

PATRICIA ANASTASSIADIS, MUEBLES E INTERIORES
ENTRE DICOTOMÍAS: LOCAL-GLOBAL, ARTESANÍA-INDUSTRIA,
EXCLUSIVIDAD-SOSTENIBILIDAD

PATRICIA ANASTASSIADIS, FURNITURE AND INTERIORS BETWEEN
DICHOTOMIES: LOCAL-GLOBAL, CRAFTSMANSHIP-INDUSTRY,
EXCLUSIVITY-SUSTAINABILITY

Renata Ribeiro Dos Santos*
Universidad de Oviedo

Resumen

El acercamiento al diseño de muebles y a las obras de interiorismo hotelero de la arquitecta y diseñadora brasileña Patricia Anastassiadis permite vislumbrar en su producción determinadas dicotomías —local-global, artesanía-industria y exclusividad-sostenibilidad— que, fusionadas, orientan sus creaciones. Este escrito pretende analizar cómo la fusión de estos conceptos, aparentemente contrapuestos, otorga singularidad y contemporaneidad a los objetos y proyectos creados por Anastassiadis, que le permiten acceder a un espacio en el concurrido mundo del diseño actual. Para respaldar esta hipótesis se han seleccionado piezas de mobiliario creadas en colaboración con las industrias Ornare y Artefacto donde, la tensión entre autóctono e internacional, la relación de los procesos artesanales con la tecnología industrial y la apuesta por la sostenibilidad, ocurren de manera constante. Todos estos elementos se traducen en una personal forma de exclusividad y lujo, subrayada en el interiorismo del Hotel Palacio Tangará y Hotel Hilton Barra Rio de Janeiro.

Palabras clave: Anastassiadis, diseño, mueble, interiorismo, exclusividad, dicotomía

Abstract

An approach to the furniture and hotel interior design works of Brazilian architect and designer Patricia Anastassiadis allows us to show her production dichotomies -local-global, craftsmanship-industry and exclusivity-sustainability- that, fused together, guide her creations. This paper aims to analyze how the fusion of these apparently opposing concepts gives singularity and contemporaneity to the objects and projects created by Anastassiadis, which give her a space in today's crowded world of design. To support this hypothesis, selected pieces of furniture have been created in collaboration with Ornare and Artefacto industries, where the conflict between autochthonous and international, the relationship between artisanal processes and industrial technology and the commitment to sustainability, occur constantly. All these elements

translate into a personal form of exclusivity and luxury, highlighted in the interior design of the Tangará Palace Hotel and Hilton Barra Rio de Janeiro Hotel.

Keywords: Anastassiadis, design, furniture, interior design, exclusivity, dichotomy.

1. Patricia Anastassiadis: breve semblanza¹

Patricia Anastassiadis, nacida en São Paulo, suele comentar en entrevistas que ha heredado la pasión por la arquitectura y el diseño de su entorno familiar. Gracias a la influencia de sus padres, que se dedican a la industria de la moda y los textiles, la elección inicial para sus estudios superiores fue la carrera de diseño de moda. Ya que en aquellos años esta formación no se impartía en el país, se vería obligada a trasladarse al exterior para cursar los estudios universitarios y, orientada por su madre, opta por formarse en la escuela universitaria de arquitectura: “Ella me convenció cuando mencionó que grandes diseñadores de moda, como Pierre Cardin y Thierry Mugler, eran arquitectos y estaban siempre lidiando con la estética y las proporciones para sus colecciones”.² Este fue el casual camino que llevó a la paulistana a graduarse en el año 1993 como arquitecta en la exclusiva Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, misma institución educativa donde pasó prácticamente toda su vida académica.³ Esta escuela de arquitectura, fundada en São Paulo por misioneros estadounidenses en las décadas finales del siglo XIX, ha sido cantera de algunos de los grandes nombres de la arquitectura y del diseño contemporáneo de Brasil, destacando el capixaba Paulo Mendes de Rocha, ganador de la primera edición del Prêmio do Museu da Casa Brasileira —el concurso más importante de diseño del país— en la categoría mueble en 1986 y del premio Pritzker en el año 2006.

Al poco tiempo de graduarse, Patricia fundó el estudio Anastassiadis, donde desde entonces desarrolla junto a su equipo proyectos de nueva construcción, rehabilitaciones, diseño de interiores y de producto. Además de una extendida actuación en Brasil, este estudio ha realizado importantes proyectos en otros países como Francia, España, Grecia, Portugal y Chile.⁴ En el desarrollo de su trabajo es donde podemos mapear el origen de algunos de los rasgos característicos de sus proyectos de diseño de mueble. Sus primeros pasos en este tipo de labor se vinculan a la necesidad de crear piezas que ayudasen a armonizar y homogeneizar sus proyectos de interiorismo. Anastassiadis comenta que “Las personas me preguntan cómo me siento como diseñadora. Contesto que me siento como siempre me he sentido desde que me hice arquitecta, toda vez que nunca he establecido ninguna distinción entre las ambas disciplinas. Al menos con relación al impulso creativo”.⁵ Reitera que su tránsito profesional de la arquitectura al diseño ha sido un proceso completamente natural, pues según la paulistana, “[...] yo veo el diseño como una continuidad de la arquitectura”.⁶

Apunta también que lo que le atrajo del diseño de muebles fue su pasión por la creación de elementos que proporcionan el contacto, tanto el simbólico como físico, con las demás personas, con los residentes que cotidianamente conviven con los objetos diseñados por ella. Este aspecto relacional, de acuerdo con

la arquitecta, se consigue en el mueble, incluso de manera más pronunciada de cómo lo puede alcanzar la propia arquitectura. Sobre esta dimensión de contacto que adquiere el mueble asegura: “En el diseño tenemos la posibilidad de crear un diálogo que puede ponerte en contacto directo con las personas, posibilitando una interacción más cercana”.⁷ Su paso del diseño puntual y autoral hacia la producción a escala industrial se dará en los años iniciales del siglo XXI, como revisaremos en los siguientes epígrafes.

Es indudable que Patricia Anastassiadis es en la actualidad una de las arquitectas y diseñadoras más reconocidas y solicitadas en el escenario nacional, lo que puede comprobarse fácilmente observando la cantidad de proyectos y encargos realizados por el estudio, además de las menciones y premios que ha logrado en esta andadura. También es cierto que la arquitecta va abriendo camino más allá de las fronteras del país y su trabajo, paulatinamente, recibe un mayor reconocimiento internacional. Esta es una de las motivaciones iniciales que llevaron al planteamiento de este estudio: entender qué aspectos y conceptos contenidos en sus diseños de muebles e interiorismo le otorgan un espacio dentro del selecto grupo que irrumpe en el escenario del diseño contemporáneo internacional, sobre todo en lo relacionado a los productos más cercanos al mercado y a la industria del mueble.⁸

A partir del análisis —tanto desde el punto de vista formal, del uso de los materiales y técnicas que emplea, pero también desde la manera en la que se relaciona con la memoria y con determinados aspectos históricos y teóricos— de diversas piezas creadas por Anastassiadis y sus proyectos de interiorismo, principalmente los hoteleros, se han delimitado tres pares de conceptos dicotómicos, que se consideran como ejes vertebradores de su proceso creador y de como este se materializa en los productos y espacios.

Sin querer enmarcar el trabajo de Anastassiadis dentro de una supuesta categoría de diseño brasileño, resulta interesante reseñar cómo determinadas dicotomías que se han identificado en los proyectos de la paulistana y que se desglosaran a continuación —local-global o artesanal-industrial—, también suelen apuntarse como características del hibridismo que se entiende como seña de identidad del diseño producido en el país latinoamericano en la actualidad.⁹

2. Local-Global

No resulta una tarea complicada mapear algunas de las referencias y conceptos que Anastassiadis imprime a sus creaciones. Ella misma da algunas pistas, apuntando que absorbe de la historia del arte elementos que posteriormente son reelaborados y contextualizados para que puedan convivir en el espacio actual. Suele comentar, por ejemplo, que le inspira la figura de Mariano Fortuny por su carácter multifacético y versátil como pintor, diseñador de moda, escenógrafo, inventor; y también por la fuerza y poder que impregna sus creaciones que consiguen, al mismo tiempo, conservar la delicadeza.¹⁰ Otra de sus influencias, llegada directamente de la Historia del Arte considera Universal, la encontramos en su interés por la obra y por el pensamiento estético de Jean Arp. Anastassiadis comenta que esta aproximación surgió durante una visita a una exposición retrospectiva del artista francoalemán, exhibida en

la Collezione Peggy Guggenheim de Venecia.¹¹ La arquitecta cuenta que una de las cuestiones que más le han inspirado, presente en la obra y pensamiento del dadaísta, es el cuestionamiento de la autoría de la obra de arte. Sobre este tema, Arp aseguraba que

Las obras del arte concreto ya no deberían ser firmadas por sus autores. Estas pinturas, estas esculturas –estos objetos– deberían ser anónimos, en el gran taller de la naturaleza como las nubes, las montañas, los mares, los animales, los hombres. ¡Sí! ¡Los hombres deberían entrar en la naturaleza!¹²

