



Activismo, reformismo, conformismo en el MoMA.

Una revisión de

“ITALY: A NEW DOMESTIC LANDSCAPE”



Universidad de Valladolid



TRABAJO FIN DE GRADO

**ACTIVISMO, REFORMISMO, CONFORMISMO. UNA REVISIÓN DE "ITALY: THE
NEW DOMESTIC LANDSCAPE" EN EL MOMA.**

AUTORA: ALBA RODRÍGUEZ SÁNCHEZ

TUTORAS: RAQUEL ÁLVAREZ ARCE Y MARTA ALONSO RODRÍGUEZ

Curso: 23/24

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

GRADO EN FUNDAMENTOS DE LA ARQUITECTURA



UNA REVISIÓN DE “ITALY: THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE” EN EL MoMA

INDICE

RESUMEN	6-7
ANTECEDENTES	12-39
El Museo de Arte Moderno de Nueva York	12-21
La Italia de los 70s	22-23
Italy: The New Domestic Landscape	24-39
ACTIVISMO	40-65
Ugo La Pietra	44-51
Archizoom Associati	52-56
Superstudio	57-65
REFORMISMO	66-99
Gae Aulenti	70-78
Ettore Sottsass	79-83
Joe Colombo	84-91
Mario Bellini	92-99
CONFORMISMO	100-137
Objetos seleccionados por sus medios formales y técnicos.	104-125
Objetos seleccionados por sus implicaciones socioculturales.	126-129
Objetos seleccionados por sus implicaciones de patrones de uso más flexibles y arreglo.	130-137
CONCLUSIONES	138-139



RESUMEN:

La década de los 70s en Italia fue un periodo de intensa transformación social, política y cultural que impactó profundamente en el campo del diseño. En este contexto de efervescencia, el diseño italiano se erigió como un muestrario de estos cambios y las reacciones ante estos.

De esta forma nos centraremos en la exposición [Italy: The New Domestic Landscape](#), celebrada en 1972 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) puesto que fue el escaparate mundial que consolidó a Italia como líder en el diseño contemporáneo, mostrando una nueva perspectiva del mobiliario y los entornos habitables.

El diseño de interiores italiano, y específicamente el mobiliario, fue testigo de una revolución que rompió con los cánones tradicionales de la funcionalidad y el formalismo para dar paso a una nueva concepción: la del "entorno doméstico expansivo".

El estudio aborda tres corrientes principales dentro del diseño de la época: activismo, reformismo y conformismo. En la corriente del activismo, diseñadores radicales como Superstudio y Archizoom utilizaron el mobiliario como un medio de crítica social. El reformismo, representado por figuras como Gae Aulenti y Ettore Sottsass, se enfocó en soluciones más prácticas, buscando la funcionalidad y adaptabilidad del mobiliario. Por último, el conformismo se centró en el diseño de objetos estéticamente atractivos pero menos comprometidos con el cambio social. De este modo, el trabajo avanza desde el análisis de conceptos generales y abstractos hacia la concreción de elementos físicos más específicos.

Este trabajo se centra en analizar cómo los diseñadores italianos de esta época redefinieron el mobiliario como una extensión de las aspiraciones culturales y políticas de la época.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura de los 70s, Arquitectura italiana, Exposiciones, MoMA, mobiliario expansivo.



ABSTRACT:

The 70s in Italy was a period of intense social, political, and cultural transformation that deeply impacted the field of design. In this context of effervescence, Italian design emerged as a reflection of these changes and the reactions to them.

In this way, we focus on the exhibition [Italy: The New Domestic Landscape](#), held in 1972 at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York, as it was the global showcase that solidified Italy's position as a leader in contemporary design, presenting a new perspective on furniture and living environments.

Italian interior design, and specifically furniture design, experienced a revolution that broke with traditional standards of functionality and formalism, giving way to a new concept: that of the "expansive domestic environment."

The study addresses three main currents within the design of the time: activism, reformism, and conformism. In the activist current, radical designers such as Superstudio and Archizoom used furniture as a means of social critique. Reformism, represented by figures like Gae Aulenti and Ettore Sottsass, focused on more practical solutions, seeking functionality and adaptability in furniture. Lastly, conformism centered on the design of aesthetically appealing objects but with less commitment to social change. Thus, the work progresses from the analysis of general and abstract concepts toward the concretion of more specific physical elements.

This work focuses on analysing how Italian designers of this period redefined furniture as an extension of the cultural and political aspirations of the time.

KEYWORDS: 70s Architecture, Italian Architecture, Exhibitions, MoMA, Expansive Furniture.

INTRODUCCIÓN:

El trabajo de investigación titulado [“Activismo, reformismo, conformismo. Una revisión de “Italy: The new domestic landscape” en el MoMA”](#) aborda una época crucial de transformación en el diseño, centrándose en cómo el entorno doméstico y el mobiliario reflejan los cambios sociales y políticos. Consiste en analizar las problemáticas existentes de la época, que no difieren de las actuales, y ver como los diseñadores reaccionaron a estas por medio del diseño.

Este estudio resulta relevante porque permite entender cómo los objetos cotidianos y los espacios que habitamos no solo tienen funciones prácticas, sino que también reflejan y promueven valores culturales y políticos. Además, nos permiten ver cómo era la forma de vivir de la época, sus preocupaciones e intereses, nos abre una ventana al pasado. El principal interés para la realización de este trabajo radica en la posibilidad de comprender cómo los diseñadores italianos desafiaron los paradigmas tradicionales priorizando nuevas formas de diseñar.

ESTADO DE LA CUESTIÓN:

El contenido de la exposición, las ubicaciones y las obras expuestas están estudiadas en el propio catálogo de la exposición escrito por Emilio Ambasz (1972), además incluye las cartas de los autores explicando el concepto de los módulos principales y sus intenciones con este. En la propia web del MoMA están disponibles documentos y fotografías sobre la exposición, incluyendo los bocetos originales del espacio de jardín con los que realizamos nuestra reconstrucción, sobre los que aplicamos los cambios que se observan en las fotografías de la exposición.

En cuanto a la historia del MoMA María Fullaondo (2010), realizó una tesis completa sobre alguna de las exposiciones precedentes y el origen del MoMA y del jardín. Además, contamos con varios artículos como *The Sculpture Garden through Time* (MoMA, 2020), *Historia del MoMA en Nueva York* (Travesías Digital, 2021).

La información para la investigación de los autores y sus obras ha sido más abundante. Aunque el propio catálogo venía con apartados sobre cada uno ha servido para completar la información. Para Ugo La Pietra hay entrevistas suyas, (*Artribune*, 2017) y un TFG que investiga sobre sus obras (Ormazaba, M., 2018). Archizoom y Superstudio presentan varios libros que investigan sobre sus proyectos, sus motivaciones y su trayectoria, como el de Pettena, G. (1982) o Gargiani, R. (2007). Estos dos últimos grupos junto a la situación social y política del diseño se analizaron dentro del libro de Colin Rowe (1978). Ettore Sottsass aparece en las investigaciones de Riva, M. (2009-2010), y en artículos como: *Ettore Sottsass: el enfant terrible del diseño* (MooveMag, 2020). Joe Colombo es otro de los diseñadores con una trayectoria bien documentada, en artículos como: *El diseño futurista de Joe Colombo* (Barnebys, 2020). También Alberto Rosselli en artículos como *Alberto Rosselli* (Design Addict); y en el propio archivo de Alberto Rosselli.



OBJETIVOS:

Explorar el contexto histórico en el que se encontraban los diseñadores italianos durante los años 70, destacando los factores sociales, políticos y culturales que influyeron en el diseño.

Analizar el impacto de la exposición "Italy: The New Domestic Landscape".

Investigar cómo los movimientos radicales y el activismo se reflejaron en el diseño de los entornos domésticos italianos de la década.

Examinar la relación entre los objetos de mobiliario y su función como expresión política y cultural, especialmente en el contexto de la modularidad, la flexibilidad y la expansión.

Evaluar la evolución de los entornos domésticos desde la crítica y el activismo hasta la reducción a objetos funcionales y estéticos más simples.

Poner en valor la labor de estos diseñadores destacando su contribución a la transformación del mobiliario y los entornos domésticos como una herramienta de activismo social, cultural y político.

El objetivo en general es el de explorar cómo el mobiliario expansivo no solo modificó el espacio habitable, sino que también sirvió como medio de expresión política y cultural, cuestionando el statu quo y proponiendo una visión más abierta y adaptable del hogar moderno, tomando como base la exposición Italy: The New Domestic Landscape.



METODOLOGÍA:

Para la realización de este trabajo se ha desarrollado en 3 partes:

En primer lugar, una revisión bibliográfica para poner en contexto tanto la exposición Italy: The New Domestic Landscape como las obras expuestas y los arquitectos y diseñadores que participaron en ella. Esta fase incluyó la consulta de diversas fuentes, como catálogos, artículos, y documentos relacionados con la exposición y su impacto en el diseño italiano de los años 70.

En segundo lugar, un redibujado de los proyectos. A partir de los documentos recopilados, se realizó un proceso de redibujado de los proyectos principales, incluyendo sus distintas configuraciones. Este proceso fue esencial para visualizar y comprender mejor las características formales y conceptuales de las obras, facilitando su posterior análisis detallado.

Por último, un análisis crítico de las obras y su relación con el contexto sociopolítico de la época, los precedentes de los diseñadores y las demás obras expuestas.



Figura 1: Fotografía de la puerta del MoMA.
Fuente: Revista Purgante.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA)

"New York alone, among the great capitals of the world, lacks a public gallery where the works of the founders and masters of the modern schools can be seen".

—Primer folleto del MoMA, 1929.



Figura 2: Lillie P. Bliss, (1864-1931) fundadora del MoMA.
Fuente: Archivo del MoMA.



Figura 3: Mary Quinn Sullivan, (1877-1939) fundadora del MoMA.
Fuente: Archivo del MoMA.



Figura 4: Abby Rockefeller, (1874-1939) fundadora del MoMA.
Fuente: Archivo del MoMA.

-La Fundación del MoMA: Visionarios del Arte Moderno

El Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) ha sido, desde su fundación, un pilar fundamental en la promoción y difusión del arte y del diseño modernos.

A principios del siglo XX, el panorama artístico en Estados Unidos estaba dominado por corrientes artísticas tradicionales. Los años veinte se encontraban marcados por un periodo de crecimiento económico, una gran expansión industrial y un auge de la bolsa que aumentó la riqueza de la población media, a su vez hubo un avance cultural hacia la modernidad y la búsqueda de nuevas formas de arte.

En este contexto tres visionarias, Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan y Abby Aldrich Rockefeller, vieron la necesidad de un espacio dedicado a la difusión del arte contemporáneo y fundaron el MoMA en 1929. Creando así el primer espacio estadounidense comprometido con el arte moderno que sirviese para promoverlo, darle visibilidad y desafiar las convenciones artísticas tradicionales.¹

Lillie P. Bliss (**Figura 2**), nacida en 1864, se dedicaba a coleccionar arte postimpresionista y a la crítica del arte moderno. Dedicó su vida a la promoción de las artes y del bienestar social. Mary Quinn Sullivan (**Figura 3**), nacida en 1877, era artista aficionada y profesora de arte en Nueva York. Abby Aldrich Rockefeller (**Figura 4**), nacida en 1874 y casada con John D. Rockefeller, Jr. desde 1901, se empezó a interesar en el arte moderno a raíz de la construcción de su casa en Nueva York de la mano del arquitecto Duncan Cadler.

Estas tres coleccionistas compartían la fascinación por el arte moderno y el compromiso con la filantropía, lo que las llevó a la creación y promoción de esta institución.

¹ Fullaondo Buigas de Dalmau, M. (2010) *Casas en el jardín del MoMA: la consolidación de un museo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. pg.234.

La visión del arte como disciplina que no debe limitarse a pequeñas galerías accesibles para las elites, sino que debe ser expuesto al mundo y accesible para la mayoría. Llevar el arte ante cualquier persona con intención de aprender o admirarlo fue uno de los principales causantes de la creación del MoMA.

“Entre las grandes capitales del mundo solo Nueva York carece de una galería pública donde se puedan ver todas las obras de los fundadores y maestros de las escuelas modernas”.

—Primer documento del MoMA²

Para la gestión del museo, se creó un comité en el que invitaron a Conger Goodyear, otro aficionado y coleccionista de arte, que se acabaría convirtiendo en el primer presidente del Museo de Arte Moderno, puesto que ocupó durante 10 años. A la hora de elegir director del museo, se pensó en Alfred Hamilton Barr, quien fue nombrado en julio de 1929, a la edad de 27 años. Este joven lideró el MoMA durante 14 años, en los que definió las colecciones y exposiciones, desarrolló programas educativos y fomentó las relaciones con artistas, coleccionistas y museos de todo el mundo.³

Barr concebía el museo como *“un torpedo moviéndose a través del tiempo, su nariz en el presente siempre avanzando, su cola en el pasado cada vez más lejano de hace 50 o 100 años”*⁴. En 1927 Barr realizó un viaje a Europa en el que contactó con la escuela Bauhaus que le inspiró en la implantación de un programa ambicioso e innovador que incluyera no solo la escultura y la pintura, sino el resto de las artes, entre ellas la arquitectura.

² **MoMA. (1929).** *Primer documento del MoMA.* Archivo Digital del MoMA.

³ **Fullaondo Buigas de Dalmau, M. (2010)** *Casas en el jardín del MoMA : la consolidación de un museo.* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. pg.234.

⁴ **Alfred H. Barr. (1933).** *“a torpedo moving through time, its nose the ever advancing present, its tail the ever receding past of 50 to 100 years ago.”* Archivo digital del MoMA.



Figura 5: *Las tres jóvenes de la foto son todas ‘Las Damas’, Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss y Mary Quinn Sullivan.*
Fuente: Revista digital VIVoumbria.



Figura 6: *Alfred H. Barr Jr. (1902-1981).*
Fuente: Archivo del MoMA.

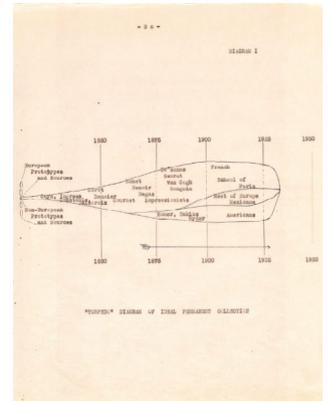


Figura 7: *Alfred H. Barr Jr. “Torpedo” Diagram of Ideal Permanent Collection, from “Report on the ‘Permanent Collection’”. 1933*
Fuente: Archivo del MoMA.



Figura 8: Vista de la instalación de la exposición *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh* (Nov.1929)
Fuente: Fotografía de archivo del MoMA realizada por Peter A. Juley



Figura 9: Vista de la instalación de la exposición *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh* (Nov.1929)
Fuente: Fotografía de archivo del MoMA realizada por Peter A. Juley



Figura 10: Fotografía de la quinta avenida mirando al sur desde la calle 59, mayo de 1932, edificio Heckscher

-Consolidación y Crecimiento: Primeros años:

A pesar del ambiente prospero en el que se orquesto el proyecto del MoMA tan solo dos semanas antes de su apertura ocurrió el Crack del 29, que marcó significativamente su inicio y desarrollo. La gran depresión redujo los fondos disponibles del museo y los donantes. A pesar de estos inconvenientes el museo se enfocó en su misión de promover el arte, y atrajo a una audiencia en crisis que buscaba consuelo en el arte. También se utilizó como refugio para los artistas modernos que se enfrentaban a las dificultades de la crisis y sirvió para mantener viva la innovación artística del momento.

La inauguración del MoMA finalmente ocurrió el 7 de noviembre de 1929 con la exposición "*Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*" (Figura 8 y 9). Esta exposición marcó un punto de inflexión en la historia del arte en Estados Unidos, presentando alrededor de 100 obras de artistas europeos que fueron fundamentales en la evolución del arte moderno, y sirvió para localizar el museo en el panorama artístico e introducir las nuevas corrientes innovadoras de arte al público. Supuso un punto de partida para las exposiciones de pintura moderna.⁵

Para su realización alquilaron 4 galerías expositivas y dos salas como oficinas del edificio Heckscher (Desde 1984 conocido como Edificio Crown) (Figura 10), contaban con un espacio de aproximadamente 450 m². Espacio que rápidamente se les quedó pequeño.⁶

⁵ Fullaondo Buigas de Dalmau, M. (2010) *Casas en el jardín del MoMA : la consolidación de un museo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. pg.29

⁶ Fullaondo Buigas de Dalmau, M. (2010) *Casas en el jardín del MoMA : la consolidación de un museo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. pg.235

La capacidad del museo para adaptarse y perseverar durante este período de incertidumbre fortaleció su posición y sentó las bases para su crecimiento futuro.

El museo se dedicaba principalmente a las exposiciones temporales debido a que su colección propia era bastante escasa. Sin embargo, tras la muerte de Lillie P. Bliss en 1931, esto cambió. Se donó toda su colección de obras (Figura 11), que incluía más de 250 piezas, constituyendo una base sólida que inspiró a muchos otros filántropos a hacer lo mismo.⁷

El museo fue un éxito, La revista TIME reportó que ya en marzo de 1930, 1,500 personas diarias visitaban el museo.⁸ A la par que el museo crecía el edificio Heckscher se iba quedando pequeño, se cerró esta etapa con la exposición Internacional de Arquitectura moderna (1932)⁹ que supuso la creación del departamento de Arquitectura. Tras esta se trasladó a un bloque de 5 plantas situado en el número 11 de la calle 53 Oeste el 3 mayo de 1932. Se inauguró con la exposición “Murales de pintores y fotógrafos americanos”¹⁰.

El MoMA seguía creciendo e iba necesitando más espacio, por lo que se empezó a plantear la construcción de un nuevo edificio, idea que cobró fuerza cuando Rockefeller cedió un solar y algunos bloques cercanos en la calle 53.

“Contentarse con un edificio mediocre en un solar como este sería traicionar a los propósitos y principios fundacionales del museo.”

— Alfred H. Barr¹¹

7 Fullaondo Buigas de Dalmau, M. (2010) *Casas en el jardín del MoMA: la consolidación de un museo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. pg.235

8 Travesías Digital. (2021). *Historia del MoMA en Nueva York*.

9 “Modern Architecture International Exhibition”, exposición #15 del MoMA 9.02.1932-23.03.1932.

10 “Murals of American Painters and Photographers”, exposición #16 del MoMA [3.05.1932-31.05.1932].

11 Carta de Alfred H. Barr a Abby Aldrich Rockefeller, julio de 1936. En «MoMA Reopened», The New Criterion, (verano 1984)



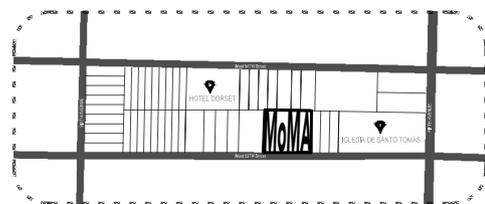
Figura 11: La colección de Lillie P. Bliss, todavía exhibida en el departamento de su propietaria



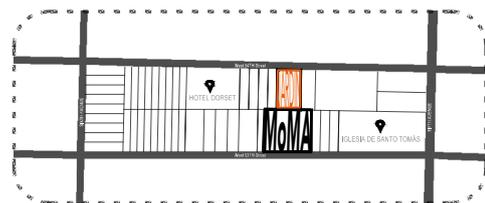
Figura 12: Construcción de la sede definitiva del MoMA en 1938.



Figura 13: Primer edificio permanente de la sede del MoMA, 1939. Philip L. Goodwin y Edward Durell Stone. Fuente: Fotografía del archivo del MoMA.



New York City 1936



New York City 1937



New York City 1939



New York City 1950

Figura 14: Evolución del Espacio del jardín a través de los años.

Con la exposición Internacional de Arquitectura moderna tan reciente se decidió que el nuevo edificio debería responder a los principios manifestados en esta, por lo que el mejor arquitecto para su construcción debería estar entre los maestros de la misma.

A la hora de decantarse por alguno se barajaron nombres como Ludwig Mies Van Der Rohe, Walter Gropius y J.J.Oud, pero tras presiones se lo acabaron encargando a dos americanos sin mucho renombre: Philip L. Goodwin, coleccionista de arte y accionista del MoMA, y Edward Durrell Stone.¹²

Al igual que en sus primeros años fueron variando de localización. Una vez asentados en el nuevo edificio este ha ido variando con los años, destacando la implantación del "jardín para la exposición de esculturas". Esta idea surgió de la donación de John D. Rockefeller en 1937 del solar situado en la parte trasera de la nueva sede. Se creó un comité específico para definirlo formado por Abby Aldrich Rockefeller, Alfred H. Barr, John McAndrew, Philip L. Goodwin, Sarah Gildersleeve Fife y Helen Lansdowne Resor.

El espacio del jardín fue variando en concepto desde sus primeros momentos, cambiando a dos semanas de la inauguración del nuevo edificio de 700m² originales a 3.700 m², y el frente trasero de 23m a 122m. Ante este cambio súbito Alfred H. Barr y John McAndrew, conservador del departamento de arquitectura, presentaron una propuesta de jardín para que fuera construida inmediatamente y poder utilizarse en el décimo aniversario del MoMA. Así surgió el primer jardín de esculturas de Estados Unidos.¹³

12 Fullaondo Buigas de Dalmau, M. (2010) *Casas en el jardín del MoMA : la consolidación de un museo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. pg.236

13 Fullaondo Buigas de Dalmau, M. (2010) *Casas en el jardín del MoMA : la consolidación de un museo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. pg.237

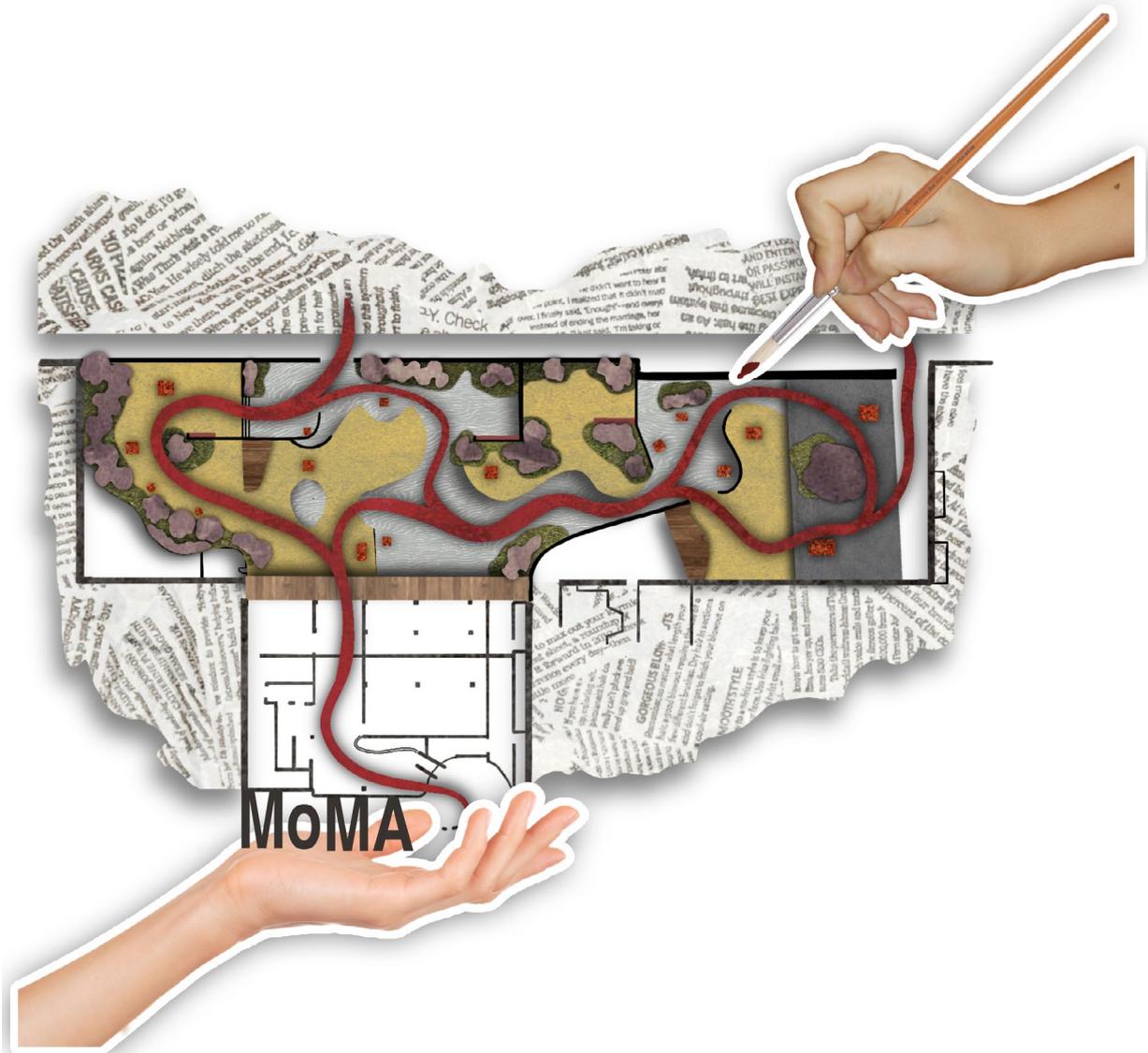


Figura 15: Collage conceptual de la configuración del espacio del primer jardín de esculturas. El espacio de jardín como mero de las obras, para recorrer y contemplar.
Fuente: Elaboración propia.

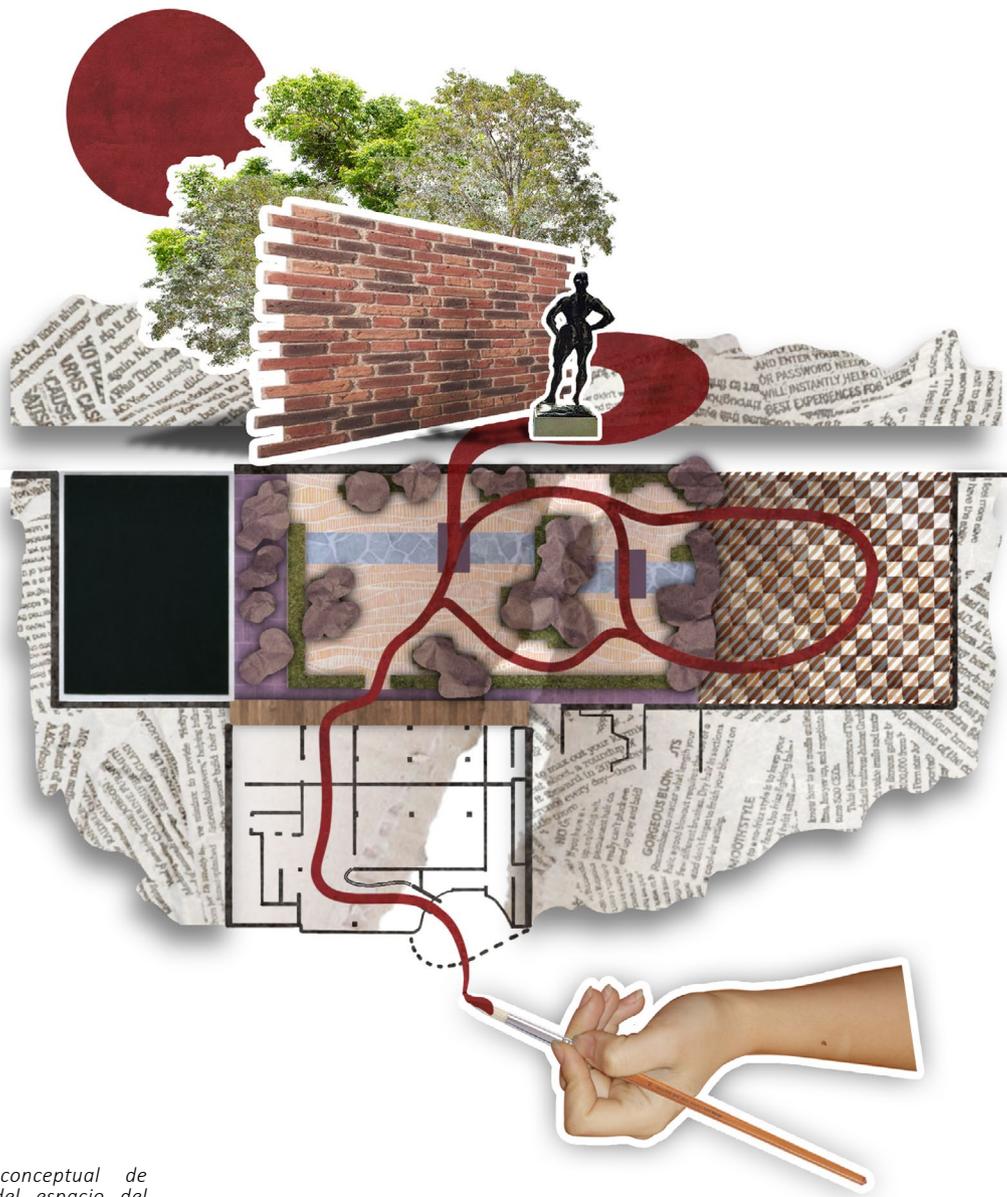


Figura 16: Collage conceptual de la configuración del espacio del jardín de Abby Aldrich Rockefeller. El espacio de jardín como contemplación.
Fuente: Elaboración propia.

Tras la muerte de Abby Aldrich Rockefeller en 1948, se decidió que el nuevo jardín llevaría su nombre, y sería diseñado por Philip Johnson tras diez años de la inauguración del nuevo edificio (1954).

A diferencia del jardín original, la parcela que se le asigna a Philip Johnson es significativamente menor, reduciendo el frente de 122m a 53m. Puesto que el museo Whitney compró el solar oeste adyacente y el extremo este del jardín se planteaba libre para exposiciones temporales, de modo que pudiera completar las galerías interiores del museo.

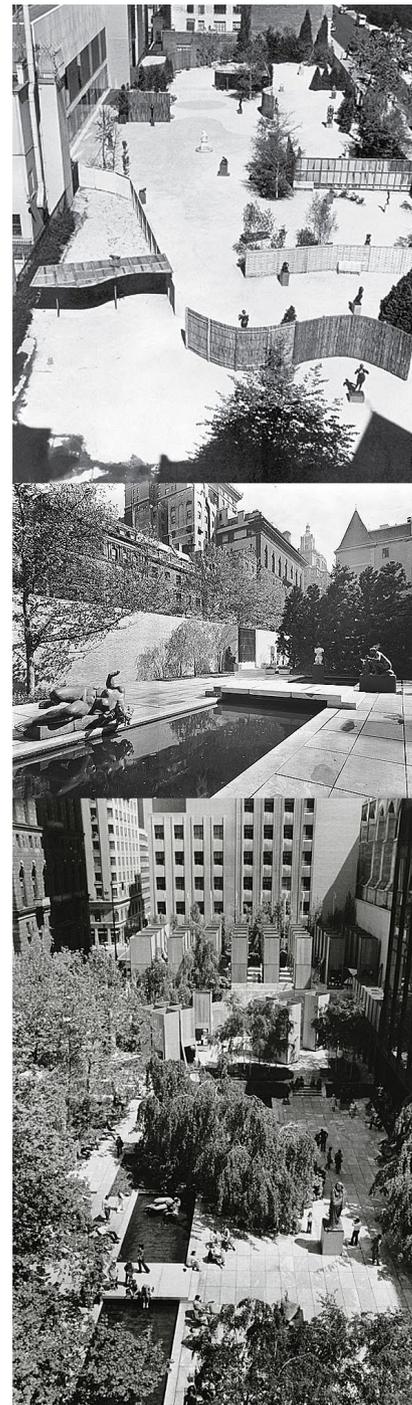
Tal y como explica María Fullanondo en "Casas para el jardín del MoMA, la consolidación del museo" este nuevo espacio prioriza el carácter urbano del proyecto y fusiona la idea de un espacio de reunión con la idea de un espacio para jardín en un sentido más tradicional.¹⁴

Mientras el primer jardín buscaba una relación directa con la ciudad contraponiendo la imagen dura de nueva york y del edificio del museo con este entorno vegetal¹⁵, mediante la continuidad visual, esta nueva propuesta busca justamente lo contrario, disponiendo de un muro de ladrillo de 4 metros que encierra este espacio en sí mismo.

Sin embargo, se perdió ese aspecto de espacio expositivo que presentaba el primer jardín relegando esta función al área de exposiciones temporales en el lado Este.

Es en este contexto de "bonanza", con nuevos espacios expositivos cuidados en el que se realiza la exposición de la que va a tratar este trabajo: ["Italy: The new domestic landscape"](#).

Figura 17: Evolución del espacio del jardín a lo largo de los años.
 -Vista Este del Jardín de esculturas, 1939. Fuente Extracto del Oasis in the City.
 -Vista Este del jardín de esculturas de Abby Aldrich Rockefeller, 1953.
 -Vista del el Jardín de esculturas, 1972. EXPO "The new domestic landscape"



14 Fullanondo Buigas de Dalmau, M. (2010) Casas en el jardín del MoMA : la consolidación de un museo. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. pg.245

15 MoMA. (2020). The Sculpture Garden through Time



La Italia de los 70s

El mundo del diseño se encontraba en un contexto de cambio. Los artistas evolucionaron desde la preocupación tradicional por la estética de los objetos a una preocupación por su funcionalidad. Estos se empiezan a concebir como parte del entorno, parte de un todo, y no únicamente como entidades aisladas y autosuficientes.

Es una época marcada por los cambios sociales y políticos a nivel global, coincidiendo con el inicio de grandes movimientos radicales que desafiaban las normas y promovían nuevas formas de pensar sobre la vida y la sociedad, y con ello de entender la vida diaria. Entre ellos los movimientos por los derechos civiles y el feminismo estaban en pleno apogeo. En este clima de agitación y búsqueda de justicia social, la idea del hogar y el entorno doméstico también comenzó a reinterpretarse. Las personas buscaban espacios que no solo fueran funcionales, sino que también reflejaran estos nuevos valores de igualdad, flexibilidad y creatividad.¹⁶

Todo esto se juntó con el desarrollo de la tecnología que cambió por completo la imagen de la vida moderna. La automatización, el auge de los electrodomésticos y los avances en la tecnología espacial fomentaron un ambiente de optimismo tecnológico y exploración. Se empieza a reflexionar sobre el papel de la tecnología en nuestra vida diaria y como podría transformarla. En el mundo del diseño esto se muestra buscando nuevos materiales y nuevas formas que permitan una mayor funcionalidad.

También destaca una creciente preocupación por el panorama ambiental. Surge una conciencia generalizada sobre la sostenibilidad y el debate sobre el uso de recursos y la búsqueda de formas de vida que no influyeran negativamente sobre el entorno natural.

¹⁶ **Ambasz, E. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design.* Nueva York: The Museum of Modern Art. pg.11.

La coexistencia de todos estos debates y reacciones generó un clima ideal de investigación y preocupación por el futuro a nivel mundial. Sin embargo, destacó sobre todos los demás la situación que se vivía en Italia.

Allí se generó un entorno tan complejo y variado que permitió ver numerosos enfoques y propuestas tan diversos que llevaron al MoMA a realizar una exposición centrada únicamente en sus diseñadores y sus ideas.

No solo eran líderes en la innovación del diseño industrial y de mobiliario, sino que sus trabajos reflejaban los cambios sociales y tecnológicos de la época, creando productos que no solo eran prácticos, sino que también actuaban como declaraciones de estilo y pensamiento.

El MoMA decidió celebrar y expandir esta sinergia única entre diseño y producción, destacando cómo el diseño italiano estaba moldeando nuevas formas de vivir y pensar mediante la exposición sobre la que nos vamos a centrar en este trabajo: ["Italy: The New Domestic Landscape"](#).



