

INCONFORMISTAS DISEÑO Y GÉNERO

Marta Castanedo Alonso y Alba Moliní Gimeno (ed.)



COL·LECCIÓ ÀGORA FEMINISTA • 3

INCONFORMISTAS DISEÑO Y GÉNERO

Marta Castanedo Alonso y Alba Moliní Gimeno (ed.)

COL·LECCIÓ ÀGORA FEMINISTA • 3

UJI UNIVERSITAT
JAUME I  Institut Universitari d'Estudis
Feministes i de Gènere
Purificación Escribano

[ir a ÍNDICE](#)

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàriques

Noms: Castanedo Alonso, Marta, editor literari | Moliní Gimeno, Alba, editor literari | | Universitat Jaume I. Publicacions, entitat editora | Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escribano

Títol: Inconformistas: diseño y género / Marta Castanedo Alonso y Alba Moliní Gimeno (ed.)

Descripció: Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, [2023] | Col·lecció: Àgora feminista; 3 | A la portada: Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escribano | Inclou referències bibliogràfiques

Identificadors: 978-84-19647-06-1

Matèries: Dissenyadores | Disseny

Classificació: CDU 7.05.071.1-055.2 | CDU 7.05 | THEMA AK



Publicacions de la Universitat Jaume I és una editorial membre de l'UNE, cosa que en garanteix la difusió i comercialització de les obres en els àmbits nacional i internacional. www.une.es.



Reconeixement-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.ca>

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions
Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana
www.tenda.uji.es publicacions@uji.es

© Del text: les autores i els autors, 2023

© De les imatges: les persones i entitats referenciades, 2023

Imatge de la coberta: Drip Studios (www.dripstudios.es) a partir de la Silla *Inconformista* de Eileen Gray

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2023

Coordinació editorial: M. Carme Pinyana i Gari

ISBN: 978-84-19647-06-1

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/AgoraFeminista.3>

Dipòsit legal: CS 174-2023

Direcció de la col·lecció

Antonio López Amores (Universitat Jaume I)

Comitè científic

Directora i secretària del Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano
(actualment Sonia Reverter Bañón i Dora Sales Salvador, Universitat Jaume I)

Giulia Colaizzi (Universitat de València)

María José Gámez (Universitat Jaume I)

Emma Gómez Nicolau (Universitat Jaume I)

Rebeca Maseda García (University of Alaska at Anchorage)

Catherine Rottenberg (University of Nottingham)

Rosalía Torrent (Universitat Jaume I)

Iván Villanueva Jordán (Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas)

Barbara Zecchi (University of Massachusetts Amherst)

INCONFORMISTAS

DISEÑO Y GÉNERO

Marta Castanedo Alonso y Alba Moliní Gimeno (ed.)

ÍNDICE / TABLE OF CONTENTS

Presentación	9
MARTA CASTANEDO ALONSO Y ALBA MOLINÍ GIMENO	
Diseño y género: 39 años en busca de una explicación	13
ISABEL CAMPI	
El papel del diseño y su comunicación en el camino hacia la igualdad	25
M ^o ROSARIO SÁEZ SALVADOR	
La feminización del diseño contemporáneo: implicaciones (ético) estéticas.....	41
M ^o JESÚS GODOY DOMÍNGUEZ	
La cocina moderna y los modulares: revisión crítica desde el diseño y el género	55
ZORAIDA NOMDEDEU CALVENTE	
<i>Los mil y un partos</i> : evolución del parto y el diseño de los paritorios	73
NEREA BELLA GARCÍA	
Lo doméstico en la obra artística de Zilla Leutenegger: reflexiones en torno al aporte del arte en los procesos de diseño desde la perspectiva de género	91
FLORENCIA VARELA GADEA	
Edith Wharton y Elsie de Wolfe: definiendo el diseño de interiores	103
ALICIA MENÉNDEZ MARTÍNEZ	
Zaha Hadid, la mujer que volteó el mundo de la arquitectura y el diseño	119
JOSÉ MIGUEL MOLINES CANO	
Diseño y creación de mujeres: Flora López Castrillo en el contexto de la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913	133
BELÉN RUIZ GARRIDO	
Innovación teatral a través de los diseños transgresores escenográficos y de figurines de Victorina Durán Cebrián (1899-1993).....	153
M ^o CRISTINA FERRER GONZÁLEZ	

Joyería moderna hecha a mano: <i>It's Art Baby</i>	163
M ^o INMACULADA HURTADO SUÁREZ	
Notas sobre Lola Castelló, pionera del diseño industrial español	181
C. RAFAEL MARTÍNEZ-MARTÍNEZ	
El diseño en la perspectiva de la Investigación + Creación: el caso de <i>Vestidos Orales</i>	187
SANDRA JOHANA SILVA CAÑAVERAL	

PRESENTACIÓN

El diseño modela nuestro entorno. A lo largo de nuestra vida, los seres humanos nos relacionamos con una serie de objetos fundamentales para nuestro desarrollo y, aunque pudieran aparentar cierta neutralidad, ya desde su proyección encarnan características bajo las que subyace una determinada intención. Las formas, los colores, los materiales, las texturas... no son del todo inocentes. Como ha demostrado la investigación feminista a lo largo de las últimas décadas, a menudo esto responde a estereotipos de género. Es decir, cuando se diseña se tiene en mente una idea de mujer concreta que, por un lado, simplifica la diversidad existente y, por otro, contribuye a perpetuar la desigualdad entre hombres y mujeres. Sin embargo, del mismo modo que los objetos contribuyen a mantener estas relaciones, también pueden transformarlas. Para ello, el primer paso es tomar conciencia de esta realidad.

En *Inconformistas. Diseño y género* recogemos diversas aportaciones sobre la relación entre el ámbito del diseño y las cuestiones de género, con el propósito de comenzar a contemplar el mundo que habitamos desde esta perspectiva. Así pues, dos son las ideas que vertebran este volumen; en torno a ellas hemos estructurado nuestro contenido. Por un lado, la crítica al diseño imperante desde el pensamiento feminista y, por otro, el reconocimiento al trabajo de distintas diseñadoras. Con ello no pretendemos establecer una jerarquía, tan solo es una forma de organización, pues el conjunto de aportaciones se entrelazan y enriquecen la reflexión de la materia que nos ocupa.

