor y la sala de té, irá transformándose la percepción de las vistas, hasta que finalmente queden fusionadas en un único encuadre que lo recoge todo.

Siza lo explica de esta manera: “Entendí, desde el inicio, que era necesario evitar la imposición constante del paisaje –un restaurante no es un belvedere. A partir de la entrada el techo de madera separa y fragmenta la vista: el encuentro cielo-mar y cielo-tierra se ve separadamente. El espacio interior no es el negativo del exterior. El techo de madera se libera, modelando el volumen interior, sin llegar a romper el exterior. Hay una tensión visible en el encuentro del interior con el exterior”.¹⁹

19 Álvaro Siza, “Restaurante junto ao mar, Boa Nova”, publicado originalmente en: John Donat, ed., *World Architecture* (London: Studio Books, 1964). Traducción portuguesa en: Campos Morais, *Álvaro Siza: Textos*.

20 La solución utilizada por Siza para estas *senkfenster* es parecida a la empleada por Mies en la casa Tugendhat. Ambas utilizan un sistema de poleas con contrapesos para facilitar el movimiento y la retención de la hoja. Sin embargo, el accionamiento en el caso del Boa Nova es mecánico en lugar de eléctrico, lo que elimina la necesidad de generar un espacio ventilado en sótano para el motor y hace aparecer las llaves de manipulación del mecanismo en el suelo al exterior de las ventanas. Siza va a estudiar con especial atención la solución del goterón exterior de las hojas para impedir la entrada de agua en la cámara inferior. Esta pieza de cobre va a mejorar la solución proyectada por Mies, con un doble solape del elemento flexible que se fija a la parte inferior del marco en lugar de quedar solamente confiado a su colocación en la base de la hoja. Por lo demás, la similitud de soluciones y de dibujos en ambos casos es considerable.

Cuando se pasa al comedor, lo primero que se observa en la esquina del testero es una cristalera en forma trapezoidal que ha liberado la cubierta de su encuentro con el plano de cierre, y que muestra el límite del emplazamiento, las rocas. Al sentarse la conexión con el paisaje se completa, con la naturaleza domesticada y acotada para el visitante. El frente abarca las vistas encuadrándolas entre el podio y el alero, limitadas en horizontal por el ángulo cerrado predefinido y en vertical por el descenso del vuelo de la cubierta. La relación con el exterior se realiza mediante unos grandes ventanales que a modo de las *senkfenster*²⁰ de Mies pueden descender dentro del zócalo desmaterializando físicamente el límite, e incorporando ese fragmento de naturaleza como parte de nuestro lugar interior. En la dirección opuesta, Siza introduce unos lucernarios de resonancias nórdicas que sólo permiten ver el cielo, negando cualquier relación de vista directa al territorio de la zona de servicio.

En la sala de té volvemos a encontrar el recurso de la desmaterialización del testero en su encuentro con la cubierta. Una concatenación de grandes lunas de vidrio, recogidas por unos exiguos montantes verticales, atracan contra el plano de madera del techo empotrándose en él sin presencia visible de carpintería superior, igual que sucedía en la ventana trapezoidal del comedor. Así, el plano de madera del techo pasa en perfecta continuidad visual entre interior y exterior, y nos ofrece una visión contundente hacia el sur del mar y la línea de costa (figura 3).

RICARDO MERI DE LA MAZA
CLARA E. MEJÍA VALLEJONaturalezas apropiadas
en las primeras obras de Távora,
Siza y Souto de MouraAppropriate Nature in the early works
of Távora, Siza and Souto de Moura

Figura 3. Casa de Té de Boa Nova. Relación interior-externo y detalle de las carpinterías del restaurante, y vista hacia el océano desde la sala de té. Fotografías de los autores.

En esta sala la cota de referencia del límite inferior de las vistas queda marcada por la altura de los sillones que configuran el espacio. Estos, adosados al perímetro, establecen una relación de complicidad con el visitante que se aproxima al máximo al límite para ocuparlo y vivirlo. También en este frente los ventanales descienden empotrándose en el antepecho y potenciando la relación del espectador con el exterior. El espacio interior se piensa en extensión e interrelación con la naturaleza apropiada.²¹

Álvaro Siza en la casa Alcino Cardoso: la inserción como apropiación del lugar

Operaciones similares de apropiación de un fragmento exterior van a retomarse en varias casas posteriores a la Casa de Té de Boa Nova. Como recuerda el propio Álvaro Siza, la casa Rocha Ribeiro (1960-62) “es, prácticamente, la misma arquitectura que la del Restaurante Boa Nova, aunque más depurada, con un estudio más seguro y profundo de la arquitectura de Aalto. Esta depuración va a ser fruto de las experiencias anteriores y de un diseño más libre, menos pendiente de los accidentes del terreno”.²² Aunque podríamos extendernos con este y otros ejemplos,²³ vamos a dar un salto temporal hasta la casa de Alcino Cardoso (1971-73) para presentar cómo evoluciona la estrategia de relación con el entorno natural hacia un tema que posteriormente Souto de Moura transformará para hacerlo propio.

La intervención se encuentra en el límite occidental de Moledo do Minho, donde comienza la ladera del monte St. Antão, un lugar fuertemente caracterizado por estrechos caminos entre los muros de pequeñas quintas vinícolas. Y se lleva a cabo sobre un conjunto de edificaciones de piedra preexistentes prestando gran atención a reducir la presencia de lo nuevo al mínimo en una revisión crítica de la relación entre modernidad y tradición,²⁴ donde las construcciones en piedra no pierdan el protagonismo ante la nueva arquitectura.

El plano original del levantamiento topográfico permite entender cómo Siza se apropia del pequeño espacio libre triangular que conforman tres de los elementos preexistentes más importantes: las hileras de los postes de los viñedos, al sur; la cerca de piedra que limita con el camino de acceso, al noreste; y una de las preexistencias de piedra al noroeste con la que macla el nuevo volumen triangular. La

21 Nuno Portas a propósito de esta obra menciona: “pienso que la contribución más importante de Siza, a nuestro trabajo, fue el haber sido quien innovó más en el campo del espacio interior continuando tal vez lo que Távora había hecho en el interior en Ofir y en Feira –no en el sentido formal sino en la libertad de los contornos, de los suelos, de los techos, en la intencionalidad de las entradas de luz, sobre todo en este punto– cada abertura en una obra de Siza Vieira es una propuesta particular de ver, de iluminar...”. Nuno Portas, “Casa de Chá da Boa Nova”, *Revista Arquitectura* 88 (mayo-junio de 1965): 98.

22 “Entrevista con Álvaro Siza”, *Quaderns de Arquitectura i Urbanisme* 159: 24.

23 Ver la casa Alves Costa, la casa Alves Santos o la casa Manuel Magalhães.

24 Cfr. Martins Barata, Paulo, *Álvaro Siza*. 1954-1976 (Lisboa: Blau, 1997), 140.

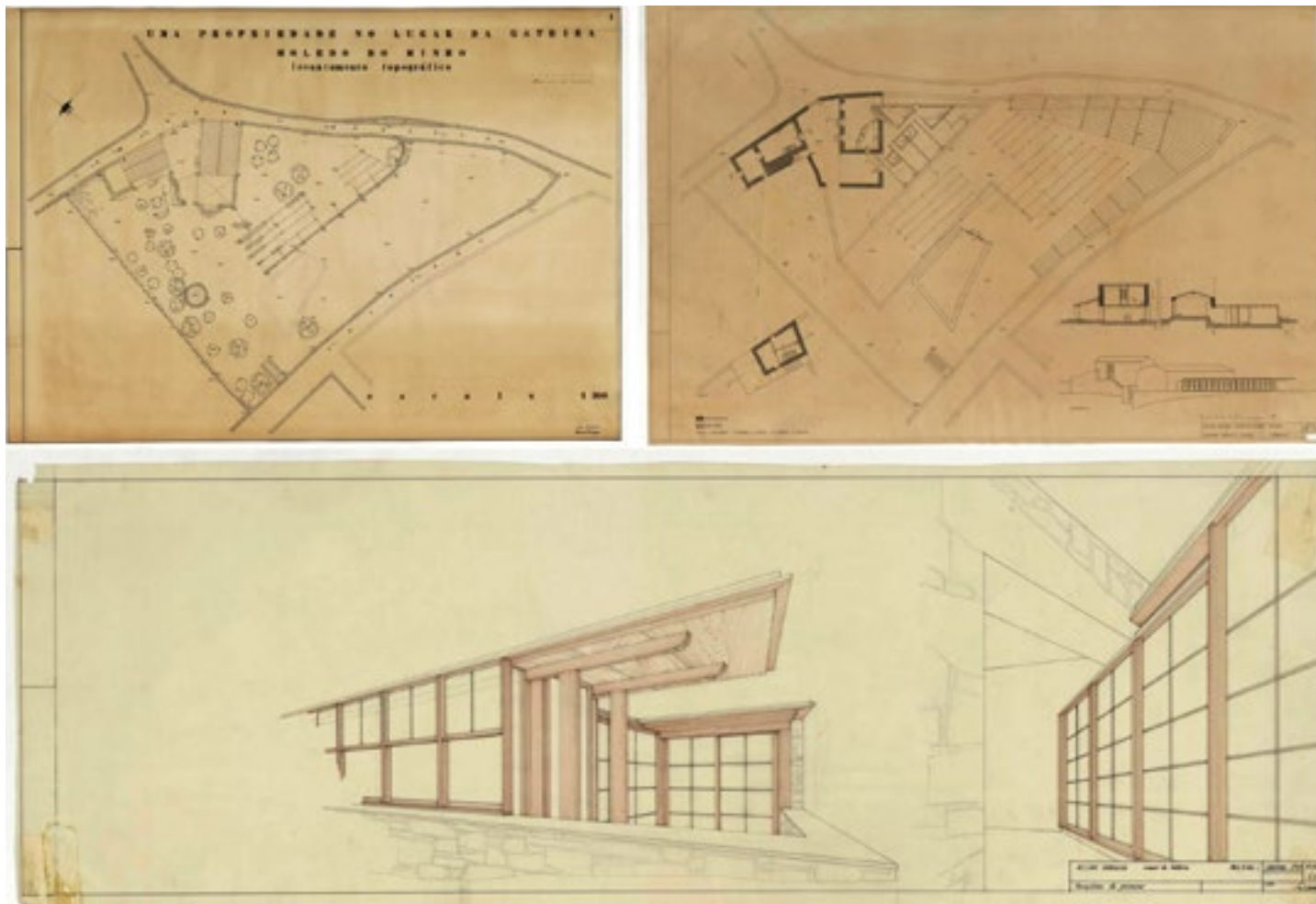


Figura 4. Casa Alcino Cardoso. Levantamiento topográfico original; planta, alzado y sección del nuevo volumen; y perspectivas. Fuente: Arquivo Arquitecto Álvaro Siza Vieira, Fundação Serralves (PT-FS-ASV-12-3-4-0009 / PT-FS-ASV-12-3-4-0038 / PT-FS-ASV-12-3-4-0019).

escasa altura de este volumen y su configuración lo ponen en relación con la cota superior de los soportes de los viñedos. En este caso, la implantación no utiliza la geometría interna de la nueva pieza para extenderse y apropiarse de la naturaleza circundante, sino que son las preexistencias las que vienen a determinar cuál es el espacio *apropiado* en el que la nueva arquitectura realiza, por una parte, un ejercicio de contención presencial y, por otra, un ejercicio de exaltación visual del mecanismo constructivo que define esa nueva construcción.

El volumen, parcialmente enterrado, utiliza un muro a modo de tapia baja como punto de arranque para una cubierta ligera realizada en zinc que flota sobre el conjunto. Los soportes circulares, desdoblados en la esquina volada, y una vez más entendidos como sistema independiente, nos aportan referencias visuales a la arquitectura de Alvar Aalto. Pero la estética y la técnica constructiva empleada, se apoya en las tradiciones navales *minhotas*²⁵ (Figura 4).

Especialmente interesante resulta el sistema constructivo empleado para la definición del nuevo volumen incrustado. La clave reside en su posicionamiento tangente y superpuesto a la propia cubierta, y separada de ella mediante el canal de recogida de aguas, confiriéndole al conjunto un carácter de membrana de revestimiento. Esto, sumado al sistema de abertura, dota al conjunto de una presencia más propia de un mirador o veranda capaz de apropiarse de lo circundante, a pesar de su aparente carácter introvertido.

El principio de superposición del cerramiento logra dos objetivos visuales fundamentales. El primero, desde el interior, está basado en la distancia que se genera entre carpintería y plano horizontal de techo; distancia que nos entrega el paso limpio del elemento y la pérdida visual de su límite superior. Es decir, si asumimos que la carpintería, a modo de marco, es la que sustenta el peso visual de la definición del plano de fachada, la pérdida visual de alguno de sus elementos de borde diluye

25 Que formaban parte de los intereses del constructor local de la obra.

RICARDO MERI DE LA MAZA
CLARA E. MEJÍA VALLEJONaturalezas apropiadas
en las primeras obras de Távora,
Siza y Souto de MouraAppropriate Nature in the early works
of Távora, Siza and Souto de Moura

26 Evidentemente, estas variaciones responden a los cambios en el contexto histórico-arquitectónico de la obra de Siza. Pero, más allá de cualquier cambio de tendencia, Siza es consciente de las posibilidades de elección, y opta por el control de la mirada. Siza afirma: "La relación entre interior y exterior. En algunos momentos una determinada visión de esa relación se privilegió o se consideró como progresista por sus aspectos simbólicos, de progreso social, etc. En los años 30, era tan evidente y tan programática la creencia en la necesidad de una total continuidad en esa relación que, en muchos casos, los vidrios iban de arriba a abajo ocupando la totalidad del cerramiento. (...) Hoy sabemos que podemos hacer un gran vidrio que abarque toda la ciudad, (...) como sabemos que podemos hacer una pequeñísima ventana enfocada hacia un paisaje especial o que podemos tener una luz dulce, neutra como la luz del norte... y que podemos mezclar todo esto de una forma, ¿por qué no decirlo?, racional. (...) El conocimiento de toda esta gama de posibilidades implica, a mi juicio, un avance para una teoría que incluye todo, la técnica, la sensibilidad al paisaje, el confort, etc. Todo lo que podamos imaginar". Conversación de Álvaro Siza con Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei y Santiago Seara, "Fragmentos de una experiencia", recogida en: *Álvaro Siza: Obras e Projectos*, catálogo de la exposición realizada en la Câmara municipal de Matosinhos entre el 6 de mayo y el 28 de junio de 1996 (Centro Galego de Arte Contemporánea, Electa, 1996).