Figura 18: *Superstudio*, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris, Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro Poli. *The Continuous Monument: New York, project.* (1969)

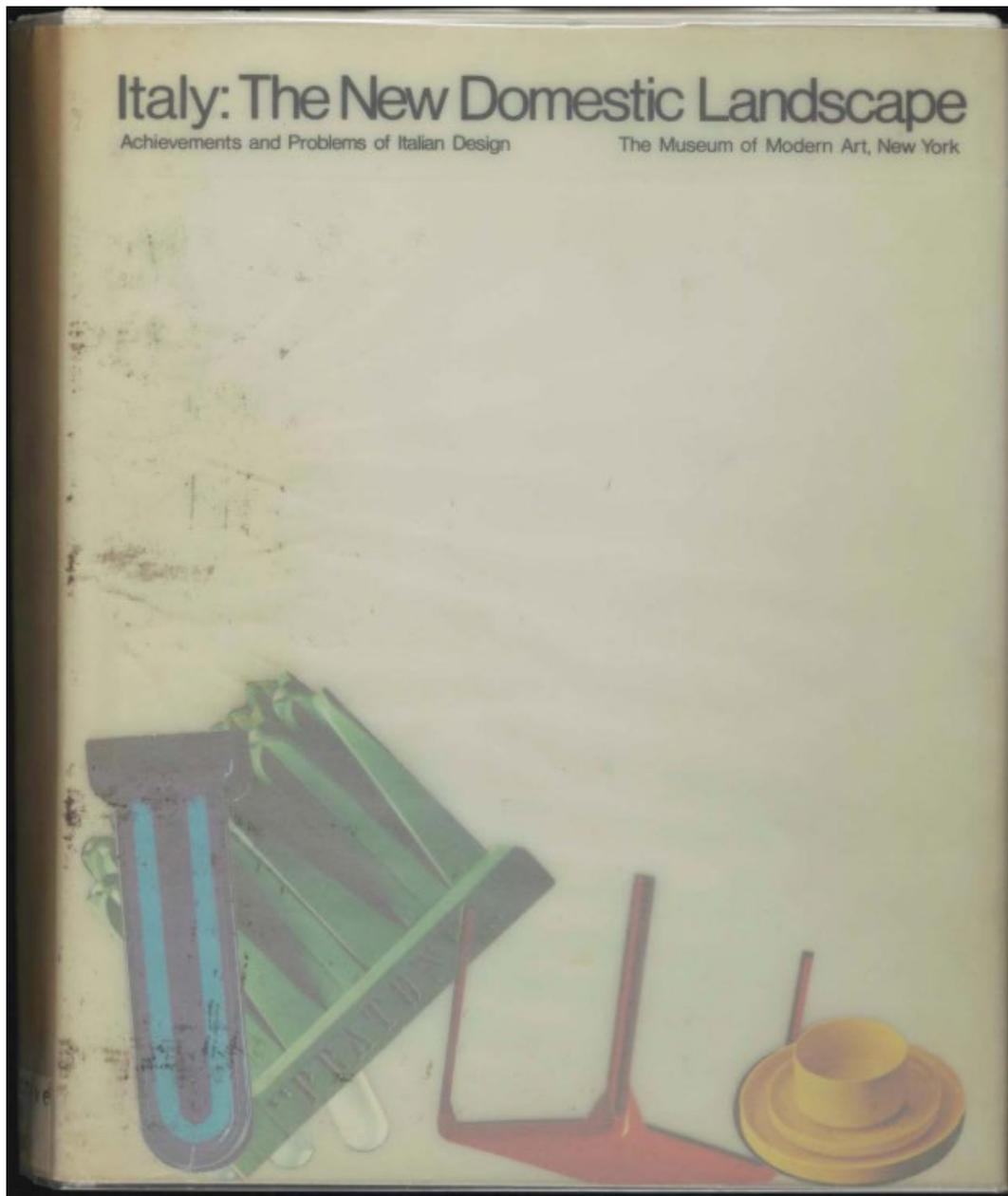


Figura 19: Portada de la exposición "The New Domestic Landscape". MoMA, 1972.
Fuente: Fotografía de archivo del MoMA.

Figura 20: Vista de la instalación del patio del MoMA, "Italy: The New Domestic Landscape", 1972, fotografía de George

Figura 21: Vista de la instalación del patio del MoMA, "Italy: The New Domestic Landscape", 1972, fotografía de George Cserna.
Fuente: Archivo del MoMA.



“THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE” EN EL MOMA 1972

Entre el 26 de mayo y el 11 de septiembre de 1972 se realizó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York la exposición ITALY: “The new domestic Landscape”.

La exposición estaba formada por modelos de mobiliario expansivo y pequeñas piezas marcadas por un enfoque radical y experimental que mostraba los diversos puntos de vista intelectuales e innovadores que coexistían en la Italia de los 70. La exposición no se centró únicamente en sus piezas y en el entorno doméstico, sino que las relaciono con el diseño, la sociedad y el futuro del hábitat humano.



-Origen de la exposición:



Figura 22: Fotografía de Emilio Ambasz
Fuente: *Compasso d'Oro*.

Para hablar de como esta exposición se llevó a cabo primero debemos hablar de la persona que se encargó de idearla y llevarla al público general: Emilio Ambasz, arquitecto y diseñador argentino, fue coordinador del Departamento de Arquitectura y Diseño del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) entre 1969 y 1976. Durante estos años, Ambasz participó en la promoción y exhibición de la arquitectura y el diseño contemporáneos, contribuyendo a la difusión y apreciación de nuevas tendencias y enfoques, destacando su fijación en las corrientes de diseño italianas que le llevaron en 1970, junto al resto del departamento, a idear la exposición.¹⁷

A pesar de haberla empezado a dar forma en 1970 no fue hasta 1971 que comenzaron a trabajar en ella debido a diversos problemas administrativos y financieros del museo. Esto sin embargo supuso, tal y como explica Emilio en el catálogo del MoMA, un aumento beneficioso del tiempo para organizar la exposición, lo que contribuyó significativamente a su éxito.

Gracias al tiempo dedicado a la elaboración de la exposición se analizó cada obra minuciosamente y el catálogo de muestras fue constantemente reexaminado, lo que los llevo a la conclusión de que con meramente las obras principales del momento no mostrabas de forma autentica el estado del panorama italiano ya mencionado. Esto se debe a que el diseño italiano del momento no tenía unas ideas consistentes como para formar parte de una clasificación fija en cuanto a forma o ideología, sino que eran un conjunto de contradicciones y conflictos subyacentes de la producción de objetos.¹⁸

La exposición se centró en el concepto de domesticación: humanizar los espacios y hacerlos propios. Esto es lo que hicieron los diseñadores italianos con el mobiliario, lo "domesticaron".

Estos muebles transformaron los entornos domésticos en espacios más personales, flexibles y acogedores, integrando valores culturales y promoviendo un estilo de vida más cómodo y conectado con el usuario.

¹⁷ **Architect Magazine (2016)** *The elusive Mr. Ambasz*, Architect Magazine.

¹⁸ **Ambasz, E. (1972)**. *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. Nueva York: The Museum of Modern Art. pg.11.



—Te vuelves responsable, para siempre, de lo que has domesticado. [...]

—¿Qué significa “domesticar”?

—Es algo demasiado olvidado – dijo el zorro. – Significa “crear lazos”.

— Antoine de Saint-Exupery, El principito capítulo 21

Figura 23: Collage conceptual del concepto de domesticación junto a los módulos expositivos.
Fuente: Elaboración propia.



Figura 24: Lichtenstein, R. (1989) Stairway Mural. Mural. Tel Aviv Museum of Art

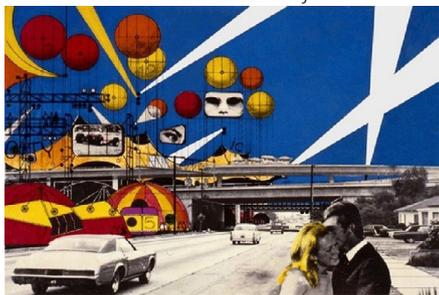
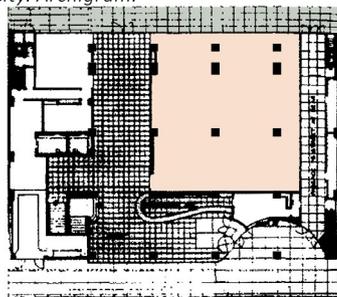


Figura 25: Cook, P., Crompton, D., Herron, R. & Pask, G. (1968) Instant City. Archigram.



Planta Baja

Figura 26: Planimetría del museo y zonificación. Planta Baja.

■ Espacio Jardín
■ Espacio expositivo

Fuente: Archivo del MoMA.

-Elementos Clave y Requisitos de la Exposición:

Analizando el catálogo del MoMA se pueden observar una serie de variables comunes que caracterizaban el diseño de la época. Algunas de estas variables ya mencionadas incluyen la combinación de funcionalidad con una estética atractiva y vanguardista, destacando especialmente las piezas que permitían una mayor flexibilidad de uso dentro del espacio doméstico. También existen otras como la utilización de nuevos materiales experimentales como el Porex, metacrilato, plásticos, etc. que ofrecían nuevas posibilidades en términos de durabilidad, sostenibilidad y estética.

La influencia de movimientos artísticos, como el Pop Art (Figura 24) y el Anti-Diseño (Figura 25), también era evidente. Estos movimientos no solo proporcionaban un trasfondo artístico y crítico, sino que también influían en las características estilísticas de los diseños. Se tendía a utilizar paletas monocromáticas vivas y contrastantes, como el naranja, rojo o azul, además de las formas orgánicas y geométricas que buscaban la funcionalidad, pero dotaban al objeto de cierto valor escultórico.¹⁹

Estas son algunas de las características comunes que se pueden identificar, pero ¿Qué pedían exactamente para la exposición? Además de exponer obras existentes en el panorama del diseño, desde la propia dirección del MoMA se propuso a un grupo selecto de los diseñadores más destacados de Italia la oportunidad de presentar un concepto, un entorno que explorase su enfoque ante la relación entre lo construido y lo natural, los "Environments"²⁰.

19 Lambert, T. (2014). *Diseño italiano* 101.

20 Ambasz, E. (1972). *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. Nueva York: The Museum of Modern Art. pg.137.

De esta forma se puede dividir la exposición en dos secciones principales, no solo en cuestión de programa sino por la localización en la que se expusieron:

Espacio de Jardín y pequeños objetos:

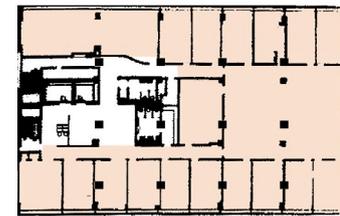
La primera parte de la exposición se encontraba abierta al público en el jardín de esculturas del museo. Presentaba los pequeños objetos del hogar dispuestos a lo largo del espacio libre para exposiciones temporales que se encuentra en la zona este del jardín, permitiendo al visitante recorrerlo de forma libre.

Galerías interiores y los entornos:

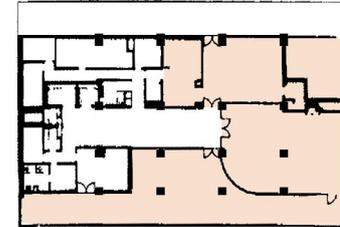
La segunda parte se encuentra más protegida, en el interior de las galerías temporales del museo, diseñadas para permitir un espacio diáfano que se modificase según las necesidades del momento. En esta parte se disponen los entornos que la dirección mando hacer expresamente para la exposición.

Las galerías permitían exponer los entornos en su máximo esplendor, vinculando los que tenían características comunes de forma que generaban su propio entorno de entornos, y permitiendo jugar con el espacio para enfatizar las ideas que defendían los más críticos y conceptuales.

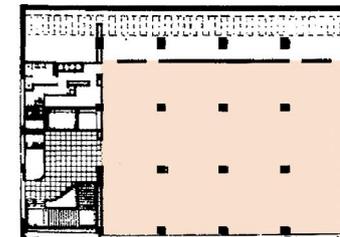
Estos puestos en conjunto buscaban provocar un diálogo y una reflexión sobre el futuro del diseño, contraponiendo dos aproximaciones opuestas.²¹



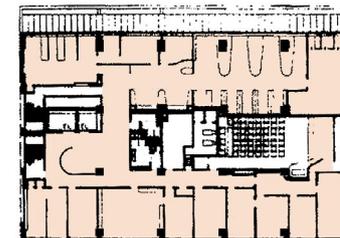
Quinta Planta



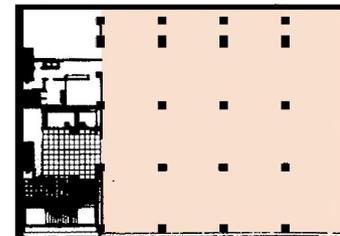
Cuarta Planta



Tercera Planta



Segunda Planta



Primera Planta

Figura 27: Planimetría del museo y zonificación. Planta 1ª-5ª.
Fuente: Archivo del MoMA.

■ Espacio Jardín
■ Espacio expositivo

21 **Ambasz, E. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. Nueva York: The Museum of Modern Art, pg.137.

Espacio de Jardín y pequeños objetos:

Esta sección se desarrolla en el jardín de esculturas del museo, más concretamente en la zona este dedicada para exposiciones temporales.

A lo largo de esta se exponen las pequeñas piezas de diseño en unos expositores que analizaremos más tarde.

El jardín se convierte en un laberinto de edificios que permiten ver a través de su escaparate las obras, (Figura 28). El espacio de la exposición se vincula con el del jardín de esculturas de Abby Aldrich Rockefeller, el jardín se desvirtúa hacia la zona de exposición rígida de forma que la exposición y el jardín se convierten en uno, (Figura 29). La primera parte presenta una serie de módulos expositivos que se giran adaptándose a las formas del jardín existente y sus recorridos, y vinculando estas con la zona expositiva más rígida que se encuentra a mayor altura. Esto recuerda a ese primer jardín del MoMA, diseñado por Alfred H. Barr y John McAndrew, la exposición contrapone la imagen dura de los edificios de nueva york con la vegetación de jardín además de fusionar las dos zonas y vinculando el jardín con el espacio expositivo.

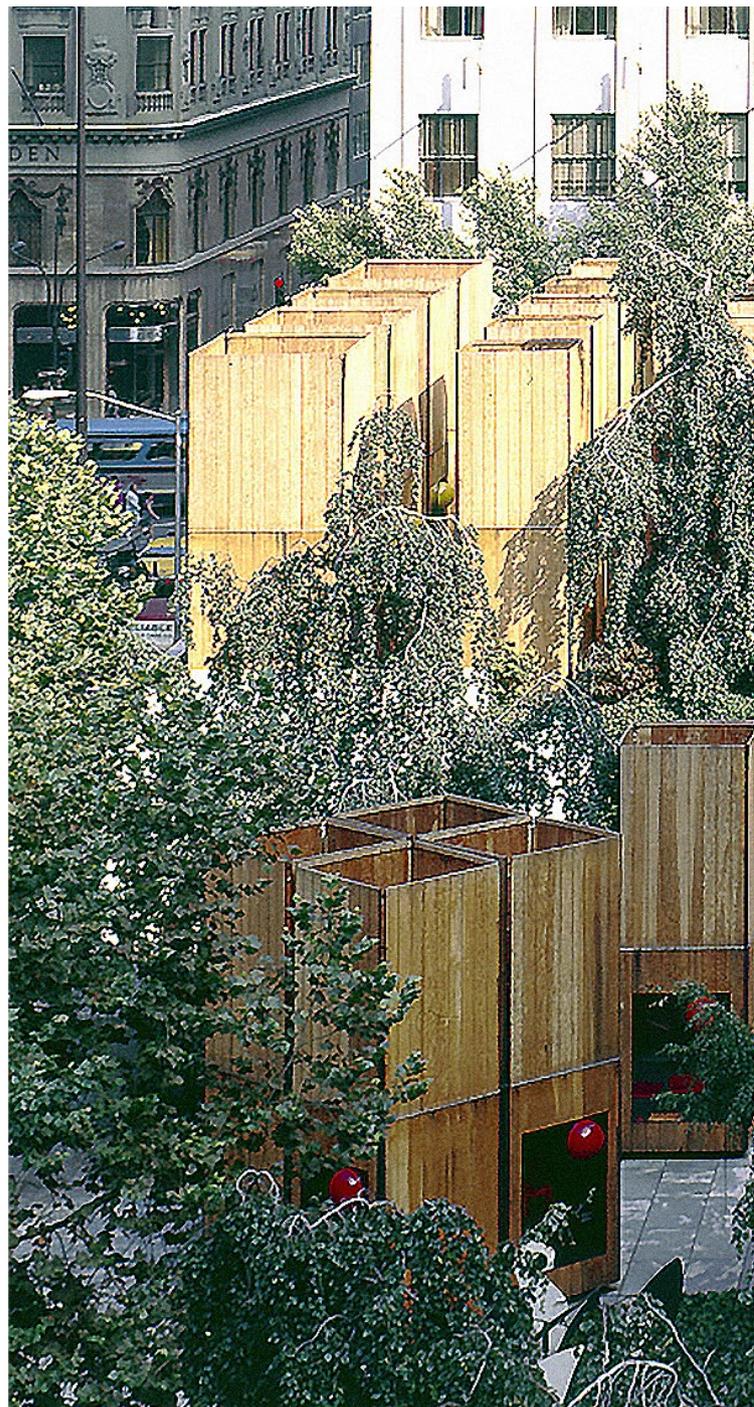
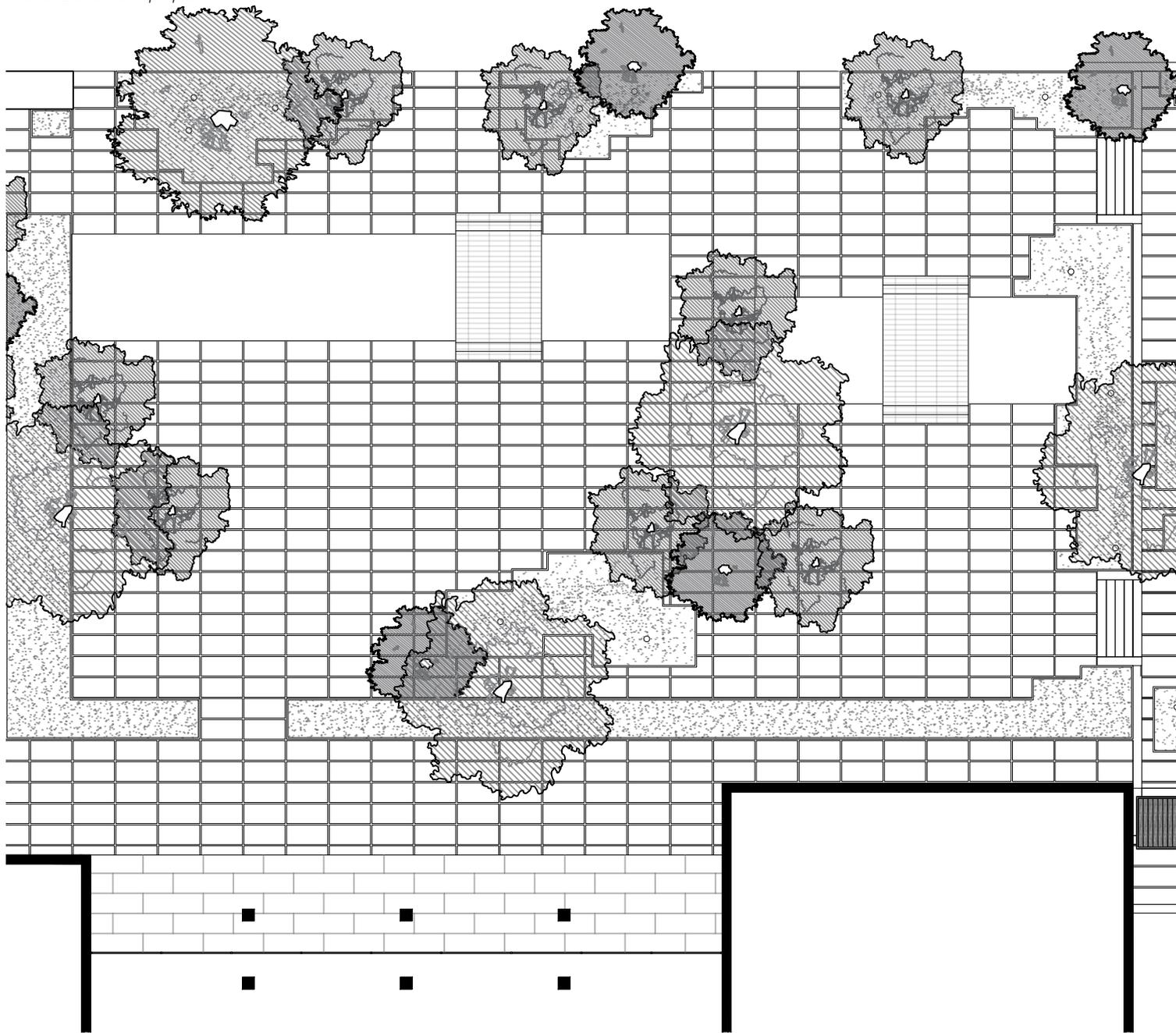


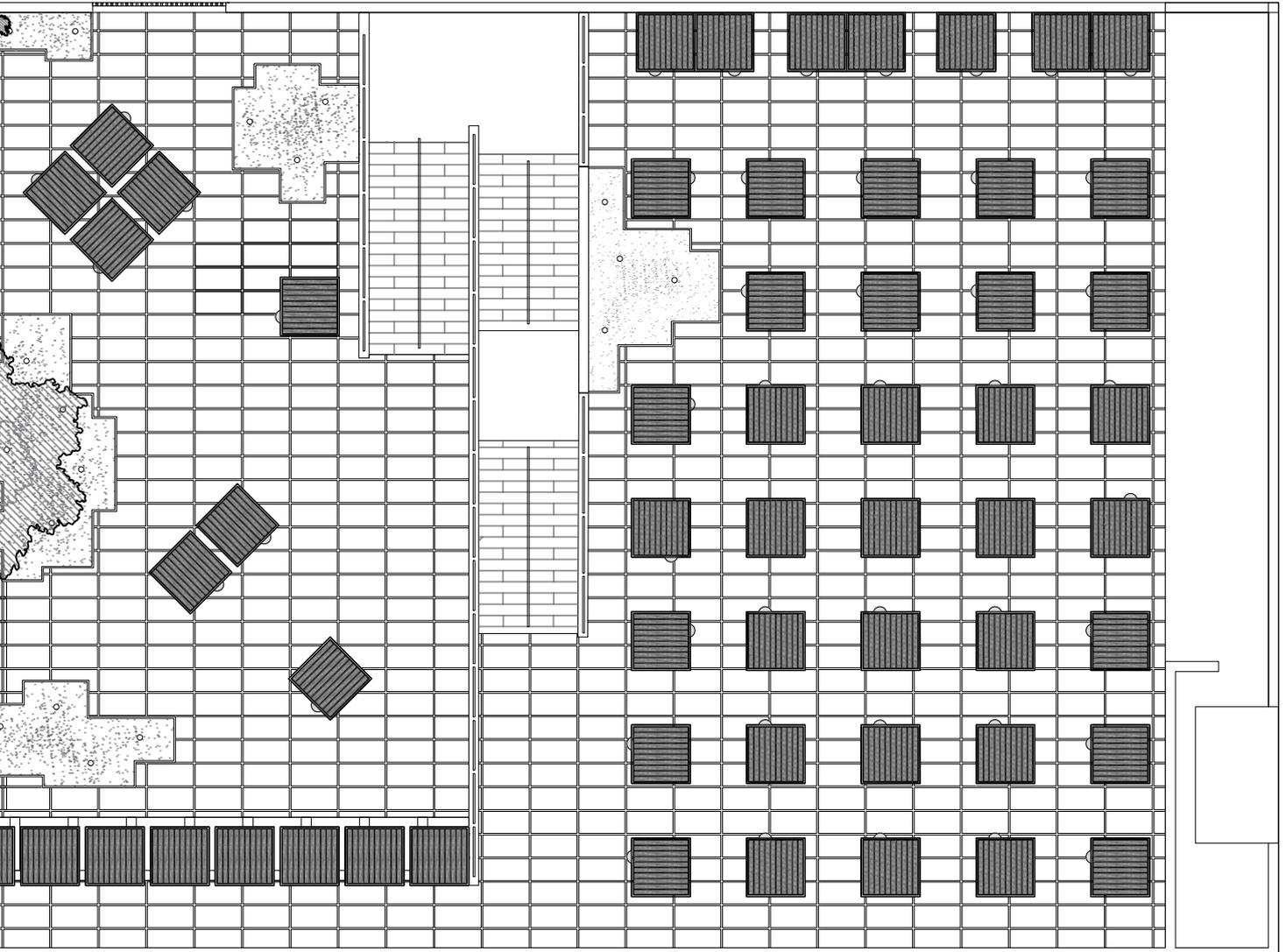
Figura 28: Vista de la instalación del patio del MoMA, "Italy: The New Domestic Landscape", 1972, fotografía de George Cserna. Fuente: Archivo del MoMA.



Figura 29: Planimetría de la disposición del jardín durante la exposición "Italy: The New Domestic Landscape".

Fuente: Elaboración propia.





E 1/200



Los módulos de la exposición se asemejan a los grandes edificios que rodean al museo, generando un "skyline" propio, tal y como intentan mostrar algunas de las imágenes realizadas durante la inauguración, (Figura 30 y 31).

Estos módulos están compuestos de piezas prefabricadas que permiten su variación y facilitan su transporte, recordando a aquellos requisitos que se pedían para las propias piezas expuestas.

Presenta un cierre exterior de madera, con piezas que se abren para generar esa imagen esbelta de la que hablábamos, pero también pueden cerrarse, para facilitar el traslado y proteger las piezas, (Figura 32).

Dentro del módulo se encontraba un expositor escalonado que permitía mostrar varias piezas por expositor, orientado a la apertura principal hacia el recorrido principal de la exposición, (Figura 33).



Figura 30: Vista de la instalación del patio del MoMA, "Italy: The New Domestic Landscape", 1972, fotografía de Leonardo LeGrand.

Fuente: Archivo del MoMA.

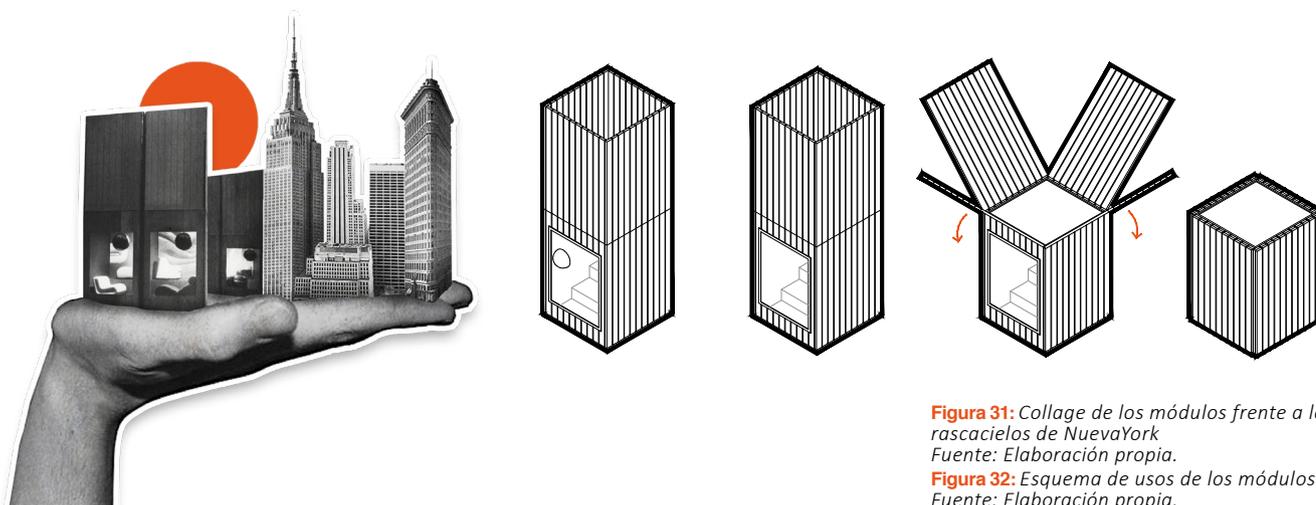


Figura 31: Collage de los módulos frente a los rascacielos de Nueva York
Fuente: Elaboración propia.

Figura 32: Esquema de usos de los módulos.
Fuente: Elaboración propia.

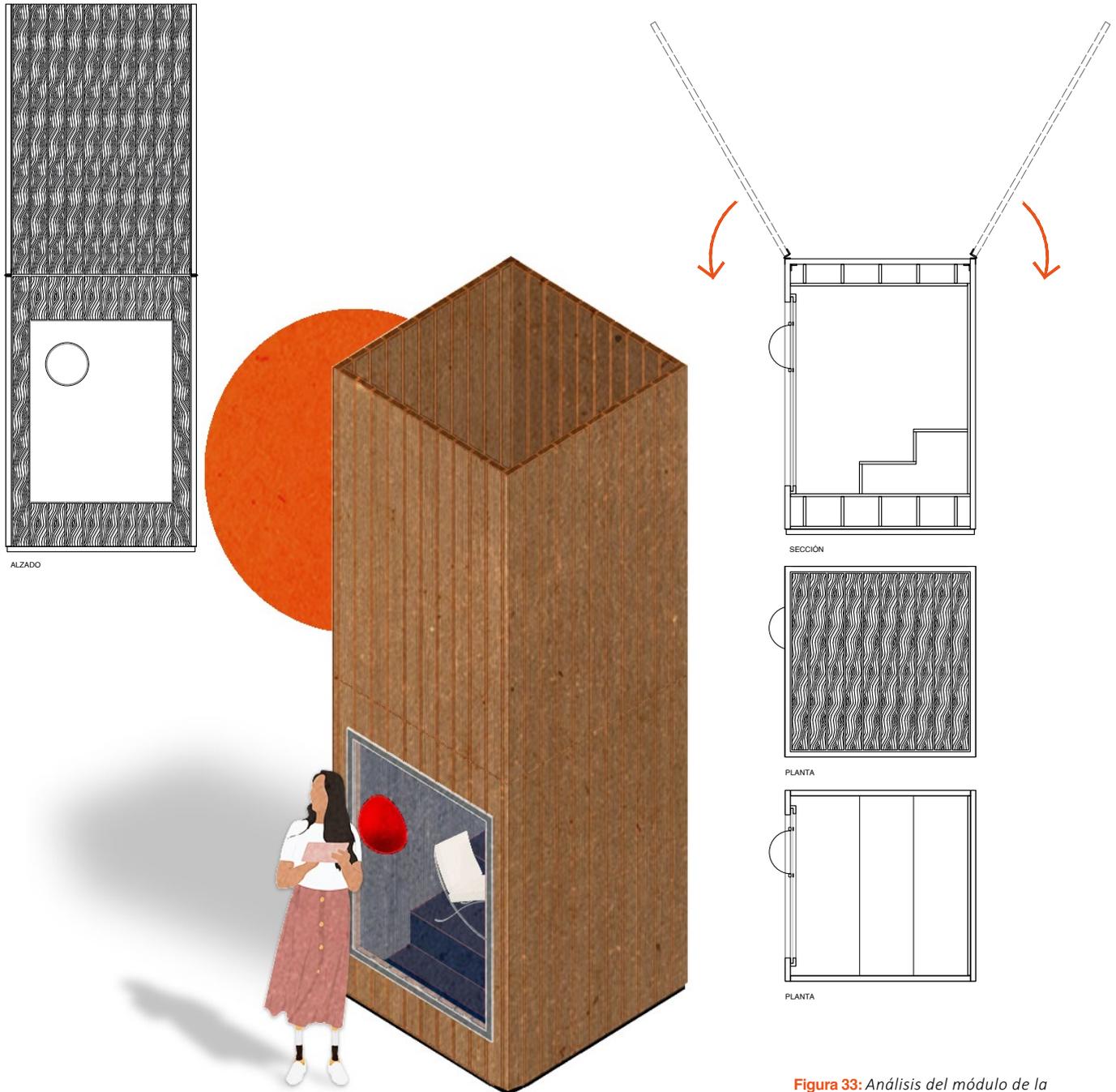


Figura 33: Análisis del módulo de la exposición "Italy: The New Domestic"

Galerías interiores y los entornos:

Los entornos expuestos en esta sección fueron diseñados expresamente para la exposición. La organización envió un programa especial a algunos de los diseñadores italianos más destacados del momento.

Este programa pedía explícitamente que se considerara la historia reciente del diseño, destacando la búsqueda de una "solución prototípica" realizada por tantos arquitectos y diseñadores precederos. Sin embargo, estos habían cometido el error de no tener en cuenta "la sucesión de nuevas experiencias perceptuales que ocurren entre el hoy y el mañana inevitablemente modificaría aquellas constantes que les preocupaban"²². Es decir, se les solicitaba combinar la historia reciente del diseño con el pensamiento a futuro a la hora de idear los entornos.

El programa se elaboró con la intención de explorar distintos enfoques: desde el análisis de las rutinas diarias para diseñar espacios que les den estructura, hasta el concepto de despojarse de todos estos para redefinir la forma de vivir.²³

A partir de esta intención se eligieron los diseñadores que representaban estos dos grupos generando las dos secciones de las que hablaremos en los siguientes apartados.

Se incluyó un análisis de los problemas universales que impactaban al diseño como parte de las consideraciones generales del proyecto.²⁴ Destacan la importancia de las superestructuras sociales, como los valores y la ética, en la transformación de la sociedad urbana, señalando que la vida cotidiana es crucial para la estructura social. El diseño, en este sentido, debe fomentar la autogestión individual evitando llegar a una disociación colectiva de los individuos.

22 **Ambasz, E. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design.* New York: The Museum of Modern Art, p. 137.

23 **Ambasz, E. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design.* New York: The Museum of Modern Art, p. 140.

24 **Ambasz, E. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design.* New York: The Museum of Modern Art, p. 143-148.

Se enfatiza el papel del entorno doméstico como el vínculo esencial entre el individuo y la sociedad, subrayando la necesidad de entornos flexibles que permitan la evolución del espacio.

Además de estas consideraciones filosóficas, se incluyeron ciertas consideraciones prácticas.

Los entornos se pensaron, tal y como explicamos antes, para exponerse en las galerías interiores del museo por lo tanto se encontraban limitados espacialmente por las condiciones de las salas. Cada entorno tenía que entrar en un cubo de 3,6x4,8x4,8 metros.²⁵

Además, se debía tener en cuenta que los entornos propuestos debían enviarse hasta EEUU en contenedores de 5,9 x 2,3x2,2 con una puerta de acceso de 2,2x2,1 por lo que estas medidas limitan las propuestas de forma que las obligaban a ser desmontables y con elementos de un tamaño que les facilitase el traslado²⁶. A su vez esto coincidió con otra de las peticiones, que era la de pensarse para en un futuro ser producido industrialmente de forma que las nuevas viviendas estuvieran disponibles para familias de bajos a medios ingresos (según el ingreso medio italiano del momento).

Teniendo en cuenta estas consideraciones se permitía utilizar el espacio con total libertad incluso ignorando todo lo establecido y presentándolo únicamente de forma audiovisual, según la intención del creador de generar una experiencia sensorial más que visual, (Figura 34).

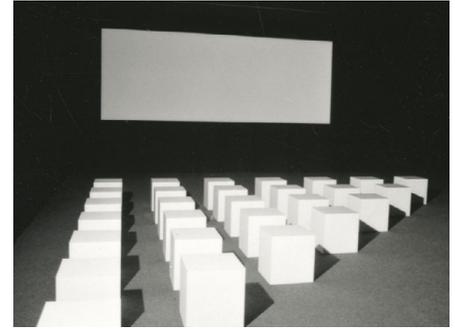


Figura 34: Vista de la instalación de la exposición *Italy: The New Domestic Landscape*, 1972, fotografía de Leonardo LeGrand. Entornos expuestos mediante medios audiovisuales
Fuente: Archivo del MoMA.

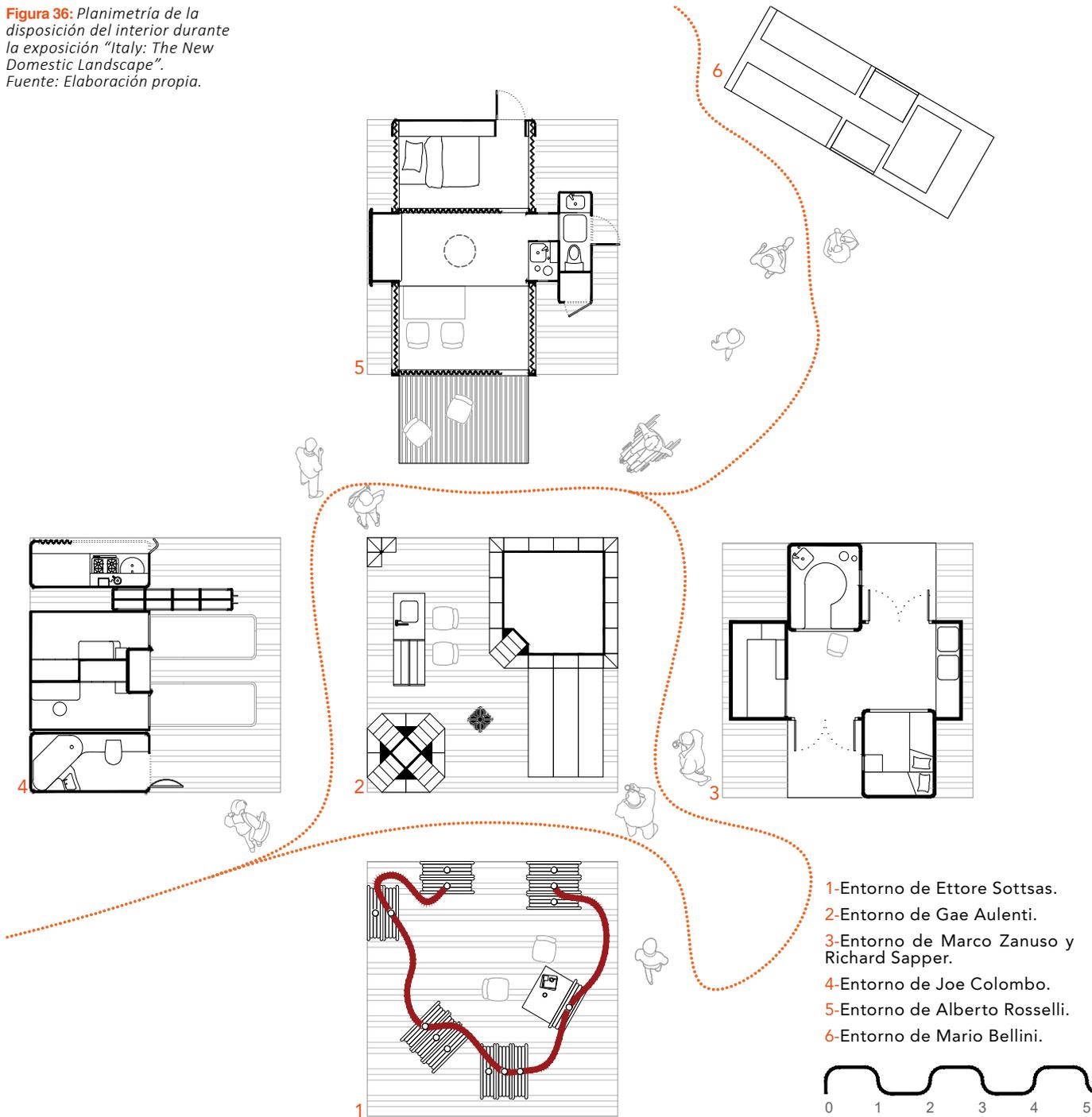


Figura 35: Vista de la instalación de la exposición *Italy: The New Domestic Landscape*, 1972, fotografía de Leonardo LeGrand. Entornos expuestos mediante modelos.
Fuente: Archivo del MoMA.

