

## CAPITULO III.

**LA ESENCIA FEMENINA DESAPERCIBIDA**

El Movimiento Moderno resultó finalmente un proyecto de dominación de aquellos que se consideraba no tenían la capacidad para un razonar reflexivamente (Felski 1995: 13, 14) o un pensamiento abstracto (Owens 343, 344). Entre estos marginados se encontraba la mujer por su emotividad y por su carencia de fuerza y de poder. Era un ser pasivo por naturaleza (333- 444) y como tal, no tenía la posibilidad de ocupar un lugar visible en la esfera pública. Por sus carencias naturales, ella no podía acceder a ciertas esferas de conocimiento, especialmente a aquellas que tenían relación con la producción y la transmisión de conocimientos técnicos, científicos y simbólicos (Tobío 65, 66). De la misma manera, la capacidad intelectual necesaria para la producción de la ‘alta cultura’, así como aquella para apreciar el gran arte tenían un solo género; el masculino (Felski 1995: 85, 161). Para la Modernidad la equidad entre los individuos basada en la fraternidad, excluyó a las mujeres de manera directa de cualquier forma de la vida política y pública (22). “El progreso de una sociedad parecía requerir de un desarrollo social y político retardado de las mujeres, ya que éstas tenían que reservar sus energías para llevar a cabo su vital papel como madres [...] ‘destino natural de la mujer’ no favorecía al progreso” (155).

El canon del arte y de la arquitectura de la Primera Modernidad, fue formulado a base de los deseos y las ambiciones de una élite intelectual urbana formado básicamente por hombres, y como tal no podía revelar todos los lados de la verdadera experiencia moderna (Felski 2000: 58, 59). Curiosamente, por dar menos importancia a la arquitectura de la esfera privada, la Modernidad abrió un pequeño nicho de oportunidad a aquellas mujeres que habían decidido incursionar en la disciplina correspondiente, diseño de los desprestigiados espacios domésticos y detalles triviales (Roberts 817). De esta forma la vida cotidiana y sus actividades de servicio,

motivaron la creación de algunos de los más destacados detalles de la Arquitectura Moderna (Felski 1995: 28- 31) que han trascendido más allá de su época, siendo aún elementos centrales de la arquitectura doméstica contemporánea, y como tales testimonios de una verdadera ‘agencia femenina’. El lenguaje arquitectónico de Le Corbusier o de Mies van der Rohe pertenecen irremediabilmente al pasado, mientras que los modelos de cocinas integrales y cuartos de baño modernos de Charlotte Perriand y de Margarete Schütte- Lihotsky, siguen vigentes y sin muchos cambios formales hasta nuestros días. Parecería, que estos espacios de la esfera doméstica les permitieron a las arquitectas de la Primera Modernidad generar un campo de negociación en el que redefinieron la relación conflictiva entre lo femenino y las normas de la Modernidad (Felski 2006: 276). Quizás la posibilidad de diseñar los detalles de espacios domésticos generó lenguajes alternativos que con el tiempo crecieron en fuerza e importancia para llegar a ser, en algunos casos, verdaderos símbolos de la potencia femenina. Así, lo que inició como una subyugación femenina dentro de los afamados despachos de los maestros de la arquitectura, se convirtió en una agencia femenina (280, 281).

### **Algunas cuestiones historiográficas**

Según la orientación tradicional de los estudios historiográficos, la historia consiste de acciones humanas dentro de la esfera pública. La postura postfeminista contemporánea exige que la historiografía rechace la vida política como el único objeto central de estudio y adopte un enfoque paralelo en los aspectos de la vida cotidiana y material, que permite la exploración del horizonte historiográfico del interior de la casa: la comida, el vestido, el espacio interior y sus elementos y accesorios. Dentro de este nuevo horizonte enfocado en la vida privada, se ubican también las mujeres como agentes activos de la historia de la vida diaria y se recupera la

---

presencia de ellas en diversos aspectos y ámbitos: la vida social y personal, la vida económica; la representación visual, lingüística y, sobre todo, el aspecto social de la relación entre los géneros. (Ramos Escandón 7- 10).

Las mujeres deben conquistar su lugar como sujetos históricos y como agentes de sus propias historias, para que su presencia, su importancia y su significado en una sociedad y en un momento histórico determinado puedan ser analizados (9, 10). Esto significa hacerlas visibles, ya que las mujeres han estado siempre presentes como actores en los tejidos sociales, étnicos, ideológicos y económicos a los que obedecen, conformando parte de estas realidades (10- 12).

Si partimos de que existe una mirada femenina, de una forma de plantear preguntas desde los temas y asuntos trascendentes para las mujeres, se hace necesario preguntar ‘en femenino’ para enfocar una perspectiva propia de las mujeres (12). [Es necesario] privilegiar temas y problemas que resultan relevantes para las mujeres en cuanto que mujeres (13).

El problema central en la incorporación de las mujeres en la historia es entonces, su ‘invisibilidad’ generalizada. Según Joan Wallach Scott,

Los historiadores que buscan en el pasado testimonios acerca de las mujeres han tropezado una y otra vez con el fenómeno de la invisibilidad de la mujer. Las investigaciones recientes han mostrado, no el que las mujeres fuesen inactivas o estuviesen ausentes en los acontecimientos históricos, sino que fueron sistemáticamente omitidas de los registros oficiales (38, 39).

En la historia, las mujeres son pocas veces mencionadas como individuos independientes o grupos definibles, y la impresión generada es de que la información relacionada con la mujer no era una ‘historia seria’ o ‘verdadera’. Fue hasta que se le dio el énfasis en la importancia de las experiencias de diversos grupos de personas, entre ellos las mujeres, que se promovió la investigación histórica de las repercusiones de los procesos de cambio sobre las vidas de los miembros de la sociedad. Con ello, surgió la necesidad de tener información sobre la experiencia

de la vida ‘privada’, de las relaciones de la familia, de las prácticas comunitarias informales y de sus nexos (Scott 39- 45).

Ha habido diferentes posturas acerca de las causas de la invisibilidad histórica de las mujeres. Los investigadores marxistas señalan la ideología de las esferas separadas del capitalismo como culpable de la invisibilidad, por entender lo masculino como la producción y la actividad pública en la política, y lo femenino como la reproducción y la actividad doméstica en la ‘esfera privada’. Visto desde este punto de vista, la ideología de las esferas separadas ha definido a las mujeres como seres exclusivamente ‘privados’ sin la capacidad de participar en la vida pública y política, de tal modo que el trabajo productivo y creativo, o la actuación política de las mujeres son considerados como situaciones ‘extraordinarias’ o ‘anormales’. Las actividades de las mujeres son vistas como ajenas al ámbito público ‘auténtico’ o ‘serio’ y como consecuencia, las mujeres como sujetos históricos y agentes de cambio, así como sus actividades, son devaluadas (48, 49). Para Jacques Lacan “[...] la invisibilidad histórica de la mujer se debe a su asociación simbólica con la falta y la pérdida, con la amenaza planteada por la feminidad a la subjetividad masculina unificada, con el estatus de la mujer como ‘Otra’ en relación con el varón, privilegiado y poderoso, que ocupa el lugar central” (49). Según Foucault,

Las relaciones de poder están construidas por medio del ‘discurso’, término que no sólo significa discusiones particulares, sino toda la tecnología de la organización e ideología asociada a la formulación de las ideas [...] las relaciones de poder fueron construidas mediante el discurso de la sexualidad tal como surgió en el siglo XIX, basándose en el conocimiento de autoridades médicas y psicológicas se definió la conducta normal y la anormal, elaborando los ‘significados’ de la sexualidad y construyendo identidades sexuales humanas (en Scott 49, 50).

En la postura foucaultiana, el problema de la invisibilidad de la mujer se convirtió en un problema de poder, en el cual su subordinación le niega el estatus de actor histórico y refuerza la

idea de su posición como subordinada y como receptora pasiva de las acciones de los demás. De esta manera las políticas del sistema de géneros y de esferas separadas se fortalecieron (50), y se estableció una clara distinción entre la esfera pública del trabajo productivo y la esfera privada del hogar y de sus labores improductivas. Como consecuencia, los cálculos económicos desde la Primera Modernidad siempre consideraban a las mujeres como ‘dependientes naturales’ de los hombres (51, 52). Con los movimientos políticos y sociales del siglo XIX y a través de la educación y del ingreso a empleos profesionales, tales como maestras, enfermeras, médicas y trabajadoras sociales, las mujeres de la clase media empezaron a buscar una mayor independencia de las ataduras patriarcales de la sociedad industrial. Así, pretendían ser incluidas en el trabajo socialmente significativo y cuestionar la ideología que las marginaba a la maternidad y al hogar (53).

Durante la historia, las mujeres han sido excluidas de eventos considerados culminantes para la historia humana: las guerras y las conquistas, la acumulación de la riqueza, la formulación de leyes, las estructuras de gobierno y las esferas del arte y de la ciencia (Gabol 124).

Los hombres, al desarrollar su capacidad como historiadores, consideraron que precisamente esas actividades conformaban la civilización: de ahí se originó la historia diplomática, económica, constitucional, política y cultural. Las mujeres figuraron sobre todo como excepciones, que eran aquellas consideradas tan implacables como los hombres o que escribían o pensaban como ellos [...] la llamada compensatoria no es suficiente. Ésta no habría de ser una historia de mujeres excepcionales (124).

La atención de Joan Nelly Gabol se concentra en el análisis de los movimientos y de las épocas de grandes cambios sociales en términos de la liberación y de la represión potencial de la mujer y de su significado para el progreso de la humanidad (125, 126). Ella argumenta que la escritura convencional de la historia supone automáticamente que las mujeres compartían los progresos sociales, económicos y políticos con los hombres. En la siguiente cita, menciona algunos

ejemplos de desarrollos históricos que han sido considerados progresistas pero que para las mujeres han significado lo contrario:

[...] el ‘progreso’ en Atenas significó concubinato y confinamiento de las ciudadanas al gineceo. En la Europa del renacimiento, implicó la domesticación de la esposa burguesa y el aumento de la persecución de brujas en todas las clases sociales [...] la Revolución [Francesa] excluyó expresamente a las mujeres de la libertad, igualdad y ‘fraternidad’ (126).