Comenzamos este volumen, pues, con el texto de Isabel Campi, pionera en teoría del diseño en España. En él repasa su trayectoria intelectual, ofreciendo, al mismo tiempo, una revisión crítica en clave feminista sobre la coyuntura del diseño desde los inicios de su carrera. En esta misma línea, M^o Rosario Sáez plantea interrogantes sobre el sesgo de género en el diseño y sus implicaciones en nuestras vidas partiendo de sus experiencias en el ámbito de la docencia universitaria. En este sentido, la autora recalcará la importancia de diseñar habiendo recibido una educación feminista si de lo que se trata es de crear imaginarios sociales libres de sexismo y discriminación. Por otro lado, en lo relativo al diseño contemporáneo, M^o Jesús Godoy desarrolla la cuestión de la feminización del diseño, incidiendo en que la estética ya no puede desvincularse de la ética feminista, pues se ha impregnado de valores relacionados con la justicia, la sostenibilidad y la empatía, constituyendo una nueva

versión del diseño más comprometida. Asimismo, el artículo de Zoraida Nomdedeu insiste en poner la ética del cuidado en el centro del diseño. En su caso, la autora realiza una crítica del diseño de las cocinas proyectadas tomando como referencia modelos sexistas que, además, desatienden la diversidad de los y las usuarias, resaltando la importancia de superar los estereotipos de género. Por su parte, Nerea Bella analiza la evolución del parto y de los paritorios en diferentes etapas de la historia, atendiendo al proceso de masculinización en el campo de la obstetricia y poniendo de manifiesto cómo el espacio diseñado influye en gran medida en cuestiones tan significativas como el parto.

Hasta ahora hemos transitado por la parte más teórica de este volumen, a continuación, presentamos el conjunto de textos que inciden en el reconocimiento de diversas creadoras y de su obra. En este sentido, el texto de Florencia Varela nos acerca al trabajo de la artista suiza Zilla Leutenegger. La autora analiza la dimensión de lo doméstico, personal e íntimo presente en sus piezas con el fin de comprender, a través del arte, los roles, espacios y comportamientos que hemos naturalizado. Por su parte, centrándose en el diseño de interiores, el artículo de Alicia Menéndez aborda las trayectorias de Edith Wharton y Elsie de Wolfe, destacadas decoradoras norteamericanas del siglo xx que rechazaron los códigos estéticos imperantes en su momento, apostando por la elegancia, la armonía y el regreso a la belleza clásica. En esta línea, José Miguel Molines nos ofrece un repaso de la carrera de Zaha Hadid, desde la arquitectura hasta el diseño de moda y joyería, pasando por el diseño de mobiliario. El autor resalta la relevancia de su presencia en un contexto eminentemente reservado a los hombres, logrando convertirse en una de las figuras más influyentes de la arquitectura y el diseño del siglo xxi por la originalidad y el riesgo de sus propuestas.

Por otro lado, Belén Ruiz centra su artículo en el movimiento que posicionó la cuestión femenina en el punto de mira, visibilizando la participación de las mujeres en las Exposiciones Nacionales de Artes Decorativas en España y destacando, sobre todo, la figura de la artista Flora López Castrillo. Sin salir del ámbito de las artes decorativas, M^ª Cristina Ferrer presenta la vida de la escenógrafa, figurinista, pintora, crítica de arte, docente y directora teatral madrileña Victorina Durán Cebrián, quien cambió el panorama estético del teatro a través de sus transgresores diseños. Por su parte, M^ª Inmaculada Hurtado rescata a las mujeres que participaron en la exposición *Modern Handmade Jewelry* celebrada en Nueva York en 1946; mujeres que, en su momento, no gozaron de reconocimiento. De este modo, la autora nos reconcilia con el trabajo de una serie de diseñadoras que también estaban contribuyendo a definir una nueva forma de comprender la joyería moderna. Volviendo al

ámbito nacional, C. Rafael Martínez-Martínez nos aproxima a la trayectoria de Lola Castelló, pionera del diseño industrial en España. En este sentido, el autor comenta algunas de sus piezas más conocidas, destacando el compromiso de la diseñadora con la belleza, la modernidad y el feminismo. Por último, cerramos este volumen con la presentación de la profesora y artista Sandra Johana Silva, quien nos brinda una muestra audiovisual –enlazada en su escrito– sobre *Vestidos Orales*, una obra de arte relacional propia que, a través del diseño, privilegia la experiencia identitaria de cinco mujeres transgénero residentes en la ciudad de Pereira, Colombia.

Todas las aportaciones de las autoras y autores contenidas en *Inconformistas. Diseño y género* contribuyen a la amplia reflexión establecida entre el diseño y el género, dos realidades en continuo diálogo que nos atraviesan a la hora de relacionarnos con el entorno y con nosotros mismos; dos realidades que, en suma, acaban configurando nuestra propia identidad. El futuro del diseño ha de estar ligado al feminismo, desterrando prejuicios, construyendo alternativas e imaginarios libres de sexismo. Únicamente contemplando la realidad desde este prisma seremos capaces de transformarla. No nos conformemos con los avances conseguidos, sigamos hasta conseguir la emancipación de todos los seres humanos. Que el diseño pueda contribuir a esta tarea.

Alba Moliní Gimeno y Marta Castanedo Alonso¹

¹ Marta Castanedo ha realizado la edición de este volumen durante una estancia de investigación en la Universitat Jaume I, en el Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escrivano, gracias a la Ayuda para la Recualificación del Sistema Universitario Español en la modalidad Margarita Salas (2022-2024).

