

CAPITULO II.

ARQUITECTURA Y POLÍTICAS DE MASCULINIDAD

La filosofía decimonónica se esforzó en comprobar que las mujeres eran seres menos diferenciados y autoconscientes que los hombres y estaban arraigadas a la vida doméstica y desligadas de la ‘esfera pública’. Eran los ‘Otros’ ahistóricos. Como consecuencia, cualquier dimensión femenina de la cultura fue ignorada, trivializada o vista como regresiva (Felski 1995: 18). Fundamentado en lo anterior, el sentido común de la vida cotidiana y el sentimiento fueron expulsados de la teoría moderna por ser términos afeminados (Ramírez González 9). El resultado fue la invisibilidad de las mujeres, ya que la ideología de las esferas separadas las definió como seres exclusivamente ‘privados’, negando así su capacidad de participar en la vida pública y política; las mujeres eran ajenas al ámbito de la política y de la cultura ‘auténtica’ y ‘seria’, y el valor de sus capacidades, de sus opiniones y de sus actividades fue devaluado (Ramos Escandón 48).

Por la misma razón y por cuidar la ‘seriedad’ y la ‘cientificidad’ de su expresión, el Movimiento Moderno de la vanguardia arquitectónica adoptó las ideas de la filosofía decimonónica y manifestó un temor por la feminización de su arquitectura; la mujer representaba a lo artesanal y a lo ornamental superfluo, que ponía en peligro la mecanización universal de la arquitectura. El esfuerzo de la Primera Modernidad de aparentar un contexto ‘neutral’ de la profesión fue únicamente una escenografía que ocultó una práctica discriminatoria (Seddon 426). El concepto de lo femenino, relacionado con la belleza, con el ornamento y con la domesticidad, generó una clasificación de profesiones en términos de género. Por su íntima relación con la ‘esfera pública’, el canon de lo moderno intentó excluir cualquier lenguaje arquitectónico definido como ‘femenino’ o ‘afeminado’ para cuidar su pureza. Encontró su defensa más sólida

en estrictas geometrías basadas en el manejo del ángulo recto que representaba un control absoluto y una visión totalitaria del mundo que obligaba a la realidad a adaptarse a un orden reticular abstracto (Becker 1).

Control moderno de la pureza arquitectónica

[...] la práctica social de la arquitectura estaba respaldada por la tendencia del pensamiento filosófico- conforme a las indagaciones de Étienne Bonnot de Condillac en el lenguaje y de Jean- Jacques Rousseau en la sociedad- a reintegrar todos los temas a sus ‘orígenes naturales’ y, por tanto, a sus principios. Con esto se hacía referencia al establecimiento de las causas últimas y de sus consecuencias racionales, de acuerdo con un modelo coherente, bastante parecido al suministrado por Newton en la física. En arquitectura, este proceso implicaba la reescritura del mito vitruviano de los orígenes de la construcción, una tarea consumada con elegancia por el abate Laugier. Su hipotética ‘cabaña primitiva’ ofreció un criterio de juicio mediante el cual debían medirse todas las creaciones posteriores; también dejó reducida la arquitectura a la combinación racional de tres elementos estructuralmente definidos conforme a las reglas de las geometrías simples y al servicio de la necesidad social (Vidler 17).

Con la Revolución Industrial surgió la necesidad de construir una nueva teoría del arte, por lo cual un grupo de filósofos alemanes formularon un marco formalista para el arte y la arquitectura, en el cual lo ‘bello’ fue relacionado con los preceptos de la tradición clásica (Benévolo 291- 292). En este contexto del pensamiento alemán, Konrad Fiedler²⁸ construyó una teoría que propuso colocar al individuo como el elemento central de la constitución del mundo, y en el cual el arte era un producto generado desde las facultades del sujeto. La palabra ‘producción’ era la clave aquí por ser el reflejo directo de la lógica de la nueva sociedad industrial (Solá- Morales 133). Para complementar su teoría, Fiedler desarrolló la metodología de la ‘pura- visualidad’ como la técnica de análisis de la producción artística, aplicando criterios de la percepción visual humana (133). Separó la belleza del arte y la ubicó dentro de la esfera

práctica como imágenes relacionadas con las costumbres y creadas para ser útiles y para hacer la vida más agradable. Según Fiedler, el arte a su vez, “eleva la intuición al nivel de la conciencia” y su producción genera conocimientos que permiten al hombre apropiarse del mundo. Fue justamente este concepto del arte como una experiencia activa y constructiva, mismo que fue adoptado por los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX como el ‘elemento integrador de la moderna concepción del mundo’ (Benevolo 292).

Otro teórico alemán, Heinrich Wölfflin²⁹, retomó la idea de Fiedler de la ‘pura-visualidad’, para definir la historia del arte y de la arquitectura como un *continuum* de experiencias visuales. Este enfoque de la historia, no tomó en consideración las condiciones técnicas y el contenido, sino dio preferencia a la historia de la visión como la historia del sujeto y de su capacidad de producción del sentido (Solá- Morales 133). El resultado fue una serie de patrones formales que tenían la función de determinar un estilo coherente con su tiempo (Wölfflin 13). El hecho de que la teoría alemana del arte privilegiara a la percepción visual, ubicó posteriormente a la visión como el paradigma moderno de la conciencia y del conocimiento humano (Heywood y Sandywell xii- xiii). Las mencionadas teorías de la visualidad fueron heredadas al Movimiento Moderno, estableciendo el concepto de la historia como una historia de la visión (Solá- Morales 141) y convirtiéndola decisiva en la formación de las prácticas relacionadas con el conocimiento y con la identidad (Heywood y Sandywell xii).

En el campo de la teoría arquitectónica del siglo XIX y en el marco de la tradición académica de *Beaux- Arts* francés se inició la búsqueda de una metalingüística de normas visuales abstractas (Solá- Morales 33- 34), cuyo producto final era un sistema estético propuesto por Quatremère de Quincy³⁰, que consistía de un lenguaje formal en el que el cuerpo era la medida de las dimensiones de la arquitectura y la abstracción el principio suprahistórico de la organización de

la forma (35). En este mismo contexto, Cousin y Jouffrey³¹ argumentaban que el fundamento de lo estético debía estar en lo productivo y en lo subjetivo, de tal manera que la arquitectura debía resaltar los valores subjetivos del espíritu, los sentimientos de la moral y de la infinitud, además de provocar una expresión personal y psíquica del creador. El objeto arquitectónico debía sugerir un ‘carácter esencia’ a través de sus relaciones, proporciones y dimensiones geométricas, creando un contenido psicológico (36, 37) a través de lo visual. Durand y Reynald³² complementaron la teoría arquitectónica de *Beaux-Arts* con el ideal práctico de conveniencia y de economía, llegando así a una concepción totalmente abstracta de la arquitectura (37). Charles Blanc³³ por su parte propuso, en su teoría de *Gestalt avant la lettre*, que las distintas estructuras formales tenían que corresponder a determinados contenidos emocionales y psicológicos; el proceso de la abstracción, la teoría de la expresión y el sistema de valores psicológicos tenían que ser generados por la codificación de formas (41).

Además de las teorías alemanas y la de *Beaux-Arts*, otras corrientes de pensamiento influyeron en la formación del racionalismo del Movimiento Moderno: la utopía clásica crítica, la utopía activista de la post- Ilustración, la ciudad ideal renacentista, el racionalismo newtoniano, el autoritarismo de Saint Simon, las ideas de Leon Halévy y de Carlos Marx y finalmente, la filosofía de Hegel (Rowe y Koetter 19- 29). De la utopía clásica los modernistas retomaron las ideas de la justicia universal y de la utopía post- Ilustración las del activismo social. El concepto renacentista de Maquiavelo aportó la idea de la ciudad como un elemento de control y facilitador de información para los fines de poder, convirtiendo ésta en un agente para el mantenimiento y para la representación del Estado (19). Del racionalismo newtoniano el Movimiento Moderno tomó el concepto del orden armonioso y totalmente justo del universo, el orden mecánico que serviría para generar una sociedad racional. Así, la sociedad estaría

conformada por hombres ‘naturales’ y puros, limpios de contaminaciones culturales y de corrupciones sociales, de aquellos ciudadanos ideales y hombres universalmente válidos, capaces de generar un desarrollo científico (Rowe y Koetter 21). Cuando lo anterior fue combinado con las ideas de Saint Simon acerca de las artes como el vehículo de creación de un nuevo *establishment* como el símbolo de la alianza entre el arte progresivo y la sociedad progresiva, nos acercamos mucho a la idea del Movimiento Moderno de una élite cultural que impulsaría el mundo hacia una transformación social y política radical. Esta visión se complementó por el concepto de Halévy del artista como un personaje central de la sociedad progresista: “El artista poseerá el poder de mover las masas para establecer la faceta moral de la sociedad” (21). Por su lado, Marx y su socialismo utópico manifestaron sus proposiciones arquitectónicas tomando como referencia el falansterio de Fourier³⁴ de 1829, como el prototipo para una vivienda para el proletariado. Y finalmente, el Movimiento Moderno confió en las ideas de Hegel acerca de la propia razón: “La razón es Soberana del Mundo” (29), y así todas las construcciones humanas deben valorarse como ‘instrumentos y medios’ para conseguir el objetivo racional (29). ¿Cuál fue la consecuencia? Como lo expresan de manera acertada Rowe y Koetter, la Arquitectura Moderna era “como un evangelio, literalmente, como un mensaje de buena nueva” (17) de un mundo democrático, científica y mecánicamente construido que satisfacía las necesidades de un ‘hombre puro’. La Arquitectura Moderna clásica se ejercía con una pasión mesiánica y con una ansiedad por acabar con el mundo histórico y al mismo tiempo construir uno nuevo. El arquitecto era entonces, aquel héroe moderno que podía establecer y celebrar una nueva sociedad justa e ilustrada (19), y su arquitectura era la de visualidad, que podía ser controlada a través de la geometría abstracta universal.

