

CAPITULO IV.

‘OBJETOS EXÓTICOS’ O UNA ‘CONTRAESFERA’ FEMENINA

Las mujeres han tenido acceso a la profesión de arquitecto por más de 100 años. Sin embargo debemos cuestionar, si esta presencia femenina cada vez mayor, ha permitido que su desempeño profesional sea considerado en términos equitativos o sigue siendo visto como algo ‘extraordinario’ o ‘anormal’ (Ramos Escandón 48). Por otro lado debemos estudiar, cuál ha sido el costo que las mujeres han tenido que pagar para lograr el éxito, y si el abandono de atributos femeninos ha sido la condición para lograr visibilidad en la profesión. Además hay que revisar, si la amenaza de la ‘feminización’ de la arquitectura sigue marginando a las mujeres a las zonas periféricas de la profesión como resultado de la aplicación de estrategias de ‘pseudo- inclusión’ (Seddon 443). Y finalmente, es importante observar la situación de la mujer en la arquitectura contemporánea, tomando como referencia la herencia del Movimiento Moderno y sus posturas acerca de lo femenino.

Las últimas décadas del siglo XX vieron emerger una nueva cultura espectacular, que algunos han interpretado como una feminización de la sociedad de consumo (Felski 1995: 62, 77). Este nuevo contexto que ha permitido el florecimiento de lo irracional y que ha liberado los deseos antaño reprimidos, está sumergiendo a los individuos en el flujo cada vez más potente de imágenes exóticas y seductoras de la nueva cultura urbana postmoderna (61, 62). ¿Qué ha pasado con las mujeres y su arquitectura en este nuevo contexto cultural tardomoderno, y qué impacto han tenido en el *mainstream* arquitectónico postmoderno de la cultura del espectáculo?

Los estereotipos contemporáneos de la feminidad

Diferentes investigaciones⁹² revelan que los estereotipos de género siguen moldeando las expectativas de desempeño relacionadas con diferentes disciplinas, a pesar de que no coincidan con las capacidades reales de las personas, y las selecciones ocupacionales de las mujeres siguen siendo influenciadas por el contexto cultural prevaleciente y por sus estereotipos de género. Para definir esta situación, investigadores como Steele⁹³ (1997), proponen una ‘teoría de amenaza’, según la cual los individuos estigmatizados por el estereotipo de género, sienten que desviarse de éste significa una carga emocional excesiva. Sin embargo, Steele ha observado que la existencia de ejemplos de éxito femenino en alguna área considerada no- femenina, más las redes personales y familiares libres de prejuicios, estimulan a las mujeres a romper barreras generadas por los estereotipos (en Oswald 196, 197).

Los experimentos hechos por Schmader⁹⁴ en 2002, coinciden con la investigación de Steele demostrando, que las mujeres más identificadas con el estereotipo femenino, eran las más vulnerables para sentir la amenaza de las consecuencias por desviarse del modelo expuesto por el estereotipo de género. En resumen, los estereotipos de género afectan el desempeño de las mujeres en áreas más allá de lo convencionalmente considerado como femenino y las conducen a ubicarse dentro del marco del estereotipo. Schmader observa que cuando una mujer elige una carrera profesional que no es tradicionalmente femenina, los estereotipos de género pueden influir para que ella la abandone. Finalmente Schmader coincidió con Steele en que las mujeres tienen un mejor desempeño en las áreas que no corresponden a su estereotipo, cuando tienen un modelo femenino competente a seguir, y cuando los logros de las mujeres en campos masculinos fueron claramente visibles (197- 201).

Existen estadísticas interesantes del ejercicio profesional de las mujeres en el campo de la arquitectura contemporánea, en las cuales se puede percibir el impacto de los estereotipos. Elizabeth Farrelly por ejemplo, presenta datos acerca de la presencia femenina en el campo laboral de la arquitectura en Australia que confirman las investigaciones de Steele y Schmader. Según Farrelly, el desempeño de ellas como estudiantes de arquitectura es bueno, pero una vez graduadas, parecen desaparecer del mundo laboral. Actualmente de todos los estudiantes que se inscriben en las escuelas de arquitectura australianas, aproximadamente 50% son de sexo femenino, pero únicamente 36% de los graduados son mujeres, y apenas el 14% de éstas tienen registro en asociaciones profesionales. Este último número tiende a disminuir aún más en el grupo de arquitectas entre 55 y 65 años, la edad que profesionalmente es considerada la más productiva. En Sydney, 30% del personal de los despachos más importantes son mujeres, pero únicamente 14% de ellas fungen como jefes de proyecto. La mitad de ellas dirigen proyectos considerados como de ‘segunda’ en las áreas de la planeación urbana, el rescate del patrimonio construido, el diseño de interiores o la gestión de proyectos. En despachos menores, las mujeres jefes de proyecto son más usuales, pero muchas veces tienden a trabajar en sociedad con un esposo arquitecto, reforzando los patrones de género tradicionales que colocan a la mujer como actor secundario en el manejo de empresas familiares. Sin embargo, tras bambalinas, las mujeres muchas veces resultan la fuerza creativa principal aunque, ante el público, el hombre es visto como el ‘genio’ y la mujer como su colaboradora. Julie Willis y Bronwyn Hanna⁹⁵ en su libro *Women Architects in Australia 1900- 1950* (2001), ponen en evidencia un sistema de discriminación establecido desde décadas atrás, que respalda las observaciones de Farrelly, acerca de un número muy reducido de mujeres mayores en el campo profesional de la arquitectura. Según Willis y Hanna, el menosprecio de los profesores durante la formación

académica y de los colegas en el ámbito profesional, los salarios desiguales y la negación casi ‘oficial’ de reconocer los logros de las mujeres, han influido en su desaparición del mercado laboral (Farrelly a.).

Clara Greed en su texto *Women in the Construction Professions: Achieving Critical Mass: Gender, Work and Organization* (2000) pregunta, por qué el incremento en el número de mujeres en las profesiones relacionadas con la construcción, no ha transformado la cultura arquitectónica. La respuesta de Greed es que la arquitectura, así como toda la industria de la construcción, tiene un carácter introvertido, que ha generado un fenómeno que ella llama con el término del ‘Planeta Construcción’, habitado por seres de género masculino divididos en ‘tribus’ profesionales, cada uno con su propia cultura y visión del mundo. Ella ve estas ‘tribus’ o ‘círculos cerrados’ como causantes de la marginación de las mujeres y de sus oportunidades limitadas de alcanzar el éxito, ya que en el mercado laboral la cantidad significativa de trabajos y puestos ofertados son de antemano presupuestos para ser ocupados por profesionistas del ‘género correcto’. Lo anteriormente descrito suele convencerlas a abandonar la práctica profesional o desviarse de ella (Greed 181).

Greed enfoca su investigación en la arquitectura de la Gran Bretaña y ofrece algunos números iniciales: los miembros mujeres en el *Royal Town Planning Institute*⁹⁶ constituyen un 23% del total, del *Architects and Surveyors Institute*⁹⁷ un 2.5%, de la *Royal Institution of British Architects* RIBA un 12%, del *Chartered Institute of Housing*⁹⁸ (el área de vivienda) un 47%, del *Architects Registration Board* ARCUK⁹⁹ un 11.5% y del *British Institute of Architectural Technology*¹⁰⁰ un 3.3%. Del total de profesionistas en el área de construcción, únicamente 6% son mujeres. Lo anterior habla de que la mujer con deseos de entrar a una ‘tribu’, necesita adecuarse a su sub-cultura, a sus valores y a sus actitudes, ya que éstas tienden a bloquear las

ideas y rechazar a las personas que son ‘diferentes’. Las estrategias de bloqueo contra los ‘diferentes’ son diversas: hacer que una persona se sienta ‘rara’, no bienvenida o totalmente ‘mal’. Únicamente aquellas mujeres que logran adaptarse a la ‘tribu’, a través de la neutralización de lo femenino, tendrán la posibilidad de luchar por una posición de poder. En un contexto de este tipo, parecido a una fortaleza, los candidatos a entrar deben socializarse y conformarse, o ser marginados y rechazados (181- 183).

Greed propone identificar los ‘dualismos clave’ que parecen haber ‘controlado’ y moldeado el lugar y el papel de la mujer dentro del campo profesional. La mujer que cuestiona el *status quo* entre las ramas ‘femeninas’ y ‘masculinas’ de la arquitectura, fácilmente recibe la observación: “no has aceptado tu papel” (186). El primero de los dualismos que menciona Greed, es entre lo ‘duro’ y lo ‘blando’ (186, 187):

[...] so-called ‘soft’ end [of the profession where most of the women can be found] where the more socially related specialisms are found such as housing and town planning; through the middle territory where more ‘glamorous’ areas of commercial property development, architecture and elite engineering specialism are located [...] out to the furthest outposts of ‘rough’ ‘hard’ tecno-macho building professionals, where ‘men are men’ and only a handful of women are found (186).

