
¡En este taller no bordamos cojines! Una aproximación a Charlotte Perriand desde el género

David Luís López
david.luis@uji.es

I. Resumen

200



Algunas mujeres del siglo xx llegaron a convertirse en auténticos referentes de la arquitectura del movimiento moderno. Uno de estos casos es el de la francesa Charlotte Perriand que, a pesar de vivir y desarrollar su actividad en uno de los periodos más convulsos de la historia europea y occidental, supo dar forma a sus ideas y colaborar con algunos de los más prestigiosos arquitectos y diseñadores de la historia, e influir de forma decisiva sobre sus trabajos y propuestas creativas más trascendentales. Así pues, desde la comprensión que la arquitectura y el diseño debían estar al servicio de las personas y no al contrario, Charlotte Perriand logró convertirse en un referente de la emancipación de la mujer dentro de la arquitectura contemporánea.

Palabras clave: género, arquitectura, historia, historia de la arquitectura y el diseño, estética, crítica feminista.

II. Introducció

El siglo xx fue el periodo histórico en el que por primera vez las mujeres comenzaron a desarrollar sus primeros trabajos en determinados campos profesionales, como la arquitectura o el diseño. Surgen en este momento, las primeras escuelas técnicas en las que se acepta la entrada –siempre de forma regulada y minoritaria– de mujeres en las aulas. Muchas de estas mujeres tuvieron que superar restricciones y enfrentarse a una sociedad patriarcal en la que para las mujeres sólo quedaba la esfera de lo privado: la casa. Y lo mismo ocurría en el ámbito laboral, dónde sólo determinadas y muy escasas actividades –todas ellas vinculadas con el cuidado y con la educación infantil– eran las que socialmente estaban aceptadas para las mujeres. Con todo, y a pesar de las dificultades para acceder a la formación reglada en la arquitectura y el diseño, su lucha seguía una vez acabados los estudios al tener que enfrentarse de nuevo ante unas estructuras que impedían, en la mayoría de los casos, su desarrollo profesional posterior.

Charlotte Perriand encarna el espíritu de esa nueva mujer que comenzaba atisbarse durante las primeras décadas del siglo xx. Su trabajo siempre apuesta por la innovación y la adaptación al uso de nuevos materiales para ofrecer productos de diseño que resuelvan problemas. La funcionalidad era la base elemental de sus planteamientos de diseño y arquitectónicos, y son precisamente estas premisas las que la llevan a desarrollar, entre otros muchos objetos, el que posiblemente haya tenido mayor trascendencia en la historia del diseño: una silla alternativa a los diseños de la Bauhaus.

III. Objetivos

201



Los objetivos de este artículo de investigación consisten en acercarnos a la biografía de esta arquitecta y diseñadora del siglo xx, Charlotte Perriand, desde una perspectiva de género. El análisis biográfico, y especialmente las diferentes etapas de su trayectoria profesional, se configuran como un marco idóneo para poder acercarnos, desde una mirada de género, a sus creaciones y su praxis arquitectónica en un campo eminentemente masculino. Del mismo modo, a través de la puesta en valor de su trabajo y la difusión de sus creaciones, se pretende la dignificación de una mujer en su esfera profesional, que se consolida como referente de emancipación femenina y que ha permanecido en silencio durante décadas, por una historiografía e historia del arte sesgada en la que los trabajos de las mujeres tendían a ser considerados como menores.

IV. Material y método

La metodología utilizada para llevar a cabo esta investigación es, casi de modo necesario, la hermenéutica, esa interpretación de los textos en su propio contexto. La principal labor para la realización de esta investigación ha sido fundamentalmente la búsqueda bibliográfica, que ha empezado en las bibliotecas más cercanas, como la de la propia Universitat Jaume I, o también la del Colegio Territorial de Arquitectos de Castellón (CTAC) y, por supuesto, gracias a las nuevas tecnologías e Internet.

Es imprescindible hacer mención en este apartado de algunas de las referencias más importantes con las que hemos trabajado: la obra de Kevin Lynch *The Image of the City*; *El espacio doméstico: la mujer y la casa*, de Atxu Amann, y *Arquitectura y Género*, de Mónica Cavedio, o la obra de Carlos Hernández Pezzi, *El género de la arquitectura: la Ciudad compartida*. Todas narran de alguna forma la trayectoria de Charlotte Perriand, y muchas de ellas se centran específicamente en su faceta más conocida, la de colaboradora del arquitecto Le Corbusier, y evidencian la necesaria traslación a las investigaciones de género el proceso emancipatorio de esta mujer en su propio contexto vital.