Este regreso al taller de la naturaleza anónima, de acuerdo con Anastassiadis, es lo que busca transmitir en su diseño titulado *Arp chaise long* (fig. 1), en un explícito homenaje al artista.¹³ Diseñado para la colección de *Artefacto 2020* —empresa que se tratará más adelante—, el sofá, con formas que manifiestamente remiten a la escultura biomorfa de Arp, incorpora a sus curvas identificativas, orgánicas y formas libres, la funcionalidad del diseño ergonómico. Es importante subrayar que la organicidad que la arquitecta incorpora a su pieza, no se restringe a al trabajo de Jean Arp. Otros artistas, en la primera mitad del siglo XX —destacadamente Henry Moore—, fueron incorporados a sus obras formas orgánicas con intereses cercanos al surrealismo o a la creación de un arte específicamente biomórfico.¹⁴

Por otro lado, la arquitecta se nutre de seleccionados rasgos formales o aplicativos característicos del Movimiento Moderno —tanto de la arquitectura como del diseño—, que se desarrolló de forma singular en su país natal. En este sentido, es importante destacar que el uso que hace de los postulados de este movimiento se da como apropiaciones puramente formales, despidas de su ideario conceptual y teórico. Siguiendo la estela de la incorporación del arte en el diseño de Anastassiadis, mediante un lenguaje marcadamente local, también integra a sus proyectos distintas poéticas que se desarrollan en el arte contemporáneo de Brasil.

Suele existir cierto consenso en que el diseño de mueble y de producto en Brasil presenta una serie de singularidades que lo destacan en el contexto latinoamericano y, en fechas más recientes, a nivel global. Por un lado, el propio ecosistema autóctono, que “proporciona una ingente biblioteca de maderas disponibles, con más de 10.000 especies catalogadas”¹⁵ abre un gran abanico de posibilidades cromáticas y hápticas para el diseño. De la mano de esta particularidad, se conjuga el desarrollo de una escuela de diseño y arquitectura local, estrechamente relacionada con los postulados del racionalismo y que verá su florecimiento a partir de las décadas de 1930 y 1940. La otra cara de la moneda, no menos importante, se relaciona con las dimensiones de la industria del mobiliario, la sexta en volumen de producción global, que alimenta sobre todo el gigantesco mercado interno.¹⁶ Frente a esto y analizando la relación de Patricia Anastassiadis con la historia del diseño en Brasil, podríamos afirmar que su trabajo, aún sin relacionarse profundamente con unas “raíces autóctonas”, se nutre y al mismo tiempo se ve condicionado por algunas de estas singularidades locales.



Fig. 1. Arp Chaise Long, Coleção Artefacto 2020. Foto: Cortesía Anastassiadis.

Es indudable el peso que posee el relato de la escuela moderna brasileña y de cómo esta representación contamina y fija una visión unifocal de la arquitectura y del diseño del país. Anastassiadis, reflexiona sobre este relato —encarnado en las figuras de Niemeyer y Lina Bo Bardi—, de la siguiente forma:

Cuando estaba en la universidad, el Modernismo era el único movimiento que decían que representaba a Brasil. Lo cual no era cierto, pero se convirtió en realidad. Nos quedamos atrapados en ese punto de la arquitectura. Es como la jabuticaba, que es una fruta que supuestamente sólo hay en Brasil. Ya no podemos ser jabuticaba. Estamos protegiendo algo como si fuera una cultura, pero el Modernismo no es un movimiento que empezó en Brasil, lo siento. No pretendan que esto sea lo único que podamos construir.¹⁷

La arquitecta incide en que la concepción de la arquitectura moderna como la verdadera y única representación de la escuela arquitectónica de Brasil ha cuajado y se ha visto reflejada en la exigencia de que el diseño brasileño obligatoriamente debe presentar características concretas. De acuerdo con el posicionamiento de Anastassiadis, esto dista mucho de las diferentes realidades de un país enorme, no solo geográficamente, sino también culturalmente, es decir, también morada de un crisol de culturas e influencias, donde la adopción generalizada del hormigón, por citar un ejemplo, no tiene cabida en regiones donde el sol brilla todos los días del año. Frente a estas imposiciones, Anastassiadis plantea abrirse a otras posibilidades —tanto nacionales como internacionales—, que van mucho más allá de las formas modernas: “En mi opinión, tenemos que ser conocidos como un país que puede mezclar diferentes sabores. No entiendo por qué tenemos que quedarnos con una sola historia”.¹⁸

No obstante —y quizás como constatación del calado de la huella de la escuela moderna brasileña en los proyectos posteriores—, Anastassiadis imbuje sus creaciones de puntuales aspectos del diseño brasileño de mediados del XX, rescatando elementos como la simplicidad y la precisión. En este sentido, la arquitecta afirma que, de la omnipresente figura de Niemeyer, se apropia de su idea de que los proyectos y las formas no son universales, con lo que no pueden replicarse sencillamente porque cada ubicación tiene unas necesidades determinadas.¹⁹ Un buen ejemplo de su reapropiación de la simplicidad del diseño moderno es el banco Vivika, diseñado para la colección 2019 de Artefacto. El asiento mantiene las líneas precisas con algunos toques sinuosos que marcaron lo moderno a la brasileña. De acuerdo con la propia diseñadora, el banco se inspira “en la plasticidad y ligereza del trabajo de Niemeyer. Las líneas sinuosas de la arquitectura brasileña de los años 1960 —un marco en la historia de nuestra historia estética— se tornaron una referencia directa para esta pieza”.²⁰

La base de la pieza de Anastassiadis recuerda a la Marquesa, el banco diseñado por Anna María Niemeyer y Oscar Niemeyer en 1978, durante el exilio de la familia en Francia. La estructura del banco Vivika está totalmente elaborada en madera autóctona, que destaca por su color; mientras el asiento se recubre de un lujoso trabajo con ante natural. Las curvas de la estructura son remarcadas y contrapunteadas por dos pequeños cojines ubicados en los bordes. Conceptualmente, la influencia de la arquitectura moderna brasileña se reafirma con la elección de la ubicación para el catálogo de las piezas de esta colección: el interior del Pabellón Lucas Nogueira Garcez, más conocido como Oca, proyectado por Oscar Niemeyer en 1954, como parte de los edificios que componen los equipamientos del Parque do Ibirapuera (fig. 2).



Fig. 2. Foto del banco Vivika, en el catálogo de la Colección Artefacto 2019, ambientada en el interior de la Oca. Foto: ©Salvador Cordaro, Cortesía Anastassiadis.

3. Artesanía-industria

Se puede ubicar el inicio de la interlocución, o más bien, un punto de inflexión de la relación de Anastassiadis con la industria del mueble en los años iniciales de la década del 2000 cuando, encargada de planear el nuevo *showroom* de la empresa Ornare²¹, les ofreció la posibilidad de diseñar algunas piezas para ayudar a paliar el mal momento por el cual atravesaba la industria. Frente a la incredulidad inicial de Ornare —que entendía que el mueble industrial no aceptaba el diseño autoral debido a su bajo sentido utilitario—, Patricia presentó unos bocetos iniciales que no solamente fueron bien recibidos,²² sino que además

marcaron la apertura del diseño de líneas autorales en empresas nacionales exclusivas como Ornare y, posteriormente con Artefacto²³, con quienes sigue colaborando en la actualidad. Anastassiadis suele apuntar que su buena relación con la industria se debe en parte, a su familiaridad pretérita con este ámbito, debido al tiempo que ha pasado en la fábrica textil propiedad de su familia, donde conoció su dinámica, procesos y técnicas de primera mano.²⁴

De acuerdo con la arquitecta, su contacto con la marca Artefacto empezó muchos años antes de haber sido fichada como diseñadora de las colecciones, pues tenía relación cercana con la familia que regentaba la firma y utilizaba sus muebles para la composición de sus proyectos de interiores. Será en este contacto previo cuando se interese por el concepto de tradición y por la larga historia que caracterizaba la marca. Mientras para muchas personas la idea de tradición se interpreta como algo anticuado u obsoleto, ella entiende que la tradición conlleva el entendimiento de determinados aspectos que atraviesan el tiempo. Conocer estos aspectos posibilita su traslado a la actualidad, revitalizándolos con las necesidades contemporáneas.²⁵ Apunta hacia este conocimiento y recuperación de la tradición para explicar su manera de relacionarse con distintos materiales y técnicas, construyendo la hibridación entre artesanía y tecnología, una de las propuestas recurrentes en sus diseños.