Greed concluye que, la participación profesional femenil en el área de la construcción en el Reino Unido se reduce a un 12% del total. Sin embargo, las tendencias generales de las sociedades pueden impactar fuertemente el dualismo ‘suave- duro’, y las especialidades en cierto momento ‘duras’ pueden convertirse en ‘blandas’ y ‘feminizarse’, tal como ha sucedido con las ciencias de la tierra (inicialmente conceptualizadas como masculinas), que por causa del surgimiento del ambientalismo han ‘cambiado de género’ hacia lo femenino. (186). Lo anterior es un ejemplo de cómo las fuerzas femeninas subyacentes pueden salir a la superficie impulsadas por causas externas, y marcar una nueva presencia femenina importante en la cultura y en la

sociedad. Dentro del campo de la arquitectura, encontramos áreas ‘suaves’ y ‘duras’. En el extremo ‘suave’ de la disciplina se ubica la vivienda, que contrasta con el extremo ‘duro’ de la construcción y de la edificación. Sigue siendo común, que el diseño de vivienda no sea considerado como ‘verdadera arquitectura’, otorgándole un estatus menor que al diseño de edificios públicos.

Según Gale¹⁰¹, la construcción sigue ofreciendo un pretexto para la exclusión femenina, ya que se considera que una mujer difícilmente puede presentarse ante un equipo de albañiles. La razón de esto, no son tanto las condiciones físicas del sitio, sino las relaciones sociales que típicamente se generan dentro de un grupo de hombres (187, 188). Gale observa que

[...] in the conversations the emphasis on the ‘hardness’ and ‘dirtiness’ of the work increased proportionately to my male respondent’s embarrassment about women’s exclusion, as if to justify the present situation [...] Whereas in town planning I found there are long jams of women at middle management level seeking to be promoted, and feeling overtaken by younger men, in construction the women has difficulty even getting a job, let alone promotion (187).

Con lo anterior, Gale confirma las observaciones de Greed acerca del ‘Planeta Construcción’ y de sus ‘tribus’ introvertidas y selectivas. Gale agrega todavía una característica más acerca de los lazos personales dentro de las ‘tribus’, mencionando que el sistema de empleo y promoción se basa todavía mucho en relaciones personales tales como “él es un buen tipo” o “yo conocí a su padre”, o en asociaciones informales tipo fraternidades o clubes deportivos de exclusividad masculina. La presencia de las mujeres en estos escenarios masculinos es vista como una especie de amenaza que puede afectar los arraigados modos de conducta exclusivamente masculinos y generar incertidumbre y un obligado cambio en el modo de actuar. Como alternativa para la exclusión profesional, las mujeres han optado por formar sus propios pequeños despachos dedicados a las áreas marginales de la disciplina o trabajar como *free-lancers* (187- 189). Estos

nichos periféricos de la arquitectura se han convertido en áreas de oportunidad femeninos, impulsados por la cultura y la sociedad de consumo y comunicacional postmoderna, y se ha generado un campo virgen de gran potencial desde donde influenciar a la arquitectura del *mainstream*.

¿'Contraesfera pública' de la arquitectura femenina?

Rita Felski, propone reinterpretar el concepto de marginalidad en su trabajo *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (1990), como algo que es parte de la 'contraesfera pública', que se ubica simultáneamente dentro del 'mainstream' cultural y a la vez fuera de él en una posición de oposición. Los integrantes de la 'contraesfera pública' definida de esta manera, se consideran como parte de una comunidad, no como individuos aislados desconectados de su sociedad. (Rogers 736, 737). Juliette Rogers y Rita Felski observan que las mujeres frecuentemente se encuentran dentro del perímetro de la 'contraesfera pública' y desde ahí cuestionan las reglas establecidas de la sociedad del *mainstream*. Ambas autoras reconocen la importancia de la cultura de consumo, por haber ofrecido a las mujeres un lenguaje que les ha permitido exhibir una dimensión de poder que posteriormente puede ser articulada en forma de nuevas demandas, consideraciones y deseos políticos, económicos y culturales. En este contexto Mary Louise Roberts cita el texto de Kathy Peiss¹⁰² *Sex of the Things*, (1992), sugiriendo pensar la política de manera diferente; como una serie de cambios personales de la subjetividad y de la presencia personal que afectan la manera en que las personas actúan, y cómo se conectan a transformaciones estructurales más amplias. Roberts llama a este fenómeno 'acciones capilares del poder' que penetran dentro de los grandes ritmos de cambios políticos (Roberts 842), e influyen en ellos a pesar de las estrategias políticas o culturales del *establishment*.

¿Puede existir una ‘contraesfera femenina’ en la arquitectura contemporánea? Se podría pensar que existe una mirada femenina en la arquitectura, o una manera de hacer arquitectura a partir de los temas y asuntos trascendentales para las mujeres (Ramos Escandón 12). La evolución de los contextos culturales y su enriquecimiento postmoderno con culturas alternas han ayudado a ampliar el universo arquitectónico. Ya desde finales de los años 50’s podemos encontrar ‘acciones capilares’, que infiltradas en el corazón del *mainstream*, empezaron a cuestionar la hegemonía del Movimiento Moderno: Regionalismo Crítico, *Team X*, *Archigram* inglés y *Tendenza* italiana, entre otros. También las mujeres han aparecido lentamente en el escenario arquitectónico con cada vez mayor visibilidad, primero como integrantes de equipos de diseño de los grandes maestros, después como socios de arquitectos reconocidos, y últimamente de manera independiente. Cuando Zaha Hadid obtuvo el Premio Pritzker 2004, se convirtió en la primera mujer que entró en el círculo de los elegidos del ‘*jet-set*’ arquitectónico. Después, a principios del 2005, las francesas Claire Guieysse y Antoinette Robain¹⁰³ recibieron la Escudera de Plata 2004 de arquitectura, también una primicia, por su proyecto del Centro Nacional de Pantin, y la Holandesa Francine Houben¹⁰⁴ festejó la inauguración de su torre Montevideo en Róterdam, el edificio más alto de los Países Bajos. Sin embargo debemos preguntar, si estas mujeres son únicamente excepciones o podemos hablar realmente de ‘acciones capilares’ de lo femenino que están penetrando en el canon de la vanguardia contemporánea. La duda es si las mujeres mencionadas realmente representarán una verdadera agencia femenina, una ‘contraesfera’, o simplemente han neutralizado su feminidad para poder entrar en el *establishment*. Sabemos que para poder sobresalir y para pertenecer al ‘círculo de los elegidos’, las arquitectas deben superar importantes dificultades, ‘masculinizar’ su persona y compaginar la vida familiar con la profesional y solventar las múltiples trampas que intentan limitar sus

posibilidades y empujarlas a ciertas áreas marginales de la profesión (Becker 1). Hay que cuestionar, si la situación real de la arquitectura le permite a una mujer desarrollar una verdadera agencia femenina que puede ser considerada como ‘contraesfera’.

A través de su actuación en la arquitectura, las mujeres han demostrado sus capacidades especiales en áreas que requieren de la continuidad: comunicación, administración, ejecución de tareas paralelas múltiples. Sin embargo, hasta ahora la disciplina ha dado preferencia a las capacidades de la promoción agresiva del producto, relacionadas con lo masculino. Este no significa, que las mujeres no tengan reacciones agresivas, sino que este tipo de conductas no surgen en ellas con tanta facilidad. La profesión ha reconocido y premiado tradicionalmente características como el ego, la autopromoción y el protagonismo como manifestaciones de la eficacia, descartando otras cualidades que también son señales de una gran productividad y creatividad. Para hablar de lo femenino en la arquitectura, sería necesario redefinir el concepto ‘grande’, para poder abarcar algo más que aquellas obras escultóricas y protagónicas que aparecen en las revistas y libros profesionales. Habría que revalorar el trabajo de los despachos de las mujeres, generalmente dedicados a proyectos más ‘modestos’ y vistos como menos importantes ante los ojos del *mainstream*. La verdadera calidad del diseño no depende del tamaño del despacho o del proyecto, sino de las ideas a través de las cuales se busca responder a los problemas espaciales a resolver. Farrelly y Mérola Rosciano proponen hacer más visibles los esfuerzos de muchas mujeres que trabajan proyectos en busca de solucionar cuestiones de la sustentabilidad ambiental, o aquellos de pequeña escala a favor de la habitabilidad y el bienestar humanos (Farrelly a., Mérola Rosciano). Ante la problemática ambiental, urbana y social contemporánea, estos enfoques alternativos pueden cobrar mucha importancia y ser un vehículo

para ejercer ‘acciones capilares’ femeninas y transformadoras dentro del campo profesional y del *mainstream*.

Pero, ¿qué tan visible es la mujer en el sistema de ‘estrellato’ de la arquitectura contemporánea? Ann Forsyth en *In Praise of Zaha: Women, Partnership, and the Star System in Architecture* (2006), nos ofrece los siguientes datos (63):

Pritzker Prize recipients: Of Pritzker Prize winners since 1979, all are men except for Ms. Hadid. [...] AIA [American Institute of Architects] Gold Medalists: There have been over sixty AIA Gold Medalists since 1907, all men. [...] RIBA [Royal Institute of British Architects] Gold Medal Winners: RIBA awards have been given almost every year since 1848 [...] over 150 awards. Two women have won, both with their husbands: In 1979, the office of Charles y Ray Eames¹⁰⁵, and in 1994, Michael y Patricia Hopkins¹⁰⁶. MacArthur Fellows; Three architects have received Macarthurs. The only woman to receive one in architecture is Elizabeth Diller¹⁰⁷ in partnership with her husband [Ricardo Scofidio]. [...] Overall, over 240 awards have been given to those I call ‘practice stars’. Six women have been in this group, and five of these have been married to other awardees or signatories, practicing in forms bearing their names or the name of their husband. The exception is Zaha Hadid. (63).