DISEÑO Y GÉNERO: 39 AÑOS EN BUSCA DE UNA EXPLICACIÓN

DESIGN AND GENDER: 39 YEARS LOOKING FOR AN EXPLANATION

ISABEL CAMPI

Fundación Historia del Diseño

En primer lugar, quiero agradecer a las organizadoras su gentileza por haberme invitado a abrir el Congreso Generando Diseño en calidad de «pionera», un calificativo que no sé si merezco. En realidad, yo no empecé a publicar hasta 1999, o sea, tan solo hace veintitrés años, cuando en realidad mis colegas británicas, alemanas o norteamericanas ya llevaban tiempo investigando. En todo caso, lo que yo hice fue seguirlas y poner sus teorías al alcance del mundo del diseño en España.

En esta intervención voy a desplegar una cronología de lo que ha sido mi trayectoria intelectual desde que empecé a interesarme por la relación entre diseño y género, un tema que, en mis primeros estudios de diseño, allá por los años sesenta y setenta, era totalmente ignorado y que descubrí por mí misma en mis salidas al extranjero.

Tengo que decir que en mi juventud fui una mujer muy viajera, lo que, unido al interés de mi familia por el aprendizaje de idiomas, me abrió las puertas a mundos intelectuales desconocidos para mí. Entre ellos, el feminismo como método de interpretación de la historia del arte y de la cultura.

Durante una larga estancia en Londres en 1983 adquirí el libro *The Obstacle Race* de Germaine Greer (1979) que ya llevaba cuatro años publicado y que me interesó mucho porque era algo más que un panfleto feminista. Se trataba de un estudio exhaustivo de los fondos de los museos en los que Greer encontró una gran cantidad de pinturas de autoras femeninas que permanecían ignoradas por los gestores culturales y los historiadores del arte. Con una gran perspicacia, esta intelectual australiana intentó esclarecer las razones de tan monumental olvido y sacó a la luz las biografías de artistas tan reconocidas ahora

como Artemisia Gentileschi, Angelika Kauffmann, Isabel Vigée-Le Brun, Clara Peeters o Frida Kahlo. La pregunta que inmediatamente saltaba a la vista era ¿por qué en las historias del arte narradas por hombres no aparecían las mujeres artistas? Esa pregunta se podía fácilmente trasladar al diseño: ¿por qué en las historias del diseño narradas por hombres no aparecían las mujeres diseñadoras? Más allá del típico argumento de que había pocas porque la sociedad las marginaba y no les permitía acceder a profesiones supuestamente «masculinas», existía, a mi entender, un argumento muy sutil y pocas veces explicitado contemporáneamente, el de que las mujeres no alcanzan la categoría de genio. Y ya se sabe que solo los genios acceden al olimpo de la historia.

Este pensamiento se labró durante la Ilustración y fue teorizado por eminentes filósofos. Algunas de sus reflexiones hoy les harían sonrojar y nos parecen indignantes. Afortunadamente, el libro *La invención del arte: una historia cultural* cuestiona la visión masculina de la historia del arte fundamentada en la categoría de «genio» al que las mujeres no pueden acceder dada su biología y nos proporciona sabrosas citas (Shiner 2004). En *Del contrato social* de Rousseau leemos que: «En general las mujeres carecen de genio [...] porque el fuego celestial que arrasa el alma, la inspiración arrebatadora que devora [...] siempre les falta» (Rousseau 1762). O en el famoso ensayo *Essay on original genius and its various modes of exertion in philosophy and the fine arts, particularly in poetry* de William Duff leemos que las mujeres son incapaces de ser geniales porque les falta «el poder creativo y la energía de la imaginación» (Duff 1767). Más irritante todavía es la reflexión que hace Kant en *Observaciones acerca del sentimiento de la belleza y lo sublime* donde dice: «Aún cuando una mujer posea una mente vigorosa sería contrario a la naturaleza que lo expresara públicamente: una mujer estudiosa podría muy bien incluso tener barba [...] les falta un entendimiento fuerte sin el cual solo se producen tonterías».¹ La asociación entre genio y masculinidad era tan potente que incluso una pionera del feminismo como Mary Wollstonecraft en su famoso texto *Vindicación de los derechos de la mujer* afirmaba que: «El genio requiere vigor físico [...] Las pocas mujeres que han aparecido en la historia fueron espíritus masculinos confinados por error en una estructura femenina» (Wollstonecraft 1792). Curiosa idea esta de un espíritu masculino contenido dentro de un cuerpo femenino.

Yo creo que a las mujeres artistas y diseñadoras se les reconoce el mérito de ser profesionales competentes de la creación, pero raramente se les concede la categoría de «genio» que tanto gusta a los historiadores, críticos y periodistas masculinos. Esta es una creencia muy arraigada.

¹ Estas y otras citas se encuentran en el libro *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* de Christine Battersby (1989).

Debo decir que he tenido suerte en mi búsqueda de una explicación sobre la marginación de las mujeres en la historia del diseño y su consiguiente recuperación. En 1989 fui invitada a participar en la exposición *Frauen im Design* en el Centro de Diseño de Stuttgart. Se trataba de la primera investigación rigurosa sobre la obra de mujeres diseñadoras de producto, tanto históricas como contemporáneas. El sustancioso catálogo en dos volúmenes contenía algunos artículos de fondo sobre historia del diseño en clave feminista, así como algunos de los primeros relatos, también en clave feminista: uno sobre la presencia de las mujeres en la Bauhaus escrito por Magdalena Droste, y otro sobre la HfG de Ulm escrito por Gerda Müller-Krauspe. Estos dos volúmenes ahora son piezas muy buscadas (Oedenkoven-Gerischer 1989).

En 1990 volví a Londres, donde compré *A View from the Interior: Feminism, Women and Design* de Judy Attfield y Pat Kirkham (1989), un conjunto de ensayos sobre diseño y género que me llamaron especialmente la atención. Me pareció extraordinariamente atrevida la interpretación de Lee Wright del zapato *stiletto* entendido como una pieza técnica que no expresa subordinación sino modernidad, glamur, empoderamiento y madurez, lo que explicaría su éxito apoteósico en los años cincuenta y sesenta. Tampoco olvidaré la crítica de Juddy Attfield a la construcción, en los años cincuenta, de las casitas adosadas, modernas y aisladas del barrio londinense de Harlow en el que las mujeres se ponían enfermas de depresión. Ello era así porque los arquitectos proyectaron con una perspectiva de género anticuada porque creían que las esposas se quedarían en casa, de modo que no dotaron a la urbanización de transporte público ni de guarderías para aquellas que se dispusieron a trabajar y que en los años sesenta ya eran mayoría.

