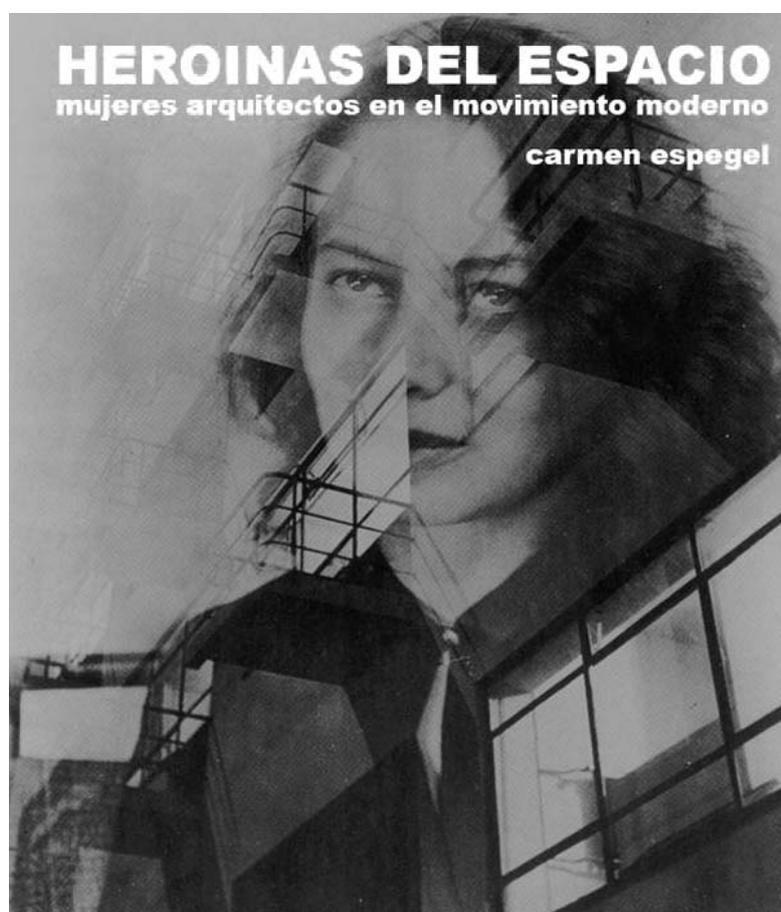


# Carmen Espegel

profesora titular · departamento de proyectos arquitectónicos · ETSA Madrid UPM



Portada del libro "*Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el movimiento moderno*" de Carmen Espegel.

## arquitectas pioneras en el siglo XX

Parece multiplicarse, en este inicio de milenio, un exuberante repertorio de exposiciones, libros, artículos y demás hechos culturales relacionados con la mujer. Sucede como si esta no hubiera existido como ser social hasta el siglo XIX, cuando empieza a cuestionarse su diferenciación jerárquica y funcional. Seguramente debido a que los historiadores, enciclopedistas, académicos y en general los "guardianes" de la cultura oficial, han sido por tradición hombres, los episodios y las obras de las mujeres creadoras, artistas, guerreras, aventureras, políticas o científicas, se han registrado muy raras veces en la Historia.

No es necesario argumentar aquí que la mujer ha sido considerada históricamente un ser inferior. De esto dan muestra algunas sentencias como "doy gracias al cielo que me ha hecho libre y no esclavo, que me ha hecho varón y no mujer" (Platón), "de todas las bestias salvajes, ninguna hay tan nociva como la mujer" (San Juan Crisóstomo), "la mujer es un hombre enfermo" (Aristóteles), o llegando al mundo moderno con asertos tan denigrantes como el de Ortega y Gasset que identificaba la esencia de la femineidad con el hecho de que "un ser sienta realizado plenamente su destino cuando entrega su persona a otra persona".

Gracias a un incremento positivo de la presencia femenina en la sociedad, esta situación comienza a equilibrarse, aún a costa de un alto nivel de sexismo retrógrado. Las investigadoras tratamos de rescatar el trabajo de nuestras antepasadas de las penumbras de la historia.

Ya en 1405 Christine de Pisan, la primera escritora profesional francesa, escribió *Cité des Dames*, una réplica a Boccaccio y a su *De Claris Mulieribus*. En esa obra, la literata concebía una ciudad en la que unas mujeres independientes vivían a resguardo de las calumnias de los hombres. Defendía apasionadamente los derechos y la honradez de la mujer así como su capacidad para trabajos artísticos como la pintura, la escritura e incluso la arquitectura. Pero no es hasta el Positivismo (Comte, Hume y Marx) cuando los occidentales empiezan a cuestionar el orden imperante. Entre esos interrogantes estarán los relativos a la condición de la mujer: distinta, distante, subyugada, subordinada.

La desigual posición entre hombre y mujer en la historia del arte queda evidenciada dramáticamente en el cuadro de Johann Zoffany, *Los miembros de la Royal Academy*. El lienzo muestra a los fundadores de la Real Academia Británica en 1768. Angelica Kauffmann y Mary Moser fueron dos miembros fundadores, aunque, a primera vista, no aparezcan entre los artistas retratados en torno a los modelos masculinos. En realidad, sí aparecen, pero idealizadas y transformadas en sendos bustos pintados y colgados en lo alto de la pared que queda tras el estrado donde posan los modelos. Ambas mujeres pasaron así a ser objetos de arte, figuras de contemplación y de inspiración, en lugar de productoras de arte. El pintor las transformó en meras "representaciones", que explicaban el concepto cultural y social de la mujer artista a lo largo de la historia del arte.

Al finalizar la Primera Guerra Mundial, el estatus imperante se derrumbó y fue necesario crear otro nuevo, sobre todo desde un punto de vista moral. Si la ética burguesa había desembocado en semejante horror bélico se debía buscar la causa en los erróneos principios en los que ésta se basaba. La mayor parte de los artistas se dedicaron a

redefinir los conceptos del bien y del mal y a reorganizar el universo dislocado que les había tocado vivir.

Cada generación intenta sincronizar su diagrama territorial con el mental, transformando las fronteras existentes, ampliando los límites conocidos o reutilizando los códigos espaciales que les otorga la tradición local. Las costumbres de una pareja que habita en común sin ningún lazo civil o eclesiástico no son, por supuesto, las de una familia tradicional mediterránea y católica. En el periodo de entreguerras, la mayoría de los artistas intentaron vivir en coherencia con la revolución estética que ellos mismos lideraron. Muchos (recordemos como anécdota relaciones "extrañas" como la de Simone de Beauvoir y Jean Paul Sastre o Gertrude Stein y Alice B. Toklas), llevaron al extremo dicha revolución en lo personal y social tratando de evitar al máximo, incluso en la disposición de sus casas, las normas socio-morales estipuladas y vigentes. Esta élite socio-cultural confundió, a veces, modernidad o vida comunal con promiscuidad. La vivienda refleja y connota en su configuración la ideología del individuo que la habita. Las pautas mentales se reflejan en el espacio, organizándolo y dotándolo de significados.