Analizando la situación en la arquitectura estadounidense, Ann Forsyth encuentra datos similares a los de Greed en Gran Bretaña: pocas de las mujeres graduadas como arquitectos se mantienen activas en el campo profesional. Según ella, de cada cien arquitectos registrados en los Estados Unidos, trece son mujeres. Cinco de ellas se casan con un arquitecto hombre, formando una sociedad con ellos, de tal forma que 39% de las arquitectas ejercen su profesión de esta forma, mientras únicamente 6% de los arquitectos hombres son socios de sus esposas. Alcanzar el ‘*jet-set*’ de la arquitectura a través del matrimonio permite entrar a un campo que, según Forsyth, idealiza las formas particulares de masculinidad: “*the closed networks, social expectations, award jury biases, and sexual norms of architecture [...] with husband in tow, neutralizes the*

problema of being woman in architecture-making her seem less threatening or dangerous to peers and clients” (64).

Para llegar a ser una estrella, hay que convencer a las redes sociales adecuadas que gasten grandes cantidades de dinero en lo que podría ser llamado ‘postura artística’ y así convencer a los ‘gatekeepers’ del mundo de la vanguardia arquitectónica de que justamente esa expresión en cuestión es el ‘lenguaje del momento’.

[...] study at the right handful of schools, work in the right offices, dress the right way, and build a beautiful vacation home for a close relative who can act as a patron when you are very young [...] once ambitious lower and even middle class architecture students figure this out, they often leave the field. A woman will need to do all this but, to be safe, she will need to add a number of additional activities-marrying an architect with significant promise, then forming a firm with him, and then staying married. Or else she could get a tenured job at Harvard. Of course Zaha Hadid broke the rules! (64).

El sistema de ‘estrellato’ arquitectónico de vanguardia crea jerarquías de fama, ubicando el canon de estilos de ‘alta cultura’ de la arquitectura heroica espectacular y monumental en el pedestal más alto. Todas las demás formas de diseño y construcción son ubicadas en niveles inferiores de la jerarquía y vistas como áreas suplementarias (64). Son estas áreas ‘suplementarias’ en las que las mujeres han encontrado su nicho de oportunidad: la vivienda, el diseño de interiores y la arquitectura de paisaje. Curiosamente, las tendencias actuales hacia el rápido reciclado de espacios comerciales y la necesidad de encontrar nuevas soluciones ambientalmente amigables, ha permitido que estos nichos marginales de la arquitectura hayan cobrado fuerza y con ello, las mujeres han sido catapultadas al escenario mundial de la disciplina. Estudiaremos el caso de tres de ellas, que han podido lograr visibilidad en el escenario arquitectónico mundial por sí solas. Sin embargo, debemos cuestionar si ellas representan una verdadera agencia femenina o son raras excepciones en el *mainstream* masculino.

Eva Jiricná (1939-);

La hereje que crea belleza seductora a partir de la lógica

Eva Jiricná es la creadora de la magia minimalista de boutiques ‘chick’ y clubes exclusivos, cuyos interiores seducen a consumir a través de sutiles manejos de la luz y del material. Sus diseños son perfectos iconos de la arquitectura globalizada, en el cual el origen y el lugar de nacimiento ya no tienen importancia (Vána 30; Rose). En la arquitectura de Jiricná el negro, el blanco y los reflejos metálicos se combinan de manera refinada, creando interiores que son considerados clásicos de la época *high tech*. En estos espacios monocromáticos de alta tecnología y de una extrema limpieza visual, Jiricná juega con sistemas de pantallas digitales de una ingeniería de gran precisión, con repisas de cristal y con fachadas comerciales transparentes. Pero más que nada, nadie sabe diseñar escaleras mejor que ella (Rose), son verdaderas esculturas de acero y de vidrio.

Esta Gran Dama de la vanguardia británica, nació en la ciudad checa de Zlin, en la familia del arquitecto Jirí Jiricný. Su padre era un modernista radical, que participó en la conversión de la ciudad en una utopía urbana racionalista, promovida por el magnate de zapatos local, Thomas Bata (Rose). En 1956, Eva Jiricná decidió estudiar arquitectura en la Facultad de Ingeniería de Construcciones Elevadas y Arquitectura de la Universidad Politécnica de Praga, y comenta lo siguiente acerca de cómo eligió su profesión (Vaná 30):

En el momento que dije que quería dedicarme a la arquitectura, todos se pusieron a explicarme que no era posible. Que la arquitectura no era conveniente para una mujer, que mejor me dedicara a los interiores, porque si no, en el mejor de los casos pudiera ser esposa de un arquitecto. Pero como desde mi nacimiento soy hereje, no cedí y nunca me he arrepentido de mi decisión (30, 31).

Tras la desilusión por no poder encontrar empleo en Praga de los años 60’s, y tras haberse negado a integrarse al partido comunista, en 1968 tuvo la oportunidad de realizar un proyecto de

seis meses para el *Greater London Council* en Inglaterra. Mientras ella estaba en Londres, las tropas soviéticas ocuparon Praga y ya no pudo regresar a su natal Checoslovaquia. Después de haber terminado su proyecto, Jiricná intentó conectarse con los círculos arquitectónicos de Londres, pero estos no estaban interesados en ella, hasta que el grupo experimental de Peter Cook, *Archigram*¹⁰⁸, le abrió sus puertas (Rose).

A pesar de su colaboración con Cook, el desarrollo de la carrera de Jiricná en Londres estaba lleno de obstáculos. El medio profesional inglés de los años 70's era bastante misógino y después de trabajar en *Archigram*, quedó nuevamente sin empleo permanente (Whitfield 3). La década de los setentas resultó decepcionante para la carrera de Jiricná y aunque logró insertarse en algunos proyectos del equipo de Louis de Soissons, ninguno de estos fue construido. En 1979, cuando Jiricná se encontró nuevamente sin trabajo y sin idea de qué hacer en el futuro, conoció un prometedor diseñador de modas, Joseph Ettegui, quien la contrató para diseñar su nueva boutique en *South Molton Street* en el *West End* de Londres. Este afortunado encuentro inició una prolongada y exitosa sociedad que abrió a Eva Jiricná el camino hacia la fama teniendo como vehículo el diseño de escenarios de consumo de objetos de lujo exclusivos (4). En los 80's introdujo el lenguaje *high tech* en el mundo de la arquitectura de interiores, generando espacios elegantes de carácter tecnológico, al borde de llegar a ser impersonales. El crítico Petr Kratochvíl¹⁰⁹ describe el método de diseño de Jiricná con las siguientes palabras (Vána 32):

Sus tiendas dan la impresión de un oasis de tranquilidad, en los que las compras transcurren como una ceremonia solemne. La moderación en la cantidad y la concepción de los objetos con los que está equipado, acentúan la ligereza y entereza del espacio interior. No es, sin embargo, un espacio estático: las líneas ovaladas de los objetos, las superficies a menudo onduladas de las paredes, a veces también las columnas sorprendentemente voluminosas causan la sensación del espacio fluente. Jiricná aplica esta concepción dinámica del espacio también en apartamentos y oficinas, en los que el espacio parece fluir de una habitación a otra (32).

La década de los 80's en Gran Bretaña estaba marcada por el 'tacherismo', cuyo espíritu conservador se vio reflejado en la Guía de Buena Arquitectura patrocinado por el príncipe Carlos, con la intención de promover un lenguaje historicista en el diseño. Los proyectos de Eva Jiricná se adecuaban muy poco a este contexto retrógrado, pero aún así lograron sobrevivir, quizás justamente por su alta calidad estética (Vaughan 13). Su lenguaje firmemente enraizado en la vanguardia contemporánea, refleja una fe inquebrantable en los lenguajes actuales, en los materiales contemporáneos, en las técnicas modernas de iluminación, en texturas limpias, en la música electrónica y el arte del futuro. La culminación de la defensa de la creatividad y del *high tech* de Eva Jiricná, son las escaleras de cristal y de acero inoxidable bañadas en luz de color, que parecen flotar en el espacio. Estas escaleras de una inmensa elegancia tecnológica, se convirtieron en símbolos de la resistencia de la vanguardia británica ante el 'tacherismo' conservador (Whitfield 4).