En 1994, una amiga interesada en temas de arte y género me facilitó el catálogo de la exposición de Nueva York *Mechanical Brides: Women and Machines from Home to Office* (Lupton 1993), un análisis feminista de la relación entre las mujeres y las máquinas. Aquí, Ellen Lupton fue una de las primeras en afirmar que los electrodomésticos, si bien aligeraban el trabajo del hogar, no liberaban a las mujeres de sus roles tradicionales, pues la publicidad no ponía en duda que siempre eran ellas las que los iban a accionar. Por otra parte, los aparatos de oficina cada vez más sofisticados –fotocopiadoras, fax, teletipos, máquinas de escribir eléctricas²– no servían para que el sueldo y la posición de las mujeres mejorara dentro de las empresas. El resultado era que todas estas máquinas no liberaban a las mujeres, sino que se proponían mantenerlas en «su lugar».

2 No olvidemos que en los años noventa las oficinas no estaban todavía informatizadas y se mantenía el rol de secretaria-mecanógrafa-asistente sin poder de decisión.

A partir de los textos de Atfield, Kirkham y Lupton empecé a vislumbrar con más precisión cuál era la problemática del sesgo de género en la tecnología que utilizaban las mujeres en su vida cotidiana. Era evidente que los diseñadores de producto proyectaban con un estereotipo en la cabeza: el de que ellas solamente aspiraban a cocinar, a lavar, planchar y limpiar, y si se daba el caso de que trabajaran, lo harían en calidad de asistentes y ayudantes sin poder de decisión.

En 1996 conseguí a través de una librería internacional el libro *As Long as It's Pink: The Sexual Politics of Taste* de mi colega británica Penny Sparke (1995) y a partir de él organicé unas jornadas sobre diseño y mujer en la Escuela Superior de Diseño ESDI en Sabadell a las cuales la invité personalmente. Sparke desarrolló una teoría feminista radical en relación con el diseño, afirmando que el Movimiento Moderno había deshumanizado la casa porque había trasladado la eficiencia y la estética del mundo del trabajo –de la oficina, el hospital y la fábrica– al hogar. Según ella, los arquitectos de vanguardia arrebataron a las mujeres su poder de decorar la casa despreciando el adorno y lo placentero.³

Siguiendo las tendencias postmodernas de la historia, en mi opinión, la teoría feminista del diseño ya estaba perfectamente formulada a mediados de los años noventa. Así que, en 1999, me atreví a presentar la comunicación «¿Exóticas o invisibles? Los problemas del acceso de las mujeres a la historia» en el Congreso de Diseño Historiar desde la Periferia que organizó Anna Calvera en Barcelona (Calvera y Mallol 2000). En el correspondiente artículo ya apuntaba que, en contra de los prejuicios, el talento para el diseño no tiene sexo y que había que dejar de considerar a las mujeres profesionales –pilotos, bomberas, ingenieras o soldados– como «exóticas»⁴ y a las diseñadoras como invisibles. Porque un asunto que me ha aparecido en muchas ocasiones es la reticencia de las diseñadoras a entrar en el *star system* del diseño y los medios de comunicación, un fenómeno que en los años noventa estaba en la cresta de la ola. A mi modo de ver, los diseñadores que salían en los medios de comunicación tenían más posibilidades de ser considerados por los historiadores y críticos, a lo que las diseñadoras respondían que ello significaba una inversión de tiempo y dinero que no estaban dispuestas a hacer porque se consideraban satisfechas con el trabajo bien hecho. No les importaba ser invisibles.

Ya conectada a Internet y a las librerías online, en 2002 me dispuse a comprar el catálogo de la exposición *Women Designers in the USA, 1900-2000: Diversity and Difference*

3 Por aquel entonces todavía no estaba muy investigada la trayectoria de arquitectas y diseñadoras de vanguardia como Eileen Gray o Charlotte Perriand que apostaron decididamente por la modernidad.

4 En el Instituto Catalán de la Mujer encontré un vaciado de prensa con mención a las mujeres que ejercían profesiones supuestamente masculinas, pero no encontré ninguna mención a las mujeres diseñadoras que a finales de los años noventa ya eran bastantes.

comisariada por Pat Kirkham (2000). Esta muestra aportaba un espectro de diseñadoras más amplio que la de Stuttgart, porque incluía el trabajo de diseñadoras de todas las disciplinas, incluida la artesanía, y no solo de mujeres blancas, sino también nativas y afroamericanas. Esta exposición me sirvió para conocer la obra de diseñadoras norteamericanas de los años treinta, como Anne Swainson, Belle Kogan, Ellen Manderfield y Freda Diamond, que se codeaban con los diseñadores del *Streamline*, o el trabajo de las profesionales de los años cincuenta Florence Knoll, Ray Eames o Eva Lisa Saarinen, que además de diseñar llegaron a asumir tareas directivas.

En mi poder ya tenía un buen puñado de nombres de diseñadoras, sin embargo, en mis escritos, quería alejarme del tono victimista de las colecciones de biografías de mujeres injustamente tratadas para profundizar en la cuestión del género. Me preguntaba ¿qué es el género? Más allá de la definición canónica que nos dice que el sexo es biológico mientras que el género es una construcción sociocultural, me interesaba explorar cómo el género determina el diseño y por tanto la definición de nuestro entorno material. Así que, en 2002, publiqué en la revista *ON* el artículo «Diseño y género. Las aventuras de Venus en el reino de la razón» (Campi 2002), un texto que los editores aceptaron rápidamente. En él me hacía eco de la opinión de los grandes gurús de la historia del diseño, Víctor Margolin y John Walker, según la cual el feminismo no es una tendencia histórica más, sino una opción política que hace una crítica radical al diseño. En consecuencia, yo proponía un programa de revisión del diseño en España que pasara por: 1) el análisis de los problemas de las mujeres con el entorno construido; 2) la relación entre las mujeres y los artefactos; 3) la imagen de la mujer en los medios de comunicación; 4) la crítica al Movimiento Moderno y la recuperación histórica de las diseñadoras. El tiempo me ha dado la razón y ya son muchas las investigaciones sobre el conservadurismo del entorno material y los medios de comunicación en España, muy en especial durante el franquismo.