En este sentido, Anastassiadis relata que la idea de fusionar lo artesanal con la industria, rompiendo la supuesta dicotomía artesanal-industrial, es uno de los temas que le apasionan, pues se siente atraída tanto por el proceso industrial, como por el hacer artesanal que, según ella, poseen tiempos disonantes. Entre tanto, quizás justamente este desafío de conciliar dos mundos que parecen inconciliables, ha sido el impulso que le ha llevado a buscar las conexiones entre los dos puntos.²⁶ Esta fusión es lo que plantea para el futuro de Artefacto —y posiblemente para el diseño de mobiliario nacional en general—, pues asevera que, aunque la empresa ya trabajase con materiales naturales y tradicionales, su propuesta fue aunar la práctica de pequeños artesanos con la grande fábrica de muebles, de producción industrial.²⁷ Un buen ejemplo de la propuesta de la arquitecta de aunar el elemento artesanal con la industria y la tecnología, lo encontramos en la Mesa Lateral Louise diseñada para la Colección Artefacto de 2019 (fig. 3). La mesa integra el eje *Soft Fiction*, uno de tres que vertebraron la colección, donde el vidrio es material protagonista. Para crear esta ficción suave, se apropia de la resistencia y de la flexibilidad del material, ideando piezas únicas de vidrio soplado elaboradas en un pequeño taller tradicional.

Anastassiadis recuerda de la siguiente forma esta relación específica entre la tradición y la industria concretada en la producción de la pieza:

Para fabricar las mesas laterales Louise, nosotros trabajamos con la tercera generación de una familia de sopladores de vidrio que vino de Venecia. ¿Pero cómo haces una pieza que tiene desafíos industriales, donde el encaje entre las dos piezas (de vidrio) se realiza por medio de un anillo metálico? ¿Cómo haces algo así dentro de un proceso industrial? Fue un gran desafío y un trabajo único. El proceso artesanal, en este caso, no impactó en el tiempo de la industria. Al mismo tiempo que existe una escala de producción, cada producto es único.²⁸

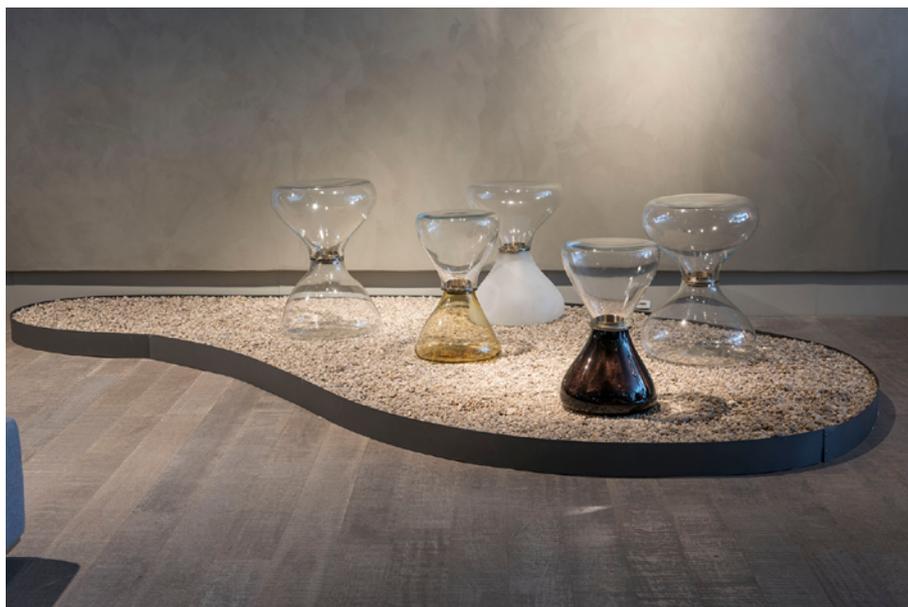


Fig. 3. Mesa lateral Louise, Colección Artefacto 2019.
Foto: Cortesía Anastassiadis.

Otras de las piezas ideadas por Anastassiadis que cristalizan el concepto de unificación del binomio artesanía e industria son las mesas comonibles bautizadas como Mesa Niki, también diseñadas para componer la Colección Artefacto 2019 dentro del mismo eje que la pieza de vidrio soplado. En el caso de la mesa Niki, lo que propone la arquitecta es reinventar el tradicional *terrazo*²⁹ —pavimento comúnmente utilizado en suelos de interiores de viviendas y halls de edificios—³⁰ en colaboración con artesanos locales. La base de las mesas se realizó con sencillas y elegantes barras de acero inoxidable, donde se explora el contrapunto ideal para conseguir estabilidad con escasos elementos.³¹ Un diseño que aporta ligereza y contrasta con la solidez de los tableros, que posan cuidadosamente sobre los puntos de la base. Es justamente en los tableros donde se encuentra la fusión industria y artesanía, pues fueron realizados a partir de “*terrazo* hechos a medida, insertando materiales y elementos descartados, como borra de café, madera y conchas”.³² El uso de otros insumos, alternativos a las rocas, se relaciona también con discursos de reciclaje o resignificación de materiales —como en la utilización de cristal reciclado de botellas—³³ que se conectan con los elementos que se trataran en el siguiente epígrafe. La propuesta rescata un material tradicionalmente elaborado de forma artesanal, pero lo actualiza e individualiza con la incorporación de esos nuevos elementos que impregnan de identidad y valor plástico. En este sentido, al conferir a una pieza realizada dentro del proceso industrial, la huella del hecho a mano de las técnicas artesanales, Anastassiadis introduce el aspecto de unicidad, de exclusividad en estos objetos.

4. Exclusividad-Sostenibilidad

La exclusividad, íntimamente relacionada con el concepto de lujo, es otro componente singular en la creación de Anastassiadis que define algunos ejes de

sus diseños. Para caracterizar este componente, podemos apoyarnos en la descripción del armario Monograma, pieza que Patricia crea en 2014 para Ornare. Las líneas sencillas marcan el proyecto que, por otro lado, deja patente en sus materiales y concepto, la idea de lujo y exclusividad. Los mangos de las puertas —fabricados en zamak³⁴ con baños de estaño— hacen referencia a los lacres que estampaban en el sello de sus correspondencias las familias más distinguidas con sus iniciales. De la misma forma que los mangos pueden ser personalizados a gusto de los clientes, ya sea llevando las iniciales de sus nombres o cualquier otra letra que deseen, empleando la técnica de erosión a láser. Anastassiadis observa que el concepto de estas manillas nace de su gusto por los lacres, la tinta china y escribir cartas. En realidad, la pieza nace de la voluntad de introducir un elemento diferenciador, que otorgue al objeto industrializado rasgos que lo individualicen.³⁵ Anastassiadis recuerda la pieza como una representación de “un pensamiento muy narcisista, de querer ver su propia imagen proyectada. En esta pieza hemos logrado customizar un producto de masas, en el momento que cualquier persona pudiera ver sus iniciales grabadas en el producto”.³⁶ La arquitecta encontró nuevamente, en lo “hecho a mano”, la manera de particularizar lo industrial seriado.

Cuando la arquitecta reflexiona sobre aquel diseño y sus pasos iniciales con la industria del mueble, reconoce que el armario fue un total éxito de ventas de la marca, pero con la mirada puesta en perspectiva, reconoce que probablemente sus concepciones, y quizás de la industria del mueble de manera general, han sido empujadas hacia otro momento, donde existe una mayor conciencia de colectividad.³⁷

Posiblemente, es en esta mayor preocupación con la colectividad donde se puede ubicar otra de las características presentes en los proyectos de Anastassiadis, la sostenibilidad. Este elemento, lejos de contraponerse a la idea de lujo o exclusividad, en realidad lo complementa o le aporta continuidad. Principalmente, si tenemos en cuenta algunas de las propuestas de la concepción de postlujo, que Anastassiadis menciona cuando reflexiona sobre el desarrollo futuro de sus diseños.³⁸

En términos tangibles, el desarrollo del diseño hacia una percepción de la colectividad se puede visualizar en aspectos de diseño sostenible y del ecodiseño, que Anastassiadis poco a poco, ha ido añadiendo a sus piezas. La arquitecta entiende que se alcanza la sostenibilidad paulatinamente, pues es

un aprendizaje, es un camino para recorrer y una preocupación inminente. Para mí, es un compromiso que debemos de tener con la cadena de producción y con todas las personas implicadas en el proceso, es necesario proponer soluciones que dialoguen con esa economía virtuosa y con el medio ambiente.³⁹

La Poltrona Indiana, que Anastassiadis (fig. 4) creó para Artefacto en su colección de 2018, es un buen ejemplo de la inserción de la sostenibilidad en la industria exclusiva del mueble. La pieza tiene toda su base realizada con acabados artesanales de fibra de buriti. El buriti (*Mauritia flexuosa* Mart.) es una palmera muy común en toda América del Sur y de las más abundantes en

Brasil. Como material para la artesanía es ampliamente utilizado en las regiones del nordeste y norte del país, la Amazonia. Las fibras son extraídas de las hojas tiernas de la palmera y suelen conocerse como lino o seda de buriti.⁴⁰ El diseño de esta pieza fue nominado al prestigioso premio nacional Casa Vogue Design en 2019. Otros muebles diseñados por la paulistana también figuran en las listas del certamen en 2020 y 2021.



Fig. 4. Poltrona Indiana, Colección Artefacto 2018. Foto: Cortesía Anastassiadis.