27 Souto va a colaborar en el estudio de Siza entre 1974 y 1979, justo después de la casa Alcino Cardoso y coincidiendo con el desarrollo de la casa Beires en la que se va a reinterpretar y desarrollar el detalle del cerramiento anteriormente mencionado.

28 Vid. Ricardo Meri y Álvaro Olivares, "Preexistencias y Ruinas en la Obra de Eduardo Souto de Moura", *TC Cuadernos* 138-139 (2019): 8-13.

29 Concurso organizado por James Stirling para *Japan Architect* en 1979.

30 Cfr. Eduardo Souto de Moura, Philip Ursprung, Diogo Seixas Lopes y Pedro Bandeira. *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método* (Oporto: Dafne, 2011).



Figura 5. Exteriores de la nueva inserción en la casa Alcino Cardoso. Fotografías cortesía de Álvaro Olivares Peralta.

su presencia. El segundo objetivo se logra desde fuera, cuando la superposición hace desaparecer la cubierta incrementando el carácter de levedad del conjunto y crea la ilusión de que solo existe la membrana como elemento que permite al interior apropiarse de fragmentos predeterminados de los viñedos. La mirada de Siza siempre transforma aportando un significado extra²⁶ (figura 5).

Eduardo Souto de Moura en Gerês: la ruina apropiada como naturaleza

En algunas de sus primeras obras, Eduardo Souto de Moura va a apropiarse,²⁷ transformándola, de esta concepción de lo existente como lugar en el que insertarse, casi esconderse, de la casa Alcino Cardoso. Y, al tiempo, lleva a cabo una exaltación de la ruina como marco para su arquitectura²⁸ en el que los muros de granito se interpretan como componentes que han pasado a formar parte de la propia naturaleza del lugar.

La primera de las inserciones en la obra de Souto de Moura podemos encontrarla en el concurso de *Una Casa para Karl Friedrich Schinkel*,²⁹ en la que la ruina neoclásica proyectada coexiste con la naturaleza dentro de un gran patio cuadrado localizado en el entorno de la refinería de Leça de Palmeira, muy cerca del Boa Nova. Aquí, la apropiación de la naturaleza, de las rocas, acotada por un muro la transforma en una parte más de la composición arquitectónica, en un límite del espacio más allá del límite físico construido. En esta naturaleza contenida, la nueva arquitectura se inserta a modo de ruina inventada que va a convertirse a su vez en parte integrante de la naturaleza domesticada (figura 6).

Posteriormente, la pequeña casa de Gerês, realizada a principios de los años 80, se concibe como una inserción dentro de unos muros de granito preexistentes, que el propio Souto de Moura pone en relación, a modo de analogía visual, con una imagen muy particular del proyecto de Siza para São Vitor.³⁰

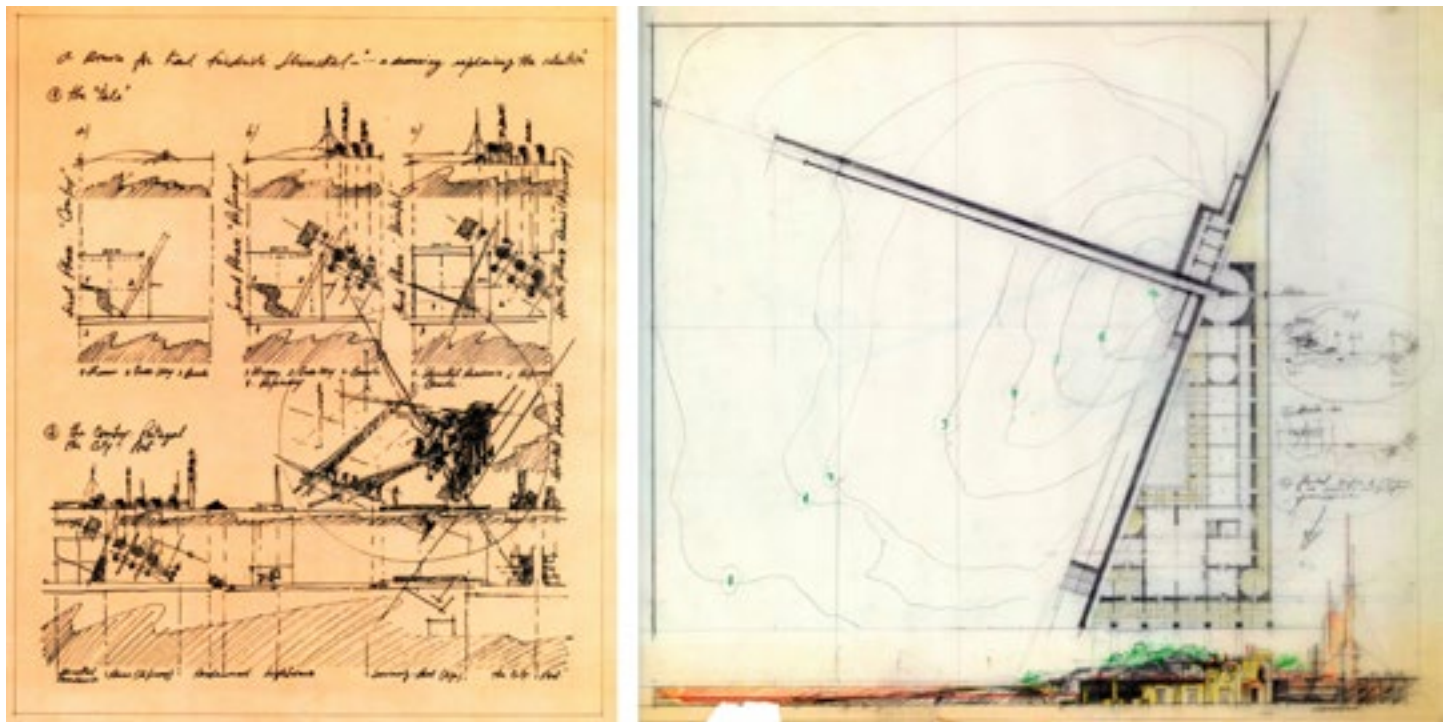


Figura 6. Concurso Casa para Karl Friedrich Schinkel. Bocetos y estudio en planta y sección. Fuente: Arquivo Eduardo Souto de Moura, Casa da Arquitectura.



Figura 7. Estado actual de la casa de Gerês. Fotografías cortesía de Álvaro Olivares Peralta.

Eduardo Souto de Moura incrusta su arquitectura dentro de la ruina preexistente igual que un ermitaño se apropia de una concha ajena, sin atender a sus condiciones previas de uso. Lo que cayó, lo que ya no está, o lo que no tiene condiciones para permanecer, es sustituido por nuevos elementos, pero completamente ajenos a la condición anterior de lo que es sustituido (figura 7).

En realidad, las fotografías del estado de la preexistencia justo antes de la intervención revelan que para la operación se tuvieron que retirar algunos elementos

(como la cubierta de madera y teja) y transformar la configuración de los muros de la ruina para podérselos apropiar.³¹ Por otra parte, los primeros bocetos de estudio de la propuesta muestran unas soluciones en las que el desmantelamiento de la esquina superior del volumen de la ruina es más parecido a la solución formal de la casa Beires (figura 8).

Esa especie de caja que define la nueva arquitectura, enclavada en los muros de granito que conforman la 'naturaleza', queda patente por la claridad de sus partes y las relaciones entre ellas. Los forjados superior e inferior marcan la superposición tanto con el terreno como con los muros de piedra dada su posición retrasada. La presencia del pilar circular de hormigón separado tanto del muro interior como de la propia fachada nos remite a la gramática de la independencia de los sistemas arquitectónicos declarada por la modernidad, pero en este caso es un símbolo representativo, ya que la disolución no se opera de manera dogmática.

El tratamiento del frente de la construcción, abierto completamente mediante la carpintería de acero, remite a la búsqueda de la conexión espacial y visual con la naturaleza circundante. Este hecho viene reforzado por el retraso de los elementos portantes, y por la presencia de la puerta corredera perpendicular a las carpinterías. Si observamos con detenimiento los dibujos de planta y sección del proyecto, podremos observar cómo la posición de la carpintería estaba prevista adelantada con respecto al volumen superponiéndose al plano del forjado superior, en una adaptación de las soluciones constructivo-visuales que hemos visto anteriormente (figura 9).

Como escribe el propio Souto, solo queda leer a Apollinaire: "*Préparer au lierre et au temps une ruine plus belle que les autres...*".³² Serán varias las ocasiones en las que trabaje sobre condiciones y preexistencias similares en los años siguientes, y otras en las que reconstruya dichas condiciones mediante los muros de granito como delimitadores de la extensión del espacio interior-exterior de sus casas.³³

La relación de la obra de Souto con la arquitectura vernácula implica cierto grado de ambigüedad. Es verdad que el empleo de determinados materiales, o que las propuestas del inicio de su carrera no tengan equivalente en otros lugares, permite una lectura de soluciones enraizadas en lo local. Pero un mínimo análisis lo sitúa en otro plano completamente distinto de pensamiento y acción. La arquitectura de Souto de Moura viene contextualizada por su aceptación de las condiciones ambientales con las que se encuentra. En sus primeros trabajos, su arquitectura se inserta con absoluta naturalidad sobre el espacio físico y cultural, usando los métodos y oficios tradicionales de construcción a su disposición. Puede parecer que los resultados son fruto de una lectura romántica de las condiciones ambientales o tradicionales, pero nada más lejos de la realidad. Souto de Moura emplea las herramientas y materiales a su disposición, pero no lo hace asumiendo la condición original de dichos materiales y herramientas, sino que los opera desde sus propias reglas de juego. Lo explica de esta manera: "Sólo me interesa la naturaleza como un laboratorio en el que puedo manipular materiales y formas. Veo una montaña y veo lo que puedo hacer allí. Al fin y al cabo, no soy un naturalista, ni un panteísta".³⁴

A modo de ejemplo podemos colocar la referencia que el propio Souto de Moura realiza sobre la ruina como algo que "deja de ser Arquitectura y pasa a ser naturaleza".³⁵ Trabaja sobre ella como se trabaja sobre cualquier otro organismo natural, conservando sus condiciones intrínsecas y operativas, pero perdiendo el contenido temporal adquirido. En este sentido, cuando se habla de la contextualización en las obras de Souto de Moura, hay que entenderlas como el correcto apropiarse de los elementos a su disposición en cada momento y en cada lugar, incluidos aquellos de orden tipológico o de las maneras de vivir y culturales relacionadas "con la disposición de la casa a una determinada forma de vida".³⁶

31 Vid. Francesco Dal Co y Nuno Graça Moura, *Souto de Moura – Memória, Projectos, Obras* (Oporto: Casa da Arquitectura, 2019), 82-4.

32 Cit. en: Luiz Trigueiros, *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Ed. Blau, 1994), 37.

33 Extenderá algunos de estos conceptos y soluciones, por ejemplo, en sus más conocidas casas de Baião y Moledo.

34 Helga Leiprecht, "Ich sehe einen Berg, und ich sehe, was ich dort machen kann". *DU Die Zeitschrift der Kultur* 715 (abril 2001): 34.

35 "A Ambição à obra anónima numa conversa com Eduardo Souto de Moura", entrevista por Paulo Pais en: Trigueiros, *Eduardo Souto de Moura*, 28.

36 Paulo Pais en: Trigueiros, *Eduardo Souto de Moura*, 28.

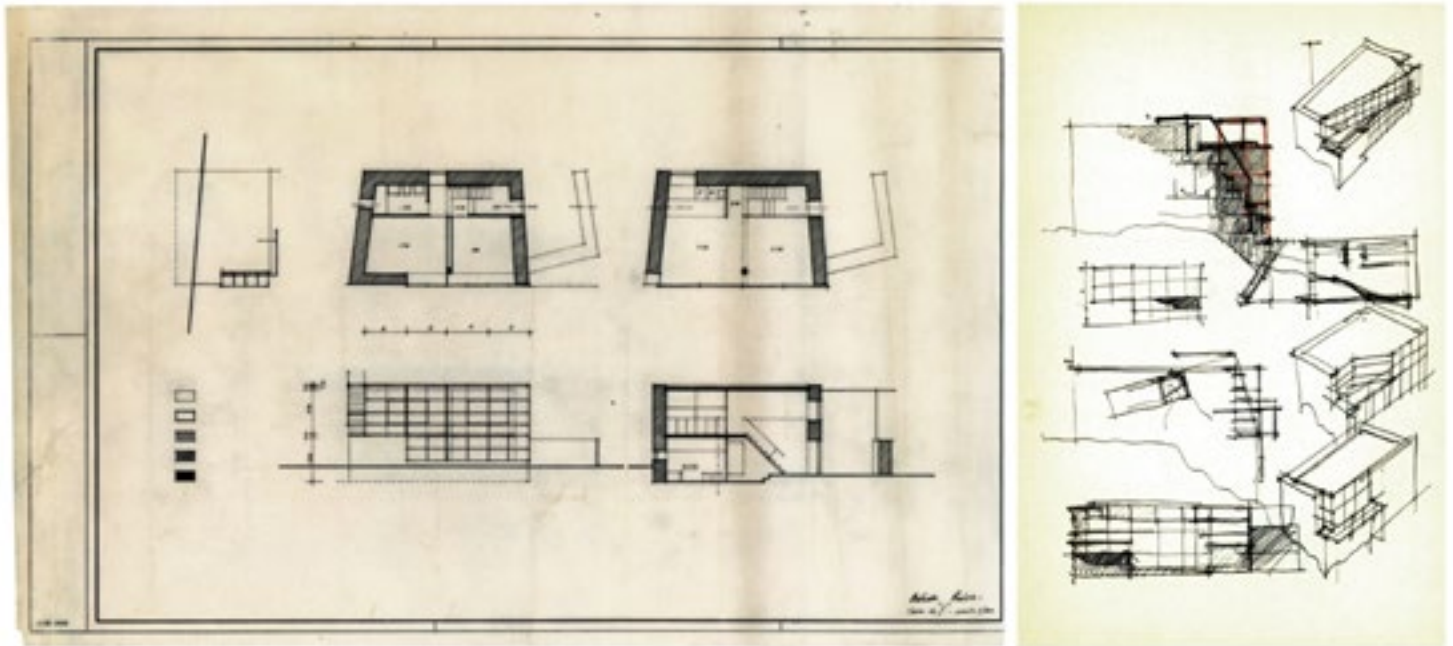


Figura 8. Casa en Gerês. Bocetos preliminares y estudio previo. Fuente: Archivo Eduardo Souto de Moura, Casa da Arquitectura.