²⁵ **Ambasz, E. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 141.

²⁶ **Ambasz, E. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 142.

Figura 36: Planimetría de la disposición del interior durante la exposición "Italy: The New Domestic Landscape".
Fuente: Elaboración propia.



“La mente humana tiene dos escalas principales para medir el tiempo. La mayor toma la duración de una vida humana como su unidad, de modo que no hay nada que hacer sobre la vida: es de una dignidad y simplicidad animal, y debe ser considerada desde un punto de vista pacífico y fatalista. La menor tiene como unidad el momento consciente, y es a partir de este que consideramos el espacio cercano, una actividad de la voluntad, las sutilezas del tono social y tu personalidad. Las escalas están tan alejadas que casi dan la impresión de definir dos dimensiones; no entran en contacto porque lo que es demasiado grande para ser concebido por una, aún es demasiado pequeño para ser concebido por la otra.”

— Empson, W. ²⁷

En resumen, se pedían soluciones a problemas de hoy manteniendo en mente los problemas del mañana. Es decir, tal y como concebía el tiempo Empson, reconciliar una escala de tiempo con otra.

Así, las galerías del museo se convierten en un entorno compuesto por entornos, con el objetivo de demostrar que existen tantas formas de pensar como maneras de vivir.

La sala principal muestra en conjunto los entornos funcionales, conformando un vecindario que refleja las diversas formas de vida de sus “vecinos”. Como se observa en la planta, el recorrido es dinámico y permite a los visitantes pasear de un entorno a otro, explorando y experimentando las distintas posibilidades que cada espacio ofrece, (Figura 36). Los visitantes podían recorrerlos, utilizarlos y modificarlos, haciendo que la exposición estuviera “viva”.

Por otro lado, los entornos más conceptuales, diseñados para provocar una reacción filosófica más que funcional, se ubicaban en espacios anexos a la sala principal, (Figura 37 38 39). Estos completaban el recorrido, creando un espacio único para cada uno de ellos. Este grupo se dedica a la crítica mordaz y al cambio radical.



Figura 37: Vista de la instalación de la exposición *Italy: The New Domestic Landscape*, 1972, fotografía de Leonardo LeGrand. Entorno: GRUPPO STRUM. Fuente: Archivo del MoMA.



Figura 38: Vista de la instalación de la exposición *Italy: The New Domestic Landscape*, 1972, fotografía de Leonardo LeGrand. Entorno: ARCHIZOOM. Fuente: Archivo del MoMA.

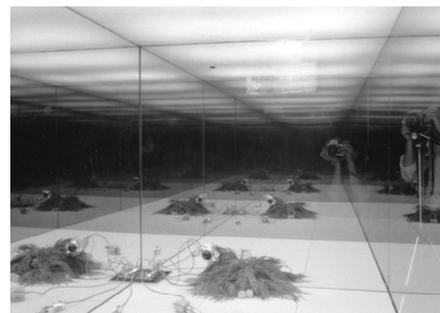


Figura 39: Vista de la instalación de la exposición *Italy: The New Domestic Landscape*, 1972, fotografía de Leonardo LeGrand. Entorno: SUPERSTUDIO. Fuente: Archivo del MoMA.

27 Empson, W. (1973) *Seven types of ambiguity*.

The Environment-Bubble

Transparent plastic bubble dome inflated by air-conditioning output



Figura 40: Banham, R., & Dallegret, F. (1965). *A Home is not a House*



UTOPIÁS: “ACTIVISMO”

“COUNTERDESIGN”

Figura 41: Esquema de los entornos y el orden en el que aparecen en la exposición.

Fuente: Elaboración propia.



"COUNTERDESIGN"

El antidiseño enfatiza la necesidad de renovar el discurso filosófico e incita a la participación social y política para conseguir cambios estructurales en la sociedad

A su vez se observan dos tendencias, la primera adopta una postura de "moratoria", que implica un rechazo total al sistema socio industrial actual. En este caso, los diseñadores optan por no crear objetos, concentrándose en la acción política o en reflexiones filosóficas, o bien retirándose por completo de la práctica. La segunda corriente también cuestiona la idea de que los objetos puedan diseñarse de manera aislada, sin tener en cuenta su contexto social y cultural. Sin embargo, en lugar de abstenerse, participan activamente, diseñando objetos que son flexibles y pueden adaptarse a diferentes usos y situaciones. Estos no tienen una forma fija, permitiendo al usuario personalizar su uso, fomentando una interacción social más abierta y ofreciendo una nueva forma de abordar la privacidad.²⁸

Participaron diseñadores como Gaetano Pesce, Ugo La Pietra, Enzo Mari y grupos como Archizoom, SuperStudio y Gruppo Strum.

Buscan una solución a los complicados problemas sociales existentes que encuentran como vía de expresión el entorno doméstico.²⁹

28 **Ambasz, E. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. Nueva York: The Museum of Modern Art, pg.19-20.

29 **Ugo La Pietra en Museum of Modern Art (1972)** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 226.



-Ugo La Pietra (1938-):

Ugo La Pietra es un arquitecto y diseñador italiano nacido en 1938 dedico su vida a la arquitectura, el diseño y el arte. Se dedica a crear espacios y objetos que mejoren la vida de las personas mezclando arquitectura y arte.

También se dedicó a la enseñanza, y sus investigaciones se dedicaron tanto a problemas prácticos como la producción en masa y el uso de nuevos materiales y problemas teóricos como el papel social del diseño.

Ha tenido un gran impacto en el mundo del diseño debido a su enfoque radical, destacando su habilidad para generar un diálogo entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo.

La Pietra ha cuestionado las normas establecidas con proyectos que nos invitan a reconsiderar cómo interactuamos con los espacios, mostrando siempre cómo la arquitectura puede influir en la sociedad y la cultura.³⁰

Uno de sus proyectos previos destacables fue el de las "Immersione", (Figura 40), un conjunto de obras conceptuales que buscaban generar distintas reacciones sensoriales. La intención era la de analizar el espacio individual que necesitaba cada individuo, su "envolvente", y generar sobre este una conciencia sobre el estado de la sociedad y su papel en esta. Aíslan al individuo y al mismo tiempo provocan su participación en la sociedad.³¹

Estas bases teóricas sentaron la base sobre la que se elaboró la crítica hecha por su proyecto en la exposición.

Figura 42: Reconversión de diseño: barrera antiterrorista/sillón, fotomontaje, Ugo La Pietra sobre sillón realizado a partir de la transformación de un bolardo de carretera.

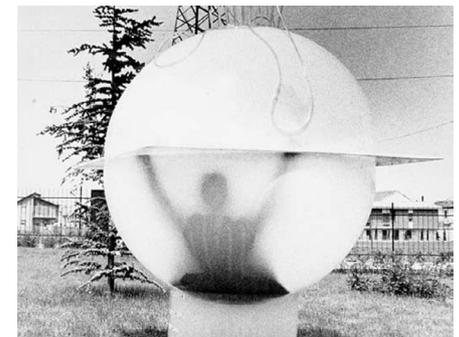


Figura 43: Ugo La Pietra (1968-1971) Uomouovosfera, Immersione .

30 **Artribune. (2017).** Entrevista a Ugo La Pietra.

31 **Ormazaba, M. (2018).** ENVOLVENTES: Transformación del espacio personal y arquitectura.

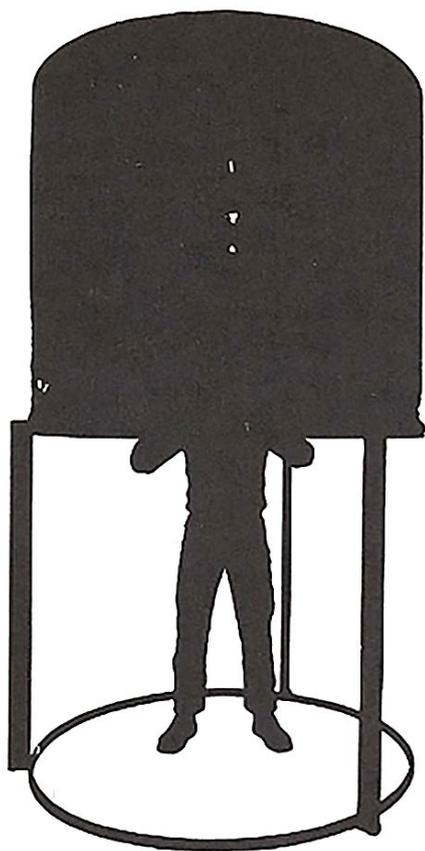


Figura 44: Ugo La Pietra. Modelo de Comprensión A "Inmersión"

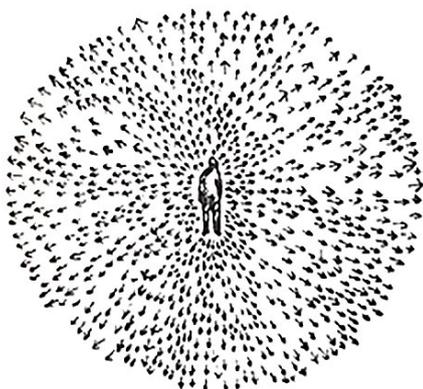


Figura 45: Ugo La Pietra. Comunicación individual con el mundo exterior

Para explicar el concepto del módulo hay que comparar los 6 modelos de comprensión que tienen, lo que haremos a continuación siguiendo las ideas de Ugo de la Pietra expresadas en el catálogo del MoMA.³²

El primero el Modelo de Comprensión A, (Figura 44), trata de la Inmersión. Busca simplificar la interacción entre el individuo y el espacio, permitiendo que el usuario se aisle para reflexionar sobre su entorno. Al entrar en este espacio delimitado, el individuo experimenta tanto la libertad de un entorno controlado como las limitaciones que esto impone. Esta tensión genera una oportunidad para analizar cómo nuestras elecciones afectan nuestra percepción de libertad y nuestra relación con el entorno social.

La Pietra habla de formalizadores, esto se refiere a los arquitectos o diseñadores que crean estructuras físicas y estéticas en las que las personas viven y con las que interactúan. Considera que estos a lo largo del tiempo han trabajado al servicio de las clases dominantes, enfocándose en la estética el lugar de ser cuestionarse las dinámicas de poder, y deben asumir un rol subversivo.

Dentro de cada persona hay fuerzas que pueden transformar las formas que crean y deben identificar los grados de libertad que existen dentro de la sociedad. La estrategia del formalizador es encontrar formas que desafíen el sistema orientado a la productividad, lo que Ugo La Pietra llama "Sistema desequilibrante".

Los grupos políticos crean desequilibrios en el orden político y económico. Los formalizadores deben trabajar las relaciones existentes entre personas, entorno y objetos. Por eso, deben elegir estrategias que generen conciencia sobre la incomodidad en el comportamiento y la forma.

32 Ugo La Pietra en Museum of Modern Art (1972) *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 276-227.

En cuanto a los objetos, se centra en la importancia de los que se relacionan con la información y comunicación debido a que permiten un mejor análisis de cara a futuro y propuestas más prometedoras. Además de que cada vez más la relación entre el individuo y el mundo exterior se basa en estos medios tecnológicos.

El objetivo es comprender que debemos deshacernos de las herramientas intermedias, eliminando el filtro que la tecnología impone entre nosotros y la realidad.

De esta forma, en palabras de La Pietra, reducimos el riesgo de que nuestra sociedad pueda convertirse en una sociedad perfectamente organizada y gestionada únicamente mediante tales "instrumentos."³³

Modelo de comprensión B: 'La Nueva Perspectiva', (Figura 46 y 47). La intención es demostrar que se debe superar la barrera que supone los "instrumentos" que actúan como filtro entre nosotros y la realidad distorsionándola y alejándonos de la misma.

Se inspira en la cámara oscura utilizada por los pintores de los siglos XVII y XVIII, pero en este caso, se ha modificado al eliminar el espejo y la lente que actuaban como filtros. Al hacerlo, el modelo permite ver el paisaje o la realidad de manera directa, sin intermediarios técnicos que alteren su representación.

El modelo de comprensión C sería directamente el microambiente expuesto, que explicaremos más adelante.

Los siguientes modelos exploran cómo la célula domiciliaria puede ser un punto clave para recopilar, procesar y compartir información y comunicaciones.

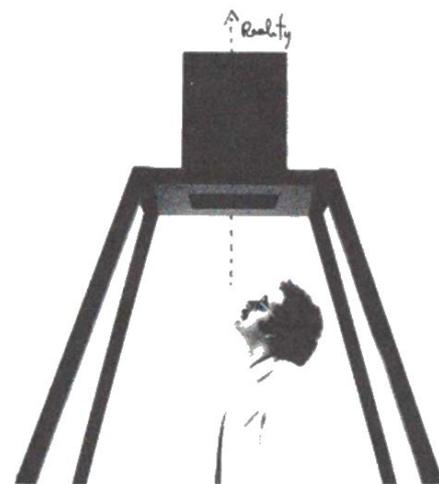


Figura 46: Ugo La Pietra. Modelo de Comprensión B "Nueva Perspectiva"

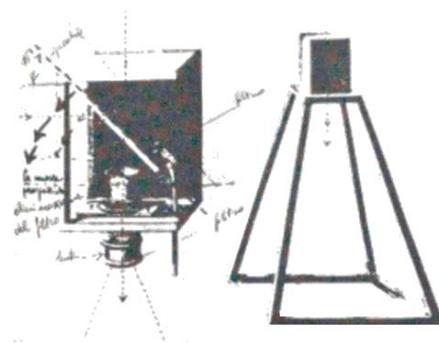


Figura 47: Ugo La Pietra. Mecanismos del modelo de Comprensión B "Nueva Perspectiva"

33 Ugo La Pietra en *Museum of Modern Art (1972) The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 227.



Figura 48: Ugo La Pietra. Modelo de Comprensión D "Audio"

El modelo de comprensión D, (Figura 48), permite registrar todos los mensajes telefónicos enviados desde unidades privadas, que luego pueden ser escuchados por cualquiera, promoviendo una participación colectiva.



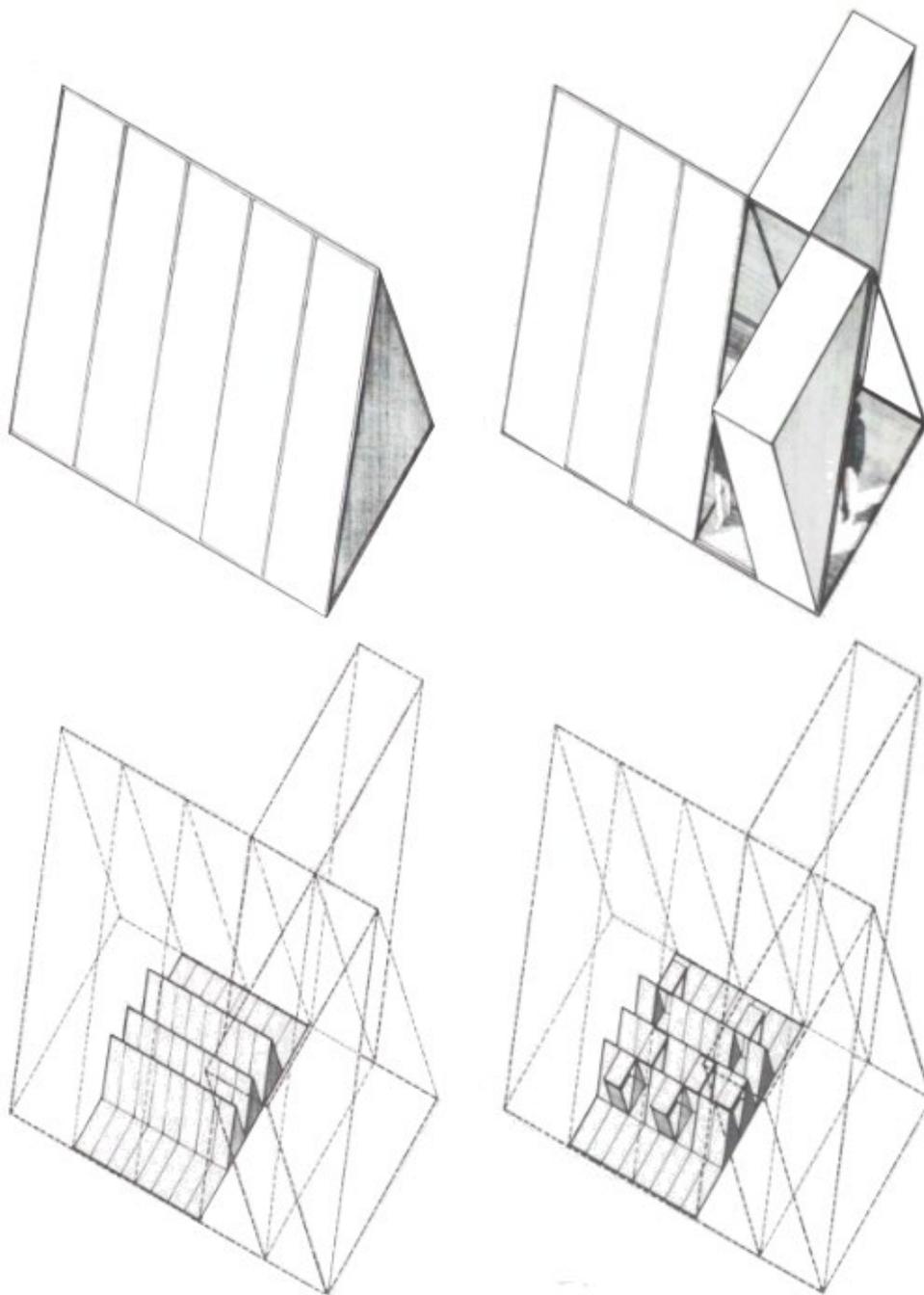
Figura 49: Ugo La Pietra. Modelo de Comprensión E "Audio"

El modelo de comprensión E, (Figura 49), transmite mensajes grabados por personas en áreas urbanas para ser escuchados dentro de las viviendas privadas.

El modelo de comprensión F, (Figura 50), utiliza equipos audiovisuales para grabar y transmitir información desde la privacidad del hogar a un punto central o viceversa, proyectando en pantallas públicas en la ciudad.



Figura 50: Ugo La Pietra. Modelo de Comprensión F "Audio-Video"



En el prototipo expuesto estos modelos de comprensión se consiguen a través del ocultamiento de los mecanismos.³⁴

La célula domiciliaria se convierte en un lugar donde se recoge y procesa información del exterior, para luego volver a ponerla en circulación y compararla. Asume un papel clave como centro de comunicación e intercambio de información.

El objeto se entiende a través del análisis de su relación con la situación social y ambiental. La Pietra piensa que los objetos pierden su realidad cuando dejan de ser simples herramientas y pasan a representar estructuras demasiado complejas que no se pueden explicar solo por su relación con el trabajo, el dinero o su utilidad.³⁵

El módulo estaba diseñado para poner en el punto de mira el problema ya mencionado y comenzar un dialogo en el usuario, (Figura 52). Se encuentra conformado por formas geométricas simples, estructuras modulares y elementos visuales que generan una sensación de fragmentación y descomposición del espacio, (Figura 51). Utilizaba materiales industriales, como el plástico, el vidrio y el metal, que reflejaban la modernidad de las ciudades.

La estética de su propuesta era simple, pero buscaba provocar una reacción en el espectador, invitándolo a pensar en nuevas formas de vivir y relacionarse con la ciudad. Utiliza un volumen elemental triangular representando la célula domiciliaria, este se puede abrir permitiendo interactuar el interior con el exterior. Dentro de este encontramos una serie de contenedores, que también permiten su variación y apertura, en los cuales están ocultos, (Figura 53), todos los instrumentos de comunicación e información.

Figura 51: Célula Domiciliaria Axonometría de la Instalación en el MoMA, 1972.

Fuente: el archivo digital del MoMA



Figura 52: Vista de la instalación de la exposición Italy: The New Domestic Landscape, 1972. Entorno: Ugo La Pietra. Fotografía de Leonardo LeGrand.

Fuente: Archivo del MoMA

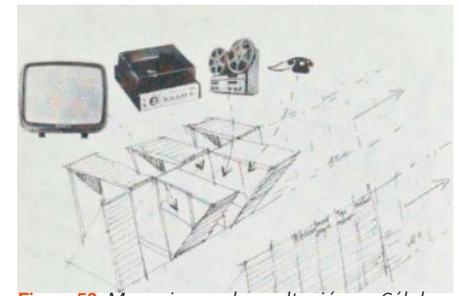


Figura 53: Mecanismos de ocultación en Célula Domiciliaria de Ugo La Pietra

Fuente: el archivo digital del MoMA

34 **Ugo La Pietra en Museum of Modern Art (1972)** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 228.

35 **Ugo La Pietra en Museum of Modern Art (1972)** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 226.

ARCHIZOOM

ASSOCIATI

5



-Archizoom Associati (1966-1974):

Figura 54: Archizoom group
1970.

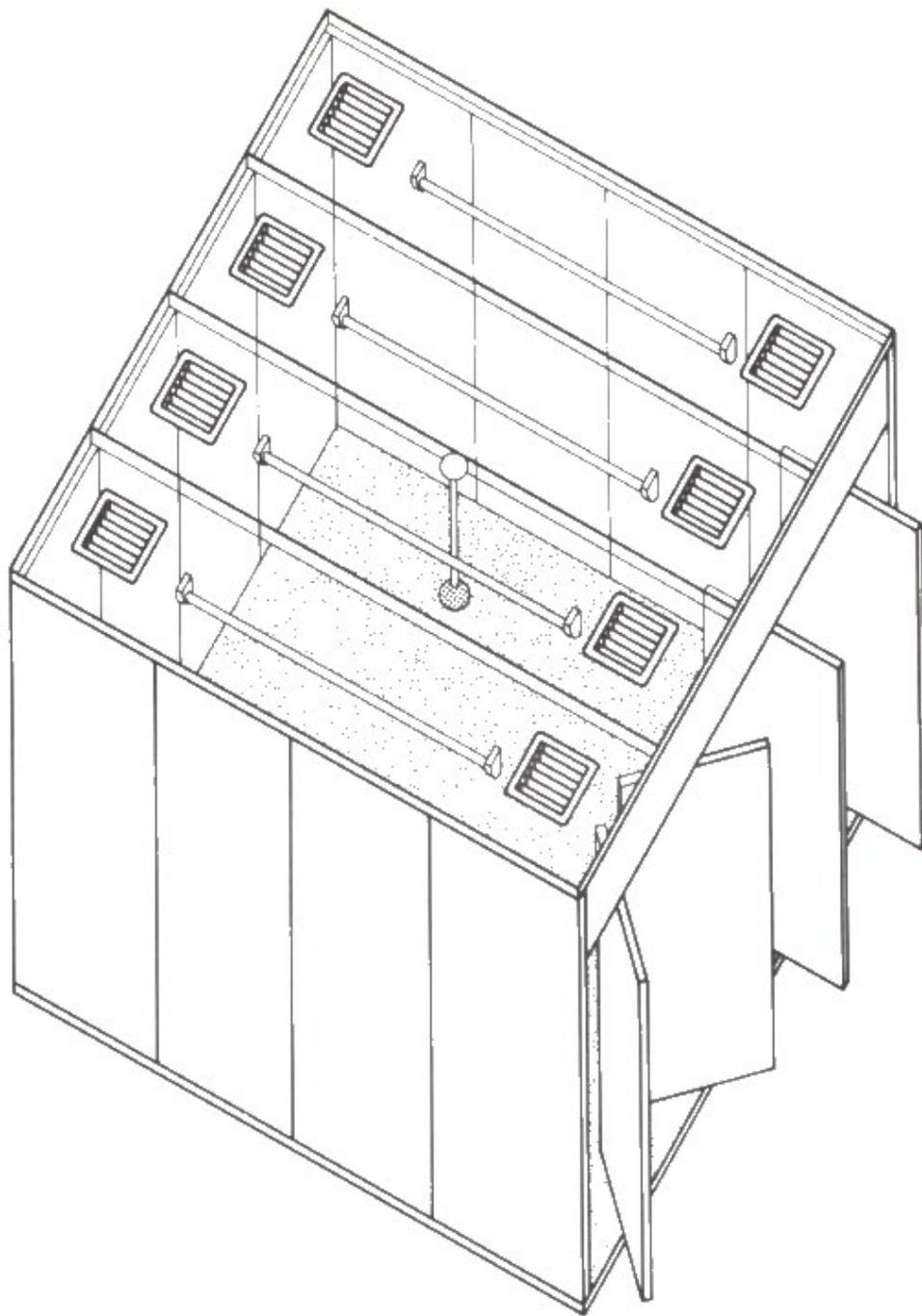
Archizoom Associati fue un grupo de arquitectos y diseñadores italianos fundado en Florencia en 1966, que emergió como una fuerza innovadora y crítica dentro del movimiento de la arquitectura radical de los años 60 y 70. El grupo estaba compuesto por Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, y Massimo Morozzi, después se les unieron Dario y Lucia Bartolini. Archizoom se destacaba por su enfoque vanguardista y su disposición a cuestionar las normas establecidas de la arquitectura y el diseño, proponiendo alternativas radicales que desafiaban las convenciones tradicionales de la época, misión crítica que compartían con SuperStudio.

Se caracterizaban por una crítica profunda a la cultura de consumo y la estandarización. A través de sus diseños, desarrollaban conceptos como la anti-arquitectura y la desmaterialización del espacio, promoviendo una visión de la arquitectura que rompía con la funcionalidad tradicional para convertirse en una herramienta de reflexión social.

A lo largo de su existencia, Archizoom destacó en sus ideas sobre el espacio, el entorno urbano y la relación entre el ser humano y su entorno.

Para la elaboración del módulo se centraron en la crítica el trabajo como una imposición que limita la libertad creativa. Defienden que solo cuando las personas se liberen de estas restricciones, podrán utilizar el hogar en su total potencial. También se cuestionan, al igual que sus compañeros de sección, los valores atribuidos a la arquitectura y la planificación urbana, que perpetúan sistemas represivos y jerárquicos.³⁶

³⁶ Archizoom en *Museum of Modern Art (1972) The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 235-36.



En lugar de centrarse en formas físicas, se destaca la importancia de imaginar entornos a través de palabras, permitiendo que cada persona cree su propia utopía. Se critica la dependencia de modelos estáticos, como el hogar y la ciudad, argumentando que los individuos deben tomar el control de su entorno para modificarlo a su gusto.³⁷

El microentorno propuesto se centraba en elementos conceptuales, es deliberadamente simple y geométrico, con formas rectilíneas y colores neutros que contrastan con los interiores convencionales. Las líneas limpias y la modularidad del espacio implican un intento de dar flexibilidad en el uso, lo que invita a los usuarios a reflexionar cómo se apropian y ocupan el espacio doméstico.

"Escucha, realmente creo que va a ser algo bastante extraordinario. Muy espacioso, luminoso, realmente bien dispuesto, sin rincones ocultos, ¿sabes? Habrá una iluminación excelente, realmente brillante, que mostrará claramente todos esos objetos desordenados. El hecho es que todo será simple, sin misterios y nada que perturbe el alma, ¿sabes? ¡Maravilloso! Realmente muy hermoso, muy hermoso y muy grande. ¡Bastante extraordinario! También será fresco allí, con un inmenso silencio.[...] Verás, habrá muchas cosas maravillosas, y sin embargo parecerá casi vacío, será tan grande y tan hermoso... Qué bien se sentirá... simplemente pasar todo el día sin hacer nada, sin trabajar ni nada... Ya sabes, simplemente genial...."

— Archizoom (MoMA, Digital Archive)³⁸

Figura 55: Supersuperficie Axonometría de la Instalación en el MoMA, 1972.

Fuente: el archivo digital del MoMA

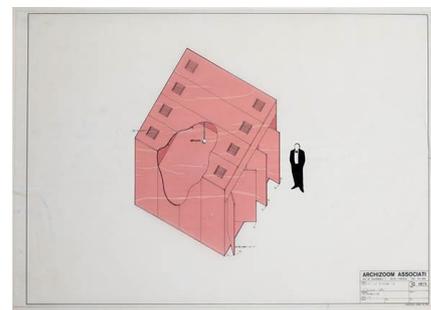


Figura 56: Bocetos sobre la elaboración del entorno

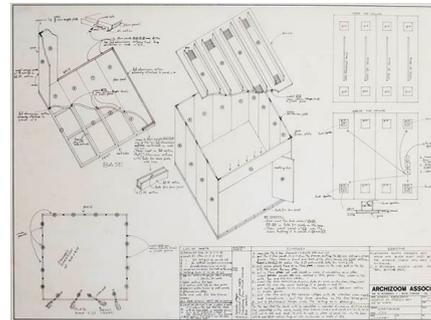


Figura 57: Bocetos sobre la elaboración del entorno.



Figura 58: Vista de la instalación de la exposición Italy: The New Domestic Landscape, 1972. Entorno: ARCHIZOOM. Fotografía de Leonardo LeGrand.

37 **Archizoom en Museum of Modern Art (1972)** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 234.

38 **Archizoom en Museum of Modern Art (1972)** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 234.



-SuperStudio (1966-1986):

Figura 59: Superstudio 1970, de izquierda a derecha, Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro Magris, Roberto Magris, Piero Frassinelli y Adolfo Natalini.

SuperStudio fue un influyente grupo de arquitectos y diseñadores italianos fundado en 1966 en Florencia, integrado por Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris, Adolfo Natalini, Alessandro Poli y Cristiano Toraldo di Francia. Unidos por una preocupación común sobre el futuro de la arquitectura y la sociedad en general, se dedicaron a cuestionar y desafiar las normas establecidas.

El grupo destacó gracias al enfoque crítico marcado de sus obras, tanto por su contenido como por su forma, utilizando medios alternativos como el collage, el fotomontaje y el cine para comunicar sus ideas innovadoras. Combinaban arquitectura radical, arte conceptual y filosofía. Utilizaban la imagen como crítica. Crítica ante el consumismo, la cultura de masas, la alineación de la sociedad contemporánea. Tras 20 años de trabajo, el grupo se separó formalmente, pero se mantuvo como uno de los principales exponentes de la Arquitectura radical.

Una de sus obras más emblemáticas y que posteriormente se materializó en el módulo expuesto es el de la Supersuperficie. Esta no constituía una estructura arquitectónica convencional, sino que se construía en base a una idea revolucionaria que proponía una red global e interconectada de energía e información en sustitución al modelo de ciudad tradicional liberando al ser humano de las limitaciones físicas. Representa el mundo sin estar limitado por el entorno físico.³⁹

También reflexionan sobre el papel del arquitecto, promoviendo el diseño como arte reivindicativo evitando centrarse en crear meros objetos y formas.

39 **Pettenu, G. (1982)** *Superstudio 1966 - 1982 : storie, figure, architettura*. Milano: Electa.

Para llegar a una solución SuperStudio se dedicó a investigar y reflexionar sobre la sociedad y el papel que tiene el ser humano en esta. Observaron que todos los cambios en la sociedad y la cultura durante el último siglo se habían generado por una sola fuerza: la eliminación de las estructuras formales orientadas a la disolución del trabajo. Entonces para conseguir ese cambio de sociedad y cultura que buscaban debían analizar el porqué de esta fuerza y como utilizarla.⁴⁰

En este proceso vincularon la destrucción de objetos, la eliminación de la ciudad y la desaparición del trabajo:

La destrucción de objetos como símbolo de romper sus connotaciones y relegarlos a herramientas neutrales y desechables en lugar de que dicten la forma de vivir.

La eliminación de la ciudad como la eliminación de las estructuras de poder, las jerarquías y los modelos sociales, en busca de una nueva libertad igualitaria en la que todos puedan alcanzar diferentes niveles en el desarrollo de sus posibilidades, comenzando desde puntos de partida iguales.

La desaparición del trabajo, la entendemos como el fin del trabajo especializado y repetitivo, visto como una actividad alienante, contraria a la verdadera naturaleza humana. Como resultado, se espera una nueva sociedad en la que cada persona pueda desarrollar plenamente sus capacidades.⁴¹

Llegan a la conclusión de que el diseño es meramente un estímulo para el consumo, los objetos son símbolos de estatus y representan los modelos impuestos por la clase dominante. A medida que estos objetos se vuelven más accesibles para el proletariado, esto forma parte de una estrategia de "igualación" diseñada para prevenir el estallido de la lucha de clase. Se imaginan la ciudad del futuro como una no-ciudad, la ciudad como concepto efímero.⁴²

40 **SuperStudio en Museum of Modern Art (1972)** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 242.

41 **SuperStudio en Museum of Modern Art (1972)** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 245.

42 **Rowe, C. & Koetter, F. (1978)**. *Collage City*. pg.47

La posesión de objetos no es simplemente una necesidad superficial, sino que está impulsado por motivaciones más profundas y, a menudo, inconscientes. Si se pudiera analizar y comprender estas motivaciones subyacentes, sería posible deshacerse del deseo por los objetos en sí.

*"...entonces se vuelve urgente proceder a destruirlos... ¿o no?"*⁴³

La destrucción del objeto simboliza la destrucción de los lazos con un sistema de clases dominantes y clases dominadas.⁴⁴ Es decir el inicio de la ruptura con ese sistema social que consideran corrupto. Para mejorar la sociedad primero debemos de despojarnos de los problemas inventados y las necesidades inducidas.

La intención es la de relegar los objetos a señales de la existencia humana, un legado de la existencia humana, o a utensilios básicos para funciones simples.

Aunque podríamos resumir las bases del proyecto con una frase de Adolfo Natalini:

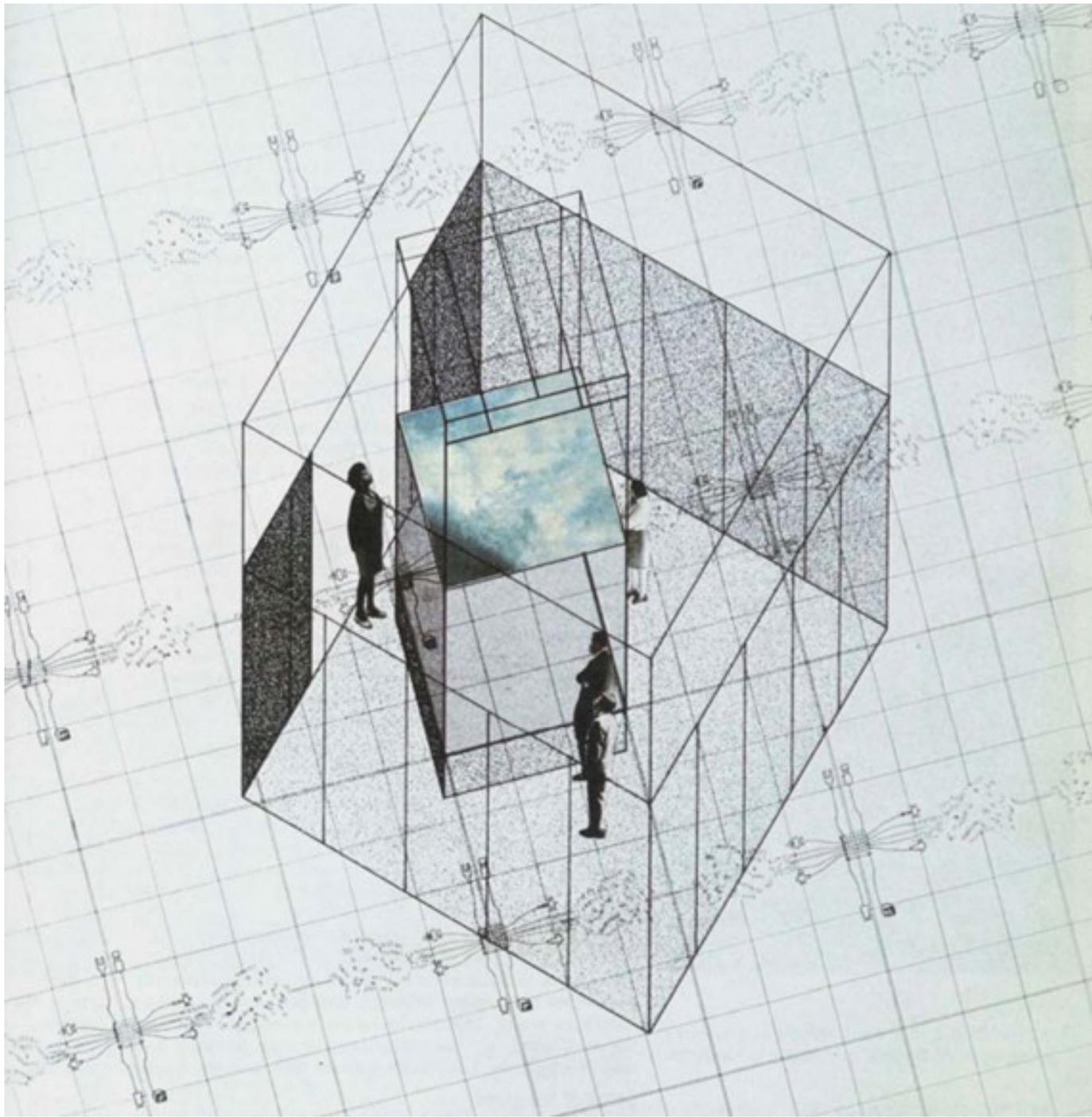
"Si diseñar es una inducción al consumo, entonces debemos rechazar el diseño, si la arquitectura no es sino la codificación de los modelos burgueses de propiedad y de la sociedad que representan, entonces debemos rechazar la arquitectura"

— Adolfo Natalini (Fundador de SuperStudio), 1971.