En comparación, ella describe la posición de la mujer noble feudal de la Edad Media, en la época que la historia conoce comúnmente como los ‘siglos de oscuridad’:

La posición de la mujer noble feudal era elevada antes del surgimiento del Estado en que el orden de la familia era el orden público de su clase; y la perspectiva que el poder político familiar otorgaba a la mujer incluía la Iglesia, donde las mujeres aristócratas dirigían también una esfera propia (139, 140).

Es cierto que han existido un par de docenas de mujeres en el patrón humanista de la cultura del renacimiento. Pero un par de docenas de mujeres no significa que existió un verdadero ‘renacimiento’ para la gran mayoría de ellas, sino por el contrario, hubo claras restricciones para las actividades y poder de la mujer. Joan Nelly Gabol propone estructurar una ‘historia relacional’ que establezca vínculos entre la historia de las mujeres y la de los hombres” (127).

Cuando se excluye a las mujeres de los beneficios de los adelantos económicos, políticos y culturales que se logran en ciertas épocas, situación que da a las mujeres una experiencia histórica distinta a la de los hombres, debemos buscar en tales ‘adelantos’ las razones que expliquen la separación entre los sexos (128).

Enfocándonos especialmente en el arte, la ausencia de grandes artistas mujeres en la historia no fue considerada un problema, hasta que la historiadora Linda Nochlin se preguntó, cuales habían sido los factores institucionales que habían favorecido al desarrollo artístico de los hombres y obstaculizado el de las mujeres. Ante el cuestionamiento de Nochlin, surgieron los argumentos de los historiadores defensores de la sociedad patriarcal. Por ejemplo H.D. Kitto propuso en 1951 defender el modelo del patriarcado a través de la explicación de los beneficios

de la sociedad griega clásica como ejemplo a seguir para rescatar el ‘orden natural de las cosas’ ante la amenaza evidente de la emancipación de la mujer (Gabol 131):

En Grecia antigua, no se permitía que las mujeres atenienses circularan a voluntad, ¿no era quizás porque su extrema delicadeza no les permitía la fatiga de viajar en aquellos tiempos? Si no desempeñaban ningún papel en la vida política- la actividad que era el origen de dignidad humana para los griegos- ¿acaso no era porque el gobierno incluía ‘asuntos que inevitablemente sólo podían juzgar los hombres por su propia experiencia y ejecutarlos por su propio esfuerzo? Si las niñas no asistían a la escuela ¿acaso no era porque la madre ya las instruía en las artes de la ciudadanía femenina (131, 132)?

Con la ‘ciudadanía femenina’, Kitto quiso decir ‘trabajo doméstico’, aunque en sus textos admitió que prefirió denominar aquello como ‘ciencia doméstica’, para hacerlo sonar como algo ‘respetable’. El argumento principal de Kitto era, que el lugar ‘natural’ de la mujer era servir a la familia y perpetuarla criando herederos legítimos como transmisores de su propiedad y de sus ritos. Tomando la sociedad griega como ejemplo ideal a seguir y para llevar a cabo las tareas mencionadas, era indispensable enclaustrar a las esposas en el hogar y sus alrededores para incapacitarlas legalmente (132). Así, en el orden social del modelo patriarcal de la familia y de la sociedad, las mujeres funcionan como propiedad de los hombres para garantizar la conservación y la producción de nuevos miembros fieles al orden social (138).

En la actualidad, la esfera pública y la esfera privada se yuxtaponen de tal forma que las funciones domésticas de servicio originalmente privadas, como educación de los niños, producción de alimentos y ropa, y la crianza, se vuelven socialmente organizadas. Las mujeres pueden trabajar y asociarse entre sí fuera de la casa, y la división sexual del trabajo, aún lejos de estar superada, parece cada vez más irracional (139). Paralelamente, la ampliación del concepto de la historia revela un amplio tejido de historias femeninas diversas, en las cuales las mujeres han tenido una agencia social y cultural no reconocida. Las nuevas historias promueven la

apreciación de hombres y de mujeres como seres sociales moldeados por el orden doméstico, cuyo carácter, estructura y relaciones internas ordenan la conciencia a través de la cual percibimos y construimos nuestro mundo (141).

### **El género y la formación del arquitecto**

La Modernidad no resolvió la marginación de las mujeres, sino que siguió cerrándoles las puertas de las posiciones sociales, políticas y culturales estratégicas, y la creencia en sus capacidades intelectuales menores, las convirtió en individuos que no podían aspirar a un éxito en la vida profesional y pública. Muchas de las barreras generadas eran impenetrables para aquellas mujeres que insistían en salir de los escenarios domésticos tradicionales, así como también el campo de la arquitectura. La presencia de la mujer en el ámbito profesional de las primeras décadas del siglo XX se redujo a unos cuantos ejemplos, ya que el acceso a la educación superior profesional estaba lleno de restricciones. A finales del XIX y principios del XX, la mayoría de las universidades negaron de manera abierta, la admisión de las mujeres a la carrera de arquitectura, o bien, mantenían estrictas cuotas de admisión para ellas (“Women in Architecture”).

La *Bauhaus* ha sido uno de los íconos más importantes del Movimiento Moderno y como tal, el modelo a seguir en el campo de la formación profesional de arquitectos y diseñadores hasta nuestros días. Pero, ¿cuál ha sido la realidad de las maestras y de las alumnas de la *Bauhaus*, estudiada bajo la luz de equidad de género? Aunque el catálogo de la institución del año 1938 describe que la tercera parte de los alumnos eran mujeres, es difícil de comprobar la certeza de este dato, porque las fotografías del alumnado y del profesorado, así como las listas de autores de los trabajos exhibidos, revelan muy pocas mujeres. En la sección de biografías del profesorado,

aparece únicamente una sola mujer, Gunta Stadler- Stöltz<sup>60</sup>, la directora del taller de tejido en que, por cierto, casi todas las mujeres fueron ubicadas. Katerina Rüedi Ray supone, que el nombre de ella fue incluido, porque los productos del taller de tejido fueron los que produjeron las mayores ganancias para la institución. Pero Marianne Brandt<sup>61</sup>, la directora del igualmente exitoso taller de metales, no aparece en este mismo documento (Rüedi Ray 77). Bajo la luz de la descripción de Rüedi Ray, la situación luce interesante; la fama parece haber sido para los hombres, mientras el sustento económico fue logrado por las mujeres.

Era usual en *Bauhaus* que las mujeres, que intentaban entrar en los campos de trabajo tradicionalmente masculinos, se encontraran con obstáculos. Marianne Brandt relató su ingreso al taller de metales de la siguiente manera:

*At first I was not accepted with pleasure-there was no place for a woman in a metal workshop, they felt. They admitted this to me later on and meanwhile expressed their displeasure by giving me all sorts of dull, dreary work. How many little hemispheres did I most patiently hammer out of brittle new silver, thinking that was the way it had to be and all beginnings are hard. Later things settled down, and we got along well together (77).*

En 1920 en la *Bauhaus* había 78 estudiantes varones y 59 mujeres, hecho que preocupó al director de la institución Walter Gropius, ya que había planeado un estudiantado de 100 varones y 50 mujeres. A pesar de los cálculos de Gropius, los hombres y las mujeres seguían solicitando admisión en números iguales, así que había que regular el acceso de ellas. La estrategia para lograr mayores restricciones para las mujeres, fueron cuotas más altas (180 marcos para mujeres y 150 para los hombres) y, por la decisión de Gropius y del Consejo de Maestros, a través de una admisión diferenciada: “La selección debería ser mucho más rigurosa desde el principio, particularmente en el caso del sexo femenino, ya tiene una sobre-representación en números”. Gropius no estaba dispuesto a hacer ‘experimentos innecesarios’ y promovió la admisión

desigual para las mujeres, además de recomendar que debían ser enviadas a los talleres de cerámica y de encuadernación de libros. Magdalena Droste, quien ha investigado a las mujeres de la *Bauhaus* del periodo 1919- 1933, ha detectado un claro temor por parte de los dirigentes de la institución por la feminización de la arquitectura de la *Bauhaus*. “*Much of the art then being produced by women was dismissed by men as ‘feminine’ or ‘handicrafts’. The men were afraid of too strong an ‘art-crafty’ tendency and saw the goal of the Bauhaus-architecture-endangered [...] no women were to be admitted to study architecture*” (78). Efectivamente, el departamento de construcción no tuvo en sus registros ninguna estudiante mujer (78).

Las políticas educativas de la *Bauhaus* alemana pueden ser comparadas con la situación de las arquitectas y diseñadoras inglesas del mismo periodo. Desde el siglo XIX en Inglaterra, había existido una idea muy arraigada, de que la formación artística y el diseño eran la extensión de las actividades domésticas femeninas tradicionales, hecho que inicialmente facilitó el acceso de las mujeres de la clase media a las escuelas de arte. Así, por su aparente relación con la domesticidad, las artes y el diseño nunca alcanzaron un estatus de una verdadera profesión. Todavía en la primera mitad del siglo, había un consenso acerca de las profesiones que las mujeres podían ocupar, señalando la decoración de interiores, el diseño gráfico, textil, y de moda, y de cerámica como para las mujeres bien educadas y acostumbradas “[...] *to a good standard of living and to having beautiful things about her*” (Seddon 430). Es curioso que a pesar de que las áreas de diseño ya estaban íntimamente ligadas a la producción industrial, seguían conservando su relación con la ‘feminidad’ y la ‘domesticidad’. Las mujeres interesadas en estudiar otras áreas de diseño, como arquitectura o diseño de muebles, fueron advertidas de que estas ocupaciones no eran adecuadas para ellas (430, 431).