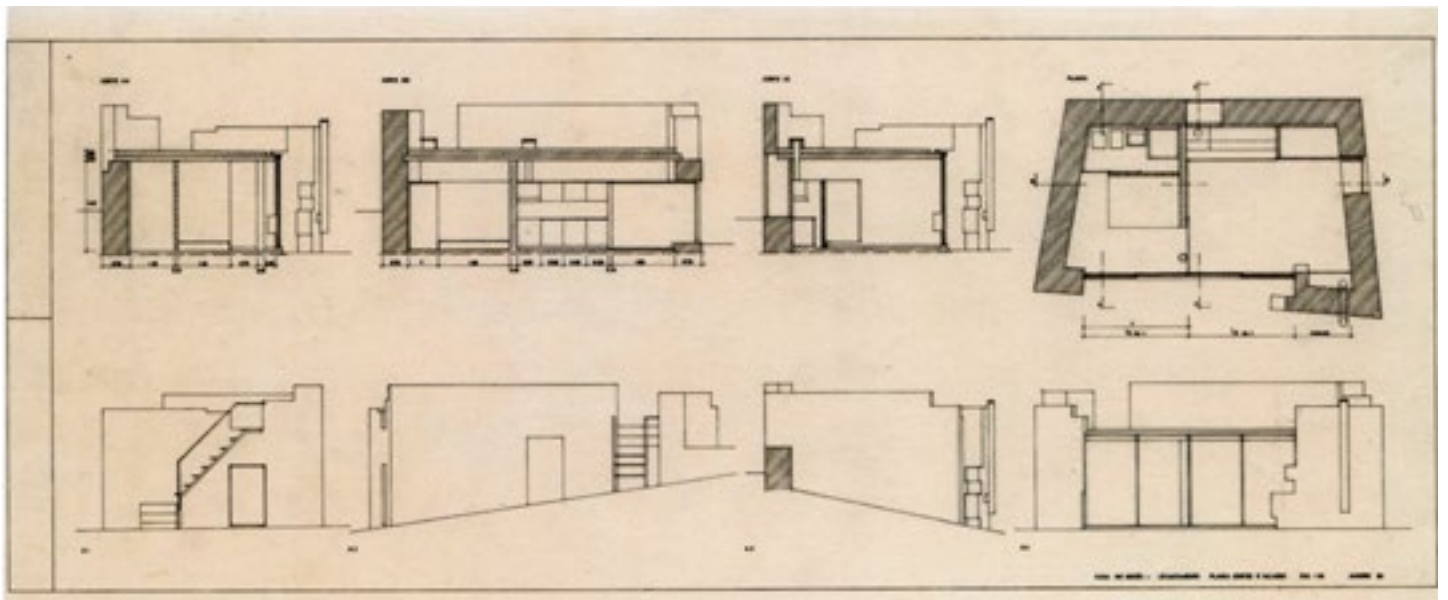


Figura 9. Gerês. Planta, alzados y secciones de proyecto. Fuente: Archivo Eduardo Souto de Moura, Casa da Arquitectura.

Evolución: apropiaciones y transformaciones

El estudio de las primeras obras de un arquitecto permite observar con mayor facilidad cómo se están configurando determinados temas aún en evolución, y revelar sus orígenes es aparentemente más sencillo. Con estas obras hemos transitado por temas cruzados entre los diferentes arquitectos, que muestran cómo se producen las apropiaciones que a su vez son siempre evoluciones, o reinterpretaciones.

Cuando Távora toma la decisión de sintetizar en una tercera vía la tradición y la arquitectura moderna parte de la necesidad de un diálogo y una atención con el lugar físico y cultural. En la casa de Ofir, estas condiciones del contorno natural son parámetros que ajustan las herramientas compositivas de la arquitectura a la hora de apropiarse de lo inmediatamente circundante y de relacionarse con lo lejano.

Siza, en Boa Nova, va a retomar esta noción de fragmento de naturaleza acotada que delimita un espacio exterior con las condiciones precisas para la mirada y la relación con el interior. Aquí la precisión de la geometría y el posicionamiento exacto

en el territorio son fundamentales para la apropiación de la naturaleza. Continúa trabajando ese tema en varias de sus casas posteriores colocadas sobre el territorio delimitando y apropiándose de un fragmento que se convierte en la extensión privada de la vivienda. Hasta que en la casa en Moledo el peso de lo preexistente no permite tomar distancia y existe una naturaleza domesticada y acotada con la que dialogar y, por lo tanto, la solución pasa por insertar lo nuevo en el espacio vacío restante articulándolo con lo preexistente tanto construido como natural.

Por último, hemos visto cómo Souto de Moura lo ha transformado desde una operativa pragmática en la que, esa apropiación de un espacio natural acotado y predefinido, incluye además las preexistencias como material disponible con el que trabajar. La ruina adquiere condición de naturaleza y por lo tanto está sometida a un proceso de transformación e incluso de invención cuando se apropia.

La técnica ha permitido al hombre someter a la naturaleza, apropiársela y convertirla en un lugar confortable, imponiendo sus leyes.³⁷ Sin embargo, es importante recordar que entre el hombre y la naturaleza se establece una “relación vital”³⁸ que invoca esa definición inicial que engloba dentro del término naturaleza a todos los seres que conforman el universo. La manera de abordar la relación con la naturaleza de los arquitectos presentados implica su entendimiento como fenómeno primigenio: es lugar y a la vez es tradición y memoria, y por lo tanto inherente a la propia condición humana.

Bibliografía

AA. VV. *Távora: desenhos de viagens-projectos*. Catálogo de Exposición. Guimarães: Departamento autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho.

Bandeirinha, José António, ed. *Fernando Távora. Modernidade permanente*. Guimarães: Associação Casa da Arquitectura.

Campos Morais, Carlos. 2009. *Álvaro Siza: Textos*. Barcelos: Civilização Ed.

Dal Co, Francesco; Graça Moura, Nuno. *Souto de Moura – Memória, Projectos, Obras* (Oporto: Casa da Arquitectura, 2019), 82-4.

Daval, René. 1990. Nature (idée de). En *Encyclopædia Universalis* vol.16. París: Encyclopædia Universalis SA.

Descartes, René. 1637. *Discours de la méthode* 6e partie, ed. 1966. París: Éd. Gallimard.

Donat, John, ed. 1964. *Restaurante junto ao mar, Boa Nova* en col. World Architecture. London: Studio Books.

Guardini Romano. 1927. *Die Technik und der Mensch: Briefe vom Comer See*. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag.

Leiprecht, Helga. 2001. “Ich sehe einen Berg, und ich sehe, was ich dort machen kann”. *DU Die Zeitschrift der Kultur* 715 (abril): 34.

Machabert, Dominique. 2012. *Souto de Moura. Au Thoronet, le diable m'a dit...* Marsella: Editions Parenthèses.

Maldonado, Tomas. 1985. *Ambiente humano e ideología*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Martins Barata, Paulo. 1997. *Álvaro Siza. 1954-1976*. Lisboa: Ed. Blau.

Martínez de Guereñu, Laura. 2011. “Abstraktion” Lectura en dos tiempos: Romano Guardini y Mies van der Rohe”. *Revisiones. Revista de Crítica Cultural*, 7: 89.

Meri de la Maza, Ricardo; Olivares, Álvaro. XXX. «Preexistencias y Ruinas en la Obra de Eduardo Souto de Moura», *TC Cuadernos* 138-139 (2019): 8-13.

Molteni, Enrico; Cianchetta, Alexandra. 2004. *Álvaro Siza: Case 1954-2004*. Milán: Skira.

Morais, Carlos Campos. 2009. *Álvaro Siza: Textos*. Barcelos: Civilização Ed.

País, Paulo. 1994. *Ambição à obra anónima numa conversa com Eduardo Souto de Moura*, entrevista con Eduardo Souto de Moura. En *Eduardo Souto de Moura*, coord. Luiz Trigueiros. Lisboa: Ed. Blau.

Portas, Nuno. 1965. *Casa de Chá da Boa Nova. Revista Arquitectura* 88 (mayo-junio): 98.

37 En el *Discurso del Método* Descartes afirmó que el hombre debía trabajar en “convertirse en una suerte de maestro y poseedor de la naturaleza” René Descartes, *Discours de la méthode 6e partie* (1637), (París: Éd. Gallimard, 1966), 168.

38 Romano Guardini, *Die Technik und der Mensch: Briefe vom Comer See* (Mainz: Matthias Grünwald-BVerlag, 1927), 25-31 citado en Laura Martínez de Guereñu, “Abstraktion Lectura en dos tiempos: Romano Guardini y Mies van der Rohe”, *Revisiones. Revista de Crítica Cultural*, 7 (2011-2012): 89

- Schmidt, Alfred. 1994. *Le concept de nature chez Marx*. Paris: Presses universitaires de France.
- Siza, Álvaro. 1983. "Entrevista con Álvaro Siza". *Quaderns de Arquitectura i Urbanisme*, 159 (octubre-noviembre-diciembre): 10-24.
- Siza, Álvaro. 1987. "Fernando Távora", Catálogo de la exposición: *Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho*. Oporto: FAUP.
- Siza, Álvaro. 1996. Conversación de Álvaro Siza con Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei y Santiago Seara, "Fragmentos de uma experiencia", Recogida en: *Álvaro Siza: Obras e Projectos*, catálogo de la exposición realizada en la Câmara municipal de Matosinhos entre el 6 de mayo y el 28 de junio de 1996. Centro Galego de Arte Contemporánea, Electa.
- Siza, Álvaro y Eduardo Souto de Moura. 2001. "Conversazione tra Álvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura", *Casabella* 800 (abril).
- Souto de Moura, Eduardo; Ursprung, Philip; Seixas Lopes, Diogo; Pedro Bandeira. 2011. *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método*. Oporto: Dafne.
- Távora, Fernando. 1947. "O problema da casa Portuguesa", *Cadernos de Arquitectura* 1.
- Távora, Fernando. 1957. "Ofir", *ICAT Arquitectura* 59 (julio).
- Toussaint, Michel. 1992. *Casa de Férias em Ofir. Fernando Távora 1957-1958*. Lisboa: Editorial Blau.
- Trigueiros, Luiz. 1994. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Ed. Blau.
- Trigueiros, Luiz. 1993. *Fernando Távora*. Lisboa: Ed. Blau.

Listado de imágenes

- Figura 1. Casa en Ofir. Fernando Távora. Planta general, planta de anteproyecto y alzado-sección por la sala. Fuente: Espólio Fernando Távora, Fundação Instituto Marquês da Silva: FIMS/FT/0040-pd0018; FIMS/FT/0040-pd0004; FIMS/FT/0040-pd0007 (parcial).
- Figura 2. Emplazamiento Casa de Té de Boa Nova con líneas de inserción superpuestas. Fuente: Fondos Álvaro Siza en la Colección del Canadian Centre for Architecture (*alterado*).
- Figura 3. Casa de Té de Boa Nova. Relación interior-exterior y detalle de las carpinterías del restaurante, y vista hacia el océano desde la sala de té. Fotografías de los autores.
- Figura 4. Casa Alcino Cardoso. Levantamiento topográfico original; planta, alzado y sección del nuevo volumen; y perspectivas. Fuente: Archivo Arquitecto Álvaro Siza Vieira, Fundação Serralves (PT-FS-ASV-12-3-4-0009 / PT-FS-ASV-12-3-4-0038 / PT-FS-ASV-12-3-4-0019).
- Figura 5. Exteriores de la nueva inserción en la casa Alcino Cardoso. Fotografías cortesía de Álvaro Olivares Peralta.
- Figura 6. Concurso Casa para Karl Friedrich Schinkel. Bocetos y estudio en planta y sección. Fuente: Archivo Eduardo Souto de Moura, Casa da Arquitectura.
- Figura 7. Estado actual de la casa de Gerês. Fotografías cortesía de Álvaro Olivares Peralta.
- Figura 8. Casa en Gerês. Bocetos preliminares y estudio previo. Fuente: Archivo Eduardo Souto de Moura, Casa da Arquitectura.
- Figura 9. Gerês. Planta, alzados y secciones de proyecto. Fuente: Archivo Eduardo Souto de Moura, Casa da Arquitectura.