La mujer era la belleza ubicada en la ‘esfera práctica’, pero el hombre era el arte creado a través de la conciencia y de la experiencia activa. Y el arte era el vehículo para la construcción de un nuevo mundo y el artista (hombre) era el promotor principal del progreso moderno. La nueva sociedad de los hombres modernos, puros y limpios de las contaminaciones culturales, sociales y emocionales, eran los héroes de la Modernidad y su élite, cuya conciencia y conocimientos fueron construidos a través de la ‘pura- visualidad’. Así, estos hombres ‘puros’ nacieron para apropiarse del mundo, y para dominarlo y controlarlo a través de estrategias que colocaban a la visión como el medio privilegiado para llegar a la verdad universal.

Tiranía del orden en un arte de subyugación

El Movimiento Moderno europeo heredó entonces, los criterios reguladores del proyecto desarrollados por los teóricos de *Beaux- Arts*, de tal forma que el orden geométrico sistemático y el papel central de la proporción y de la simetría en la composición, fueron los fundamentos para los métodos de control formal modernos. Los criterios abstractos y puramente geométricos influyeron también en la manera moderna de entender la historia y la arquitectura y como consecuencia, la composición abstracta fue la base para la generación de la metalingüística para la ‘arquitectura universal’ (Rowe y Koetter 38- 43). El resultado fue la reducción de la arquitectura a esquemas y representaciones formales dando preferencia a la visualidad que entiende la contemplación del objeto arquitectónico como la principal función del sujeto. En esta manera de pensar la percepción visual no es influenciada por su condición humana, cultural o social.

En 1908 Adolf Loos³⁵, el pionero austríaco de la arquitectura racional europea, publicó *Ornamento y delito* como crítica de la cultura de la *Sezession* o *Art Nouveau* vienes, y como un

rechazo especial de la arquitectura pseudomedieval y sensual de su compatriota Joseph Maria Olbrich³⁶ y del artista belga Henry van de Velde³⁷. El argumento de Loos contra el ornamento era “que implicaba invariablemente una forma punitiva de esclavitud artesanal que sólo podía justificarse para aquellos a los que resultaban inaccesibles los más altos logros de la cultura burguesa [...]” (Frampton 92- 93). En su intento de visualizar lo moderno, Loos proponía definir una nueva arquitectura sin buscar inspiración en tradiciones vernáculas, ya que la nueva población urbana estaba completamente desligada de ellas. Para alejarse de la arquitectura como un ‘arte’ sensual y ornamental, Loos sugirió transformarla en ‘edificación’ (94): “Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenece al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte” (94). De esta forma, Loos formuló la primera idea de *objet- type*, para crear un objeto depurado, normativo y geoméricamente abstracto y básico, que podía ser producido en serie por la industria. Siguiendo esta línea purista de pensamiento, desarrolló su *Raumplan* para la casa habitación moderna, en que manifestó un lenguaje exterior extremadamente abstracto de prismas blancos sin ornamento, y de soluciones espaciales interiores que permitieran un paseo arquitectónico. Las ideas de Loos encontraron eco entre los artistas parisienses del círculo de *L’Esprit Nouveau*³⁸, tales como Paul Dermée³⁹, Amédée Ozenfant⁴⁰ y especialmente Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), promoviendo la depuración del programa tipológico de la Primera Modernidad y la conceptualización de los ‘objetos tipo’ del mundo moderno, combinando “las masas platónicas con la comodidad de los volúmenes irregulares” (96, 97).

Es imposible hablar de la vanguardia y de la modernidad sin mencionar a la *Bauhaus*. En su programa de 1919, encontramos el siguiente manifiesto:

Formemos una nueva corporación de artesanos, pero sin aquella arrogancia que pretendía erigir un muro infranqueable entre artesanos y artistas. Aportemos todos nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra

creatividad en la nueva actividad constructora del futuro, que será todo en una sola forma, arquitectura, escultura y pintura, y que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo (Frampton 125).

Los principios del programa de la *Bauhaus* estaban plasmados en el artículo escrito por Bruno Taut⁴¹ en 1918 para la revista *Arbeitsrat für Kunst*, en que él afirmaba que la nueva unidad cultural se lograba únicamente a través de un nuevo arte de construir. Taut declaraba que como consecuencia de la nueva unidad, “no existirán fronteras entre las artes aplicadas y la escultura o la pintura. Todo será una sola cosa: arquitectura” (125). Cuando Walter Gropius asumió la dirección de la *Bauhaus*, él elaboró varios escritos en los cuales invitó a los artistas a rechazar el arte de salón, a recuperar los oficios al servicio de ‘una metafórica catedral del futuro’ (125-126). Así, para el Movimiento Moderno, la arquitectura dejaba de ser arte, para convertirse en la producción de construcciones y de espacios habitables, sujeta a los temas de la política y de la economía (Rowe y Koetter 17). Oscar Schlemmer⁴² escribió en 1922:

La *Bauhaus* se fundó en su día con la mirada puesta en la erección de la iglesia o catedral del socialismo, y los talleres se organizaron a la manera de las logias de los constructores de catedrales [...] Ante las dificultades económicas actuales, nuestra tarea ha de ser la de hacer pioneros de la sencillez, buscar la forma más simple para cada necesidad de la vida, y que al propio tiempo sea decorosa y sólida (126).

El resultado por ser ‘pioneros de la sencillez’, condujo a los dirigentes de la *Bauhaus* a sumarse al movimiento alemán de la *Neue Sachlichkeit*⁴³ (nueva objetividad) (128), y asumir la actitud ‘objetiva’, funcionalista, austera y explícitamente socialista respecto al diseño de los objetos, que reflejaba las necesidades de la nueva sociedad industrial. El planteamiento de la *Neue Sachlichkeit* promovía una síntesis de una estructura funcional y elementos de diseño abstractos, que podían ser producidos a base de estándares normativos (134). En 1923, Georg Muche⁴⁴ y Hans Meyer⁴⁵, maestros de la institución, pusieron en práctica estos ideales en la ‘casa experimental’ diseñada para la exposición de la *Bauhaus*. Esta casa se consideró como un

artefacto ‘*sachlich*’ por su apariencia lisa, por su equipamiento doméstico de aparatos eléctricos producidos en serie y por sus materiales y métodos de construcción completamente nuevos, convirtiéndola en una *Wohnmaschine* o ‘máquina de habitar’ (128, 129). Como ya se ha mencionado anteriormente, la sustitución de la cocina tradicional de *Wohnküche* (cocina-comedor) por una cocina racional y electrificada, fue un cambio radical y trascendental en la estructura espacial de la vivienda moderna; la cocina perdió su función como un lugar de reunión familiar y se transformó en un aparato mecánico electrificado. También los interiores de los espacios ‘*sachlich*’ tenían que ser extremadamente racionales, austeros y fríos, que dejaban a la vista las bombillas desnudas y las tuberías y el cableado eléctrico visibles. El exterior tenía que ser tratado a base de los mismos conceptos: fachadas lisas, los marcos de las ventanas y de las puertas, así como los barandales metálicos de las escaleras y de los balcones, sin ornamento. Todo tenía que sintetizar la intención única de la objetividad y promover la creación de una sintaxis universal de lo objetivo (139). A base de estas experiencias, los arquitectos alemanes propusieron una normativa para establecer lo mínimo necesario para la vida humana, El *Existenzminimum* (mínimo existencial), presentado en el congreso del CIAM⁴⁶ (*Congrès Internationaux d’Architecture Moderne*) en 1929, corriente de que ya he informado en el capítulo anterior, lograba este tipo de espacio a través del “uso extensivo de ingeniosos sistemas empotrados de almacenamiento, camas plegables y, sobre todo, del desarrollo de una cocina ultraeficiente, casi un laboratorio [...]” (140). La adopción de métodos universales de construcción racionalizados, permitió la industrialización planificada y la producción en masa de la vivienda y, como producto colateral de lo anterior, surgió la normatividad constructiva como garantía de la eficacia y de la regularización de la vivienda a través de los parámetros de *Existenzminimum* (Rowe y Koetter 17, Frampton 273).