El periodo de 1920 a 1951 en Europa, dominado por una intensa reconstrucción posterior a las devastadoras guerras mundiales, significó una revalorización de las profesiones relacionadas con el diseño, relacionándolas con la manufactura y el comercio, y alejándolas de la esfera doméstica. El apoyo gubernamental incondicional a la reconstrucción reforzó la imagen de los diseños como áreas fundamentales para el Estado. Lo que antes había sido considerado como un pasatiempo elegante y femenino, se convirtió en una parte importante de la productividad y de la economía nacional. El drástico cambio de estatus de las profesiones de diseño dio origen a un círculo masculino de profesionistas ‘elegidos’ y privilegiados, y un sistema excluyente de membresías. El resultado fue el surgimiento del *establishment* de un grupo reducido de personas, cuyas profesiones y clase social coincidían. La participación de las pocas mujeres en el *establishment* se debía a que eran consideradas expertas en asuntos correspondientes a la esfera doméstica, miembros de la aristocracia o de excepcionales logros profesionales. Aún así, su capacidad profesional fue despreciada de manera que reflejaba una visión patriarcal, ya que se les permitió que se involucraran únicamente en asuntos relacionados con los consumidores comunes como las amas de casa (426, 429). En el *establishment* arquitectónico de ambiente masculino, los trabajos se distribuían entre los ‘amigos’. Por ser excluidas de los círculos privilegiados de la arquitectura, la alternativa más frecuente de las mujeres de ejercer su profesión, era fundar sus propios talleres y despachos modestos o dedicarse a trabajos tipo *freelance*. Aunque estos modelos de trabajo les abrieron nichos de oportunidad dentro del campo profesional y la posibilidad de laborar de manera más flexible, las hizo también más vulnerables a la discriminación, especialmente en cuestiones de pago. Además, el desprecio hacia las ‘manualidades’ femeninas fue frecuentemente extendido a todo el arte y diseño hecho por las mujeres. Había exhibiciones completas de obras de mujeres rechazadas por pertenecer a una

categoría que no podía ser considerada Arte, ya que las actividades culturales ‘serias’ eran de exclusividad masculina. Las palabras de la diseñadora gráfica y textil Enid Marx en el momento de recibir el premio de *Faculty of Royal Designers for Industry*<sup>62</sup> en 1944, describe bien la situación (431- 437): “*I now realize that, yes, I was pleased to be made an RDI, because I felt that, in this way, I was accepted as a profesional; before, I was, like most other women artists and designers, just considered amateur*” (437).

La revisión de los registros de los miembros del *Royal Institute of British Architects* RIBA<sup>63</sup>, de los años 1936- 1937 revela una sustancial diferencia en el número de hombres y mujeres: en el caso extremo 119 de ellos contra 4 de ellas. Sin embargo, el derecho de colocar las iniciales ARIBA después de su nombre, no les garantizó un empleo como arquitectos. La solución para muchas era buscar otras fuentes de subsistencia, o casarse con un arquitecto u otro hombre con amplios intereses en el campo de arte, y moldear sus matrimonios para que su trabajo como arquitectas fuese aceptado y quizás hasta deseado por el esposo. El matrimonio podía ofrecer un extenso apoyo práctico y contactos profesionales que ellas solas como mujeres no podían lograr. Pero trabajar como socia del esposo no únicamente tenía ventajas, sino también significaba la existencia de una relación personal y profesional compleja en la cual el esposo tenía la tendencia de subyugar a la esposa en términos de la fama y del reconocimiento pleno de la autoría de una obra, subvalorando su talento y su capacidad como diseñadora (438-440).

En su propósito de ser reconocidas en los mismos términos que los hombres, las arquitectas y las diseñadoras tenían que demostrar que eran ‘diferentes’ a las mujeres en general, y por ello adoptaron modos de actuar ‘masculinos’ que les alejaba del concepto de lo femenino del siglo XIX: “[...] a refusal [...] to speak the flowery languages of the past and a desire to find a powerful camouflage in the ironic tones of modernity” (441). La lucha de las mujeres contra las

tendencias de las organizaciones profesionales por marginarlas como simples creadoras de hogares o representantes de consumidoras domésticas, era constante. Curiosamente, con el tiempo esta marginación parece haber colocado a las arquitectas y diseñadoras en el centro detonador de una modernidad racional que logró trascender; en la planeación y diseño del equipamiento del hogar y de sus accesorios modernos, que literalmente revolucionaron la vida de la gente desde su interior, e hicieron de las mujeres los agentes cruciales del proceso de la modernización funcional de la arquitectura y del diseño habitacional (441, 442).

### **Repensar la historia en términos de género**

El reconocimiento profesional, como ya se señaló anteriormente, no depende únicamente del desempeño del profesionista como diseñador, sino también de su inserción en el sistema profesional de relaciones personales. Estos sistemas tienden a excluir a todos aquellos que no coinciden con ciertos criterios que han conformado a su conveniencia. En la arquitectura ha existido el sistema que Rüedi Ray llama ‘pseudo- inclusión’, que acepta a las mujeres arquitectos únicamente como ‘especialistas de la domesticidad’, pero las margina de la arquitectura de la esfera pública. Como consecuencia, para descubrir las historias de las mujeres dentro del campo de diseño, es indispensable abandonar el pensamiento caracterizado por el énfasis en los ‘pioneros’ o ‘héroes’, que hasta ahora ha formulado la historia lineal del ‘progreso’ y del trabajo de individuos genios y heroicos del Modernismo, y explorar una pluralidad mucho más amplia de obras que validaría una gama extensa de ramas de diseño (443, 444).

Para estudiar cómo la historia y el canon de la Arquitectura Moderna son presentados actualmente ante los estudiantes estadounidenses de arquitectura, Meltem Gürel y Kathryn Anthony revisaron textos de historia utilizados en 14 escuelas de arquitectura norteamericanos

acreditadas por el *National Architectural Board*, NAAB. Su investigación confirmó que la presencia de la mujer en la gran narrativa de la arquitectura es marginal. La importancia de este estudio radica en que los libros y textos de la historia utilizados, juegan un papel crucial en inculcar en los nuevos estudiantes la cultura, las normas y los valores de la disciplina arquitectónica. En la investigación de Gürel y Anthony, las escuelas fueron seleccionadas a base de su reputación, su historia y sus contribuciones a la educación arquitectónica, de tal forma, que el programa de cada una de ellas podía ser considerado un ejemplo por la influencia de su *curricula* en otras escuelas alrededor del mundo. Los programas seleccionados pertenecen a los mejores programas del *America's Best Architecture & Design Schools 2005* y son mencionadas también en el *Almanac of Architecture and Design 2002* y *2004* (Gürel, Anthony 66, 69).

Los autores describen el perfil de la historia de la arquitectura convencional de la siguiente manera:

*Architectural history relies upon the analysis of great monuments to explain the development of the built environment. Whether interpreted primarily within formalistic, stylistic, or aesthetic concerns or, more recently, sociocultural contexts, buildings encompassing the traditional boundaries of the canon reflect traditional Eurocentric patriarchal perspectives (66).*

Los libros de texto de la historia de la arquitectura introducen a los alumnos básicamente a las premisas canónicas de la disciplina, además de ofrecer un marco de terminología que permite la comunicación adecuada entre las diferentes ramas de diseño. La pregunta de Gürel y Anthony es, si la reciente investigación enfocada en los grupos marginados de los ‘Otros’, se ve reflejado en los textos de historia aplicados en las escuelas de arquitectura, o como dicen ellos, “si la gran narrativa de la arquitectura ha respondido al dinamismo del reciente cuerpo de investigación” (66, 67).

Antes de entrar de lleno en análisis de los textos de historia, conviene revisar los esfuerzos de las feministas hechos en el área de la re-escritura de la historia de la arquitectura. El neo-feminismo radical en su momento, ofreció una visión crítica acerca de los entornos construidos, cuestionando las premisas tradicionales del canon masculino, e introduciendo nuevos objetos de estudio. Aunque estas contribuciones a la historia de la arquitectura varían de enfoque, contenido, acercamiento y método, todos exigen un mayor énfasis en las contribuciones de las mujeres a la historia de la arquitectura. Algunas estudiosas se han dedicado a explorar la vida y la obra de las mujeres ‘excepcionales’ que han dejado huella en el escenario arquitectónico sin recibir un merecido reconocimiento, tales como Julia Morgan, Eileen Gray<sup>64</sup>, Lilly Reich<sup>65</sup>, y Charlotte Perriand. Algunas como Denise Scott Brown<sup>66</sup>, han denunciado el sexismo y el sistema de ‘estrellato’ y promovido una mayor investigación de las arquitectas ‘invisibles’, y otras como Gwendolyn Wright<sup>67</sup> han investigado la relación y desarrollo profesional de parejas en las cuales los dos esposos son arquitectos. Otra área importante de estudio es la del patrocinio femenino y su impacto en el producto de diseño. Se puede observar, que en los casos en que la clienta ha colaborado en el diseño y en el desarrollo de los espacios, el arquitecto no ha ocupado el papel tradicional del ‘genio’ y único responsable de la creación del edificio. Los estudios feministas de la historia de la arquitectura proponen cambiar el paradigma de lo ‘monumental’ a lo ‘cotidiano’ y enfocar la investigación en campos de diseño tradicionalmente considerados marginales: diseño de interiores, arquitectura de paisaje e historia urbana, para promover una nueva visión de *“a view of architecture as part of a continuum of space which extends from a consideration of objects and interiors at the macro scale to regional and local planning processes at the macro level”* (68). Finalmente, la nueva investigación arquitectónica no debe olvidar a las críticas mujeres de la arquitectura moderna, tales como Catherine Bauer<sup>68</sup>, Jane Jacobs<sup>69</sup>, Sybil Moholy-

Nagy<sup>70</sup> y Ada Louise Huxtable<sup>71</sup>, que adelantadas a su tiempo, presentaban severas críticas acerca de los enfoques del Movimiento Moderno, promovidos de manera acrítica por sus colegas hombres. (66- 68). En sus conclusiones acerca de los textos de historia aplicados en las escuelas de arquitectura norteamericanas, los autores afirman que la gran narrativa se ha mantenido como una práctica estándar dentro de la pedagogía arquitectónica y que la ausencia de ‘otras’ arquitecturas y grupos de personas y culturas, refuerza la idea que ninguna historia alternativa existe (69).

Entre los libros analizados por los autores, se encuentran *Architecture, from Prehistory to Postmodernity*, ediciones 1986 y 2002, de Marvin Trachtenberg, *A History of Architecture: Settings and Rituals*, ediciones 1985 y 1995 de Spiro Kostof, *Building Across the Time* (2004) de Moffet, Fazio y Wodehouse, *Modern Architecture since 1900*, ediciones 1982 y 1996 de J.R. Curtis y *Modern Architecture: A Critical History* de Kenneth Frampton. El libro de Trachtenberg tiene un enfoque eurocéntrico, patriarcal y convencional centrado en el estudio de la arquitectura monumental y heroica. Cuando Trachtenberg presenta a *L'École de Beaux Arts* de París, la describe como una institución democrática y abierta para todos, mientras en realidad eso era únicamente una verdad a medias, porque las mujeres no fueron admitidas hasta 1896, cuando Julia Morgan fue finalmente aceptada después de dos años de intentos fallidos. En su libro, Trachtenberg no menciona el caso de Morgan (70).