Sin embargo, Jiricná no se integra del todo en la corriente *high tech*. Ella comenta, que después de haber colaborado con Richard Rogers¹¹⁰ y observado la obra de otros arquitectos como Norman Foster¹¹¹, detecta que el lenguaje tecnológico de estos le resulta ajeno por su rudeza. Jiricná dice que Rogers y Foster enfatizan la cantidad de material, mientras que ella trata de minimizarla, además de coordinar los componentes individuales para que trabajen como piezas funcionales del conjunto. Para ella, la arquitectura tecnológica debe ser un 'proceso de civilizar la tecnología'; cuando surge una nueva tecnología es muy ruda y rústica, y la tarea del arquitecto es 'domesticarla y enseñarle cómo comportarse'. Únicamente una tecnología que ha 'aprendido a comportarse bien' responde favorablemente a la gente que la utiliza (Vaughan 13). Mientras en el *high tech* de Rogers y Foster, la tecnología tiene como objetivo generar 'detalles intemporales' de alta tecnología, en la arquitectura de Jiricná lo tecnológico tendrá que someterse

a los deseos y necesidades humanos. Fiel a esta manera de pensar, ella ha intervenido en proyectos residenciales y comerciales, y ha creado muebles y diversos productos de diseño industrial, destacándose cada vez más en este nicho particular de la arquitectura contemporánea. Sus diseños se comprometen siempre con la innovación formal y tecnológica, y con la alta calidad de manufactura y de detalles (“Ms. Eva Jiricná”).

Mientras los arquitectos del *establishment* tienden a medir sus éxitos en términos de la escala de la obra, Jiricná no parece lamentar la ausencia de aeropuertos y rascacielos en su portafolio profesional. Para ella, semejantes preocupaciones por la escala son enteramente masculinas, pero reconoce que quizás ser una mujer le ha obstaculizado el acceso al campo de arquitectura de gran escala. “Somebody has to do the interiors [...] I probably had the right kind of approach since I don’t need to build big buildings for my ego” (Rose). El lenguaje *high tech* de Jiricná tiene la particularidad de ser altamente adaptable a distintas expresiones arquitectónicas, y a pesar de su gran atracción visual, nunca resulta protagónica, sino más bien dialógica. Como resultado, ha podido trabajar con éxito en espacios tan distintos como los del *high tech* rudo de Richard Rogers o del deconstructivismo extremo de Frank Gehry. Ejemplo de esta idea del diálogo, fue su propuesta para los interiores del ‘*Faith Zone*’ en el Domo del Milenio de Londres, en que planteó un espacio espiritual compartido de ambiente incluyente, con la capacidad de reunir a todo tipo de personas, inclusive aquellas sin religión. Sin embargo, esta propuesta radical fue rechazada por algunos círculos políticos y religiosos de Gran Bretaña que influyeron en las políticas oficiales del Domo, de tal manera que el *Faith Zone* finalmente tenía que ser dividido en áreas estrictamente separadas entre las diferentes religiones (Rose).

Steve Rose sugiere que la frustración oculta de Jiricná por no tener acceso a grandes proyectos, la condujo a perfeccionar al extremo el lenguaje de sus diseños de interiores, e

interpreta como la máxima manifestación de esta frustración velada, justamente las escaleras y su ingeniería extravagante y su lógica técnica y matemática deslumbrantes, que se han convertido en su *trademark*. Con éstas, ella ha logrado transformar una necesidad cotidiana de desplazamiento vertical en una belleza escultórica que roba la atención y somete y transforma todo lo que la rodea; sus espirales de vidrio sugieren un movimiento giratorio elegante. El resultado se parece a una serie de esculturas de hielo flotantes, hechas de complejos y mágicos sistemas de componentes bellamente detallados (5). La fascinación de Eva Jiricná por la alta tecnología, por el vidrio y el acero y por lo ingenieril, hacen que su feminidad se manifieste a través de un lenguaje inesperado. Para ella, la creatividad femenina tiene su fuente en una percepción diferente del mundo, que surge del interés por el microcosmos arquitectónico generalmente ignorado por el canon y por el *establishment* (“Arquitectura en femenino”). Así, para Eva Jiricná no existe una distinción entre lo interior y lo exterior, entre la arquitectura y el diseño de interiores, simplemente porque para tener un exterior se necesita de un interior. Y es en los interiores que pasamos la mayor parte de nuestra vida. En la manera de pensar de Eva Jiricná, el proceso espacial se inicia en el interior y se expande hacia el exterior (Rose). Según ella, los arquitectos generalmente no hacen lo que la gente realmente quiere, y aún así los usuarios tienen que vivir en los espacios proyectados sin considerar sus verdaderas necesidades (Vaughan, 2). Eva Jiricná es un rebelde silencioso que ha entrado al *mainstream* sin pedir permiso, sin influencias de redes sociales y desde un área de la arquitectura que generalmente es despreciada: desde el interiorismo exclusivo, espectacular y comercial. Mientras las obras del *high tech* tienden a ser cada vez más monumentales (por ejemplo el edificio de *Swiss Re*¹¹² en Londres y el *Chrystal Island*¹¹³ en Moscú de Norman Foster, el *Cybertecture Egg*¹¹⁴ en Mumbai de James Low o Torre Agbar¹¹⁵ en Barcelona de Jean Nouvel), Jiricná sigue invadiendo territorio dentro

del canon desde su pequeña escala. El canon, sin embargo, parece resistirse a que ella pueda expandir la gama de sus diseños más allá del interiorismo.

Martha Schwartz (1950-):

“Soy la vampira que succiona ideas”

Martha Schwartz, arquitecta de paisaje estadounidense de origen judío, ha revolucionado indudablemente el concepto del paisajismo. Es diseñadora y artista que ha jugado un papel importante en el escenario globalizado de la construcción urbana, por sus proyectos que proponen convertir el diseño del paisaje en una de las Bellas Artes. En cada uno de sus proyectos descritos como ‘*site-specific installations*’ (Black 12), propone borrar la división entre el arte y la arquitectura, generando diseños provocativos de colores extremos, de materiales únicos y de conceptos extraordinarios impregnados de humor. Schwartz, catalogada como una de los 100 diseñadores contemporáneos más importantes por la *Metropolitan Home Magazine*, ha hecho fama con sus diseños revolucionarios de espacios públicos en diferentes partes del mundo, desde los Estados Unidos y Canadá hasta Japón, Alemania, Suecia e Inglaterra (“Martha Schwartz”).

Martha Schwartz estudió en la Universidad de Michigan y posteriormente en la *Harvard School of Design*, en la cual sigue enseñando arquitectura de paisaje desde 1992. Además, tiene despachos de paisajismo en Cambridge, Massachusetts y Londres, Inglaterra (“Martha Schwartz”). Pertenece a una familia de arquitectos, hecho que califica como ‘una enfermedad congénita’ que siempre ha querido combatir, dedicándose al arte (Schwartz). En el contexto familiar impregnado por la arquitectura, áreas como el paisajismo no fueron reconocidas como ‘serias’ (Farrelly b.). Ella describe su rebeldía contra la arquitectura de la siguiente manera:

I did not want to be an architect, and I would say that in the sixties when I went to art school, the earthworks artists that I’m sure you all know who these guys were or are, I thought the righteous dudes in

the whole world, I mean, these guys are going out, they're communing with nature, responding and doing these very site specific objects that commune with nature, and what was ultra cool is that the New York gallery world could not make any profit out of it and I loved the way that it really kind of engaged much bigger issues, not just landscape, but social issues, this was art that somehow escaped the gallery world and was now kind of in the public realm as well (Schwartz).

Su primer proyecto como profesionalista, el *Bagel Garden* del 1979, la catapultó de inmediato a la fama como la ‘chica mala’ del paisajismo. Schwartz cuenta la historia del proyecto de la siguiente manera:

Pete (Peter Walker, the celebrated landscape architect who was Schwartz's inspiration as well as her first husband) was away on a business trip. 'I wanted', she explains with characteristic nonchalance, 'to transform the garden and have it finished for when he came home. So I went and bought a whole bunch of bagels and shellacked them', then pinned them down at grid-points into a parterre garden with a background of beds of purple gravel (Farrelly b.).

Después organizó una fiesta en el jardín e invitó un amigo fotógrafo para documentar el evento y el diseño. Estas fotografías fueron publicadas conjuntamente con un artículo en el cuál Schwartz declaró haber descubierto que ¡los *bagels* son el material ideal para el desarrollo de paisajes por ser baratos y democráticos! Las fotos y las declaraciones de Schwartz terminaron ocupando la portada de la revista *Landscape Architecture*, haciéndola famosa en un instante. En la época en que los arquitectos como Michael Graves¹¹⁶ y Robert Stern¹¹⁷ redescubrieron la ortogonalidad y las retículas geométricas del clasicismo formalista, Schwartz retomó las mismas ideas pero ¡jugando con *bagels*! Era una manera divertida, femenina, judía y neoyorquina de poner las cosas de cabeza; “[Mientras] todos querían salvar el mundo, yo únicamente quería hacer arte”. Aunque el mundo de diseño consideró al *Bagel Garden* como algo revolucionario, para Schwartz siempre era una simple broma: “Hacer ruido en la arquitectura de paisaje” (Farrelly b.), a la manera de sus ídolos Mary Miss¹¹⁸ y sus pórticos y pasajes, y Robert Smithson¹¹⁹ y sus ‘no-

espacios'. El '*pop-art*' es uno de sus estímulos por el uso de objetos cotidianos para expresar el rechazo hacia el *mainstream* del arte y de la arquitectura, por lo cual menciona a Jasper Johns y Andy Warhol entre sus influencias. El proyecto de *Bagel Garden* le enseñó que la disciplina de la arquitectura de paisaje no tenía un perfil consolidado ni un canon a seguir, lo que le daba la libertad de hacer lo que ella quería y seguir sus propias convicciones. Sin embargo, claro que esta no fue la estrategia idónea para volverse rica. De hecho, apenas ahora, décadas después, empieza a atraer patrocinadores, no tanto clientes, que desean financiar sus obras extravagantes (Farrelly b.).