Ambos, la *Bauhaus* y el CIAM, fueron las dos instancias importantes en la divulgación de las ideas del Movimiento Moderno. La *Bauhaus* como el modelo de enseñanza de las artes y de la arquitectura, cuya tarea era reunificar las disciplinas artesanales y generar una obra de arte unitaria en forma de un edificio, borrando así todas las fronteras entre las artes, la arquitectura y las ‘artes menores’ (Gropius 2). El CIAM, a su vez, fue el órgano oficial de la Arquitectura Moderna, un organismo liberal y reformista, que en sus inicios fue dirigido por funcionalistas y marxistas alemanes (Jencks 36- 37) y que estableció como su objetivo la relación intensiva entre la arquitectura y la economía. La organización asumió también la responsabilidad de promover una economía técnico-productiva a través de la racionalización del trabajo, el mejoramiento de las condiciones de vida deterioradas, la racionalización y la estandarización, la reducción y la simplificación de los procesos de trabajo, la reducción de la multiplicidad de profesiones a favor de oficios fáciles de aprender, y la reducción de las exigencias particularistas de las masas (Frampton 273).

También las ideas de Le Corbusier dieron forma a la racionalidad visual moderna, por considerar la planta arquitectónica como la herramienta estructural y generadora del proyecto por excelencia, y por su poder de regular todo en un diseño espacial. Como consecuencia, Le Corbusier definió a la arquitectura como una disciplina precisa y severa, de corte ingenieril, que se fundamenta en un orden abstracto de partes, en sistemas y en relaciones geométricas que permiten la organización de la forma y del orden arquitectónico (Hidalgo 68). Por la gran influencia de Le Corbusier, la arquitectura del Movimiento Moderno se esquematizó perdiendo toda su dimensión subjetiva.

El trazado de la planta debe representar la “totalidad de la información que define cómo es un edificio, considerando sus espacios, sus volúmenes, su materia, su estructura; en resumen, todo”. [...] La planta es el

cúmulo de datos y decisiones [...] debe transmitir y hacer comprensible una profunda sensación de armonía [...] bajo el control de una ley que los define y los determina (69).

Para Le Corbusier, la tarea de trazar una planta era un esfuerzo de gran exigencia y de gran esfuerzo intelectual, ya que se tenía que generar un esquema capaz de producir gozo espiritual y sensorial (visual). Comparaba la planta arquitectónica con la estadística (abstracción) y con el cálculo (mecánica), como las disciplinas que mejor representaban a los nuevos valores energéticos modernos. De esta forma, la planta era la auténtica expresión de la racionalidad sustentadora de la nueva arquitectura (70), libre de las individualidades y subjetividades, en otras palabras, como una máquina. Como un dibujo preciso de una pieza mecánica, la planta arquitectónica tenía que resaltar las dimensiones del volumen y del espacio, las conexiones entre las diferentes partes del sistema espacial y señalar la distribución de la materia en el objeto arquitectónico (70). El resultado tenía que ser “una abstracción austera, una algebrización árida de la vista [que] lleva en sí la esencia misma de la sensación” (71). En esta concepción de la planta regida por el orden visual de lo geométrico, se refleja la influencia de la teoría de *Beaux-Arts* de la condición objetiva de los criterios reguladores del orden, a través de esquemas puramente geométricos (Solá- Morales 38). Le Corbusier manifestó lo siguiente en *Vers une architecture* en 1923:

Mis ojos miran cualquier cosa que enuncia un pensamiento. Un pensamiento que se ilumina sin palabras ni sonidos, sino únicamente por los prismas relacionados entre sí. Estos prismas son tales que la luz los detalla claramente. Esas relaciones no tienen nada necesariamente práctico o descriptivo. Son una creación matemática de nuestro espíritu. Son el idioma de la arquitectura. Con las materias primas, mediante un programa más o menos utilitario que habéis superado, habéis establecido relaciones que me han conmovido. Esto es arquitectura (en Frampton 151).

El lenguaje de Le Corbusier estaba encaminado a abarcar todas las formas de la expresión plástica, desde la pintura de salón hasta la arquitectura. El objetivo final era la generación de una

teoría global de la civilización que promovía una depuración consciente de las expresiones existentes (153). Esta línea de pensamiento lo condujo a definir la ‘estética del ingeniero’ adecuada para la producción industrial de *objets- types*, cuya forma sintética y depurada era ideal para la producción moderna en masa.

Si se arrancan del corazón y del espíritu los conceptos inmóviles de la casa y se enfoca la cuestión desde un punto de vista crítico y objetivo, se llegará a la casa- herramienta, a la casa accesible a todos, sana, incomparablemente más sana que la antigua (moralmente también) y bella, con la estética de las herramientas de trabajo que acompañan nuestra existencia (Le Corbusier en *Vers une architecture*) (154).

La ‘estética del ingeniero’, los *objets- types* y los espacios arquitectónicos como máquinas, tenían como última finalidad crear una nueva espiritualidad que era capaz de destruir las clases sociales y las fronteras entre los pueblos. La nueva arquitectura abstracta, anti-natural, elemental, primaria y adaptada a la producción industrial, universal e impersonal y de un estilo colectivo, iba a liberar al hombre (Jencks 31- 34).

La idea de la ‘casa-máquina’ de Le Corbusier fue un factor importante en la fundamentación del canon arquitectónico del Movimiento Moderno y en la manera hegemónica de comprender la arquitectura del siglo XX, y se sigue manifestando en muchas de las metodologías analíticas contemporáneas de la lectura arquitectónica. Como ejemplo, podemos tomar la interpretación de Geoffrey Baker⁴⁷ de los conceptos de Le Corbusier, para generar una metodología que pretende hallar los factores organizativos fundamentales que actúan en un proyecto, tales como la disposición volumétrica, el modelo de circulación y la situación de los ejes en el interior y en su proximidad, y cuando merezca ser destacado, el sistema estructural. (Baker 1991: 17). Baker sintetiza que la geometría es el único medio para lograr la armonía dentro de una composición arquitectónica; la geometría genera la masa, mientras la planta arquitectónica ordena la disposición del conjunto (42, 43).

Las leyes geométricas de cualquier forma deben ser la base de toda actuación ulterior (Le Corbusier, 31) [...] Sin embargo, al definir la configuración del recinto [...] ha seguido, sin percatarse, los ángulos rectos, el cuadrado, el círculo [...] Los ejes, los círculos, los ángulos rectos, todas estas cosas son las verdades de la geometría [...] La geometría es el lenguaje del hombre [...] (68). Si la esencia de la arquitectura radica en las esferas, conos y cilindros, los trazos reguladores de las formas son un fundamento estrictamente geométrico. (39, 40).

Como resultado del énfasis en lo geométrico y formal, el análisis de la arquitectura se convirtió en un estudio morfológico de los elementos esenciales de la forma y del espacio, y de los principios geométricos que controlan su organización visual (6). Las formas geométricas estaban destinadas a controlar el mundo y dominar la naturaleza (Baker 1995: 140), y la ‘estética de la máquina’ basada en ellas, era un planteamiento doctrinal dentro de la arquitectura, que buscaba crear ‘templos modernos’ que podían “ofrecer una experiencia emocional e intelectual profunda, comunicando de esta forma al hombre con las fuerzas cósmicas que rigen el universo” (159).

Muchos pensadores postmodernos, como Michel Maffesoli han cuestionado los fundamentos de todo el pensamiento moderno de la siguiente manera:

[...] la transformación del saber en algo eficaz, puerta abierta al actuar totalitario del racionalismo científico, sino también politizar el pensamiento, puerta abierta a su transformación en un simple elemento de juego de poder. Pero el causalismo simple y unívoco no permite explicar ningún acontecimiento, ninguna situación de nuestra sociedad o de nuestra realidad actual, menos aún cuando se trata de algo en estado emergente producto de un efecto de composición específico. [...] el racionalismo triunfante de la modernidad procedió por separaciones y distinciones, imponiendo a las cosas la brutalidad de los conceptos con el fin de sostener el dogmatismo de su verdad [...] los elementos constitutivos de este mundo fueron sometidos a un continuo e infinito sistema dicotómico de aprehensión: cultura-naturaleza, cuerpo-espíritu, espíritu-materia, etc. (Le Bouhellec 18).