Prosiguiendo con mis estudios sobre género, en 2004 pronuncié la conferencia «Diseny, consum i gènere» en el marco del seminario Dona, Cultura, Indústria. La Figura Femenina. Una Cruïlla en el Món Contemporani en la Fundación Caixa Sabadell (Campi 2004). Aquí me propuse investigar el concepto de género elaborado por antropólogos como Margaret Mead (1935), filósofos sociales como Thorstein Veblen (1971) y sociólogos como Michael Kimmel (2000) y Pierre Bourdieu (2000) que, en su conjunto, me aclararon cómo se construye el género en nuestras sociedades modernas e industrializadas. Porque, si bien no tiene sentido hablar de diseño «femenino», sí que existen condicionantes culturales del gusto. En primer lu-

gar, diremos que la orientación de género en las actividades de la vida cotidiana y en el vestir no son universales: lo que se considera femenino en una cultura puede ser masculino en otra. Según Bourdieu, actualmente, en ausencia del poder normativo de la escuela, el ejército y la familia, el género se construye mediante el consumo. Este sociólogo francés observa muy perspicazmente que, si bien nos movemos en un contexto legal igualitario, vivimos dentro de una construcción simbólica que no lo es y que se empeña en exagerar la diferencia de los géneros masculino y femenino.

Por esta razón, en 2005 presenté, junto con Raquel Pelta, la comunicación «The Designed Gender» en un congreso de Historia de las Mujeres en Southampton (Campi y Pelta 2005). Ya hemos visto que según los sociólogos existe un consenso social acerca de lo que es o debería ser masculino y femenino. Evidentemente, se trata de valores culturales que no están inscritos en los genes. Son conceptos abstractos y cambiantes que terminan por materializarse en la arquitectura, la publicidad y el diseño. Así que llegué a la conclusión de que una parte muy importante de la construcción del género se halla en manos de los diseñadores. Los niños, adolescentes y jóvenes –en general– van construyendo su identidad de género a través de la ropa que visten, los peinados y los adornos que se ponen. Hay moda masculina y moda femenina, hay peinados de hombre y de mujer, relojes y gafas de hombre y de mujer, perfumes de hombre y de mujer. Ciertamente vivimos en una sociedad cada vez más andrógina, pero los planificadores del marketing se empeñan en exagerar las diferencias de género y en definir *targets* y nichos de mercado masculinos y femeninos. La formalización de los correspondientes valores queda en manos de los diseñadores cuyo trabajo no es tan inocente como parece. Un ejemplo claro lo tenemos en el mercado de juguetes que, a pesar de las proclamas de los pedagogos, se empeña en diferenciar exageradamente los juguetes para niños y para niñas. Resumiendo, diríamos que, a través de la publicidad, el diseño de moda y de producto, los diseñadores tienen en buena parte el poder de construir la identidad de género. Una cuestión nada banal.⁵

Aclarada para mí la cuestión de la relación entre diseño y género volví a mi pregunta inicial: ¿qué ocurría con la historia del diseño? ¿Dónde han ido a parar las diseñadoras de producto? Realmente los catálogos de las exposiciones de Stuttgart y Nueva York habían hecho un trabajo encomiable y pionero de rescate de biografías de diseñadoras. Además,

5 En los años noventa la empresa SEAT propuso a su equipo de diseño que proyectara una versión del modelo Panda de estilo femenino a lo que Carmen Rubio se opuso radicalmente temiendo que sus colegas masculinos imaginaran un vehículo de colores pasteles que fuera una cursilería. En su lugar ella propuso funciones prácticas como espacios para la compra, traslado de los niños, etc. (Rubio 2022).

en los albores del siglo XXI, Internet estaba entrando con mucha fuerza. Sin embargo, en los profusos directorios de Taschen o del Design Museum de Londres todavía aparecían muy pocas diseñadoras. Así que me propuse hacer un resumen de las fuentes de información accesibles en 2010 –artículos, monografías, catálogos de exposiciones, páginas web, etc.– para emprender la biografía de algunas diseñadoras. El resultado fue el artículo «¿El sexo determina la historia? Un estado de la cuestión» que se publicó en el libro *Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso* (Campi 2010). Mi objetivo con este texto era que, en aquella fecha, ya nadie pudiera decir que «no había información» para realizar la biografía de un puñado de diseñadoras.

Al año siguiente, en 2011, mi colega italiana Anty Pansera comisarió en Milán la exposición *Niente di Meno. Nothing Less: La Forza del Design Femminile*, una investigación sobre mujeres diseñadoras de producto en una colección italiana. Para el cierre del catálogo me pidió un artículo sobre las diseñadoras en España (Campi 2011). Así que me propuse hablar directamente con las diseñadoras de producto pioneras en nuestro país destacando las que habían ganado premios ADIFAD y las que habían levantado empresas. Fue una tarea relativamente fácil y pude hablar con todas ellas. Descubrí que las jóvenes que se formaron profesionalmente en las primeras escuelas de diseño en los años sesenta habían llegado a la madurez en los años noventa. Todas ellas afirmaban que no era cierto el tópico de que las mujeres no entienden los problemas constructivos y que el «toque femenino» en los productos que reclamaban algunos empresarios era una cursilería. También afirmaban que hasta cierto punto eran «invisibles» porque habían decidido no entrar en el *star system* del diseño, ya que no les gustaba y les hacía perder mucho tiempo. Esta es una actitud habitual y muy honesta, pero no sé si es perjudicial a la larga.