Funkkis Mökkis: Paper Huts at the 1932 Enso-Gutzeit Competition in Finland

Funkkis mökkis: Cabañas de papel en el concurso Enso-Gutzeit de 1932 en Finlandia

FERNANDO NIETO FERNÁNDEZ, ROSANA RUBIO HERNÁNDEZ,
MARI-SOHVI MIETTINEN

Fernando Nieto Fernández, Rosana Rubio Hernández, Mari-Sohvi Miettinen, "Funkkis Mökkis: Paper Huts at the 1932 Enso-Gutzeit Competition in Finland", *ZARCH* 17 (diciembre 2021): 122-137. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2021175891

Recibido: 15-05-2021 / Aceptado: 29-09-2021

Abstract

Finland lived, in the 1920s and 1930s, through an ephemeral time of peace and enthusiastic ideas in which it began to forge itself as a modern nation. Its borders still unstable, the country used its landscape as a social unifier and an element of national identity. Finland's incipient welfare state, institutionalised holidays and the democratised consumer goods encouraged a new leisure lifestyle in natural settings. This article studies the recreational housing programme that responded to that demand. The new typology, later called mökki in Finland, was developed during the rise of Nordic functionalism (funkkis in Finnish) – the revision of the romantic villa and the traditional rural housing model, together with the emergence of prefabrication techniques. Among the architectural competitions and drawing albums published on the subject, this article studies the competition run by the Enso-Gutzeit paper company in 1932. Other studies have analysed this competition from constructive, stylistic or historical perspectives. This paper provides a different view by explaining that the competition was a testing ground where one of modern Finnish architecture's distinctive features was forged: tuning into a constructed idea of nature. This fact is revealed through a graphical analysis of the competition's proposals, as well as through the incipient personal traits in the work of the promising, young Finnish architects who participated in the competition.

Keywords

OSummer huts, mökkis, Enso-Gutzeit competition, domesticity and nature, Finnish functionalism, funkkis.

Resumen

Finlandia vivió en los años 1920 y 1930 un tiempo efímero de paz y efervescencia de ideas en los que comenzó a forjarse como nación moderna. Con sus fronteras aún inestables, el país utilizó su paisaje como aglutinador social y elemento de identidad nacional. El incipiente estado del bienestar, la institucionalización de las vacaciones y la democratización de los bienes de consumo, alentó una nueva forma de vida y ocio en entornos naturales. Este artículo estudia el programa de vivienda recreativa que dio respuesta a esa demanda. La nueva tipología, posteriormente llamada mökki en Finlandia, se desarrolló durante el auge del funcionalismo Nórdico (funkkis en finés), la revisión de la villa romántica y del modelo de vivienda rural tradicional, junto con la aparición de técnicas de prefabricación. De entre los concursos de arquitectura y álbumes de dibujos que se publicaron sobre el tema, este artículo estudia el convocado por la empresa papelera Enso-Gutzeit en 1932. Otros estudios han analizado este concurso desde lo constructivo, lo estilístico o lo histórico. Este artículo proporciona una visión diferente al afirmar que fue un campo de pruebas en el que se forjó uno de los rasgos distintivos de la arquitectura finlandesa moderna: el de su sintonía con una idea construida de naturaleza, que se desvela, en el análisis gráfico de las propuestas, a través de los incipientes rasgos personales del trabajo de las jóvenes promesas de la arquitectura finlandesa que participaron en el concurso.

Palabras Clave

Cabañas de verano, mökkis, concurso Enso-Gutzeit, domesticidad y naturaleza, funcionalismo finlandés, funkkis.

Fernando Nieto Fernández (Barcelona, 1978). PhD in Advanced Architectural Design (ETSAM, UPM, 2014), Master of Advanced Studies in Collective Housing (ETSAM, UPM, 2006) and Master's degree in Architecture (Valladolid School of Architecture, UVA, 2004). Predoctoral researcher at ETH Zurich (2013-2014). Postdoctoral researcher and teacher of design studio courses at Aalto University Department of Architecture in Helsinki (2014-2018). Associate Professor of Architectural Design at Tampere University School of Architecture (2018-). Articles in: (Ever)green Alvar Aalto (2021), *Constelaciones* no. 9 (2021), *Arkkitehti* no. 4/2020, *Architectural Research in Finland* Vol. 1 (2017), "proyecto, progreso, arquitectura" no. 9 (2013). Author of: *Habitar la norma. Proyecto de vivienda y sistemas normativos*, *Diseño Editorial* (2021). Co-editor of: *Loneliness and the Built Environment*, *DATUTOP* 40, Tampere University (2021). Finalist at 11th arquia/tesis competition (2017). Co-founder and co-editor-in-chief at HipoTesis research platform (2009-).

Rosana Rubio Hernández (Madrid 1973). PhD in Architectural Theory and Practice (ETSAM, UPM, 2016), M. Sc. in Advanced Architectural Design and Research (GSAPP, Columbia University, 2008) and Master's degree in Architecture (ETSAM, UPM, 2000). Accredited as 'Profesor Contratado Doctor' (ANECA, 2019). Postdoctoral research fellow and lecturer, Tampere University (since May 2019). Adjunct professor in architecture: Camilo José Cela University (2015-2019); Antonio de Nebrija University (2013); Pontifical University of Salamanca (2010-2015); University of Virginia (2008-2010); ETSAM (2005).

Mari-Sohvi Miettinen (Iisalmi, Finland, 1987). M. Sc. in Architecture (Tampere University, 2021). Bachelor of Arts (Tampere University of Applied Sciences, 2012). Researcher, Seinäjoki Urban Laboratory of Architectural and Urban Research, Tampere University (since May 2020). Teacher, Architectural Design Basics, Tampere University (since September 2017).

Introduction

Today, the Nordic countries have over one and a half million summer huts. About fifty per cent of all Northern households have access to a holiday home, with an average of sixteen persons per second home,¹ and the corresponding rate for Finland alone is even higher.² *Stuga*, *somerhus*, *hytte* and *mökki* are the contemporary names for second residencies in Sweden, Denmark, Norway and Finland, respectively, and they represent links to the countryside and nature, holidays, summer and family history while featuring substantially in national folklore. These terms' cultural meaning, so clearly conveyed today, underwent a long process of refinement starting in the 19th century.³ The architectural typologies with which they are associated have also evolved.

Beginning with the 19th century summer villas of the upper class, during the first decades of the 20th century, speculation began about the possibility of this privilege becoming a democratised luxury across the Nordic countries, including Finland. In the 1920s and 1930s, the idea of domesticity in natural enclaves started to crystalise, while the country was recovering from a civil war, and it adopted the *American way of life* as a moral fuel for its recovery. However, this period did not last long enough for the new nature-focused lifestyle to spread massively, which did not occur until after World War II (WWII).

This article focuses on the architectural proposals envisioned for summer huts in Finland during the competition organised by the Enso-Gutzeit (today Stora Enso) paper company in 1932, which aimed to promote the company's standard products among architects and clients: the wood fibreboard Ensonit and the cellulose wallpaper Ensotapetti.⁴ This competition is a telling study case that shows, on the one hand, the beginning of construction materials' standardisation, prefabrication and associated marketing campaigns in Finland and, on the other, the features that characterised the functionalist trend – so-called *funkkis* in Finland – in domestic programmes during the Finnish interwar period. Regarding the epoch's technological challenges, the competition brief and responding entries addressed the possibilities of transferring the Fordist and Taylorist standardisation and prefabrication methods to the construction industry⁵ – in this case, the wood derivatives industry. The competition and the selected entries reflected functionalist precepts since the participants were well acquainted with the international works and manifestoes, which had entered the Nordic scene by that time. The influence of functionalism was reflected in Finland at the Turku Fair (1929) – closely related to the Stockholm Exhibition (1930) and its subsequent outcome, the *Acceptera* manifesto (1931) – and, of course, in the *funkkis* architectural landmarks built during the period.

The projects studied in this paper are also relevant, given that they were a training ground for young professionals and a medium through which to broadcast their architectural approach to this topic; these professionals all were emergent figures at the time, and some later became prominent architects. The most interesting projects put into play fresh ideas about minimal, affordable and light-construction housing vis-à-vis functionalism's ideals and range of means, together with their varied envisioning of the interplay with the natural environment. Modern Nordic architecture is acknowledged for its ability to articulate its surrounding environment; therefore, this chapter of Finnish architectural history eloquently shows how this trait began to emerge through the architects of this generation, precisely driven by the programme's requirements. The nature hut was no longer perceived as a refuge for protection against the inclemency of Nordic nature but, rather, as a place that *domesticates* and *commoditises* nature, providing an adequate built environment to enjoy nature like any other consumer good. This

1 Dieter K. Müller, "Second Homes in the Nordic Countries-Between Common Heritage and Exclusive Commodity", *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism* 7, no 3 (2007): 195.

2 In 2019, Finland had 511,900 free-time residences, when its population stood at 5,518 million; thus, the country had about one second home per eleven Finns. "Buildings and Free-Time Residences", Statistics Finland, https://www.stat.fi/til/rakke/index_en.html (accessed May 2, 2021).

3 "In today's Finnish the word *mökki* is a positive expression, probably because it commonly refers to a leisure apartment and leisure is valued. Still in the 1950s, *mökkis* were described as buildings that are decayed or hiding in the shadows of the woods". Kirsti Aapala and Klaas Ruppel, 'Lomalle!', *Kielikello*, <https://www.kielikello.fi/-/lomalle-> (accessed: May 2, 2021). Translation by the authors.

4 Enso-Gutzeit Oy, *20 Lauantaimajaa* (Viipuri (Finland): Enso-Gutzeit Oy, 1932), 46–48.

5 With the United States having recognised Finland's independence from Russia in 1918, the support of the North American country was political and economic, and its influence was not only cultural but also technological.

FERNANDO NIETO FERNÁNDEZ
ROSANA RUBIO HERNÁNDEZ
MARI-SOHVI MIETTINEN

Funkkis Mökkis: Paper Huts
at the 1932 Enso-Gutzeit Competition
in Finland

Funkkis mökkis: Cabañas de papel
en el concurso Enso-Gutzeit
de 1932 en Finlandia

vision of the relationship between the built and natural environments was, though, not a happy occurrence among a group of talented architecture graduates but, rather, a reflection of the *zeitgeist*.

Domestic Finnish natures

The seemingly ancestral Northern *living in nature* lifestyle, including Finns', is actually a modern feeling, a way of thinking and living that resulted from an intricate collective cultural construct.⁶ It started when the old agricultural era was on its way out, during the second half of the 19th century. A process of industrialisation was about to start, and the natural landscape became means to go *outside* everyday life. Landscapes were transformed while international borders remained unstable in Finland. Then, a certain image of nature was created that helped unite people. Nature and the countryside became important to the Finnish identity and as a symbolic bridge between classes; in nature, everyone was equal.⁷ This period of the National Romantics coincided with the 'early period of the villa culture'.⁸ It was characterised by upper-class *summer fun* and lavish hunting lodges, as well as artists' colonies, which flourished during this period. Likewise, the activities of tourists' associations – established in Finland in 1887 – were instrumental in this process of reconceptualising natural values. At the turn of the century, conservation movements and legislation to protect certain areas from industrialisation, together with the establishment of a network of natural parks, also drove the novel concept of nature.⁹

Together with the natural sciences, natural tourism movements and nature's depictions in literature and the visual arts, modern notions of outdoor life's positive health impact also assigned new qualities to the idea of modern Finnish nature. During the 1930s, the institutionalisation of welfare shortened working hours, and statutory holidays increased leaves, leading to interest from various organisations and the government in active leisure and so-called social nature protection. Going out into the natural world in one's free time was not just an individual matter; it was also seen as a concern for the whole of society and for the promotion of public health.¹⁰ An early *green wave* at the beginning of the 20th century, shaped by different movements – such as *garden towns*, *allotment gardens*, *sports cabins* and *weekend and summer cottages* – became popular among the growing middle class. Notably, images of *domesticated nature* were broadcast via gardening manuals. Finnish garden designer Elisabeth Koch wrote the first guide for domestic gardens in 1919,¹¹ which was especially significant for the trend's Nordic development. Paper media were also instrumental in disseminating a healthy nature-based lifestyle and its corresponding architectural typology: the summer hut.

Paper huts

In the Nordic countries, houses were commonly marketed through catalogues and leaflets at that time. These assortments of drawings were a commercial variant of the pattern-book collections that served as architectural sourcebooks throughout the 19th century.¹² Competitions were also held by manufacturing companies that were interested in marketing their novel and accessible construction materials. Journals were involved as well in promoting lifestyles and associated architectures through competitions.¹³ Finland followed this trend. Among the journals broadcasting such lifestyles, those that featured what can be considered *funkkis mökkis* included the *Aitta* journal, which organised a 1928 competition for *cheap summer houses*, publishing a correspondent catalogue. The Insulite and Enso-Gutzeit companies organised competitions for *villas* and *Saturday houses*, respectively, in 1932,

6 Erlend Mårald and Christer Nordlund, "Natur och miljö i nordisk kultur Några idéhistoriska nedslag", *RIG: Kulturhistorisk tidskrift*, 99, n° 1 (2016): 1.

7 Mårald and Nordlund, "Natur och miljö i nordisk kultur", 6.

8 Jari and Sirkkaliisa Jestonen, *Finnish Summer Houses* (New York: Princeton Architectural Press, 2008), 10.

9 Mårald and Nordlund, "Natur och miljö i nordisk kultur", 5.

10 *Ibidem*, 4.

11 For more information about Elisabeth Koch (1891–1982) see: Maria Karisto, Tania Koivunen and Antti Karisto, *Kysykää Essiltä! Elisabeth Kochin puutarhat* (Porvoo: Maahenki Oy, 2015).

12 Rasmus Wærn, "Scandinavia: Prefabrication as Model of Society", in *Home Delivery: Fabricating the Modern Dwelling*, ed. Ron Broadhurst (New York: The Museum of Modern Art, 2008), 27.

13 For a further explanation of this topic, see Ann Katrin and Phil Armer, *Livet som leves där måste smaka vildmark. Sportstugor och friluftsliv 1900–1945* (Stockholm: Stockholmia Förlag, 1998), 267–324.