Otro de los conceptos del ecodiseño asumidos por Anastassiadis es el uso de maderas de reforestación como el louro-pardo (*Cordia trichotoma*), especie nativa de regiones tropicales como Brasil, Argentina o Paraguay. La arquitecta utiliza esta madera, por ejemplo, en el diseño de la mesa Eclipse (ideada para la colección Artefacto de 2020, parte eje *Japa-ness*). Con clara influencia de las formas japonesas, el tablero ovalado de la mesa se apoya en un pie macizo, también ovalado, realizado con louro-pardo (fig.5), mientras que la otra extremidad descansa sobre una pata circular de base más estrecha, elaborada industrialmente con acabado manual de grabado arenado (fig.6). Finalmente, la bandeja sobrepuesta al tablero, elaborada con el mismo acabado arenado, se encaja a través de un imán, como si se tratase de la continuación de la pata.⁴¹

También para la colección Artefacto 2020, pero como elemento que compone el eje denominado *Food for Thought*, Anastassiadis, diseñó una mesa elaborada a partir del reaprovechamiento de materiales de la fábrica. La mesa Hive (fig. 7) también parte de una base ovalada pero montada con pequeños paralelepípedos articulados de remanente de madera, inspirándose en las formas naturales las colmenas.⁴²



Fig. 5 y 6. Mesa Eclipsem, Colección Artefacto 2020. Foto: Cortesía Anastassiadis.



Fig. 7. Mesa Hive, Colección Artefacto 2020.
Foto: Cortesía Anastassiadis.

5. Coda. Exclusividad-lujo y hoteles

El concepto de exclusividad, que se ha comentado a lo largo del último epígrafe, se hace especialmente patente cuando se analizan las propuestas de interiorismo de la arquitecta elaboradas para diferentes hoteles, donde logra, a partir de la articulación de las dicotomías reseñadas, crear una verosímil iconografía de lujo.⁴³ El estudio Anastassiadis cuenta con una larga lista de proyectos hoteleros realizados en distintas partes del mundo, como el Ritz Carlton en Santiago de Chile, el Grand Hotel du Cap-Eden-Roc en la comuna francesa de Antibes y Jumby Bay Island en la isla caribeña de Antigua. En Brasil también realizó importantes obras para grandes cadenas que desembarcaron en el país en la última década. En 2017 Anastassiadis firmó el interiorismo del Hotel Palacio Tangará, del grupo Oetker Collection en São Paulo. Fue el primer hotel del grupo en el cual la arquitecta asumió parte del interiorismo. Posteriormente colaborará con la misma cadena en los hoteles de Francia y Antigua citados anteriormente, lo que indica que el interiorismo del Palacio Tangará cumplió todas las expectativas que la marca había depositado en su proyecto.

Antes de comentar la concepción del proyecto para el Hotel Tangará, resulta fundamental para este estudio, dejar patente que la idea de sofisticación y exclusividad impregna toda la historia forjada alrededor de la localización del edificio, su construcción y uso. De modo que la visualidad que Anastassiadis imprimió en el diseño de los interiores, se debe, por un lado, a la propia caracterización de sus obras y proyectos anteriores, que intrínsecamente apuntan a la exclusividad pero, por otro lado, también refleja en el interiorismo el aura y la historia pretérita del inmueble.

El Palacio Tangará se encuentra en el barrio del Panamby, algo alejado del ajetreo del centro de la ciudad, en una de las zonas más nobles de São Paulo. El sosiego de la zona se refuerza aún más debido a su situación, rodeado de vegetación boscosa que lo separa del trasiego de una transitada vía de la ciudad. La enorme zona verde formaba parte de la conocida como *Chacarã Tangará*, con casi 483.000m², que pertenecía al empresario industrial Francisco Pignatari.⁴⁴ El conocido popularmente como Baby Pignatari decidió, a principios de 1950, construir su vivienda dentro de esta especie de finca urbana. Para ello, encargó el diseño de los jardines al icónico paisajista brasileño Burle Marx y los planes de la vivienda a Oscar Niemeyer.⁴⁵ La construcción de la vivienda, de unos 8.000 m², empezó en 1954, pero poco tiempo después la obra sería paralizada y abandonada. Una pequeña parte de los jardines de Burle Marx fue finalizada y, después de pasar por una remodelación capitaneada por el propio paisajista, fue transformada en parque en 1995,⁴⁶ gracias a la división, venta y urbanización del terreno. Entrada la segunda década del siglo XXI se inició la construcción del que sería el Hotel Palacio Tangará. El hotel ocupa la posición del anterior proyecto ideado por Niemeyer, pero sus dimensiones y arquitectura no establecen relaciones con la actitud y las formas modernas de Burle Marx y Niemeyer, obviando también el diálogo con el entorno paisajístico. En contraposición a la renovación moderna, el edificio creado para el hotel —bajo la firma de B+H Architects, PAR Arquitetura y Bick Simonato— se centra en formas historicistas de corte neoclásico, alejándose del discurso local, con el objetivo de

crear una “arquitectura clásica y lujosa, rescatando los patrones de los hoteles más requintados del mundo”.⁴⁷ En el año 2015 el estudio Anastassiadis asumió el diseño de interiores del hotel, firmando las áreas de uso común del edificio: lobby, bar, restaurante, spa y 11 salones para eventos. Cuando empezó a planear el interiorismo para el espacio, el involucro se trataba solamente de una estructura de concreto y pilares, con cierres austeros. Cuestión formal que la arquitecta resolvió encapsulando las paredes con delicadas y sencillas boiserie en bajo relieve, que otorgaron ligereza a un ambiente con tendencias a la opulencia (fig. 8).⁴⁸



Fig. 8. Vista del área de la chimenea del lobby del Hotel Palacio Tangará, São Paulo. Foto: © Ana Mello Photography. Cortesía Anastassiadis

A partir de este punto, el concepto decorativo de las áreas comunes se ha vertebrado a partir de las obras de arte seleccionadas para cada ambiente, transformándolas en el hilo conductor de la narrativa que sostiene el proyecto. Esta narrativa empieza a principios del XIX, a partir de una acuarela del artista francés Jean-Baptiste Debret, quien integró la Misión Artística Francesa enviada al país⁴⁹ y dónde, según la propia Anastassiadis, encuentra los matices grisáceos para la elección de la paleta cromática que cubre los muros interiores. Insiste que la elección del color remarca “la mirada que el extranjero siempre ha tenido de Brasil”.⁵⁰ Sin embargo, apunta también que se ha buscado, por medio de una cuidadosa investigación, un gris que transmitiera calidez y conectara más con la naturaleza local.⁵¹

Probablemente en ese laborioso y esmerado trabajo de “sastrería arquitectónica”, es donde la arquitecta pone el acento en lo que desea con el proyecto

del Palacio Tangará, que es alejarse de la imagen caricata o regionalista del país, buscando revivir esa mirada extranjera pero ahora en el sentido inverso, desde dentro hacia fuera:

Quiero enseñar que dentro de este hotel todo es nacional: la calidad de nuestros minerales, la sofisticación de las materias primas, nuestro diseño. Hablamos de un Brasil riquísimo en bellezas naturales, pero también de uno de los marcos del Movimiento Moderno, de un lugar absolutamente cosmopolita.⁵²

Esta cita de Anastassiadis vuelve a respaldar que uno de los ejes que guía sus diseños es la dicotomía entre lo local, lo genuinamente brasileño, y lo global, de cómo estos rasgos locales tienen su entrada y reflejo en el mundo globalizado. Como se ha tratado en los epígrafes anteriores, en el trabajo de la arquitecta reside una voluntad de desdibujar las líneas que definen los límites entre estos elementos, fusionando los conceptos de local y global pero, en el caso del Hotel Tangará, con la intención de impregnar el proyecto de una carga de sofisticación única.

El proyecto del lobby encarna a la perfección el concepto de exclusividad anhelados en el proyecto. Siguiendo la narrativa por medio de las obras de arte, este espacio ubica como elemento central, la obra *Sem título* de la serie *Papéis Avulsos*, de la artista Laura Vinci.⁵³ La instalación consta de innumerables hojas de pan de oro que cuelgan de hilos desde una forma cóncava hundida en el techo del lobby. La forma elipsoidal de la hendidura de la cubierta fue replicada en el suelo a través de la ejecución en parqué, apoyada sobre el suelo de mármol, de una enorme figura en patrón chevrón, que reproduce un diseño radial solar. El patrón solar concede al espacio dinamismo, pero también indica una asociación entre el sol y el metal de la instalación, el oro, un elemento considerado sagrado en diversas culturas.

Finalmente, la verticalidad del espacio se subraya por las formas y dimensiones de la escultura en latón *Mixirica* de Artur Lescher que, ubicada detrás del mostrador de la recepción, vuelve a centralizar el diseño. A ambos lados de la obra, Anastassiadis ubicó dos enormes paneles de mármol oscuro con vetas claras triangulares que reproducen la forma de la pieza de Lescher, pero también recuerdan al chevrón utilizado en el suelo (fig.9).