V. Resultados

El ámbito de la arquitectura desarrolló, conforme estamos observando, profundos cambios que afectarían para siempre en las formas de elaborar y concebir los proyectos arquitectónicos, y por supuesto, el diseño del mobiliario que configuraba estos espacios. Del mismo modo, la presencia de mujeres fue muy reducida, pero, además de Eileen Gray –cuya trayectoria, como hemos visto, configura una parte necesaria de la historia de las mujeres en la arquitectura– queremos

hacer referencia en estas páginas a otra arquitecta cuyos trabajos también han contribuido a la construcción de los cimientos de la historia de las mujeres en este campo.

Charlotte Perriand nació en París el 24 de octubre de 1903 y creció en el barrio Marché Saint-Honore. Allí vivían y trabajaban sus padres, un sastre y una modista, de manera que Perriand creció «observando el mundo de la alta costura desde el punto de vista del pequeño artesano» (McLeod, 2003: 11), aunque pasaría largas temporadas en la Borgoña y la región de Saboya, en casa de su abuelo paterno.

Desarrolló sus estudios en decoración y diseño durante los primeros años de la década de los veinte y lo hizo en la École Centrale de l'Union des Arts Décoratifs de París, donde recibió formación en art déco por parte de profesores como Maurice Dufrené. Esta educación formal, siempre en ambientes de refinado gusto francés, fue la base para sus posteriores trabajos, que paradójicamente, escaparon de los estilos de los que aprendió. Sin embargo, en esta escuela fue donde llegó a comprender que el diseño interior de los espacios era también una forma de crear arquitectura. En ese sentido, el propio director de la École Centrale de l'Union des Arts Décoratifs afirmaba que «las obras de la artesanía supuestamente inferiores son de igual estatura que el “gran arte” de la arquitectura. Un ebanista es un arquitecto» (Dufrené cit. en Rodríguez, 2013: 93).

En 1926, Perriand contrajo matrimonio con su pareja, Percy. Fijaron su lugar de residencia en un antiguo taller de fotografía en la *rive gauche*. En este periodo, Perriand asume su verdadera independencia familiar y descubre verdaderamente la modernidad literaria, gracias a la literatura inglesa o la musical, de la mano del *jazz* de Louis Armstrong. Era un periodo de revolución cultural y de apertura intelectual, en el que «Perriand también utilizó su vestuario como reflejo de su posicionamiento ideológico [...] su imagen andrógina evidenciaba su posicionamiento como nueva mujer francesa» (Rodríguez, 2013: 95).

Sin embargo, su condición de mujer casada no duró demasiado tiempo. La propia Perriand señalaba que «el matrimonio en esa época era la única vía posible para que una crisálida se transformara en mariposa. Y una mariposa vuela» (Perriand, 1998: 22), sin duda un gesto que nos muestra su moral progresista y liberal que rechazaba los cánones y las reglas establecidas en su sociedad contemporánea. En ese sentido, podemos pensar que Perriand también sería precursora en las nuevas relaciones interpersonales, y sentimentales, en las que los roles de género estaban cambiando.

En lo que respecta a su trayectoria profesional, no cabe duda que su forma de entender el mundo influiría considerablemente. Frente a unos estilos tan decorativos y anclados en un pensamiento decimonónico en los que fue instruida. Pronto descubre que su verdadera pasión es la arquitectura, aunque continúa realizando proyectos y diseños sobre piezas de mobiliario e interiores, en los que procura desmarcarse de toda tradición. Al respecto, Rodríguez (2013: 96) afirma que:

Mientras que sus primeros interiores estaban motivados por el lujo asociado con las artes decorativas francesas, su producción posterior deriva de un compromiso crítico con los enfoques contemporáneos de la vivienda moderna, aunque el confort sensorial continuaría siendo una característica distintiva de sus proyectos.

Muy posiblemente, el giro en su forma de diseñar se produjo gracias a la lectura de varios libros que Le Corbusier había escrito al respecto. Al conocer su trabajo, trató de colaborar con él y recibió por respuesta una de las frases con mayores connotaciones machistas que Le Corbusier pudiera pronunciar «desgraciadamente en este taller no bordamos cojines» (Le Corbusier cit. en Rubino, 1982). Sin embargo, poco tiempo después, descubrió una pieza expuesta en el Salon d'Automne de 1927, *Bar sous le toit* que pertenecía a esta diseñadora. Se trataba de una pieza «únicamente construida con acero cromado y aluminio anodizado, [que] hizo cambiar de opinión al maestro [y] la invitó a colaborar en su estudio» (Espiegel, 2012: 22).