El Hombre Moderno y su Arquitectura, quedaron cautivos de la razón, de la conciencia pura y del delirio de la abstracción geométrica, conduciéndolos hacia una visión dogmática y normativa del hombre, de la sociedad y del contexto construido (22). El ideal arquitectónico fue la estandarización y normativa universal, que surgía de fórmulas geométricas que enfatizaban la armonía visual del producto y que permitían un control absoluto del mundo. Citando a Maffesoli, el resultado puede ser descrito como “la racionalización generalizada de la existencia, con corolario del desencantamiento del mundo [...] ‘desmágicización’ del mundo [...] eliminar el lado encantador [en la búsqueda] de la perfección [...] “(55).

La ‘esfera pública’ y la cultura arquitectónica de la masculinidad

El Movimiento Moderno, siguiendo su herencia ilustrada y sus ideales anteriormente mencionados, promovió lo público como la única escena auténtica de la verdadera cultura moderna, marginando el uso privado de la razón a la ‘esfera doméstica’ sin importancia política y cultural. Refiriéndose a las ideas de Kant, Foucault define que la razón, la verdadera razón, debe ser libre en su uso público y sumiso en su uso privado; la razón está en un uso privado cuando es “una pieza de la máquina” que obedece mecánicamente a órdenes (Foucault 339). Para Foucault la Ilustración, el origen de todo racionalismo, es “un conjunto de acontecimientos políticos, económicos, sociales, institucionales y culturales, que constituye un dominio de análisis privilegiado” (345). De esta manera se generó un vínculo entre el progreso de la verdad y de la historia de la libertad (345), y “la solidaridad mecánica del ideal democrático” (Le Bouhellec 20). Así, el racionalismo moderno rechazó tajantemente los contenidos colectivos e históricos como nocivos para la generación del mito del progreso (29), colocando a la mecánica como la característica predominante de las sociedades modernas y a la razón como el paradigma

a seguir; todo tiene que ser sometido a la razón, todo tiene que dar sus razones (Maffesoli 68, 69). Los instintos, los sentimientos y las emociones regidos por la naturaleza caótica e irracional pertenecían a la ‘esfera privada’ y no tenían lugar en el Mundo Moderno racional y su ‘esfera pública’.

En este contexto, el uso público de la razón tenía un efecto liberador que permitió que el hombre pudiera hablar en nombre propio y como tal; era el único medio para traer ilustración a los individuos (Kant 28, 31). De la misma manera, la Ilustración existió únicamente, cuando había un uso universal de la razón. El uso de la razón era legítimo “para determinar lo que se puede conocer, o lo que hay que hacer y lo que es lícito esperar” (Foucault 340). Como consecuencia, la modernidad podía ser definida como “una actitud: un modo de relación con respecto a la actualidad, una elección voluntaria efectuada por algunos, así como una manera de obrar y de conducirse que, a la vez, marca una pertenencia y se presenta como una tarea” (341). Así, la temática humanística quedó marginada ante la temática mecánica, por ser señalada como algo excesivamente elástica, diversa, e inconsistente como para servir de eje para la reflexión racional. “El humanismo sirve para colorear y para justificar las concepciones del hombre a las que éste se ve claramente obligado a recurrir” (346, 347), así lo sensible y los sentidos no pueden formar parte de la búsqueda de la verdad y del universalismo fundamentado en lo cognoscitivo y en la razón (Maffesoli 66, 67).

El universalismo moderno relacionó el bienestar social con lo mecánico. El paradigma del Movimiento Moderno era la razón y el desarrollo científico y tecnológico, de tal modo que el progreso moderno no podía ser frenado por bagajes sentimentales inútiles (68). Dentro de este marco del progreso democrático y universal, la libertad no significaba exponer la diversidad de

historias de los grupos de los “Otros” divergentes, sino hacer únicamente uso público de la razón de los hombres ilustrados (Foucault 337). Ellos representaban lo ‘universal’.

La Ilustración se define por la modificación de la relación entre lo preexistente, la voluntad, la autoridad y el uso de la razón. El hombre es por sí mismo responsable de su estado de minoría de edad. La Ilustración es a la vez un proceso del que los hombres forman parte colectivamente y un acto de valor que se ha de efectuar personalmente. Ellos son, a la vez, elementos y agentes del mismo proceso (338).

Entonces, según Foucault, la modernidad es una actitud que define la relación del individuo con la actualidad, fundamenta su pertenencia a un grupo, su manera de obrar y de conducirse (341) y describe su deseo de transformar al mundo. Pero como señala Maffesoli, esta esfera de la racionalidad moderna es siempre unidireccional y excluyente.

Para llegar hasta las raíces de la relación entre la esfera pública ilustrada, el progreso moderno, el contexto construido, su edificación y la posición de la mujer en la sociedad, Sandra Weddle estudió varios textos renacentistas, entre ellos *Il libro della familia* escrito en 1433-1441 de Leon Battista Alberti, el genio de la arquitectura italiana. En él, Alberti definió el lugar de la mujer en la sociedad, en el espacio público de la ciudad y en el contexto doméstico, proporcionando una fuente importante para el análisis de los orígenes de la relación entre el carácter del contexto construido y el género. Según Weddle, los conceptos mencionados por Alberti, siguen vigentes en la arquitectura moderna e inclusive algunos rasgos pueden ser encontrados en la arquitectura contemporánea y su vida profesional (Weddle 64).

Para Alberti, ‘el carácter masculino’ del hombre impedía que se asociara con el interior de la casa y con asuntos domésticos, por lo cual debió delegar esta responsabilidad poco digna a su esposa. Era denigrante para su estatus quedar dentro del hogar e inmerso en el ambiente ocupado por las mujeres, porque los hombres que se involucraran en asuntos domésticos, podían ser considerados como seres degradados que vivían entre ‘mujercitas’, ocupándose de cosas

‘femeninas’ y demostrando su falta de masculinidad. Para Alberti, el lugar del hombre estaba fuera de la esfera del hogar, mientras que una mujer que se involucrara en asuntos ‘externos de su casa’ debía ser fuertemente condenada (en Weddle 64): “[...] *a woman who concerned herself with matters ‘outside the house’, and the interests of her husband and men ‘in general’ [as a woman] encourages suspicion of her own character and invites dishonor [to her family]*” (65).

Según Alberti, los espacios públicos de las calles y de las plazas eran espacios en los cuales los hombres podían tratar asuntos privados y públicos. Así, los asuntos privados de los hombres podían ser tratados fuera del hogar, ya que por su importancia, no debían ser compartidos con la esposa. En el caso de las mujeres y su mundo ‘privado’ femenino, incluidos sus asuntos y sus espacios, no eran exclusivamente de ellas, sino debían ser sometidos a la vigilancia paternal o marital (65).

Alberti definió a la mujer como un individuo de menor capacidad mental por naturaleza, ya que según él, las mujeres son tímidas, lentas y débiles por naturaleza y más útiles cuando se quedan sentadas y quietas (66). El hecho de enclaustrar a la mujer dentro de las paredes del hogar, la hizo equivalente a cualquier objeto doméstico con quién compartir el espacio interior de la casa. En este contexto, las mujeres eran inducidas a pensar que ellas tenían el dominio sobre el interior de la casa y sobre todo lo que ésta contenía, aunque en realidad no tenía acceso a los espacios estratégicos del hogar; por ejemplo: a aquellos donde se guardaban los libros y los documentos de la familia; y aunque estaba dentro de su ‘esfera doméstica’, ella no podía desplazarse dentro de la casa sin restricciones. Una mujer fuera de la ‘esfera doméstica’ era una amenaza para el honor de su familia, ya que en un espacio público se convertía en un ser ‘peligrosamente femenino’ por su ‘sexualidad móvil’. Para Alberti, el contacto entre la mujer y alguien fuera del círculo familiar, exponía a la familia a una humillación pública (66).

Siglos después, el mensaje de la Ilustración convenció a Adolf Loos, el ya mencionado pionero del Movimiento Moderno, y estimuló en él un deseo de revolucionar y racionalizar la arquitectura (Henderson 125). La cultura urbana de Viena de finales del siglo XIX, tenía como su fuerza motora las reuniones de la élite social y cultural, arbitradas por damas distinguidas, que funcionaron como la plataforma ideal para artistas y arquitectos jóvenes como el pintor Gustaf Klimt⁴⁸ y el controvertido movimiento *Sezession*⁴⁹. Aunque la *Sezession* continuó con la estética sensual característica del arte vienés, le agregó una nueva narrativa femenina; el arte del grupo de Klimt promovió el ideal de una figura femenina benigna que representaba los misterios de la naturaleza y de la creación (125). Para Adolf Loos, las ideas de la *Sezession* eran inaceptables y estaban fuera del marco de la racionalidad ilustrada, por lo cual sintió la responsabilidad de demoler semejante expresión afeminada. Henderson dice que Loos “atacó a la musa [de la *Sezession*] igual que a su héroe afeminado con un argumento desconcertantemente sexista que ocupa un lugar significativo en la historia de la arquitectura moderna” (125). Loos creía que era fundamental para la lógica ordenada de las sociedades modernas, conservar las estrictas diferencias entre los géneros y convocar la generación de manifiestos culturales a través de una vigorizada retórica masculina (125). Promovió abiertamente el culto de la ‘soltería’ o del ‘celibato’ dentro de los círculos culturales vieneses, teniendo como ideal un mundo ‘homosocial’. Henderson encuentra paralelismos entre estas ideas y la arquitectura de Loos, ya que sus obras son una reverencia a las sociedades masculinas militares, a los clubes de hombres y a las salas de juegos, en otras palabras, a espacios de un mundo exclusivamente masculino. El surgimiento del racionalismo moderno y su penetración a los círculos culturales vieneses significó el final del mundo del arte, dominado por identidades afeminadas de *Sezession* (*Art*

Nouveau o *Jugendstil*), reafirmando los paradigmas dominantes de una sociedad capitalista clásica: la razón, la ciencia y la economía (Henderson 125, 126).