En el año 2015, un año antes de que Rio de Janeiro acogiese los Juegos Olímpicos, se inauguró el Hotel Hilton Barra, con interiorismo firmado por Patricia Anastassiadis. El hotel fue proyectado para transformarse en un hito cultural de la Barra da Tijuca y alberga en su interior un sinnúmero de piezas de renombrados artistas y diseñadores brasileños, que nortearon el diseño de la arquitecta. Una vez más, exclusividad y sofisticación son la seña de identidad del proyecto que, como en el caso del Hotel Palacio Tangará, responden a características de la ubicación del hotel.

La región de la Barra da Tijuca comporta, histórica y simbólicamente, signos relacionados con lo exclusivo y lo diferencial, que se deben a la manera como se cristalizó su proceso de formación y ocupación. Representa en la actualidad una de las zonas más exclusivas y costosas de la ciudad carioca, donde

vive importante parte de la élite local y donde se ubican las sedes de empresas y marcas nacionales y multinacionales.



Fig. 9. Vista del lobby del Hotel Palacio Tangará, São Paulo. © Ana Mello Photography, Cortesía Estudio Anastassiadis

De acuerdo con Rachel Paterman podemos situar en la Barra da Tijuca el inicio de las acciones estatales que condujeran a la ocupación de la zona oeste de la ciudad de Rio de Janeiro, ocupando un punto central en el proyecto diseñado por el urbanista Lucio Costa en 1969.⁵⁴ A partir de la década de 1970, el área se tornó el principal referente del mercado inmobiliario. La ocupación de la región se fundamentó en grandes terrenos en dominio de unos pocos propietarios, empujada por la urbanización planeada y por la inversión en infraestructuras iniciales que privilegiaban la construcción de los grandes condominios residenciales cerrados, “donde se vende un modo de vida entre iguales y protegido de las dolencias de la ciudad”.⁵⁵ A finales de la década de 1980 hubo un intento capitaneado por empresarios, de emanciparse de la ciudad de Rio de Janeiro. Más allá de las motivaciones administrativas, jurídicas y políticas, se puede leer simbólicamente esta intención como una manera de subrayar lo diferencial de este espacio, frente a la existencia de enormes diferencias sociales y económicas de la ciudad carioca, que impregnan también, obviamente, su urbanismo y arquitectura. Para hacerse idea de la brecha social y económica que ya existía en aquella década, alrededor del 40% de los habitantes de la Barra da Tijuca tenían renta familiar por encima de los 20 sueldos mínimos, mientras en la zona sur de la capital, este segmento representaba a menos del 9% de la población.⁵⁶ Esta intención simbólica, pero que a la vez, muestra la fuerza política del

sector inmobiliario, llevó a la remoción de las favelas de la región en la década de 1990.⁵⁷ El desenlace reciente de esta historia, se da alrededor de los Juegos Olímpicos de 2016, que han promovido “una profunda reestructuración urbana con foco en la consolidación de la Barra da Tijuca como centro financiero de la ciudad”.⁵⁸ Es cierto que el impulso inmobiliario de la región no ha cesado desde el proceso de ocupación en la década de 1970, entre tanto la región nunca había canalizado en un lapso tan corto de tiempo tantas inversiones. Inversiones que se materializaron infraestructuras asociadas con el carácter exclusivo del área y que remarcan el proyecto neoliberal de la ciudad que la concibe como mercancía, y cómo tal, debe de resaltar sus cualidades e invisibilizar lo que parezca defectuoso.⁵⁹ Dentro de este nuevo impulso de construcción y remodelación de la región es donde se puede ubicar el proyecto y construcción del Hotel Hilton Barra Rio de Janeiro.

La presentación que hace Rob Palleschi, líder de las marcas de Hilton Worldwide, del hotel carioca, refuerza algunos de los conceptos que se han venido desarrollando en este escrito: “El Hotel Barra Rio de Janeiro es una propiedad única, presentando un concepto de diseño elegante y sostenible, que apunta hacia la rica cultura de esta ciudad histórica y cosmopolita [...]”.⁶⁰ Patricia Anastassiadis fue quien lideró el citado proyecto de interiorismo elegante y sostenible, integralmente, desde la carpintería o del diseño de las manijas, hasta los textiles para las habitaciones.

El hotel se estructura por medio de lobby, lounge, bar, restaurante, piscina, 300 habitaciones, una planta con servicios de alimentación y bebidas y un centro de eventos. Como se ha citado anteriormente, el proyecto se modula por medio de elementos que subrayan la singularidad de una identidad local y exclusiva, sea a través de la excelencia de artistas y diseñadores nacionales o por la exuberancia del paisaje donde se inserta el inmueble. En lo que se refiere al paisaje, se ha buscado trasladar al interior el “frescor” y la suavidad de la Lagoa do Jacarepaguá, frente a la cual se localiza el hotel. Introduce nociones como aire o brisa, que hacen referencia a la atmósfera costera que impregna la ciudad. Estos conceptos se concretizaron en la elección de la obra de arte que se instalaría en el vano central del lobby, un espacio vertical de escala monumental, que recorre las nueve plantas del edificio. Se trata de un *site-specific* de la renombrada artista Iole de Freitas, con más de 20 metros de alto, realizado con chapas blancas de policarbonato curvadas y sostenidas por tubos de acero (fig. 10). La pieza dialoga con el espacio circundante y busca un recuerdo multisensorial relacionado con el aire y con lo impalpable de la brisa a la orilla del mar.

Los distintos ambientes del lobby fueron delimitados con el diseño de altas estanterías que sirven también para albergar piezas de arte —cerámicas, esculturas y objetos. El espacio se cierra por el otro lado con un diseño geométrico en metal de tono cobrizo que le imprime ligereza. El proyecto se complementa con la elección del mobiliario, en el cual destaca la Mesa de Centro Pétala, creada por el polaco-brasileño Jorge Zalszupin, —uno de los iconos del diseño nacional de mediados del s.XX—; los sofás hechos a medida artesanalmente por el Emporio Beraldin; y las poltronas diseñadas por Anastassiadis para Artefacto, tapizadas con tejido de la casa Designers Guild. En esta pequeña muestra de la elección del mobiliario, que se repite a lo largo de todo el

proyecto, es posible afirmar que se recalca la reivindicación por el reconocimiento de la excelencia de lo local, tanto de tiempos pretéritos como en el diseño contemporáneo (fig. 11).

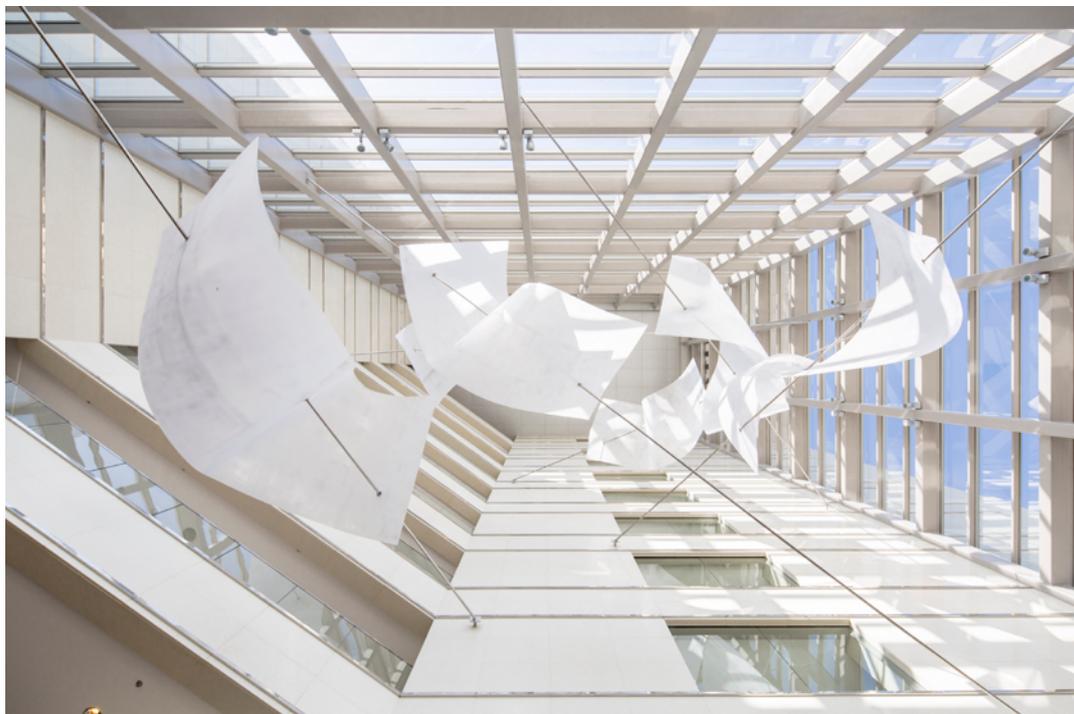


Fig. 10. Obra de Iole de Freitas instalada en el vano central del lobby del Hotel Hilton Barra Rio de Janeiro. Foto: Cortesía Anastassiadis.