Figure 1. Front pages of catalogues of commercialised summer huts and competitions for architectural ideas.

publishing separate catalogues showing the awarded buildings. Kator Oy, a heating equipment manufacturer, published its own for *Ulkoilumajoja* (outdoor huts). In 1935, the department store Stockmann published *Viikonloppumajat* (weekend houses), while WSOY edited a collection of drawings for *Weekend Cottages* by Elias Paalanen and Ferdinand Salokangas in 1934. Also, Ab Byggindustri published the series of housing drawing collections *EUREKA* starting in 1937, compiling both *funkkis* and *tradis* (traditional) commercial models. Finnish publications acted as the *paper media* of that time and supposed the proliferation of a specific architectural typology of the summer hut inserted into nature.¹⁴ Through architecture, this typology was supposed to approximate a lifestyle connected with the natural environment. Yet these architectures, according to the leaflets' different titles, still lacked a unifying name (figure 1). It will be some time before the term *mökki* was adopted.

At the beginning of the 20th century, Finnish architects and building contractors were well acquainted with American house factories and working methods,¹⁵ which were starting to permeate the Nordic countries' building industries and material companies' manufacturing. Standardised and prefabricated light wood fibreboard products were amongst the cutting-edge technologies trying to find their way into the market by competing with traditional heavy-log construction. They were manufactured in Finland by the Finnish branch of the American Insulite Company under the brand name *Insulite* and by Enso-Gutzeit Oy under the brand name *Ensonit* (figure 2), both promoters of 1932 architectural competitions.

These collections of drawings were broadly sold and distributed, thus contributing to the dissemination of an invented lifestyle related to an intricate, constructed idea of nature and with diverse drivers, including the liberal politics leading Finland during the 1920s and '30s.¹⁶ The construction and wood industries made an early attempt

14 The article "FUNKKISAIKA. Viikonloppumajoja ja loistohuviloita - tyyppipiirustusten ja eräiden esimerkkien valossa" ("Funkkis Time. Weekend Houses and Great Villas - in Light of Type Drawings and Some Examples"), by Jarmo Saari, digs deeper into all these publications that featured what can be considered *funkkis mökkis*. Saari analyses the functionalist stylistic features of the depicted models and refers to their construction and materials, which also involved state-of-the-art techniques for new materials, prefabrication and standardisation.

15 Elina Standertskjöld. *The Dream of the New World: American Influence on Finnish Architecture from the Turn of the 20th Century to the Second World War* (Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 2010), 17.

16 After the Civil War, Finland became a capitalist democracy with a parliament controlled during the 1920s and '30s by the so-called White civil guards, who fought during the 1918 Civil War for the anti-socialists.

FERNANDO NIETO FERNÁNDEZ
ROSANA RUBIO HERNÁNDEZ
MARI-SOHVI MIETTINEN

Funkkis Mökkis: Paper Huts
at the 1932 Enso-Gutzeit Competition
in Finland

Funkkis mökkis: Cabañas de papel
en el concurso Enso-Gutzeit
de 1932 en Finlandia



ENSON
eristysaineet
käytäntöön
Suomessakin

90 prosenttia **Ensonitin** ja **Enso-pahvin** tuotannosta ostetaan ulkomaille — tullit ja rahdit hinnanlisäisinä! Sellaisina rakennus- ja eristysaineina näitä suomalaisia tuotteita pidetään ulkomailta.

Ne on valmistettu vesilasilla yhteen liitettyinä kerroksista. Täten ne eroavat oleellisesti kaikista muista vastaavista tuotteista. **Ensonit**-seinä tähtää kerroksillaan äänen kulun 11 kertaa. Vesilasi vastustaa myös kosteutta, suojaa seinää nakertajilta, lisää paloturvallisuutta j. n. e.

Ensonit eristää lämpöä yhtä tehokkaasti kuin 3 kertaa niin paksu puuseinä. Sitkeydellään ja vankkuudellaan se lujittaa seinää ja monissa rakenteissa korvaa kantavuudellaan kalliit rakennusaineet. — **Enso-pahvi**, jo monia vuosia kansainvälisesti kuuluisa monipuolisesta käytöstään, on kevyin ja huokein kaikista rakennusaineista.

Pyytää seuraavaan rakennus- tai uusintatyöhön tarjous **Ensonitista** ja **Enso-pahvista**. Tulotte näkemään, että Enson tuotteet (joihin kuuluu myös erikoisluja, maalattava Enso-pahvi) täyttävät tehtäväänsä **taloudellisemmin** kuin mikään muut kaupassa olevat aineet.

ENSO-GUTZEIT OSAKEYHTIÖ, Enson tehtaät — Enso

Figure 2. Advertisements of Ensonit and Enso-pahvi panels for summer huts by the Enso-Gutzeit company, in several issues of the *Arkkitehti* journal in 1932.



Kesähuuila

ENSONITISTA!

Se on

- keuhkoille raitista, kirkasta ilmaa
- helppoa ja viihtäisä
- keuhkoille ja viihtäisä
- keuhkoille ja viihtäisä

Senä on se, mikä, kuka ja kuka on rakennettu **Ensonitista**, lämpimän sisäisen lämpötilan avulla.

Mikä on se, mikä rakennettu **Ensonitista**, lämpimän sisäisen lämpötilan avulla.

Mikä on se, mikä rakennettu **Ensonitista**, lämpimän sisäisen lämpötilan avulla.

Talo on vapaa ilman ENSONITIA ja ENSOPAHVIA

Enso-Gutzeit Osaakeyhtiö

UUDENAIKAINEN MALLIRAKENNUS
pystytetään huokealla

ENSONITISTA

Mikä on se, mikä rakennettu **Ensonitista**, lämpimän sisäisen lämpötilan avulla.

Mikä on se, mikä rakennettu **Ensonitista**, lämpimän sisäisen lämpötilan avulla.

Mikä on se, mikä rakennettu **Ensonitista**, lämpimän sisäisen lämpötilan avulla.

Enso-Gutzeit Osaakeyhtiö

to displace traditional building techniques, based on handcrafted heavy-wood solutions, using the capitalist system of production, based on the massive industrial manufacturing and distribution of affordable, light, standardised and prefabricated building products. Significantly, to some extent, these early models might be said to have been paper projects but also actual *paper* houses. Ephemeral episode this early moment of the *funkkis mökkis* as ephemeral are the few fibreboard huts that were built. Nevertheless, the desire for a prefab summer hut germinated in a country of carpenters via this early development, and the *mökkis fever*, as the Finns call it, has prevailed ever since.

Domestic natures at the Enso-Gutzeit competition

In the early 1930s, the Enso-Gutzeit company organised a so-called *drawing competition* for the construction of summer huts in Finland, together with the Finnish Association of Architects (SAFA). The competition's main objectives were to study the possibilities and promote the use of the Ensonit panels commercialised by the company. The competition brief did not specify a site for the proposals, which were divided into two groups according to two different sizes: Group A for huts of 25–35 m² and Group B for huts of 50–60 m² for longer stays.



Figure 3. Built proposal by architects Aarne Hytönen and Risto Veikko Luukkonen at the Nordic Construction Days in Helsinki (1932).

The competition results were decided in April 1932 and published that same year in a catalogue called *20 lauantai-majaa*, since twenty entries had received some recognition. In the same year, SAFA's professional journal, *Arkkitehti*, published the competition results in its sixth issue.¹⁷ Among the 197 competition entries, the twenty that won awards aligned with *funkkis*, the functionalist style already embedded in the Finnish architectural culture at that time. A version of the first prize winner was constructed by architects Hytönen and Luukkonen in the context of the Nordic Construction Days held in Helsinki in 1932 (figure 3). The other proposals remained only paper projects in the competition catalogue (figures 4 and 5).

The catalogue's introduction, written by the Finnish architect Hilding Ekelund, declares the intentions behind the main aspects and advantages of the Saturday houses promoted in the competition. On the one hand, an emerging lifestyle of increased leisure time in connection to nature was supported by the economic virtue of small-sized huts over established villas. The houses' close interconnection with the natural landscape was stressed as a consequence of this lifestyle.¹⁸

The proposals' main common feature was their capacity to connect architecture with the natural environment without a particular context in the form of a specific site. The design strategies introduced by the architects in their proposals intertwined with a suggested, fictitious natural environment whilst maintaining the principles of functionalist style. They contained different design strategies to achieve this bond with the natural environment, which was embedded in the different drawings submitted to the competition.

Those strategies related to three different approaches to the relation between architecture and its surrounding landscape. The first approach was centripetal – from the outside towards the inside – achieved by framing the landscape through openings in envelopes (windows, doors and inter-column spaces) and vegetation features (with different types and layouts) to introduce nature in the interior space. The second approach was centrifugal – from the inside towards the outside – through views captured by the architectural elements, which situate the scale of architecture in relation to the scale of the immediate natural environment. Finally, the third approach was static – pointing out in both directions – comprising an expansion of the limits between the inside and the outside by creating outdoor rooms as transitional spaces between the indoors and the outdoors. The multiple limits of these outdoor rooms

17 The twenty awarded entries – excepting the entry by interior designer Eevert Toivonen – were published in the *Arkkitehti* journal.

18 Ekelund referred to the summer huts in such terms as “an opportunity for swimming, sailing, fishing, hunting and skiing in a beautiful setting”, “more in line with the economic potential of modern man” and “as neutral backgrounds for pro-life people”; he also said, “they cannot control its surroundings, but it must, on the contrary, closely relate its place to the background and blend into it”. Enso-Gutzeit Oy, *20 Lauantaimajaa*, 1. Translation by the authors.

FERNANDO NIETO FERNÁNDEZ
ROSANA RUBIO HERNÁNDEZ
MARI-SOHVI MIETTINEN

Funkkis Mökkis: Paper Huts
at the 1932 Enso-Gutzeit Competition
in Finland

Funkkis mökkis: Cabañas de papel
en el concurso Enso-Gutzeit
de 1932 en Finlandia

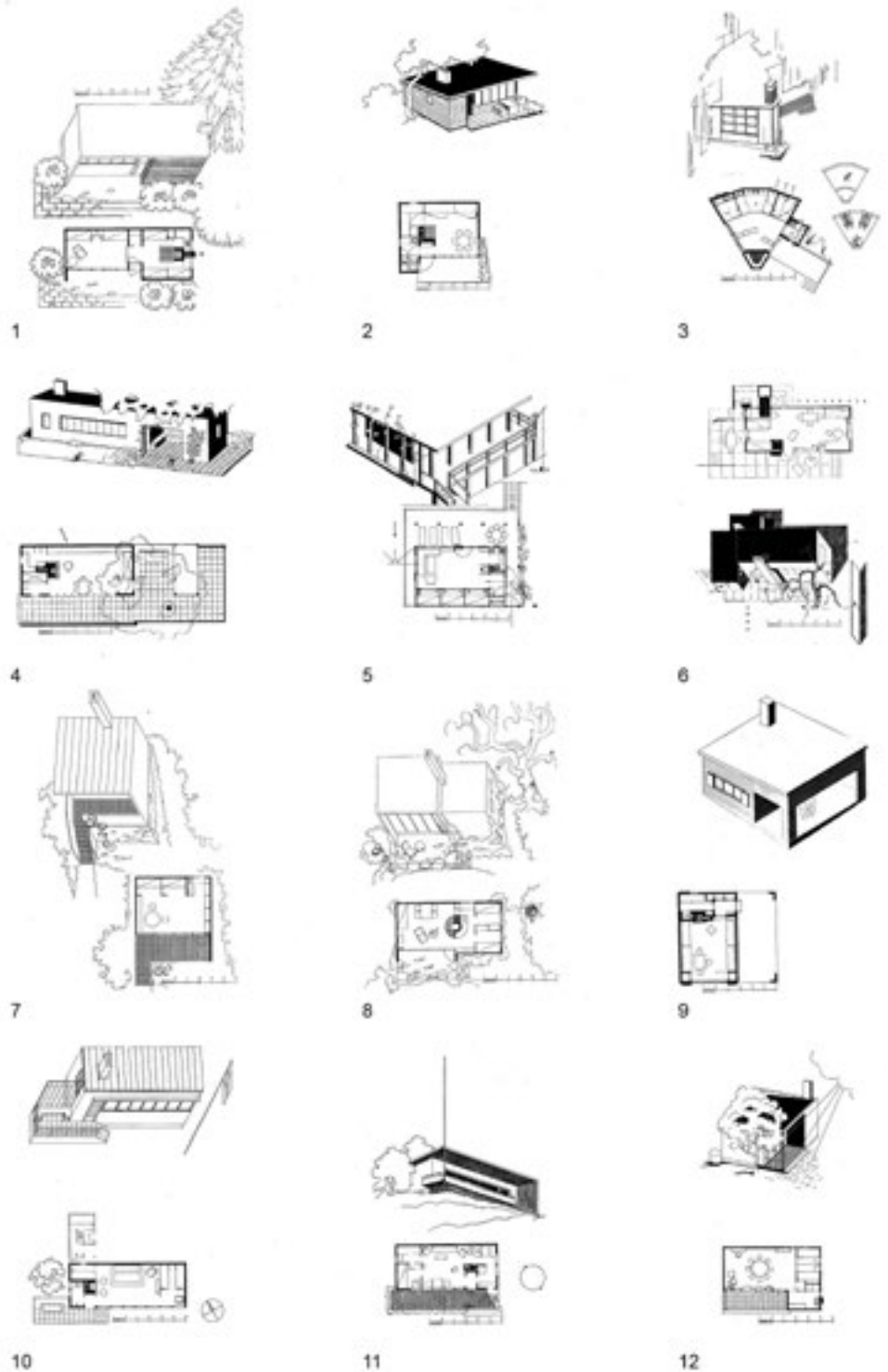


Figure 4. Group A's awarded entries in the Enso-Gutzeit competition (the authors are architects if not otherwise stated): (1, 7 and 8) Hytönen and Luukkonen; (2) architectural student Hugo Harmia; (3) Alvar Aalto; (4), Pauli. E. and Märta Blomstedt; (5) Elsi Borg; (6) Erik Bryggman; (9) Veikko Leistén; (10) Arvo Muroma; (11) Antero Pernaja; (12) interior designer Eevert Toivonen.

configured a sequence of spaces in transition and in degrees of exteriorisation: bounded or semi-bounded outdoor uncovered spaces, outdoor covered spaces, indoor spaces opened visually and physically to the natural environment and landscape, and totally enclosed spaces (shown in figure 6 by a gradient of green hatches).¹⁹

19 In this sense, The Enso-Gutzeit competition entries are instances of what Berta Bardí Milà considers, when analysing Arne Jacobsen's houses, the modern synthesis of the opposed spatial typologies of the *patio* (centripetal) and the *pavilion* (centrifugal). Berta Bardí Milà, "La casa de Arne Jacobsen: el patio y el pabellón" (doctoral dissertation, Departament de Projectes Arquitectònics, Universitat Politècnica de Catalunya, 2013), 17.