Loos repudiaba el frecuente patrocinio femenino del arte y de la cultura vienesa, y atacó públicamente la intrusión de mujeres en la esfera pública, acusándolas por afectar la masculinidad de los hombres y por violar la exclusividad masculina del ámbito público. El resultado fue el surgimiento de una ‘subcultura’ opuesta a la de la *Sezession*, que rechazaba cualquier relación con los grupos acomodados, con la cultura espectacular o con la vida bohemia romántica al margen de la sociedad (126), y promovía la vida sencilla, sana y de corte militar. Para Loos y sus seguidores, la *Sezession* significaba una degradación de la cultura causada por la feminización, que tenía que ser combatida por la formación de una esfera pública exclusivamente masculina, racional y pragmática (125). En el mundo moderno, las mujeres debían ser observadoras pasivas de los sucesos, reducidas a simples objetos de ‘diversión’. Else Altman, la tercera esposa de Loos comentó que para él, “las mujeres existían [únicamente] para exponer su sensualidad y sus encantos” (126).

El ornamento era el perfecto símbolo de lo femenino, inútil y como tal, un crimen. El ornamento fue visualizado como una invasión nociva de lo femenino al campo de la cultura masculina y como un elemento que proponía degradarlo por sus efectos enervantes femeninos: era el símbolo de la degeneración, que además de lo femenino, era primitivo e infantil; “el ornamento es ‘indecente’, ensucia ‘las paredes blancas [masculinas]’ de la ciudad con ‘símbolos eróticos’ [femeninos]” (127). Loos declaró que las sinfonías de Beethoven nunca hubieran podido ser compuestas por alguien vestido de seda, satín y encajes: una mujer. Un guerrero, una fogata de un campamento a cielo abierto y las razas del norte, eran símbolos de un espíritu positivo, mientras la degeneración de la cultura se manifestaba en elementos como la

aristocracia, la cocina, y los pueblos del sur. Así, Loos se dedicó a buscar alternativas masculinas a los elementos afeminados de la *Sezession*: las líneas delicadas debían ser sustituidas por los trazos robustos de un artesano, las superficies con acabados finos y delicados con aquellas de material bruto aparente y la ornamentación con la simplicidad pragmática (Henderson 127). La degradación de la cultura causada por la *Sezession* era la consecuencia de la mezcla entre lo privado y lo público, y entre el arte y lo utilitario. La desaparición de los límites estrictos entre la esfera pública y la privada había causado, según Loos, que los principios femeninos y especialmente el erotismo, hubieran degradado el buen gusto e invadido el discurso público. En este contexto, la tarea del racionalismo moderno era liberar el espíritu masculino de las ambigüedades de la *Sezession*, y la esfera pública de la cultura de salón dominada por mujeres que únicamente estimularon “la impotencia de los hombres” (128). Con estas ideas Loos inició un movimiento reformador de la masculinidad. Según Loos, “[...] *the Aryan way of sitting in an upright chair, designed to stiffen the backbone and improve muscular posture*” (128), mientras “[...] *effeminacy and its idle posture blocked the modern, productive economy that men of the middle class would otherwise produce*” (128). El papel de la mujer era ser la diversión sexual del hombre, pero sin un carácter propio: era un simple objeto (128).

La mujer ideal de Adolf Loos era Josephine Baker, de la cual expresó lo siguiente: “*I believe that Josephine [Baker] is a great artist. Just observe the courage and the power of her movements. She always reminds me of an animal in the wilderness*” (128). ¡Un animal salvaje! Loos no estaba solo con sus ideas; también Schopenhauer y Nietzsche, así como escritores como Franz Wedekind y Peter Altenberg, habían hablado de la mujer como la promotora del desorden sexual, además de las teorías de Sigmund Freud⁵⁰ y de Otto Weininger, que enfatizaron el lado oscuro de lo sublime femenino. En *Geschlech und Character* (1903) de Weininger, la mujer fue

descrita como un ser lujurioso y carente de ego, y su fuerza destructiva era más mortal por su permanente estado de histeria causado por el hombre insistente en su castidad. Para Loos y su grupo, el principio femenino no podía generar cultura por sí solo: la mujer servía únicamente como inspiración para el hombre. Las mujeres entonces, pertenecían exclusivamente a la esfera privada, de tal manera que la esfera pública debía ignorar al principio femenino por irrelevante, distractor y extremadamente destructivo. Como lo erótico formaba íntegramente parte del principio femenino, el ornamento, como su símbolo principal, debía ser abolido de todo lenguaje de la arquitectura moderna (Henderson 129, 130).

La respuesta de Loos a “los horrores de lo potencial castrante” (131) de las fuerzas femeninas, era el surgimiento de una figura exageradamente masculina. Su ideal masculino fue influenciado por el pragmatismo moderno inglés y norteamericano que enfatizaba la supremacía del hombre y para el cual, la polaridad entre los sexos era fundamental. Como Kipling, Loos soñaba con un mundo exclusivamente masculino, y con una esfera pública en que los hombres eran los creadores y hacedores, mientras el destino de las mujeres era convertirse en seres social y culturalmente invisibles. Propuso establecer una cultura masculina a través de medios arquitectónicos: la tienda Knize, los espacios para Goldmann y Salatsch y el bar Kärtner. Especialmente este último es un ejemplo perfecto de una fantasía de un club de hombres, del cual las mujeres fueron excluidas (131, 132). El mensaje de Loos, manifestado a través del diseño del bar Kärtner, no fue ignorado por los círculos culturales de Viena y pronto surgieron fuertes protestas, que el mismo Loos relató de la siguiente manera:

The revolt of the women was great. Daily the bar was overflowing, full of loiterers, but the women were refused. Countesses and princesses demonstrated, entreated, threatened, but in vain. They were not allowed in, the curious grew in number from day to day there was a great sensation in all of Vienna,

bringing the bar much acclaim. Finally, after five weeks, the situation was no longer tenable. The women were forced into retreat (132).

Los conceptos fundamentales del pensamiento y de la cultura masculina de Loos eran la fuerza, la firmeza y la tradición artesanal. Más adelante, agregó a este vocabulario los conceptos del intelecto y de la razón. Según Loos, las culturas Occidentales son ejemplos de la sublimidad de la razón, encontrando un ‘linaje del espíritu masculino’ desde la antigua Grecia, a través de la Ilustración renacentista hasta la ingeniería moderna (132). La purificación de la arquitectura propuesta por él, llegó hasta el contenedor de la esfera privada y doméstica, la casa, que también tenía que convertirse en un tema arquitectónico formal y, como tal, tenía que ser liberada de la contaminación femenina y hecha masculina (133).

Los textos de Loos orientaron la naciente vanguardia moderna hacia los conceptos fundamentados en la masculinidad, además de dar continuidad al pensamiento positivista decimonónico (133). Para Katerina Rüedi Ray esta ‘ficción dominante’ de la masculinidad representada por Loos, contiene un sueño de lo femenino débil, inestable y obediente (Rüedi Ray 73). Esta ‘ficción dominante’ generó un sistema inconsciente de creencias que ha servido para regular la reproducción cultural y la realidad ideológica en que nosotros vivimos (73).