Perriand participó en el Salon d'Automne de 1927 con un *stand* que reproducía su propia casa, un piso en el que planteaba una nueva forma de vivir y de habitar, que transformaba la forma de relacionarse. Es más, a partir de ese momento, Charlotte comenzó a considerar el cuerpo como unidad de medida propia de la arquitectura moderna, un retorno, en el sentido dimensional, al orden clásico, en el que la persona se configuraba como el centro de atención, y resultó que «Perriand planteaba aquello que Le Corbusier estaba buscando, la respuesta a las necesidades básicas del hombre» (Cruz, 2008: 138).

Tal vez uno de los hechos que –aunque no podemos afirmarlo con suficiente contundencia– animaron a Le Corbusier a pedir la colaboración de Perriand en su estudio de arquitectura fue precisamente que, siendo él quien había estado defendiendo que eran los arquitectos quienes debían realizar proyectos integrales –es decir, desde las construcciones arquitectónicas hasta el diseño de los objetos más pequeños–, el diseño de los espacios interiores y principalmente el del mobiliario con el que debía *equipar* esos espacios siempre fueron un problema por resolver. Y es que, como apunta Espiegel (2007: 198):

... los interiores desarrollados hasta 1927 por Le Corbusier y Pierre Jeanneret se organizaban con mobiliario de factura artesanal [...] muy poco acorde con la revolución espacial que proponían. La modernidad no había llegado todavía al mobiliario ni al interiorismo en su estudio de la Rue de Sevres.

Este hecho, su incapacidad de desarrollar una solución adaptada a sus formas arquitectónicas a través del mobiliario, le costó duras críticas. Tanto fue así que durante la exposición de Stuttgart de 1927, la responsable de interiorismo –la feminista Enra Meyer– afirmaba que (Erna Meyer, cit. en Rodríguez, 2013: 88) «Me ha decepcionado Le

Corbusier, ¡el que más de todos! ¿Qué ocurrió con todos los principios de su libro? ¿Es esto lo que quería decir con estética maquinista?».

Sin duda, un problema que Le Corbusier afrontó con el fichaje de Perriand, quien llegaría a convertirse en un engranaje imprescindible para el desarrollo de los proyectos integrales del estudio, evitando a partir de entonces unas críticas que pudieran llegar a restar el prestigio adquirido durante años. Sin embargo, antes de la llegada de la diseñadora, el estudio ya había estado trabajando en la búsqueda de una solución. Como explica Cruz, «previa llegada de Charlotte Perriand, la búsqueda por comprender el problema del mobiliario era parte fundamental de esta exploración» (2008: 135). Y en el mismo sentido –aceptando el problema al que se enfrentaba él particularmente–, reconocerá durante «La aventura del mobiliario» (una conferencia que tuvo lugar en Buenos Aires) que (Melgarejo, 2011 a: 217):

... estaba obsesionado por la anomalía del mobiliario [...] Mencionó a Perriand, a la que se refirió como «nuestra asociada para el acondicionamiento de los interiores de las casas». Para acometer la renovación de la casa, Le Corbusier eligió a una mujer.

En definitiva, es gracias a la llegada de aquella joven mujer a la que cerró sus puertas en una primera instancia, con lo que se establece una coherencia entre mobiliario y diseño arquitectónico surgido en el estudio de Le Corbusier. Ahora, las premisas que Le Corbusier había defendido habían tomado su forma definitiva y estaban completamente adaptadas a los principios del diseño moderno. Así pues, el problema que resuelve Perriand es precisamente encontrar el equilibrio entre (Cruz, 2008: 136):

... el vacío corbuseriano, como contraposición al horror vacui burgués, tan decimonónico, que está adecuadamente conformado desde el punto de vista de los límites que lo contienen. El contenedor se ha logrado, pero ante él aparece un gran inconveniente: a este vacío tan ligero se superponen aparatosos muebles, a cuya masa parece faltar ligereza y descomposición.

Sin embargo, resulta cuanto menos curioso que fuera precisamente Charlotte Perriand (que había desarrollado sus estudios dentro de los paradigmas clásicos del diseño de interiores y que creció en un ambiente de gusto refinadamente tradicional) la mujer capaz de encontrar la solución al problema del arquitecto. Como curiosidad, se considera que ese cambio producido en la forma de entender los espacios por parte de Perriand fue casi inconsciente, desde pequeña, a partir de su estancia en un hospital. En ese sentido, la misma arquitecta explica en su autobiografía que (Perriand, 1988: 14):

Con diez años, entré en el hospital infantil para que me extrajeran el apéndice, como a todos los niños de esa época [...] El lugar me gustó, era blanco, la habitación desnuda [...] De vuelta a casa, la leonera de muebles y objetos saltaba a la vista y lloré. La sobriedad del hospital me convenía. Por

primera vez, inconscientemente, descubrí el *vacío omnipotente* porque lo puede contener todo.