Asímismo, cuando Trachtenberg analiza la trayectoria y la obra de Frank Lloyd Wright, omite el nombre de Marion Mahony Griffin<sup>72</sup>, quien trabajó con él desde 1895 hasta 1910 y jugó un papel importante como diseñadora y creadora de los estupendos dibujos de las ideas de Wright. Tampoco habla de la influencia innovadora de Susan Dana como clienta de una de las obras maestras tempranas de Wright, *Dana Thomas House*<sup>73</sup> (1902- 1904) en Springfield,

Illinois, mientras sí se describe el importante papel de Edgar Kaufmann como cliente en el proceso de creación la Casa de la Cascada (1937) en Bear Run, Pensylvania. Las dos ediciones del libro incluyen una amplia descripción y análisis del Pabellón de Barcelona (1929) de Mies van der Rohe sin mencionar la prolongada colaboración de Lilly Reich en todas las obras de Mies de la época de entreguerras. También otras figuras femeninas, tales como Eileen Gray y Charlotte Perriand, que participaron en el desarrollo de la Arquitectura Moderna, han sido omitidas (70, 71).

Tampoco Spiro Kostof en su *A History of Architecture: Settings and Rituals*, menciona a Julia Morgan, a pesar de que es catedrático de la Universidad de Berkeley y de que Julia Morgan trabajó mucho en la región de la Bahía de San Francisco y participó en el diseño del campus de Berkeley. *Building Across Time*, el libro de Moffet, Fazio y Wodehouse no menciona a Margaret McDonald<sup>74</sup>, la esposa de Charles Rennie Macintosh, cuando estudia al movimiento *Arts & Crafts*, a pesar de que el mismo Macintosh dijo de su esposa: “You must remember that in all my architectural efforts, you have been half, if not three-quarters of them” (71). Cuando los autores analizan la Casa Schröder<sup>75</sup> (1924) de Gerrit Rietveld y su posición como la obra clave de *De Stijl*, no hay mención a la clienta visionaria Truus Schröder, que colaboró en el diseño como una verdadera catalizadora de innovaciones arquitectónicas. De la misma manera, la descripción de la obra de Le Corbusier, no hace mención a su fiel colaboradora, Charlotte Perriand, y la parte dedicada a Ludwig Mies van der Rohe, incluye únicamente una breve mención de Lilly Reich y de su participación en el diseño de interiores del Pabellón de Barcelona (69, 70, 71). Gürem y Anthony retoman las observaciones de Mark Wigley acerca del caso de Reich: “[...] *as is the case with almost all of the many such relationships in modern architecture that confuse the overdetermined opposition between the ‘masculine’ domain of structure and the ‘feminine’*

*domain of ornament-has been stricken from the apparently exhaustive accounts of the 'master' [...]” (71).*

En el libro de J.R. Curtis, *Modern Architecture since 1900* no hay mención acerca de Julia Morgan y de su distinguida carrera como arquitecta. En la versión del 1996, hay una amplia cobertura de la obra de Le Corbusier, con una breve mención a Charlotte Perriand. Curtis reconoce también la importancia de Eileen Gray por sus refinados y estéticamente logrados interiores, aunque no destaca la gran influencia de estas dos mujeres en la evolución de la Arquitectura Moderna. Cuando Curtis presenta la obra de Mies, omite la colaboración de Lilly Reich. Esta omisión es especialmente crítica por el cambio drástico en los conceptos arquitectónicos de él, después de haber terminado su colaboración con Reich, en otras palabras, entre la obra de la época de entreguerras en Europa y la de la época postguerra en los Estados Unidos. El libro de Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, reconoce de manera más generosa la colaboración de las mujeres en la Arquitectura Moderna. Frampton menciona los diseños de jardines de Gertrude Jekyll<sup>76</sup> cuando habla de las casas de campo de Edgard Lutyens, a Margaret McDonald junto a Charles Rennie Macintosh y a Anne Tyng<sup>77</sup> junto a Louis Kahn. En la versión del 1985, Frampton menciona brevemente a Eileen Gray y a Charlotte Perriand en el contexto neocubista parisino de los años 30's, pero no analiza su obra más profundamente. Frampton ofrece también una mención acerca de la obra de Margarete Schütte-Lihotsky y de su diseño de cocinas para la ciudad de Frankfurt, encaminados a eliminar el trabajo doméstico pesado, a través de la racionalización (72).

Así, el estudio de Gürem y Anthony demuestra, que la mujer sigue siendo un personaje marginal en la gran narrativa de la arquitectura, y que la visión acerca de la ausencia de la mujer en la historia es sistemáticamente difundida a las nuevas generaciones de arquitectos a través de

los textos de historia. Hasta en los más recientes libros, las figuras femeninas apenas aparecen como figuras marginales del gran canon. En el peor de los casos, la historia es presentada sin considerar en absoluto la presencia femenina. Lilly Reich, Charlotte Perriand y Eileen Gray entre otras, son casos de mujeres ilustres que han estado casi ausentes en el *mainstream* de los textos de arquitectura, porque la mayoría de su obra ha sido de diseños para la esfera doméstica, tales como muebles o interiores, considerados de un estatus inferior a la ‘verdadera arquitectura’ del canon. También su papel como colaboradoras importantes de los grandes ‘maestros’ ha quedado disminuido. Gürem y Anthony concluyen que es muy posible que los graduados de los programas de arquitectura nunca hayan estudiado algo acerca de la contribución de las mujeres en la evolución de la Arquitectura Moderna (73).

### ***‘Herstories’ de la invisibilidad***

*Julia Morgan (1872- 1957):*

*De la mujer para la mujer*

La fermentación social y económica de finales del siglo XIX y principios del XX, hizo de los Estados Unidos un lugar benéfico para arquitectos. El interés en el diseño urbano con el objetivo de crear un modelo de metrópoli para el nuevo continente, como símbolo de su poder económico y político, estimuló la construcción de una gran variedad de edificios innovadores, financiados por clientes recientemente enriquecidos (Holmes Boutelle 83). Todos estos factores, aunados a los programas de gobierno que favorecieron la integración de grupos anteriormente marginados al desarrollo de la sociedad (Ramos Escandón 40), fortalecieron también el estatus de las mujeres y mejoraron sus posibilidades de profesionalización. Las redes políticas que las mujeres habían creado anteriormente para luchar por el sufragio, sirvieron ahora para conectar eficazmente las

clientas con las mujeres profesionistas, artistas y artesanas (Holmes Boutelle 83). En este contexto americano liberal, Julia Morgan, originaria de San Francisco, California, tuvo una destacada carrera arquitectónica en que diseñó más de setecientos edificios, tales como escuelas, iglesias, almacenes, hospitales, casas, departamentos, graneros, teatros, salas de billar y hasta un zoológico (7). La importancia de Morgan como arquitecta es indiscutible, no únicamente por la gran cantidad de obras realizadas por ella, sino también porque muchos de sus edificios fueron destinados para un usuario femenino (84).

El inicio de la carrera de Morgan no fue fácil. Su familia estaba convencida de la importancia de proporcionar educación a sus hijos e hijas bajo términos igualitarios, y especialmente la madre de Julia quería que sus hijas aprovecharan su potencial y su talento. Por su interés en matemáticas y ciencias, Julia Morgan inició estudios en el área de ingenierías en la Universidad de Berkeley en California. (19- 23), siendo una de las primeras mujeres en graduarse de esta institución con un grado de ingeniero civil. Durante su estancia en Berkeley, se interesó por la arquitectura y uno de sus profesores, Bernard Maybeck, le sugirió que solicitara admisión en la mejor escuela de arquitectura del momento, en la *École Nationale et Especiale de Beaux- Arts* de París (“Julia Morgan (1872- 1917)”). Maybeck había mantenido un contacto cercano con sus colegas en París y por este medio se había enterado que la famosa institución parisiense estaba considerando permitir el ingreso de las mujeres a los estudios de arte (Holmes Boutelle, 24, 25). Julia Morgan no fue admitida en su primer intento en 1896, simplemente porque la *Ecole* nunca antes había admitido a una mujer. Así, Morgan fue obligada a esperar dos años más, hasta que pudo iniciar sus estudios de arquitectura en París y finalmente, fue la primera mujer en recibir el título de arquitecto de esta prestigiosa institución (“Julia Morgan (1872- 1917)”). Morgan describió posteriormente sus sentimientos ante las dificultades que enfrentó en París:

*I was about to come home when, unexpectedly, the French Government decided to admit women painters and sculptors to the competitive examinations for admittance to the Beaux Arts. They did not say anything about the Department of Architecture, either way, it was not entering their heads that there might be women applicants. There was no preparation for such a case and no word against it, so I was given the benefit of the doubt and allowed a chance with the other competitors, and was received as a student [...]* (Holmes Boutelle 29).

Desde el principio, Morgan había decidido montar su propio estudio de arquitectura después de su regreso a California. Para Morgan el personal de su despacho era como su familia, y los hijos y los nietos de sus trabajadores y de los artesanos que trabajaban en sus proyectos, disfrutaban de su generosidad. En estos términos, su despacho fue un detonador profesional para muchas mujeres diseñadoras, artesanas y arquitectas, tales como Eleanor Jory, Alice Joy, Marjorie Tyng, Avesia Atkins y Harriet Young (41- 45). Es justamente esta relación particular que ella tenía con las mujeres de su equipo y con sus clientas, lo que explica su éxito profesional como promotora de los intereses de las mujeres a través de su arquitectura. Las redes de mujeres, como por ejemplo Kappa Alpha Theta de Berkeley, la conectaron con clientas importantes, permitiendo generar amistades para toda la vida, más allá de la relación profesional (84). El 27 de noviembre del 1931 Morgan opinó lo siguiente en una entrevista para *Christian Science Monitor*, acerca de la participación de las mujeres en arquitectura:

*I think it is too early to say what contribution women are making in the field of architecture. They have as clients contributed very largely except, perhaps, in monumental buildings. The few professional women architects have contributed little or nothing to the profession-no great artists, no revolutionary ideas, no outstanding design. They have, however done sincere good work along with the tide, and as many years go on, undoubtedly some greater than other architects will be developed, and in fair proportion to the number of outstanding men to the number in the rank and file (87).*

Morgan compartía con las organizaciones de mujeres la preocupación por mejorar las vidas de los grupos vulnerables de la sociedad, ya que estos, por sí solos, no tenían suficiente fuerza para actuar y defenderse. Esta preocupación se canalizó en su continua búsqueda por ofrecer soluciones a los nuevos problemas espaciales de las comunidades modernas: clubes de mujeres, casas comunitarias, orfanatos, hospitales para niños y para pacientes tuberculosos. Las organizaciones californianas de mujeres proponían mejorar la calidad de los espacios habitables y hacerlos más humanos, y por ello buscaron los servicios de Morgan que era conocida como una mujer profesional simpática y comprensiva. Como consecuencia, su trabajo llamó la atención de una amplia red de clientas potenciales (126).