Las relaciones atípicas de muchas parejas vanguardistas, sin lazos matrimoniales, implicaban un rechazo del modelo de procreación tradicional y, por tanto, del estatus básico del sistema de parentesco y de la definición de género mujer-hombre. Los grupos de vanguardia preconizaron los nuevos modelos familiares que se desarrollarán en los años setenta y ochenta: parejas sin relación matrimonial, celibato y unión libre (simultáneos o alternativos), y familias monoparentales. Esto implicó una transformación del espacio doméstico. En la película *Carrington* [sobre la pintora Dora Carrington], se presenta una casa tipo "comuna" con varios usuarios que comparten una actividad cultural, literaria y afectiva. El grupo de Bloomsbury, que se reunía entorno a Virginia Woolf (autora de *Un cuarto propio*), formaba también una "familia" en la que además de convergencias culturales y anímicas existía mutuo apoyo y solidaridad entre sus miembros.

En la época de entreguerras, la institución familiar se liberaliza, tanto en su estructura, que tiende a privatizarse perdiendo sus pervivientes funciones públicas, como en los sujetos que la componen, que adquieren una mayor intimidad dentro de la institución. La vida personal se desdobra y dentro de la esfera privada de la familia se construye una existencia íntima autónoma. Por ello, la sociedad de este momento camina hacia familias "informales". A finales del siglo XIX la familia prevalecía sobre el individuo, pero en los albores del siglo XX su posición se permuta. En el caso de estos grupos minoritarios de la vanguardia de entreguerras, la vida privada del individuo ya no se confundirá con la familiar.

Los primeros análisis feministas contemporáneos se focalizaron en las obras de mujeres artistas, demostrando que las dualidades hombre y mujer, cultura y naturaleza, racionalidad e intuición se aplicaron en la historia para reforzar la diferencia sexual y como base de evaluaciones estéticas. Cualidades tales como "decorativo", "precioso", "sentimental", "íntimo", "afeminado" o "naturalista" fueron características peyorativas asociadas a la "feminidad" para medir el Gran Arte.

Además de Simone de Beauvoir, muchas otras optaron por consumir su

insubordinación al sistema en el campo del pensamiento como Simone Weill, Hannah Arendt o María Zambrano, que se iniciaron en la filosofía al final de la segunda década del siglo XX de la mano de importantes maestros. Unos años después podemos observar la aparición de la brillante obra filosófica de Agnes Heller que desarrolla una de las teorías del “mundo de la vida cotidiana”, siguiendo la rehabilitación del concepto de praxis de G. Lukács.

A lo largo de la historia, bajo un prisma antropológico, las relaciones de parentesco han expresado su importancia para conformar las estructuras reales, bien sean sociales, psicológicas, territoriales, políticas, económicas e incluso espaciales.

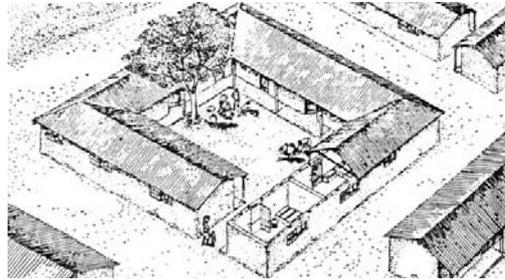
Los dos dibujos que se muestran en la p. 14 representan sendas casas, una de tipo matrilineal y otra de tipo patrilineal.

En la primera, característica de la tribu de los *ashanti* en Ghana, en el África Occidental, convive una abuela, sus hijos e hijas y la prole de éstas. Cada habitación es ocupada por un descendiente adulto mientras que las esposas de los hijos viven aparte en sus propias viviendas matrilineales que suelen estar próximas.

La segunda construcción, la del tipo patrilineal, más primitiva que la anterior y característica de la tribu de los *tallensi*, también en Ghana, dispone fuera de la puerta, junto al árbol sagrado y el túmulo cónico, de un área social para los hombres de la casa. Allí puede verse al patriarca erguido dentro del corral que es su dominio específico. A la derecha de la puerta está el cobertizo de techumbre plana para el ganado, donde a su vez moran los espíritus de sus antepasados. En el centro del recinto, existe un granero del que sólo el patriarca puede disponer. Siguiendo el recorrido de las agujas del reloj, comenzando por el lado izquierdo de la puerta del recinto, se dispone una habitación para los varones adolescentes, luego la alcoba, despensa y cocina (descubierta) de la madre y de la abuela del patriarca, después la cocina y la despensa de su cónyuge, de él mismo y de sus hijos.

Decía Paul Scheerbart en su texto “Glasarchitektur” (*Arquitectura de Cristal*) publicado en 1914: “Para elevar nuestra cultura a un nivel más alto, nos vemos obligados, nos guste o no, a cambiar nuestra arquitectura. Y esto sólo será posible si libramos a las habitaciones en las que vivimos de su carácter cerrado. Sin embargo, esto sólo podemos hacerlo mediante la introducción de una arquitectura de vidrio, que admita la luz del sol, de la luna y de las estrellas en las habitaciones, no sólo a través de unas cuantas ventanas, sino a través de tantas paredes como sea posible, consistentes por entero en vidrio, en vidrio coloreado.”

La visión del pintor y poeta Paul Scheerbart, acerca de una cultura elevada mediante el uso del vidrio, sirvió para asestar el golpe de gracia a un estamento oficial que imitaba los estilos más caducos. Pero esa democratización de la arquitectura, reflejo de la evolución de la sociedad, conllevó una transparencia impúdica, una manifiesta obscenidad, donde nada podía ocultarse, nada podía crecer, ni siquiera las necesidades más profundas y espirituales del ser humano. Sobre la contradicción existente entre esa arquitectura diáfana, transparente, dinámica y moderna que promovió el Movimiento Moderno y la exigencia de habitabilidad, de intimidad, de espiritualidad del ser humano, sobre esa contradicción irreconciliable en apariencia es donde investigaron fundamentalmente las arquitectas de los años veinte y treinta.



lilly reich



ray eames



lotte stam-beese

grete lihotzky

anna muthesius



margaret macdonald

eileen gray

Esquema patriarcal tribu *ashanti*, ghana.  
Esquema matriarcal tribu *tallensi*, ghana.  
Imágenes de arquitectas pioneras en el siglo XX.