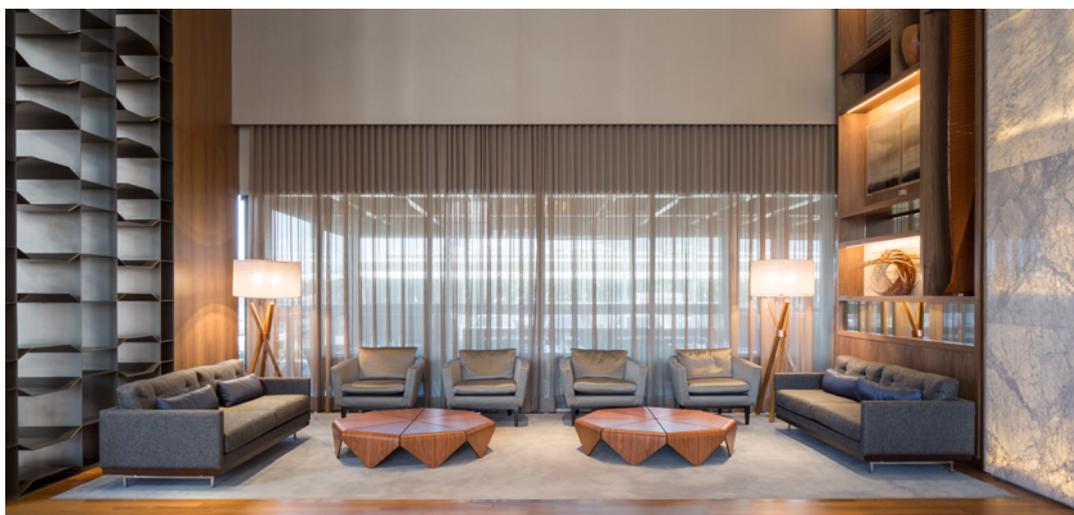


Fig. 11. Vista de uno de los ambientes en el lobby del Hotel Hilton Barra Rio de Janeiro. Foto: Cortesía Anastassiadis.

En el espacio de transición en el lobby hacia el bar, cabe destacar la elección de una mesa de Hugo França (fig. 12), uno de los diseñadores nacionales que se destaca por el diseño eco y sostenible, con la creación de piezas que reutilizan residuos de la industria mobiliaria, principalmente de las especies nativas

que son descartadas por esta. La persecución de un diseño cada vez más cercano a la sostenibilidad, que se acusaba en algunos de los proyectos de Anastassiadis analizados anteriormente, en este caso se entronca con la propuesta arquitectónica del hotel que, según el estudio responsable —STA Arquitectura—, ha buscado no solamente la sostenibilidad ambiental, sino también la sostenibilidad urbana, con la integración y creación de espacios urbanos cualificados para zona.⁶¹



Fig. 12. Vista de uno de los ambientes en el lobby del Hotel Hilton Barra Rio de Janeiro, con destaque para la mesa de Hugo França. Foto: Cortesía Anastassiadis.

La experiencia de la ciudad costera prima nuevamente en la arriesgada elección de la pieza *Nadando* de la artista Daisy Xavier, que ha sido ubicada detrás de la enorme barra rectangular del bar del lobby. Se trata de una videoinstalación compuesta por doce pantallas donde la experiencia del agua, recurrente en el trabajo de Xavier, adquiere total protagonismo.⁶² El vídeo crea una ficción que cuestiona los conceptos de infinito y finitud: una nadadora atraviesa en looping piscinas sin bordes o final.⁶³ En este mismo espacio, la volatilidad del agua y del aire aparecen también como desencadenantes para la elección de la lámpara que cuelga sobre la barra de la marca checa Lavist y que consiste en más de 200 bombillas y cristales de diferentes alturas, organizados en un diseño cuadrangular. Mientras la pared de cristal que cierra la barra, producida por la misma marca checa, recibió un trabajo texturizado que recuerda las olas del mar (fig.13).

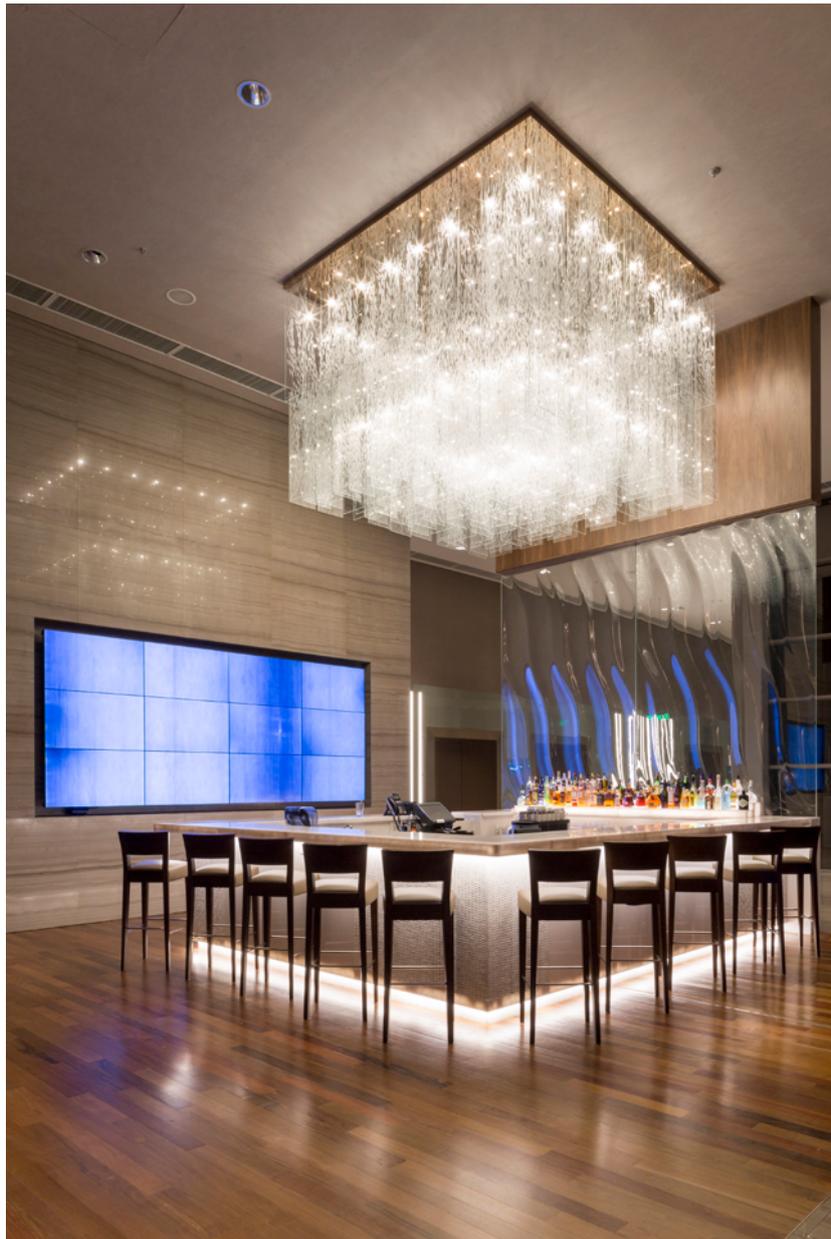


Fig. 13. Bar del lobby del Hotel Hilton Barra Rio de Janeiro. En la pared del fondo videoinstalación *Nadando* de Daisy Xavier, lámpara y cortina de cristal Lavist. Foto: Cortesía Anastassiadis.

6. Consideraciones finales

En las descripciones y reflexiones desarrolladas a lo largo de este texto se ha buscado caracterizar el diseño de la brasileña Patricia Anastassiadis, a partir de algunos rasgos identificativos, aparentemente contradictorios o dicotómicos que dan forma y contenido a sus creaciones. Las dicotomías y contradicciones son elementos que acompañan intrínsecamente la historia del país de donde proviene la diseñadora y nutren, aunque sea colateralmente, algunos de los análisis de piezas y espacios desarrollados en las páginas anteriores. Brasil en la contemporaneidad es un espejo social, económico y político, que cristaliza un largo recorrido de desigualdades y desequilibrios que se han intensificado

exponencialmente en las últimas décadas, generando y dibujando con claridad fronteras inquebrantables entre riqueza-pobreza, desarrollo-subdesarrollo y local-global. Obviamente, los productos culturales que emanan de este panorama reproducen y simbolizan conceptos similares, como es posible identificar en el trabajo de Anastassiadis y en los procesos que giran alrededor de estos.

El diseño de muebles e interiores de Anastassiadis es concebido desde una fuerte carga autoral que hábilmente ha logrado trasladar al ámbito de la industria del mueble, sin que homogeneización o la producción en serie propias del sector, inhibiese el carácter de exclusividad que imprime a sus proyectos. Esto se debe, entre otros factores que van más allá del ámbito de la creación, al juego que establece con el uso de estas dicotomías que se reflejan en sus propuestas, dotándolas de elementos diferenciadores que posibilitan destacar el nutrido y competitivo panorama del diseño contemporáneo. Así, la contemporaneidad de sus piezas y creaciones se expresa en la posibilidad de aglutinar ideas aparentemente inconciliables, construyendo un espacio de complementariedad entre ellas.