Most of the proposals created a totally imaginary context, as if their authors had very clearly envisioned a specific place that enabled their projects to be site-specific (figures 4 and 5). The drawings suggest the rugged and slanted topographies typical of Finnish terrains close to lakes (proposals 1, 3, 4, 7, 8, 11 and 12); closeness to a dense forest or set of tree masses (1, 3, 4, 7, 8, 16 and 20), a site dominated by a wild, ancient tree (2, 4, 7, 8, 11, 12, 13, 17 and 19) or a hut placed in connection to the

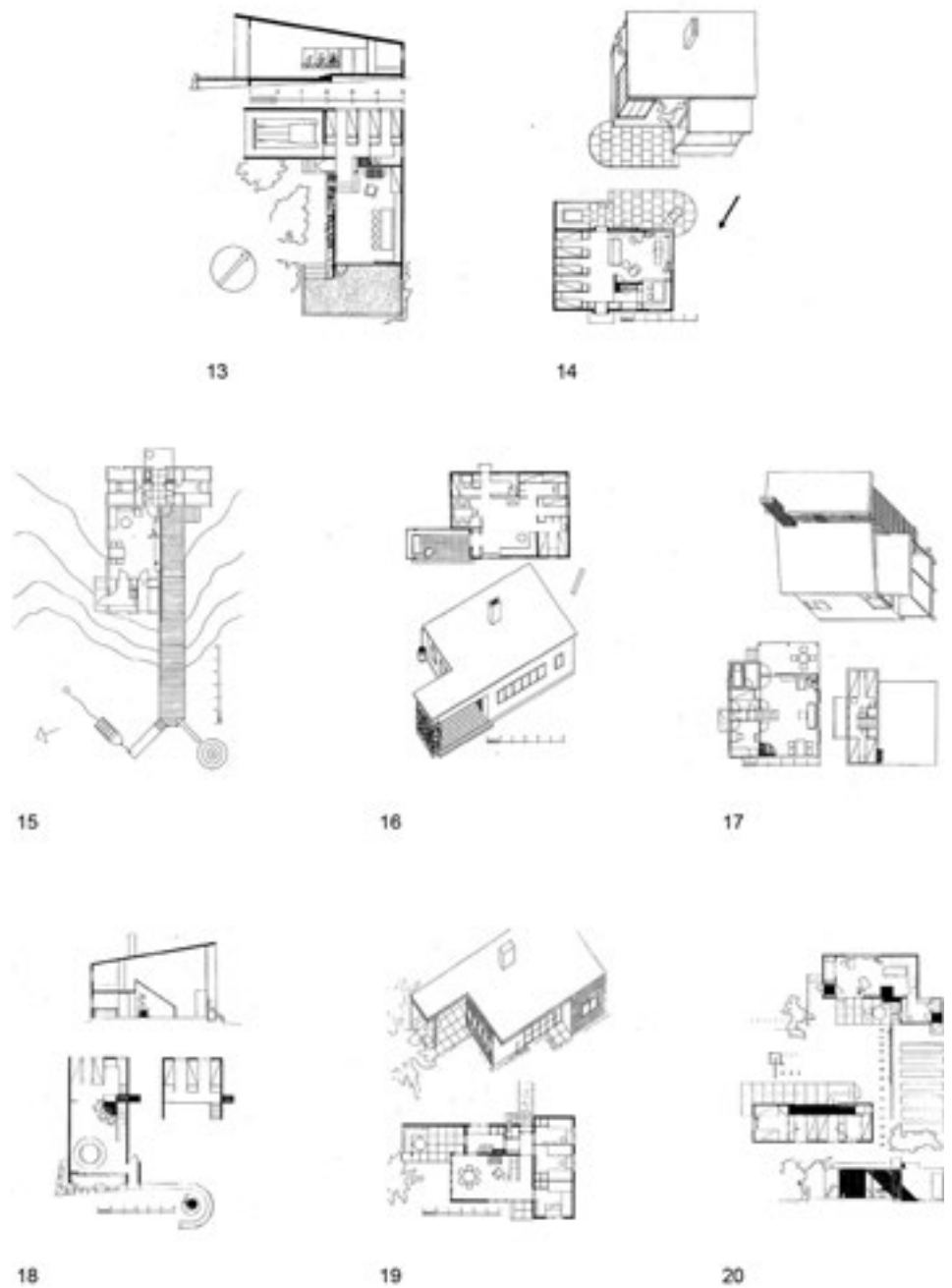


Figure 5. Group B's awarded entries in the Enso-Gutzeit competition (the authors are architects if not otherwise stated): (13 and 18) Hytönen and Luukkonen; (14) E. I. Sutinen; (15 and 17) Kaj Englund and architectural student Dag Englund; (16) Ilmari Ahonen; (19) architectural student Jorma Järvi; (20) Erik Bryggman.

water, whether visually (4) or in a direct physical relation (5 and 15) in assemblages reminiscent of the small constructions on water which are so characteristic of the Nordic countries.

The design strategies through which the architects connected their proposals to the natural environment varied (figures 6 and 7). Most proposals used a terrace to act as a space between nature and the human-made environment. They were usually outdoor rooms, delimited differently in order to create various degrees of domesticity in their configuration. Whilst the hut itself was often one of the limits to these outdoor rooms, cantilevered roofs (1, 8, 13 and 19), porches (2, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 15, 16 and 19), canopies (6, 14, 17 and 20), long, terrain-like steps (1), wild tree or trees that seemed newly planted (6, 10, 18 and 20), low vegetation in parterres and wall tops or small bushes (1, 2, 7, 11, 13, 14 and 18), parapets and handrails (5, 7 and 10), trellises and porous screens with climbing plants (3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 16, 17 and 20) and built-in outdoor benches (4, 10, 16, 18 and 19) were also used. All of these elements determined limits that, very often, had to be completed by inhabitants' imagination when formed simply by outbound platforms (1, 2, 8, 12,

FERNANDO NIETO FERNÁNDEZ
ROSANA RUBIO HERNÁNDEZ
MARI-SOHVI MIETTINEN

Funkkis Mökkis: Paper Huts
 at the 1932 Enso-Gutzeit Competition
 in Finland

Funkkis mökkis: Cabañas de papel
 en el concurso Enso-Gutzeit
 de 1932 en Finlandia

13, 16 and 17) or pavement (6, 4, 14, 19 and 20) attached to or emerging from the huts' defined limits. In the most intricate proposal (20), patio-like outdoor spaces surrounded by pavilions, which combine centripetal and centrifugal configurations, implied a more sophisticated version of these outdoor rooms. Vegetation was used as a nature-framing element through trees that served as the background for huts in most proposals' elevation drawings, and as plants that marked specific limits (11, 13 and 16) or just prevented the approach to a specific façade (18).

We can read, in the entries, the potential influence of Koch's gardening manuals. The projects seem to maintain as much as possible the natural conditions of the imagined site, and they use these conditions as a starting point for their garden design. The entries appear to consider the trees and bushes that are already at the invented site. The small gardens create spaces between the hut and its surrounding nature, in harmony with the natural environment, as well as colourful and comfortable scenes. Their structure seems natural while driven by function and purpose. Also, as Koch suggested, the grass seemed to have been planted close

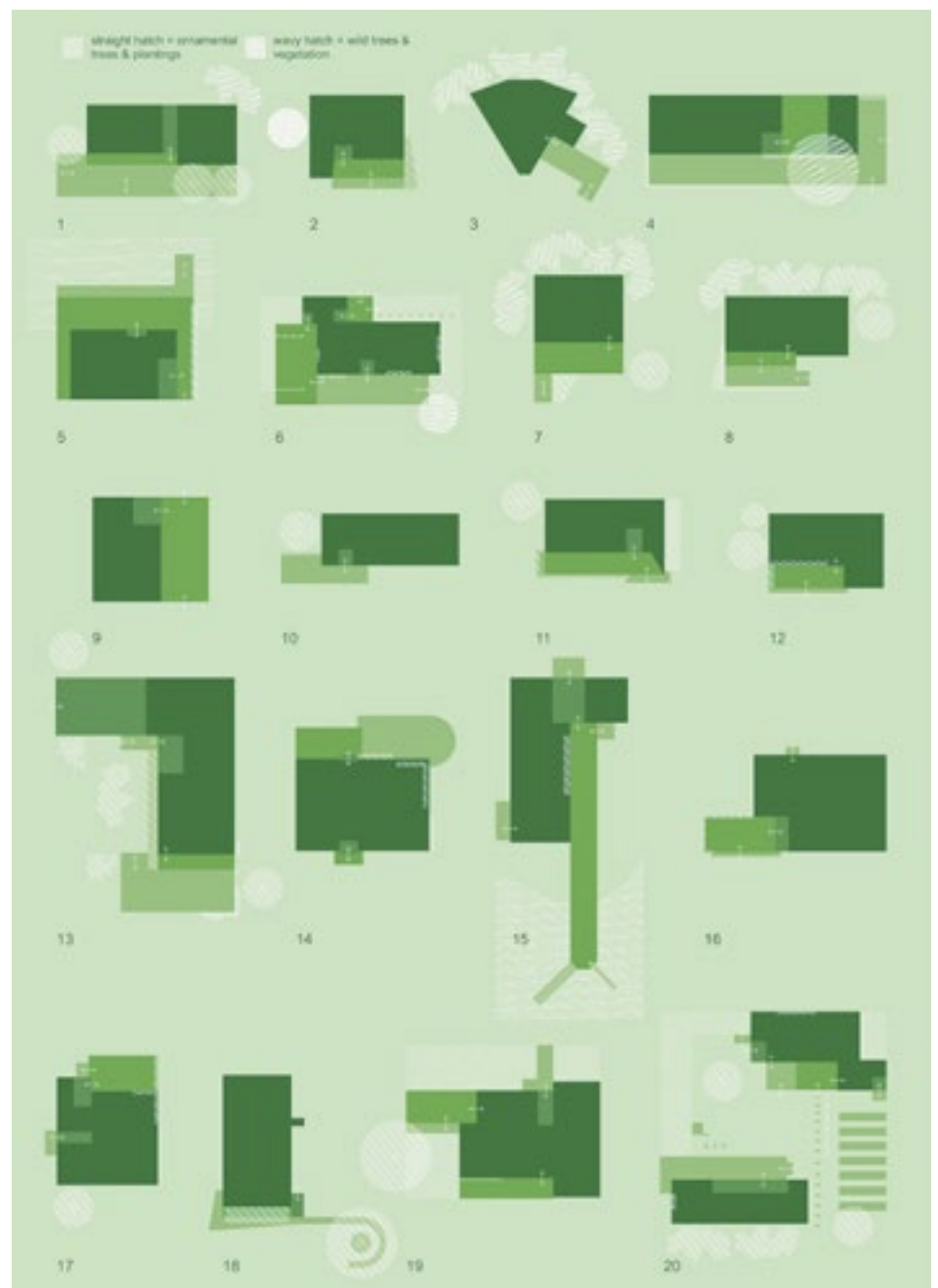


Figure 6. Different type of spaces according to their degrees of exteriorisation. From the lightest to the darkest green: the background as *undomesticated nature*, outdoor uncovered spaces, outdoor covered spaces, and finally indoor spaces (the highest degree of *domestication*). The arrows mark physical connections between the spaces.



Figure 7. Views from the interior spaces framed by the huts' main openings. The black arrows point towards the south, as indicated in the original drawings. Hearths are represented through black hatches and the letter "K" means 'kitchen'. Interior partitions are also represented, and the different line weights imply the different degrees of disengagement of the spaces in relation to the main space.

to the buildings as a muted background for the layout of planted bushes, flowers, edible plants and vegetables. Natural stones or rugged-surface stone slabs were used as surface materials for sitting areas in some of the proposals, as Koch's manuals prescribed.²⁰

The architectural elements that played key roles in the design included chimneys or hearths to *domesticate* the indoor ambience through fire. Like tree trunks, in most of the proposals they organised only one interior, acting as a hinge and dividing the space into different ambiances (1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 15, 16 and 19), or organising the main space around them (2, 3, 8, 17, 18 and 20).

The proposals elaborated on the traditional Finnish *tupa*,²¹ the spacious room in a traditional Finnish farmhouse to which, in the most primitive cases, all domestic functions were allocated. The different areas were defined by the location of the hearth, the furniture and light-dividing elements. The proposals reinterpreted this model in multiple ways, from maintaining the spirit of the *tupa* (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 and 18) to the most functionalistic approaches that proposed a more compartmentalised spatial arrangement (1, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19 and 20). All of the entries considered the outdoor space as a consubstantial part of the indoor space, their major addition to the traditional model.

²⁰ Karisto; Koivunen and Karisto. *Elisabeth Kochin puutarhat*. 103–114.

²¹ For more information about the history of the Finnish peasant living room, see: Sirkka-Liisa Ranta and Juhani Seppovaara, *Tupa* (Helsinki: Rakennusalan kustantajat, 2000).