Se puede afirmar que las arquitectas del período heroico proponen la habitabilidad de la fría y abstracta arquitectura moderna de "la nueva objetividad", porque proyectan para, en palabras de Walter Benjamin, "ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución". En su artículo "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea" publicado en 1929, Walter Benjamin critica la imposibilidad de desarrollar la actividad irracional de los surrealistas en espacios tan puros, tan asépticos, tan objetivos, como los que planteaban en aquellos momentos Le Corbusier o J.J.P. Oud.

El compromiso de la mayor parte de la arquitectura realizada por mujeres en el seno mismo de la Objetividad, fue hacer habitable el barril de Diógenes, que para Le Corbusier era un *súmmum* de "Sachlichkeit" (objetividad), pero también una cima de la arquitectura.

La evolución activa de la mujer como profesional es, tal vez, el parámetro más importante de la modernidad en el siglo pasado. La mujer ha estado constreñida a la artesanía, a la domesticidad, en resumen, al mundo interior y del interior. El paso de la mujer como objeto de la industria a la mujer como sujeto de la misma, ha sido un exponente de dicha modernidad. Margaret MacDonald junto a Charles Rennie Mackintosh, Anna Muthesius y Hermann Muthesius, Lilly Reich junto a Mies van der Rohe, Truus Schröder con Gerrit Thomas Rietveld, Marlene Poelzig y Hans Poelzig, Grete Schütte-Lihotzky junto a Ernst May, Charlotte Perriand con Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Smolenskaya junto a Nikolai Ladovsky, Aino Marsio Aalto con Alvar Aalto, Lotte Stam-Beese y Mart Stam, Alison Smithson y Peter Smithson, Ray Eames y Charles Eames, y Eileen Gray con Jean Badovici han sido algunas de las escasas mujeres que han intervenido como sujetos históricos de la industrialización arquitectónica, aunque sus trabajos hayan resultado eclipsados, sin excepción, por los conocidos nombres de sus compañeros.

La teoría arquitectónica ha estado influenciada por la ciencia, la filosofía y la sociología. Todas estas áreas generalmente estaban dominadas por hombres. Aunque las mujeres hayan poseído facultades intelectuales y creativas, la sociedad o la familia determinaba su papel y definía lo que podían hacer. La educación femenina estaba confinada en la casa y en la familia. Como consecuencia de una selección cultural que no natural, las mujeres no tuvieron acceso a "profesiones masculinas" durante mucho tiempo.

Hasta principios del siglo XX a las mujeres no se les permitió el ingreso a la universidad. Fueron las luchas lideradas por los movimientos feministas las que permitieron que la mujer accediera a la enseñanza de la arquitectura, aunque no existían reglas generales en las universidades porque la educación de grado superior para las mujeres seguía siendo una iniciativa privada.

Rita Levi Montalcini, premio Nobel de Medicina en 1986, dice en su autobiografía titulada "Elogio de la Imperfección", que "en el siglo pasado y en las primeras décadas del nuestro, en las sociedades más avanzadas -si se acepta el concepto, tan erróneo como profundamente arraigado, de que es válida la ecuación entre industrialización y progreso-, dos cromosomas X constituían una barrera insuperable para entrar en las escuelas superiores y desarrollar los propios talentos."

Dos excepcionales mujeres alemanas de la generación de la Primera Guerra Mundial deben ser nombradas aquí. La primera, Emile Winkelmann, nacida en 1875, tuvo su

propio despacho en Berlín desde 1908. Fue seguramente la primera arquitecta alemana que trabajó en la profesión libre antes de la Gran Guerra.

La segunda, Elisabeth von Knobelsdorff, nacida en 1877, fue la primera arquitecta que trabajó en un servicio civil, siendo arquitecta del Gobierno Provincial de Potsdam hasta 1923.

El cambio de siglo trajo los primeros signos de apreciación del trabajo de las mujeres en actividades creativas, y así los felices años veinte marcan un hito. Aunque se asuma generalmente que los "dorados años veinte" pertenecieron ante todo a la mujer, todos sabemos que sólo les correspondieron en determinados clichés: como el de vampiresa fumando un cigarrillo en los anuncios publicitarios, como "Girl" en los cabarets o como mujer tras el volante de un coche en tecnología.

La mayoría de arquitectas provenían del campo del diseño, de la pintura o de la escultura, donde estaban mejor consideradas. En la escuela de la Bauhaus, los estudios comprendían un gran número de asignaturas colaterales a la arquitectura. Sabemos que tras las mujeres Art Nouveau, las mujeres Déco y, después de éstas, las mujeres de la Bauhaus, jugaron un destacado papel en la historia del diseño y de la arquitectura del siglo XX, aunque fueran diseñadoras de tejidos y fotógrafas como Anni Albers, Otti Berger, Gunta Stölzl o diseñadoras como Alma Buscher, Marianne Brandt o Sophie Täuber-Arp, las que dominaran.

Muy pocas mujeres en la escuela de la Bauhaus dedicaron su atención a la arquitectura. Es necesario comentar que la política interna de la Bauhaus respecto a las mujeres, tanto profesoras como alumnas, resultó muy tradicional y convencional. La única joven docente de la Bauhaus fue Gunta Stölzl que participó como directora del Taller de Tejidos, tras seis largos años de trabajo como alumna en la escuela. Más tarde, en enero de 1932, Lilly Reich accedió a la dirección de los Talleres de Interiorismo y Tejidos hasta la desaparición de la escuela un año más tarde. La famosa fotografía de 1926 de los maestros de la Bauhaus en la cubierta de la Casa Preller en Dessau, realizada por Gropius con disparador automático, muestra de izquierda a derecha a Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl y Oskar Schlemmer.

La participación de la mujer en la nueva sociedad soviética quedó reflejada en un alto número de alumnas que siguieron los cursos de arte, arquitectura e ingeniería en los años veinte. En la Unión Soviética, aunque la educación artística se reorganizó totalmente en todo el país en otoño de 1918, no fue hasta la creación del Instituto Vkhutemas en el año veinte cuando aparece la combinación de arquitectura, producción (madera, metales, textiles, cerámica, poligrafía) y arte (pintura y escultura). La importancia que esta escuela ha tenido en el desarrollo formal de la arquitectura moderna del siglo veinte ha sido notable. Entre los estudiantes de la escuela de Vkhutemas, podemos destacar a Komarova, colaboradora del estudio de Alexander Vesnin; Prokhorova, colaboradora de El Lissitzky; o quizá la más conocida de todas, Smolenskaya, cuya propuesta para el concurso de la Casa de Congresos de la Unión Soviética, realizado en 1928, anticipa una extrema modernidad, aun hoy en desarrollo, por su planteamiento de masas oblicuas en la sección vertical.