Las piezas y proyectos de Anastassiadis reivindican lo local y autóctono brasileño sin reservas o prejuicios en materias primas, en historia y memoria, no como elemento exotizante, pero como estrategia para diferenciarse dentro del mercado global. Sin embargo, y al mismo tiempo, buscan en esta posibilidad globalizante otras influencias, modelos y materiales, para adecuarse a las exigencias de un mercado que exige también una globalización de las formas. Al buscar la unicidad para el objeto industrial, une las técnicas y materiales artesanales a sus creaciones, fusionándolas con el trabajo con la tecnología y con el procesos y tiempos de la industria. En una actitud que demuestra sensibilidad hacia a temas contemporáneos y que también forman parte de demandas actuales, integra la sostenibilidad y el ecodiseño a sus propuestas, desde diferentes frentes. Esto sin renunciar a las nociones de lujo y sofisticación, que reinterpreta e integra al diseño, cristalizando el concepto de la exclusividad desde una visión muy particular.

NOTAS

¹ Agradecimientos a Patricia Anastassiadis por toda la información facilitada y por la entrevista concedida para la escritura de este texto. Asimismo, cabe destacar y agradecer especialmente a la ayuda prestada por Vanessa D'Amato del estudio Anastassiadis, quien nos ha suministrado información documental y las imágenes que ilustran este texto.

² Da Redação Casa Abril, "Perfil de Patrícia Anastassiadis: competência e talento," *Casa Abril*, 29 de noviembre de 2011, <https://casa.abril.com.br/profissionais/perfil-de-patricia-anastassiadis-competencia-e-talento/>

³ Tv Mackenzie, "Patricia Anastassiadis – 65 años Universidade Mackenzie," *YouTube*, 10 de abril de 2017, vídeo, 1:00, https://youtu.be/ByDRV_UKfGg

⁴ "Perfil," Anastassiadis, acceso 12 de marzo de 2021, <https://anastassiadis.com.br/about/>

⁵ Patricia Anastassiadis, "Dimensão Holística," entrevista de Marcelo Lima, *O Estado de São Paulo*, 13 de abril de 2019, <https://emails.estadao.com.br/noticias/casa-e-decoracao.dimensao-holistica.70002789366>

Traducción de la autora: “As pessoas me perguntam como me sinto como designer. Respondo que me sinto como sempre me senti desde que me tornei arquiteta, uma vez que nunca estabeleci distinção entre as duas disciplinas. Ao menos em relação ao impulso criativo”.

⁶ Patricia Anastassiadis, “Entrevista,” entrevista a la autora, 11 de mayo de 2021, correo electrónico. Traducción de la autora: “[...]eu vejo o design em continuidade com a arquitetura.”

⁷ Anastassiadis, “Entrevista.”

Traducción de la autora: “No design, temos a possibilidade de criar algo que pode te colocar em contato direto com as pessoas possibilitando uma interação mais próxima.”

⁸ Agradecimientos a la Dra. Alicia Menéndez Martínez por su recomendación, que ha sido fundamental para activar el interés y el análisis sobre el trabajo de Patricia Anastassiadis.

⁹ Sobre el tema, véase Dijon de Moraes, *Análise do design brasileiro: entre a mimese e a mestiçagem* (São Paulo, Blucher, 2005); y Zoy Anastassakis, “O design brasileiro a través do espelho: Lina Bo Bardi, Aloiso Magalhães e a questão da contextualização cultural na historiografia do design no Brasil,” *Anales del IAA* no43 (2013), 81-93.

¹⁰ Kelly Beal, “Friday Five with Patricia Anastassiadis,” *Design Milk*, 7 de diciembre de 2019, <https://design-milk.com/friday-five-with-patricia-anastassiadis/>

¹¹ Se trata de la muestra “La Natura de Arp” (13 de abril al 2 de septiembre de 2019), comisariada por Catherine Craft y organizada por el Nasher Sculpture Center de Dallas.

¹² Jean Arp, “Prefacio del catálogo para la exposición *Konkrete Kunst* en la *Kunsthalle de Bâle*, del 18 de marzo al 16 de abril de 1944,” en *Jean Arp. Retrospectiva 1915 – 1966*, ed. Círculo de Bellas Artes (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006), 151, http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/arch_fich_libro_26.pdf

¹³ Artefacto Oficial, “Artefacto Edition 2020,” *YouTube*, 22 de agosto de 2020, vídeo, 14:48, <https://youtu.be/-X1vSVE98s>

¹⁴ Guillermo Aguirre-Martínez, “Metamorfosis como fenómeno estético en la escultura de Tony Cragg,” *Arte, Individuo y Sociedad* 25, no. 2 (2013): 247-259.

¹⁵ Pilar Marcos, “Brasil. Los maestros,” *Diseño Interior. Interiorismo, Arquitectura y Diseño* 327, (Abril, 2020): 34-38. <https://www.revistadisenointerior.es/wp-content/uploads/2020/03/DI-327-pags-dobles-1.pdf>

¹⁶ Rangel Galinari, Job Rodrigues Teixeira Junior y Ricardo Rodrigues Morgado, “A competitividade da indústria de móveis do Brasil: situação atual e perspectivas,” *BNDES Setorial* 37, (Marzo, 2013): 227-272. <http://web.bndes.gov.br/bib/jspui/handle/1408/1317>

¹⁷ Jesse Doris, “10 Questions with... Patricia Anastassiadis,” *Interior Design*, 5 de diciembre de 2019, s.p. <https://www.interiordesign.net/articles/17305-10-questions-with-patricia-anastassiadis/>

Traducción de la autora: “When I was in university, Modernism was the only movement they said represents Brazil. Which was not true, but it became true. We became stuck in that point of architecture. It’s like jabuticaba, which is a fruit you can only have in Brazil. We cannot be jabuticaba anymore. We are protecting something as if it was a culture, but Modernism is not a movement that started in Brazil, I’m sorry. Don’t pretend this is the only thing we can build.”

¹⁸ Doris, “10 Questions with...”, s.p.

Traducción de la autora: “In my opinion we need to be known as a country that can mix different flavors. I don’t get why we need to be stuck in just the one story.”

¹⁹ Katrina Burroughs, “The rebirth of midcentury Brazilian design,” *Financial Times*, 29 de noviembre de 2019, <https://www.ft.com/content/631beb24-ae14-4c68-afe7-f0b109da2c35>

²⁰ Anastassiadis, “Entrevista.”

Traducción de la autora: “na plasticidade e na leveza do trabalho de Oscar Niemeyer. As linhas sinuosas da arquitetura brasileira dos anos 1960 – um marco na história da nossa história estética – tornaram-se uma referência direta para esta peça”.

²¹ Ornare es una empresa paulistana dedicada al mueble a medida —sobre todo vestidos, cocinas y baños—, que inició sus actividades en 1986. A partir de su segunda generación centra sus

esfuerzos en diferenciarse de las demás empresas y con aras de destacar en el mercado nacional e internacional, apuesta por los diseños autorales. Además de Anastassiadis, ha firmado sus colecciones importantes nombres de la arquitectura contemporánea de Brasil como Guto Índio da Costa, Ruy Othake o Zanini de Zanine.

²² Construcast, “#10 – Patricia Anastassiadis: A arquiteta que assinou o Palácio Tangará, primeiro hotel 6 estrelas do país,” Spotify, Diciembre, 2019, áudio, 54:00 <https://open.spotify.com/episode/5UrUaWrb8X2XgLnXwHGtX6>

²³ Artefacto es una empresa dedicada al mobiliario, inaugurada en São Paulo en 1976. Apostó desde sus inicios por el uso de materiales naturales y renovables. La marca fue la primera del ramo en Brasil en organizar una muestra de decoración anual exclusiva.

²⁴ Construcast, “#10 – Patricia Anastassiadis: A arquiteta que assinou o Palácio Tangará.”

²⁵ Artefacto Oficial, “Artefacto Edition 2020.”

²⁶ Anastassiadis, “Entrevista.”

²⁷ Artefacto Oficial, “Artefacto Edition 2020.”

²⁸ Anastassiadis, “Entrevista.”

Traducción de la autora: “Para fazer as mesas laterais Louise, nós trabalhamos com uma família da terceira geração de sopradores de vidro que veio de Veneza, que não estavam atuando na época. Mas como você faz uma peça que tem desafios industriais, que é o encaixe de duas peças sobradas em um anel metálico? Como você faz isso dentro de um processo industrial? Foi um desafio grande e um trabalho único. O processo artesanal, neste caso, não impactou no tempo da indústria. Ao mesmo tempo em que há uma escala de produção, cada produto é único”.