El microevento propuesto se basa en la disolución del objeto, consiste en una visión crítica de las posibilidades de una vida sin objetos. Una nueva forma de entender como el diseño se relaciona con su entorno, e intentan mostrarla a través de un modelo diferente de vida. Esto lo consiguen mediante imágenes simbólicas.

⁴³ **SuperStudio en Museum of Modern Art (1972)** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 245.

⁴⁴ **SuperStudio en Museum of Modern Art (1972)** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 245.



Este nuevo modelo consiste en una red infinita de energía e información, esta permite una vida sin trabajo y potencia una nueva "humanidad". Esta red se representa por una superficie cuadrada, que simboliza una distribución ordenada y racional.

El modelo representa una evolución lógica de ciertas tendencias: eliminar todas las estructuras físicas tradicionales y llevar el diseño completamente al nivel conceptual. Básicamente, se trata de visualizar un rechazo de la producción, el consumo y el trabajo físico, convirtiendo la ciudad en una metáfora, donde todo se reduce a una red de energía y comunicaciones, sin necesidad de formas o construcciones físicas.⁴⁵

Consiste en una habitación con finas líneas luminosas que destacan las esquinas, marcando un cubo cuyas paredes están hechas de espejos polarizadas, con esto consiguen que el modelo se repita hasta el infinito generando el efecto de "supersuperficie". El suelo se conforma de una placa cuadrada de plástico laminado a cuadros, con una pequeña máquina con varios terminales, uno de ellos conectado a una televisión que transmite la película que explica el modelo. Los efectos especiales consisten en la proyección de eventos meteorológicos tales como el amanecer, atardecer y tormentas proyectadas sobre el techo, esto junto a los espejos de las paredes lo convierte en una experiencia inmersiva.

El microentorno propuesto se centraba en elementos conceptuales excluyendo todo tipo de estructura y elementos formales y utilizando imágenes proyectadas y efectos especiales. No presentan el modelo como una realidad concreta, sino como un estado mental, una representación visual de una actitud crítica.

Figura 60: Supersuperficie Axonometría de la Instalación en el MoMA, 1972.
Fuente: el archivo digital del MoMA



Figura 61: SuperStudio collage de la propuesta,

⁴⁵ **SuperStudio en Museum of Modern Art (1972)** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 242.



Figura 62: Supersuperficie.
Un modelo alternativo de
vida en la Tierra, 1971.

A JOURNEY FROM A TO B:

*"There will be no further need for cities or castles.
There will be no further reason for roads or squares.
Every point will be the same as any other
(excluding a few deserts or mountains which are in
no wise inhabitable).
So, having chosen a random point on the map,
we'll be able to say my house will be here
for three days two months or ten years.
And we'll set off that way (let's call it B)
without provisions, carrying only objects we're fond
of.
The journey from A to B can be long or short,
in any case it will be a constant migration,
with the actions of living at every point along the
ideal line
between A (departure) and B (arrival).
It won't, you see, be just the transportation of matter."*

UN VIAJE DE A A B:

*"Ya no habrá necesidad de ciudades o castillos.
No habrá razón para caminos ni plazas.
Cada punto será igual que cualquier otro.
(excluyendo unos pocos desiertos o montañas que
de ninguna manera son habitables).
Entonces, habiendo elegido un punto aleatorio en
el mapa,
podremos decir mi casa estará aquí
por tres días dos meses o diez años.
Y partiremos hacía ese lugar (llamémoslo B)
sin provisiones, llevando sólo los objetos que nos
gustan.
El viaje de A a B puede ser largo o corto,
en todo caso será una migración constante,
con las acciones de vivir en cada punto a lo largo
de la línea ideal
entre A (partida) y B (llegada).
Verás, no será sólo el transporte de materia."⁴⁶*

46 El catálogo de la exposición "Italy: the new domestic landscape. Achievements and Problems of Italian Design". MOMA, 1972. Página 247 Traducción propia.

Figura 63: *Supersuperficie.*
Un modelo alternativo de
vida en la Tierra, 1971.



THE DISTANT MOUNTAIN:

"Look at that distant mountain.... what can you see?

is that the place to go to? or is it only the limit of the habitable?

It's the one and the other, since contradiction no longer exists,

it's only a case of being complementary.

Thus thought a fairly adult Alice skipping over her rope, very slowly, though without feeling either heat or effort."

LA MONTAÑA DISTANTE :

"Mira esa montaña distante.... ¿Qué puedes ver?

¿Es ese el lugar al que debemos ir? ¿O es solo el límite de lo habitable?

Es lo uno y lo otro, ya que la contradicción ya no existe,

es solo un caso de complementariedad.

*Así pensaba una Alicia bastante adulta mientras saltaba a la cuerda, muy lentamente, aunque sin sentir ni calor ni esfuerzo."*⁴⁷

47 El catálogo de la exposición "Italy: the new domestic landscape. Achievements and Problems of Italian Design". MOMA, 1972. Página 249 Traducción propia.



Figura 64: *Supersuperficie.*
Un modelo alternativo de vida en la Tierra, 1971.

THE ENCAMPMENT:

"You can be where you like, taking with you the tribe or family.

There's no need for shelters, since the climatic conditions and the body mechanisms of thermoregulation have been modified to guarantee total comfort.

At the most we can play at making a shelter, or rather at the home, at architecture."

EL CAMPAMENTO:

"Puedes estar donde quieras, llevando contigo a la tribu o la familia.

No hay necesidad de refugios, ya que las condiciones climáticas y los mecanismos corporales de termorregulación han sido modificados para garantizar un confort total.

*En todo caso, podemos jugar a hacer un refugio, o más bien a la casa, a la arquitectura."*⁴⁸

A SHORT MORAL TALE ON DESIGN, WHICH IS DISAPPEARING

"Design, become perfect and rational, proceeds to synthesize different disappearing realities by syncretism and finally transforms itself, not

coming out of itself, but rather withdrawing into itself, in its final essence of natural philosophy.

Thus designing coincides more and more with existence:

no longer existence under the protection of design objects, but existence as a design.

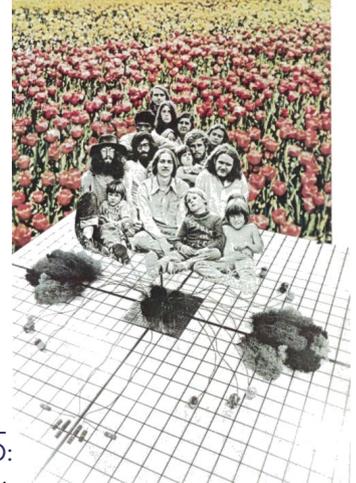
The times being over when utensils generated ideas, and when ideas generated utensils, now ideas are utensils. It is with these new utensils that life forms freely in a cosmic consciousness.

If the instruments of design have become as sharp as lancets and as sensitive as sounding lines, we can use them for a delicate lobotomy.

Thus beyond the convulsions of overproduction a state can be born of calm in which a world takes shape without products and refuse, a zone in which the mind is energy and raw material and is also the final product, the only intangible object for consumption.

The designing of a region free from the pollution of design is very similar to a design for a terrestrial paradise.... This is the definitive product – this is only one of the projects for a marvelous metamorphosis."

Figura 65: *Supersuperficie.*
Un modelo alternativo de vida en la Tierra, 1971.



UN BREVE CUENTO MORAL SOBRE EL DISEÑO, QUE ESTÁ DESAPARECIENDO:

"El diseño, perfeccionado y racional, procede a sintetizar diferentes realidades que están desapareciendo mediante el sincretismo y, finalmente, se transforma,

no saliendo de sí mismo, sino más bien retirándose en su esencia final de filosofía natural.

Así, el acto de diseñar coincide cada vez más con la existencia: ya no es la existencia

bajo la protección de objetos de diseño, sino la existencia misma como diseño.

Los tiempos en que los utensilios generaban ideas, y las ideas generaban utensilios, han terminado; ahora las ideas son utensilios. Es con estos nuevos utensilios que la vida se forma libremente en una conciencia cósmica.

Si los instrumentos de diseño se han vuelto tan afilados como bisturís y tan sensibles como sondas, podemos usarlos para una delicada lobotomía.

Así, más allá de las convulsiones de la sobreproducción, puede nacer un estado de calma en el que toma forma un mundo sin productos ni desechos, una zona en la que la mente es energía y materia prima, y también el producto final, el único objeto intangible para el consumo.

El diseño de una región libre de la contaminación del diseño es muy similar a un diseño para un paraíso terrenal.... Este es el producto definitivo: este es solo uno de los proyectos para una maravillosa metamorfosis."⁴⁹

49 El catálogo de la exposición "Italy: the new domestic landscape. Achievements and Problems of Italian Design". MOMA, 1972. Página 250 Traducción propia



ENTORNOS: "REFORMISMO"

"DESIGN AS A PROBLEM-SOLVING ACTIVITY"



Figura 66: Collage de la configuración del espacio de la exposición.
Fuente: Elaboración propia.

"DESIGN AS A PROBLEM-SOLVING ACTIVITY"

Este grupo no ignora la problemática existente de la sociedad, pero en vez de dedicarse a la crítica mordaz y al cambio radical mantienen la actitud crítica, pero apostando por soluciones graduales que con el tiempo den solución a problemas concretos.

En este apartado destaca la intención de los diseñadores en analizar las rutinas diarias de las personas y sus necesidades, y a raíz de estas diseñar un espacio acorde que facilite la vida diaria y además que se adapte a las distintas necesidades de las personas. Las rutinas cambian a lo largo del tiempo y según la persona que las desarrolle por lo que las viviendas, los espacios destinados a ser habitados y convertirse en el hogar, deben además de permitir este cambio adaptarse y evolucionar con él. Por esto mismo destaca la utilización de piezas móviles, de fácil construcción y transporte diseñadas para este ambiente.⁵⁰

Atendiendo a esto mismo podemos observar dos tendencias: "house environments" y "mobile environments"⁵¹, unas pensadas para establecer una vivienda fija cuyo interior vaya variando con el tiempo, elaborando piezas complejas de mobiliario y la otra como una casa nómada, la diferencia de enfoque entre la importancia del contenedor o el contenido.

50 **Ambasz, E. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design.* Nueva York: The Museum of Modern Art. pg.137.

51 **Ambasz, E. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design.* Nueva York: The Museum of Modern Art. pg.149.



-Gae Aulenti (1927-2012):

Figura 67: Fotografía de Gae Aulenti con la lámpara "Pipistrello".

"Uno de los mejores cumplidos que cualquiera puede decir de una obra arquitectónica es que parece que siempre existió en ese contexto"

— Gae Aulenti

Gae Aulenti fue una destacada arquitecta e interiorista italiana. Es conocida por su habilidad para fusionar lo moderno con lo histórico, vinculando diseño y contexto, además de presentar un enfoque innovador combinando funcionalidad, estética y modernidad. Se encargó de relacionar los objetos y los espacios que habitamos, teniendo en cuenta el contexto de cada uno.

Gae Aulenti ha logrado consolidarse como una de las pocas arquitectas que ocupan un lugar destacado en el top de la lista de maestro del diseño italianos.

Aulenti explicó que para la creación de esta propuesta analizó el concepto de la arquitectura como espacio concreto que trasciende las luchas políticas, las guerras y el hambre, centrándose en el impacto de la ciudad sobre la naturaleza. Los objetos creados por el hombre ya sean monumentos o refugios, están ligados con el concepto de la ciudad y dependen de su relación con el entorno. El diseño debe considerar la relación de estos factores, creando espacios que no solo cumplan el propósito original, sino que se adapten y evolucionen.⁵²

⁵² **Aulenti, G. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design.* Nueva York: The Museum of Modern Art. pg.152.

Figura 68: Fotografías del módulo *three elements* de Gae Aulenti durante la exposición.

También se plantea una preocupación por la saturación y volatilidad de los objetos modernos, algunos desprovistos de significado o valores. El diseño debe responder a campos más amplios y dejar atrás el valor individual. Todos los elementos espaciales y funcionales que conforman el entorno doméstico deben ser coherentes con el entorno urbano.⁵³

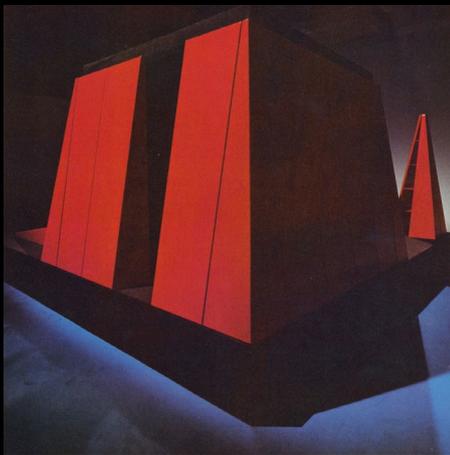
“Nada está construido sobre piedra, todo está construido sobre arena, pero debemos construir como si la arena fuera piedra.”

— Jorge Luis Borges⁵⁴

El diseño es un proceso dinámico con pensamiento a futuro, debe mantenerse abierto a nuevas interpretaciones y usos. De este modo, el diseño, en su mejor forma, es flexible, acogedor y capaz de adaptarse al futuro sin perder su esencia.

53 **Aulenti, G. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design.* Nueva York: The Museum of Modern Art. pg.152.

54 **Borges, J.L. (1944).** *Fragments de un Evangelio Apócrifo*



Teniendo en cuenta esto, desarrollo el modelo: "Three elements".

El módulo consta de tres elementos diferentes, uno lineal y dos angulares, que según como se organicen crean distintos usos.

A su vez se puede dar 3 consideraciones:

Una objetiva basada en la funcionalidad, las diversas organizaciones de los componentes; otra subjetiva como interpretación simbólica del módulo, donde las formas y elementos como pirámides, reglas, triángulos, conchas y fuego, representan conceptos abstractos como la transformación, la mutabilidad cotidiana, la naturaleza como fuerza generadora y la alegoría de ideas a través de imágenes. Y otra crítica que analiza los valores simbólicos de los elementos. algunos buscan crear experiencias, mientras que otros reflejan valores autónomos y autosuficientes, simbolizando una voluntad racional en el diseño.⁵⁵

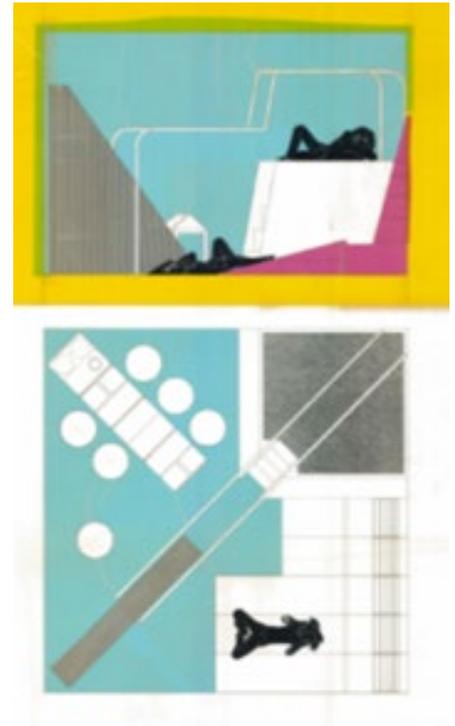


Figura 69: Aulenti, G. (1972). Dibujos en tinta y adhesivos de color del entorno "Three Elements".

⁵⁵ **Aulenti, G. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design.* Nueva York: The Museum of Modern Art. pg.153.



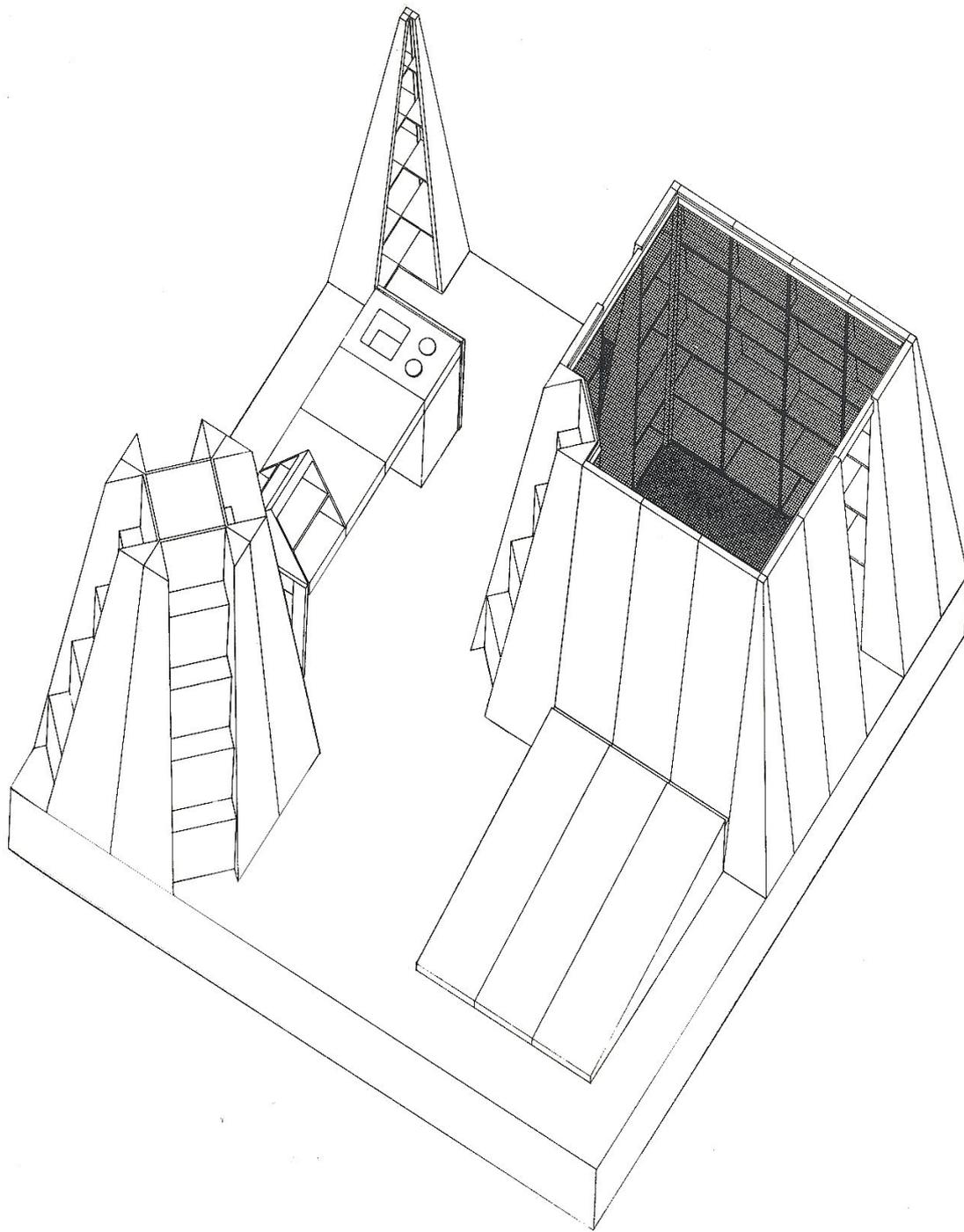


Figura 70: Axonometría realizada por Gae Aulenti para la explicación del módulo en el catálogo del MoMA.

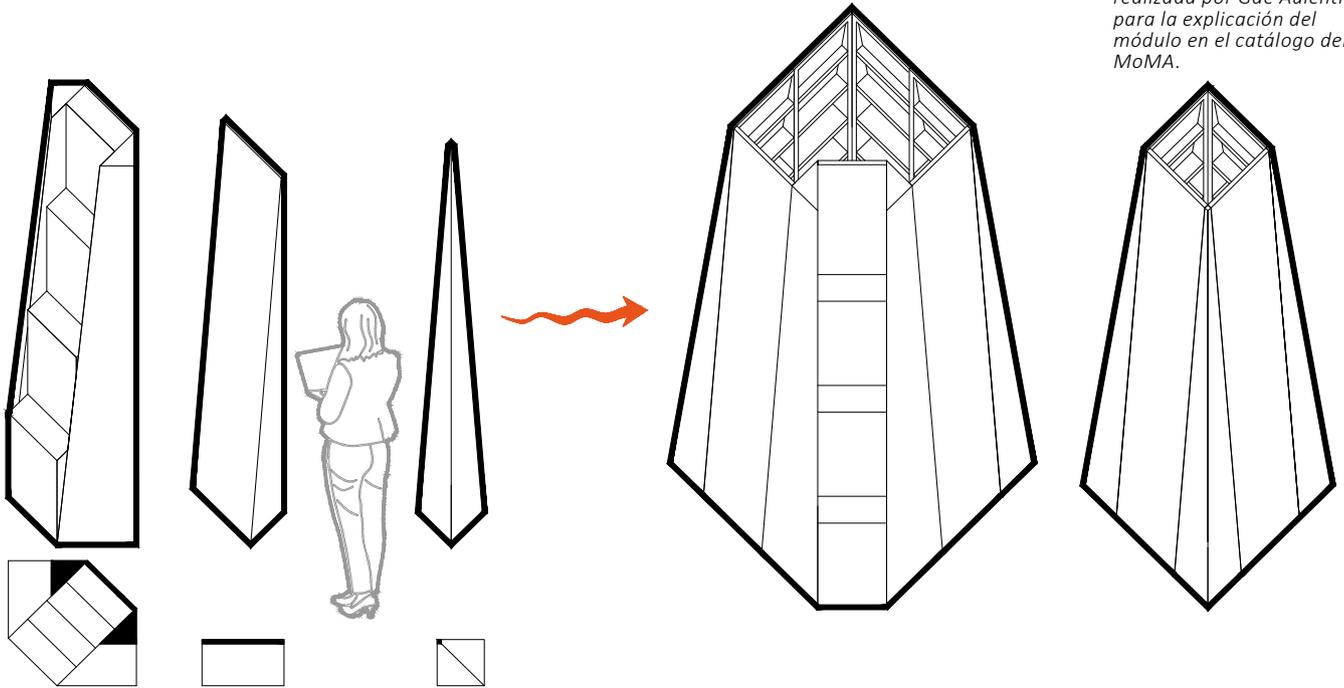
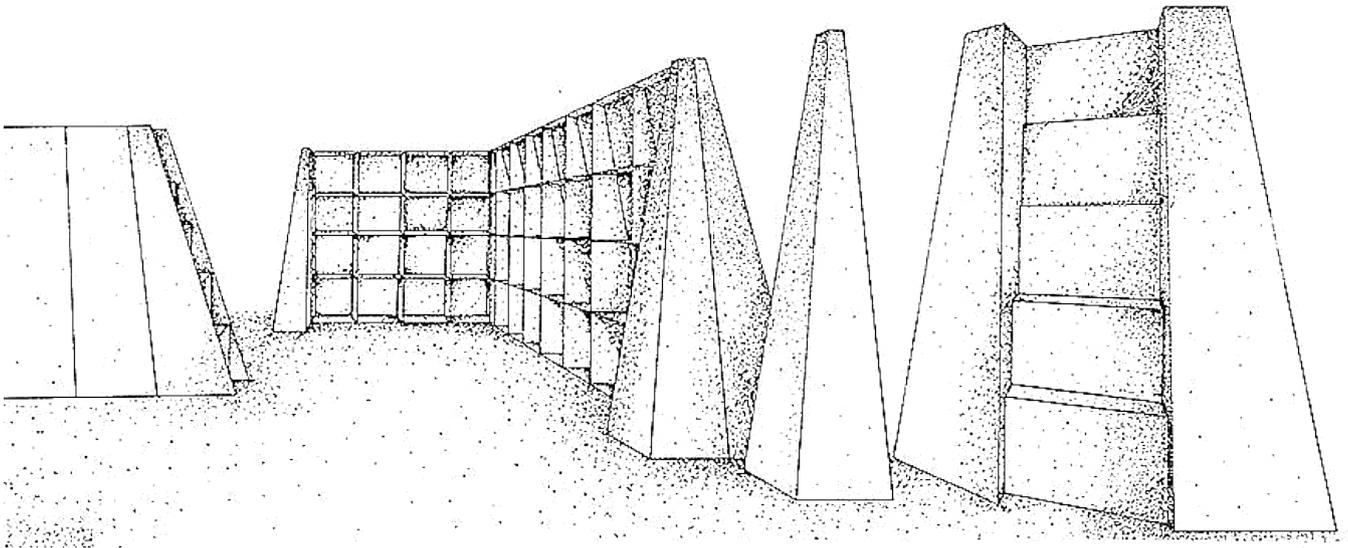


Figura 71: Esquemas de los elementos del del módulo. Elaboración propia.

Figura 72: Dibujo del módulo three elements de Gae Aulenti



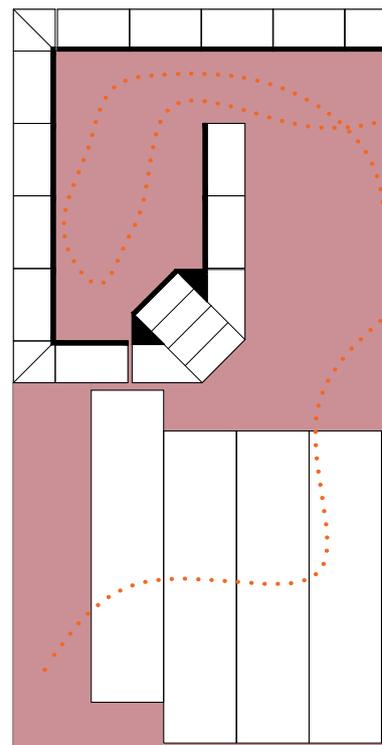
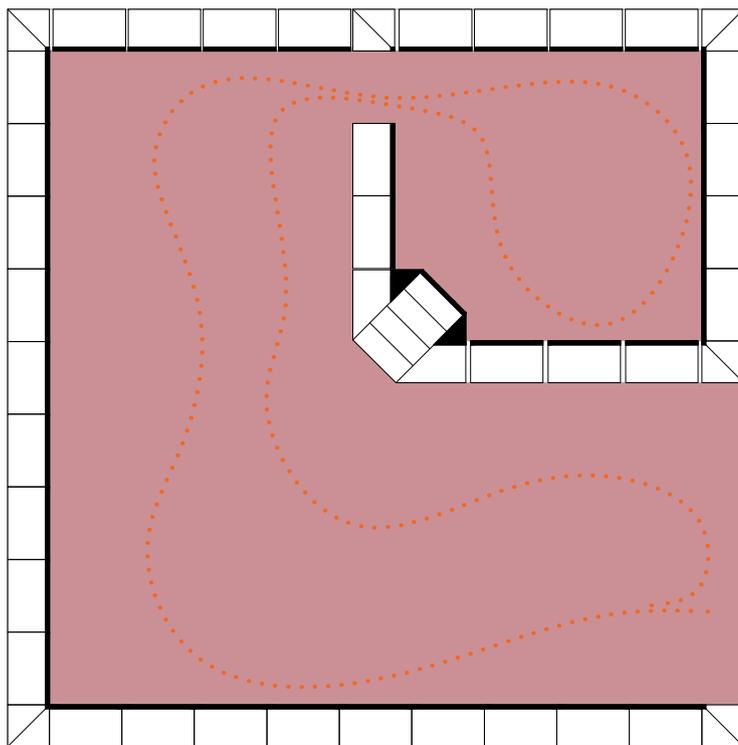
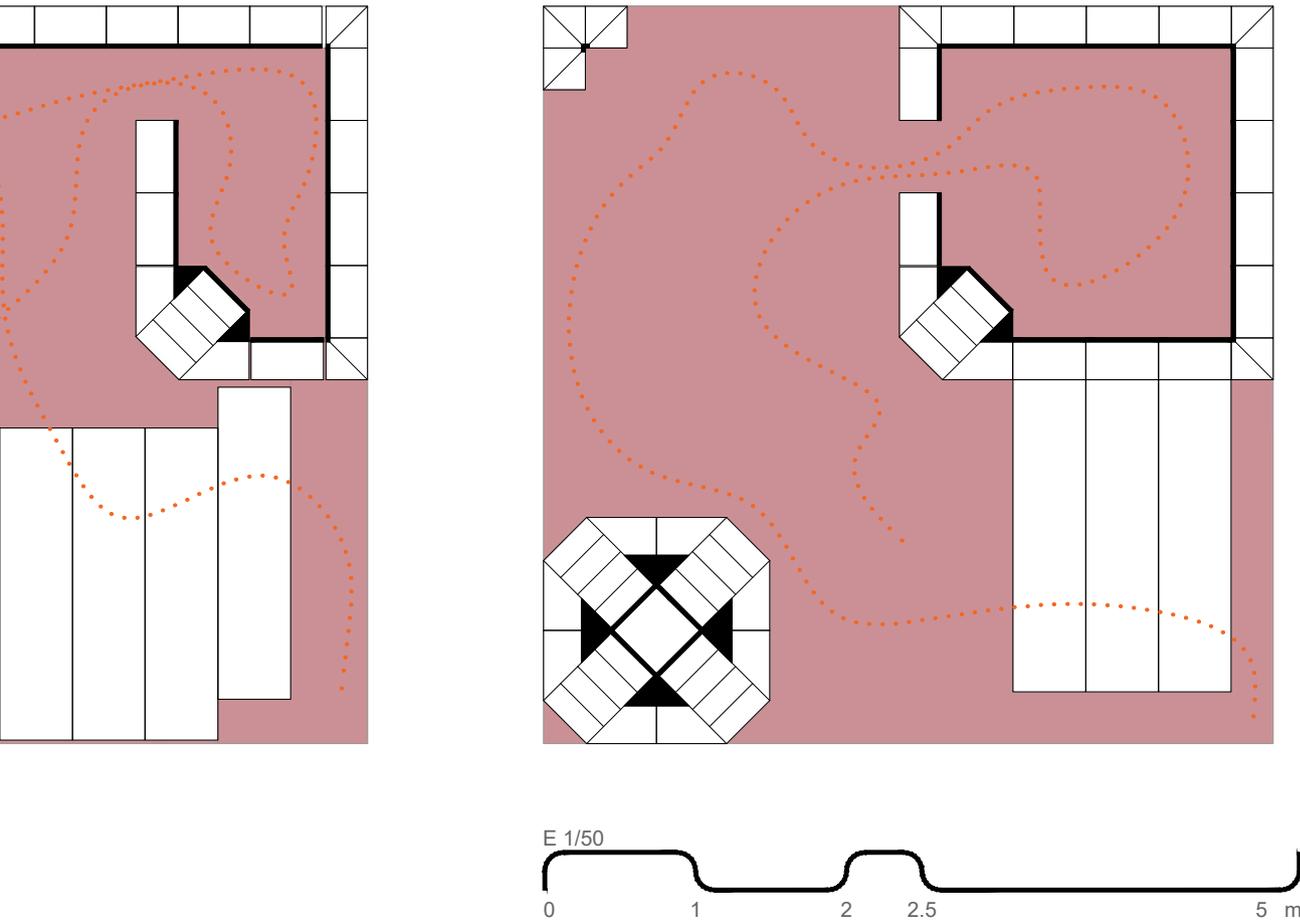


Figura 73: Planimetría del módulo three elements de Gae Aulenti. Elaboración propia.





-Ettore Sottsass (1917-2007):

"El diseño es una manera de hablar de la vida. Es una forma de discutir sobre sociedad, política, erotismo, comida e incluso diseño"

—Ettore Sottsass, 1993.

Arquitecto y diseñador clave italiano del SXX, destacado por su papel en el diseño posmoderno y el movimiento radical. Comenzó su carrera en la arquitectura, pero pronto expandió sus intereses al diseño de interiores, mobiliario, etc.

A lo largo de su carrera, Sottsass combinó el diseño industrial junto al mobiliario, fusionando el arte con la funcionalidad cotidiana, la estética con la practicidad. Se dedicó a cambiar el enfoque sobre el diseño desafiando el modernismo excesivamente funcionalista y carente de emoción. En este proceso redefinió el rol del diseño hacia un arte emocional y personal.

Participo en la fundación del grupo Memphis en 1981, un colectivo de diseñadores que se rebelaba contra las normas rígidas del diseño tradicional. Crearon piezas que rompían con las convenciones estéticas y proponían un enfoque más libre, colorido y lúdico del diseño, lo que influyó de manera significativa en la evolución del diseño posmodernista.⁵⁶

⁵⁶ MooveMag. (2020). Ettore Sottsass: el enfant terrible del diseño.

Figura 75: Fotografías del módulo de Ettore Sottsass realizadas por Massimo Magri.



Figura 76: Bocetos del prototipo del módulo. Ettore Sottsass. 1972

Sottsass se plantea una preocupación por la saturación y volatilidad de los objetos modernos, algunos desprovistos de significado o valores. El diseño debe responder a campos más amplios y dejar atrás el valor individual. Todos los elementos espaciales y funcionales que conforman el entorno doméstico deben ser coherentes con el entorno urbano.

El diseño es un proceso dinámico con pensamiento a futuro, debe mantenerse abierto a nuevas interpretaciones y usos. De este modo, el diseño, en su mejor forma, es flexible, acogedor y capaz de adaptarse al futuro sin perder su esencia.

“Estos muebles, de hecho, representan una serie de ideas, y no una serie de productos que se pondrán en el mercado esta noche o mañana por la mañana.”

— Ettore Sottsass Jr.⁵⁷

⁵⁷ **Aulenti, G. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design.* Nueva York: The Museum of Modern Art. pg.152.



“Los contenedores no sólo pueden agruparse o disolverse, sino que también pueden adoptar configuraciones continuas, o serpenteantes, rigidizadas como murallas chinas, crear espacios transparentes o cerrados, estrechos o profundos o amplios, abiertos o cortos, pueden así dibujar el escenario más adecuado al drama que se pretende realizar o se está realizando.”

— Ettore Sottsass Jr.⁵⁸

La intención, tal y como explica Sottsass, es la de crear muebles desapegados y no vinculados entre sí que puedan desaparecer con el tiempo. De esta manera, crea una serie de contenedores equipados para satisfacer las necesidades básicas. Pero a su vez la intención era la de no crear un producto, sino simplemente generar una obra que provocara reflexiones sobre el espectador. Aunque a primera vista pueda parecer un catálogo de mobiliario doméstico, persigue el objetivo contrario.⁵⁹

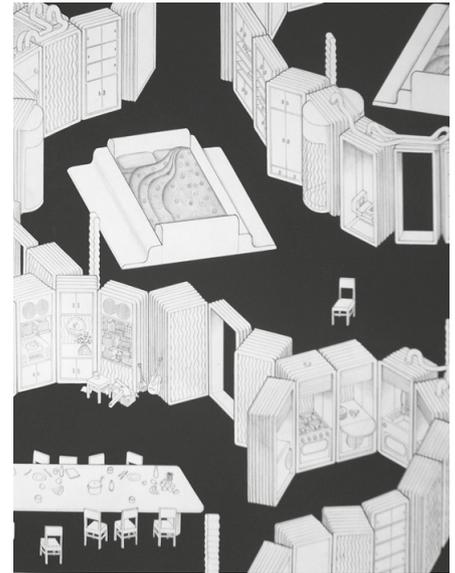
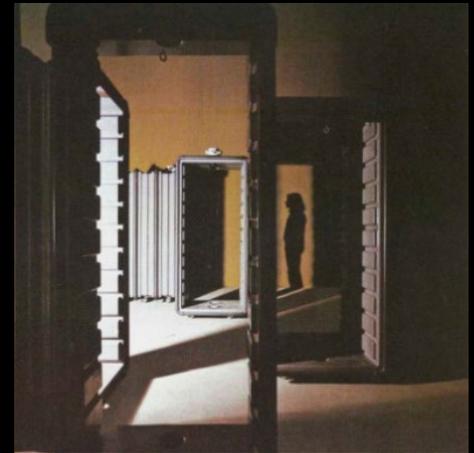


Figura 77: Axonometrías del prototipo del módulo. Ettore Sottsass. 1972

58 Sottsass, E. (1972). *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. Nueva York: The Museum of Modern Art. pg.163.