Para Morgan, *Young Women's Christian Association*, YWCA, era un cliente ideal y era justamente allí, donde ella en 1912 conoció a Phoebe Apperson Hearst<sup>78</sup>, benefactora de esta organización, quien le abrió las puertas de su familia (87, 88) ofreciéndole un apoyo incondicional a su carrera arquitectónica. En la selección de arquitectos para realizar los diversos proyectos para la exposición de San Francisco en 1915, montada en honor de la construcción del canal de Panamá, el comité de arquitectos encabezados por John Galen Howard, no incluyó a Julia Morgan o ninguna otra mujer en la lista de diseñadores, a pesar de que ellos tenían conocimiento de los impresionantes antecedentes en *Beaux Arts* de Morgan y de su ya reconocida práctica profesional en el diseño de varios edificios para YWMC en el área de la Bahía de San Francisco. Por la presión ejercida por Phoebe Hearst, el comité finalmente encargó a Morgan el diseño de algunos de los interiores. A pesar de los novedosos conceptos arquitectónicos aplicados, los cronistas de la exposición, Louis Christian Mullgardt y Ben Macomber, no incluyeron a Morgan en la memoria del evento y el testimonio de su contribución arquitectónica en la exposición de San Francisco prácticamente se perdió (100- 101, 105).

Mención especial merece el proyecto de Julia Morgan en Wyntoon, en una propiedad de Randolph Hearst de más de 50 000 acres, ubicada unas cincuenta millas al sur de la frontera con Oregon, en las faldas del Monte Shasta. Wyntoon, un área con un denso bosque y ambiente místico, había fascinado a Phoebe Hearst, y después de la muerte de ella en 1924, su hijo Randolph Hearst comisionó a Morgan la construcción de una “villa bávara” allí. La idea era colocar tres casas de huéspedes alrededor de un pequeño claro en medio del bosque, junto al río que corría cerca. Las casas tenían la presencia de pequeños castillos bávaro- austriacos adecuados al paisaje boscoso, inspirada por el viaje que Julia Morgan y su hermana Emma habían realizado con Randolph Hearst a Austria y Bavaria en 1931- 32. Lo más inusual en el proyecto es su decoración exterior e interior con murales representando escenas de los cuentos de los hermanos Grimm, que colocan esta obra completamente fuera del canon moderno de la arquitectura. Holmes Boutelle ofrece como explicación a esta insistencia de Morgan en utilizar cuentos de hadas como tema en la arquitectura, el deseo de manifestar su desacuerdo con el régimen nazi de Adolfo Hitler, que con sus acciones militares estaba demoliendo los contextos arquitectónicos bávaros auténticos (217- 223).

La arquitectura de Morgan, que enfatizaba el detalle, el ornamento, el paisaje, lo local y la individualidad del usuario, estaban en un claro conflicto con los ideales del lenguaje del Movimiento Moderno universalista que estaba dominando el escenario arquitectónico de la primera mitad del siglo XX. Mientras los arquitectos de la Modernidad Temprana estaban tratando de diluir la materialidad de las paredes y del volumen, Morgan al contrario buscaba caracterizarlos a través de su colocación, jerarquización y tratamiento de las aperturas (15, 16).

Cuando Morgan cerró su despacho en el año 1951, el espíritu del Movimiento Moderno había declarado obsoletas las expresiones arquitectónicas como la suya. Consciente del espíritu

arquitectónico del momento, ella destruyó los dibujos y otros testimonios de su producción arquitectónica, considerando que ya no serían de interés para nadie (19, 20). Aunque el espíritu moderno propuso olvidar arquitecturas eclécticas como la de Julia Morgan, ella puede ser vista como un ejemplo de un intento de formar un círculo poderoso de influencia entre mujeres profesionistas y sus clientes, una especie de *establishment* femenino, promotor de una arquitectura dirigida a grupos vulnerables de la sociedad. Igualmente importante era el propósito de Morgan de impulsar a mujeres profesionistas a través de su despacho, para que éstas tuvieran mejores posibilidades de tener éxito y para relacionarlas con las redes de mujeres clientas y para apoyar eficazmente sus carreras arquitectónicas.

*Aino Marsio- Aalto (1894- 1949):*

*La traductora de las realidades de la vida cotidiana*

En 1809 Finlandia, después de cinco siglos de pertenecer a Suecia, se convirtió en el Gran Ducado autónomo del Imperio Ruso. La posición autónoma le permitió en el inicio tener algunos privilegios económicos y cierta independencia política, que quedaron suspendidas a finales del siglo XIX por la política represiva panslavista rusa. Durante el periodo de la represión, surgió un espíritu nacional independentista en defensa de la autodeterminación finlandesa. La lucha por la supervivencia, por la independencia y por la identidad propia inspiró a artistas, diseñadores y arquitectos a buscar expresiones propias, tomando como guía la epopeya nacional, *Kalevala*<sup>79</sup>. El movimiento independentista adoptó como su icono la corriente Nacional Romántica o *Art Nouveau* finlandés, y así el arte, el diseño y la arquitectura adquirieron tintes políticos. La música de Jean Sibelius, las pinturas de Akseli Gallén- Kallela y la arquitectura de Eliel Saarinen reflejaban la lucha por la soberanía nacional. En arquitectura, lo característico era la idealización

de un pasado místico, de sus formas y de sus materiales, especialmente la piedra, la madera y el bronce.

La lucha por la supervivencia y finalmente por la independencia requirió del esfuerzo de todos, de hombres y de mujeres por igual, de tal manera que ellas pudieron tener acceso a la educación superior desde principios de la segunda mitad del siglo XIX, cuando varias de ellas ocupaban posiciones importantes de la esfera pública y de la vida cultural en la primera mitad del siglo XX: Helene Schjerfbeck<sup>80</sup>, Minna Canth<sup>81</sup>, Hella Wuolijoki<sup>82</sup> y Miina Sillanpää<sup>83</sup>, entre otras. Después de la independencia en 1917, se inició la búsqueda de un arte y diseño propios que diferenciaron definitivamente la cultura finlandesa de la rusa, y que la relacionara más con Europa Central, pero sin abandonar sus particularidades propias. Así, los seguidores del Movimiento Moderno en Finlandia, con las palabras de Olavi Paavolainen<sup>84</sup> propusieron ‘abrir las ventanas hacia Europa’ pero considerando la naturaleza, las tradiciones locales y los materiales propios (Pallasmaa 22). Los seguidores del Movimiento Moderno finlandés mezclaron los ingredientes modernos con los lenguajes locales, y el resultado fue una arquitectura y diseño moderno pero no ortodoxo con la corriente centroeuropea.

Trazar el perfil de Aino Marsio- Aalto no es una tarea fácil, ya que su aportación a la arquitectura y diseño modernos queda inmersa en la producción de su esposo, Alvar Aalto<sup>85</sup>. Aino Marsio era hija de una familia de ferrocarrileros, por lo cual sus recuerdos de la infancia se remontaron a la vida de una familia obrera en conjuntos de multifamiliares de habitáculos iguales y estéticamente austeros. Quizás por estos antecedentes tempranos, surgió la tendencia de ella de individualizar los espacios habitables a través de soluciones sencillas y prácticas, pero bellas. El interés en la escala íntima y en sus actividades cotidianas, la condujo a experimentar con diversos materiales naturales y con técnicas artesanales. Esta orientación hacia la pequeña escala

la ubicó posteriormente como la directora del negocio familiar *Artek*<sup>86</sup> de los Aalto, que promovía muebles y diseños industriales modernos (Kirkish).

Aino Marsio estudió arquitectura en el Instituto Politécnico de Helsinki y durante sus años de estudio participó en concursos de diseño de muebles. En 1922 ella ganó el primer lugar con el diseño de un comedor para ocho personas en concurso de diseño de mobiliario organizado por la Sociedad Finlandesa de Artes y Oficios (Pallasmaa 22). Los contemporáneos caracterizaban a Aino Marsio como una mujer fuerte con iniciativa, que tenía la habilidad de construir ella misma los muebles que diseñaba, además de haber tenido experiencias prácticas en albañilería por haber trabajado en la obra de construcción pegando tabiques (Nurminen). Aino Marsio comenzó a laborar en el despacho de Alvar Aalto en Jyväskylä en 1924, y medio año después se casaron, iniciando así una colaboración que duró hasta la muerte de ella (Pöppönen). La trayectoria profesional de Aino Marsio- Aalto en la rama de diseño de muebles empezó como colaboradora de Alvar Aalto en 1924, con el proyecto de una cafetería y de una recámara residencial. Sin embargo, es difícil distinguir exactamente cuál fue su papel en ello, porque Aino Marsio es mencionada como auxiliar de diseño y los planos fueron trazados por ella, pero ha quedado en el incógnito cuál fue su participación en el propio proceso creativo (Pallasmaa 29). Muchos de los dibujos de los proyectos en que Aino Marsio participó, no fueron firmados por ella y fueron autografiados años después por Alvar Aalto (Pöppönen).

Es difícil de analizar con exactitud la importancia de Aino Marsio- Aalto en la producción de Alvar Aalto, ya que se sabe muy poco de ella. Era una persona modesta y aparentemente tímida, que prefería quedarse a la sombra de su esposo, permitiendo que él recibiera la mayor parte del reconocimiento por las obras en las cuales ambos habían participado. Es por ello que por mucho tiempo prevalecía la impresión de su poca capacidad creativa. Fue vista como un arquitecto con

un perfil convencional que complementó y equilibró el carácter temperamental de Alvar Aalto. Sin embargo, el análisis reciente de los trabajos de ella, ha revelado mucho de ese talento personal (22), especialmente en los campos del diseño de interiores, industrial e inclusive, en la fotografía (Kirkish).