En defensa del arte y del paisaje como partes del contexto humano, Schwartz critica el desequilibrio en el estatus de las diferentes profesiones, generado por los ideales del Primer Modernismo. Para ella, la visión bauhausiana de la posición hegemónica del arquitecto como artista por excelencia y como la figura central en la creación espacial, debe ser abandonada. Actualmente, ser arquitecto es como cualquier otra profesión que necesita colaborar bajo términos equitativos con otras ramas del diseño; hoy en día una sola persona ya no puede dominar el creciente flujo de información. Schwartz rechaza la postura de la tradición modernista de considerar el paisaje como un elemento insignificante y pasivo, y como un telón de fondo para el gran objeto arquitectónico (Black 13). En su propósito de romper los paradigmas modernos de la relación entre el edificio y el paisaje, Schwartz enfatiza el papel de la ciudad y de sus espacios urbanos como nichos de nuevas oportunidades para crear agencia social, cultural y política entre los habitantes. Mientras los artistas del *Land Art* buscan patrocinadores privados y fundaciones para financiar su trabajo, Schwartz prefiere jugar un papel activo en los procesos prácticos de desarrollo de las ciudades y de sus planes maestros (12). "Diría que mi trabajo es *Land Art*, pero traído a la ciudad, en la cual en vez de derribar piedras y masas de tierra, estamos

intentando manipular el material que producimos en la ciudad, materiales hechos por el hombre, nuestros contextos manufacturados” (12). Schwartz entiende el paisaje como “un lienzo sobre el cual vivimos nuestras vidas, nos juntamos como comunidades y construimos nuestras ciudades [...] los sistemas ecológicos insertados e integrados al paisaje deben ser entendidos y respetados, así como los sistemas de infraestructura a través de los cuales nos conectamos” (King 2).

El paisaje es todo lo que rodea al edificio, no únicamente espacios verdes vistos como equipamiento urbano. También los intersticios urbanos como las orillas de las carreteras y de las calles, las banquetas, las vías férreas, los estacionamientos, los corredores suburbanos y las calles comerciales son paisaje. El tratamiento que le damos a estos espacios residuales nos caracteriza culturalmente, quizás inclusive más que nuestros parques y plazas. El diseño, la forma y la calidad de estos espacios afecta al conjunto urbano en términos de qué tan vivible y memorable es, además de describir la naturaleza de la ciudad misma. En los tiempos contemporáneos, los espacios abiertos se están convirtiendo en símbolos de la cultura urbana contemporánea, por lo cual es importante que los espacios urbanos sean verdaderos ‘lugares’ con una imagen que puede generar en la comunidad un deseo de ser representada por ellos. Es de esta manera que un espacio urbano refuerza la formación de la identidad y de la autoestima humana. Así, para ella es un privilegio trabajar en diseños que promueven impactos positivos en la gente (Schwartz).

Para Luca Galofaro, Martha Schwartz es una paisajista que propone redefinir los espacios para crear un juego de territorios, en que los individuos se desplazan de un medio al otro, ya sea exterior, interior o intermedio. Cada medio está contenido en el caos del mundo y tiene su propia codificación y su conexión con los otros medios a través de ritmos de flujos de movimientos. El trabajo de los arquitectos es codificar estos medios, además de delimitarlos, evidenciarlos y generar ligas entre ellos para facilitar el movimiento de los flujos, y así generar significados

espaciales basados en las experiencias y en la historia. El objetivo final es ejercer una influencia positiva sobre la vida de las personas que utilizan los espacios. Para Galofaro, los diseños de Schwartz siguen las ideas de Deleuze y Guattari, de que la misión de un arquitecto o artista es modificar los ritmos y los medios del paisaje y del espacio, para evidenciar o anular los límites entre espacios, para territorializar un lugar determinado y estimular una serie de relaciones dentro de él. El territorio tiene la capacidad de adoptar ingredientes de otros ambientes que lo rodean y penetrarse en ellos, convirtiéndose en un espacio capaz de constituir paralelamente un ambiente exterior, interior o intermedio y convertirse en un instrumento evocativo. Un lugar concebido de esta manera “no es un objeto, no es una imagen, es un espacio, algo que no se ve, ni se toca, ni se siente, es algo donde se está. Es el modelo de experiencia” (Galofaro 61). La dimensión social de los diseños de Schwartz implica que el paisaje es un medio de comunicación en el cual el diseñador refleja la historia y la influencia del sitio. Para ella es mejor ofender a alguien que ser mediocre, es mejor crear algo temporal que inspira a la gente, que un diseño permanente que no estimula afecto (Riano).

Martha Schwartz no ha sido revolucionaria únicamente como diseñadora, sino también como mujer que lucha por ser reconocida en el campo profesional y académico. Según ella, el problema esencial de las arquitectas, es cómo ser tomadas en serio como personas de voluntad, de convicción y de una autoestima definida, ya que el medio en que se mueven considera estas cualidades como lo opuesto a lo femenino. Ella anima a las mujeres hacerse más visibles, pero sin perder el sentido de quienes son y de sus experiencias como mujeres. Describe su propio desarrollo profesional como un largo proceso de acierto y error, en que ella muchas veces se sentía incómoda en el momento de defender sus ideas. En aquellos momentos decisivos, se dio cuenta que los hombres no tenían los mismos problemas que ella de actuar con seguridad, hecho

que la llevó a buscar estrategias masculinas de manejar las situaciones. Sin embargo, Schwartz ha llegado a la conclusión que las futuras generaciones de arquitectas deben aprender a confiar en sí mismas y actuar de una manera femenina, sin tratar de ser como los hombres. Para ella, uno de los principales problemas para construir su carrera y su imagen profesional fue la falta de modelos femeninos en la profesión, por lo cual ella enfatiza la importancia de tener facultad femenina visible e influyente en las escuelas de arquitectura y diseño (4, 5).

La noticia en *The Boston Globe* del 19 de enero de 2007: “*A noted design professor [Martha Schwartz] who charged Harvard University with gender discrimination has withdrawn her resignation, but said yesterday the landscape architecture department remains a bastion of sexism without a tenured female professor in its 106 years of existence*” (Weber). Martha Schwartz, decepcionada por haberle sido negada la plaza permanente en la *Graduate School of Design* de Harvard, a pesar de sus años como docente y de tener una importante carrera internacional, presentó su renuncia el 12 de enero del 2007. Según ella, todas las plazas permanentes son ocupadas por hombres, en una escuela en que el 70% de los estudiantes son mujeres (Weber); la facultad universitaria no ofrece un modelo de género para tener cada vez mayor cantidad de mujeres en la profesión. Schwartz dice que “generalmente hay mentores, los hombres cuentan con ellos, tienen apoyo que los lleva a través de ‘rankings’ y procesos [...] Eso no existe si eres mujer, simplemente porque no existe un verdadero sistema para ellas, eres realmente alguien ajeno, yo lo he sentido en carne propia” (Zhou). ¡Hasta en el ambiente académico de la arquitectura y del diseño resulta muy duro ser una mujer!

Zaha Hadid (1950-):

”Si no te comes el miedo, no consigues nada”

Zaha Hadid... ella pudo, sola. La carrera arquitectónica de Zaha Hadid no ha sido fácil. Nacida en Bagdad, estudió primero matemáticas en la Universidad Americana en Beirut, antes de ingresar a la prestigiada *Architectural Association* de Londres y posteriormente ser socia de uno de los arquitectos líderes de la vanguardia del fin de siglo XX, Rem Koolhaas¹²⁰ (“Jury Citation”). Por influencia de él, ella aprendió a relacionar con eficacia la investigación teórica con la práctica arquitectónica y sus contextos culturales (“Retrato del mes”). Posteriormente, ha ocupado puestos importantes en universidades como Harvard y Yale. Su camino a la fama mundial es producto de una lucha constante, en la cual su gran originalidad ha sido el arma principal. Los clientes, los críticos de arquitectura y los colegas aprecian sus formas arquitectónicas y sus estrategias de diseño dinámicas, así que cada proyecto nuevo es más audaz que los anteriores y las fuentes de su originalidad parecen ser inagotables. El origen principal de la fama de Zaha Hadid han sido sus participaciones en concursos arquitectónicos internacionales, en los cuales ha podido demostrar su excepcional talento para crear lenguajes arquitectónicos no convencionales (“Jury Citation”). Curiosamente, ella era la arquitecta más famosa del mundo cuando todavía no había construido ningún edificio; sus elegantes dibujos habían llamado la atención del todos (Zabalbeascoa).