59 Sottsass, E. (1972). *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. Nueva York: The Museum of Modern Art. pg.163-165.



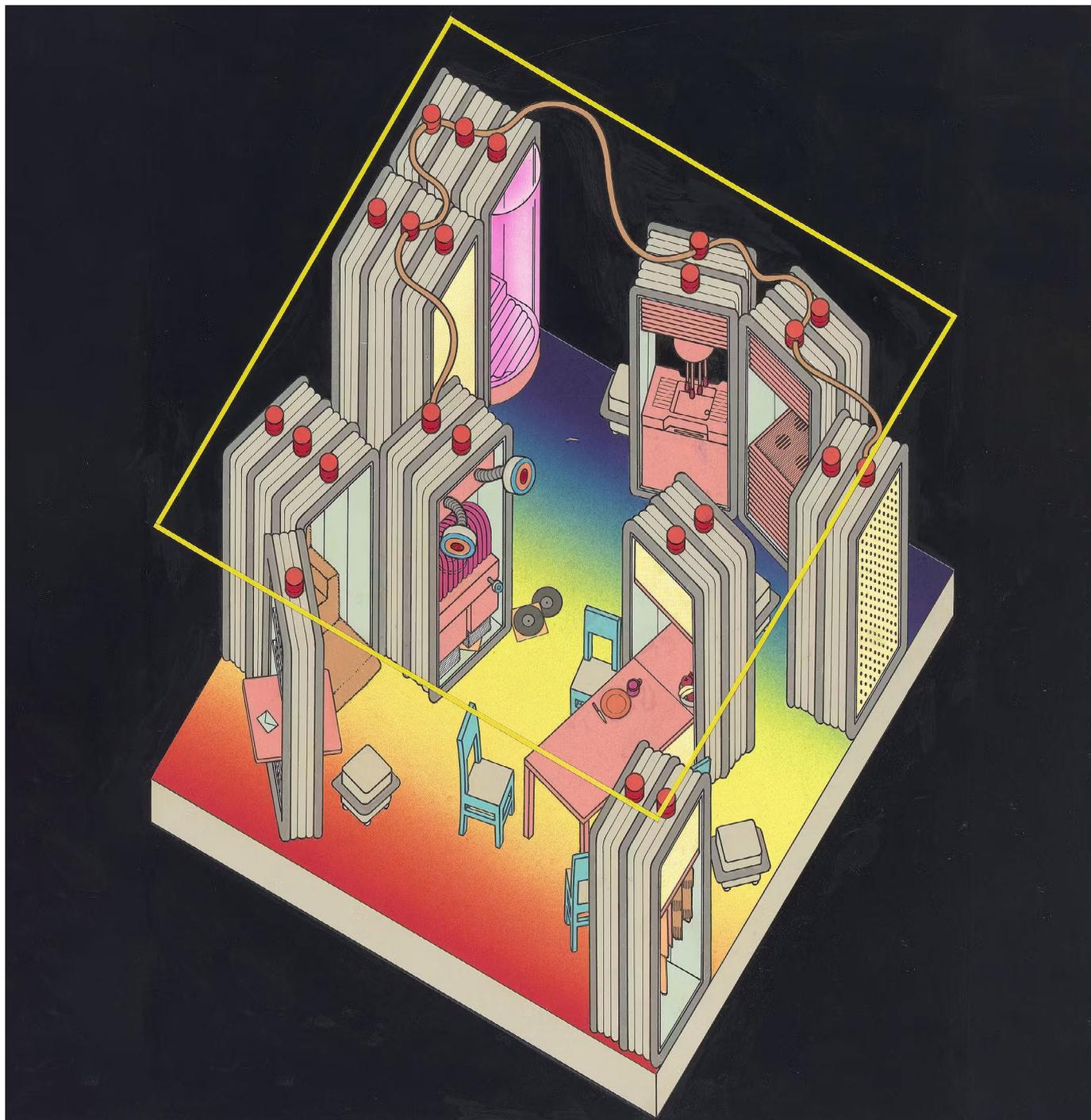


Figura 78: Axonometría realizada por Ettore Sottsass para la explicación del módulo en el catálogo del MoMA.

Principalmente busca un concepto de hogar más fluido y dinámico, tal y como se muestra en los esquemas de uso que presentó Sottsass, (Figura 74). Sottsass busca eliminar la típica separación funcionalista de la casa en habitaciones según su uso. Es decir, antes el escenario de la vida doméstica era fijo, como en el teatro griego, pero ahora podría cambiar fácilmente, transformando también la naturaleza de lo que ocurre en el hogar.⁶⁰

Cada uno de los elementos representa una función distinta dentro de la vivienda, desde la de estufa de cocina, a ducha y pasando por biblioteca y sala de lectura. Generan un catálogo de posibilidades para el usuario, que según su cultura puede, a través de su agrupación o eliminación, generar distintas experiencias de espacios.⁶¹

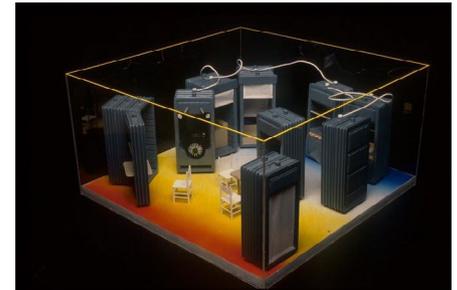


Figura 79: Maqueta del módulo de Ettore Sottsass.

⁶⁰ Riva, M. (2009-2010). *Design e comunicazione audiovisiva industriale*. Tesis, Politecnico di Milano.

⁶¹ Sottsass, E. (1972). *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. Nueva York: The Museum of Modern Art. pg.163.

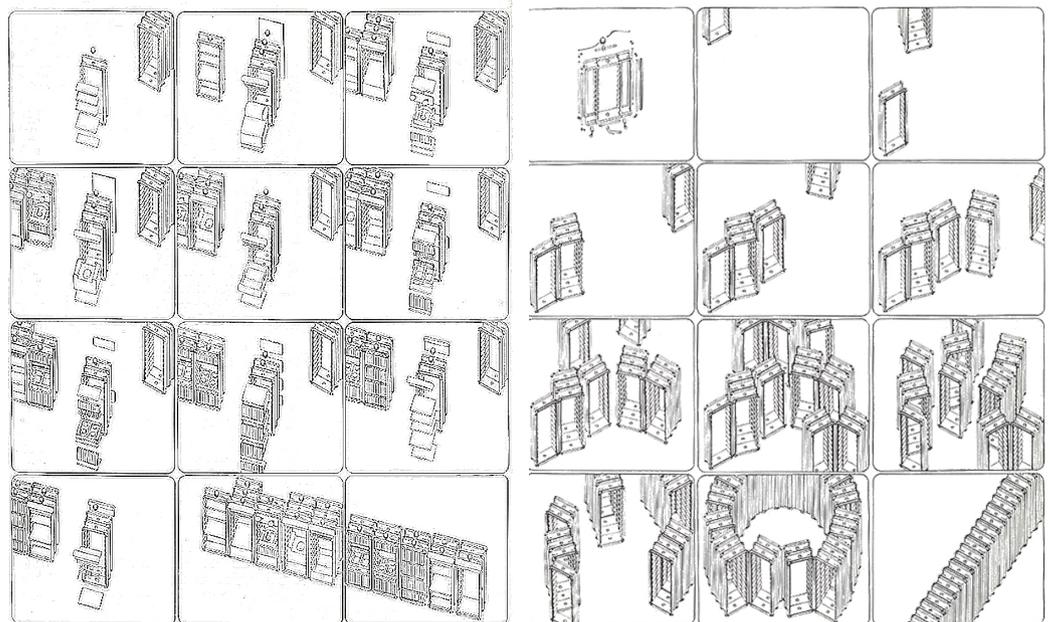


Figura 80: Esquemas de uso del módulo de Ettore Sottsass.



Figura 81: Fotografía de Joe Colombo sobre el sillón "Elda".

-Joe Colombo (1930-1971):

La repentina y prematura muerte de Joe Colombo, uno de los diseñadores más conocidos de Italia, tuvo lugar durante el verano de 1971 mientras su proyecto estaba en preparación. Sin embargo, su prototipo fue construido con base en detallados dibujos que él había realizado, bajo la supervisión de Ignazia Favata y otros miembros de su estudio.⁶²

Su radicalismo surge de la ruptura con las líneas rectas y la geometría rígida y monótona, optando por formas suaves, esquinas redondeadas y, especialmente, adaptadas a la ergonomía del cuerpo humano, además de incorporar materiales innovadores con una perspectiva futurista.

Se dedicó a investigar las relaciones entre la unidad de vivienda y la ciudad, los espacios verdes y el ser humano. La expansión de las urbes se vuelve caótica y condiciona la vida de los que viven en ellas, por lo que Colombo se plantea una unidad de vivienda que se aproxime al modelo de vida del momento y del futuro.⁶³ Todos estos análisis le llevaron a desarrollar su propuesta: Total Furnishing Unit

"Todos los objetos que se necesitan en una casa deben ser complementarios al espacio útil; por lo tanto, ya no deberían llamarse muebles, sino más bien "equipos"."

— Joe Colombo, 1970.

La idea era proponer una nueva visión del hogar donde las piezas fijas y tradicionales fueran sustituidas por configuraciones interactivas y dinámicas, capaces de adaptarse al estilo de vida de cada propietario.



Figura 82: Fotografía de Ignazia Favata..

62 **Ambasz, E. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design.* New York: The Museum of Modern Art, p. 14.

63 **Colombo, J. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design.* New York: The Museum of Modern Art, p. 172.

Figura 83: Fotografías del módulo Total Furnishing Unit de Joe Colombo durante la exposición.



Figura 84: Maqueta del Total Furnishing Unit junto a multichair (1970).

El módulo surge de la idea de la homogeneidad como elemento esencial en los espacios habitables.

Tras los análisis ya mencionados Colombo concibe las viviendas como espacios adaptados a las verdaderas necesidades humanas, libres de restricciones.

Concibe la vivienda como un contenedor de elementos, y a raíz de esto la divide en "compartimentos funcionales independientes" generando un "microcosmos equipado y cómodo".⁶⁴

"il contenitore casa sarà (...) costituito da elementi che si possono muovere e funzionare e direi vivere insieme all'uomo."

"El contenedor casa estará (...) constituido por elementos que se pueden mover y funcionar, y diría, vivir junto al hombre."

—Joe Colombo.

⁶⁴ Barnebys. (2020). *El diseño futurista de Joe Colombo*.



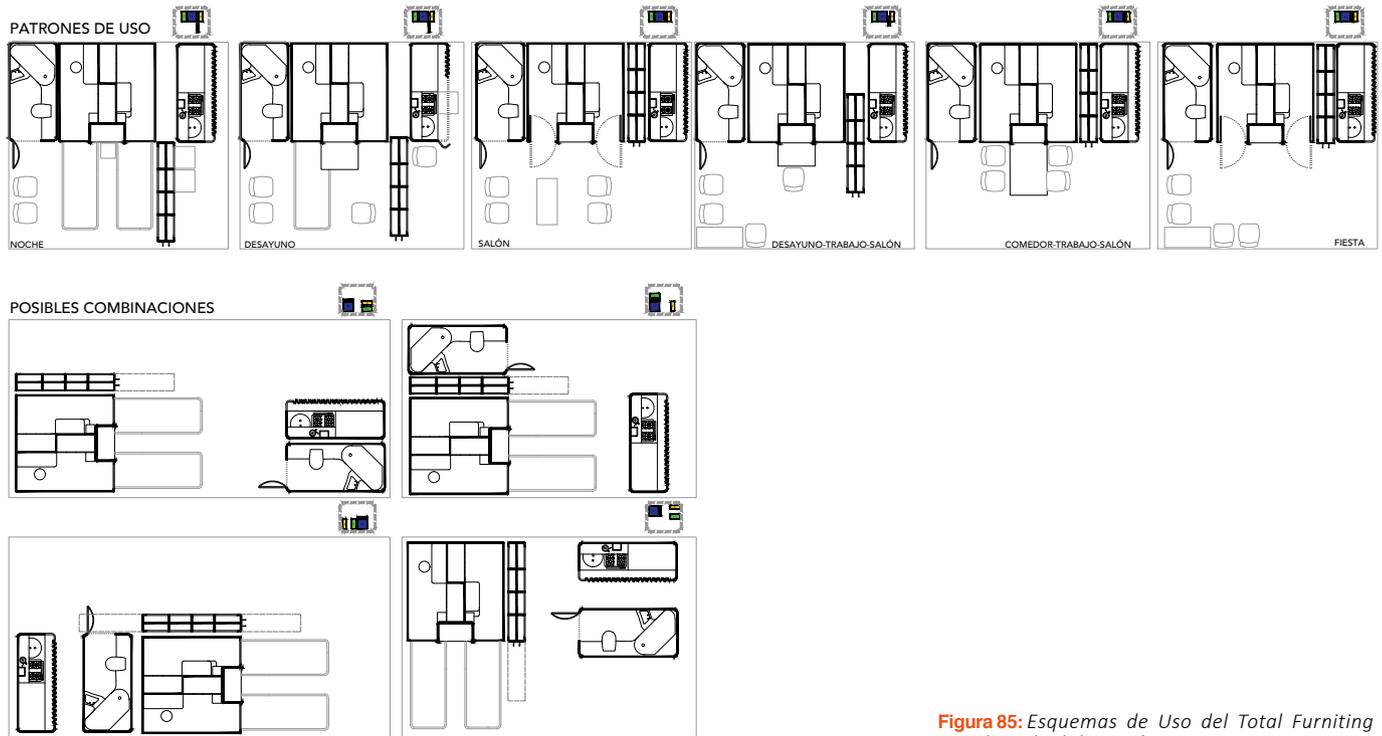


Figura 85: Esquemas de Uso del Total Furniting Unit (1970). Elaboración Propia.



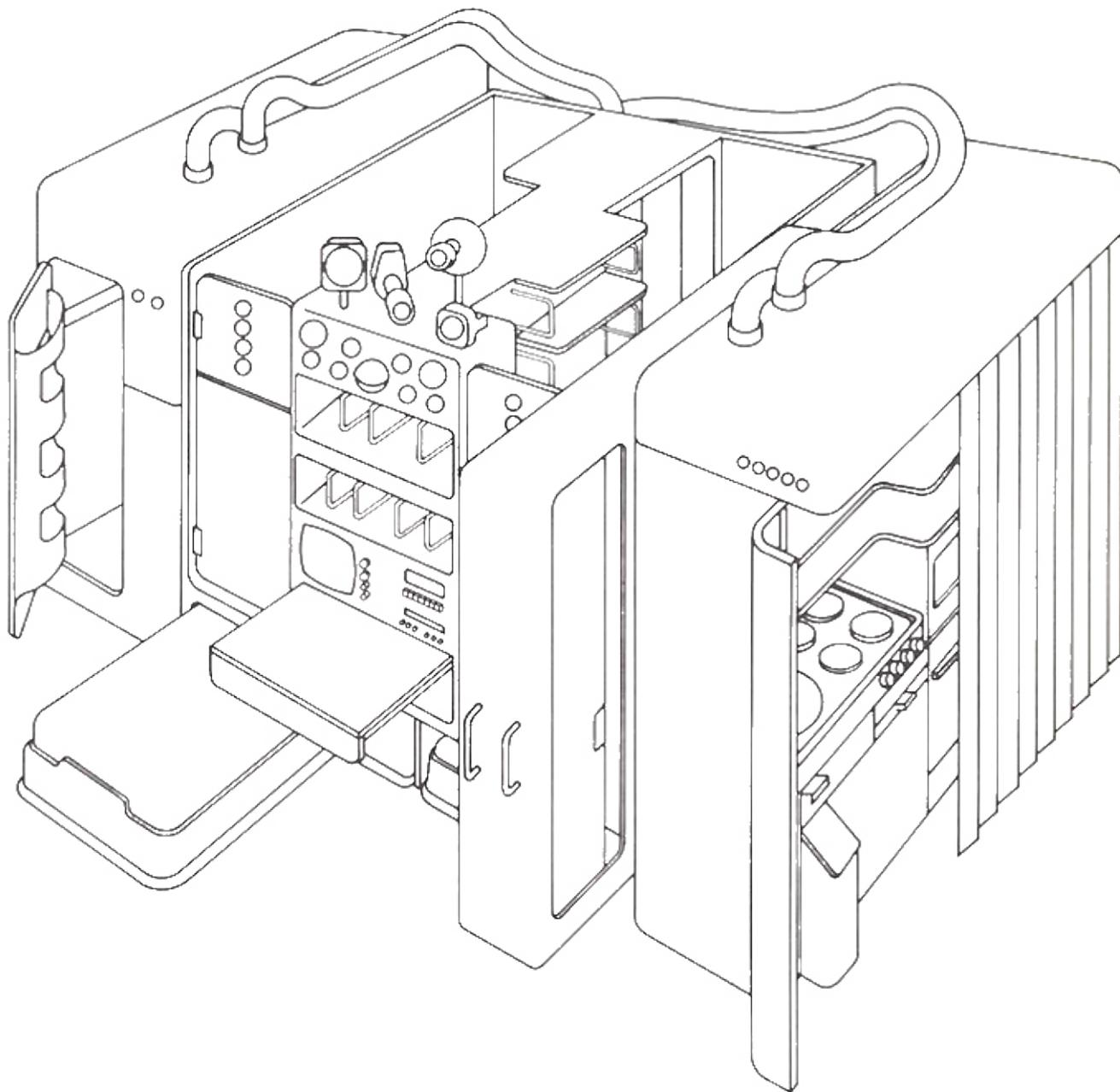


Figura 86: Axonometría realizada por Joe Colombo para la explicación del módulo en el catálogo del MoMA.

El Total Furniting Unit se trata de un sistema compacto de una vivienda con todas sus necesidades, todo ello desarrollado en una capsula.

Pretende crear una habitación que refleje el modo de vida del usuario, relacionando al individuo con su vivienda. Todo esto gracias a un espacio interior flexible que permite el máximo aprovechamiento del espacio.

Se plantean una serie de elementos colocados estratégicamente con las funciones principales. Estos elementos, con función de cocina, armario, habitación con su privacidad, baño, se encuentran encapsulados para facilitar su traslado y sus distintas disposiciones. Transforma el espacio de vivienda a base de 4 módulos. Uno principal de dormitorio la "célula nocturna"⁶⁵ con dos camas convertibles y un espacio interior privado con almacenamiento. Y el otro principal sería el de cocina, con mesa y cocina integrada, separados por una pared corrediza del resto del espacio. Como complemento presenta la unidad de baño y la de almacenamiento.

Cabe destacar que el baño y la cocina tienen funciones fijas, mientras que el armario se utiliza también como separador entre la entrada y las zonas más privadas, y la unidad de día y de noche presenta múltiples funciones: dormir, comer, leer, recibir visitas y, además, ofrece un espacio privado interior.⁶⁶

Los distintos elementos se abren, se cierran y se transforman según las necesidades del usuario. Es decir, se conforma un espacio dinámico.

⁶⁵ Barnebys. (2020). *El diseño futurista de Joe Colombo*.

⁶⁶ Colombo, J. (1972). *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 172.

E 1/50

0 1 2 2.5 5 m

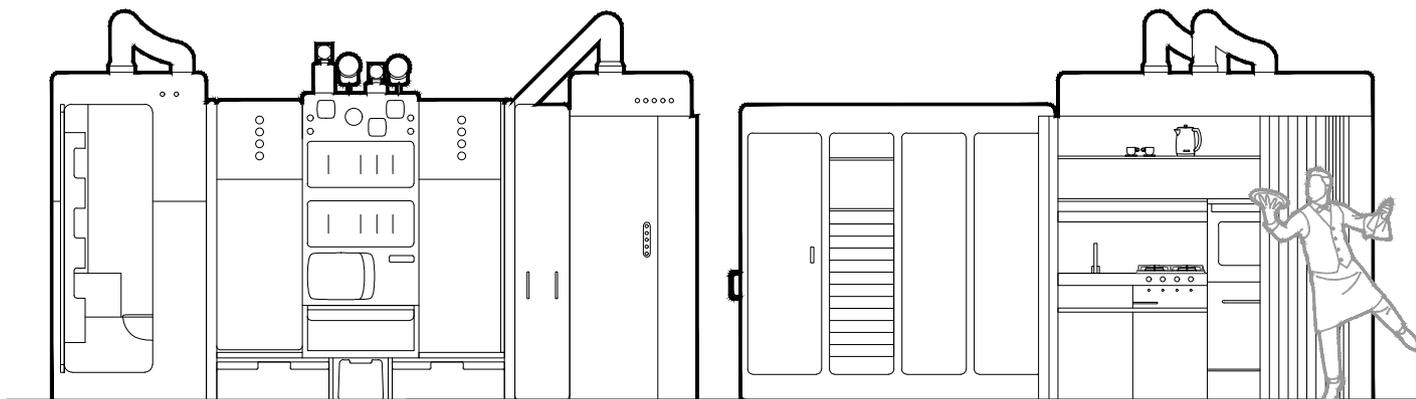
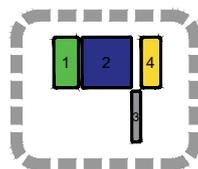
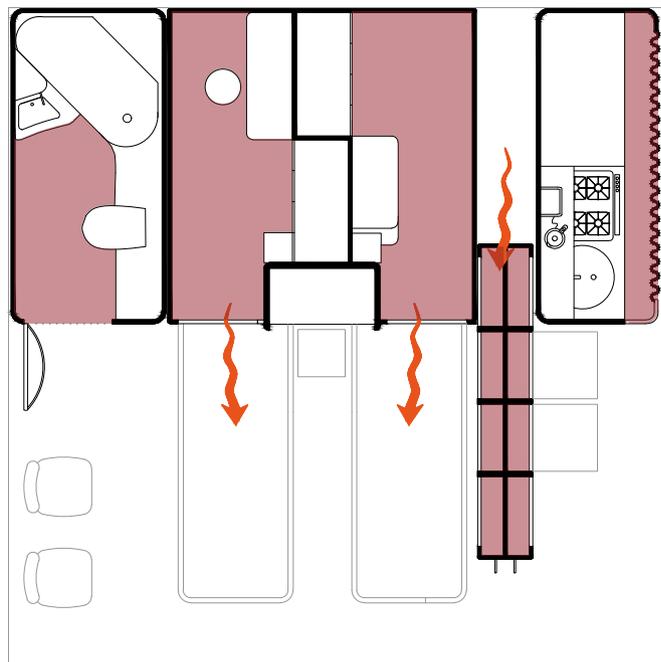
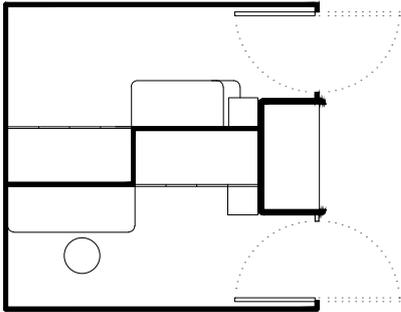
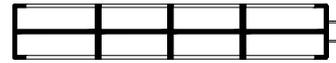


Figura 87: Planimetría del Total Furniting Unit. Elaboración propia

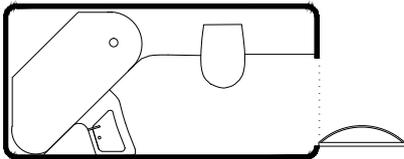
● 2-Módulo Día-Noche:



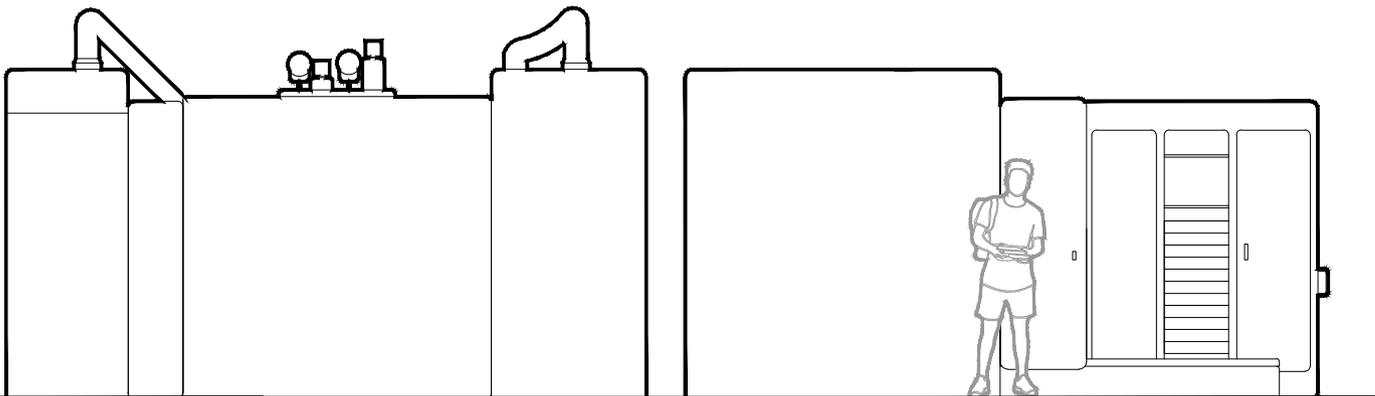
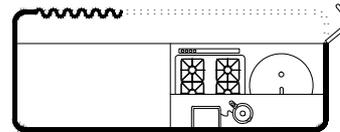
● 3-Módulo Almacenamiento:

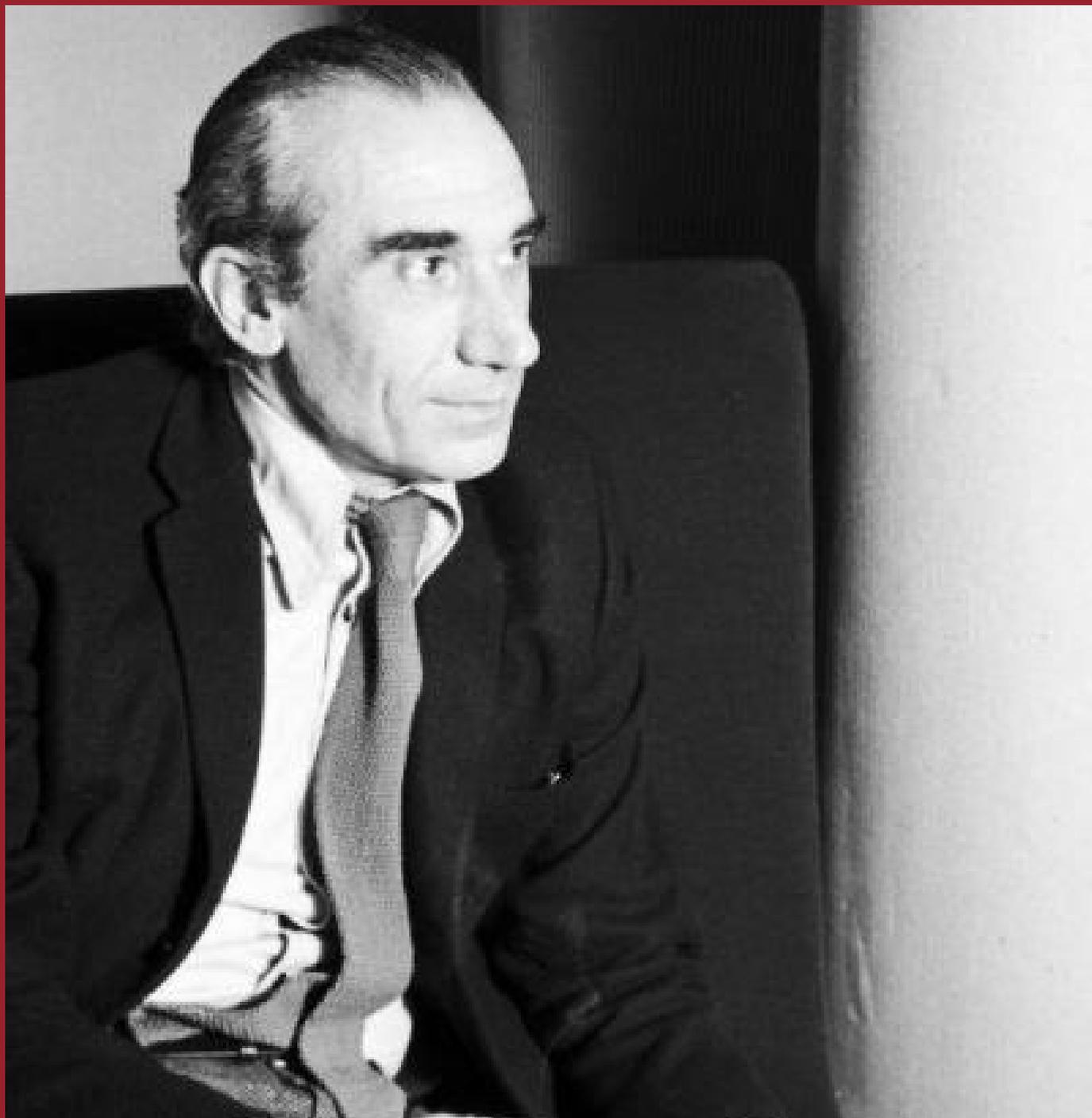


● 1-Módulo Baño:



● 4-Módulo Cocina:





-Alberti Rosselli (1921-1976):

Durante la época dorada del diseño italiano, Rosselli se destacó como uno de los pioneros en el diseño de interiores, centrando su carrera en el ámbito del diseño industrial y creando piezas de mobiliario moderno. Sus obras se caracterizaban por su originalidad y versatilidad, incorporando nuevos materiales y conceptos espaciales innovadores. ⁶⁷

Estudió ingeniería en el Politécnico de Milán, pero su formación se vio interrumpida por la Segunda Guerra Mundial, durante la cual fue internado en Suiza. Allí conoció a Ernesto Nathan Rogers, quien influyó en su posterior formación en arquitectura. Tras la guerra, completó sus estudios en 1947 en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán. ⁶⁸

Rosselli buscaba esa fusión entre el diseño y la utilidad, la estética y la función. Se dedicó a la investigación de nuevas formas y materiales para posteriormente llevarlas al ámbito doméstico. En palabras de Davide Crippa: "su mirada, siempre dirigida a captar las necesidades reales del usuario, supo traducirlas en soluciones de una sencillez ejemplar a nivel tecnológico y material" ⁶⁹.

Su enfoque futurista e interés hacia la vivienda modular y adaptable le llevaron al desarrollo del "mobile house".

⁶⁷ **Design Addict.** Alberto Rosselli.

⁶⁸ **Archivio Alberto Rosselli.** Biografía de Alberto Rosselli

⁶⁹ **Crippa, D. (2018).** Alberto Rosselli e il design come visione organica. pg.187.

Figura 89: Fotografías del módulo mobile house de Alberto Rosselli durante la exposición.

Para la exposición elaboró junto a el arquitecto Isao Hosoe el proyecto "Mobile House", una cápsula portátil que podía ser transportada en un vehículo convencional.

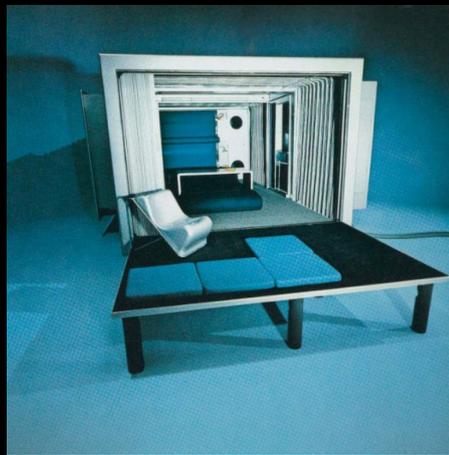
Relacionaron la idea de expandir los espacios con la idea de movilidad. Movilidad que supone que el objeto puede estar en movimiento o en reposo, abierto o cerrado. El reposo significa vivir, y por lo tanto, una máxima expansión y extensión del espacio disponible para la vida, un espacio más abierto. El movimiento supone un espacio más pequeño y compacto, cerrado.⁷⁰

Su investigación de elementos modernos, automóviles y aeronáutica, y nuevos materiales le lleva a vincular estas ideas con mecanismos ligeros que modifiquen el espacio y permitan su extensión y contracción. Creando así una cápsula de aluminio sobre marcos de acero al que están unidos las partes móviles.⁷¹

Constituye un espacio individual, ligero y versátil, donde el límite entre mueble y arquitectura se volvía confuso.

⁷⁰ **Rosselli, A. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design.* New York: The Museum of Modern Art, p. 182.

⁷¹ **Rosselli, A. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design.* New York: The Museum of Modern Art, p. 183.



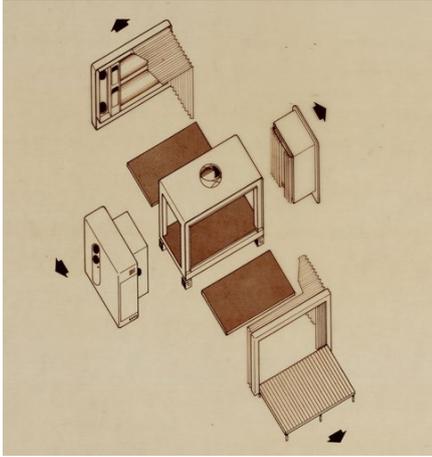


Figura 90: Bocetos del "The mobile House".

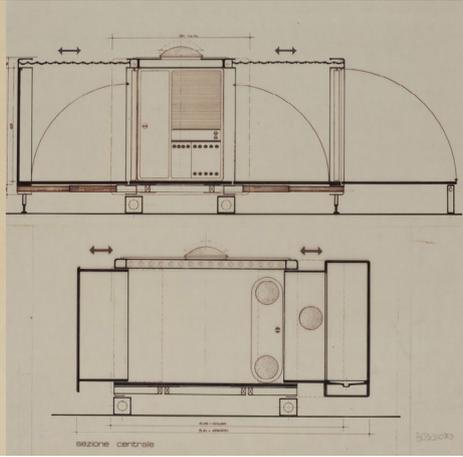


Figura 91: Secciones realizadas por Rosselli.

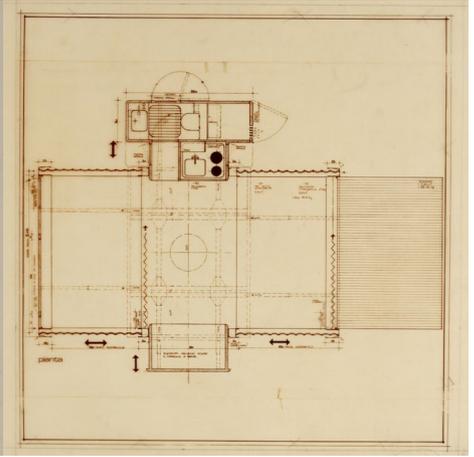
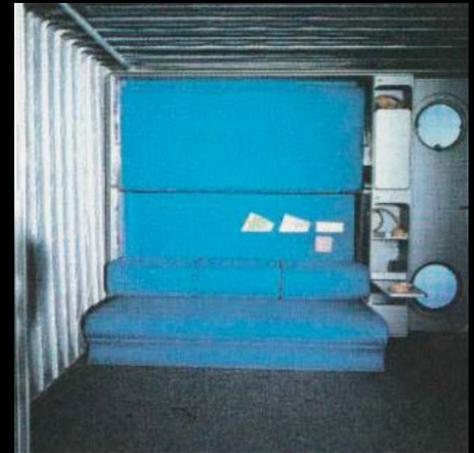
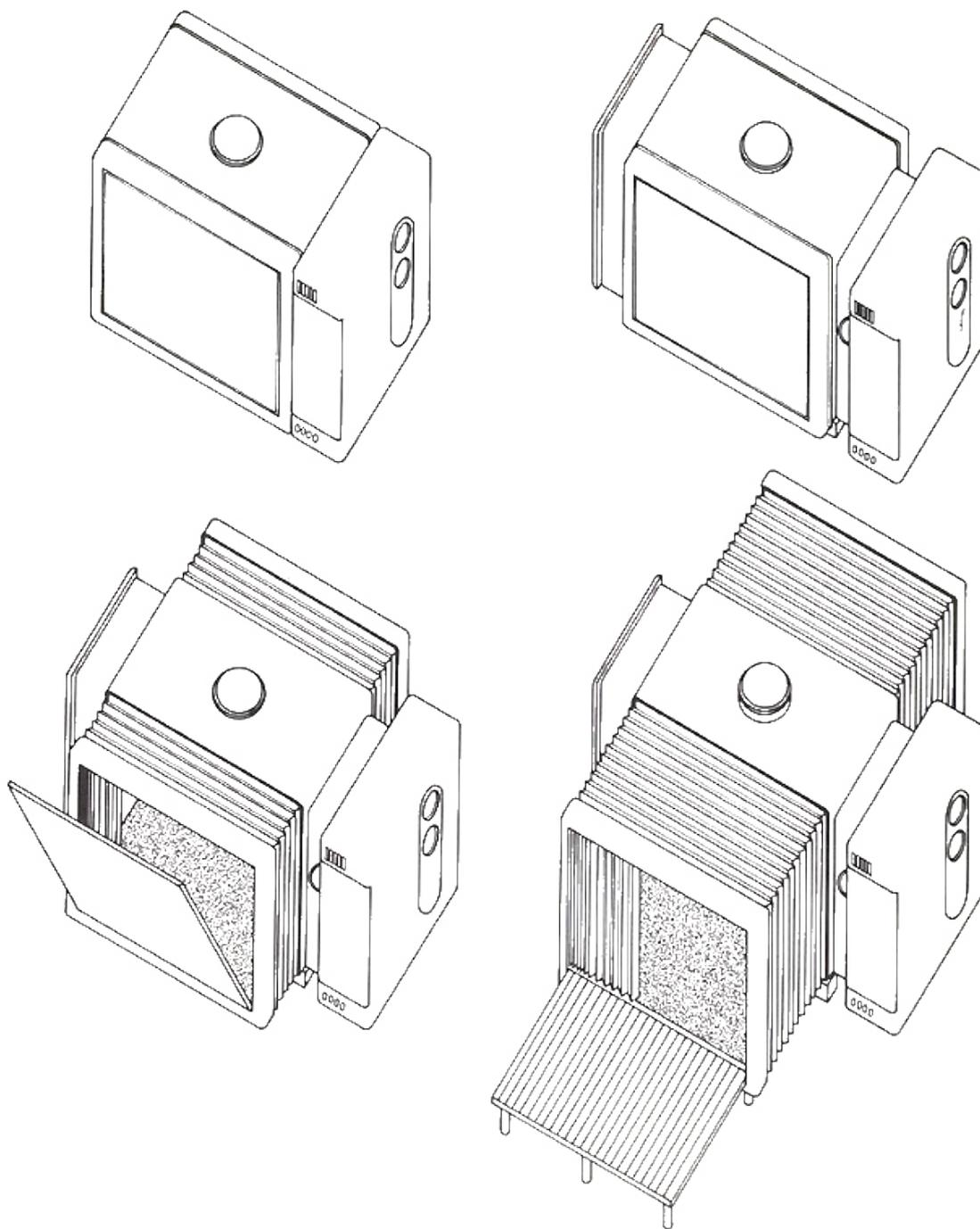


Figura 92: Primeros bocetos del "The mobile House".