La ‘otra cara’ de la *Bauhaus*

Al hablar de la reproducción ideológica en la arquitectura moderna, es conveniente revisar los procesos de la formación de identidades dentro de los modelos educativos de la Primera Modernidad, tales como la *Bauhaus*. Iniciaré por Walter Gropius, uno de los principales fundadores de la institución, quien experimentó en carne propia el derrumbe de la identidad alemana en la Primera Guerra Mundial: *“Today’s artist lives in an era of dissolution, without guidance. He stands alone. The old forms are in ruins, the benumbed world is shaken up, the old*

human spirit is invalidated and in flux toward a new form. We float in space and cannot yet perceive the new order” (Rüedi Ray 73). Para Gropius, la situación de la postguerra obligaba a definir un nuevo tipo de individuo como respuesta a la crisis social y cultural de Alemania. Este nuevo individuo moderno tenía que ser fuerte y disciplinado, moldeado a través de experiencias militares y estimulado por uniformes, gestos, cantos e himnos semejantes al estilo del ejército (74). La disciplina física era importante y se manifestaba a través de estrictas reglas de vestimenta, movimientos e inclusive, dieta. Como consecuencia, para los estudiantes de la *Bauhaus* se estableció un código de control de lenguaje corporal que, según Johannes Itten⁵¹, uno de los maestros, los iba a conducir hacia una nueva identidad y nuevas creencias. Los cuerpos y las mentes de los estudiantes tenían que convertirse en objetos institucionalizados, de tal manera que la autonegación a veces llegaba al grado del masoquismo. El dolor y la obediencia fueron apreciados por ser generadores de un sentido de pertenencia social, además de disminuir el efecto del miedo como el elemento desintegrador de la identidad. De esta manera la *Bauhaus* no únicamente reinventaba objetos y espacios, sino también seres humanos. Dentro de los talleres de teatro, el cuerpo fue convertido en un autómatas teatral, que enfatizaba la composición total entre la forma, la luz, el movimiento y el habla, generando una tendencia de mecanización corporal (75). El código de disciplina y la mecanización del cuerpo promovieron la desaparición de cualquier referencia a las diferencias físicas entre los géneros, dando la apariencia del cuerpo humano como un objeto asexual o, en algunos casos, bisexual. En apariencia, el teatro de la *Bauhaus* era libre de género, pero en la realidad manifestaba una identidad de orientación masculina. De la misma manera, los talleres de arte y diseño eran aparentemente dirigidos de manera ‘neutral’, pero en el fondo lo ‘neutral’ reforzaba la autoridad masculina (78).

Los valores patriarcales estaban presentes en la *Bauhaus* desde sus inicios, estableciendo una especie de veneración del Padre-Patriarca: Walter Gropius. En las fotografías ‘de familia’ de los maestros de la *Bauhaus* aparecen sólo hombres, las mujeres no fueron incluidas. Como ya se había mencionado, los registros acerca de profesoras y alumnas también son limitados. Lo anterior es entendible, porque Gropius consideraba que la habilidad artística era una característica masculina, ya que las experiencias masculinas de la vida (la guerra y el combate) hacen de los hombres mejores artistas que las mujeres. “[...] *the awakening of the whole man through trauma, lack, terror, hard life experiences or love leads to authentic artistic expressions*” (78). El sufrimiento y la creatividad artística fueron el derecho y el privilegio exclusivo del hombre, de tal modo que según Gropius, el sufrimiento y la carencia no son experiencias esencialmente femeninas, y su valor cultural ha sido construido únicamente por los hombres. Siguiendo con esta línea de pensamiento, los estudiantes hombres de la *Bauhaus* podían adoptar una cierta expresión artística únicamente si podían demostrar su alto estatus cultural a través de la participación en experiencias combativas exclusivamente masculinas, que garantizaban su integridad personal y permitían una expresión artística auténtica (78). De esta manera, la historia de la formación de las identidades en la *Bauhaus*, reflejó el trauma sufrido por el colapso de Alemania en la Primera Guerra Mundial. La *Bauhaus* buscaba una respuesta a estas frustraciones a través de la reconstrucción de identidades teniendo como herramienta la fantasía de la guerra como un detonador de la creatividad. Según Rüedi Ray, el modelo de la aparente ‘neutralidad’ sexual era una promesa de igualdad, que en realidad reforzó la superioridad política y económica de los hombres en relación con las mujeres o, en otras palabras, el modelo patriarcal de la identidad (79).

La invención y promoción de un modelo ‘neutral’ de la identidad que se asoció con el sujeto universal moderno, está todavía presente en el canon arquitectónico y de diseño contemporáneos. La *Bauhaus* funcionó como un reproductor y un transformador de las identidades de sus alumnos, además de haber sido el difusor de conocimientos y de ideas modernas. Rüedi Ray sugiere, que la represión de identidades diferentes promovida por los racionalistas como Adolf Loos, o instituciones pioneras del Movimiento Moderno como la *Bauhaus* ha tenido mucho que ver con el desequilibrio entre los géneros en el campo profesional de la arquitectura durante todo el siglo XX (79). “La profesión es sexista y racista precisamente porque tiene tanto miedo a la fantasía femenina que se ubica en el fondo de su propia masculinidad” (79), ésta amenaza con desmoronar la austeridad y la pureza masculina a través de su capacidad de seducción.

Los arquitectos con falda y la estética y el cuerpo femenino

La mujer arquitecta era un personaje diferente desde las características corporales hasta su persona. Resultaba difícil pensar, cómo ella podía sobrevivir en las condiciones y exigencias de una obra en construcción, además de funcionar como proyectista, si históricamente habían existido serias dudas acerca de las capacidades intelectuales de la mente femenina. ¿Qué hacer con ella? Quizás había que convencerla de que una profesión dentro de la ‘esfera pública’ de la gran arquitectura no era para ella, sino que debía buscar su lugar como la ‘dueña del reino doméstico’ de la disciplina, en el área de la casa habitación. En el libro de Andrew Saint, *The Image of the Architect* (1983), se analizó la imagen del arquitecto en Europa y Norteamérica, llegando a la conclusión que ésta es conceptualizada como un genio masculino, lleno de heroísmo individualista. La observación de Saint es interesante, tomando en cuenta que en ambos continentes las arquitectas aparecieron en el campo profesional hace más de cien años.

Entonces, por qué todavía hoy un arquitecto con un perfil auténticamente ‘femenino’ y diferente, sigue despertando sensaciones de que algo está fuera del contexto. Todavía es difícil de imaginar un genio arquitectónico dentro de un cuerpo femenino (Stratigakos 90).

¿Qué tipo de cuerpo necesita un arquitecto? Saludable, fuerte y atlético, características típicamente relacionados con lo masculino. Entonces, ¿cómo tenía que ser una mujer, para convencer que podía entrar al campo masculino de la arquitectura? Adoptando conductas y apariencias masculinas y negando su feminidad. En 1909, Margarethe Pick⁵² describió a una arquitecta de la siguiente manera: “*Architektin was a robust woman [...] absolutely no vertigo even on the highest scaffolding, and during long hours of drawing in the office, [she did some] occasional light gymnastic exercise*” (90). En los escritos del teórico alemán de la arquitectura, Karl Scheffler⁵³, aparece la definición del arquitecto moderno, como un hombre que era un trabajador rudo que a pesar de las condiciones más adversas de la obra de construcción, concretaba sus proyectos. El detalle del vértigo es especialmente interesante, ya que en el contexto de los arquitectos masculinos nunca es mencionado, pero al hablar de las mujeres tenía una gran influencia por su relación directa con la idea de la mujer histérica del psicoanálisis. ¡El vértigo femenino en el sitio de construcción provocaba consecuencias mortales! El ingeniero Karl Drews⁵⁴ argumentó, que por las causas anteriormente mencionadas, las mujeres de clase media y alta no debían estudiar ingeniería ni arquitectura, porque la vida fácil las había hecho ‘blandas y débiles’. Sin embargo, aceptaba el acceso de las mujeres a algunas áreas de la arquitectura, como el interiorismo, porque éste correspondía mejor a la ‘blandura’ femenina. Aunque una mujer profesionalmente pudo haber superado los retos físicos de su profesión, fue objeto de descrédito por haber puesto en peligro su feminidad, por haberla corrompido (91). “*If*

her body was feminine, she could not be an architect; if her body was that of an architect, she renounced her femininity [...] Architektin represented [...] a hybridization of the woman” (92).

La obra de construcción ha sido también el contexto de ciertas expectativas sociales y de conductas correspondientes a una cierta identidad de género. Fritz Heckert, representante del gobierno alemán de la primera década del siglo XX, propuso que a las mujeres se les debía prohibir el acceso a las obras de construcción, porque su vestimenta representaba un serio peligro moral. Las arquitectas debían cubrir su cuerpo desde el cuello hasta los tobillos y ocultar perfectamente cualquier detalle de su fisionomía femenina, pero sin utilizar un vestuario similar a los arquitectos hombres. ¡Era impensable imaginar que una mujer se vistiera de pantalones! El lenguaje utilizado en la obra era otro problema difícil de superar para las mujeres. Era un lenguaje rudo, utilizado como medio para generar lazos sociales entre los hombres, pero totalmente inaceptable para las mujeres. Como consecuencia, las obras de construcción y los despachos de arquitectos eran esferas de interacción social masculina, por lo cual, era natural que las mujeres no pudieran asumir posiciones de responsabilidad dentro de ellas. Wentschler concluyó en 1912 (*The Woman as Architect*), que el trabajo de las arquitectas dentro de los despachos debería ser siempre limitado a posiciones de subordinación y bajo la supervisión de un arquitecto hombre experimentado. Las arquitectas que lograban demostrar sus capacidades aún en el rudo ambiente de la obra de construcción, eran un peligro para el ‘ghetto’ de la arquitectura masculina, y como tales era indispensable disminuir su influencia (93).