Como conclusión y homenaje a tantas diseñadoras olvidadas, incluí un buen número de ellas en el capítulo II: «Sobre la profesión» de mi tesis doctoral *El diseño de producto en el siglo XX: un experimento narrativo occidental*, que leí en la Universidad de Barcelona en 2016. En mi análisis de cómo se había desarrollado la profesión del diseño a lo largo del siglo XX, hice un resumen de todo lo escrito hasta entonces y procuré que las biografías de las creadoras femeninas se encontraran en pie de igualdad con las biografías masculinas.⁶

En 2018, realicé uno de los trabajos más intensos de estos últimos años. Con motivo del centenario de la Bauhaus, la Universidad Autónoma Metropolitana me pidió una conferen-

⁶ Por desgracia, esta tesis no ha sido publicada en papel, pero todos los interesados pueden acceder a ella por capítulos en mi página <https://isabelcampi.academia.edu/> (Fecha de consulta: 12/10/2022).

cia y un artículo sobre las mujeres en la Bauhaus (Campi 2018). Yo no quería hacer una colección de biografías, dado que, recientemente, habían aparecido diversos libros con vidas de diseñadoras. Además, el método biográfico no es excesivamente revolucionario. En su lugar, me propuse continuar las investigaciones de Mercedes Valdivieso y Madalena Droste sobre las actitudes discriminatorias de los profesores y gestores de la Bauhaus para compararlas con los resultados de las alumnas. También me proponía no analizar este centro como un caso aislado, sino ver también los progresos de las estudiantes en la HfG de Ulm y en mi propia ciudad. Se trataba de ver la evolución de las poblaciones femeninas estudiantiles en un siglo.

En el caso de la Bauhaus me dediqué a buscar textos, auténticas «perlas», en los que se negaba o se ponía en duda la capacidad de las alumnas para cursar otros estudios de diseño que no fueran el taller textil para contrastarlos con los reales y brillantes resultados que obtuvieron en los talleres de metal, carpintería y cerámica. Ni que decir tiene que el denostado y «femenino» taller textil fue uno de los más exitosos y bien gestionados de la Bauhaus. Después de la Segunda Guerra Mundial, ya en los años cincuenta, aunque en la HfG de Ulm las chicas fueron minoría, no tuvieron que luchar con actitudes sexistas y no se encontraron con restricciones para entrar en los talleres. Pudieron elegir libremente lo que querían estudiar y diseñar.

En todo caso, nunca quise analizar la obra de las alumnas de estas dos escuelas en términos de feminidad porque me habría parecido una cursilería. Además, estoy totalmente de acuerdo con Linda Nochlin (1971) cuando dice que no existe un estilo universal «femenino» de arte, porque el trabajo de las artistas está antes influenciado por su contexto y su época que por su género. En consecuencia y, a partir de mi experiencia de evaluación de miles de trabajos de alumnas, creo que no existe un estilo de diseño femenino. El trabajo de las alumnas de la Bauhaus no era «femenino», sino que se encontraba estrechamente vinculado a las vanguardias de los años veinte, especialmente a la nueva objetividad. Igualmente, en los años cincuenta-sesenta el trabajo de las alumnas de la HfG de Ulm se correspondía con el Estilo Internacional y con la Escuela Tipográfica Suiza.

Tanto en la Bauhaus como en Ulm, me interesó especialmente explorar la vida cotidiana de las chicas: sus relaciones de amor y amistad y muy en especial cómo se comportaban, vestían y construían su propia identidad y estilo. Eran tan atrevidas y vanguardistas que hoy, sin lugar a duda, las habríamos calificado de *influencers*.

Para terminar, me propuse conseguir las estadísticas de las escuelas de Barcelona y alrededores donde existe una abrumadora cantidad de centros dedicados a la enseñanza del

diseño. Las estadísticas arrojaron un dato alentador y otro preocupante. En este momento, el número de chicas matriculadas en las escuelas de diseño supera bastante el de estudiantes varones. Así pues, parece que en general los prejuicios de antaño sobre la incapacidad de las mujeres para el trabajo constructivo se han superado. Por el contrario, parece que persiste un tenaz sesgo de género en las distintas especialidades. En las carreras de moda, textil y diseño de interiores las chicas son mayoría abrumadora. Se diría que los trabajos de la aguja y todo lo relacionado con el diseño interior –antes llamado «decoración»– todavía se consideran tareas femeninas. En las especialidades de diseño gráfico y diseño digital las poblaciones masculina y femenina están bastante equiparadas. También lo están ahora en diseño de producto, una especialidad antaño muy masculinizada. Donde la inscripción de alumnas cae ostensiblemente es en las ingenierías de producto. Este fenómeno se observa también en la Universidad Politécnica de Cataluña, la cual tiene auténticos problemas para atraer a estudiantes femeninas en las carreras técnicas. El rechazo de las mujeres a este tipo de conocimiento es tema de estudio en congresos y encuentros científicos y parece ser que se encuentra en una percepción de la tecnología como un conjunto de saberes deshumanizados. En cualquier caso, esta orientación de género no es algo que se desarrolle en la escuela de diseño, sino que viene de antes. Las pruebas de acceso a la universidad revelan que los chicos se dirigen masivamente a las ingenierías mientras que las chicas se dirigen masivamente a estudios que tengan que ver con la salud y el cuidado de las personas. Mi conclusión fue que los estereotipos masculinos y femeninos no se labran en la escuela de diseño, sino mucho antes, en el Bachillerato. Por lo tanto, no nos extrañemos de que, en pleno siglo XXI, todavía se aprenda diseño de acuerdo con determinados ideales de masculinidad y feminidad que los jóvenes tienen en la cabeza.