La dirección tomada en la Unión Soviética después de la Revolución fue considerar que el arte era un todo. Artistas como Malevich, Tatlin, El Lissitzky, Alexander Vesnin, y entre ellos Alexandra Exter, Popova y Stepanova, practicaron simultáneamente pintura, arquitectura, diseño gráfico, interiorismo o diseño teatral. Exter, que estudió en la Escuela de Bellas Artes de Kiev, fue, junto a El Lissitzky, una de las grandes emisarias entre las vanguardias soviéticas y las europeas. A partir de 1907 vive entre París y Moscú. El trabajo experimental lo comienza con las escenografías que realiza en colaboración con el director Alexander Tairov en el teatro Kamerny de Moscú, destinadas a señalar el inicio de la hegemonía del teatro soviético en esos años.

Popova realizó para el director de teatro Meyerhold diversos montajes teatrales y junto con Alexander Vesnin diseñó un intrincado montaje al aire libre para la reunión masiva de Khodynskoe, en honor del Tercer Congreso del Comintern, en Moscú en 1921. Stepanova, componente del grupo de trabajo Constructivista, compañera sentimental de Rodchenko, produjo junto a éste innumerables diseños textiles y de ropa.

No solo arquitectas, sino también ingenieras como Tatyana Makarova, trabajaron para la industria de la edificación. A ella se deben los estudios formales, que realizó en 1929, de paraboloides hiperbólicos para su utilización como nuevas cubiertas suspendidas.

Dentro de la Europa Oriental, encontramos también a grandes arquitectas. Entre las checas, Hana Kucerová-Záveská (1902-1944), que construyó en el barrio de Dejvice en Praga, para la Exposición de Vivienda Baba, dos magníficas viviendas unifamiliares: la Villa Ballinger (1931-32) y la Villa Suk (1932), con una arquitectura funcional de gran calidad.

El tenebroso período posterior destrozaría tan alentadores comienzos. Grete Schütte-Lihotzky, que había estado en 1930 en Moscú con el grupo de Ernst May y en 1933 en Viena como miembro de la resistencia contra el fascismo, fue sentenciada a 15 años de prisión ya que, excepcionalmente, se libró de la pena de muerte. Otti Berger, estudiante de diseño textil en la Bauhaus entre 1927 y 1933, fue asesinada en un campo de concentración en 1945. Otra alumna de arquitectura de la Bauhaus entre 1919 y 1923, Friedl Dicker, que siguió el curso preparatorio de Johannes Itten en Weimar, murió en 1944 en Auschwitz. Charlotte Perriand, en 1940, a causa de la invasión alemana en Francia, huyó a Japón donde continuó sus investigaciones.

La gran arquitecta italiana Lina Bo Bardi colaboró en la resistencia partisana bajo la ocupación alemana, y terminó exiliándose en Brasil a partir del año 1946, tras la decepción sufrida ante la llegada al poder de la Democracia Cristiana y con ella el regreso de los viejos fantasmas previos a la guerra. En Brasil, desarrollará una excelente arquitectura que se encuentra a la altura de las mejores producciones del siglo XX.

La discriminación femenina en el acceso a la profesión de arquitecto ha continuado a lo largo del siglo XX y es interesante recordar aquí que, hace tan sólo cincuenta años, concretamente en 1963, se funda en París la *Union Internationale des Femmes Architectes* porque la *International Association of Architects* no admitía a arquitectas, aunque existieran y, como tan reiteradamente hemos visto, trabajaran "a la sombra" de colegas masculinos.

Todavía hoy, en palabras de Sánchez Ferlosio, la jerarquía social más alta de una "mujer es la que puede alcanzar como modelo -con la belleza como única medida de su «más valer»-. Mirar, ahora, hacia lo que ciertas mujeres del pasado lograron no es simple nostalgia retrógrada, ni radical feminismo reivindicativo, sino una verdadera necesidad histórica de búsqueda de otros modelos que sirvan para otorgar mayor dignidad a cualquier ser humano.

Las cuatro arquitectas de las que voy a hablar a continuación forman una parte importante de la pléyade más radical de la arquitectura del siglo XX. Tal vez un rasgo común a las cuatro heroínas es la íntima relación que en sus respectivas existencias hubo entre su obra y su vida. Eileen Gray, Lilly Reich, Charlotte Perriand, Grete Schütte-Lihotzky.

Y con esta última, con Grete y el equipo de Frankfurt, explicaré las influencias que algunas mujeres americanas no arquitectas tuvieron en la vivienda social alemana de entreguerras, más particularmente en el caso de Frankfurt am Main.

## EILEEN GRAY 1878-1976

*Una arquitectura para mejorar la vida*

Decía Picasso que "un maestro es el que no copia completamente".

El trabajo más significativo de esta arquitecta, la villa Maison en bord de mer: E.1027, que construyó en la Riviera Francesa para y con Jean Badovici, entre 1926 y 1929, es una constante negación del principio de exclusión, propio del paradigma racionalista, consiguiendo, sin caer en el eclecticismo, simultaneidad de lenguajes clásicos y modernos.

La originalidad de Gray se basa en la imitación poética de los mejores sistemas, de los mejores proyectos, de los mejores autores. Ello requiere una capacidad crítica que exige un profundo trabajo. Su originalidad no es aquella que pudiera denominarse "originalismo" y que comúnmente se entiende como no repetición, no copia ni imitación de otras obras, ni siquiera esa otra, aún más banal, de lo "distinto de lo acostumbrado o contrario a lo acostumbrado", sino aquella que podríamos denominar "origenialidad", término utilizado por el inconformista e irónico músico Erik Satie, que remite a la cualidad de lo original, que en su primera acepción es la reducción al origen, a sus datos originales, auténticos y esenciales, al arquetipo sin renunciar a la historia.

Gray no origina obras que los historiadores de arte pudieran reconocer y clasificar como paradigmas. Al contrario, construye obras que intentan deliberadamente ser vulgares, usando la palabra en su sentido etimológico estricto, que significa "común a todos", común a las mejores obras de la arquitectura. Gray no copia las formas sino la razón de las formas y considera que la originalidad deriva totalmente de la calidad funcional que cada edificio posee. Esto demuestra un talento y un refinamiento enormes que producen una mayor diversidad y una mayor complejidad, resultando su arquitectura la sombra de una duda permanente, como se denuncia en el título del

artículo que junto a Badovici escribieron en 1929 con motivo de la publicación de la casa en *L'Architecture Vivante*, *De l'éclectisme au doute*.