Pero ser mujer y llegar tan lejos en una disciplina considerada ‘masculina’, puede parecer imposible. Para Zaha Hadid, su exitosa carrera ha sido una hazaña y el precio que ha tenido que pagar por ello ha sido alto. En el inicio, nadie salvo su hermano y un restaurantero japonés de Sapporo creían que aquella arquitectura trazada en los dibujos llenos de fantasía, podía ser construida. Poco después Rolf Fehlbaum, un empresario alemán, le dio la primera oportunidad

de poner en práctica sus ideas y le encargó una estación de bomberos en *Weil am Rhein*, Alemania. Y a partir de allí, nació la ‘estrella’ de Hadid; ella se ha hecho la dueña de los premios arquitectónicos más importantes del mundo: el Mies van der Rohe (2003), el Pritzker (2004), y el RIBA (2000). Ha construido el Centro de Arte Rosenthal en Cincinnati (1998), la sede de BMW en Leipzig (2005), una estación de tranvía en Estrasburgo (2001) y una plataforma para salto de esquí en Innsbruck (2002), y tiene proyectos en Abu Dabi, Copenhague, Dubai, Corea, Marsella, Roma, Gales, Nápoles y Guangzhou (Zabalbeascoa).

Recuerda a Bagdad, la ciudad de su infancia y adolescencia, como una sociedad avanzada. El Irak de ese entonces era un lugar liberal y particularmente progresista para las mujeres.

Mi madre, que no trabajaba, y mi padre quisieron que estudiara. La familia te empuja a ser algo, evidentemente, pero hasta la revolución de 1958 la sociedad iraquí lo hacía posible. Había hasta un ministerio de la mujer [...] tan importante era el valor de la educación que mis padres, que eran musulmanes aunque no practicaban, me llevaron a un colegio católico porque era el mejor de la ciudad (Zabalbeascoa).

La vida en el colegio católico le enseñó a Zaha Hadid que la exigencia empieza por uno mismo. Allí aprendió que las cosas pueden hacerse de otra manera, la postura en que fundamentó posteriormente su fe en que la arquitectura puede cambiar la vida de las personas, y que por ello vale la pena luchar. Una arquitecta, amiga de su familia, la introdujo al mundo de la arquitectura a través de la construcción de maquetas: “Era fascinante ver cómo una pieza alteraba la casa. Y era la época en la que Irak se industrializaba y todo se transformaba con la construcción” (Zabalbeascoa).

Hadid salió de Bagdad a los 16 años de edad, y después de una breve estancia en Suiza y en Beirut, llegó a Inglaterra. El Londres de los años sesenta se estaba apenas recuperándose de la recesión económica y entrando a los vivaces años del *boom* petrolero; “Lo que era potentísimo

era el mundo del ‘*jet set*’ en Londres. Se respiraba lujo y glamour. [...] Yo entré en ese mundo como árabe con dinero. Viví unos años de locura. Podíamos ir a París sólo para cenar allí” (Zabalbeascoa). ¿Por dónde surge entonces la preocupación de Zaha Hadid por las cuestiones sociales? Según ella: “Un arquitecto debe entender a los pobres, pero también a los ricos, que son quienes tienen y ponen el dinero. La vida en los clubes es una universidad tan importante como pasear por las calles de los barrios marginales. Es bueno saber de todo. Y para un arquitecto, más” (Zabalbeascoa). A Zaha Hadid le fascina sin duda el lujo y la vida nocturna y por ello, no se limita como diseñadora; es igualmente importante diseñar mobiliario para clubes nocturnos o bolsos para Louis Vuitton. Ella retoma cualquier objeto y lo repiensa, ya que para Hadid todo es una extensión de sus investigaciones arquitectónicas (Zabalbeascoa).

Zaha Hadid llegó a la fama mundial en 1983 por su proyecto llamado *The Peak*, un club deportivo en Hong Kong. En su propuesta, insertó una forma fragmentada y cristalina en una topografía con fuerte pendiente. El resultado final fue una volumetría que parecía haber sufrido una explosión violenta. Las formas sensuales de la arquitectura de Zaha Hadid, acariciaban los pendientes de la tierra, envolviéndolas con su movimiento y uniéndolas así en un *continuum* con el cielo y con las nubes. El aire es el elemento por excelencia para Zaha Hadid, y en este proyecto lo manifestó haciendo flotar sus volúmenes arquitectónicos como si la gravedad no existiera. El crítico de arquitectura Joseph Giovanni dice, que ella inventó una nueva física visual antigravitacional. Esta propuesta de Hadid de formas fragmentadas evitaba cualquier sentido de unidad o coherencia. Los planos horizontales ya no surgían de una sola cimentación sino fueron tensados hacia distintas direcciones, como si el mismo aire los estuviera sosteniendo. A pesar de su presencia no-convencional, este proyecto no abandonó por completo los conceptos modernos, aunque se propuso cuestionarlos. En su diseño, Hadid aún aplicó elementos de la Modernidad

temprana como rampas, terrazas en el tejado y *pilotis* muy a la manera a Le Corbusier. También la organización de las funciones siguió los esquemas funcionalistas, como la ubicación y el diseño de los apartamentos tipo *maisonette* con los garajes en la planta baja y los espacios públicos sobre ellos (Cejka, 102). Aún con estas concesiones al Movimiento Moderno, *The Peak* significó una ruptura radical con lo moderno, ya que introdujo un orden y una configuración espaciales completamente nuevos: formas abiertas en lugar de volúmenes herméticos, una porosidad del espacio en lugar de una fortificación sellada. El proyecto cuestionó paradigmas formales y espaciales del Movimiento Moderno, sustituyendo la simplicidad racional con la complejidad caótica. Los ideales funcionalistas de la producción industrial de la arquitectura en masa fueron cambiados por objetos arquitectónicos únicos y privilegiados (Giovanni 34).

Muchos pensaron que el origen de *The Peak* eran las nuevas técnicas digitales de visualización de espacios que permitían liberarse de las limitaciones impuestas por la física gravitacional. Sin embargo, Zaha Hadid menciona como su fuente de inspiración principal, el constructivismo- suprematismo soviético de los años 20's. Kazimir Malevich y su búsqueda de la mítica cuarta dimensión plasmada en sus pinturas y en sus esquemas suprematistas, la condujo a configurar sus espacios a través de la fragmentación y organizarlos a base de un sistema de capas. Inspirada en las pinturas de Malevich, ella decidió sustituir los medios tradicionales de dibujo arquitectónico por pinceles y pintura sobre lienzo y así, generó un nuevo medio de invención espacial. Esta técnica de exploración arquitectónica generó una serie de formas y espacios casi intangibles y libres del dominio de los ángulos rectos y de las líneas paralelas. El estudio de la expresión suprematista llevó a Hadid a adoptar el uso de dibujos isométricos y perspectivas en la búsqueda de espacios irracionales llenos de formas distorsionadas. Hadid cuestionó también los convencionalismos del dibujo arquitectónico como medios de creación

arquitectónica, combinando diferentes técnicas, e inclusive distintos puntos de fuga en la misma imagen. Así nacieron las narrativas visuales generadas a través del manejo de dibujos en capas de acrílicos transparentes que mostraban simultáneamente varios estratos espaciales. El resultado fue una estética que pareció poner en duda a la realidad material con sus formas dinámicas sujetas a la aceleración visual. Los espacios experimentales de Zaha Hadid fueron precursores de sus edificios que finalmente materializaron las ideas suprematistas (Giovanni 36).

Los diseños de Hadid construidos o aquellos que han quedado a nivel de proyecto, han marcado una clara ruptura con la tradición bauhausinana; la arquitectura ya no era la consecuencia de las leyes newtonianas, sino surgía de una transmisión de diversas fuerzas vectoriales en contraposición (Giovanni 38, 39). Ella se inspira también en la obra de Oscar Niemeyer¹²¹, por reconocer el mismo espíritu atrevido de exploración arquitectónica que no siente temor ante la necesidad de experimentar vocabularios formales y espaciales nunca antes vistos. Esta misma actitud valiente ante lo desconocido, ha llevado a Hadid a crear proyectos que ahora son íconos de la arquitectura constructivista (Becker 7, 8).

En el principio las propuestas de Zaha Hadid fueron criticadas como teóricamente interesantes pero técnicamente imposibles de construir. Después del prestigio logrado por el proyecto de la estación de bomberos en *Weil am Rhein*¹²² (1993), en que ella amplió el espectro de los medios arquitectónicos transformando el edificio en una continuación del paisaje, la invitaron a participar en proyectos internacionalmente importantes que le dieron la oportunidad de explorar nuevos acercamientos al espacio arquitectónico. Es en esta fase de su carrera, que ella empezó a alejarse absolutamente de todos los conceptos modernos que todavía estaban presentes en *The Peak*, enfocándose al estudio de la interconectividad multidireccional de las formas y de los espacios fluidos y continuos. Así nació su concepto de la 'arquitectura en

movimiento', que surge de los movimientos del cuerpo humano en el espacio y en el tiempo, y que rechaza toda rigidez de geometrías regulares controladoras. Según Hadid, las formas arquitectónicas deben permitir que los espacios se expandan, y que ejerzan fuerzas contra las paredes del contenedor arquitectónico finalmente torciéndolo. El resultado es una serie de formas en espiral que reflejan el flujo de los espacios, permitiendo continuos cambios en los interiores (Giovanni, 40). Es aquí donde se puede observar la mayor diferencia entre el deconstructivismo de Hadid y las demás figuras importantes de esa corriente. Mientras la arquitectura de ella nace en el interior y se extiende violentamente hacia el exterior, generando un *continuum* entre ambos: el deconstructivismo generalmente produce volumetrías arquitectónicas como esculturas urbanas, dándole preferencia a la presencia exterior y dejando muy en segundo término el espacio interior.