FERNANDO NIETO FERNÁNDEZ
ROSANA RUBIO HERNÁNDEZ
MARI-SOHVI MIETTINEN

Funkkis Mökkis: Paper Huts
at the 1932 Enso-Gutzeit Competition
in Finland

Funkkis mökkis: Cabañas de papel
en el concurso Enso-Gutzeit
de 1932 en Finlandia

The establishment of limits through architecture (walls) and outdoor elements (borders of terraces, pavements, canopies, parterres, parapets and handrails) was a constant across the proposals, setting a hierarchy in degrees of privacy from the interior to the exterior – from an alcove space (enclosed with curtains or partitions) to the fireplace associated with the main space, an entrance hall, to an outside doorstep connected to a partially covered terrace, to finally reach a pavement or uncovered terrace that directly connected with the outside, untouched natural setting. This hierarchy was shown in the treatment of the sections, which connected panoramic views of the landscape from a relaxed position inside (1, 2, 3, 4, 7, 8, 10 and 11). These panoramic views were regularly oriented towards the south.

Emergent masters in the small scale

Ekelund's concluding sentence in the catalogue praised architects' role in designing for the specificities of the programme and the site. He said, "these types are certainly not suitable for any circumstances: ... in each case, many factors affect the design of a Saturday house. That's why the best expert architect decides the matter".²² This message has a twofold meaning: firstly, it conveys that the drawings presented in the book have an archetypal character thoroughly considered by each architect, and secondly, that these archetypes should be adapted to specific circumstances by hiring an architect. The selected entries' unique and personal approaches to the brief were precisely what differentiated the *20 lauantai-majaa* catalogue from its contemporaries, which were more commercially oriented.

Among the competition entries, the four submitted by the architects Erik Bryggman, Pauli E. and Märta Blomstedt, Alvar Aalto and Elsi Borg are especially interesting due to their interpretations of the starting conditions and, specifically, their vision of the new lifestyle, architectural typology and its solution to the encounter between architecture and the natural environment.

Erik Bryggman's²³ two entries, named *Dorothy Perkins* (6) and *Solarium* (20), represent the paradigm of the *funkkis mökkis*. They are also the most intricate proposals of the selection in terms of their articulation of the indoor and outdoor spaces, together with a strong proposition for the garden's design and programming.²⁴ Bryggman used white abstract prisms of different sizes and proportions (containing the indoor spaces) that interplay or intersect with each other. He also used horizontal (pavements and canopies) and vertical planes (walls and fences), as well as points and lines (chimneys, trees, fountains, pavement paths and planting beds) that helped to define implied spaces, altogether generating three-dimensional arrangements that aligned well with De Stijl's compositions. The relationship established by all these elements generated an expansive space, sophisticated gradients and thresholds that suggested a multiplicity of alternative programmes and paths despite the houses' minimal surfaces. With *just the just*, Bryggman's projects enable a family lifestyle in which degrees of intimacy and community, as well as the simultaneous occurrence of active daily routines and leisure time, were well balanced.

Pauli E. and Märta Blomstedt's²⁵ project (4) was comparable with Bryggman's projects in terms of its functionalist language: its white, boxy look and dominant landscape windows. The projects are also comparable according to their equivalent importance assigned to the outdoors and indoor spaces, and the planting elements' key positioning in the garden. However, if Bryggman's project dynamically appropriated the space with a scattered programme, the Blomstedts' proposal was more self-contained and centripetal. It conveyed a contemplative lifestyle of the modern inhabitant as a passive viewer when enclosed in the frame

22 Enso-Gutzeit Oy, *20 Lauantaimajaa*, 5.
Translation by the authors.

23 At that time, Erik Bryggman (1891–1955) was building his well-known *funkkis* public buildings and light wooden buildings using Ensonit. These works include the 1932 Insulite competition entry, for which received the fourth prize. After the Enso-Gutzeit and the Insulite competitions, Bryggman's functionalist production continued until he designed the Resurrection Chapel (Turku, 1938–1941), considered an inflection point in his career.

24 These characteristics can be traced back to at least the 1928 *Aitta* competition, to which Bryggman submitted four entries, including the one called *Göpa* (figure 8). Although the *Aitta* projects were designed according to the characteristics of Nordic classicism, the floor plan, gardening elements and use of the landscape window, distinctive of Bryggman's *funkkis* projects, were already present. The Enso-Gutzeit projects were variations on his consistent and enduring *funkkis* series on domestic natures.

25 Märta Blomstedt (1899–1982) built together with Matti Lampén the *funkkis* hotels Pohjanhovi (Rovaniemi, 1936) and Aulanko (Hämeenlinna, 1938), examples of modernist programmes of leisure in natural environments and early touristification. To the best of our knowledge, she did not participate in any of the other summer hut competitions of the time.

of the bound outdoor area and the semi-interior and interior spaces, which were dominated by views enjoyed from built-in benches. The furniture design and arrangement in the hut reflected a sense of continuous togetherness amongst the family, which also distinguished this project from Bryggman's.

Alvar Aalto's²⁶ entry (3) was probably the most idiosyncratic in many ways, including its formal aspects – not as determinately *funkkis* as the previous examples (figure 8). The project was also unique in its interpretation of the lifestyle stated in the brief and its depiction of the natural and built environments' relationship. The hut has a fan-like shape, which will later become one of the most distinctive formal features in Aalto's work, with the central point of the arch being a brick hearth. The key position of this robust element in the layout recalled fire's symbolic meaning in relation to the theories of the *primitive hut* and the origins of architecture, based on the anthropological relationship between the natural environment and humankind. Aalto's hut, depicted in the border of a dense forest which partially blurs the construction in the perspectival drawing, evokes this foundational myth. However, Aalto *modernised* the story by privileging the inhabitant's sense of vision and hedonistic contemplation of fire. The inhabitant is depicted lying on the bed. From that position, the viewer can also contemplate the *hut's* outdoor space and the landscape through two glass openings: a floor-to-ceiling entrance door and a big window. The hearth's position between these two openings makes it stand out even more, physically and conceptually, given that glass's transparency reads as a void. Thus, the chimney seems to stand alone, recalling Vitruvius motto about *comoditas* being procured by fire alone with no need for mediating construction.²⁷ The hut's other materials – glass and fiberboard – are ephemeral and transient. This kind of operation, which implies a dialogue between the physical and organoleptic qualities of contrasting materials, is a feature that also became a constant in Aalto's work from the 1930s onwards.²⁸ Other modernist features of Aalto's proposal in relation to the hearth included its complete functional disengagement from the kitchen. This functional element, together with the elevated outdoor platform, read as plugged-in elements that were not integral to the hut's main core. Aalto also introduced functionalist solutions for spatial flexibility (retractable beds in a perimeter wall-like wardrobe and operable curtains to separate the day and night zones). In this sense, he portrayed the solution's versatility by drawing possible actions that could take place. His depiction of the hut as a ballroom smartly conveyed its spaciousness, eloquently showing Aalto's glamorous and pleasure-seeking conceptualisation of modern domesticity in contact with nature.

Elsi Borg's proposal *The Swimmer* (5) also presented a thorough and very personal approach to the topic – which, like Aalto's entry, distanced itself from the most canonical *funkkis* entries and related (unlike Aalto's relation to an ancient model) to traditional Finnish constructions. Borg's delicate and sensitive articulation of indoor and outdoor spaces revealed the architect's background; garden design was especially close to Borg's heart.²⁹ Borg had also participated in the *Aitta* competition (figure 8), and *The Swimmer* presents a very different approach to that entry as a much more porous solution with a free and easy relationship with the surrounding environment. The interior space was bounded by a covered veranda overhanging the lake; thus, the exterior space visually extended towards the horizon while physically bound, having just a door connection with the terrain and a stair to the water. The way in which Borg drew the envelope – with the doors' arches showing their alignment with the façade when open – showed her intention of weaving the exterior and interior spaces together. With this interweaving, she generated a dynamic and fluent circulation that implied an active life for a family of six. Borg's furniture layout suggested many possible simultaneous situations for the family members during the long Nordic summer days (fishing, swimming, cooking,

26 Although the entry for the competition was signed just by Alvar Aalto (1898–1976), he partnered with Aino Aalto (1894–1949). By 1932, the couple had already designed their world-famous *funkkis* landmarks. The studio also participated in the *Aitta* competition with three entries, including *Kumeli* (figure 8), and in the Insulite competition, with one entry. All of their proposals were very different from one another. If Bryggman had demonstrated a consistent approach to the summer hut topic, the Aaltos' production was prolific in diverse ideas.

27 Later, in 1941, Aalto, in his well-known conference: "The Reconstruction of Europe is the Key Problem for the Architecture of Our Time", explicitly reveals his identification of the house's hearth with the "heart" of inhabiting. Göran Schildt, *Alvar Aalto. The mature years* (New York: Rizzoli, 1991), 45–47.

28 Rosana Rubio Hernández, Fernando Nieto Fernández and Carmen Toribio Marín, "Et in Arcadia Ego. The Ruin Metaphor in Aalto's Work as a Driver for Cultural Sustainability", in *Ever(green) Alvar Aalto - 4th Alvar Aalto Researchers' Network Seminar 6.-7.5.2021: Seminar Proceedings* (Pori, Finland: Alvar Aalto Foundation, 2021), 89–94.

29 In 1930, Elsi Borg (1893–1958) had received a travel grant to study garden plans in central and southern Europe. Her travels in Estonia, France, Spain and Morocco promoted her special ability to organise spaces with planting and produce interactions between buildings and nature, creating pleasant environments. Maarit Henttonen, *Elsi Borg 1893–1958 Arkkitehti* (Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1995), 18, 22.

FERNANDO NIETO FERNÁNDEZ
ROSANA RUBIO HERNÁNDEZ
MARI-SOHVI MIETTINEN

Funkkis Mökkis: Paper Huts
at the 1932 Enso-Gutzeit Competition
in Finland

Funkkis mökkis: Cabañas de papel
en el concurso Enso-Gutzeit
de 1932 en Finlandia

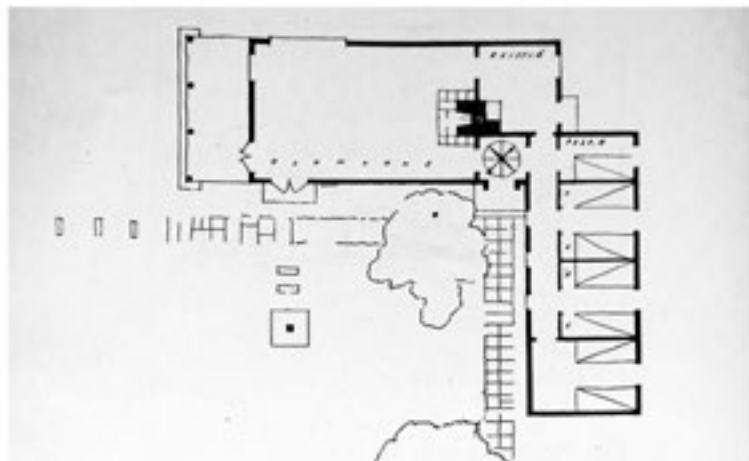
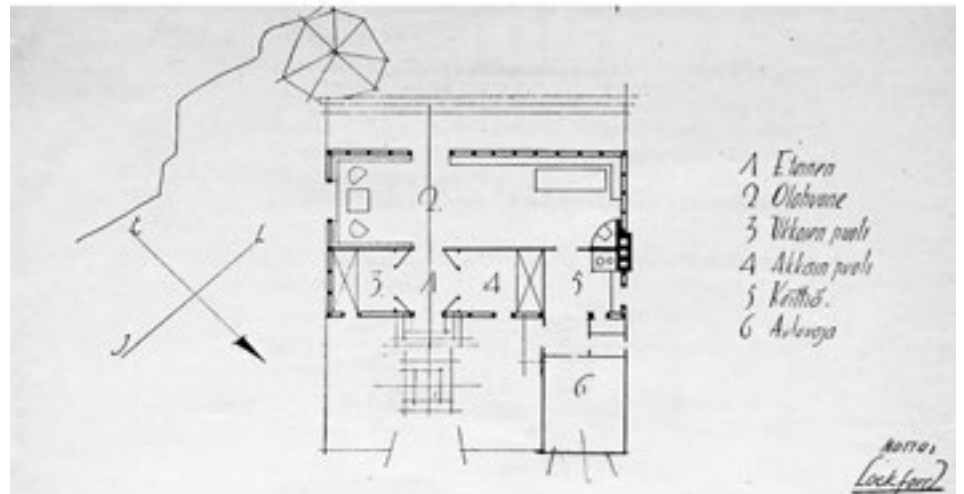
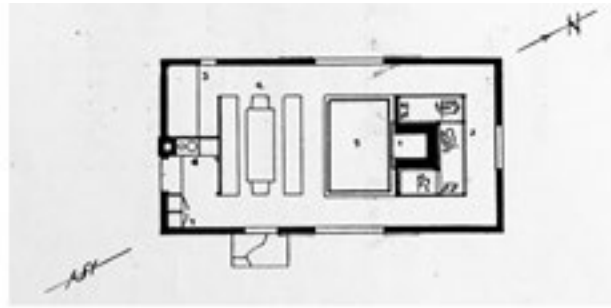


Figure 8. Floor plans of summer hut proposals for the *Aitta* competition in 1928 by Alvar Aalto (upper), Elsi Borg (centre) and Erik Bryggman (lower).

lying down and dining) while the open-plan layout allowed the family to be together all the time. In this sense, Borg's placement of the kitchen is notable; the household was also present in the cooking scene, another feature that differentiated this proposal from Borg's *Aitta* design and from most of the other Enso-Gutzeit entries. The sun path's consideration in Borg's design is also worth highlighting, as well as her use of planting as a climate control device. The north arrow was intentionally shown in the floor plan, as well as an icon depicting the sunrise. The veranda was oriented towards the south, and a trellis with a climbing plant was placed on the western side, offering protection during long summer dusks.

Besides solving the common problem posed by the competition brief, each of these four proposals by promising figures of Finnish architecture revealed their particular conceptions of nature-based lifestyles, which were visible in the sections and floor plans submitted for the competition (figures 9 and 10). Knowing today these figures' later accomplishments, we clearly see that in these first trials, many of the features that would become characteristic of their later work had started to emerge. The Enso-Gutzeit competition was a melting pot of the architectural

Figure 9. Sections of summer hut proposals by Erik Bryggman (upper left), Pauli E. and Märta Blomstedt (bottom left), Alvar Aalto (upper right) and Elsi Borg (bottom right) for the Enso-Gutzeit competition in 1932.