Finalmente, me gustaría mencionar un trabajo de divulgación que hice el año pasado con motivo del Día de la Mujer. Durante diez semanas subí a la página de Instagram de la Fundación Historia del Diseño –@designhistoryfoundation– la biografía de mis diez diseñadoras pioneras favoritas desde Candace Wheeler –EE. UU., 1827-1923– hasta Nanna Ditzel –Dinamarca, 1923-2005–. Intenté describir sus vidas del modo más completo que me permitía el programa y las acompañé de profusas ilustraciones. Ya sé que una red social no es un prodigio de rigor académico, pero podéis consultarla y compartirla siempre que queráis.

Para terminar, me gustaría agradecer los comentarios que los y las participantes me hicisteis en el chat del congreso. Fueron debates de nivel que me complacieron extraordinariamente, pues ya tengo una edad y me emociona ver que lo que empecé hace tanto tiempo

no ha caído en saco roto. Así que animo a todos y a todas a proseguir vuestros trabajos e investigaciones sobre diseño y género con el objetivo de ver críticamente la construcción de nuestro entorno.

Bibliografía

- Atfield, Judy y Pat Kirkham. 1989. *A View from the Interior: Feminism, Women and Design*. Londres: The Women's Press Ltd.
- Battersby, Christine. 1989. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominació masculina*. Barcelona: Edicions 62.
- Campi, Isabel. 2002. «Diseño y género: las aventuras de Venus en el reino de la razón». *ON Diseño*, 232: 287-295.
- . 2004. «Disseny, consum i gènere». Sabadell: Fundació Caixa Sabadell.
- . 2010. «¿El sexo determina la historia? Un estado de la cuestión». En *Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso*, ed. Isabel Campi. México DF: Designio: 87-114.
- . 2011. «Le progettisti spagnole». En *Niente di meno. Nothing Less: La Forza del Design Femminile*, ed. Anty Pansera. Turín, Londres, Venecia y Nueva York: Umberto Allemandi & C: 85-91.
- . 2018. «A la conquista de las aulas: las mujeres en la Bauhaus, en la HfG de Ulm y en Barcelona». México DF: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.
- Campi, Isabel y Raquel Pelta. 2005. «The Designed Gender». Southampton: 14th Women's History Network Annual Conference.
- Duff, William. 1767. *Essay on Original Genius and its Various Modes of Exertion in Philosophy and the Fine Arts, Particularly in Poetry*. Londres: Edward and Charles Dilly.
- Greer, Germaine. 1979. *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and their Work*. Londres: Seeker & Warburg.
- Kimmel, Michael S. 2000. *The Gendered Society*. Oxford: Oxford University Press N.Y.
- Kirkham, Pat. 2000. *Women Designers in the USA, 1900-2000: Diversity and Difference*. Nueva York, New Haven & Londres: Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts.
- Lupton, Ellen. 1993. *Mechanical Brides: Women and Machines from Home to Office*. Nueva York: The Smithsonian Institution.
- Mallol, Miquel y Anna Calvera. 2000. *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

- Mead, Margaret. 1935. *Sex and Temperament in Primitive Societies*. Nueva York: William Morrow.
- Nochlin, Linda. 1971. «Why Have There Been No Great Women Artists?». En *Woman in Sexist Society: Studies in Powerlessness*, eds. Vivian Gornic y Barbara K. Moran. Nueva York: Basic Books.
- Oedenkoven-Gerischer, Angela. 1989. *Frauen im Design: Berufsbilder und Lebenswege seit 1900*. Stuttgart: Haus der Wirtschaft.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1762. *Du Contrat Social ou Principes du Droit Politique*. Amsterdam: Marc Michel Rey.
- Rubio, Carmen. 2022. «¿Un coche de estilo femenino?». 4 de septiembre de 2022.
- Shiner, Larry. 2004. *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Planeta.
- Sparke, Penny. 1995. *As Long as it's Pink: The Sexual Politics of Taste*. Londres: Pandora.
- Veblen, Thorstein. 1971. *La teoría de la clase ociosa*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Wollstonecraft, Mary. 1792. *A Vindication of the Rights of Woman*. Boston: Thomas & Andrews.

EL PAPEL DEL DISEÑO Y SU COMUNICACIÓN EN EL CAMINO HACIA LA IGUALDAD

THE ROLE OF DESIGN AND ITS COMMUNICATION ON THE PATH TO EQUALITY

M^o ROSARIO SÁEZ SALVADOR
Escola d'Art i Superior de Disseny de València

1. ¿Desde dónde se piensa el diseño?

El ámbito del diseño, al igual que el de la educación o la cultura, no está exento de esa visión androcéntrica que se nos presenta como universal y objetiva, pero que en realidad es sesgada, parcial y subjetiva porque invisibiliza e infravalora el saber, la experiencia y la mirada de la mitad de la humanidad que somos las mujeres.

Este sesgo, consciente o inconsciente, supone un impacto negativo en los procesos de diseño, en el resultado final, en los usos y en su repercusión social. El análisis feminista permite identificarlo, visibilizarlo y cambiarlo. Debemos adoptar, para ello, una postura crítica que posibilite dudar sobre lo que la sociedad valida como universal, pero que, bajo el enfoque de género, se revela como excluyente y discriminatorio.

El género es una categoría de análisis, una herramienta conceptual y de conocimiento que nos acerca a la realidad social en la que vivimos y nos ayuda a identificar, mostrar y cuestionar las desigualdades, discriminaciones y exclusiones que han padecido las mujeres y otros colectivos a lo largo de la historia. Como apuntan Trinidad Donoso y Anna Velasco (2013, 77) «ha sido el movimiento feminista quien ha dotado al concepto de género de la fuerza descriptiva, analítica, interpretativa y subversiva que tiene».

La teoría nos permite crear conocimiento y la práctica transmitirlo, validarlo e intervenir en la sociedad y en el futuro. El diseño puede ser reproductor de desigualdades o, al contrario, ayudar a reducirlas y erradicarlas, con él podemos anestesiar o interpelar al público para que actúe de forma diferente. La forma en que se piensan y diseñan los objetos, la ropa, los espacios, los mensajes o las acciones ofrece datos sobre cómo están configuradas las sociedades, construye imaginarios colectivos y transmite determinados mensajes sobre cómo debemos ser y comportarnos.