El analizar el *Light Classicism*<sup>87</sup>, estilo utilizado por los Aalto en sus primeros diseños, permite descubrir la huella de la mano de Aino Marsio- Aalto. Su clasicismo manifiesta una fascinación por un movimiento vertical exagerado, que culmina en el uso de espejos altos y angostos. Estas mismas características se repiten en otros diseños de la pareja de la misma época, desde propuestas para accesorios, hasta configuraciones de espacios arquitectónicos. Juhani Pallasmaa sugiere que los espejos y las formas verticales y esbeltas tienen un espíritu femenino lleno de una fuerza interna, que revela cierta rebeldía contra lo convencional, generando un ambiente de exagerada gracia, combinada con la fragilidad de los elementos (Pallasmaa 37). Posteriormente en el mismo año 1924, los Aalto realizaron un trabajo de interiorismo importante: la Casa de Estudiantes de Helsinki. Esta vez, Aino Aalto apareció entre los diseñadores titulares del proyecto, en el que los Aalto decidieron hacer algo innovador a través de la combinación de diferentes estilos de muebles y de accesorios en un solo espacio, exponiendo testimonios mobiliarios de diferentes épocas y así generando un ambiente intencionalmente confuso. En los tiempos del clasicismo, este tipo de propuestas eran muy atrevidas y no recomendables para un diseño interior estéticamente equilibrado. La mano de Aino Aalto puede ser vista especialmente en el diseño de los espacios para estudiantes mujeres, que propone sean paralelamente un eco y una parodia de los interiores de las casas de la burguesía. Este espacio fue dividido en dos; en la entrada, Aino Aalto colocó un sofá tipo *chaise lounge* de lo más frívolo y, en el lado opuesto un grupo de muebles de espíritu purista y muy serio. La ‘seriedad’ de estos últimos, fue enfatizada

por el uso de espejos en forma de trípticos, parecidos a las pinturas religiosas de las iglesias. Aino Aalto agregó a este efecto contrastante pero refinado, un elemento elegante pero inquietante: ¡tres pequeños querubines rafaelescos *kitch* que se asomaban del otro lado del marco del espejo (49)!

Después de los primeros años de proyectos clasicistas, la producción de diseños de interiores de los Aalto se redujo considerablemente. El siguiente proyecto importante llegó hasta en el año 1928, cuando ellos diseñaron el mobiliario para la iglesia de Muurame. Sin embargo, durante este intervalo, el lenguaje de ambos sufrió un cambio drástico y el estilo clasicista fue abandonado. En estos años los Aalto habían encontrado el *avant-garde* europeo y se habían ya identificado con su lema ‘la belleza es la armonía entre la función y la forma’. A lo largo del triunfante avance del funcionalismo moderno, los métodos y las prácticas anteriores fueron abandonados y otros nuevos creados. Después del 1928, el nombre de Aino Aalto ya no apareció con la misma frecuencia en los proyectos del despacho de Alvar Aalto, aunque ella no dejó de colaborar con él como diseñadora de interiores y de mobiliario (55). Se conoce con bastante certeza, que ella participó en el diseño de varios proyectos modernos y funcionalistas internacionalmente importantes de Alvar Aalto, tales como la vivienda de los doctores y de las enfermeras del Sanatorio de Paimio, los interiores de las oficinas de la fábrica de celulosa de Sunila y especialmente los interiores de Villa Mairea en el año 1939 (Pöppönen).

La investigación de la participación de Aino Marsio- Aalto en el diseño moderno finlandés ha hecho evidente que ella ha sido una de las diseñadoras más influyentes del país: “Aino amuebló a Finlandia”, dice Anna Mari Nurminen en su artículo en *Turun Sanomat* el 30 de mayo del 2004. Según Nurminen, después de su orientación hacia diseño de interiores e industrial, Aino Aalto creó más de doscientos productos industriales para el hogar, entre ellos muebles,

textiles, objetos de vidrio, luminarias e interiores completos. Para Kaarina Mikonranta, la directora del Museo Alvar Aalto, el perfil de Aino Aalto como diseñadora es completamente diferente al de su esposo. Mientras él seguía la corriente europea moderna, Aino Aalto estaba interesada en los estilos propios de los países escandinavos (Nurminen). En el despacho de Alvar Aalto, Aino era considerada como una profesionalista que trabajaba con una gran precisión y exactitud, aunque nunca se entendió la importancia de ella como una de las bases del éxito de Alvar Aalto. En la práctica, Alvar Aalto no hizo ninguna decisión antes de pedir la aprobación de Aino; su confianza en ella era absoluta. La hija de los Aalto, Hanni Aaltonen confirma que Aino y Alvar se complementaron: “Mi madre era la crítica de la obra de mi padre, y su crítica podía a veces ser muy severa” (Nurminen).

El trabajo de Aino Aalto se relacionaba con la realidad material de la vida cotidiana. El más conocido de sus diseños no es una obra arquitectónica, sino la serie de vasos y platos de cristal, originalmente llamada *Bölgeblick*, expuesta en Londres en 1933 y premiada con la Medalla de Oro en la Trienal de Milán en 1936. Aino Aalto encontró su verdadero nicho de oportunidad en la escala pequeña del objeto utilitario. El éxito de *Bölgeblick* ha sido tal que se sigue vendiendo todavía hoy en día, pero ahora bajo el nombre de Serie Aino Aalto. El trabajo de Aino Aalto se extendió a todos los campos de la producción de complementos espaciales y objetos para el hogar, y su postura estética y su visión eran el fundamento para la calidad y el estilo de *Artek*, dentro del cual ella era la diseñadora principal. Según Göran Schildt, Aino entendía mucho mejor que Alvar Aalto las realidades de la vida cotidiana y ella le inyectó a los trabajos de Alvar Aalto el sentido común. Alvar nunca tuvo que preocuparse por la administración del tiempo o del dinero, de todo eso se encargaba Aino, así que Alvar podía seguir disfrutando de la vida bohemia con los amigos. Según sus hijos, ella era una mujer trabajadora que se dedicó de todo corazón a

educarlos y mantener una disciplina dentro del hogar; ella se consideraba primero madre y después arquitecta. (Nurminen).

Aino Aalto tenía la sensibilidad de captar las sutilezas de los problemas humanos. En sus diseños, las antiguas tradiciones se fusionaron con el modelo industrial europeo, combinando el pasado con el presente, y tejiendo la herencia cultural con las necesidades modernas. La cercanía con la vida cotidiana llevó a Aino Aalto a centrarse en la escala más pequeña del espacio y la impulsó a diseñar y coordinar la fabricación de infinidad de accesorios y objetos para la vivienda, que hoy en día se han convertido en clásicos del interiorismo y del diseño industrial (“Mobiliario: La innovación formal en el diseño finlandés” 81, 87). La trayectoria de Aino Marsio- Aalto a la sombra de su esposo obedece al patrón común de carrera profesional femenina del siglo XX, además de ser un nuevo ejemplo de cómo una mujer en el campo del diseño tenía que encontrar su nicho de oportunidad fuera de la arquitectura considerada ‘seria’, inclusive fuera del quehacer arquitectónico, para poder independizarse como diseñadora. Y nuevamente, esta oportunidad apareció en forma de diseños de la pequeña escala de lo cotidiano. Por otro lado es evidente, que la carrera de Alvar Aalto no hubiera podido ser tan destacada sin el incondicional pero invisible apoyo de su esposa, mientras que su arquitectura le ofreció a los diseños de mobiliario y accesorios de Aino Aalto un excelente marco global. Cómo es común a sus colegas arquitectas de la época, Aino Aalto no estaba aspirando a un reconocimiento personal; para ella era suficiente saber que estaba participando en la construcción de un auténtico modernismo finlandés.

Charlotte Perriand (1903- 1999):

*La 'Josephine Baker' de la Arquitectura Moderna*

En la segunda mitad del siglo XIX, la naciente cultura de consumo francés visualizaba a los consumidores mujeres como participantes en la construcción de una identidad nacional moderna, a través de la generación de un gusto por bienes domésticos como objetos de diseño. Estos novedosos productos de diseño eran el arma de Francia en la feroz competencia comercial estimulada por la industrialización de Europa, y su función era diseminar entre los demás europeos el gusto por un ‘estilo francés’. Revistas como *Le conseiller des dames* difundieron entre las francesas las ideas del espíritu patriota reflejado en cuestiones de belleza. Así, la moderna nación francesa construyó su imagen a base de objetos cotidianos elegantes y cuidadosamente diseñados, y la íntima relación de las mujeres con estos diseños domésticos les facilitó su entrada parcial a la escena pública (Roberts 826). Según las palabras de Roberts: “*Unable to participate in national politics because of the cultural perception that they were frivolous consumers, women nevertheless gained civic (if not) political legitimacy qua consumers giving concrete substance and value to the nation [...] The nineteenth-century fetishization of commodities-as capable of ‘producing’ national identity [...]*” (826).

En el *fin- du- siècle* francés, los periódicos y el teatro eran los dos productos culturales de consumo más importantes, que junto con los cafés constituyeron la nueva vida urbana de los bulevares de París. Estos espacios urbanos que enfatizaban el ‘paseo’ o el deseo de exhibirse y ser visto, permitieron una mezcla social anónima y la contaminación de los intereses políticos con los negocios de la manera que Roberts llama ‘prostitución’. La cultura de consumo de los bulevares invitó a sus participantes urbanos, entre ellos a las mujeres, a hacer visible su identidad y la ‘Nueva Mujer’ asumió el papel de actriz que posaba ante los espectadores, creando

de sí misma un espectáculo y demostrando a la vez su lado seductor y femenino. En este espectáculo urbano, las mujeres asumieron identidades de género conflictivas: madres apasionadas, cortesanas y directoras de escena (843).

*[Journalism, theatre and commodity culture] enabled these women literally to act out the instability of gender identity, and thus to refashion themselves as women. In this way, the commodified cultural landscape of Paris acted as a crucial site for the transgression of conventional gender identities at the fin de siècle, allowing and even encouraging women to shape new, often subversive, selves (843).*

Roberts cita a Kristin Ross<sup>88</sup> observando que la nación francesa moderna se autodefinió como ‘limpia’ y ‘civilizada’, y los franceses sintieron la urgencia por ser modernos, racionales y vanguardistas. En éste contexto, el papel central cayó en las mujeres (839- 840): “*If the french woman is dirty, then France is dirty and backward*” (840). Ross visualiza a la ama de casa como una figura central en la construcción de la identidad moderna francesa: “*The French woman, assisted only by her small army of household products and appliances, bore the shifting weight of the civilizing mission, a national Project whose livelihood now depended on something as unreliable as an ensemble of commodities*” (840).