Otro de los factores que contribuyeron al éxito de los diseños que elaboraron a partir de ese momento Le Corbusier, Jeanneret y Perriand, fue precisamente la visión femenina que aportaba. Su educación había sido muy diferente a la de ellos, en una sociedad en la que «la mujer tenía la responsabilidad moral y material del hogar y las tareas domésticas eran su forma de expresión» (Melgarejo, 2011 a: 217). En ese sentido, por su condición de mujer, Perriand conocía mejor que sus compañeros masculinos cuáles eran las necesidades del hogar y el espacio que requerían.

Con la llegada de Perriand al estudio, colabora en diversos proyectos de arquitectura, entre los que cabe destacar el mobiliario –o equipamiento– para las villas La Roche y Church. En ambos proyectos Perriand desarrolla un papel fundamental, pues se utiliza por primera vez en Francia mobiliario de acero tubular. Sin embargo, esto no sería algo pionero en la historia del diseño, ya que durante la década de los veinte otros diseñadores ya estaban trabajando con mobiliario metálico, como Mies van der Rohe o Marcel Breuer, o durante los mismos años la propia Eileen Gray. Uno de los principales retos a los que se enfrentaba el estudio de arquitectura con esta reforma era el diseño de una silla moderna, pero «no sólo era crear una nueva silla que respondiese a su máquina de descansar, sino además proponer una alternativa a los diseños de la Bauhaus» (Rodríguez, 2013: 110).

Charlotte Perriand lo acabó logrando. Y lo hizo de tal manera que acababa de diseñar para la Roche una pieza que se convirtió en un hito del diseño y, sin duda, en la pieza más reconocida y significativa de toda su carrera. «La *chaise longue* fue concebida para la Mujer Moderna Francesa. Sus cualidades formales y materiales evidenciaban el origen francés de un objeto ante todo lujoso» (Rodríguez, 2013: 110). La elaboración de esta *Chaise Longue* se convirtió en un éxito para el estudio que dirigía Le Corbusier, de manera que, tras mucho tiempo inmerso en esa búsqueda, se había diseñado una silla moderna que podía convertirse en una alternativa real a los modelos que hasta entonces se diseñaban en la Bauhaus, y había sido diseñada por una mujer.

Sin embargo, el diseño de esta genial pieza del diseño moderno sufrió algunas pequeñas modificaciones para optimizar todavía más su forma, de hecho (Schwartz-Clauss, 1997: s/p):

en el primer modelo, construido en 1928 por artesanos bajo la supervisión de Charlotte Perriand, para la biblioteca de la villa de Church, los extremos de las secciones de los pies y la cabeza de la silla estaban todavía soldados y por lo tanto interrumpían la línea continua de la estructura de acero tubular.

Un hecho significativo es consecuentemente que en este proceso de diseño de la *chaise longue*, y a diferencia de lo que ocurrió con otros muebles, quien se encargó de la total supervisión no fue Le Corbusier, sino Charlotte Perriand, y posiblemente fue una de las primeras ocasiones

a lo largo de la historia en que una mujer estaba al frente de un grupo de artesanos que se encargaban de su elaboración.

Al hablar de la *chaise longue* de la arquitecta, necesitamos hablar de la famosa imagen de Pierre Jeanneret, quién «tomó muchas fotos de su admirada Perriand, que, a diferencia de Eileen Gray, posaba con sus creaciones» (Rodríguez, 2013: 97). Nos referimos, concretamente, a la imagen en la que aparece junto a esta pieza la propia Charlotte Perriand, con una falda corta –para aquel momento–, las piernas cruzadas y con una postura, tanto ella como la pieza, poco habitual. Sin embargo, un hecho que no pasa inadvertido en la imagen es que el rostro de Charlotte mira hacia el lado opuesto de la fotografía. Se oculta su rostro para la sorpresa de quien observa la imagen, aunque se trata de un gesto relativamente habitual en la fotografía de mobiliario y que también llevaría a cabo la escuela de la Bauhaus. Posiblemente, podamos encontrar la respuesta en el director de la sección de teatro de esta escuela, dado que la ocultación del rostro «era la pérdida de la individualidad. Las figuras aparecían sin rostro porque aspiraban a lo universal; se intentaba tipificar a los individuos» (Schlemmer cit. en Melgarejo, 2011 b: 103).