²⁹ El terrazo o piedra aglomerada es un material de revestimiento fabricado con una base de cemento gris o blanco, arena fina o marmolina y agua, a la cual se adicionan rocas naturales granuladas. Al tratarse de una fabricación completamente artesanal presenta una amplia gama de colores y formas. Dada su alta resistencia, bajo coste y fácil mantenimiento, fue uno de los materiales muy utilizado para pavimentos interiores. Véase Ana Salvador Vives, “Comparativa de pavimentos para la rehabilitación en edificación” (Trabajo Fin de Grado, Universidad Jaume I, 2014). http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/116304/TFG_2013SalvadorA.pdf?sequence=1

³⁰ Véase Audrey Migliani, “El regreso del terrazo en la arquitectura: fabricación, instalación y ejemplos notables,” *Plataforma Arquitectura*, 30 de mayo de 2019, <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/917911/el-regreso-del-terrazo-en-la-arquitectura-fabricacion-instalacion-y-ejemplos-notables>

³¹ Olhares/Janela, “Patricia Anastassiadis aposta no artesanal na nova coleção para a Artefacto,” *Olhares/Janela*, (Marzo, 2019), <https://editoraolhares.com.br/janela/patricia-anastassiadis-artefacto/>.

³² Anastassiadis, “Entrevista.”

Traducción de la autora: “em tampus de terrazo feitos sob medida, inserindo materiais e elementos descartados, como pó de café, madeira, ostras e conchas”.

³³ Artefacto, “Novos Moods Artefacto,” *Artefacto, Catálogo Coleção*, 2019, 28-33. https://issuu.com/artefactobrasil/docs/edition_2019

³⁴ Zamak se refiere al material obtenido de aleación del zinc con cobre, magnesio y aluminio.

³⁵ Ornare, “Armário Monograma, by Patricia Anastassiadis,” *You Tube*, 3 de abril de 2014, vídeo, 1:23, <https://youtu.be/t0JDnwZyImU>

³⁶ Anastassiadis, “Entrevista.”

Traducción de la autora: “um pensamento muito voltado ao aspecto narcísico, de ver sua própria imagem projetada. Nesta peça, conseguimos customizar um produto de massa, a partir do momento que a pessoa conseguia ver suas iniciais nesse produto”.

³⁷ Anastassiadis, “Entrevista.”

³⁸ Anastassiadis, “Entrevista.”

³⁹ Anastassiadis, “Entrevista.”

Traducción de la autora: “é um aprendizado, é um caminho a ser percorrido e uma preocupação iminente. Para mim, é um compromisso que devemos ter com relação a cadeia de produção e todas as pessoas envolvidas no processo, é necessário propor soluções que dialoguem com essa economia virtuosa e com o meio ambiente”.

⁴⁰ Ivete Maria Cattani y Júlia Baruque-Ramos, “Fibra de buriti (*Mauritia flexuosa* Mart.) e aplicações em produtos têxteis,” *2º Contexmod: 2º Congresso Científico Têxtil e de Moda* 1, no.2 (2014): s.p. <http://www.contexmod.net.br/index.php/segundo/article/view/54>

⁴¹ Rafael Belém, “Nova coleção de Patricia Anastassiadis é inspirada no Japão,” *Casa Vogue*, 6 de marzo de 2020. <https://casavogue.globo.com/Design/Moveis/noticia/2020/03/nova-colecao-de-patricia-anastassiadis-e-inspirada-no-japao.html>

⁴² De manera similar se elaboró el biombo de la colección, aprovechando también remanentes de madera de la fábrica, recortadas como pequeños ladrillos y montadas en mosaico vasado. Artefacto Oficial, “Artefacto Edition 2020.”

⁴³ Se ha tomado el concepto de “iconografía de lujo”, así otras propuestas de análisis para esta tipología de interiorismo de Alicia Menéndez Martínez, “Hotel Mandarin de Barcelona. Obra de interiorismo y diseño de mobiliario de Patricia Urquiola,” *Res Mobilis. Revista Internacional de Investigación en mobiliario y objetos decorativos* 2, no.2 (2013), 120-144.

⁴⁴ Daniella Almeida Barroso, “Proyecto Urbanístico Panamby: uma “nova cidade” dentro de São Paulo,” (Tesis doctoral, Universidad de São Paulo, 2006).

⁴⁵ Marcos Leite Almeida, “As casas de Oscar Niemeyer. 1935 – 1955,” (Trabajo Fin de Máster, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005).

⁴⁶ Ana Rosa de Oliveira, “Nove anos sem Burle Marx,” *Vitruvius* 37, no.1 (2003): s.p. <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/04.037/675>

⁴⁷ de Oliveira, “Nove anos sem Burle Marx,” s.p.

Traducción de la autora: “arquitetura clássica e luxuosa, resgatando os padrões dos hotéis mais requintados do mundo”.

⁴⁸ Anastassiadis Arquitetos, “Palácio Tangará – a hospedaria mais racée do Brasil,” comunicado de prensa.

⁴⁹ La llamada Misión Artística Francesa consistió en un grupo de artistas y artesanos franceses llegados a Brasil en 1816 que, bajo la solicitud del monarca portugués D. João VI, quien residía por aquel entonces en el país, fueron los encargados de fundar la escuela de artes y oficios. Véase Anderson Ricardo Trevisan, “Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil,” *Plural. Revista de Ciências Sociais* 14 (2007), 9-32, <https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs.2007.75459>

⁵⁰ Anastassiadis Arquitetos, “Hotel Palácio Tangará / Anastassiadis Arquitetos,” *Plataforma Arquitectura*, acceso 25 de marzo de 2021, <https://www.archdaily.com.br/br/917586/hotel-palacio-tangara-anastassiadis-arquitetos>

Traducción de la autora: “o olhar que o forasteiro sempre teve do Brasil”.

⁵¹ Anastassiadis Arquitetos, “Palácio Tangará – a hospedaria mais racée do Brasil.”

⁵² Anastassiadis Arquitetos, “Palácio Tangará – a hospedaria mais racée do Brasil.”

Traducción de la autora: “Quero mostrar que dentro desse hotel tudo é nacional: a qualidade dos nossos minerais, a sofisticação das matérias-primas, o nosso design. Falamos, sim, de um Brasil riquíssimo em belezas naturais, mas também de um dos marcos mundiais do Modernismo, de um lugar absolutamente cosmopolita”.

⁵³ Otra obra de Laura Vinci también se incorpora al proyecto del Hotel Tangará. Se trata de *Lux Capela*, hecha por encargo para el Hotel Tangará: una instalación realizada por 230 cristales de Murano, aros metálicos y cables de acero, que cuelga al lado de escalera que da acceso a los salones de eventos del edificio.

⁵⁴ Rachel Paterman, “Entre abismos coletivos e paraísos particulares: A paisagem na imaginação da Barra da Tijuca,” *Dilemas, Revista de Estudo de Conflito e Controle Social* 13, no.1 (Enero-Abril, 2020).

⁵⁵ Renato Consentino Vianna Guimarães, “Barra da Tijuca e o Projeto Olímpico: a cidade do capital.” (Disertación de Maestría, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015), 43. Traducción de la autora: “em que se vende um modo de vida entre iguais e protegido das mazelas da cidade”.

⁵⁶ Vianna Guimarães, “Barra da Tijuca e o Projeto Olímpico.”

⁵⁷ En 1995 se habían removido de la región diversas favelas completas, además de pequeñas parcelas. A remoción, reivindicación antigua de propietarios y empresarios locales, fue ejecutada por el Ayuntamiento de Rio de Janeiro. Véase: Vianna Guimarães, “Barra da Tijuca e o Projeto Olímpico,” 51-62.

⁵⁸ Vianna Guimarães, “Barra da Tijuca e o Projeto Olímpico,” 87.

Traducción de la autora: “uma profunda reestruturação urbana com foco na consolidação da Barra da Tijuca como um centro financeiro da cidade”.

⁵⁹ Nik Theodore, Jamie Peck y Neil Brenner, “Urbanismo neoliberal: la ciudad y el imperio de los mercados,” *Temas Sociales* no.66 (Marzo, 2009): 1-11; y Vianna Guimarães, “Barra da Tijuca e o Projeto Olímpico.”

⁶⁰ Rob Palleschi cit. por Redação Revista Hotéis, “Hilton Barra Rio de Janeiro entrou em operação,” *Revista Hotéis* 145 (Abril, 2015): 15.

⁶¹ Redação, “Hilton Barra Rio de Janeiro entrou em operação,” 16-23.

⁶² La obra *Nadando* de Daisy Xavier se exhibió anteriormente en el año 2006, con algunos cambios formales, en el Paço Imperial do Rio de Janeiro en colaboración con Célia Freitas y en la V Bienal del Mercosur, Porto Alegre.

⁶³ Se puede ver un fragmento del vídeo en Celia Freitas, “Nadando | Video-installation | Daisy Xavier & Célia Freitas,” *YouTube*, 14 de abril de 2008, vídeo, 1:57, <https://youtu.be/ZXzQgkWdIig>