Motivada por su proyecto de estacionamiento y la Terminal de transporte urbano en Strasbourg, Francia (1999), concentró su atención en la manipulación del paisaje urbano a través del manejo de edificios como una parte orgánica de un contexto urbano inorgánico. En el desarrollo del *Rosenthal Center for Contemporary Art* (1998)¹²³ en Cincinnati, propuso una diversidad de espacios interiores que reflejan las características particulares de las obras expuestas. El diseño tenía la intención de demostrar la superioridad de la diversidad en comparación con la similitud. Los espacios ópticamente ricos, estimulan la percepción visual de los visitantes a través del manejo de múltiples perspectivas, involucrándolos activamente con el edificio, y obligándolos a explorarlo y entenderlo, convirtiéndolo en una ruta personalizada de descubrimientos. En los últimos años el interés de Zaha Hadid se ha concentrado cada vez más en los espacios urbanos y en su carácter social. La idea es generar espacios arquitectónicos abiertos que invitan a la ciudad a entrar en ellos y atravesarlos. Ella llama a esta nueva

configuración porosa de la arquitectura el ‘tapete urbano’ que tiene la capacidad de borrar límites espaciales rígidos y que vive en reciprocidad con su contexto (Giovanni, 40).

Zaha Hadid reconoce que ha tenido que pagar caro todo lo que ella representa: ser mujer, inmigrante, querer ser pionera y ser rica; la combinación entre una mujer inmigrante, árabe, autosuficiente y autora de ‘cosas raras’, no le ha resultado fácil. Algunas veces el hecho de ‘ser marcada’ le ha favorecido, aunque también le ha bloqueado la entrada a ciertos encargos y terrenos profesionales (Zabalbeascoa). Por mucho tiempo su arquitectura fue vista como un fenómeno marginal, impráctica, extremosa e irreal (Giovanni 40). Por otro lado, también ha experimentado reacciones racistas y misóginas en su quehacer profesional; para ella únicamente una cerrazón de este tipo explica lo inexplicable cuando después de ganar un concurso, otros son los que construyen las obras (Zabalbeascoa). En Gales le retiraron el encargo de la Ópera de Cardiff¹²⁴ (1994) a pesar que ella había ganado el concurso arquitectónico.

Ese fue el trago más duro de mi carrera. Porque creí que con aquel proyecto podría por fin despegar. Pero aprendí. Hubo gente que se comportó con profesionalidad; otros como Richard Rogers, que levantó la voz en mi defensa, con amistad y con ética. Mucha gente creyó que aquello era tan injusto que se volvería a mi favor y, como víctima, me arroparían con encargos. Pero nada de eso pasó. Mi vida sigue siendo una batalla, y hoy Cardiff está olvidado. Nadie recuerda qué ni por qué ocurrió (Zabalbeascoa).

Y como suele suceder, también Zaha Hadid tuvo que encontrar su nicho de oportunidad durante estos años difíciles en que ganaba concursos que no lograba construir. Se hizo famosa en la arquitectura temporal. Así nacieron las escenografías para los *Pet Shop Boys*¹²⁵ y montajes de exposiciones como la de la cúpula del Milenio. Lo que a ella le duele, es que en Inglaterra donde actualmente vive y trabaja, le han negado muchas oportunidades y, sin embargo, sus proyectos realizados en el extranjero, le han dado glamour a la arquitectura británica (Zabalbeascoa). A pesar de todo, pocos arquitectos han impactado los cimientos del diseño tan fuertemente como

Zaha Hadid. Ella es el símbolo de una fuerza de voluntad férrea dentro del *establishment* de la arquitectura mundial (Giovanni, 40).

Zaha Hadid se ha convertido en su propio *trademark* y en una diva de la arquitectura de vanguardia, que ha apostado por la construcción de su imagen personal, queriendo crear un misterio, ya que según ella, el misterio es siempre mejor que una certeza. “Mi marca hoy es la de una pionera. Y la cultivo. De lo que represento, me gusta el modelo que puedo ser para las mujeres arquitectas. Creo que gracias a mí ha habido muchas que han pensado que era posible llegar alto” (Zabalbeascoa). Pero alcanzar la fama también ha tenido un precio, y ella ha tenido que sacrificar su vida personal y rechazar cualquier otro deseo que sea hacer arquitectura. “Pero si no corres riesgos, si no estás dispuesta a comerte el miedo, no consigues nada. Ocurre, que hay mucha gente que espera que otros abran el camino. Eso no me parece aceptable. Por eso yo decido qué caminos decido abrir. Y trabajo tratando de abrirlos” (Zabalbeascoa).

‘Contraesfera’ arquitectónica, ‘acciones capilares’ y la arquitectura de las mujeres

Al margen de los múltiples argumentos que se hayan podido esgrimir respecto a su naturaleza, su función maternal, su inherente papel doméstico, la salvaguarda de su moralidad, decoro y recato lejos del contacto cotidiano con el varón, su fragilidad y delicadeza..., su inutilidad, todos estaremos de acuerdo en reconocer que fue otra forma de entender el mundo la que interceptó el paso a las mujeres en esta época [siglo XIX y primeros decenios del XX], no sólo al estudio de la arquitectura sino al conocimiento general (Prieto González).

A pesar de una presencia femenina de más de 100 años en la profesión, su presencia en la arquitectura ha empezado a percibirse con mayor fuerza desde la década de los 80’s. Sin embargo es una paradoja, que la mayoría de los arquitectos considerados del *establishment* mundial son hombres, a pesar de que en buena parte de las escuelas de arquitectura, hay más

estudiantes mujeres. Para lograr una mayor visibilidad de las mujeres en la arquitectura, debemos reconocer su papel como agentes activos en la creación del espacio contemporáneo, pero también hacer presente su impacto como usuarias y conservadoras-mantenedoras de los espacios que han sido moldeados para sus actividades de la vida cotidiana. Además, debemos ampliar aún más el concepto de agente activo y considerar aquel círculo de mujeres que siempre ha rodeado al arquitecto hombre durante la historia: las madres, las esposas, las hijas, las amantes, además de los mecenas femeninos como las reinas, las aristócratas y las religiosas. Ellas han tenido un papel importante como inspiradoras, promotoras o inventoras activas del espacio arquitectónico (Prieto González).

¿Ha sido posible compatibilizar exitosamente las dos realidades, ser mujer y ser arquitecta? Normalmente el contexto cultural y social, la familia, los grupos de actividad y los medios de comunicación transmiten valores, modos de vida y estereotipos, que son afirmados, profundizados y ampliados a través del sistema escolar (Segura Graiño). Así, los estereotipos formados influyen en la manera en que los individuos perciben sus habilidades y los orientan hacia cierto tipo de áreas donde esperan poder actuar con éxito. En la arquitectura, esto ha significado que las mujeres se han ubicado en áreas que pueden ser relacionadas con campos tradicionalmente femeninos: en el diseño de la vivienda, en la arquitectura de interiores o en el paisajismo. Las diferentes investigaciones apuntan que uno de los factores importantes que ha influido en la ubicación de las mujeres en la periferia de la disciplina, así como en la desaparición de ellas del campo laboral y con ello, en la poca visibilidad femenina en la arquitectura, ha sido la falta de ejemplos de mujeres competentes que podrían ofrecer un modelo femenino alternativo de éxito (Oswald 196- 201).

En el ‘Planeta Construcción’ estudiado por Clara Reed, y especialmente en su ‘Tribu Arquitectónica’ de círculos de fraternidades, el lugar de las mujeres ha sido en los ‘proyectos de segunda’, en aquellos que no han sido considerados como ‘verdadera arquitectura’ (Greed 181). Otra alternativa ha sido casarse con un arquitecto hombre y formar una sociedad con él y de esta forma entrar al grupo de los ‘elegidos’, pero siempre conservando al hombre como el intermediario e intérprete (Farrelly). La presencia del hombre ha sido necesaria, ya que los círculos arquitectónicos tienen una sub- cultura que funciona a base de ciertos criterios tradicionalmente definidos y suelen bloquear conceptos y personas que perciben ‘diferentes’, entre ellas las ideas consideradas femeninas (Greed 181- 183). Dentro de estos criterios aparecen los ‘dualismos’ estudiados por Greed, que dividen la arquitectura en áreas ‘más glamorosas’ (áreas ‘duras’) de élite, y en aquellas suplementarias de menor estatus (‘blandas’), donde la mayoría de las mujeres se ubican. La alternativa para ejercer su profesión con mayor libertad ha sido establecer sus propios despachos dedicados a las áreas marginales de la disciplina (187- 189).