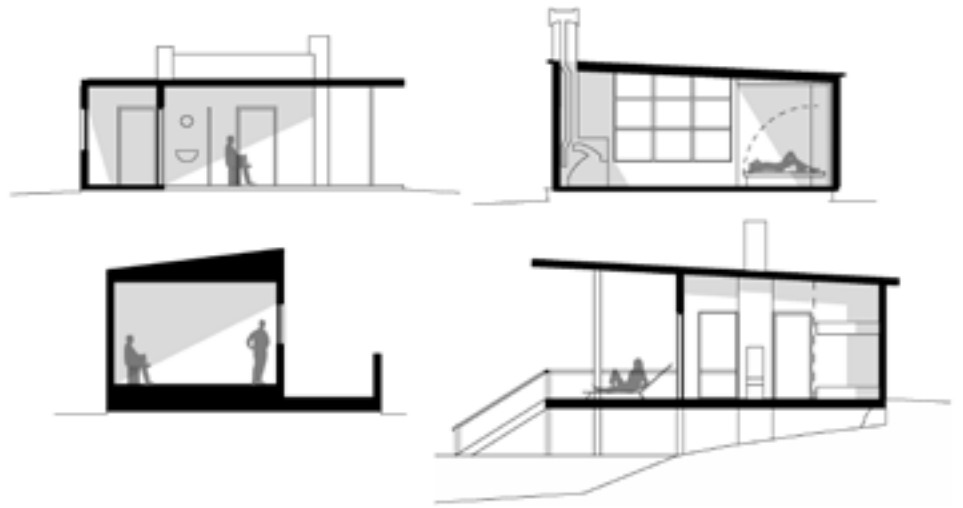
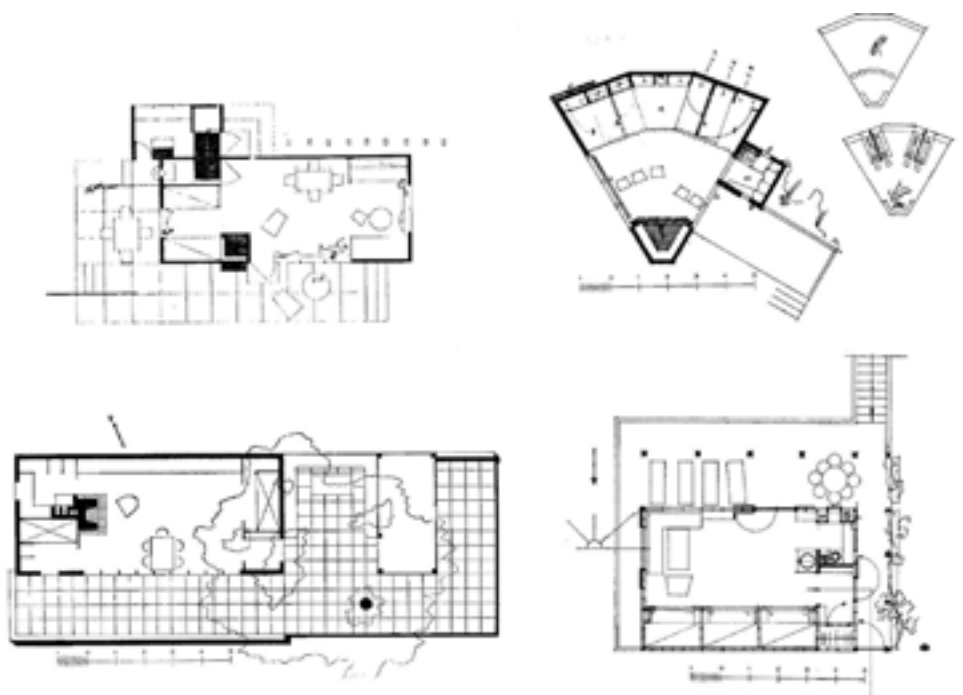


Figure 10. Floor plans of summer hut proposals by Erik Bryggman (upper left), Pauli E. and Märta Blomstedt (bottom left), Alvar Aalto (upper right) and Elsi Borg (bottom right) for the Enso-Gutzeit competition in 1932.



ideas converging at that very moment in Finland, including the overlap between peaking and fading architectural styles, the recovery of traditional models and the incorporation of new building and design techniques in modular approaches. However, both Ekelund's final remarks and each participating architects' personal approaches seemed to question the potential danger that such a radical adoption of modularisation in architecture could entail.

Conclusions

The enthusiasm of the *funkkis mökkis* was an ephemeral episode which mostly yielded projects that remained on paper only, given Finland's economic and political instability and the unfortunate advent of the Winter War in 1939. Nevertheless, the ideas developed in these early models paved the way for the phenomenon of popular summer huts, which took off once and for all after WWII,³⁰ supporting the historical interest in *funkkis mökkis* as a historical episode.

The studied paper huts of the Enzo-Gutzeit competition offered architectural solutions in which inhabitants' relationship with the natural environment was sometimes physical and active—and always visual and contemplative. They reworked the 19th Century summer villas and the traditional rural housing model, attending (to varying extents) to functionalist ideas of compartmentalisation of uses and, above

30 Although the interest in summer huts experienced a decline in the Nordic countries during the 1980's, due to international charter tourism, since the 1990's it has been recovered. Since then, this domestic model poses novel challenges to many contemporary research fields, including architectural design. Among these new questions are the reformulation of the house program, since they have become more permanent residences and the implications of this domestic model in environmental conservation, which is a novel concern related to the contemporary understanding of the idea of nature.

FERNANDO NIETO FERNÁNDEZ
ROSANA RUBIO HERNÁNDEZ
MARI-SOHVI MIETTINEN

Funkkis Mökkis: Paper Huts
at the 1932 Enso-Gutzeit Competition
in Finland

Funkkis mökkis: Cabañas de papel
en el concurso Enso-Gutzeit
de 1932 en Finlandia

all, incorporating the exterior space through garden elements and compositional strategies. All of these operations make the competition entries telling instances of what Carlos Martí Arís refers to as the “new *episteme* proper of the modern world (in the Foucauldian sense of the term)” applied to a design process: enabling the “analytical and abstract” reinterpretation of existing architectural typologies,³¹ to comply with a novel idea of inhabiting a natural enclave.

The published competition entries employed the *funkkis* language to varying degrees, using asymmetrical compositions, open floor plans, basic geometric shapes, flat or slightly slanted roofs, and landscape or corner windows, as well as plastered wood exteriors. However, beyond their architectural language, the *mökki* phenomenon addressed the deep principles enunciated by *Acceptera*, intending to overcome the dualities that the manifesto’s authors had identified because of modern sociological and technological changes of the time. Two Europes were described in the manifesto – the first urban, industrialised and connected and the second isolated, disorganised and fragmented, composed of rural and agricultural communities. The *mökki* system seemed to have been ideated to balance both systems. The urban environment, in need of green spaces, incorporated rural areas and isolated agricultural communities which, in turn, benefited from the synergies and infrastructures generated by this new lifestyle emanating from cities, overcoming their isolation.

Regarding another duality stated in *Acceptera* and addressed by these competition entries – standardisation and prefabrication versus traditional design and construction methods – the bridging design approach of *open prefabrication* advocated by the Enso-Gutzeit’s brief and entries prevailed in Finland. This step led to prefabrication programmes for single-family homes during the reconstruction programme after WWII, in which some of the architects who had participated in the competition took part. However, without considering the inevitable homogenisation of working with standardised products, such as the board manufactured by Enso-Gutzeit, the twenty catalogued entries have been proven to have shared certain characteristics in their design strategies.

Nevertheless, beyond their construction, the Enso-Gutzeit projects eloquently exhibited and promoted a lifestyle connected to the new idea of domestic nature, a novel relationship between individuals, the built environment and the natural environment. This idea began to be institutionalised and publicised at the beginning of the 1920s, after a lengthy process of cultural evolution, carrying intertwined connotations of national identity, public health associated with outdoor sports and gardening activities, early ecological concerns and commoditisation, as well as touristification, triggered by incipient modern mobility infrastructures, mass production and consumption. This idea also formulated a new leisure of domesticity for all, which was promoted through paper printed media. Thus, this article has revealed that the Enso-Gutzeit competition was a testing ground for the emerging personal traits in the work of the promising, young Finnish architects who participated in the competition, forging a characteristic of modern Finnish architecture: tuning into this very idea of nature.

Bibliographic references

Aapala, Kirsti; Klaas, Ruppel. Lomalle! Kielikello. <<https://www.kielikello.fi/-/lomalle->> [consulted 2.5.2021].

Aitta. 1928. *Halpoja Kesäasuntoja. Aitan piirustuskielipailussa v. 1928 palkitut ja lunastetut ehdotukset*. Helsinki: Otava.

Bardí Milà, Berta. 2013. La casa de Arne Jacobsen: el patio y el pabellón. Doctoral dissertation. Departament de Projectes Arquitectònics. Universitat Politècnica de Catalunya.

31 Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura* (Barcelona: Fundación Arquia, 2014), 137. Translation by the authors.

- Enso-Gutzeit Oy. 1932. *20 Lauantaimajaa*. Viipuri (Finland): Enso-Gutzeit Oy.
- Henttonen, Maarit. 1995. *Elsi Borg 1893–1958 Arkkitehti*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture.
- Jetsonen, Jari; Jestonen, Sirkkaliisa. 2008. *Finnish Summer Houses*. New York: Princeton Architectural Press.
- Karisto, Maria; Koivunen, Tania; Karisto, Antti. 2015. *Kysykää Essiltä! Elisabeth Kochin puutarhat*. Porvoo: Maahenki Oy.
- Katrin, Ann; Armer, Phil. 1998. *Livet som leves där måste smaka vildmark. Sportstugor och friluftsliv 1900–1945*. Stockholm: Stockholmia Förlag.
- Mårald, Erland; Nordlund, Christer. "Natur och miljö i nordisk kultur Några idéhistoriska nedslag". *RIG: Kulturhistorisk tidskrift*, 99, n° 1 (2016): 1–13.
- Martí Arís, Carlos. 2014. *Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Fundación Arquia.
- Müller, Dieter K. "Second homes in the Nordic Countries: Between Common Heritage and Exclusive Commodity". *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism* 7, n° 3 (2007): 193–201.
- Paalanen, Elias. 1934. *Viikonloppumajojen piirustuksia*. Porvoo (Finland): Werner Söderström Osakeyhtiön Kirjapainossa.
- Ranta, Sirkka-Liisa; Seppovaara, Juhani. 2000. *Tupa*. Helsinki: Rakennusalan kustantajat.
- Rubio Hernández, Rosana; Nieto Fernández, Fernando; Toribio Marín, Carmen. 2021. "Et in Arcadia Ego. The Ruin Metaphor in Aalto's Work as a Driver for Cultural Sustainability". In *Ever(green) Alvar Aalto - 4th Alvar Aalto Researchers' Network Seminar 6.-7.5.2021: Seminar Proceedings*. Pori, Finland: Alvar Aalto Foundation.
- Saari, Jarmo. "FUNKKISAIKA. Viikonloppumajoja ja loistohuiloita - tyyppiipiirustusten ja eräiden esimerkkien valossa". In *Rakennuslaitteen Seura*, 2 (2005): 28–42.
- Schildt, Göran. 1991. *Alvar Aalto. The mature years*. New York: Rizzoli.
- Standertskjöld, Elina. 2010. *The Dream of the New World: American Influence on Finnish Architecture from the Turn of the 20th Century to the Second World War*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture.
- Wærn, Rasmus. 2008. "Scandinavia: Prefabrication as model of society". In *Home Delivery: Fabricating the Modern Dwelling*, edited by Ron Broadhurst, 29–31. New York: The Museum of Modern Art.

List of images and sources

Figure 1. (1) Aitta. 1928. *Halpoja Kesäasuntoja. Aitan piirustuskilpailussa v. 1928 palkitut ja lunnastetut ehdotukset*. Helsinki: Otava; (2) (3) The Insulite Company of Finlandia OY. 1932. *Huvilakilpailu Villatävlan Architectural Competition*, Helsinki: Insulite Co.; (4) Enso-Gutzeit Oy. 1932. *20 Lauantaimajaa*. Viipuri (Finland): Enso-Gutzeit Oy; (5) Paalanen, Elias. 1934. *Viikonloppumajojen piirustuksia*. Porvoo (Finland): Werner Söderström Osakeyhtiön Kirjapainossa. (6) Keravan Puuseppätehdas OY. 1935. *Stockmann*. Helsinki: Tilgmannin Kirjapaino; (7) 1937. Ab Byggindustri. 1937. "EUREKA" *Rakennuksia-Byggnader "Funkis-Tradis" no. 2*. Helsinki: Tilgmannin Kirjapaino.

Figure 2. (Left) *Arkkitehti* no. 5 (1932); (Center) *Arkkitehti* no. 4 (1932); (Right) *Arkkitehti* no. 9 (1932).

Figure 3. *Arkkitehti* no.7 (1932): 108–109.

Figure 4. Enso-Gutzeit Oy (1932), *20 Lauantaimajaa*. Modified by the authors.

Figure 5. Enso-Gutzeit Oy (1932), *20 Lauantaimajaa*. Modified by the authors.

Figure 6. Drawing by the authors from Enso-Gutzeit Oy (1932), *20 Lauantaimajaa*.

Figure 7. Drawing by the authors from Enso-Gutzeit Oy (1932), *20 Lauantaimajaa*.

Figure 8. Aitta. *Halpoja Kesäasuntoja* (1928), 33, 45, 101. Modified by the authors.

Figure 9. Drawing by the authors from Enso-Gutzeit Oy (1932), *20 Lauantaimajaa*, 17, 13, 11, 15.

Figure 10. Enso-Gutzeit Oy (1932), *20 Lauantaimajaa*, 16, 12, 10, 14. Modified by the authors.