En el germen de la Maison en bord de mer se conjugan varios modelos previos (la casa inglesa de campo, la villa italiana, la casa vernácula, y la machine à habiter), pero no se produce una arquitectura de amalgama impura sino que al hacer que todos esos conceptos queden enlazados mediante un elemento común, una estructura común, se consigue una unidad poética de rango superior a todas las anteriores, en un nuevo lenguaje y con una nueva forma más moderna. Esa estructura profunda común que subyace en la E.1027 podría denominarse la geometría del arte de habitar. Eileen Gray llega al proyecto de arquitectura por temperamento, por madurez personal y por formación intelectual y científica. Para ella la arquitectura no es más que la búsqueda de la mejor forma que armonice todos los requerimientos del fin al que va a servir. Gray aborda la arquitectura como consecuencia de una concepción estructural de la forma, búsqueda ya manifestada en su aplicación directa a objetos y muebles. Su concepción de la forma no se detiene únicamente ante el hecho plástico o estético, sino que abarca una conciencia fenomenológica de la relación entre ser humano y espacio. La persona que habita una casa moderna es una persona moderna, o por lo menos puede hacerse, al habitarla, una persona moderna, más sana, más higiénica, más libre. El suyo, al igual que algunos grupos de vanguardia, es un compromiso ético. Sus constantes de preocupación en cualquiera de los proyectos con los que se enfrenta son: el hombre moderno, la exactitud, la comprensión de las necesidades humanas, el pensamiento lógico y el lugar.

La E.1027 nos anticipa un funcionalismo que podríamos denominar "inductivo" porque conduce, induce y dirige al conocimiento de la función todavía ignorada, o en palabras de Platón "lo que hay de más excelente en la realidad", trabajando desde lo particular a lo universal, siendo su funcionalismo contrario al funcionalismo "deductivo" o "silogístico" de razonamiento mediato y, por lo tanto, no intuitivo.

La búsqueda de "un arte que sea la prolongación de la vida" sería la guía que Gray extiende a todas las escalas de la arquitectura.

En el centro de cualquiera de las elecciones que debe realizar Gray para proyectar la casa, está el SER HUMANO, su forma de vida, su dimensión de morador y constructor de su propio ser. "Debemos construir para la gente de tal manera que puedan encontrar, una vez más, en la arquitectura la alegría de aumentar el poder y la realización completa de sus potencialidades", decía Gray en la revista más importante de ese momento *L'Architecture Vivante*.

## LILLY REICH 1885-1947

*El espíritu del material*

Lilly Reich, reconocida pionera del diseño moderno, fue autodidacta, al igual que otras destacadas arquitectas. Se labró una de las más respetables carreras profesionales de la Alemania de entreguerras como arquitecta, interiorista y diseñadora de exposiciones, mobiliario, tejidos y vestuario. Su trayectoria comenzó en la primera década del siglo XX



Lina Bo Bardi, museo de arte de Sao Paulo, MASP, durante su construcción.

Eileen Gray, 1878-1976.

Imagen interior obra de Eileen Gray.

Imagen de Le Corbusier, Eileen Gray y Jean Badovici.

y terminó en la antesala de la Segunda Guerra Mundial cuando las circunstancias políticas anulaban cualquier esperanza de continuidad para una profesional independiente en Alemania.

El periodo profesional de mayor fecundidad de Lilly Reich comenzó en 1927 cuando se asoció con el arquitecto Mies van der Rohe, sin dejar por ello la actividad de su propio taller. La exposición "De la Fibra al Tejido" supuso su carta de presentación en la relación profesional con Mies, que mencionó dicho trabajo cuando sugirió a la ciudad de Stuttgart que encargase a Reich el montaje de la sala de exposiciones que formaría parte de la muestra "La Vivienda" que la Werkbund organizaría en la ciudad en 1927 y de cuyas cuatro zonas, la central sería la "Colonia Residencial de Vivienda Moderna Weissenhof". Se construyó en una colina desde la que se vislumbraba toda la ciudad, bajo la supervisión de Mies, y en ella intervinieron quizá los mejores arquitectos europeos: Behrens, Le Corbusier, Gropius, Hilberseimer, Oud, Scharoun, Stam, los hermanos Taut y el propio Mies.

Reich diseñó y organizó ocho de las nueve áreas de exposición que se repartieron sobre dos lugares de la ciudad: uno, cerca de la Colonia, donde se mostraron materiales de construcción y maquetas de las viviendas, y otro, en el centro de la ciudad. Las distintas salas presentaban productos industriales, modelos de cocinas, vidrio, linóleo, tejidos, papeles pintados, o bien, diseños textiles provenientes de la Bauhaus.

Tras el gran éxito que supuso la Exposición de Stuttgart, ese mismo año Mies y Reich ejecutaron su siguiente obra en colaboración, el Café de terciopelo y seda dentro de la exposición "La Moda de la Mujer".

La atractiva y sugerente fotografía que conocemos revela un gran espacio continuo sectorizado en distintos ámbitos mediante unas superficies verticales mixtilíneas o planas, cualificadas por medio de enormes telones de seda, rayón y terciopelo suspendidos de elegantes barras metálicas. El espacio que obtienen Mies y Reich resulta de una extraordinaria sensualidad tanto por los materiales como por el color elegido para los mismos (terciopelos negros, naranjas y rojos; sedas doradas, plateadas, negras y amarillo limón). La textura de los paños se logra mediante la vibración que da el plegado continuo de la tela suspendida y, a su vez, tensada en su parte inferior. Todo ello produce un conjunto con una exuberante austeridad del espacio que fluye entre los materiales y sus brillos subyugadores.

Lilly Reich preparó junto con Mies van der Rohe la Exposición Universal de Barcelona inaugurada en la primavera de 1929. Reich estuvo a cargo de la dirección artística de las veinticinco zonas expositivas que mostró la representación alemana.

El trabajo cumbre de su trayectoria aparecerá en el año 1931 cuando, con motivo de la "Exposición de la Construcción Alemana", se encargaron de la sección "La Vivienda de nuestra época". La muestra pretendía dar a conocer novedosos materiales de construcción y vanguardistas propuestas arquitectónicas. En estas últimas mostraba una serie de apartamentos y propuestas de vivienda para solteros y parejas sin hijos.

Para la sección de la madera Reich decidió utilizar el material en bruto sin ningún proceso de transformación o tratado. Los tabloncillos apilados se presentaban apoyados

sobre el suelo de manera paralela o perpendicular al muro de fondo sobre el que se fijaron, en contraste, diversos paneles de madera. La fuerza geométrica y gráfica del conjunto abstracto armonizaba con la oportuna tipografía, en contrapunto horizontal.

La planta baja del gran pabellón que albergaba el conjunto estaba ocupada por cuatro viviendas proyectadas por la propia Lilly Reich, Mies van der Rohe, Hugo Häring y los hermanos Wassili y Hans Luckhardt.