“Wearing pants did not give a woman architect ‘male limbs’, not did knowing ‘how to handle men’ guarantee her acceptance as a peer [...] In the realm of the mind, however, the chasm between architect and woman must have seemed unbridgeable” (94). Para Karl Scheffler, un arquitecto era un pensador, un intelectual, de tal modo que una mujer que vive entre impulsos,

instintos y sentimientos, debería mantenerse lejos de la disciplina. El arquitecto debía poseer una capacidad de pensamiento analítico, abstracto, matemático, espacial, estructural y constructivo, cualidades que el cerebro femenino no tenía. Según Scheffler, el hombre era un ‘analizador de la vida’ y la objetividad era una cualidad propia de él, mientras la mujer actuaba según sus instintos y de manera acrítica. La mujer era prisionera de lo material y como tal, incapaz de un análisis objetivo y de abstracción (94). *“Since woman is incapable of abstraction, so she is incapable of mathematics; among the temporal arts, none is so grounded in abstraction and mathematics as music, among the spatial arts, none more than architecture, there have never been, therefore, either a creative composer or an architect of the female sex”* (94). Scheffler concluyó, que las artes que se fundamentan en leyes internas y en transformaciones abstractas de sus temas, son las más ajenas a las capacidades creativas femeninas. Para él, era imposible que una mujer pudiera contribuir de manera significativa al desarrollo del arte, y más aún, sus limitaciones intelectuales eran un obstáculo natural para su participación en la educación artística y arquitectónica (94).

La habilidad de comprender dimensiones espaciales era considerada exclusivamente parte del intelecto masculino; *“[...] a highly developed capacity for the conceptualization of the physical space, a sculptural way of seeing. This, however, is denied the female sex [...]”* (94). De esta forma, la supuesta carencia femenina del sentido espacial, descalificaba a las mujeres como arquitectas. El crítico de arquitectura Paul Klopfer⁵⁵ argumentaba, que el condicionamiento milenario de las mujeres en la práctica de ‘ver detalles’ y crear detalles, las había hecho incapaces de conceptualizar totalidades. Inclusive Else Warlich, arquitecta de la época dijo lo siguiente (94): *“The small and the fine, the tender and dainty is so rightly her field of activity; in the true greatness, in the powerful strength, in the majestic design problems of architecture-she fails. [Thus] the whole of art history to the present names not a single famous woman architect”*

(94). En todo el campo de diseño arquitectónico se les permitió a las mujeres el acceso a un solo nicho: a las diferentes ramas del diseño doméstico. *“In general the man is entitled to reserve monumental architecture and the overall artistic conception as his own, while the intimate interior decoration and furnishing, possibly as a special area, is given to woman”* (95). Aún así, el papel de la mujer dentro del diseño doméstico era responder a las preocupaciones de las amas de casa y hacer pequeños ajustes al diseño global. Wilhelm Wirz⁵⁶ justificó la marginación de la mujer a la esfera doméstica argumentando, que la fuerza creativa femenina está en su ‘sentido de lo íntimo’ que permite el ‘refinamiento de elementos’, mientras que la conceptualización de los bases lógicas de la arquitectura, fundamentadas en el sentido tectónico, son el área del hombre. La división de los conceptos arquitectónicos en decorativo y constructivo, dividió el diseño en el campo femenino y masculino. De la misma manera, la psicología dividió los individuos en aquellos que necesitaban del ornamento y de las ideas superficiales de la riqueza (mujeres) y en aquellos que poseían el sentido de la lógica funcional y constructiva (hombres). La mente del arquitecto era adquirida por nacimiento, no por educación, y como el cerebro femenino supuestamente era drásticamente diferente del cerebro masculino, era natural creer que las mujeres simplemente no podían ser arquitectos; ellas no poseían el cerebro correcto para ello (95).

Este cerebro ‘correcto’ estaba relacionado con una personalidad ‘correcta’. Para un arquitecto *“grand, masculine characteristics are necessary: desire to produce, will, reliability, intelligence, a sense for the whole and of personal responsibility”* (95). El arquitecto era un hombre de acción. Otto Bartning⁵⁷, amigo de Adolf Loos, criticó la arquitectura de *Jugendstil* (*Sezession*) y exigió que para curar *“[...] the weakness of our contemporary architecture [what] is needed to heal our architecture is truly not female architects but rather supremely manful men [...] defined around*

a core of 'masculine' traits: trustworthiness, authority, willfulness, and creativity or genius"

(95). Bartning definió la visión del arquitecto (*Phantasiebild*) como parte del proceso creativo, que busca imponerse a través de luchas y adversidades múltiples, y como tal es definitivamente una característica masculina. Para Scheffler, el hecho de que el arquitecto obliga "*thousands of hands serve his creative will*" (96), hace de la arquitectura una actividad incompatible con lo femenino; la mujer es estática (*Zuständlichkeit*), mientras el hombre tiene su voluntad en un constante movimiento (*Willensbewegung*). Como resultado, "[...] *woman is entirely incapable of creative power [...] because she lacks the driving force for it: the fanatic, forward-pressing will*" (96). En otras palabras, las mujeres no tenían el talento, ni el carácter para ser arquitectos. Para Scheffler, las mujeres talentosas eran perversiones del orden natural, frecuentemente incapaces o desinteresadas en tener hijos, mientras que ser una mujer 'normal' significaba dedicarse a la reproducción de la raza humana (96).

Otto Bartning visualizó al arquitecto moderno como un individuo omnisciente, un ser divino quien

[...] carries the image of the completed work in his head [...] determines the place of every Stone [and] the path of daylight [...] wrestles the desired form out of the material [...] until finally [his vision] stands there dignified, surviving for centuries, giving laws to the other arts and a frame to the life it serves. and this kind of creating is and remains masculine [...] (96).

A pesar que Bartning dudó de la existencia del talento arquitectónico en el cerebro femenino, mencionó que "[t]he architectonically talented woman will make an indispensable co-worker for the [male] architect, but never an architect herself" (96), y Karl Scheffler⁵⁸ agregó que la mujer servía para acompañar a un genio, pero ella misma nunca podría convertirse en un genio; intentar serlo estaba en contra de su naturaleza y ponía en peligro su feminidad. Una mujer nunca podría producir grandes obras de arte (96).

Regresando a la relación entre la feminidad y la domesticidad en la teoría arquitectónica alemana de principios del siglo XX, vemos que según ésta, las arquitectas podían especializarse en aquello, en que sus ‘capacidades naturales’ servían favorablemente, de tal modo que sus actividades profesionales podían ser enfocadas en diseños domésticos. Fritz Daussig⁵⁹ propuso, que las arquitectas debían repetir la estrategia exitosa de las doctoras; para conservar su feminidad, debían preservar sus mejores cualidades femeninas en su trabajo profesional. Así como ginecología podía ser el campo de las mujeres, el diseño doméstico ofrecía una perfecta combinación entre los intereses ‘naturales’ de las mujeres y sus habilidades profesionales. Sin embargo, Daussig no recomendó estudios de arquitectura para cualquier mujer, sino únicamente para aquellas que ‘no habían podido encontrar un marido’; una arquitecta debía ser siempre soltera. El diseño doméstico era el sustituto del matrimonio, de la familia y del hogar que ella no había podido formar. Klara Trost (*The Woman as Architect*, 1919) escribió que el trabajo como arquitecta le proporciona a la mujer “amor y alegría, [que] les dará a mujeres talentosas una satisfacción interior, una felicidad profunda y completa, que las llenará a tal grado, que todo lo que han perdido por su soltería será compensado” (97). Los usuarios de los diseños de las mujeres eran otras mujeres y niños, los ocupantes de los espacios más íntimos de la casa, donde ellos llevaban a cabo sus actividades cotidianas. La arquitecta era como la ginecóloga y la pediatra de la casa. Según Margarete Pick,

[f]rom the outset a woman brings something with her [to the profession], and that is the sense for the interior design of a house. Here the profession touches so closely upon a woman’s abilities-innate or instilled over the milenia-that all that is required is a scientific basis, and she stands in the right place. Interior design and-as often demanded today-stylistically appropriate designs for interior decoration and furniture: these should be the richest professional realm for the woman architect (97).

El lugar de la mujer en la arquitectura del hombre

En el pensamiento decimonónico, el arte tenía la tarea de generar conciencia y servía al hombre de herramienta para dominar y generar un concepto integrador del mundo (Benévolo, 292). Así la historia del arte y de la arquitectura se convirtieron en un *continuum* de experiencias visuales, enfatizando la capacidad del individuo de producir sentido (Solá- Morales 133). En el momento de privilegiar lo visual, nació el paradigma moderno de la conciencia y del conocimiento humano, y la visión se convirtió en el aspecto central en la formación del pensamiento moderno. La visión permitió la concepción del mundo como un conjunto de objetos controlables y manejables por la voluntad del hombre (Heywood y Sandywell xii- xiii).