Resulta llamativa la contundencia con la que se afirma que Perriand fue capaz de diseñar el modelo de silla alternativo al de la Bauhaus –con carácter general– y que, sin embargo, en demasiadas fuentes sólo aparezca su autoría sobre la pieza en la que hemos querido profundizar, su *chaise longue*. A pesar de esto, fue autora de otros diseños que se han adjudicado únicamente a Le Corbusier. Así (McDermott, 2003: 116):

El mueble no fue un trabajo sólo de Le Corbusier. Trabajó en colaboración con una joven diseñadora de muebles, Charlotte Perriand, quien había estado experimentando con el acero tubular como material, así como con su sobrino y compañero Pierre Jeanneret. Es a estos tres a quienes debe ser atribuido el mueble, y algún otro sólo a Perriand, un hecho reconocido recientemente.

En ese mismo sentido, «She worked out with Jeanneret the designs and full-scale details, which Le Corbusier would then sometimes refine; but she took charge of their execution herself» (McLeod, 2003: 44). Así, nacerían también las otras dos piezas: por un lado *siege à dossier basculant*, una silla sobre la que Le Corbusier afirmaba que «as a chair in which to sit for living-room conversation» (McLeod, 2003: 45), y también el sillón *fateuil grand confort*, con el que se había diseñado «a machine-for-relaxing» (McLeod, 2003: 46). Además, los dos primeros diseños a los que hemos hecho mención, la *chaise longue* y el *siege à dossier basculant*, tienen una serie de características que los hace únicos y que, sin duda, nos acercan, por una parte a lo que se estaba desarrollando en otras escuelas de diseño europeas, como la Bauhaus alemana. Pero estos muebles también nos introducen de lleno a ese estilo personal que desarrolla Perriand, por su delicadeza, sensualidad y minuciosidad. Incluso llegan a ser objetos a través de los cuales la diseñadora nos recuerda su pasado vinculado a la formación en art déco.

Durante ese mismo año en el que vieron la luz estos geniales diseños, 1928, Charlotte Perriand junto a una serie de arquitectos, escultores, y pintores deciden fundar la Union des Artistes Modernes (UAM), cuyo ideario se basaba en la integración de todas las disciplinas en un sólo arte, amparados en el concepto de obra de arte total que ya proponía la Bauhaus, siempre inspirada en la propuesta conceptual wagneriana del *Gesamtkunstwerk*. Ese mismo año, justamente en una recepción en honor a la Bauhaus que realizó la embajada alemana, conoció a Fernand Léger, un excelente pintor que pronto se convirtió en un buen amigo hasta su muerte, en el año 1955.

Asimismo, en este periodo, el estudio de arquitectura en el que colaboraba Perriand se encontraba en su máximo esplendor, y se producían grandes interacciones entre diferentes líneas de investigación arquitectónica, aunque todo debía pasar por el riguroso y racional filtro de las teorías de Le Corbusier para ser aceptado. De hecho, de este periodo de máximos en el estudio surge el germen de la futura *Carta de Atenas*, que Le Corbusier publicaría posteriormente.

En el año 1929, Charlotte Perriand escribe un artículo titulado «Wood or Metal?» en el que defiende el uso de ese novedoso material que había incorporado en los diseños. El metal, que desde su llegada al estudio de arquitectura había supuesto un giro en el diseño del mobiliario, se convirtió en una innovación indiscutible que había logrado configurarse como elemento distintivo del mueble moderno. «Era la revolución estética del metal. Pero la revolución había comenzado unos años antes, paradójicamente en el taller de ebanistería de la escuela Bauhaus» (Melgarejo, 2011 b: 108). Con todo esto, Charlotte Perriand afirmaba en ese artículo que (Perriand, cit. en Melgarejo, 2011 b: 118):

El metal desempeña el mismo papel en el mobiliario que el hormigón en la arquitectura.

El metal es la revolución.

El futuro será de los materiales capaces de resolver los problemas planteados por el hombre nuevo.