La vivienda de Reich se unía mediante un muro exterior con la proyectada por Mies van der Rohe. La casa de Reich se estructura sobre un esquema en L de lados desiguales que permitía diferenciar la zona nocturna de la zona diurna y de servicio. La zona de noche acoge dos dormitorios, uno femenino y otro masculino, con un baño común compartido.

En la Casa de Huéspedes, amuebló de manera similar tanto el "Apartamento para una pareja casada" como el "Apartamento para una persona soltera", aunque en el segundo, por tratarse de un único espacio compacto que desarrolla las funciones diurnas y nocturnas, el mobiliario se condensa y deviene un elemento multifunción de gran interés. Así, el mueble que delimita el vestíbulo sirve además para privatizar el salón-dormitorio o bien esconde una cocina. Cerrado no denota su función oculta, pero abierto muestra un fregadero, estantes, barras donde colgar utensilios de cocina, quemadores, cajones, espacio de trabajo. En una versión más amplia se escamotea incluso la mesa de comedor que, al descender, muestra el soporte de apoyo enrasado con el frente del armario.

Reich creó algunos de los espacios interiores más bellos y de mayor calidad de la historia de la arquitectura del siglo XX.

## CHARLOTTE PERRIAND 1903-1999

*Sinergia entre industrialización y artesanía*

"Desgraciadamente, en este taller no bordamos cojines"

Esta frase la utilizó Le Corbusier para desdeñar el ofrecimiento de colaboración que le hizo Charlotte Perriand en el año 1927, pero la pieza que ella expuso en el Salon d'Automne de 1927, titulada *Bar sous le toit*, únicamente construida con acero cromado, hizo cambiar de opinión al maestro que la invitó a colaborar en su estudio. La arquitecta francesa Charlotte Perriand inició su propia experiencia en el estudio de Le Corbusier y Pierre Jeanneret en Rue de Sèvres en ese mismo año.

Gracias a la invención del Casillero estándar, Le Corbusier reunió en 1924-25 todos los contenedores habituales en un solo elemento estandarizado. Los casilleros metálicos, yuxtapuestos, superpuestos o encastrados, con sus puertas correderas, abatibles o batientes, además podían subdividirse. Su forma prismática producía una simplificación sustancial del espacio y una relación directa con el contenedor arquitectónico: "Este mueble, el casillero, no añade su posible arquitectura a una arquitectura ya terminada. Él hace arquitectura". Este concepto resulta decisivo en la nueva ordenación de la vivienda.

Alrededor de 1925 los interiores de planta libre proyectados por Le Corbusier se organizaban con un mobiliario de factura artesanal, traído de cafés, como las sillas Thonet, muy poco acordes con la revolución espacial que el mismo arquitecto proponía.

Cuando Charlotte entra en el estudio de Le Corbusier y Pierre Jeanneret en 1927, la modernidad no había llegado todavía al mobiliario ni al interiorismo en el estudio de la Rue de Sèvres. En los siguientes diez años, a partir de la estrecha colaboración que se produce entre Perriand y Le Corbusier y Pierre Jeanneret, el espacio interior se extrema en su libertad, se adjetiva en su funcionalidad y se cualifica en su dinamismo, a través de una coherencia absoluta entre interiorismo, mobiliario y arquitectura.

Dentro del ambiente kitsch y déco francés de los años veinte y treinta, Perriand se enfrenta al diseño de interiores y muebles desde una perspectiva integral, desde una dimensión completa que observa los problemas funcionales, circulatorios o formales.

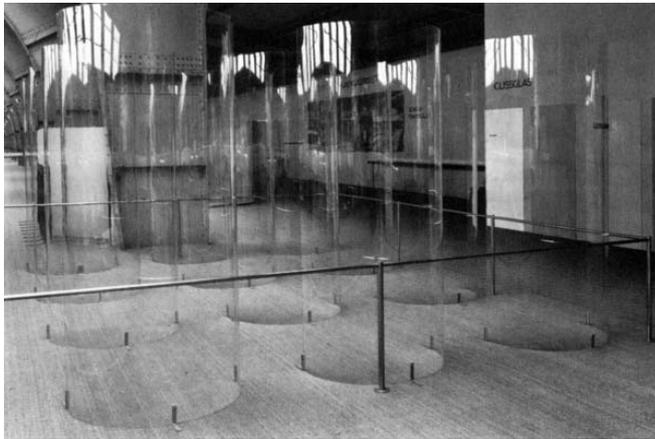
Perriand colabora en numerosos proyectos de arquitectura, diseñando, por ejemplo, los equipamientos para la villas La Roche-Jeanneret, Stein en Garches, y Savoie en Poissy, así como los interiores del Pabellón Suizo en la Ciudad Universitaria y la Ciudad Refugio de l'Armée du Salut en París.

El stand del Salón de Otoño de 1929 fue montado y abierto al público durante el viaje de conferencias de Le Corbusier en América del Sur. En él se presentaron los nuevos muebles que habían sido mostrados por primera vez en el Salón de Artistas Decoradores, al comienzo del verano de 1929. La firma Thonet-Francia los financió, asegurándose los derechos de explotación comercial de los modelos.

En el apartamento de 90 m<sup>2</sup>, un largo muro de almacenaje con apertura a ambos lados dividía el salón de las áreas de servicio y los dormitorios. Lo que sí resulta novedoso es toda una serie de soluciones "funcionalistas": pavimento de losas de vidrios de Saint-Gobain colocadas directamente sobre una cama de arena y el falso techo de vidrio opalescente que producen un efecto difuso de fuente luminosa; el pavés de vidrio Nevada utilizado por primera vez en fachada; los nuevos casilleros con perfilera de latón cromado y puertas deslizantes; el sillón gran confort se inclina por medio de amortiguadores hacia una cómoda posición oblicua; la pesada placa de vidrio de la mesa de comedor es soportada por cuatro grandes tornillos de regulación; en el dormitorio, la cama de 1,30 m de ancho se puede separar del muro mediante unos rodamientos; en la cocina, la disposición central de los fuegos permite mediante la colocación de tres placas cromadas móviles el desarrollo de los diversos trabajos en diferentes tiempos, lo que supone una especie de división temporal del trabajo culinario, en fases claramente separadas. Por primera vez, la cocina y el baño se proyectan con tanto cuidado y detalle.

Todo ello hace de este espacio unicelular eficiente y lírico un himno a los nuevos materiales, una alegoría de la "máquina de habitar".