La cápsula, de 10.00 m², podía expandirse hasta alcanzar los 32.30 m², incluyendo una terraza exterior. Cada uno de los cuatro lados desplegables de la cápsula tenía una función específica, creando distintos ambientes que se adaptaban a las necesidades del usuario.⁷²

El habitáculo constaba de cinco entornos diferenciados: cocina y aseo, dormitorio con literas, almacenaje, una terraza exterior, y la cápsula central que actuaba como espacio principal. El diseño permitía que, durante el movimiento, la cápsula permaneciera cerrada con todo el mobiliario en su interior. Al detenerse, podía desplegarse fácilmente con la ayuda de dos personas, proporcionando un espacio habitable y funcional. La habitación, ubicada en el espacio izquierdo, incluía dos literas y almacenamiento, separada del módulo central por una cortina.

Tal y como explica Rosselli el salón se encontraba en el área central de la cápsula, iluminado cenitalmente y con capacidad para albergar hasta cuatro camas. El baño y la cocina formaban un volumen desplegable independiente, construido con una estructura de acero y recubierto de chapas metálicas, elemento autónomo desde los primeros bocetos del módulo.

Por último, se vincula el espacio interior del módulo con el exterior mediante el abatimiento de una de las paredes, generando una terraza.

Según Rosselli se podrían organizar como una casa con solo una pared lateral expandible, con paredes con ventanas como alternativa a la terraza, con dos paredes laterales para camas y un área central o de estar y varias cápsulas podrían unirse para proporcionar más espacio y una gama más amplia de usos.⁷³

Figura 93: Axonometría realizada para la explicación del módulo en el catálogo del MoMA.

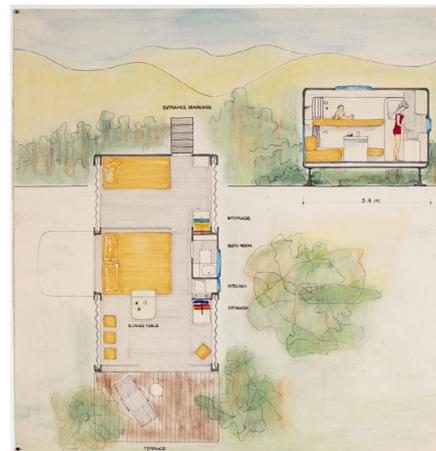


Figura 94: Primeros bocetos del "The mobile House".



Figura 95: Primeros bocetos del "The mobile House".

⁷² Rosselli, A. (1972). *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 182.

⁷³ Rosselli, A. (1972). *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 183.

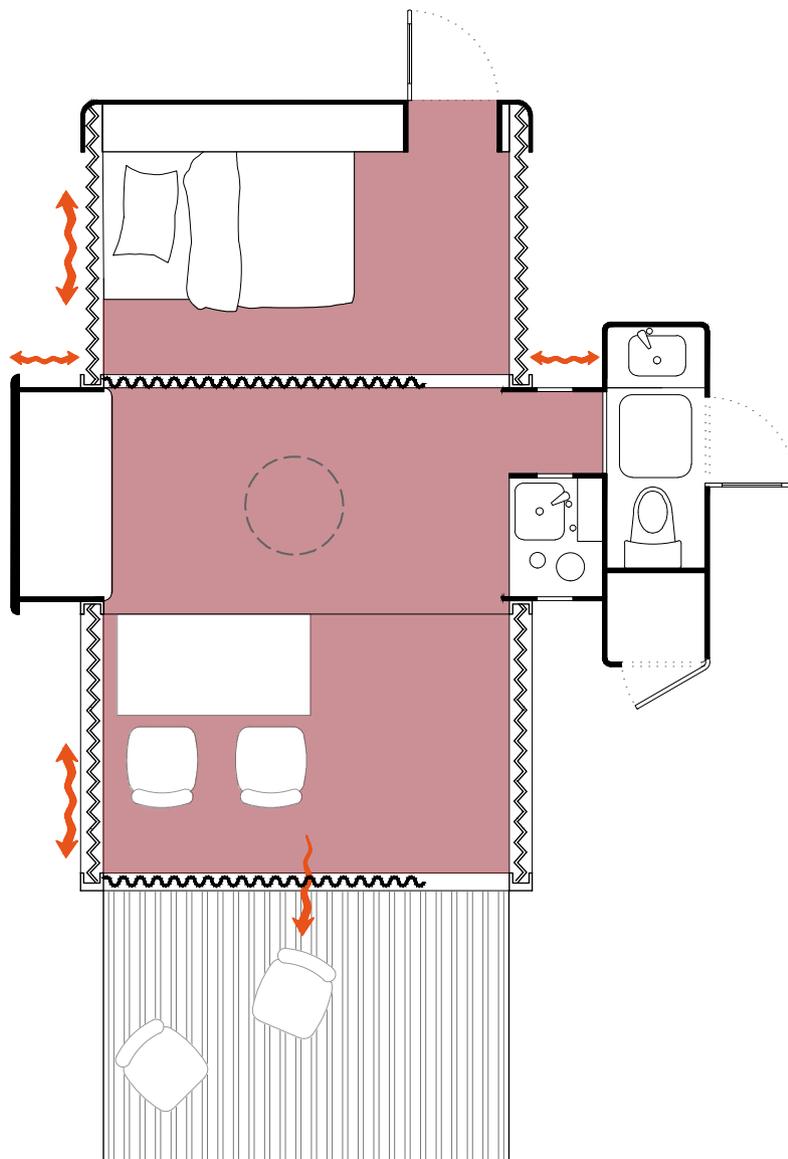
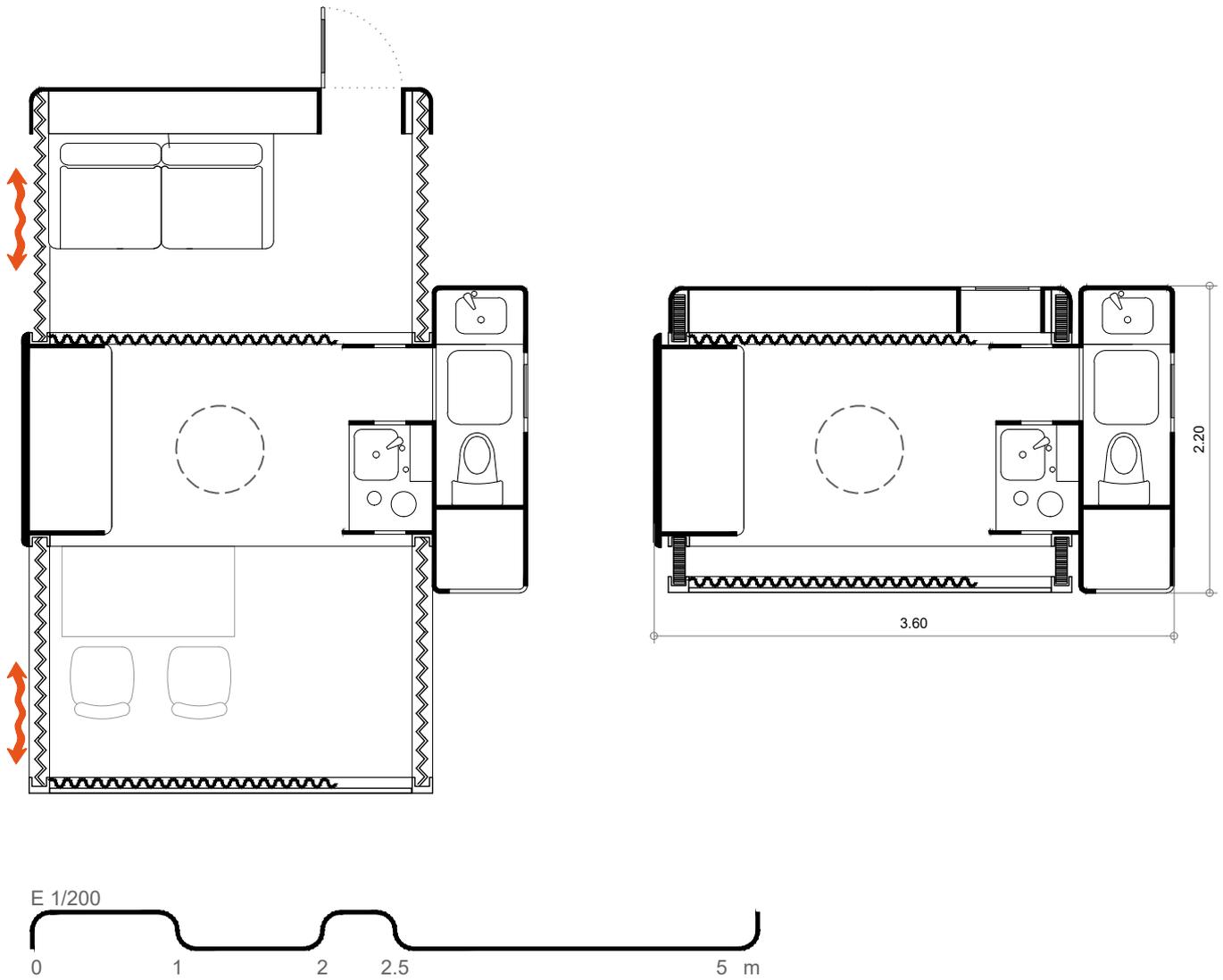


Figura 96: Planimetría del Mobile House.
Elaboración propia





PEQUEÑOS OBJETOS: “CONFORMISMO”



Aquí se encuentran los diseñadores que consideraban sus obras como objetos autónomos, objetos que funcionan por sí mismos. No presenta ese carácter crítico característico, más bien, esta corriente se basa en continuar con las funciones y formas ya establecidas, pero dándoles una vuelta respecto a su papel dentro de la vivienda y sus posibles funciones.

No presentan una diferencia clara con el enfoque reformista del que acabamos de hablar. Es más, los diseñadores van cambiando entre estas dos posturas, atrapados entre la contradicción de criticar los problemas de la sociedad de consumo mientras, al mismo tiempo, disfrutaban observando el avance de la tecnología como espectadores. Tal y como explica Ambasz como grupo, pueden distinguirse por ciertas características: su audaz uso del color y su imaginativo aprovechamiento de las posibilidades ofrecidas por los nuevos materiales sintéticos duros y blandos y las técnicas avanzadas de moldeo. Estas obras forman el escaparate visible de la producción del diseño italiano, y se centran en formalizar la calidad estética de los objetos tradicionales.⁷⁴

En este apartado vamos a recapitular las obras presentes que mayor impacto han tenido en el mundo del diseño, y que por su forma, adaptabilidad y concepto resultan más interesantes.

Se puede subdividir en tres tipos de objetos, según el criterio de elección por parte de la directiva del MoMA:

- Objetos seleccionados por sus medios formales y técnicos.
- Objetos seleccionados por sus implicaciones socioculturales.
- Objetos seleccionados por sus implicaciones de patrones de uso más flexibles y arreglo.

La información respecto a los objetos de los siguientes apartados está traducida desde el catálogo del MoMA (1972).

Figura 97: Vista de la instalación del patio del MoMA, "Italy: The New Domestic Landscape", 1972, fotografía de Leonardo LeGrand.
Fuente: Archivo del MoMA.

⁷⁴ **Museum of Modern Art (1972)** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, p. 19-20.

-Dondolo rocking chair (1969):

Cesare Leonardi y Franca Stagi.

Es una silla mecedora de diseño italiano realizada con Fibra de Vidrio acanalada.

Además de abrir el catálogo de esta exposición participó en otras exposiciones.

(78x175x40cm)



Figura 98: Fotografía de la "Dondolo rocking chair" escogida para el Catálogo.



Figura 99: Vista de instalación de la exposición "Arquitectura y Diseño: Rotación 2".



Figura 100: Fotografía de la "Soriana lounge chair" escogida para el Catálogo.

-Soriana sillón (1970):

Tobia y Afra Scarpa.

Es una silla mecedora de diseño italiano realizada con poliuretano y fibra sintética cubiertos con tela o cuero, con estructura externa de metal cromado. Se diseñó a raíz de las nuevas posibilidades que ofrecía el poliuretano expandido.

Combina una estructura de metal con cojines grandes y envolventes. Los cojines están sujetos mediante una correa de metal, lo que crea un efecto visual de "flotar".

(71x90x105cm)



Figura 101: Vista del "Soriana lounge chair"

-Sillón "Boomerang" (1969):

Rodolfo Bonetto.

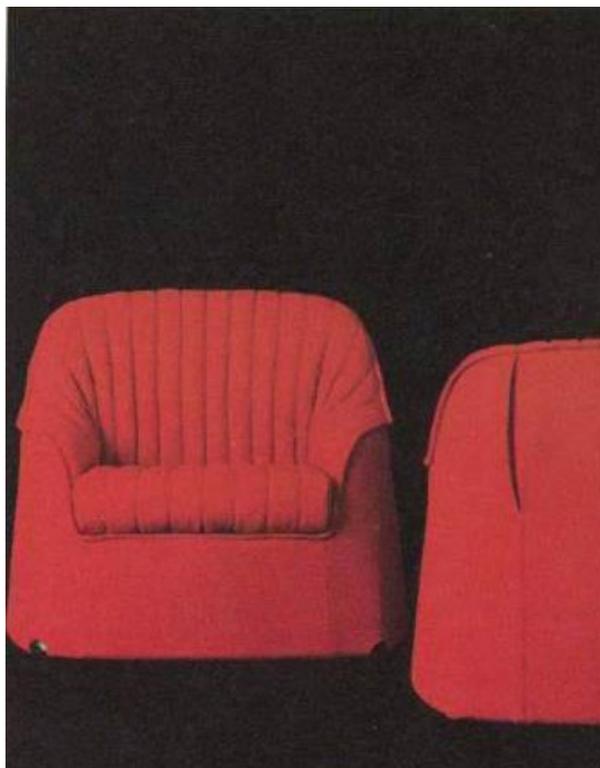
La silla tiene una forma distintiva en forma de bumerán, con un diseño ergonómico y atractivo.

Realizada en poliuretano revestido de tela, tirantes de plástico cromado en el exterior.

(66x74x94cm)



Figura 102: Fotografía de la "Boomerang" escogida para el Catálogo.



-Sillón "Ciprea" (1968):

Tobia and Afra Scarpa.

Poliuretano autoportante, revestido de tela antideslizante.

(80x92x88 cm)

Figura 103: Fotografía del Sillón "Ciprea" escogida para el Catálogo.

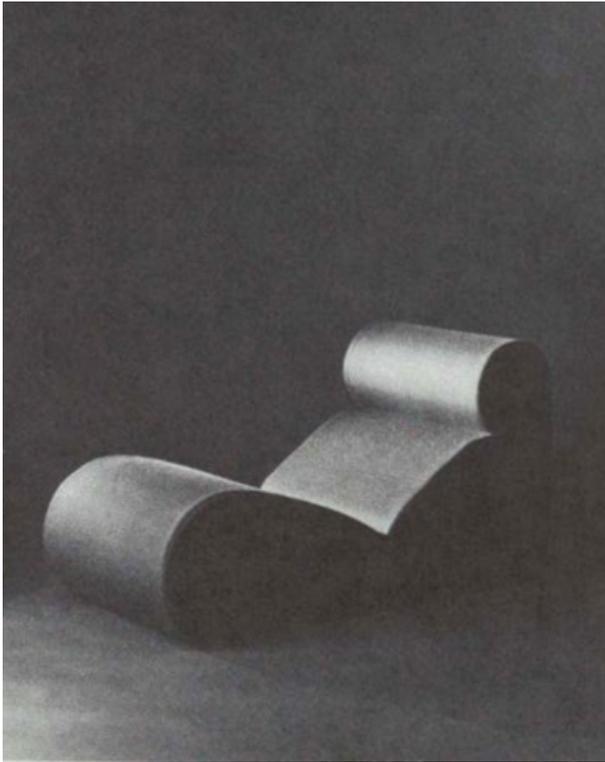


Figura 104: Fotografía de la "Bobolungo armchair" escogida para el Catálogo.

-Sillón "Bobolungo" (1969):

Cini Boeri.

Forma parte de una gama: Bobo, Bobolungo y Boboletto representan tres generaciones y tres formas de sentarse dependiendo de la postura y la edad de la persona.

La idea inicial de Boeri era crear un producto acabado utilizando únicamente poliuretano sin necesidad de ningún revestimiento. Sin embargo, debido a consideraciones de costes, se tomó la decisión de cortar el poliuretano y cubrirlo con tejido elástico.

(70x63x134cm)

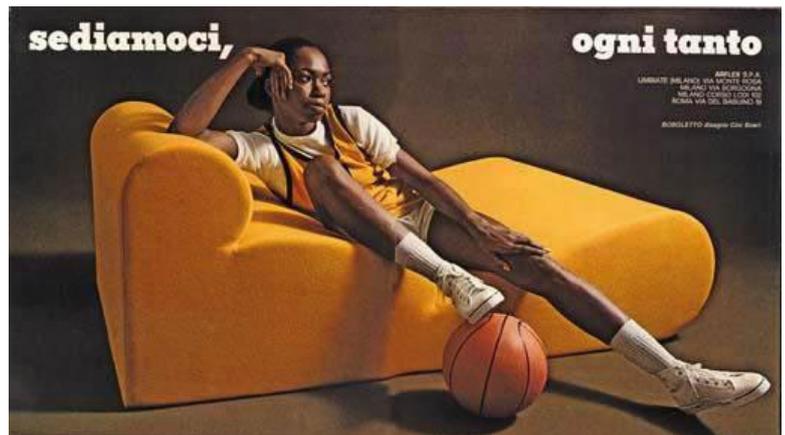


Figura 105: Portada revista Bolungo con el sillón Bobolungo.

-Sillón, modelo 4801/5 (1965):

Joe Colombo.

Tres elementos de madera contrachapada curvada y prensada, con juntas deslizantes.

(59x61x64cm)

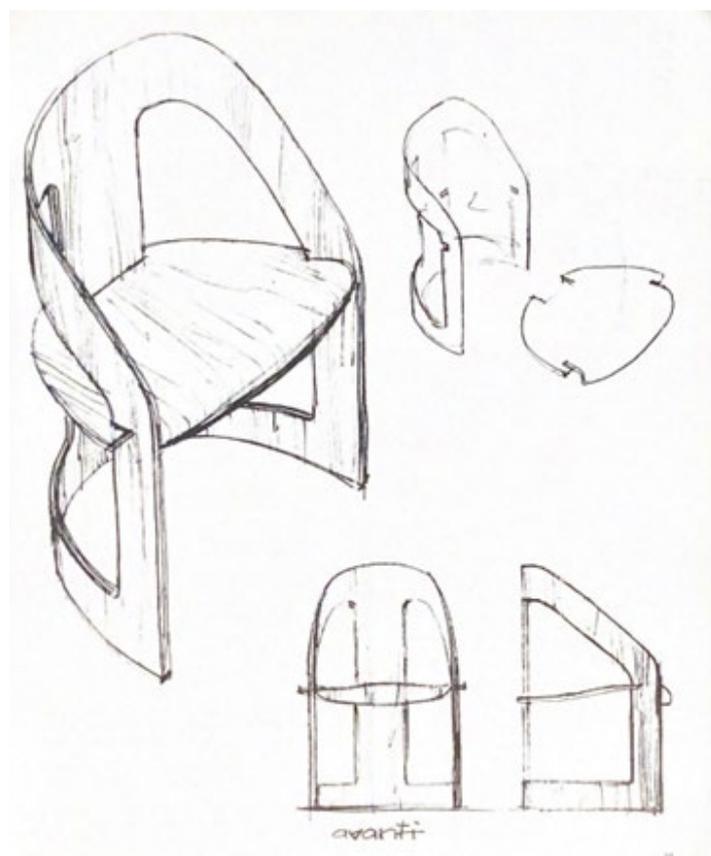


Figura 106: Fotografía de la "Sillón, modelo 4801/5" escogida para el Catálogo.

Figura 107: Bocetos elaborados por Joe Colombo.

Figura 108: Una modelo con el Sillón con elementos curvados.



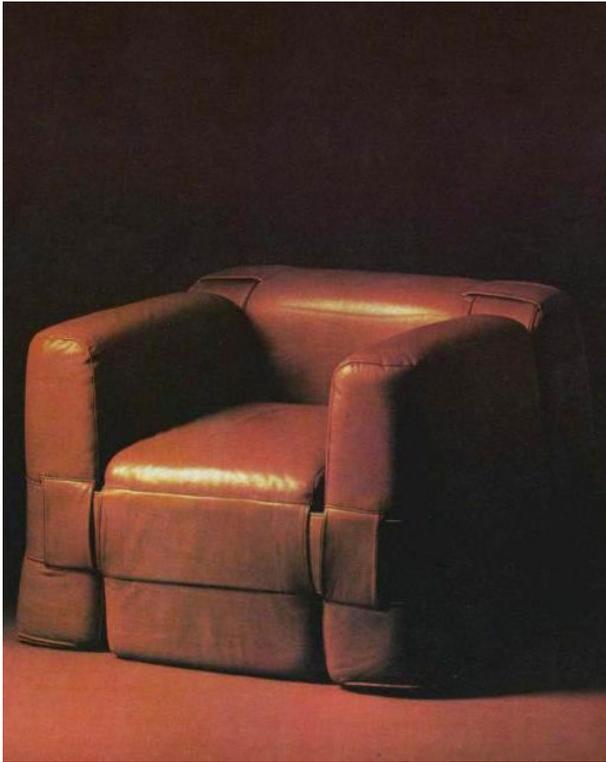


Figura 109: Fotografía del Sillón, modelo 93/2 escogida para el Catálogo.

-Sillón Fiocco ('Yib') (1970):

Grupo G.14.

Estructura de tubo de hierro, revestida con tejido elástico tensado.

(103x70x119 cm)

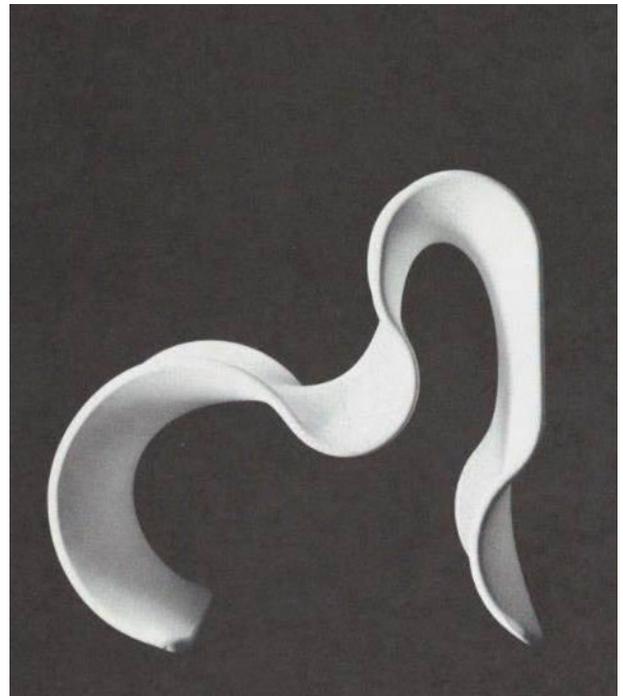
Figura 110: Fotografía del Sillón Fiocco ('Yib') escogida para el Catálogo.

-Sillón, modelo 93/2 - versión monoplaza (1976):

Mario Bellini.

Cuatro cojines tapizados, revestidos en cuero.

(62x93x85cm)



-Sillón "Melaina" (1969):

Rodolfo Bonetto.

Realizado en Fibra de vidrio.

(61x78x66cm)



Figura 111: Fotografía del Sillón Melaina escogida para el Catálogo.



-Sillón Vicario ('Vicar') (1970):

Vico Magistretti.

Poliéster reforzado.

(67x65x72 cm)

Figura 112: Fotografía del Sillón "Vicar" escogida para el Catálogo.

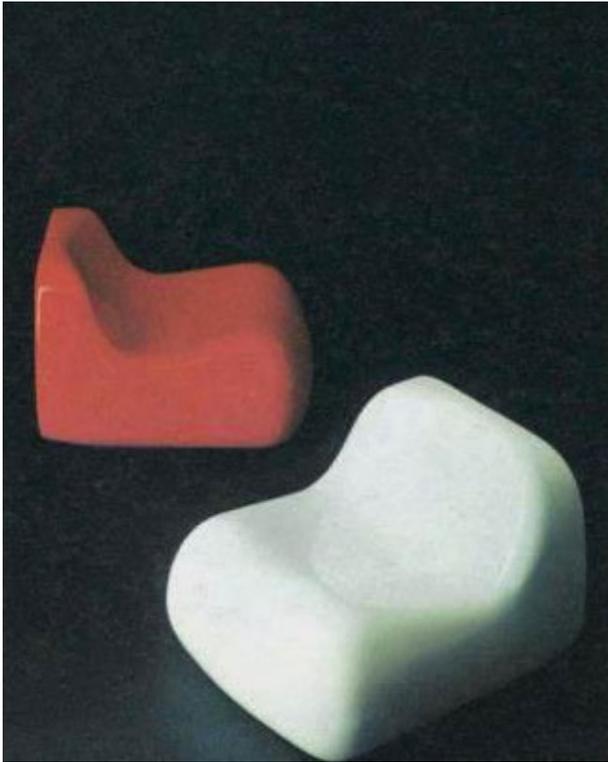


Figura 113: Fotografía del sillón "Jumbo" escogida para el Catálogo.

-Sillón "Jumbo" (1968):

Alberto Rosselli.

Los elementos se pueden usar uno a uno o, combinados en distintas posiciones.

De fibra de Vidrio.

(44x53x66 cm)

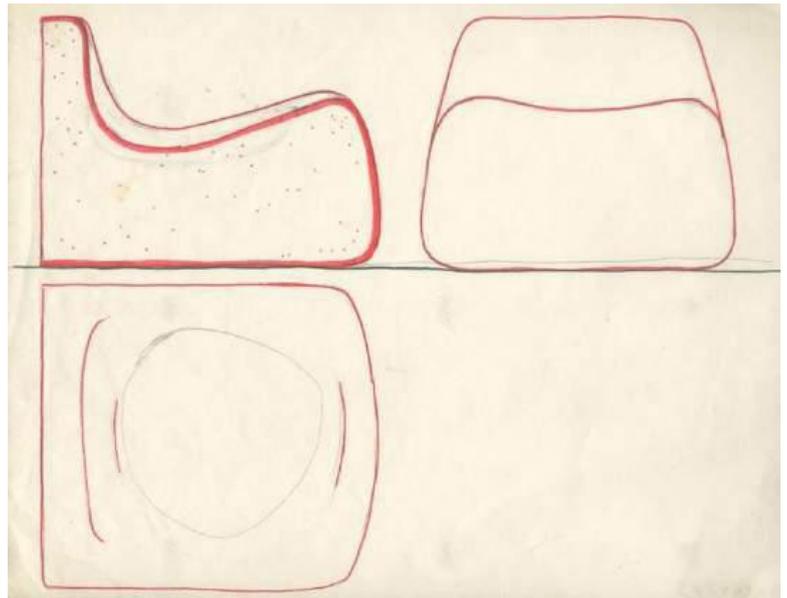


Figura 114: Bocetos sillón "Jumbo".

-Sillón "Plona Foldin" (1970):

Giancarlo Piretti.

Estructura de aluminio pulido y asiento de piel.

(72x68,5x54,5 cm)



Figura 116: Fotografía del Sillón "Plona Foldin" escogida para el Catálogo.

Figura 115: Fotografía del Sillón "Plona Foldin" escogida para el Catálogo.



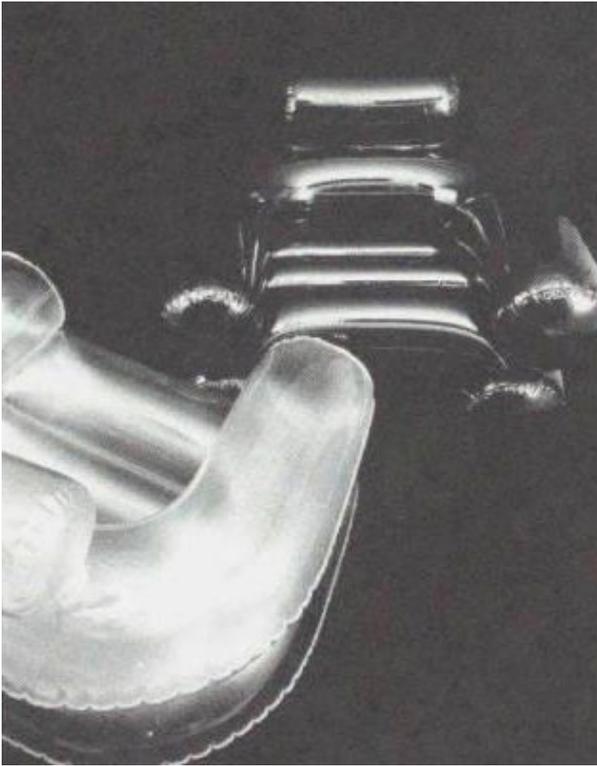


Figura 117: Fotografía del Sillón hinchable "Blow" escogida para el Catálogo.

-Sillón hinchable "Blow" (1967):

Paolo Lomazzi, Donato D'Urbino, and Jonathan De Pas.

Estructura neumática, plástico y PVC.

(60x100x100)



Figura 118: Fotografía del Sillón hinchable "Blow".

-Sillón Up2 (1969):

Gaetano Pesce.

Poliuretano, cubierto de tela elástica (se expande al liberarse de la compresión dentro del paquete).

(67x100x100cm)



Figura 119: Fotografía del sillón "Up2" escogida para el Catálogo.

Figura 120: Fotografía del Sillón "Up2".





Figura 121: Fotografía del Sillón "Springtime" escogida para el Catálogo.

-Sillón Poker desmontable (1970):

Sergio Mazza and Giuliana Gramigna.

Cuatro elementos idénticos de plástico, rellenos con poliuretano blando y con juntas metálicas.

(66x78x76 cm)

-Sillón "Springtime" (1965):

Marco Zanuso.

Estructura de madera desmontable, tapizada, revestida de pana.

(66x64x75cm)



Figura 122: Fotografía del Sillón poker desmontable escogida para el Catálogo.

-Mesa plegable tipo piano (1970):

Giancarlo Piretti.

Base de aluminio, articulada, superior de poliéster reforzado, en cuatro secciones.

(73x96cm)



Figura 123: Fotografía de la Mesa plegable tipo piano escogida para el Catálogo.

Figura 124: Vista detallada que muestra la posición de las articulaciones.

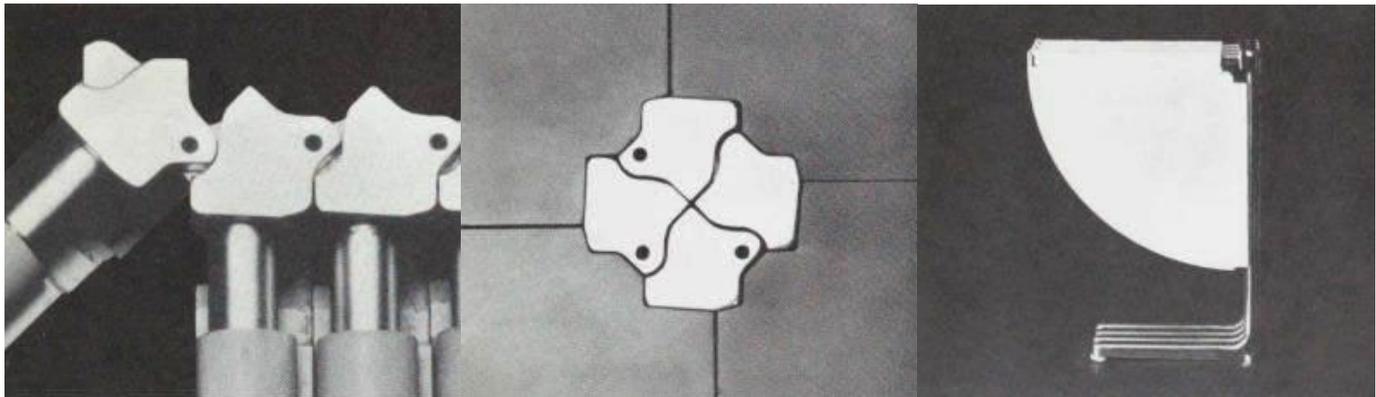




Figura 125: Fotografía de la Silla apilable escogida para el Catálogo.

-Silla apilable, modelo 4860-61/5 (1970):

Joe Colombo.

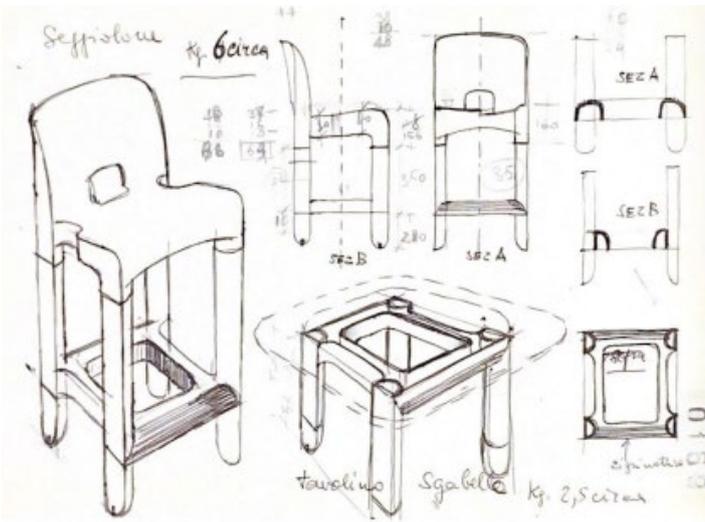
Realizada en plástico, diseñada para ser apilable y facilitar su almacenamiento.

(35-43x43x12cm)

Figura 127: Joe Colombo sobre Silla apilable.



Figura 126: Bocetos de Joe Colombo.



-Silla Gru "Crane" (1970):

Silvio Coppola.

Tubo de metal lacado, asiento y reposabrazos revestidos en tela.

(70x50x53cm)



Figura 128: Fotografía de la Silla Gru "Crane" escogida para el Catálogo.



Figura 129: Fotografía de la Silla plegable Aprile "Abril" escogida para el Catálogo.

-Silla plegable Aprile "Abril" (1964):

Gae Aulenti.

Estructura de acero inoxidable, asiento tapizado en cuero artificial

(86x45,5x44 cm)



Figura 130: Fotografía de la Silla infantil pequeña escogida para el Catálogo.

-Silla infantil "chica" desmontable (1971):

Giorgio Decursu, Jonathan De Pas, Paolo Lomazzi, Donato d'Urbino.

Silla apilable realizada en Plástico ABS.
(49x33x33 cm)

-Silla infantil pequeña, modelo 4999/5 (1961):

Marco Zanuso and Richard Sapper.

Silla apilable realizada en Polietileno.
(50x28x28 cm)



Figura 131: Fotografía de la Silla infantil "chica" desmontable escogida para el Catálogo.

-Mesa de cartas de póquer (1968):

Joe Colombo.

Madera laminada y acero inoxidable. Con patas desmontables.