En este contexto de la Temprana Modernidad y de la mujer como portadora de la identidad moderna relacionada con la domesticidad mecanizada, se insertó la carrera de la diseñadora francesa Charlotte Perriand, cuya producción es poco conocida a pesar de su colaboración con Le Corbusier y su trabajo posterior en lugares tan diversos como Brasil, Congo, Inglaterra, Francia, Japón, Suiza y Vietnam. Perriand era una de las diseñadoras de interiores y de muebles más importante de la primera mitad del siglo XX y fue ella, quien a través de sus diseños de mobiliario en acero, aluminio y cristal, introdujo el concepto de la ‘edad de máquina’ a la estética del interiorismo moderno (*Design Museum Colection*).

Charlotte Perriand estudió en la *École de l'Union Centrale des Arts Décoratifs* de París, y recibió una formación tradicional en el diseño, enfocado en el estilo parisino contemporáneo, conocido como *Art Deco*. Durante sus estudios, Perriand recibió una sólida formación como diseñadora de 'ensambles' o conjuntos de elementos para un espacio específico. Pero en el año 1927 sus diseños de efectos suntuosos y de maderas ricamente talladas sufrieron un cambio ante una nueva estética completamente diferente (Watson). Quedó deslumbrada por la 'estética de la máquina' y de la vida urbana moderna que estaba invadiendo las calles de París en forma de automóviles y bicicletas. Desilusionada por la educación recibida en la *École*, consideró abandonar la profesión de diseñadora y estudiar agricultura, pero un amigo suyo le sugirió que leyera un par de libros escritos por el líder del Modernismo arquitectónico francés, Le Corbusier, y entusiasmada por sus ideas, decidió retomar la carrera de diseñadora, pero con un enfoque totalmente nuevo. El primer proyecto moderno de Perriand era su bar 'glacial', *Bar sous le Toit* para la exposición del *Salon d'Automne* del 1927, diseñado a base de estructuras y elementos metálicos y planos de cristal, generando un ambiente frío que simulaba el interior de un cubo de hielo. En este diseño de espíritu radical, Perriand introdujo el lenguaje de formas angulares duras, de superficies reflejantes y de un nuevo material en el mobiliario: tubo de acero. Abandonando lo decorativo y cromático, Perriand propuso alejarse de todo lo que podría ser entendido como 'femenino'. La explicación de ella a esta ruptura en su lenguaje de diseño es la siguiente: "*Probably because, since I express my own needs, I am conscious of and in synch with my times. They are mechanical: in the streets the beautiful cars wink at me, they are clean, shining. I adorn my neck with chromed-steel beads, my waist with a coat of mail, my studio with chromed steel. I wear my hair à la Josephine Baker*" (Watson). El lenguaje y la presencia arquitectónica del exclusivo *Bar sous le Toit* impactaron a Le Corbusier, y decidió de inmediato

invitar a Charlotte Perriand a formar parte de su equipo (*Design Museum Collection*), a pesar de que un tiempo atrás él mismo había rechazado la solicitud de trabajo de ella con la ya célebre frase: “En mi despacho no bordamos cojines” (McLeod).

La decisión de Le Corbusier de integrar a Perriand en su equipo fue trascendental para el desarrollo integral de la arquitectura de la ‘máquina’, ya que los muebles diseñados por ella son hoy considerados como íconos del interiorismo moderno. Antes de la llegada de Perriand, Le Corbusier utilizaba en sus obras mobiliario de corte artesanal, muebles burdos con un aspecto neoplástico muy poco acorde con las ideales que él promovía (*Design Museum Collection*). La colaboración de Perriand con Le Corbusier y con su primo, Pierre Jeanneret, produjo los ejemplos más significativos del mueble moderno del siglo XX; la silla tubular giratoria para el comedor, los sillones ‘*Siège á dossier basculant*’ y ‘*Grand confort*’ y la clásica *chaise lounge*, todos diseñados en 1928. Como es de esperar, Perriand es rara vez mencionada como la autora de estos diseños, con la excepción del *chaise lounge*, y generalmente son mencionados como productos del trabajo del equipo Le Corbusier, Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand, en este orden (Watson). La participación de Perriand en el diseño integral de los interiores permitió aumentar la flexibilidad y la fluidez de los espacios, mejorar su funcionalidad y hacerlos más dinámicos, y así generar una coherencia entre el diseño interior, el mobiliario y la arquitectura (Espegel Alonso).

En la exhibición de ‘*Equipment for the Home*’ del año 1929, Perriand y Le Corbusier expusieron un modelo de apartamento ultra- moderno, que fue el manifiesto visual de las principales ideas acerca de los interiores domésticos del equipo de Le Corbusier, Jeanneret y Perriand: funcionalismo extremo, la eliminación de la decoración innecesaria, el rechazo de cualquier historicismo y el uso de materiales industriales modernos, especialmente de metales y

cristal (Watson). El ‘habitáculo’ expuesto tenía un piso de cristal iluminado con luz ascendente y un mobiliario hecho de marcos metálicos con superficies tensadas de piel o de tela. Perriand agregó al conjunto una serie de mamparas ligeras y transportables, que tenían la doble función de dividir el espacio y generar lugares para almacenamiento. El sorprendente toque de ‘decadencia’ y ‘sensualidad’ lo proporcionaron las pieles encima de la cama. Otra novedad fue el módulo autosoportante de ducha colocado de manera independiente y flotante dentro del conjunto (Espejel Alonso). Del uso del metal Perriand expresó lo siguiente:

*Metal plays the same part in furniture as cement has done in architecture. It is a REVOLUTION. The FUTURE will favor materials which best solve the problems propounded by the [...] NEW MAN the type of individual who keeps pace with scientific thought, who understands his age and lives it: The Aeroplane, the Ocean Liner and the Motor are at his service [...]* (Watson).

Los diseños de Le Corbusier, Jeanneret y Perriand trataban de responder a las necesidades humanas por medio de herramientas modernas. Pero el interés de Perriand por la mecanización de la vida cotidiana culminó mucho después en el prototipo de la cocina integral creada para el proyecto de Le Corbusier, *Unité d’Habitation*<sup>89</sup> en Marsella en 1950 (Teicher).

La utopía arquitectónica de Perriand se paralizó con la depresión mundial después del colapso de Wall Street en 1929. La crisis generó nuevas agendas de diseño para mejorar la calidad de vida de todos, y no únicamente de aquellos que tenían los recursos para adquirir sus diseños exclusivos. La crisis económica de los 30’s afectó profundamente a Perriand y la hizo enfocar su atención en cuestiones sociales y políticas del momento y apoyar al Partido Comunista Francés. Se dedicó al diseño de muebles de bajo costo para la producción en masa, lo que significó el abandono de materiales exclusivos como acero y cristal. La modernidad ya no podía ser el lujo de una élite urbana; sus beneficios tenían que ser accesibles para todas las clases sociales (Watson).

Después de diez años de colaboración entre Le Corbusier, Jeanneret y Perriand, sus intereses empezaron a bifurcarse. Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand se orientaron políticamente cada vez más a la izquierda, conservando su fidelidad a los programas sociales establecidos inicialmente por Le Corbusier, mientras este último se deslizó más a la derecha, hacia un ‘apoliticismo rentable’ que le convenía más en el contexto político del nazismo fortalecido. En el campo de diseño tendía a hacer cada vez más visible su propia persona, y así el trabajo en equipo fue sustituido por la dictadura de Le Corbusier. Finalmente, la gran atracción que el sentía por los grandes proyectos norteamericanos y por la oportunidad de promoverse internacionalmente, causó la desintegración del afamado equipo de trabajo, suceso que impulsó a Perriand a buscar nuevas oportunidades de trabajo lejos de Francia. Entre 1940 y 1946, ella trabajó en Japón, donde tuvo un reencuentro con las referencias artesanales y populares que estimularon en ella una necesidad de buscar nuevas maneras prácticas y económicas de responder a las necesidades humanas fuera de los instrumentos modernos de producción (Bohigas). Lo que especialmente impactó a Perriand en la arquitectura tradicional japonesa, fue la dinámica del concepto del vacío, ‘*Ma*’<sup>90</sup>. Ella comentó la influencia de este vacío Zen budista en su trabajo: “El vacío es todopoderoso porque lo contiene todo. En Francia, el vacío se considera algo así como pobreza; cuando aparece un vacío, debemos llenarlo. Pero es una cosa totalmente diferente” (Teicher). En los años 50’s, Perriand trabajó en Brasil, donde las ‘condiciones locales’ influyeron fuertemente sus proyectos, y ella incorporó en sus diseños, completamente contra los principios modernos, materiales utilizados por los indígenas locales y temas vernáculos. La diversidad sustituyó la uniformidad o como dijo Perriand: “*Diversity supports you, because you have exchanges with other points of view [...] cultivate the difference [...] it’s really a relationship with ‘the Other’*”. (Teicher). Acerca de su interés por lo doméstico, ella comentó que “*I am very interested in the*

*life in houses. Everything is created from within, if you will -needs, gestures, a harmony, a euphoric arrangement, if possible, in relation to an environment” (Teicher).*

*I have never designed an object, a form, a piece of furniture that I didn’t need to relate to a whole. If you asked me today to design a chair, I would say “To go where?” I have no imagination. I could do it in relation to my skeleton, but I still need to know how it fits into a whole. There is the purely functional side, if you will, and there is the functional side in relation to the human being; after all, design is about responding to the gestures of the human being, then there is a side even beyond this, which has to do with a sort of harmony with oneself, with one’s environment; this kind of awareness affects everything. At that moment, it gives me imagination; otherwise, I don’t have any (Teicher).*

Sus ideas de un espacio flexible, de formas libres, de materiales naturales, y de un mobiliario diseñado para que ‘el espacio cantara’, la transformó poco a poco de una Modernista mecánica a una contextualista con agenda humanista, contra la aún dominante doctrina moderna.