Entre las soluciones que introdujeron en el ámbito doméstico, destacan los *casiers*, un nuevo concepto de organización del espacio, cuyo diseño y producción seriada supondría el trabajo de Perriand sobre esta idea durante años. Para ello, trabajó en «precisar la medida mínima para cada función de la vida doméstica. Hasta el menor detalle, todo estaba registrado en sus *tablas de dimensionado*. Estableció unas superficies mínimas para cada función» (Melgarejo, 2011 b: 133). A pesar de lo dificultoso y duradero que pudiera llegar a ser realizar esta serie de minuciosos estudios, Charlotte estaba convencida de que al lograr solucionar el problema del almacenaje, «conseguirían la transformación de la vivienda» (Melgarejo, 2011 a: 219). Y es que, gracias a esta serie de estudios, se lograba resolver el problema de la vivienda moderna, esa Machine d’Habiter corbuseriana.

Otro de los aspectos que trabajaron desde la llegada de Charlotte Perriand al estudio de arquitectura fue el proyecto de la célula mínima. Desde siempre, Le Corbusier había estado interesado en descubrir y desarrollar un espacio de dimensiones reducidas que fuera la medida exacta para satisfacer las necesidades básicas del hombre. Posiblemente, uno de los primeros proyectos que vieron la luz y que pretendía cumplir con estas condiciones fue, en la Exposición Internacional de París de 1937, un prototipo de unidad sanitaria que podía producirse en serie.

También es en esta época cuando Charlotte Perriand –quién siempre había sentido un especial interés por la fotografía– realizó una de las fotografías más transgresoras para el momento. Transcurrida una década desde que Jeanneret tomara la provocadora fotografía sobre la *chaise longue*, debió considerar que había llegado el momento de volver a repetir algo parecido para mostrar ante una sociedad conservadora que algo estaba cambiando y que el espíritu moderno y la libertad que proponía no se ceñían únicamente al ámbito del arte y el diseño. Ahora la libertad debía llegar también a las relaciones personales, todavía desiguales, y especialmente a las mujeres que seguían inmersas en una gran dependencia respecto a los hombres.

Durante el año 1937, Perriand se dio cuenta de que Le Corbusier «estaba más interesado en las asociaciones simbólicas de los materiales y técnicas que en la “exploración de nuevas posibilidades técnicas o experimentación con las propiedades físicas de los materiales”» (Rodríguez, 2013: 97). Esto repercutió en la arquitecta, pues comenzaba a darse cuenta de que Le Corbusier había usado el mundo de la máquina como referencia visual, pero no técnica. Frente a esta concepción, ella pensaba que «los muebles debían servir estrictamente a las necesidades humanas y al uso. La tecnología no debía ser puesta sólo al servicio del estilo o la teoría abstracta» (Ockman cit. en Rodríguez, 2013: 112). De esta manera, comprendemos que Perriand fue una arquitecta con profundas convicciones, cuyos planteamientos de diseño siempre lo fueron para ser utilizados y útiles. Eran diseños para las personas, pues no creía en los diseños únicamente como expresión estética para lograr un reconocimiento pseudoartístico; sus propuestas tenían como fin mejorar la vida cotidiana de los usuarios, facilitando las acciones más elementales. Precisamente por eso, sus diseños siempre trataron de establecer «una nueva relación con el cuerpo que pretendía ofrecer a los extremos de los dedos las prolongaciones de nuestros gestos cotidianos» (Perriand cit. en Melgarejo, 2011 b: 103).

Ante estas circunstancias, Charlotte Perriand decidió abandonar el estudio de Le Corbusier, aunque en un futuro volvió a colaborar con él. Atrás quedaba aquella década en la trabajó en aquel estudio y que jamás volvería a repetirse. De esta forma, Perriand afirma «dejé el taller por un deseo de libertad, aunque no sin angustia, ya que diez años pasados con seres excepcionales dejan su marca» (cit. en Espegel, 2007: 212). Ante este hecho, Le Corbusier también se pronunció convencido de que «la revolución *architecturale* estaba ya realizada» (cit. en Melgarejo, 2011 b:

1989). Así pues, finalizaba en 1937 el período más importante de lucha por la vida moderna, pero el germen de las ideas que se habían propuesto supondrían un punto de inflexión en el desarrollo arquitectónico posterior.

Con todo, tras haber pasado una década trabajando con los materiales más característicos del movimiento moderno –acero, aluminio, hormigón, vidrio o plásticos– fue a partir de su salida del estudio de Le Corbusier cuándo comenzó a investigar las posibilidades que le ofrecían otros materiales más tradicionales como la madera. Acepta, por tanto, la posibilidad de utilizar cualquier material, con independencia de su tradición. De hecho, en este momento, entre los años 1938 y 1939, diseña la mesa curvada junto a Jean Prouvé y Pierre Jeanneret, con quienes colabora para un proyecto de edificios prefabricados de carácter efímero.