(70x100x100 cm)

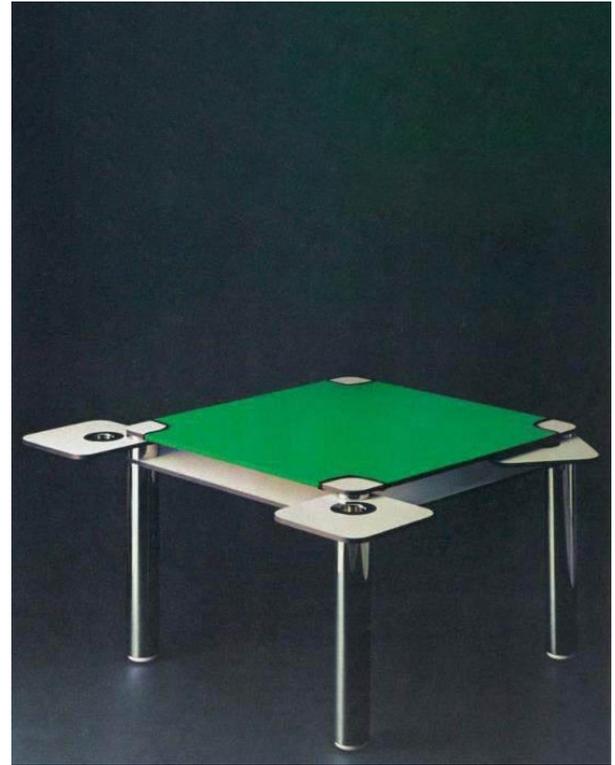


Figura 132: *Fotografía de la mesa de cartas de póquer escogida para el Catálogo.*



-Mesa modelo 4997/5 (1969):

Anna Castelli and Ignazio Gardella.

Resina de poliéster reforzada

(200x130x72cm)

Figura 133: *Fotografía de la mesa modelo 4997/5 escogida para el Catálogo.*



Figura 134: Fotografía de las Mesas nido escogida para el Catálogo.

-4 mesas apilables Gatti ('4 Cats') (1966):

Mario Bellini.

Mesas apilables realizadas en Fibra de Vidrio.
(25x50x50 cm)

-Mesas nido modelo 4905-6-7/5 (1967):

Giotto Stoppino.

Mesas apilables elaboradas en Plástico ABS.
(32, 37 y 42x43 cm)



Figura 135: Fotografía de las mesas Gatti escogida para el Catálogo.

-Cuatro cuartos "Quattro quarti" (1969):

Rodolfo Bonetto

Mesas multiposición combinables entre sí.
Realizadas en plástico ABS.

(30x100 cm)

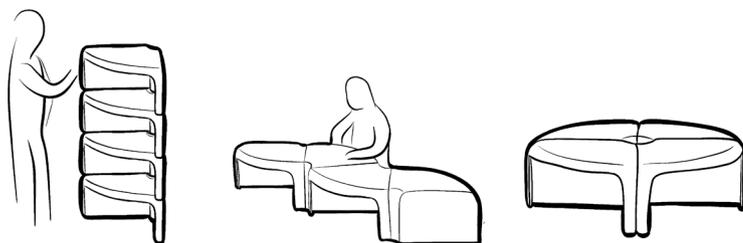


Figura 136: Esquemas "Quattro quarti".
Elaboración propia.

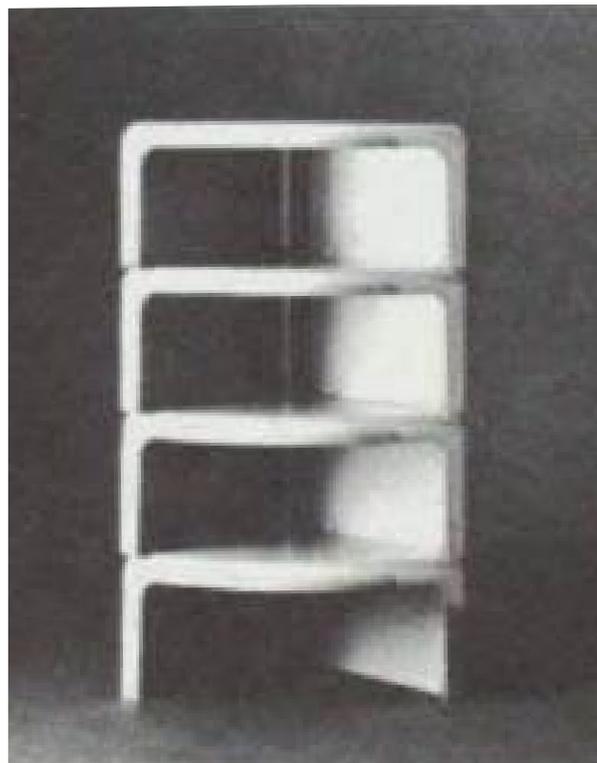


Figura 138: Fotografía de las Mesas "Quattro quarti" escogida para el Catálogo.

Figura 137: Vista de las diversas configuraciones.



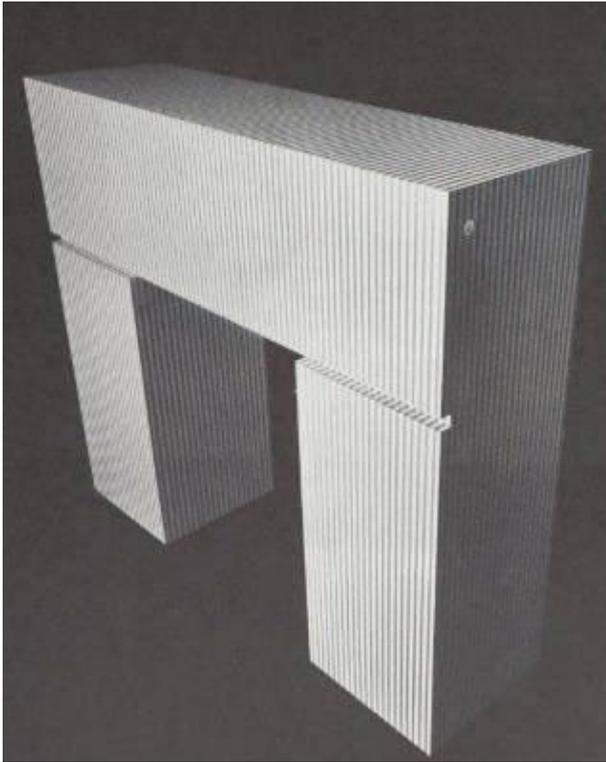


Figura 139: Fotografía de la Mesa "Nefertiti" para el Catálogo.

-Escritorio plegable Platone "Platón" (1971):

Giancarlo Piretti.

Tubo de acero cromado y plástico ABS
(71x83,5x65 cm)

-Mesa "Nefertiti" (1969):

Ettore Sottsass, Jr.

Contrachapado recubierto de laminado plástico a rayas blancas y verdes.

(110x130x35cm)



Figura 140: Fotografía del escritorio plegable Platone escogida para el Catálogo.

-Componibili Kartell (1969):

Anna Castelli Ferrieri.

Unidades de almacenamiento apilables, modelos 4953-54-55-56-5960/5. Realizadas en Plástico ABS. Se trata de un sistema modular de almacenamiento compuesto por unidades cilíndricas apilables que pueden combinarse y colocarse de diversas maneras para adaptarse a diferentes necesidades

(23, 27, 39 y 43x42 cm)

Figura 141: Fotografía del Componibili para una revista.

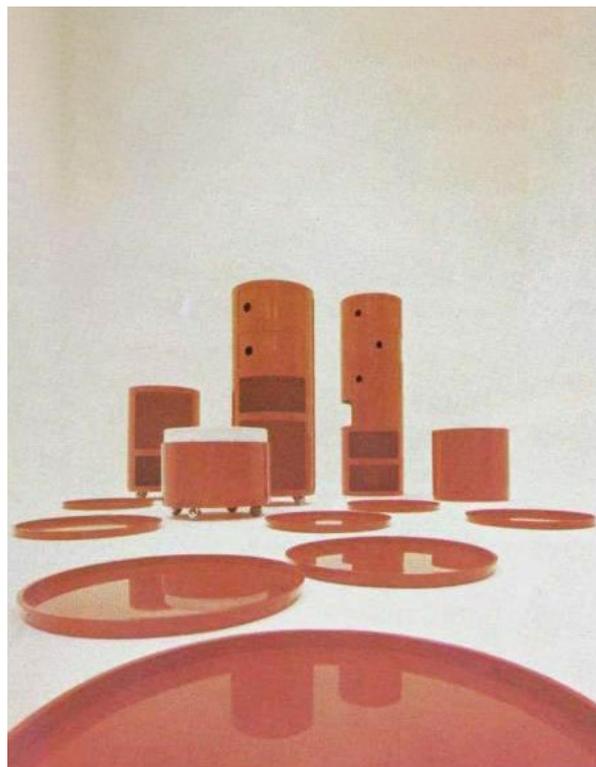


Figura 142: Fotografía del Componibili Kartell escogida para el Catálogo.

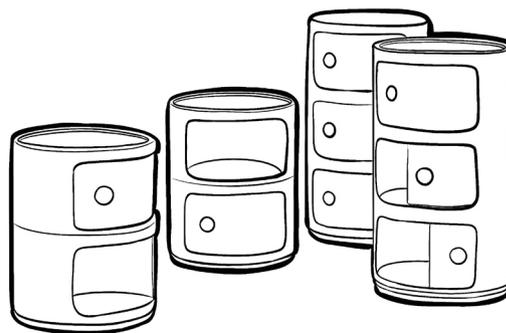


Figura 143: Esquemas Componibili Kartell. Elaboración propia.



Figura 144: Fotografía del "Square Plastic System" escogida para el Catálogo.

-Cubos de almacenamiento desmontables (1970):

Joe Colombo.

"Square Plastic System". Realizada en plástico ABS. Compuesto por 6 elementos.

(45x42x42 cm)

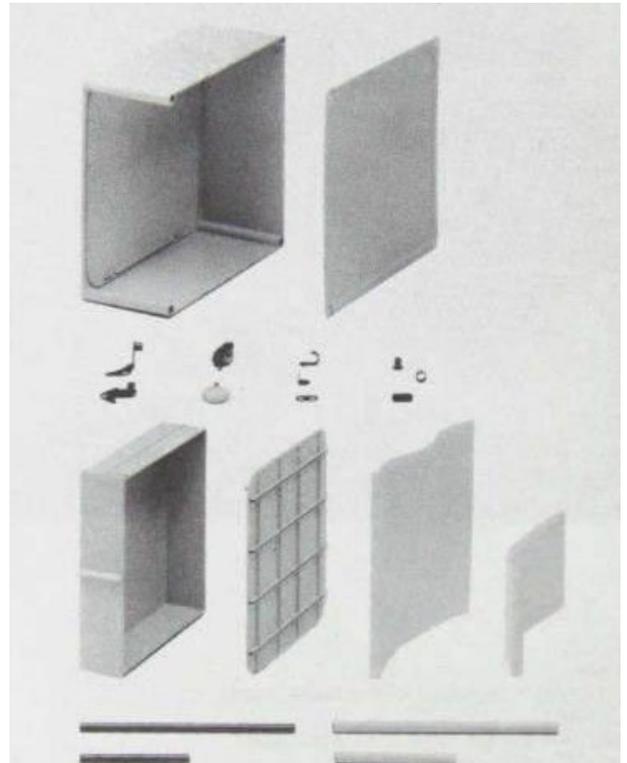


Figura 145: Fotografías de las piezas del "Square Plastic System".

-Sofá "Joe" (1970):

Paolo Lomazzi, Donato D'Urbino, and Jonathan De Pas.

Con esta pieza comienzan los objetos que fueron seleccionados por sus implicaciones socioculturales. De poliuretano recubierto de cuero. Inspirado en el guante de béisbol de Joe DiMaggio, simboliza la influencia de la cultura de masas estadounidense en Europa con toques de influencia Pop Art.

(86x167x105 cm)

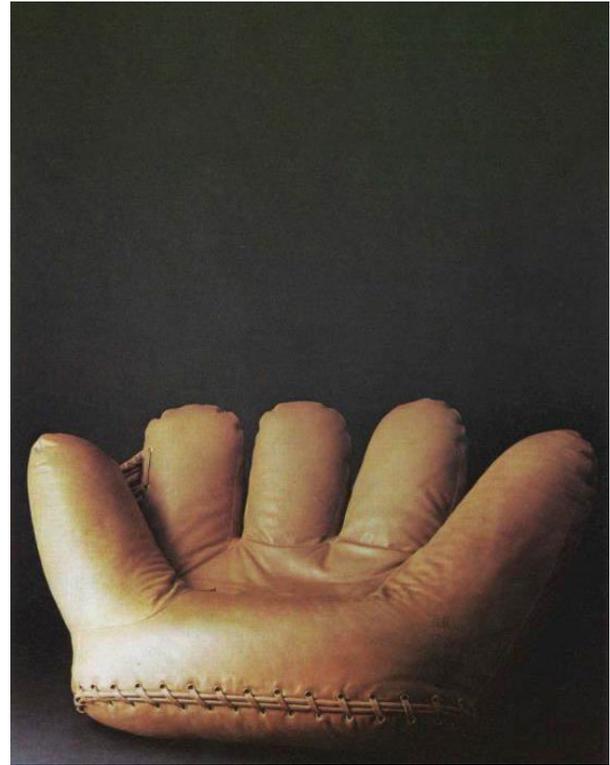


Figura 146: Fotografía del sofá "Joe" escogida para el Catálogo.



Figura 147: Fotografía de la Lámpara "Pillola" escogida para el Catálogo.

-Lámpara "Pillola" (1968):

Cesare Casati y Emanuele Ponzio (SuperStudio).

Toman inspiración del Pop Art. La lámpara toma inspiración de objetos cotidianos, con su forma similar a una cápsula de medicina, y hace referencia al consumo. En plástico ABS y acrílico.

(55x13cm)

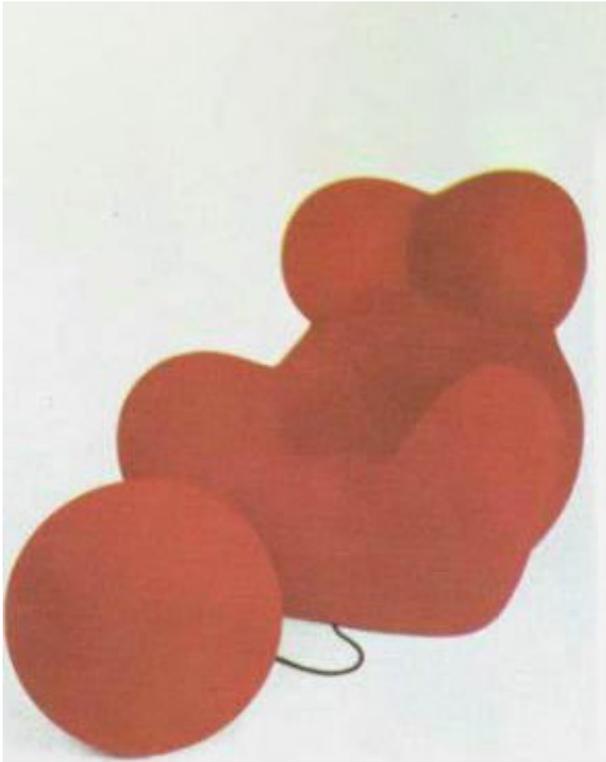


Figura 148: Fotografía del Sillón Up5 con cojín Up6 escogida para el Catálogo.

-Sillón Up5 Donna "Lady" con cojín Up6 (1969):

Gaetano Pesce.

Sillón con cojín conectados por una cadena. Con su forma que evoca el cuerpo femenino y el cojín que simula una bola atada, el diseño simboliza la opresión y las ataduras sociales que enfrentan las mujeres. El concepto de la figura humana como fuente de toda verdad formal.

Realizado en poliuretano recubierto de tejido elástico.

(103x120x130 cm)



Figura 149: Fotografía del proceso de montaje del Sillón Up5.

-Alfombra Pratone "Gran Pradera" (1970):

Gruppo Strum (Giorgio Ceretti, Piero Derossi, Riccardo Rosso).

Utilizan el recurso de dar a sus diseños apariencias de la naturaleza buscando una sensación de libertad.

Realizada en Poliuretano

(95x145x136 cm)

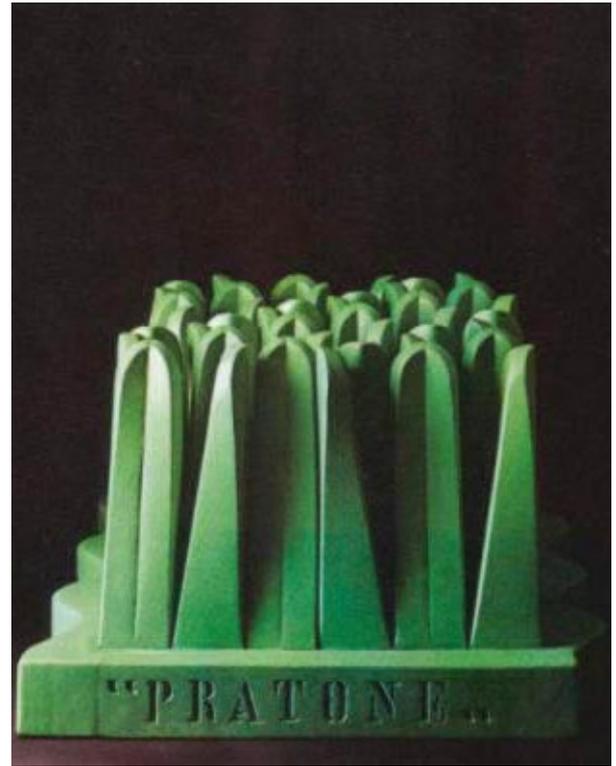


Figura 150: Fotografía de la Alfombra Pratone escogida para el Catálogo.



Figura 151: Fotografía del modelo de armario de Sottsass escogida para el Catálogo.

-Armarios (1966):

Ettore Sottsass, Jr..

Los objetos se convierten en esculturas y se conciben como piezas especiales, casi como altares para el uso cotidiano en el hogar.

Contrachapado y laminado plástico

(84x30x31 cm)



Figura 152: Fotografía del Sofá cama convertible "Superwave" escogida para el Catálogo.

-Lámpara orientable "Pipistrello" (1965):

Gae Aulenti.

Vuelta a los estilos antiguos recuperando formas al estilo Art Nouveau.

Base de aluminio lacado, eje telescópico. acero inoxidable, pantalla metacrilato.

(70x53 cm)

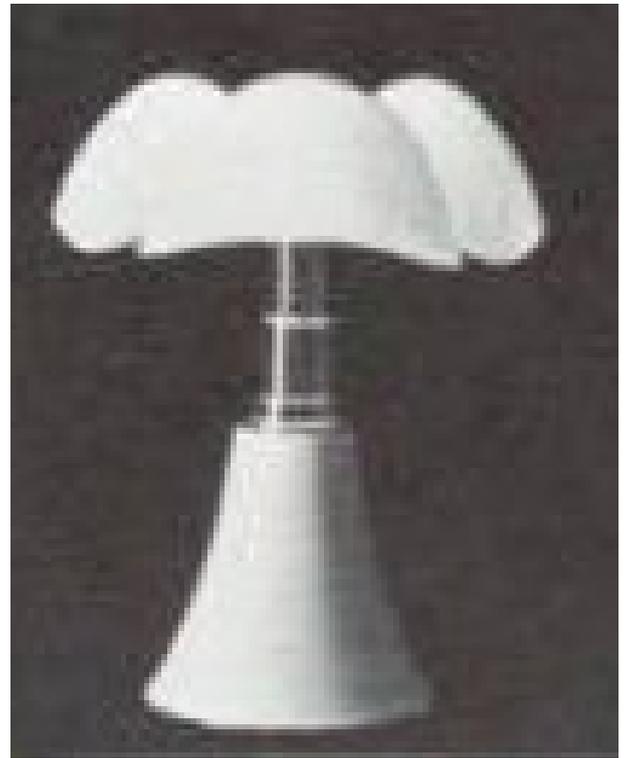
Figura 153: Fotografía de la Lámpara "Pipistrello" escogida para el Catálogo.

-Sofá cama convertible "Superwave" (1966):

Archizoom (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Darío y Lucía Bartolini, Massimo Morozzi, Paolo Deganello).

Crean objetos intencionadamente "kitsch", con intención de ridiculizar aquellos que utilizan los objetos como elemento de estatus y superfluo.

Resina expandida con revestimiento de tela plástica. (100x240x38 cm)



-Colchón-salón convertible Ghio "Lirón" (1967):

Umberto Catalano y Gianfranco Masi.

Con esta pieza comienzan los objetos que fueron seleccionados por sus implicaciones de patrones de uso más flexibles y arreglo.

Poliuretano revestido en tela.

(56x80x260 cm)

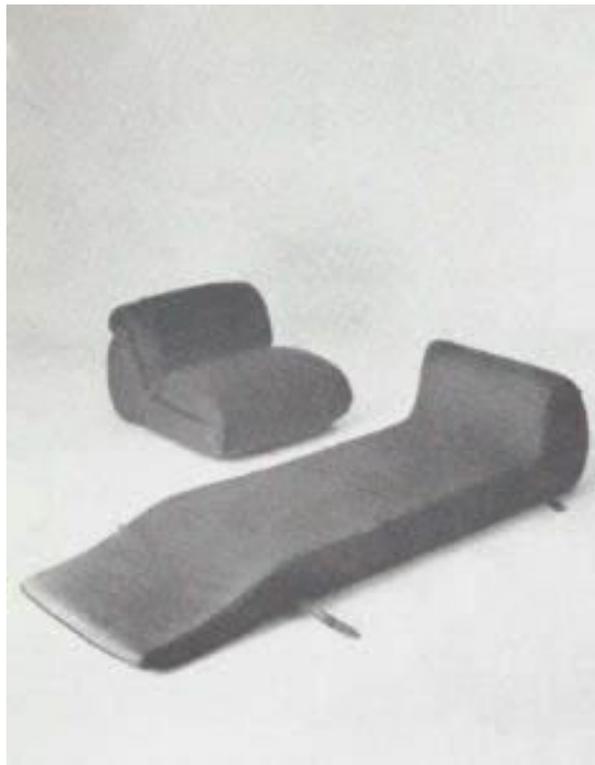


Figura 154: *Fotografía del Colchón-salón convertible Ghio escogida para el Catálogo.*



-Sillón de tres posiciones "Galley" (1967):

Jonathan De Pas, Donato D'Urbino y Paolo Lomazzi.

Poliuretano recubierto de tela

(64x65x95 cm)

Figura 155: *Fotografía del modelo de armario de Sottsass escogida para el Catálogo.*

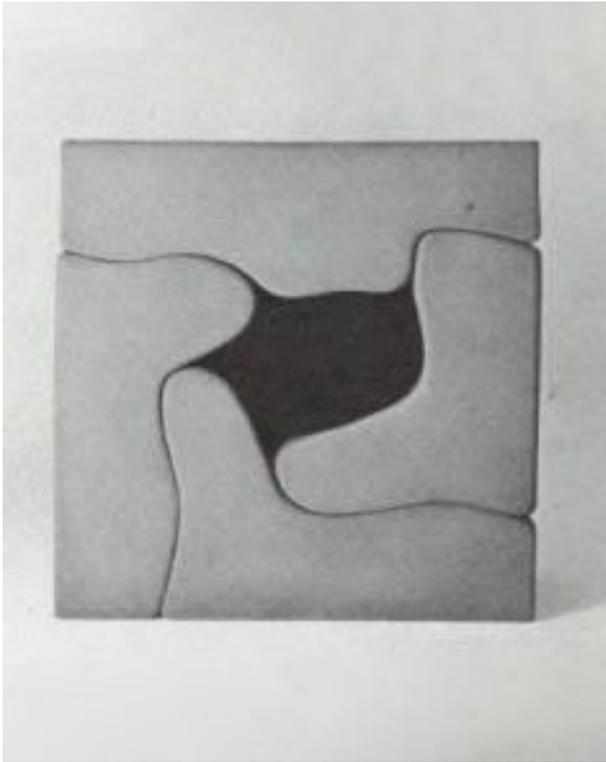


Figura 156: Fotografía del Sistema "Malitte" escogida para el Catálogo.

-Sistema de cojines "Malitte" (1966):

Sebastiano Matta.

Cuenta con cuatro asientos combinables y una otomana.

Poliuretano tapizado en tela.

(160x160x63 cm)

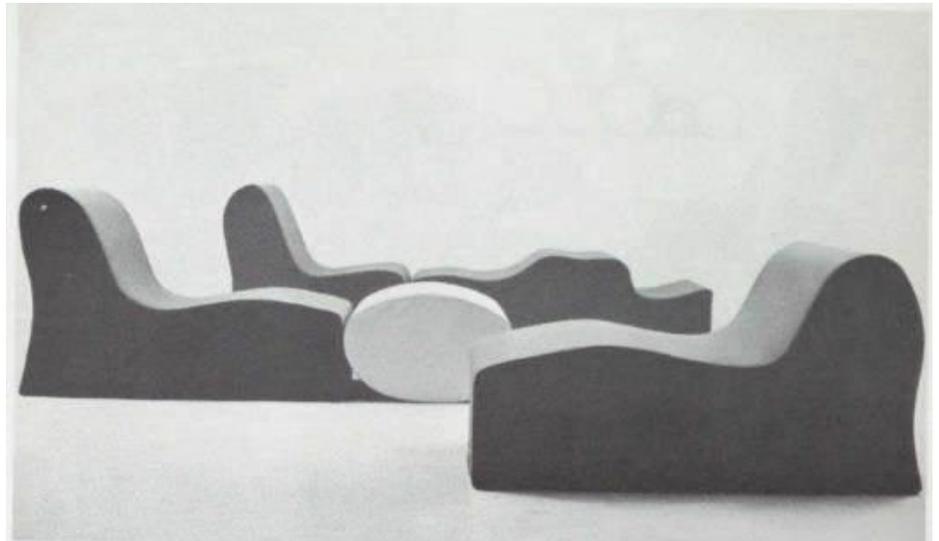


Figura 157: Vista del Sistema "Malitte".

-Silla Tubular (1969):

Joe Colombo.

Se puede organizar de distintas formas gracias a los clips desmontables que mantienen unidos los tubos. Cuando no se utilicen se pueden anidar uno dentro de otro para su almacenamiento, generando un efecto matrioska.

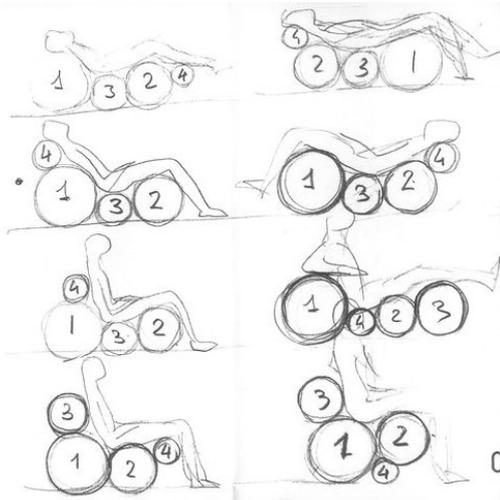


Figura 158: Bocetos del "tubular chair".



Figura 161: Fotografía de la "tubular chair".

Figura 159: Fotografía de la "tubular chair" escogida para el Catálogo.

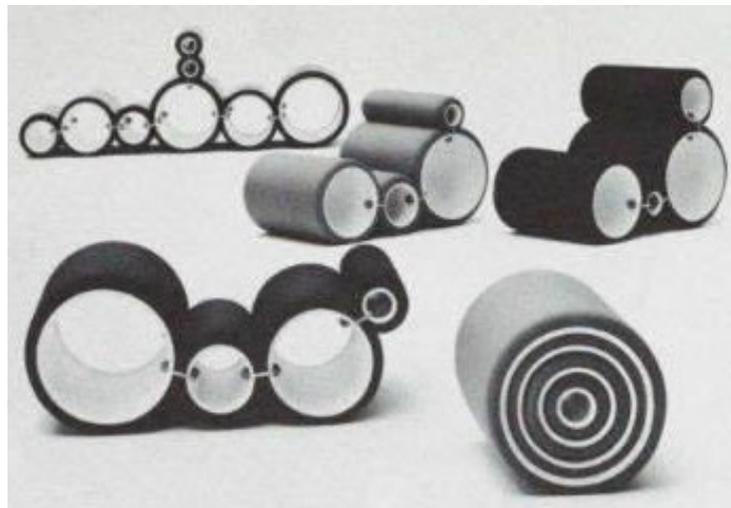
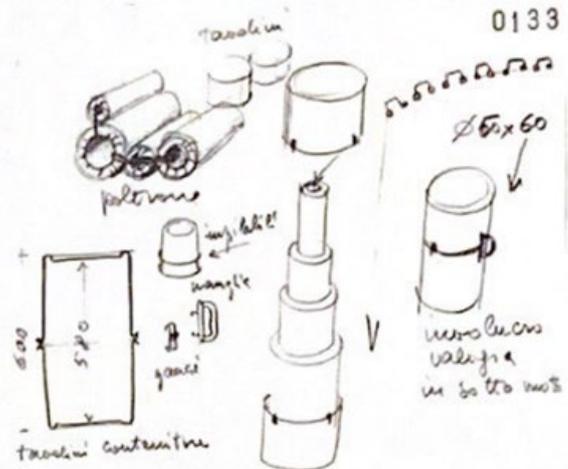


Figura 160: Bocetos del "tubular chair".



-Sillón regulable de dos elementos (1969):

Joe Colombo.

Sistema adicional de sillón y otomano.

Cuenta con 10 cojines de varios tamaños que se pueden combinar entre sí.



Figura 162: Fotografías de la Sillón regulable de dos elementos.

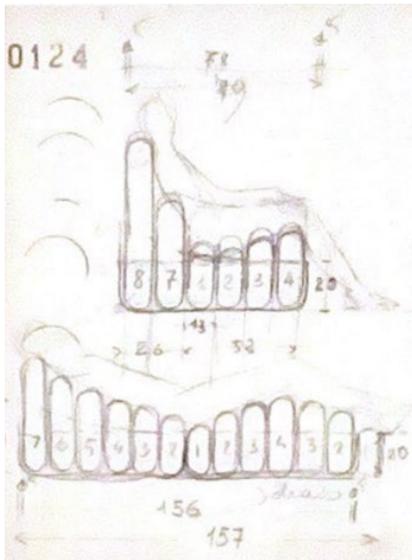


Figura 163: Bocetos del autor.

Figura 164: Fotografías de la Sillón escogida para el Catálogo.



-Silla multichair (1969):

Joe Colombo.

Los elementos se pueden usar uno a uno o, combinados en distintas posiciones, se convierten en sillas, butacas de conversación o de relajamiento.

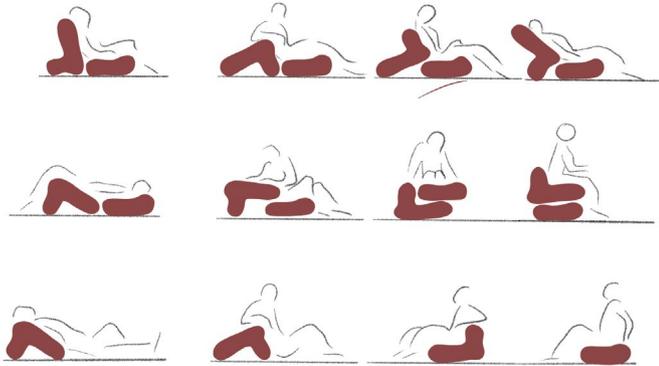
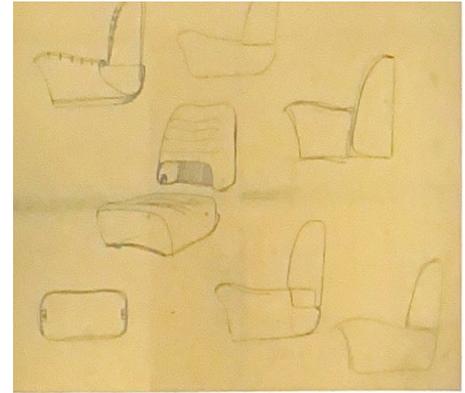


Figura 165: Esquemas de utilización de "multichair".
Elaboración propia



162

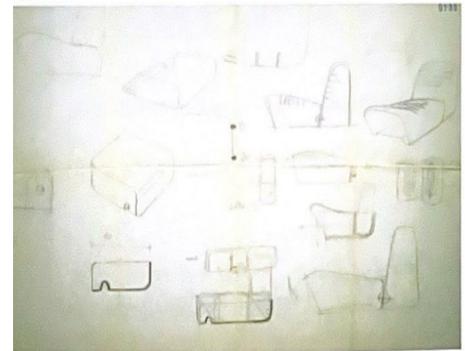


Figura 167: Bocetos del autor.

Figura 166: Fotografías de la Silla "multichair" escogida para el Catálogo.

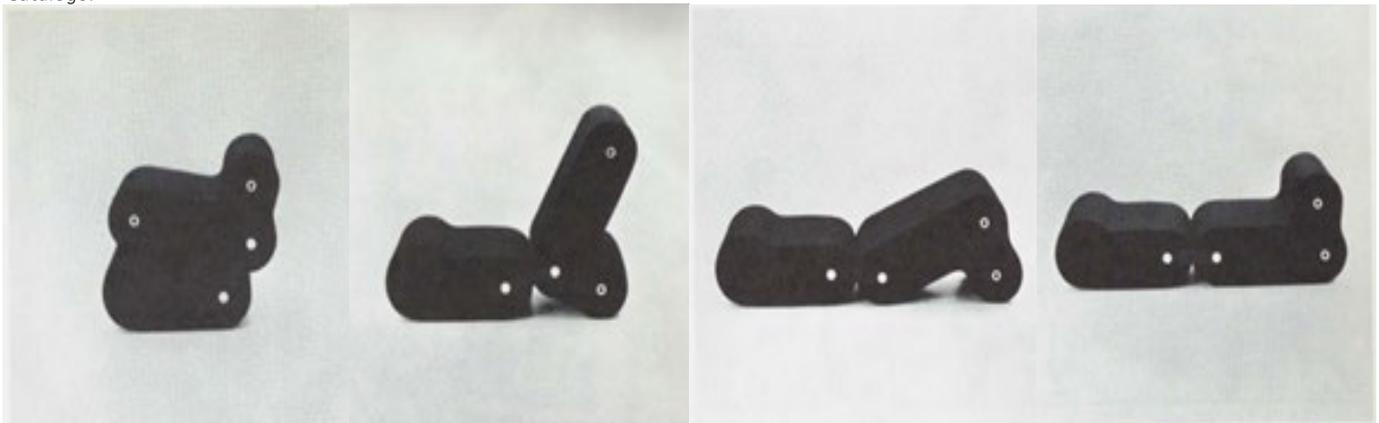




Figura 168: Fotografía del banco de primates escogida para el Catálogo.

-Sillón Rocchetto "Bobbin" (1965):

Cesare Casati y C. Emanuele Ponzio.

Con tres posiciones. Realizado en Fibra de vidrio.
(70x80x85cm)



Figura 169: Fotografía del Sillón Rocchetto "Bobbin" escogida para el Catálogo.

Figura 170: Esquemas de utilización del Sillón Rocchetto "Bobbin". Elaboración propia.

-Banco de rodillas para primates (1970):

Aquiles Castiglioni.

Realizado en cuero artificial.
(47x48x80cm)



-Serpentone "Jumbo Snake" (1970):

Cini Boeri.

Asiento ilimitado realizado con Poliuretano.

(36x37x90 cm)



Figura 171: *Fotografía del Serpentone escogida para el Catálogo.*



Figura 172: *Fotografía Cini Boeri, Serpentone, 1971*

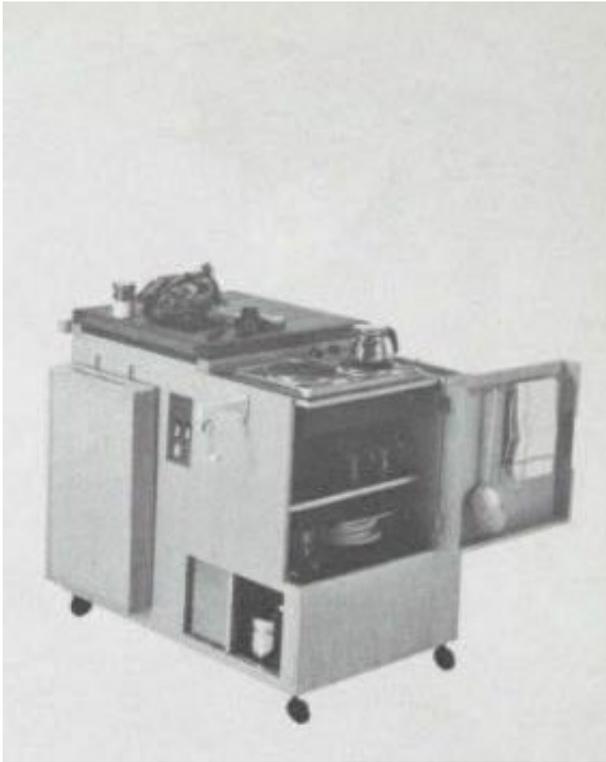


Figura 173: Fotografía de la Minikitchen escogida para el Catálogo.