En pleno 1940, a causa de la presencia alemana en Francia, Charlotte Perriand huye a Japón donde proseguirá sus investigaciones. De vuelta a Francia, en 1950, diseña el primer prototipo de la cocina para la Unidad de Habitación de Marsella. En estas fechas comienza una de las colaboraciones más fructíferas de su carrera: con el arquitecto-



Lilly Reich, 1885-1947.  
Exposición "la moda de la mujer". Cafe de terciopelo y seda, 1927.  
Exposición "pueblo alemán-trabajo alemán". Sección de vidrio, 1934.  
Charlotte Perriand, 1903-1999.

ingeniero-constructor Jean Prouvé en sus talleres de Maxéville. Las colaboraciones de Perriand se multiplican durante toda su carrera, trabajando solamente con arquitectos de primerísima categoría como Lucio Costa, Niemeyer, Candilis, Josic & Woods.

Pero el punto culminante de su carrera, donde reúne todas las investigaciones previas sobre arquitectura de montaña, prefabricación, estandarización, célula mínima, industrialización y materiales, llega con el proyecto del complejo invernal de Les Arcs en Savoie. Entre 1967 y 1982, Perriand proyecta y construye las tres estaciones de esquí de Les Arcs a mil seiscientos, mil ochocientos y dos mil metros de altitud, con alojamientos para dieciocho mil personas. La idea motriz de Les Arcs es trabajar con la agrupación de células mínimas.

En el interior de los apartamentos, Perriand trabaja con tres tipos de bloques húmedos (lavabo-ducha, lavabo-bañera-inodoro y cocina) estandarizados y pre-equipados. El bloque de baño completo está construido como un casco continuo de poliéster que formaliza la bañera, el lavabo, el inodoro, el suelo y las paredes, una cáscara donde todas las instalaciones se resuelven en su exterior siendo accesibles desde cada apartamento.

La meta que Perriand se ha propuesto a lo largo de su carrera se resume muy bien en el título de la exposición retrospectiva que se realiza en 1985 en el Musée des Arts Décoratifs de París, "Un Art de vivre". Ella cree que hemos sido sobrepasados por la evolución de la máquina y que las cuestiones sobre arquitectura se plantean frecuentemente "en términos de forma y no de necesidades". Sus interiores reflejan, utilizando las palabras con las que Hegel describe la pintura holandesa, el "domingo de la vida".

Con más de noventa años, aún continuaba trabajando con su equipo en el taller de Rue Las Cases. Perriand pensaba que "la creatividad es espontánea pero, para preservar su frescura mientras se busca su perfecta ejecución, necesita ser alimentada, enriquecida por todos los miembros del taller. No hay rivalidad, solo sinergia."

## MARGARETE SCHÜTTE-LIHOTZKY 1897-2000

*El esplendor del compromiso ético*

Un arraigado compromiso social y político, junto a una existencia centenaria y pionera, constituyen los dos componentes esenciales para entender la arquitectura que Grete Schütte-Lihotzky fraguó con perseverancia a lo largo de casi ochenta años de profesión.

Grete Schütte-Lihotzky escribía en 1926 en un artículo denominado «La Racionalización en la casa»: "cuando la función ha sido solucionada, entonces el proyecto puede comenzar". Su trabajo más importante fue el planeamiento que hizo durante los años veinte junto con el arquitecto y urbanista Ernst May en Frankfurt am Main, donde construyeron quince mil viviendas, que representaron el 90% de las viviendas construidas en Frankfurt en todo ese período.

Durante los primeros veinte años del siglo pasado la ciudad de Frankfurt am Main se había desarrollado como una gran urbe nuclear. La primera guerra mundial y su

consecuente paralización de toda actividad edificatoria durante y después de la contienda, junto con un aumento de la tasa de nupcialidad y una afluencia de población de otras regiones, elevaron las necesidades de vivienda de una manera drástica. En 1924, Ludwig Landmann fue elegido alcalde. Como antiguo concejal de vivienda entendió que debía continuar con la política de ampliación de la ciudad y como antiguo edil de economía comprendió que era vital el desarrollo de Frankfurt hacia una ciudad de comercio, ferias y centro de transporte. Por ello elaboró un Plan General de Construcciones que sentaría las bases para una buena política de viviendas y de urbanizaciones. Gracias al trabajo conjunto de Ludwig Landmann como alcalde, Ernst May como concejal de urbanismo y Bruno Asch como edil de finanzas, se hizo posible investigar y acometer nuevos conceptos urbanísticos.

May propuso un crecimiento de la ciudad de Frankfurt mediante diversos complejos urbanos satélites que funcionasen como colonias autárquicas. Al noroeste, junto a las orillas del río Nidda, se crearon unos asentamientos extensivos cerca de la naturaleza, como Praunheim, Römerstadt y Ginnheim. La disolución de la ciudad centralizada requería dotar de todo tipo de servicios a los nuevos barrios.

“Luz, aire y sol”, el lema de la nueva conciencia constructora, encontró en la edificación de una sola altura la forma ideal del habitar. Tras cada hilera de viviendas se disponía el jardín, concebido más como huerto, alargado y estrecho, limitado por las calles en su zona posterior. En el perímetro de estas colonias, como zona de transición hacia el campo, se emplazaron pequeños jardines para uso y disfrute de los habitantes de la ciudad. En el caso de las viviendas en bloque, se propuso una ocupación con tres plantas incluida la baja. Los alojamientos a ras de suelo poseían huertos en alquiler y, los de las plantas superiores, terrazas ajardinadas o verandas.

El concepto básico de racionalización de los alojamientos implicaba la normalización de elementos constructivos como puertas, ventanas, picaportes, paramentos o cubiertas que debían ser aceptadas por todos los contratistas. Su propuesta fue ampliar esta normalización al mobiliario combinable, diseñado por los arquitectos Ferdinand Kramer y Franz Schuster, para que respondiera eficazmente a la pequeña dimensión de las viviendas.

Otra clave para economizar la unidad habitacional consistía en la mecanización del proceso constructivo, que reducía los tiempos de edificación mediante el uso de un sistema de paneles prefabricados “in situ” de hormigón armado de gran formato, tanto para muros como para forjados.

La misión de Margarete Lihotzky en la Oficina de la Construcción consistió en aunar ideas sobre la racionalización de la economía doméstica para aplicar a las diversas tipologías de hogares que se construirían en Frankfurt am Main.