¿Las mujeres en sus áreas periféricas han podido formar una ‘contraesfera pública’? Retomando la idea de Rogers de la ‘contraesfera pública’ como algo que está simultáneamente dentro y fuera del *mainstream* (Rogers 736, 737), podemos observar, que desde las arquitectas de la Primera Modernidad como Perriand, Marsio- Aalto o Schütte- Lihotsky, hasta aquellas de la contemporaneidad como Jiricná o Schwartz, las mujeres han sido piezas importantes en la definición de un canon, pero frecuentemente su influencia ha venido desde una disciplina marginal. Es justamente el surgimiento de la cultura del consumo y del espectáculo la que ha promovido una dimensión nueva del poder femenino, desde estas zonas marginales, iniciando la reformulación y articulación del *mainstream* (Felski 1995: 61- 77; Roberts 842). Arquitectas

como Jiricná, Schwartz y Hadid han podido introducir lenguajes, enfoques e ideas nuevas a la arquitectura contemporánea, han sido poderosos ejemplos de la agencia femenina para otras mujeres en el campo de la arquitectura y las tres se han rebelado ante la hegemonía del Movimiento Moderno, a través de recursos arquitectónicos radicalmente anti-modernos. En la sofisticada arquitectura tecnológica de Eva Jiricná, se puede encontrar una semejanza con los lenguajes del *Art Nouveau*, condenados por los pioneros del Movimiento Moderno: Es evidente la semejanza conceptual entre los diseños de textiles, paneles y vitrales de Margaret MacDonald (*Arts and Crafts*), o las estructuras esbeltas y retorcidas de la arquitectura de Henri van de Velde (*Jugend Stil*) y las escaleras de Jiricná. El lujo, la vida nocturna y el glamour consumista han encontrado en Zaha Hadid un intérprete perfecto, que plasma descaradamente la cultura del espectáculo en objetos que se extienden desde bolsos hasta edificios. En sus recientes propuestas del *Abu Dhabi Performing Arts Center*¹²⁶ o del *Dancing Towers*¹²⁷ en Dubai, o su casa ideal en la exposición de IMM de Colonia o sus muebles exhibidos en Nueva York, todo en 2007, hay manifestaciones de formas sensuales a través de las cuales se pierden los límites entre el interior y el exterior, el contexto y el objeto arquitectónico. La plasticidad de estos edificios y objetos y su forma orgánicamente suave y ondulada que surge del suelo dejando en el interior de la volumetría cavidades, tienen cierto parecido, si así se quiere ver, con obras de Antoni Gaudí¹²⁸, tales como la Cripta de la Colonia Güell (1908- 1915) y el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia (1882-).

Y finalmente tenemos a Martha Schwartz, rebelde y burlona, que cuestiona los paradigmas modernos y que promueve los intersticios urbanos como nuevos territorios que tienen la potencia de activar la agencia social y cultural de los individuos. Ella se rebela ante el legado moderno proponiendo insertar la arquitectura nuevamente dentro del campo del arte, para generar espacios

como escenarios de experiencias humanas, cuestionando la importancia del momento temporal ante el concepto de la trascendencia de la Modernidad Racional. El resultado es la filtración de los conceptos del *Land Art* dentro de la arquitectura del *mainstream*, como sucedió en su proyecto del *Grand Canal Square*¹²⁹ en Dublin (2006), donde ella complementó con un paisaje futurista los proyectos arquitectónicos circundantes de Daniel Liebeskind y del *MDO Architects*. Sin embargo, debemos cuestionar si todo lo anterior es suficiente para hablar de una ‘contraesfera’ arquitectónica. Finalmente, para tener una verdadera ‘contraesfera’ femenina, quizás deberíamos hablar de una arquitectura y agencia femenina fuera del *mainstream*. Parece que figuras como Jiricná, Schwartz y Hadid son todavía ‘objetos exóticos’ atractivos dentro del ‘*jet-set*’ de la arquitectura contemporánea dominado por hombres. En este contexto, no tiene sentido insistir en la participación de las mujeres en un canon convencional, sino más bien plantear un tejido diferente de alternativas para responder a las múltiples necesidades de la vida cotidiana del mundo contemporáneo, pero vistas desde el ángulo femenino. Figuras como Zaha Hadid ayudan a tener conciencia de la presencia y del talento de las mujeres, pero no son los únicos ejemplos a seguir.

Para la gran mayoría de las arquitectas fuera del ‘estrellato’, quienes no han contado con los recursos económicos, ni con las redes familiares o de círculos sociales adecuados, las cosas no han sido sencillas. En muchas ocasiones, su presencia en el campo ha sido interpretada como una transgresión en un territorio de varones, aunque ellas seguramente no hayan buscado este efecto. El proceso de la inserción de las mujeres en la arquitectura, reconocer su presencia y hacerla visible, ha sido largo y con muchos obstáculos que vencer. Las arquitectas han tenido que hacer dos esfuerzos, primero crecer profesionalmente y después, crecer cuestionando los estereotipos existentes para poder ubicarse realmente donde una quiere estar (Segura Graiño). A pesar de la

evolución de las sociedades modernas, las mujeres no han podido liberarse de sus papeles convencionales y así el esfuerzo por un éxito profesional es generalmente paralelo a las tareas femeninas tradicionales. Segura Graiño pregunta: “Cómo podemos plantearnos las mujeres tener las mismas cotas de responsabilidad que los hombres dentro del ejercicio de nuestras profesiones, si no disponemos de la misma cantidad de tiempo que ellos para invertir en el aspecto ‘carrera’“. Y aún así, a pesar de la escasa disponibilidad de tiempo para la formación, experimentación y práctica, las mujeres están alcanzando cada vez mayor relevancia profesional.

Si acudes a tu trabajo, a tus estudios, con la lista de responsabilidades socialmente normalizadas como habituales del ‘ama de casa’, seguramente tu nivel de creatividad no será tan alto, como es el caso de los que acuden ‘limpios’ a sus trabajos, no tienen ni que desconectar de una problemática diferente, ni tienen que intercalar distintos ordenes lógicos en el mismo cerebro [...]. Este tipo de inferencias están siempre funcionando en el intelecto y en las emociones de muchas mujeres profesionistas. Me admira que podamos ser lúcidas en ocasiones (Segura Graiño).

La organización de la vida laboral se fundamenta en un modelo masculino, que prioriza valores, aptitudes y destrezas del modelo de socialización masculino, tales como el liderazgo, la competencia y la ausencia de aspectos emocionales. Para que una mujer se adapte a este modelo, se requiere de un sobre- esfuerzo que a veces no se quiere o puede hacer, o se hace con enormes costes (Segura Graiño). Sin embargo, las cosas están cambiando rápidamente. En la administración pública como en el sector privado, la cantidad de mujeres es cada vez mayor, lo que facilita el entendimiento profesional y formación de redes profesionales femeninas (Álvarez).

Lo que sí es visible, dentro o fuera del canon, es que los proyectos de las mujeres son diferentes e imaginativos. En el caso especial de las viviendas, quizás simplemente por una larga experiencia e historia de la vida cotidiana dentro de la esfera privada, las soluciones hechas por

las mujeres están muy conectadas con las necesidades del contexto en términos del espacio, los usos y la sostenibilidad. Las mujeres indudablemente han hecho visible la escala pequeña como aquel escenario que propicia las relaciones humanas, y han cuestionado el dominio del objeto arquitectónico privilegiado proponiendo una permeabilidad total entre el interior y el exterior, y han insistido en que la arquitectura y la ingeniería deben reflejar las necesidades de la sociedad. El enfoque femenino está en un diseño dialogante, abierto y socialmente sensible que pretende ofrecer alternativas para el usuario (Álvarez). Pero no hay una sola arquitectura de mujeres, sino un abanico de formas para acercarse a un proyecto.

Desearía poder expresarme tal como soy, siendo aceptada y valorada por ello, sin tener que adaptarme a ningún modelo preestablecido, que no tuviera que renunciar al tipo de inteligencia que tengo, ni a las emociones que están dentro de mí [...] Tenemos el derecho de ir imponiendo nuestra manera de ver y hacer cosas. No creo posible que se pueda hacer un trabajo medianamente creativo, operando desde la esquizofrenia de querer producir obras que han de ser legitimadas en virtud de elementos que las mujeres no mantenemos con habilidad [ni responden] a lo que sentimos como mujeres (Segura Graiño).

Hay incontables y diversas historias femeninas, maneras de ser mujer, así como tipos de arquitectura femenina. Como dice Judith Butler, el género es una forma de vivir y hacer actividades y performado en un escenario constructivo (Butler, 13). El género no puede existir por sí solo, se “genera” como consecuencia de una interacción con otros individuos, con el contexto y con las tradiciones;

[...] las normas sociales que constituyen nuestra existencia conllevan deseos que no se originan en nuestra individualidad. [...] si soy alguien que no puede ser sin hacer, entonces las condiciones de mi hacer son, en parte, las condiciones de mi existencia. [...] Como resultado, el ‘yo’ que soy se encuentra constituido por normas y dependen de ellas, pero también aspira a vivir de maneras que mantengan con ellas una relación crítica y transformadora (14, 16).

Somos en mucho productos de nuestro contexto. Probablemente la marginación de las mujeres a la ‘esfera privada’ y, en el caso de la arquitectura, a la periferia de la disciplina les ha dado experiencias y herramientas que son sorprendentemente valiosas en el momento que hay que enfrentar los retos y los problemas de una sociedad tardocapitalista en que las recetas modernas han quedado obsoletas. Quizás la tarea de las mujeres es ser aquellos agentes activos de la reinención de la arquitectura del futuro.