-Minikitchen (1963):

Joe Colombo.

Minicocina con ruedas, de madera y acero inoxidable. (95x60x100cm)

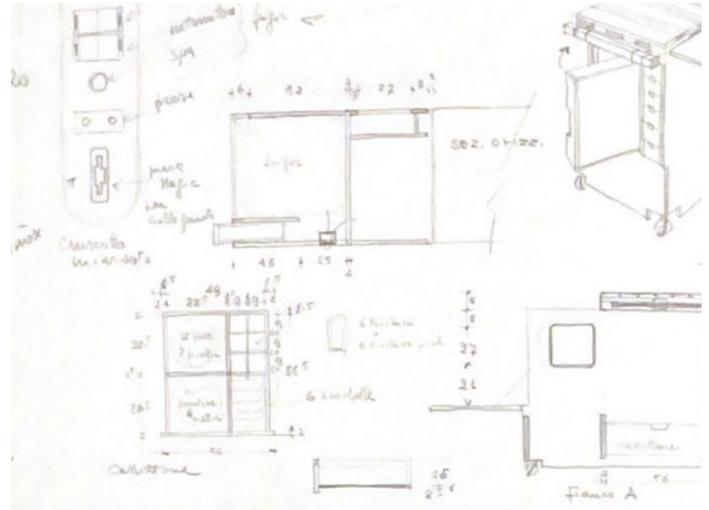


Figura 174: Bocetos del autor.



Figura 175: Vista de la Minikitchen.





CONCLUSIONES:

El diseño italiano de los años 70 representó un punto de inflexión no solo en la historia del mobiliario, sino en la manera de concebir el entorno doméstico como un espacio dinámico y en constante evolución. Los diseñadores de este periodo lograron romper con los esquemas tradicionales al redefinir el mobiliario como un elemento no solo funcional, sino también como una herramienta de activismo social y cultural.

Uno de los grandes logros del mobiliario expansivo fue su capacidad para adaptarse a las nuevas necesidades de una sociedad en constante cambio. Conceptos como la modularidad, la flexibilidad y la movilidad se convirtieron en pilares fundamentales, permitiendo que los objetos y los espacios se transformaran con los usuarios.

Además, la exposición Italy: The New Domestic Landscape fue clave en la globalización de estas ideas, al presentar el mobiliario como un reflejo de los cambios sociales y tecnológicos que marcaron la Italia de los 70. Esta exposición subrayó la importancia de una nueva ética en el diseño, una que abogaba por la sostenibilidad, el respeto por el entorno natural y la búsqueda de una mayor equidad en el acceso a los bienes de consumo.

Sin embargo, uno de los legados más importantes de este periodo es la visión del diseño como una herramienta para el cambio social. En un momento en que los retos globales, como el cambio climático y la justicia social, requieren nuevas soluciones.

En resumen, no solo supuso una revolución en términos de estética y funcionalidad, sino que fue también una declaración cultural que, a través del diseño, expresó las aspiraciones de una generación que buscaba transformar su entorno inmediato y, con ello, la sociedad en su conjunto.

Estos análisis siguen hoy más relevantes que nunca, en un momento en el que la flexibilidad, la sostenibilidad y la adaptabilidad de los espacios siguen siendo desafíos fundamentales para el diseño contemporáneo. Por ello, es aconsejable mirar al pasado y reflexionar sobre los análisis, las propuestas y el proceso que se han llevado a cabo anteriormente.



BIBLIOGRAFÍA:

REFERENCIAS ESCRITA:

- Barr, A.H. Jr. (1933).** *"Torpedo' Diagram of Ideal Permanent Collection,"* página 3a del tercer borrador final del Report on the 'Permanent Collection'. Alfred H. Barr Jr. Papers, II.C.17. Archivos del Museum of Modern Art, Nueva York.
- Barr, A. (1936).** *Carta de Alfred H. Barr a Abby Aldrich Rockefeller, julio de 1936.* En «MoMA Reopened», *The New Criterion*, (verano 1984).
- Borges, J.L. (1944).** *Fragmentos de un Evangelio Apócrifo*, in *Ficciones*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Empson, W. (1973)** *Seven types of ambiguity*. 3rd ed., reissued. Harmondsworth [etc: Penguin Books [etc.].
- Favata, I. & Fagone, V. (1988)** *Joe Colombo and Italian design of the sixties*. London: Thames and Hudson.
- Fullaondo Buigas de Dalmau, M. (2010).** *Casas en el jardín del MoMA: la consolidación de un museo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Gargiani, R. (2007).** *Archizoom associati, 1966-1974: dall'onda pop alla superficie neutra*. Milano: Electa.
- Kries, M. & Vegesack, A. von (2005)** *Joe Colombo: l'invenzione del futuro [exposición] Vitra Design Museum, La Triennale di Milano*. 1a ed. Weil: Vitra Design Museum.
- MoMA. (1929).** *Primer folleto del MoMA*. Archivo Digital del MoMA.
- Ormazaba, M. (2018).** *ENVOLVENTES: Transformación del espacio personal y arquitectura*. [TFG].
- Pettena, G. (1982).** *Superstudio 1966 - 1982: storie, figure, architettura*. Milano: Electa.
- Pevsner, N. & Cirlot, J.-E. (1973)** *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*. Barcelona.
- Riva, M. (2009-2010).** *Design e comunicazione audiovisiva industriale*. Tesis, Politecnico di Milano.
- Rowe, C. & Koetter, F. (1978).** *Collage City*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Salgado de la Rosa, M.A. (2012).** *Complejidad y contradicción: El legado gráfico de Superstudio*.

REFERENCIAS WEB:

- Ambasz, E. (1972).** *The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Annichiarico, S. (2022) 50 years after "Italy. The New Domestic

Landscape". Domus. Disponible en: <https://www.domusweb.it/en/design/2022/02/03/50-years-after-italy-the-new-domestic-landscape.html> (Accedido: 19/08/2024).

Annicchiarico, S. (2022) 50 years after "Italy. The New Domestic Landscape". Domus. Disponible en: <https://www.domusweb.it/en/design/2022/02/03/50-years-after-italy-the-new-domestic-landscape.html> (Accedido: 19/08/2024).

Architect Magazine (2016) 'The elusive Mr. Ambasz', Architect Magazine. Disponible en: https://www.architectmagazine.com/design/the-elusive-mr-ambasz_o (Accedido:26/08/2024).

Archivo Alberto Rosselli. Biografía de Alberto Rosselli. Disponible en: <https://www.archivioalbertorosselli.com/bio> (Accedido:26/08/2024).

Artribune. (2017). Entrevista a Ugo La Pietra. Disponible en: <https://www.artribune.com/arti-visive/2017/01/intervista-ugo-la-pietra/> (Accedido:14/08/2024).

Barnebys. (2020). El diseño futurista de Joe Colombo. Disponible en: <https://www.barnebys.es/blog/el-diseno-futurista-de-joe-colombo> (Accedido: 25/08/2024).

Crippa, D. (2018). Alberto Rosselli e il design come visione organica. AIS/Design. Storia e Ricerche, 10. Disponible en: <https://www.aisdesign.org/ser/index.php/ser/article/view/237> (Accedido:01/09/2024).

Design Addict. (2020). Alberto Rosselli. Disponible en: <https://designaddict.com/designer/alberto-rosselli/> (Accedido: 26/08/2024).

Lambert, T. (2014). Diseño italiano 101. Disponible en: <https://www.artsy.net/article/tiffany-lambert-italian-design-101> (Accedido: 4/07/2024).

MoMA. (2020). The Sculpture Garden through Time. Disponible en: <https://www.moma.org/magazine/articles/306> (Accedido:26/08/2024).

MooveMag. (2020). Ettore Sottsass: el enfant terrible del diseño. Disponible en: <https://moovemag.com/ettore-sottsass-el-enfant-terrible-del-diseno> (Accedido: 24/08/2024).

Ramón Esteve Estudio. (2016). Italy: The new domestic Landscape. MoMA 1972. Available at: <https://www.ramonesteve.com/en/manufacturing-the-interior/italy-the-new-domestic-landscape-moma-1972/> (Accedido: 19/08/2024).

Travesías Digital. (2021). Historia del MoMA en Nueva York. Disponible en: <https://www.travesiasdigital.com/cultura/moma-nueva-york-historia/> (Accedido:10/08/2024).

El País (2022) *Los iconos italianos que cambiaron radicalmente el diseño y el mobiliario*, El País, 25 de mayo. Disponible en: <https://elpais.com/eps/2022-05-25/los-iconos-italianos-que-cambiaron-radicalmente-el-diseno-y-el-mobiliario.html> (Accedido: 19/08/2024).

Kartell. Museo Kartell. Disponible en: <https://www.kartell.com/es/es/ktes/st/museo> (Accedido: 19/08/2024).



FUENTES FOTOGRÁFICAS:

- FIG.1. **Revista Purgante. (2022).** Fotografía de la puerta del MoMA. Revista Purgante. Disponible en: <https://revistapurgante.com/moma-el-portentoso-templo-del-arte-moderno/> (Accedido: 18/05/24).
- FIG.2. **MoMA. (1929).** Fotografía de Lillie P. Bliss (1864-1931), fundadora del MoMA. Archivo digital del MoMA.
- FIG.3. **MoMA. (1929).** Fotografía de Mary Quinn Sullivan, (1877-1939), fundadora del MoMA. Archivo digital del MoMA.
- FIG.4. **MoMA. (1929).** Fotografía de Abby Rockefeller, (1974-1939), fundadora del MoMA. Archivo digital del MoMA.
- FIG.5. Las tres jóvenes de la foto: Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss y Mary Quinn Sullivan. Vivo Umbría. Disponible en: <https://www.vivoumbria.it/buon-compleanno-moma/> (Accedido: (12/06/2024)
- FIG.6. Fotografía de Alfred H. Barr Jr. (1902-1981). Archivo digital del MoMA.
- FIG.7. **Barr, A.H. Jr. (1933).** Diagrama Torpedo de la Colección Permanente Ideal, en Report on the Permanent Collection. Archivo digital del MoMA.
- FIG.8. **Juley, P.A. (1929).** Vista de la instalación de la exposición Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh (Nov. 1929). Fotografía de archivo del MoMA.
- FIG.9. **Juley, P.A. (1929).** Vista de la instalación de la exposición Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh (Nov. 1929). Fotografía de archivo del MoMA.
- FIG.10. **Gottscho, S.H. (1930).** El Heckscher Building (Warren & Wetmore, 1921) visto desde la Calle 60 a principios de los años 30. En: Stern, R.A.M., Gilmartin, G. y Mellins, T., New York 1930. Architecture and Urbanism between the Two World Wars. Disponible en: <https://historiadelosrascacielosdenuevayork.blogspot.com/2013/02/el-edificio-heckscher-el-palacio.html> (Accedido: 12/07/2024).
- FIG.11. **MoMA. (1931).** Colección de Lillie P. Bliss, exhibida aún en el departamento de su dueña. Travesías Digital. Disponible en: <https://www.travesiasdigital.com/cultura/moma-nueva-york-historia/> (Accedido: 12/07/2024).
- FIG.12. **MoMA. (1938).** Construcción de la sede definitiva del MoMA en 1938. Travesías Digital. Disponible en: <https://www.travesiasdigital.com/cultura/moma-nueva-york-historia/> (Accedido: 12/07/2024).
- FIG.13. **MoMA. (1939).** Primer edificio permanente de la sede del MoMA, diseñado por Philip L. Goodwin y Edward Durell Stone. Fotografía de archivo del MoMA.
- FIG.14. **Rodríguez, A. (2024).** Evolución del espacio del jardín a través de los años. Elaboración propia.

- FIG.15. **Rodríguez, A. (2024)**. Collage conceptual de la configuración del espacio del primer jardín de esculturas. Elaboración propia.
- FIG.16. **Rodríguez, A. (2024)**. Collage conceptual de la configuración del espacio del jardín de Abby Aldrich Rockefeller. Elaboración propia.
- FIG.17. **Oasis in the City. (1939)**. Vista Este del Jardín de esculturas. Extracto de Oasis in the City.
MoMA. (1953). Vista Este del jardín de esculturas de Abby Aldrich Rockefeller.
MoMA. (1972). Vista del Jardín de esculturas. Expo The New Domestic Landscape. Archivo digital del MoMA.
- FIG.18. Superstudio, Frassinelli, G.P., Magris, A., Magris, R., Natalini, A., Toraldo di Francia, C. y Poli, A. (1969). The Continuous Monument: New York, project. Archivo digital del MoMA.
- FIG.19. **MoMA. (1972)**. Portada de la exposición The New Domestic Landscape. Fotografía de archivo del MoMA.
- FIG.20. **Cserna, G. (1972)**. Vista de la instalación del patio del MoMA, Italy: The New Domestic Landscape. Archivo del MoMA.
- FIG.21. **Cserna, G. (1972)**. Vista de la instalación del patio del MoMA, Italy: The New Domestic Landscape. Archivo del MoMA.
- FIG.22. **Compasso d'Oro (2020)**. Fotografía de Emilio Ambasz. Compasso d'Oro.
- FIG.23. **Rodríguez, A. (2024)**. Concepto de domesticación junto a los módulos expositivos. Elaboración propia.
- FIG.24. **Lichtenstein, R. (1989)**. Stairway Mural. Mural. Tel Aviv Museum of Art. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2023/09/20/arts/design/stairway-mural-roy-lichtenstein-gagosian.html> (Accedido: 12/07/2024).
- FIG.25. **Cook, P., Crompton, D., Herron, R. & Pask, G. (1968)**. Instant City. Archigram. Disponible en: <https://www.dezeen.com/2020/05/13/archigram-instant-city-peter-cook-video-interview-vid/> (Accedido: 12/07/2024).
- FIG.26. **MoMA**. Planimetría del museo, Planta Baja. Archivo del MoMA y esquemas propios.
- FIG.27. **MoMA**. Planimetría del museo Planta primera a quinta. Archivo del MoMA y esquemas propios.
- FIG.28. **Cserna, G. (1972)**. Vista de la instalación del patio del MoMA, Italy: The New Domestic Landscape. Archivo del MoMA.
- FIG.29. **Rodríguez, A. (2024)**. Planimetría de la disposición del jardín durante la exposición Italy: The New Domestic Landscape. Elaboración propia.

- FIG.30. **LeGrand, L. (1972).** Vista de la instalación del patio del MoMA, Italy: The New Domestic Landscape. Archivo del MoMA.
- FIG.31. **Rodríguez, A. (2024).** Collage de los módulos frente a los rascacielos de Nueva York. Elaboración propia.
- FIG.32. **Rodríguez, A. (2024).** Esquema de usos de los módulos. Elaboración propia.
- FIG.33. **Rodríguez, A. (2024).** Análisis del módulo de la exposición Italy: The New Domestic Landscape. Elaboración propia.
- FIG.34. **LeGrand, L. (1972).** Vista de la instalación de la exposición Italy: The New Domestic Landscape. Entornos expuestos mediante medios audiovisuales. Archivo del MoMA.
- FIG.35. **LeGrand, L. (1972).** Vista de la instalación de la exposición Italy: The New Domestic Landscape, 26 de mayo de 1972. Entornos expuestos mediante modelos. Archivo del MoMA.
- FIG.36. **Rodríguez, A. (2024).** Planimetría de la exposición. Elaboración propia.
- FIG.37. **LeGrand, L. (1972).** Vista de la instalación de la exposición Italy: The New Domestic Landscape, 1972. Entorno: GRUPPO STRUM. Archivo del MoMA.
- FIG.38. **LeGrand, L. (1972).** Vista de la instalación de la exposición Italy: The New Domestic Landscape, 1972. Entorno: ARCHIZOOM. Archivo del MoMA.
- FIG.39. **LeGrand, L. (1972).** Vista de la instalación de la exposición Italy: The New Domestic Landscape, 1972. Entorno: SUPERSTUDIO. Archivo del MoMA.
- FIG.40. **Banham, R. & Dallegret, F. (1965).** A Home is not a House. Disponible en: <https://socks-studio.com/2011/10/31/francois-dallegret-and-reyner-banham-a-home-is-not-a-house-1965/> (Accedido: 12/07/2024).
- FIG.41. **Rodríguez, A. (2024).** Esquema de los entornos y el orden en el que aparecen en la exposición. Elaboración propia.
- FIG.42. La Pietra, U. Reconversión de diseño: barrera antiterrorista/sillón, fotomontaje sobre sillón realizado a partir de la transformación de un bolardo de carretera. Disponible en: <https://ugolapietra.com/en/5112-2/> (Accedido: 14/07/2024).
- FIG.43. **La Pietra, U. (1968-1971)** "Uomouovosfera, Immersione" . Pág. XX. URL: <https://arqueologiadelfuturo.blogspot.com/2013/06/1968-1971-limmersioni-ugo-la-pietra.html>
- FIG.44. **La Pietra, U. (1968-1971).** Modelo de Comprensión A "Inmersión" Museum of Modern Art (1972) The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design. New York: The Museum of Modern Art, p. 226.

- FIG.45. **La Pietra, U. (1968-1971)**. Comunicación individual con el mundo exterior Museum of Modern Art (1972) The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design. New York: The Museum of Modern Art, p. 226.
- FIG.46. **La Pietra, U. (1972)**. Modelo de Comprensión B "Nueva Perspectiva". Museum of Modern Art (1972) The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design. New York: The Museum of Modern Art, p. 227.
- FIG.47. **La Pietra, U. (1972)**. Mecanismos del modelo de Comprensión B "Nueva Perspectiva". Museum of Modern Art (1972) The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design. New York: The Museum of Modern Art, p. 227.
- FIG.48. **La Pietra, U. (1972)**. Modelo de Comprensión D "Audio". Museum of Modern Art (1972) The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design. New York: The Museum of Modern Art, p. 229.
- FIG.49. **La Pietra, U. (1972)**. Modelo de Comprensión E "Audio". Museum of Modern Art (1972) The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design. New York: The Museum of Modern Art, p. 230.
- FIG.50. **La Pietra, U. (1972)**. Modelo de Comprensión F "Audio-Visual". Museum of Modern Art (1972) The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design. New York: The Museum of Modern Art, p. 231.
- FIG.51. **La Pietra, U. (1972)**. Axonometría de la Célula Domiciliaria. En: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design. Nueva York: The Museum of Modern Art, p. 225.
- FIG.52. **LeGrand, L. (1972)**. Vista de la instalación de la exposición Italy: The New Domestic Landscape, 1972. Entorno: Ugo La Pietra. Archivo del MoMA.
- FIG.53. **Ugo La Pietra (1972)**. Mecanismos de ocultación en Célula Domiciliaria de Ugo La Pietra. Museum of Modern Art (1972) The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design. New York: The Museum of Modern Art, p. 226.
- FIG.54. **Architectuul**. Fotografía de Archizoom Associati. Disponible en: <https://architectuul.com/architect/archizoom-associati> (Accedido:12/082024).
- FIG.55. **Archizoom. (1972)**. Axonometría de la Instalación. En: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design. Nueva York: The Museum of Modern Art, p. 233.
- FIG.56. **Archizoom. (1972)**. Bocetos sobre la elaboración del entorno. Disponible en: https://mostra1972.unipr.it/page/designer_archizoom (Accedido: 20/08/2024).

- FIG.57. **Archizoom. (1972).** Bocetos sobre la elaboración del entorno. Disponible en: https://mostra1972.unipr.it/page/designer_archizoom (Accedido: 20/08/2024).
- FIG.58. **LeGrand, L. (1972).** Vista de la instalación de la exposición Italy: The New Domestic Landscape, 1972. Entorno: Archizoom. Archivo del MoMA.
- FIG.59. Superstudio 1970, de izquierda a derecha, Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro Magris, Roberto Magris, Piero Frassinelli y Adolfo Natalini. Disponible en: <https://tecnne.com/biblioteca/superstudio-proyectos-y-pensamientos/> (Accedido: 20/08/2024).
- FIG.60. **SuperStudio (1972).** Supersuperficie Axonometría de la Instalación en el MoMA,1972. Museum of Modern Art (1972) The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design. New York: The Museum of Modern Art, p. 241.
- FIG.61. **SuperStudio (1972).** collage de la propuesta, 1972. Fuente: Colección Cristiano Toraldo di Francia. Disponible en: <https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2018/01/11/radical-utopias/> (Accedido: 20/08/2024).
- FIG.62. **SuperStudio (1972).** Supersuperficie. Un modelo alternativo de vida en la Tierra, 1971. Museum of Modern Art (1972) The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design. New York: The Museum of Modern Art, p. 247.
- FIG.63. **SuperStudio (1972).** Supersuperficie. Un modelo alternativo de vida en la Tierra, 1971. Museum of Modern Art (1972) The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design. New York: The Museum of Modern Art, p. 249.
- FIG.64. **SuperStudio (1972).** Supersuperficie. Un modelo alternativo de vida en la Tierra, 1971. Museum of Modern Art (1972) The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design. New York: The Museum of Modern Art, p. 249.
- FIG.65. **SuperStudio (1972).** Supersuperficie. Un modelo alternativo de vida en la Tierra, 1971. Museum of Modern Art (1972) The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design. New York: The Museum of Modern Art, p. 250.
- FIG.66. **Rodríguez, A. (2024).** Collage de la configuración del espacio de la exposición. Elaboración propia.
- FIG.67. **Mulas, U. (1965).** Gae Aulenti con la lámpara Pipistrello, en su estudio. Martinelli Luce.
- FIG.68. **LeGrand, L. (1972).** Fotografías del módulo Three Elements de Gae Aulenti durante la exposición. Catálogo del MoMA.
- FIG.69. **Aulenti, G. (1972).** Dibujos en tinta y adhesivos de color del entorno "Three Elements".

- FIG.70. **Aulenti, G. (1972)**. Axonometría realizada para la explicación del módulo. Catálogo del MoMA.
- FIG.71. **Rodríguez, A. (2024)**. Esquemas de los elementos del del módulo. Elaboración propia.
- FIG.72. **Aulenti, G. (1972)**. Dibujo del módulo Three Elements.
- FIG.73. **Rodríguez, A. (2024)**. Planimetría del módulo three elements de Gae Aulenti. Elaboración propia.
- FIG.74. **RRastelli, V.** Italian architect and designer Ettore Sottsass. Disponible en: <https://www.marieclaire.fr/maison/ettore-sottsass,1143892.asp> (Accedido: 24/08/2024).
- FIG.75. **Magri, M. (1972)**. Fotografías del módulo de Ettore Sottsass. Archivo del MoMA.
- FIG.76. **Sottsass, E. (1972)**. Bocetos del prototipo del módulo. Disponible en: <https://socks-studio.com/2013/06/10/ettore-sottsass-jr-mobile-and-flexible-environment-module-1972/> (Accedido: 24/08/2024).
- FIG.77. **Sottsass, E. (1972)**. Axonometrías del prototipo del módulo. Disponible en: https://mostra1972.unipr.it/page/designer_sottsass (Accedido: 24/08/2024).
- FIG.78. **Sottsass, E. (1972)**. Axonometría para la explicación del módulo. Catálogo del MoMA.
- FIG.79. **Sottsass, E. (1972)**. Maqueta del módulo. Disponible en: <https://design.udk-berlin.de/lehrrangebot/von-der-moderne-zur-gegenwart-design-und-designdiskurse-nach-1945/> (Accedido: 24/08/2024).
- FIG.80. **Sottsass, E. (1972)**. Esquemas de uso del módulo. Catálogo del MoMA.
- FIG.81. Fotografía de Joe Colombo sobre el sillón "Elda". Disponible en: <https://blog.moises-showroom.com/joe-colombo/> (Accedido: 24/08/2024).
- FIG.82. Fotografía de Ignazia Favata. Disponible en: <https://www.b-line.it/en/designer/studio-joe-colombo/> (Accedido: 24/08/2024).
- FIG.83. **LeGrand, L. (1972)**. Fotografías del módulo Total Furnishing Unit de Joe Colombo durante la exposición. Catálogo del MoMA.
- FIG.84. **Kries, M. & Vegesack, A. von (2005)**. Joe Colombo: l'invenzione del futuro [exposición]. 1ª ed. Weil: Vitra Design Museum, La Triennale di Milano. Maqueta del Total Furniting Unit junto a multichair (1970).
- FIG.85. **Rodríguez, A. (2024)**. Esquemas de Uso del Total Furniting Unit (1970)
- FIG.86. **Colombo, J. (1970)**. Axonometría para la explicación del módulo. Catálogo del MoMA.
- FIG.87. **Rodríguez, A. (2024)**. Planimetría del Total Furniting Unit. Elaboración propia.

- FIG.88. Alberto Rosselli. Fotografía. Compasso d'Oro: La creación de iconos modernos. Disponible en: <https://www.domesticoshop.com/magazine/compasso-doro-la-creacion-de-iconos-modernos/> (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.89. **LeGrand, L. (1972)**. Fotografías del módulo Mobile House de Alberto Rosselli durante la exposición. Catálogo del MoMA.
- FIG.90. **Rosselli, A. (1972)**. Bocetos del "The mobile House". Disponible en: https://mostra1972.unipr.it/s/1972_mostra_en/page/designer_rosselli (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.91. **Rosselli, A. (1972)**. Secciones realizadas por Mario Bellini. Disponible en: https://mostra1972.unipr.it/s/1972_mostra_en/page/designer_rosselli (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.92. **Rosselli, A. (1972)**. Primeros bocetos del "The mobile House". Disponible en: https://mostra1972.unipr.it/s/1972_mostra_en/page/designer_rosselli (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.93. **Rosselli, A. (1972)**. Axonometría para la explicación del módulo. Catálogo del MoMA.
- FIG.94. **Rosselli, A. (1972)**. Primeros bocetos del "The mobile House". Disponible en: https://mostra1972.unipr.it/s/1972_mostra_en/page/designer_rosselli (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.95. **Rosselli, A. (1972)**. Primeros bocetos del "The mobile House". Disponible en: https://mostra1972.unipr.it/s/1972_mostra_en/page/designer_rosselli (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.96. **Rodríguez, A. (2024)**. Planimetría del Mobile House. Elaboración propia
- FIG.97. **LeGrand, L. (1972)**. Vista de la instalación del patio del MoMA, "Italy: The New Domestic Landscape". Archivo del MoMA.
- FIG.98. Fotografía de la "Dondolo rocking chair" escogida para el Catálogo. Archivo del MoMA.
- FIG.99. Vista de instalación de la exposición "Arquitectura y Diseño: Rotación 2". Archivo del MoMA.
- FIG.100. Fotografía de la "Soriana lounge chair" escogida para el Catálogo. Archivo del MoMA.
- FIG.101. Vista del "Soriana lounge chair". Disponible en: <https://elpais.com/eps/2022-05-25/los-iconos-italianos-que-cambiaron-radicalmente-el-diseno-y-el-mobiliario.html> (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.102. Fotografía de la "Boomerang" escogida para el Catálogo. Archivo del MoMA.
- FIG.103. Fotografía del Sillón "Ciprea" escogida para el Catálogo. Archivo del MoMA.
- FIG.104. Fotografía de la "Bobolungo armchair" escogida para el Catálogo. Archivo del MoMA.

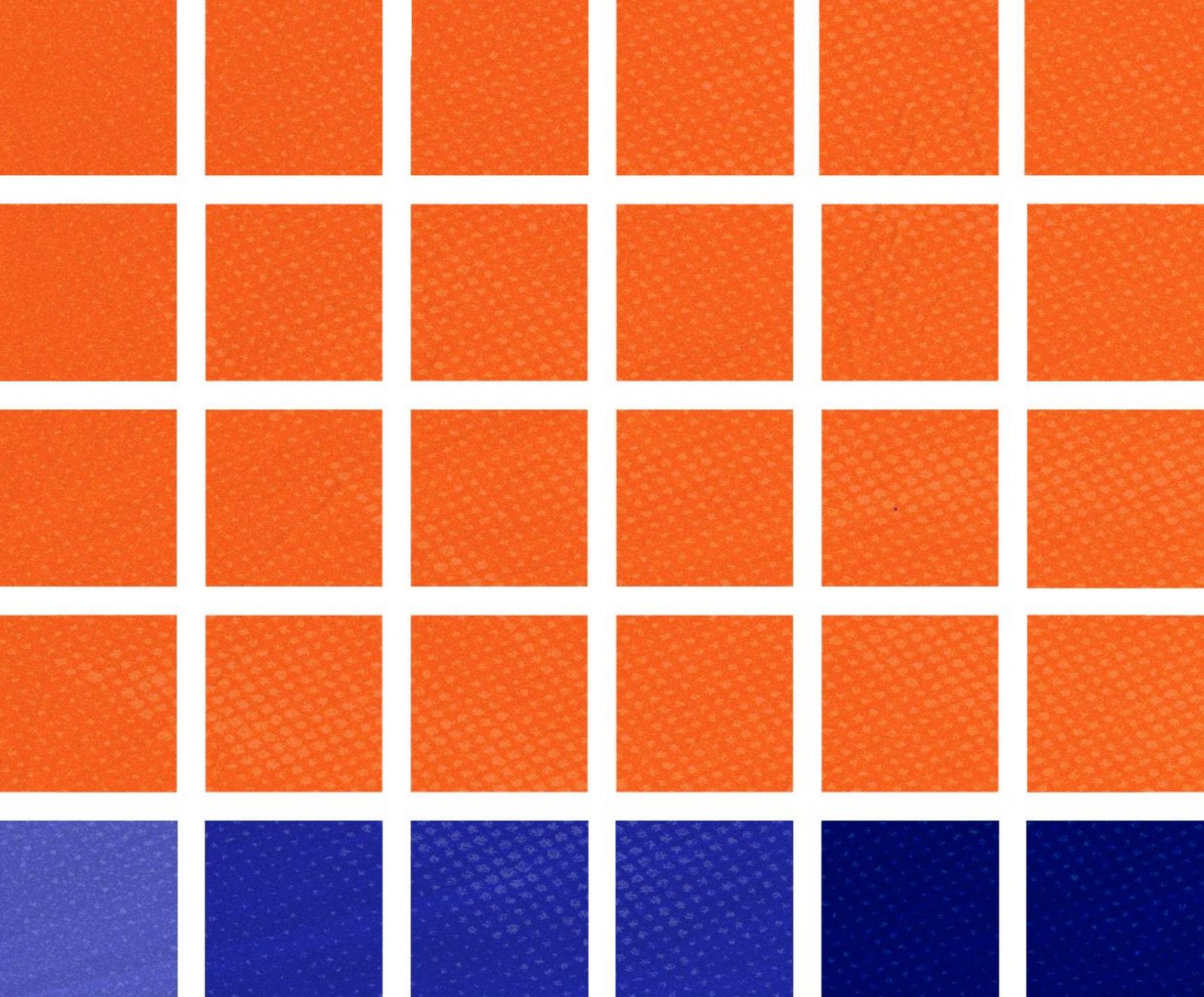
- FIG.105.**Mauro Masera (1970)**. Portada revista Arflex con el sillón Bobolungo. Disponible en: <https://associazioneilprandi.it/project/sediamoci-ogni-tanto/> (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.106.Fotografía de la "Sillón, modelo 4801/5" escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.107.**Colombo, J. (1965)**. Bocetos elaborados por Joe Colombo.
- FIG.108.Una modelo con el Sillón con elementos curvados. Disponible en: <https://www.revistaad.es/disenio/iconos/articulos/joe-colombo-biografia/18791> (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.109.Fotografía del Sillón, modelo 93/2 escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.110.Fotografía del Sillón Fiocco ('Yib') escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.111.Fotografía del Sillón Melaina escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.112.Fotografía del Sillón "Vicar" escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.113.Fotografía del sillón "Jumbo" escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.114.**Rosselli, A. (1968)**. Bocetos sillón "Jumbo". Disponible en: <https://www.archivioalbertorosselli.com/> (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.115. Fotografía del Sillón "Plona Foldin" escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.116.Fotografía del Sillón "Plona Foldin" escogida para el Catálogo. Disponible en: <https://www.pamono.es/silla-plegable-plona-de-giancarlo-piretti-para-castelli-a-os-70-3> (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.117.Fotografía del Sillón hinchable "Blow" escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.118.Fotografía del Sillón hinchable "Blow". Disponible en: <https://casva.milanocastello.it/content/jonathan-de-pas-donato-d%E2%80%99urbino-e-paolo-lomazzi> (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.119.Fotografía del sillón "Up2" escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.120.Fotografía del Sillón "Up2". Disponible en: <https://search.scalarchives.com/id/01618658> (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.121.Fotografía del Sillón "Springtime" escogida para el Catálogo.
- FIG.122.Fotografía del Sillón poker desmontable escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.123.Fotografía de la Mesa plegable tipo piano escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.124.Vista detallada que muestra la posición de las articulaciones. Catálogo del MoMA.

- FIG.125.Fotografía de la Silla apilable escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.126.**Colombo, J. (1965)**. Bocetos de Joe Colombo.
- FIG.127.Fotografía de Joe Colombo sobre Silla apilable. Disponible en: <https://design.novoambiente.com/designer/joe-colombo/> (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.128.Fotografía de la Silla Gru "Crane" escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.129.Fotografía de la Silla plegable Aprile "Abril" escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.130.Fotografía de la Silla infantil pequeña escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.131.Fotografía de la Silla infantil "chica" desmontable escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.132.Fotografía de la mesa de cartas de póquer escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.133.Fotografía de la mesa modelo 4997/5 escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.134.Fotografía de las Mesas nido escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.135.Fotografía de las mesas Gatti escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.136. **Rodríguez, A. (2024)**. Esquemas "Quattro quarti". Elaboración propia. Elaboración propia.
- FIG.137. Vista de las diversas configuraciones de las Mesas "Quattro quarti". Catálogo del MoMA.
- FIG.138.Fotografía de las Mesas "Quattro quarti" escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.139.Fotografía de la Mesa "Nefertiti" para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.140.Fotografía del escritorio plegable Platone escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.141.Fotografía del Componibili Kartell escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.142.Portada de revista con el Componibil. Disponible en: <https://www.kartell.com/es/es/ktes/st/museo> (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.143. **Rodríguez, A. (2024)**. Esquemas Componibili Kartell. Elaboración propia.
- FIG.144.Fotografía del "Square Plastic System" escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.145. Fotografías de las piezas del "Square Plastic System". Catálogo del MoMA.
- FIG.146.Fotografía del sofá "Joe" escogida para el Catálogo. Catálogo

del MoMA.

- FIG.147.Fotografía de la Lámpara "Pillola" escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.148.Fotografía del Sillón Up5 con cojín Up6 escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.149.Fotografía del proceso de montaje del Sillón Up5. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/01/14/icon_design/1579004678_333105.html (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.150.Fotografía de la Alfombra Pratone escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.151.Fotografía del modelo de armario de Sottsass escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.152.Fotografía del Sofá cama convertible "Superwave" escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.153.Fotografía de la Lámpara "Pipistrello" escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.154.Fotografía del Colchón-salón convertible Ghira escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.155.Fotografía del modelo de armario de Sottsass escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.156.Fotografía del Sistema "Malitte" escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.157.Vista del Sistema "Malitte". Catálogo del MoMA.
- FIG.158.**Colombo, J. (1969)** Bocetos del "tubular chair".
- FIG.159.Fotografía de la "tubular chair" escogida para el Catálogo.
- FIG.160.**Colombo, J. (1969)** Bocetos del "tubular chair".
- FIG.161.Fotografía de la "tubular chair". Disponible en: <https://www.mutualart.com/Artwork/Tube---lounge-chair/FE6826F1AC893D5A17A4C2FC4138651A> (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.162.Fotografías de la Sillón regulable de dos elementos. Disponible en: <https://www.visconteacasadaste.com/it/asta-0089/colombo-joe-joe-colombo-poltrona-additional-system-per-sormani-39241> (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.163.**Colombo, J. (1969)** Bocetos del autor
- FIG.164.Fotografías de la Sillón escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.165.**Rodríguez, A. (2024)**. Esquemas de utilización de "multichair". Elaboración propia
- FIG.166.Fotografías de la Silla "multichair" escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.167.**Colombo, J. (1969)**. Bocetos del autor
- FIG.168.Fotografía del banco de primates escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.

- FIG.169.Fotografía del Sillón Rocchetto “Bobbin” escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.170.**Rodríguez, A. (2024)**. Esquemas de utilización del Sillón Rocchetto “Bobbin”. Elaboración propia.
- FIG.171.Fotografía del Serpentone escogida para el Catálogo.
- FIG.172.Fotografía Cini Boeri, Serpentone, 1971. Disponible en: http://mdbarchitects.com/fr/1971_-serpentone-sofa-by-cini-boeri/ (Accedido: 29/08/2024).
- FIG.173.Fotografía de la Minikitchen escogida para el Catálogo. Catálogo del MoMA.
- FIG.174.**Colombo, J. (1969)**. Bocetos del autor
- FIG.175.Vista de la Minikitchen. Catálogo del MoMA.



TRABAJO FIN DE GRADO

AUTORA: ALBA RODRÍGUEZ SÁNCHEZ

TUTORAS: RAQUEL ÁLVAREZ ARCE Y MARTA ALONSO RODRÍGUEZ

Curso: 23/24

ETSAVA