Un año más tarde, en 1940, y en parte motivada por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, viaja a Japón para trabajar como consejera en el Departamento de Artes Industriales del Ministerio de Industria del país. Fue una propuesta de trabajo que le había ofrecido Junzo Sakakura, con quien había coincidido durante los años de colaboración en el estudio de arquitectura de Le Corbusier. Sin duda, un ejemplo más en la biografía de Perriand que muestra su carácter abierto y las buenas relaciones personales que fue capaz de cultivar durante toda su vida.

Durante su estancia en Japón, «absorbió muchos valores de la cultura japonesa: el concepto de vacío, la esencia taoísta de la totalidad, el orden no cartesiano, la poética de la nada, el ritual del gesto, el refinamiento del detalle, la conexión espacial interior-exterior» (Espegel, 2007: 216) que junto a las últimas aproximaciones con materiales tradicionales, como la madera, desencadenaron el diseño reinterpretativo de su *chaise longue*, mediante el uso de materiales como el bambú. Pero no sólo se quedó aquí, ya que los valores y las soluciones que adquirió de la cultura japonesa como, por ejemplo, los paneles deslizantes, los asimiló para siempre, aunque no sin someterlos a su mirada crítica bajo los principios de la modernidad.

En 1943, Perriand huye de Japón por la Segunda Guerra Mundial y se refugia en Indochina –cabe recordar que, en ese periodo histórico, este territorio formaba parte del imperio colonial francés– donde trató de seguir su trayectoria de diseñadora hasta que, tres años más tarde, consiguió ser repatriada a Francia. A su llegada, trabajó en diferentes proyectos también de forma independiente, como el prototipo de cocina para la Unité d’Habitation de Marsella, en el que pone en práctica los conocimientos que había adquirido. De esta forma, en este proyecto, (Melgarejo, 2011b: 135):

la cocina, ya abierta, se integraría completamente en el espacio de la sala de estar, poniendo en comunicación al alma de casa con su familia o sus amigos. En esta ocasión, el mobiliario utilizado fue diseñado por Charlotte Perriand y Jean Prouvé.

Posiblemente, una de las razones por las que, tras su regreso, acabó distanciándose definitivamente de Le Corbusier –como también le ocurriría a Pierre Jeanneret– fue fundamentalmente porque este había cambiado por completo el funcionamiento del estudio. Lo que fue uno de los epicentros de debate, investigación y diseño de excelentes proyectos arquitectónicos era ahora el despacho de Le Corbusier. En aquel lugar sólo se trazaban las líneas maestras, las ideas básicas, mientras que el desarrollo de estas lo llevaba a cabo un estudio de ingeniería independiente, algo a lo que ninguno de estos dos colaboradores se acostumbró.

Afortunadamente, Charlotte Perriand, comienza en este momento su colaboración con Jean Prouvé, el autor e ideólogo de la fábrica experimental de Maxéville. Posiblemente, estar en contacto de forma directa con los procesos industriales que tanto le habían apasionado fue lo que les resultó más atractivo de esta colaboración. Ella misma definía a Prouvé como (Perriand cit. en Espejel, 2007: 218):

... un hombre que conocía perfectamente el proceso de producción, lo aprendió como artesano siendo joven y fue instrumento de su oficio; lo utilizó con gran precisión [...] existe una enorme diferencia entre «diseñadores» que trabajan en un tablero de dibujo y gente como Jean Prouvé. Tan pronto como tenía una idea la hacía realidad.

De su colaboración Prouvé destaca la introducción de Perriand en el mobiliario de oficina, remodelando por primera vez para la compañía Air France sus oficinas de Brazzaville. Desde entonces siempre trabajó con los arquitectos de mayor prestigio internacional. Su éxito en el diseño de oficinas hizo que la compañía Air France la eligiera para remodelar también sus sedes de Londres y Tokio.

Como apunta Espejel «Perriand reflexionó sobre la diversificación que debe asumir la creación, teniendo en cuenta el lugar, el programa y las posibilidades» (2007: 222). Bajo estas premisas comenzó a realizar diferentes estudios, muchos de ellos, investigaciones sobre la arquitectura en zonas extremas, como la alta montaña o el proyecto de Maison du Sahara –una residencia temporal para los trabajadores del petróleo. También bajo estas condiciones, proyecta en 1960 una residencia para sí misma en Méribel Les Allues, sobre la que tuvo que trabajar a partir de técnicas tradicionales y aplicar algunos parámetros que siempre se habían desarrollado en la arquitectura tradicional campesina. En esta nueva construcción ya no había muros y los espacios diáfanos dejaban de serlo mediante el uso de los paneles de estilo japonés que incorporó para dividir las diferentes estancias de la casa.