Además su destacada participación en la evolución de la arquitectura de vanguardia de la primera mitad del siglo XX y su colaboración con Le Corbusier, Fernand Legér, Jean Prouvé, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Candilis y Josec & Woods, el papel de Charlotte Perriand abrió camino para otras mujeres en el campo del diseño industrial, de interiores y de arquitectura. En la entrevista con Hendel Teicher en 1999, un poco antes de su muerte a la edad de 96 años, Perriand analizó, si ella como mujer tenía una mayor elasticidad por adaptarse a diferentes situaciones y entornos, observando que la cuestión de ‘ser mujer’ nunca fue un problema para ella, quizás porque nunca se le ocurrió pensar que lo fuera. Ella ‘vivió en simbiosis’ con grandes personalidades del arte y de la arquitectura por la simple casualidad que todos ellos eran hombres; *“But I never said to myself that I was a woman among men”* (Teicher). Para ella, lo más importante era lograr un trabajo en equipo (Teicher). Lo anterior pone en evidencia que Perriand, como muchas de sus colegas mujeres de la época, no se percibieron a sí mismas como profesionistas mujeres, ni estaban muy relacionadas con el movimiento feminista de principios

del siglo XX; se consideraban más como integrantes de un equipo de diseño trabajando en condiciones que percibieron igualitarias. El trabajo en el despacho de Le Corbusier le ofreció a Perriand la oportunidad de producir y comercializar sus diseños de mobiliario tubular, de tal forma que el reconocimiento personal siempre fue menos importante para ella que la posibilidad de colocar sus diseños como parte de la visión colectiva del equipo de Le Corbusier.

Finalmente, hay que subrayar el papel de Perriand como personaje central en la ‘revolución doméstica’ relacionada con la emancipación de la mujer. El habitáculo expuesto en ‘*Equipment for the Home*’ del año 1929 revela un discurso de la nueva cientificidad moderna de lo doméstico. La ‘reforma doméstica’ estimuló la feminización de la racionalidad, y las mujeres sintieron que la racionalidad moderna era parte fundamental de sus nuevas identidades modernas (McLeod).

*The idea that housework could be rationalized and made ‘scientific’ meant that all women -even homemakers- could see themselves, and be seen, as rational and scientific. Though rarely acknowledged in such terms, the functionalism and rational planning of Modern domestic architecture were similarly connected to women’s identities. To repeat: Perriand’s salon exhibits in 1928 and 1929 challenge characterizations and rationality as exclusively male (McLeod).*

McLeod hace una sugerencia importante al respecto del análisis de la obra de las mujeres de la modernidad en general: no debemos estudiarlas en base a los criterios femeninos y feministas contemporáneos, sino que la lucha de las mujeres por la emancipación debe ser vista como un fenómeno histórico evolutivo; hay que relacionarla con el contexto social y político del momento. El ejemplo de esta postura es el ‘feminismo relacional’ de la historiadora Karen Offen, propuesto en su investigación acerca de los esfuerzos de las primeras reformadoras del siglo XX y de su intento de mejorar la situación de las mujeres como mujeres, con el énfasis en sus contribuciones a la sociedad sin insistir en derechos individuales independientes del sexo: “Estas

feministas orientadas hacia la familia rechazaron la imagen decimonónica de una *femme au foyer* de autosacrificio, porque ellas creyeron que había diferencias biológicas y culturales entre mujeres y hombres, y consideraron que las mujeres todavía tenían la responsabilidad principal de la casa y de los niños” (McLeod). En Francia, antes de la publicación de *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir en 1949, la división sexual no fue vista como algo opresivo, sino más bien como una complementariedad necesaria entre los sexos. Desde el punto de vista de reformadoras domésticas como Paulette Bernège y Henriette Cavaignac<sup>91</sup> y diseñadores como Charlotte Perriand y Le Corbusier, la tecnología moderna y la planeación científica podían liberar a las mujeres de los trabajos pesados del hogar y hacer posible que utilizaran su tiempo de manera más satisfactoria como madres y esposas, como profesionistas y simplemente dedicándose a pasatiempos. La cocina integral de Perriand de las exposiciones del 1928 y 1929 asumió, que la persona que trabajara en ella sería una mujer, pero también que esta mujer sería una *femme moderne*, con una nueva identidad relacionada a la domesticidad racionalizada (McLeod), el icono de la expansión de la cultura francesa moderna.

### **Construcción de nuevas formas modernas de la subjetividad**

Como hemos visto, la ‘invisibilidad’ de las mujeres en la gran narrativa de la arquitectura se debe a que han sido conceptualizadas como parte de la esfera doméstica, mientras la ‘verdadera’ arquitectura ha sido parte importante de la esfera pública dominada históricamente por los hombres. Los diferentes sucesos históricos, tales como el Movimiento Moderno, han impactado de una manera diferente a las dos esferas y a los individuos que tradicionalmente pertenecen a ellas. Lo que ha sido la Modernidad con sus ideas de equidad y fraternidad para los hombres, no ha sido necesariamente lo mismo para las mujeres. Una mujer que pretendió lograr renombre

dentro del canon arquitectónico, tuvo que neutralizar su feminidad y alejarse de lo tradicionalmente considerado como femenino para poder relacionarse con el *establishment*. Aún así, ella fue considerada como algo ‘extraordinario’ o directamente ‘anormal’ (Felski 1995: 2, 4). “*Woman is aligned with the dead weight of traditions and conservatism [...]*” (4), no podía convertirse en un individuo moderno autodefinido y trascendente que se caracteriza por su actividad y por su autonomía (2, 4). Así, las arquitectas del Movimiento Moderno no podían ocupar una posición en la arquitectura ‘seria’ de la esfera pública, y tuvieron que ubicarse en nichos marginales de la profesión, considerados de menor importancia, tales como la arquitectura doméstica y el diseño de interiores y del mobiliario. A través de las experiencias femeninas de la vida cotidiana sin embargo, las identidades femeninas de madre, hija y esposa, poco a poco empezaron a construir sus propias formas modernas de subjetividad a la sombra de la ‘gran narrativa moderna’ (4- 6). La pequeña arquitectura de la esfera privada y sus modelos y soluciones que habían quedado en el segundo plano en el canon, empezaron a impactar radicalmente los patrones de modernización a favor de diferentes grupos de la sociedad (28- 31). “*Any adequate reading, over fashion and femininity, cosmetics and home cleaning were as essential to the fabrication of modernity as cubism*” (31). Así, en las ciudades industrializadas los detalles de la vida cotidiana eran los detonadores de lo racional y lo práctico moderno, y las mujeres desde sus experiencias de la esfera doméstica, formularon esta racionalización, planeación, higienización y organización de la nueva vida cotidiana renovada (Felski 2000: 78, 79). Aunque ‘invisibles’, pero no inactivas, las mujeres finalmente siempre estaban presentes en la historia de la Modernidad.

La esfera pública moderna dio un alto valor a toda actividad que estuviera directamente relacionada con la productividad industrial, el crecimiento económico y el progreso. Desde la

primera mitad del siglo XX, algunas profesiones que anteriormente estaban exclusivamente ligadas con la esfera privada, empezaron a deslizarse hacia el dominio de la esfera pública de la industrialización moderna. Su integración a la esfera pública las hizo cambiar de género, de tal forma que lo que anteriormente había sido una práctica femenina, adquirió ahora un perfil masculino. Así sucedió también con la arquitectura. Cuando la industria de la construcción adquirió un papel importante dentro de la economía nacional, surgieron los círculos exclusivos de *establishment* arquitectónico masculinos que marginaron a las mujeres de la parte más visible del quehacer profesional. La mujer podía tener reconocimiento público a través de un esposo que pertenecía a este grupo selecto de hombres elegidos, pero no como profesional independiente. Los ejemplos ofrecidos por Jill Seddon acerca de la exclusión de la mujer del *establishment* de la Arquitectura Moderna del siglo XX, coincide con lo que Joan Nelly Gabol menciona acerca de la relación entre las épocas históricas y los procesos de la liberación de la mujer (Ramos Escandón 125, 126): los años devastadores de las dos guerras mundiales, curiosamente ofrecieron a las mujeres la oportunidad sin igual para subir a los escenarios de la esfera pública de la sociedad industrializada. Mientras los hombres estaban en la guerra, las mujeres tuvieron que mantener la economía y la producción industrial en marcha. En los tiempos de paz, sin embargo, las mujeres tuvieron que ceder los escenarios públicos ocupados durante las guerras, y someterse nuevamente a los esquemas anteriores de la hegemonía masculina que las ubicaban en la esfera privada. Pero aún recluidas nuevamente en lo cotidiano, su silenciosa influencia seguía presente en la construcción de lo Moderno.

Para incluir a la mujer en la historia de la Arquitectura Moderna, se requiere ampliar el horizonte más allá de lo ‘heroico’ y de lo ‘monumental’, y romper con la tradición del estudio del sistema del ‘estrellato’ arquitectónico. Los estudios en los campos del diseño,

tradicionalmente marginales como la arquitectura doméstica o la historia urbana, permitirían construir historias de lo Moderno paralelas, para descubrir ‘otras’ arquitecturas de otros grupos de personas y de culturas y visualizar con mayor amplitud el complejo tejido de lo Moderno. Esta nueva historia de la arquitectura incluyente debe englobar también la agencia femenina, empezando por las múltiples mujeres que desde la sombra de sus esposos o de sus ‘maestros’, hicieron aportaciones para la construcción de la verdadera Modernidad diversificada, además de aquellas que han influido en la construcción de la Modernidad como teóricas, críticas, clientas, usuarias comunes y benefactoras.

El Movimiento Moderno definió al cuerpo y la mente femeninos como obstáculos para ocupar cierto tipo de profesiones. Motivados por las teorías de la Ilustración y por el temor de la feminización de la arquitectura, los pioneros de lo Moderno establecieron modelos educativos, así como conceptos y estrategias para eliminar de la arquitectura ‘impurezas’ que impedían el progreso y la racionalidad universal, entre ellas, lo femenino. Pero la ‘sub- cultura’ arquitectónica ‘femenina’ seguía persistiendo, alimentándose de las artes aplicadas y de los diseños para la vida cotidiana. Comparando los ideales de la Arquitectura Moderna del siglo XX con el panorama de las expresiones contemporáneas, se puede llegar a la conclusión que el Movimiento Moderno fracasó en erradicar lo irracional, lo sentimental y lo sensual de la arquitectura: las obras de la arquitectura tardomoderna se nutren cada vez más de conceptos que lo moderno racional hubiera considerado ‘femeninos’.