Por otro lado, la búsqueda del orden cósmico en el arte y la arquitectura y la generación de normas abstractas permitían crear una metalingüística formal que tenía como producto final un sistema estético suprahistórico y permanente (Solá- Morales 33- 35). El significado o ‘carácter de esencia’ de una obra se manifestaba a través de sus relaciones, proporciones y dimensiones puramente geométricas y abstractas, que debía generar un impacto psicológico a través de lo visual de tal modo que los esquemas formales correspondían a ciertos estados emocionales y psicológicos posibles de codificar (36, 37, 41). La abstracción geométrica se alimentó del racionalismo newtoniano en el que el orden mecánico servía para generar una sociedad racional, y dentro de la cual la arquitectura racionalmente conceptualizada podía funcionar como un elemento de control, un agente para el mantenimiento y para la representación del Estado (Rowe y Koetter 19- 29). En la sociedad racional, los grupos hegemónicos anteriores iban a ser sustituidos por un nuevo *establishment* promotor del progreso, o una élite cultural como la fuerza detonadora que transformará el mundo. Dentro de esta élite, el artista y el arquitecto ocuparon un lugar central, ya que ellos poseían el poder para mover las masas hacia una sociedad progresista

y moderna (21). Todo esto era el fundamento de la pasión mesiánica del Movimiento Moderno en su propósito de construir un nuevo mundo, en que el arquitecto era el paradigma de un héroe moderno (19).

Los criterios abstractos y puramente geométricos, se convirtieron en la normativa del nuevo canon arquitectónico al servicio del progreso. ¿Pero por qué la arquitectura tenía que ser geoméricamente controlada, purificada y universalizada? La modernidad no podía someterse al yugo de las ‘formas punitivas de esclavitud artesanal’ que eran completamente ajenas a ‘los logros más altos de la cultura burguesa’ (Frampton 92- 93). Con esta finalidad, como sugirió Loos, había que desligar la arquitectura del arte y convertirla en edificación, aplicando los esquemas estrictamente geométricos, mecánicos y abstractos. La arquitectura se convirtió en la producción constructiva que dependía más de la política, de la economía y de la tecnología, que de la estética o de la vivencia (Rowe, Koetter 17), y su finalidad era generar *objet- types* que promovieran una sintaxis universal de lo objetivo (Frampton 139).

Dentro del marco de la visualidad moderna y del *objet- types*, la planta arquitectónica se colocó como la herramienta formal que tiene el poder de generar el resto del proyecto, siendo así como una reguladora universal del resultado. Cuando Le Corbusier definió la arquitectura como una disciplina ingenieril, ésta se esquematizó y se mecanizó aún más, perdiendo casi por completo su dimensión subjetiva. Para él, la planta arquitectónica podía ser comparada con la estadística y con el cálculo, las disciplinas que mejor representaban los nuevos valores modernos. Teniendo estas características mecánicas y matemáticas, la generación de la planta arquitectónica requería de un gran esfuerzo y capacidad intelectual (Hidalgo 68- 70). Por otro lado, la creación de una metalingüística, requería de una depuración consciente de los lenguajes arquitectónicos existentes, para llegar a una sola ‘estética del ingeniero’ que permitía la

producción en serie de los *objet- types* (Frampton 153). El resultado fue una Arquitectura Moderna abstracta y, de conciencia pura que como he planteado anteriormente, se convirtió en un dogma y una normativa para el hombre, la sociedad y el contexto construido (Le Bouhellec 22).

La nueva élite moderna, aquella de la racionalización universal, generó su propio canon, cuyo eje central era la arquitectura heroica de la ‘esfera pública’. Y la ‘esfera pública’ había sido ya desde el renacimiento territorio masculino. La mujer pertenecía a la ‘esfera privada’, ya que era un individuo de menor capacidad mental por naturaleza, y como tal tenía que ser enclaustrada dentro del hogar, como un ‘objeto doméstico’. En sí, era peligroso involucrarse con lo femenino doméstico, porque éste tenía el poder de corroer la masculinidad y degradar al hombre (Weddle 65, 66). En este contexto, el surgimiento del *Art Nouveau* en la Europa decimonónica, con su lenguaje afeminado y con sus figuras femeninas benignas, era una amenaza a la masculinidad ilustrada. La narrativa femenina que representaba los misterios de la naturaleza y de la creación, era inaceptable para la racionalidad moderna que adoraba al progreso, a la tecnología y a la economía. Así, la Arquitectura Moderna en proceso de formación, tenía que rechazar cualquier contaminación por parte de influencias afeminadas, defender las diferencias de género estrictas y vigorizar la retórica masculina. Una referencia automática a esta retórica eran las sociedades militares con sus símbolos, con su disciplina y con su vida austera. El racionalismo moderno tenía como objetivo desintegrar la cultura afeminada del *Art Nouveau*, y reafirmar los paradigmas dominantes de una sociedad moderna: la razón, la ciencia y la economía (Henderson 125, 126).

El *Art Nouveau* y la emancipación de la mujer habían permitido la intrusión de las mujeres o de sus imágenes en la ‘esfera pública’ degradando, desde el punto de vista racional, la cultura: el

lugar de las mujeres tenía que seguir estando dentro de la ‘esfera privada’, como observadoras pasivas de la vida y como ‘objetos’ de diversión (126). El símbolo más peligroso de la presencia femenina en la cultura era el ornamento, entonces los arquitectos de la Primera Modernidad tenían que buscar alternativas masculinas para sustituirlas. Lo primero que había que hacer, era deshacer la yuxtaposición entre lo público y lo privado que había debilitado a la cultura, y liberar el espíritu masculino de las ambigüedades del *Art Nouveau* (127, 128). Por otro lado, era importante entender a la mujer como un ser lujurioso y de fuerza destructora y mortal: como un animal salvaje o como un simple objeto sin ego. Por su inferioridad en todos los campos de la vida, la mujer no podía ser generadora de una cultura, así que la ‘esfera pública’ del hombre debía ignorarla por irrelevante y distractora, y marginarla en su ‘esfera doméstica’. Así Loos y sus contemporáneos intentaban crear un mundo exclusivamente masculino y convertir a las mujeres en seres invisibles para la sociedad (128- 130).

Las ideas de Loos encontraban eco en la *Bauhaus*, que además de crear nuevos objetos modernos, también reformulaba identidades humanas. Para Gropius, la habilidad artística era una característica masculina, ya que era estimulada por las experiencias rudas y violentas de los hombres. La creatividad que nace del sufrimiento era un privilegio exclusivo del hombre (Rüedi Ray 78). Así, las creencias acerca de la capacidad intelectual de la mujer, así como los traumas de los hombres adquiridos en la I Guerra Mundial, dieron inicio al perfil del canon de la Arquitectura Moderna: austeridad y heroísmo. Desde entonces, no hemos podido liberarnos del desequilibrio profesional y del sexismo, a pesar de que las mujeres ya se han dedicado a la arquitectura por más de 100 años.

¿Y que hacer con la mujer que insistió en trabajar como arquitecta? La ‘esfera pública’ de la gran arquitectura era masculina, pero ella podía ocuparse de lo que para los hombres era, y es,

poco significativo: la arquitectura doméstica y el interiorismo. Para ello su intelecto limitado servía, aunque no para ocuparse de tareas de gran responsabilidad, sino para actuar bajo de la supervisión de un hombre. Existía un abismo entre el intelecto masculino y femenino: el hombre era un pensador intelectual, mientras la mujer era impulsiva y sentimental; el cerebro femenino no servía para hacer arquitectura (Stratingakos 90- 93). Lo doméstico podía cumplir con los deseos de las mujeres de dedicarse a la arquitectura, ya que habían sido acondicionadas por la historia para ‘ver detalles’. El área del hombre era la arquitectura monumental, y la de la mujer era la decoración y el amueblado (94, 95). La fuerza femenina estaba en el ‘refinamiento de detalles’ de lo íntimo. La verdadera Arquitectura Moderna no necesitaba de mujeres, porque era tarea de verdaderos hombres (95)

La profesión del arquitecto tiene su círculo exclusivo de elegidos: los genios masculinos llenos de heroísmo individualista. Este círculo tiene su propio lenguaje que genera relaciones y lazos sociales; un lenguaje masculino que para las mujeres resulta difícil de utilizar. Para acercarse más al *establishment* masculino, una arquitecta ha tenido que ocultar su feminidad adoptando conductas y apariencias masculinas. Sigue siendo difícil de imaginar un genio arquitectónico dentro de un cuerpo femenino (90). Para los pioneros del Movimiento Moderno, una mujer nunca podía producir grandes obras de arte; ella no tenía la mente, ni el cuerpo correctos (96). Así, lo mencionado también es parte de nuestra herencia arquitectónica moderna.