Entre 1967 y 1982, Charlotte Perriand «began working on the largest built project of her career, the ski resort of Les Arcs, located in the Alps in southeastern France» (McLeod, 2003: 190). En este proyecto, con capacidad para alojar a 18.000 personas, confluyen todas sus ideas de estandarización y prefabricación industrializada. En ese sentido, su idea era crear una serie de espacios basados en esa célula mínima, que había

trabajado durante toda su carrera desde aquella primera llegada al estudio de Le Corbusier, con la que pretendía encontrar ese espacio mínimo necesario para habitar. Esto casaba muy bien con la idea del proyecto, en el que las habitaciones eran el lugar al que menos tiempo se destina en un periodo vacacional. Así, una de las aplicaciones más interesantes fue la creación de unas cabinas prefabricadas con poliéster y fibra de vidrio que aglutinaban en un único cuerpo, el lavabo, la bañera, el inodoro y, por la parte exterior, la cocina. Con su producción seriada logró reducir considerablemente el tiempo de ejecución de la obra. Durante este periodo, es también cuando la arquitecta reforma su apartamento de París, un reflejo de su personalidad diseñado con sencillez, serenidad en el que aplicó su propio estilo moderno.

En 1985, se celebró en París una retrospectiva sobre toda su carrera, que llevó por título el que bien podría haber sido el eslogan de su desarrollo vital, «Un art de vivre». Ya en ese momento, Perriand estaba convencida de que la civilización había sido superada por la máquina y que, muy especialmente en el campo de la arquitectura, todo se estaba planteando en términos de forma y no de necesidades. En definitiva, fue de las primeras arquitectas en ejercer una mirada crítica, una vez más, sobre esa realidad que no hacía otra cosa que deshumanizar la propia arquitectura y el diseño.

Su contribución principal al movimiento moderno fue la aplicación de la tecnología al servicio de las personas, siempre sin descuidar ese potencial sensual en el diseño del mueble y la arquitectura que caracterizaron sus creaciones. Posiblemente derivando de sus primeros contactos con las artes decorativas, su infancia caracterizada por su proximidad con el mundo de la moda y, por supuesto, por su estancia en Japón, que condicionó todos sus planteamientos y la hizo conjugar mobiliario, tecnología, confort y arquitectura en un todo. Perriand, falleció a los 96 años de edad, en 1999, tras una fructífera vida dedicada a aquello que le apasionaba.

VI. Bibliografía

CRUZ, M. (2008): «Charlotte Perriand y el equipamiento de la habitación moderna», *DEARQ – Revista de Arquitectura*, Universidad de los Andes, Bogotá, p. 132-141.

ESPEGEL, C. (2007): *Heroínas del espacio: mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*, Nobuko, Buenos Aires.

– (2012): «Charlotte Perriand, sinergia entre industrialización y artesanía» en VV. AA.: *Jornadas de Mujer y Arquitectura, Mujeres Arquitectas de Galicia 26-27*, Universidad da Coruña, A Coruña, p. 22-25.

MCDERMOTT, C. (2003): *Design Museum. Siglo XX*, Lisma Ediciones, Londres.

MCLEOD, M. (2003): *Charlotte Perriand. An Art of Living*, Harry N. Abrams, Nueva York.

MELGAREJO BELENGUER, M. (2011 a): «De Armarios y otras cosas de casas...», *Feminismo/s*, núm. 17, Universitat d'Alacant, Alacant, p. 213-228.

– (2011 b): *La arquitectura desde el interior, 1925-1937, Lilly Reich y Charlotte Perriand*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.

PERRIAND, C. (1998): *Une vie de création*, Éditions Odile Jacob, París.

SCHWARTZ-CLAUSS, M. (1997), en VV. AA.: *100 sillas clásicas*, Vitra Museum, Múnich.

RODRÍGUEZ, M. (2013): *Arquitectura Petite: Charlotte Perriand & Kazuyo Sejima, una historia transnacional*, Tesis doctoral por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid de la Universidad Politécnica de Madrid, dirección de Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga y Luis Antonio Gutiérrez Cabrero.

RUBINO, L. (1982): «Charlotte, una cucina per Corbu», CHAREAU, P. y B. BUIVOET, *Dalla Francia dell'art déco verso un'architettura vera*, Kappa, Roma.