Los estándares mínimos de May, gracias a los cuales se pudieron producir tal cantidad de viviendas, dependieron en gran medida del uso de ciertos dispositivos de almacenaje, tales como camas plegables, y sobre todo de la magnífica y efectiva cocina que Schütte-Lihotzky diseñó, la Frankfurter Küche. Este primer ejemplo de cocina estándar, hecha a medida, tenía 6,43 m<sup>2</sup> y fue producida por el ayuntamiento de Frankfurt con precios más baratos que los que ofrecía la industria privada. La cocina

estaba diseñada para facilitar y racionalizar el trabajo del ama de casa, con el objetivo de mejorar la posición social de la mujer. "Toda mujer pensante debe ser consciente del retraso que tienen aún los métodos domésticos, y debe reconocer que éstos obstaculizan su propio desarrollo, y, por lo tanto, también el de su familia", escribía Grete Schütte-Lihotzky en 1926.

En una mirada retrospectiva Margarete opinaba sobre su estancia en Frankfurt de la siguiente manera: "El equipo de especialistas realizó todo lo que estuvo en su mano para obtener lo mejor, a nivel funcional y formal, dentro de lo que era posible técnica y económicamente en la Alemania de la segunda mitad de los años veinte. Una vez más formaba parte de una comunidad, la proscrita en esa época, comunidad de arquitectos modernos, que defendían determinados principios e ideas arquitectónicas y luchaban por ellos con compromiso. Toda la élite de la arquitectura que había reunido Ernst May, tuvo primero que hacer entender sus ideas a la población. Entonces se estableció una cadena sin fisuras para todos los trabajos, desde la representación en las asociaciones públicas llevada a cabo por Ernst May, hasta los arquitectos que comenzaban desde el primer anteproyecto, pasando por los proyectos básicos y de ejecución, detalles de obra y presupuestos, contratación, construcción, hasta la vivienda finalizada, incluso más allá llegando a asesorar a los habitantes sobre el mobiliario y la utilización de lo distribuido. Todo estaba en manos del arquitecto que proyectaba y funcionó estupendamente, un caso muy extraño en una administración del estado."

Ernst May, tras resumir sus cinco años de actividad al frente de la Oficina para la Construcción en la revista *El nuevo Frankfurt*, aceptó el encargo de la Unión Soviética para planear y construir nuevas ciudades. En Octubre de 1930, otros diecisiete arquitectos, entre los que se encontraban el matrimonio Schütte-Lihotzky, Hans Schmitdt y Mart Stam, abandonaron Alemania para unirse con May en Moscú.

Grete abandonó la Unión Soviética en agosto de 1937, en un largo itinerario que la llevaría a Estambul, Atenas, Trieste y París.

Pero el paso del tiempo no atenuó su responsabilidad moral hacia la sociedad. Por ello, en 1988 rechazó el prestigioso premio vienés "Título de Honor Austriaco de la Ciencia y el Arte" al saber que lo recibiría de manos del presidente Kurt Waldheim, en su día oficial del ejército nazi. Grete Schütte-Lihotzky murió en Viena pocos días antes de cumplir los 103 años. Las secuelas de una gripe terminaron con una dilatada, valiente y generosa vida.

Para terminar, me gustaría descubrirnos la gran contribución de unas pioneras americanas no arquitectas de finales del siglo XIX y principios del XX al desarrollo de la vivienda social moderna en la Europa de entreguerras. Durante el año pasado en la Universidad de Columbia desarrollé un trabajo de investigación que ha constatado la gran influencia que los manuales escritos por las americanas Catherine E. Beecher, Christine Frederick y Lillian Gilbreth tuvieron sobre los programas residenciales construidos por la Nueva Oficina de Construcción de Frankfurt, liderada por Ernst May en los años veinte, en la que trabajó Margarete Schütte-Lihotzky. Cada una de ellas, desde posiciones muy diversas (Beecher más intelectual, Frederick más pragmática y Gilbreth más científica) racionalizaron, mecanizaron y modernizaron la casa con el fin de mejorar el trabajo de la mujer en ella.



Le Corbusier, Percy Scholefield (primer marido de Ch. Perriand), Charlotte Perriand, en el *bar sous le toit*. Salón d'automne de Paris, 1927.

Grete Schütte-Lihotzky, 1897-2000.

Exposición *die neue wohnung*. Cocina de Frankfurt, Werkbund. Stuttgart, 1927.

Siedlung Praunheim, 1926-1929.

Mecanización de la cocina.

En los textos de las americanas no hubo controversia acerca de si la casa era el lugar apropiado para la mujer, pero sí se dijo que la vivienda no era un lugar bien diseñado para permanecer en ella. Estas mujeres fueron las primeras que hablaron sobre la casa desde un nuevo punto de vista: el punto de vista del usuario.

Todas ellas fueron citadas en numerosos e importantes libros de vivienda de los años 20. Entre ellos podemos destacar: *Die Neue Wohnung (The new house. Woman as a designer)* escrito por Bruno Taut en 1924, *The Minimum Dwelling* de Karel Teige publicado en 1932 y finalmente, Sigfried Giedion en su libro *Mechanization Takes Command* de 1948.

Se debe decir que no existe la más mínima duda sobre las influencias de estas americanas sobre la obra de May y Schütte-Lihotzky en Frankfurt. La cuestión ha sido descubrir la profunda relación entre el progreso que hizo el mundo americano femenino, tan pragmático y utilitarista, en términos de cientificismo sobre la vivienda social europea liderada por los alemanes de entreguerras.

Todos recordamos como los principales arquitectos europeos: Gropius (1913-*Werkbund*), Behne (1923-*Functional modern construction*), Le Corbusier (1923-*Vers une architecture*), Mendelsohn (1924-*Amerika*) o incluso el mismo Ginzburg (1924-*Style and epoqe*), miraban con admiración hacia América en términos de producción industrial y de métodos de eficiencia en el trabajo. Todos veían en Taylor y en Ford sus referencias y trataron de transferir estos logros hacia la arquitectura moderna. Imágenes de industrias americanas, silos, líneas de montaje están en nuestra memoria.

Lo curioso y extraño ha sido descubrir que el grupo de la *intelligentsia* europea de signo socialista y comunista, Bruno Taut, Karel Teige o Ernst May, cuando tuvieron que construir y pensar vivienda para la clase trabajadora también miraron hacia América, pero hacia el trabajo realizado por mujeres no arquitectas. Los arquitectos de la República Socialista de Weimar, con un entendimiento social de su trabajo y una mirada abierta hacia la participación ciudadana, invitaron a hablar a las asociaciones de mujeres, quienes finalmente introdujeron el progreso americano en la modernización de la vivienda.

Lo que en un principio fueron unos manuales dirigidos exclusivamente hacia el mundo femenino, finalmente fueron tomados por los pioneros de la vivienda social moderna como un leitmotiv.

Conferencia pronunciada por Carmen Epiegel, Profesora Titular de la ETS de Arquitectura de Madrid, en la ETS de Arquitectura de A Coruña, el 26 de Noviembre de 2012.