Como señala Isabel Campi, hasta bien entrado el siglo xx las mujeres no participaron «en el diseño del entorno en el que vivían» (2002, 2). Una vez tuvieron acceso al ámbito del diseño comenzaron a diseñar pensando en el lugar desde donde lo hacían, acercándose a sus intereses y necesidades como mujeres y buscando soluciones a los problemas que de ello se derivan, con la intención de establecer mejoras en sus vidas y en su contexto cotidiano.

Cuestionar el diseño desde el género plantea preguntas como las siguientes: ¿por qué los juguetes en la infancia se diseñan en rosa para las niñas y azul para los niños?, ¿por qué los campos de fútbol ocupan el espacio central y más grande del patio del recreo?, ¿por qué los cambiadores de bebés están en los aseos de las mujeres?, ¿por qué en las revistas de moda la mayoría de los cuerpos son blancos y normativos?, ¿por qué los medios de comunicación representan una imagen estereotipada y sexista de las mujeres?

2. El cuerpo femenino, su representación y ordenamiento social a través del diseño de moda

Claudia Mosqueda afirma en una conversación para la revista *Laocoonte* que «diseñar es llevar a cabo un proceso de conceptualización que sintetiza la época o los procesos socio-históricos y culturales específicos en los que se produce» (2019, 38). Si entendemos la moda como «una manifestación artística y política que expresa nuestra historia cultural» (Expósito 2016, 133) e indagamos en la relación entre la historia de la indumentaria y cómo se construye la identidad femenina, observamos cómo los cuerpos de las mujeres representan un rol, se someten o adoptan una jerarquía y una identidad a través de la vestimenta con la que socializan.

A finales del siglo xviii, las diferencias entre la indumentaria masculina y femenina no eran significativas. La clase adinerada, como señala Alison Lurie (1994), lucía prendas excesivas y sofisticadas con todo tipo de ornamentos –ballenas, dorados, encajes, bordados, pelucas, zapatos de tacón puntiagudos, etc.– como forma ostentosa de hacer alarde de su

riqueza. Con la llegada de la Revolución Francesa en 1789 se suprimen las diferencias de clase en la indumentaria, «los hombres renunciaron a formas de atavío espectaculares, lujosas, excéntricas y elaboradas, reduciendo su indumentaria a un atuendo de estilo sobrio y austero» (Squicciarino 1990, 81).

Con la Revolución llegó la idea de que todos los hombres eran iguales, pero no olvidemos que cuando se referían a hombres querían decir varones, ya que fueron ellos los que recogieron el testigo del poder y del espacio público, condenando, de nuevo, a las mujeres al espacio de lo privado, de lo doméstico y de los cuidados. Grandes filósofos como Rousseau manifestaban en sus escritos de la época que el objetivo de la educación de las mujeres era prepararlas para hacerles la vida agradable a los hombres.

De esta forma, el hombre se convierte en el único sujeto político y la mujer, carente de una función fuera del hogar, queda desposeída del estatus de ciudadana. Nicola Squicciarino (1999, 88) afirma que la mujer:

A causa de su ausencia en papeles política, social y religiosamente relevantes no ha tenido la posibilidad de llevar condecoraciones honoríficas o de rango salvo en raras excepciones, ha compensado esta falta cuidando la elegancia de sus propios vestidos y con el empleo de joyas, collares, pulseras, pendientes, anillos, etc., en el intento de hacer resaltar su propio cuerpo y atraer la atención sobre su persona.

Así, a partir de 1820, empiezan a surgir diferencias entre la vestimenta femenina y masculina. Mientras que la ropa del hombre no sufre apenas cambios, en la indumentaria femenina se ensalza el valor de los accesorios. Se percibe un claro binarismo de género por el que «los cuerpos adquieren significado a partir de los discursos sociales» (Zambrini 2010, 130) y la mujer se transforma en una especie de objeto sobre el que colocar todos los adornos como símbolo del poder económico de sus esposos, definido por Lurie (1994, 245) como «su prestigiosa inutilidad».

El nuevo ideal de belleza, elegancia y posición social estaba encarnado por mujeres de una delicadeza y fragilidad extrema. Eran mujeres recatadas, sensibles, enfermizas, con una salud física y mental vulnerable que necesitaban del amparo de los varones. Por otra parte, las prendas que vestían –semitransparentes, con grandes escotes, mangas cortas y zapatos de suela fina– no ayudaban a una buena salud. Los corsés que usaban, tan apretados, eran limitantes y asfixiantes porque prácticamente con ellos no podían respirar, ni sentarse y les deformaban y atrofiaban el cuerpo.

Su papel pasivo en la sociedad y el recato como forma de comportamiento, en poco tiempo las llevan a ser «las únicas depositarias del lujo, de la elegancia y de la belleza» (Squicciarino 1990, 81). Se establece así, en el imaginario social, una relación del cuerpo femenino como cuerpo bello, frágil, infantil, inocente, ornamentado, en definitiva, un cuerpo para ser mirado.

Sobre 1850, al corsé se le suman incómodas prendas de ropa como el miriñaque y el polisón, así como enaguas, corpiños, chales, vestidos hasta los pies de telas pesadas, todo tipo de adornos y grandes sombreros que a veces descendían los costados y restringían su visión. En definitiva, multitud de prendas de vestir que convertían el acto mismo de vestirse en una tarea titánica para la que necesitaban ayuda y en la que invertían mucho tiempo y ello no las preservaba contra las inclemencias del tiempo, ya que llevaban al descubierto cuello, pecho y hombros. Además, esta indumentaria, que limitaba y dificultaba sus movimientos y su vida cotidiana, les provocaba debilidad, cansancio, desmayos, falta de apetito y molestias digestivas. Esto no es más que el reflejo de la posición subordinada y sumisa que ocupaban en una sociedad en la que eran ellos –los hombres ricos– los que dictaban las normas morales, de conducta y de belleza.

El cine también se ha encargado de construir la identidad femenina en la gran pantalla a través de dos estereotipos opuestos de mujer: la mujer buena y la *femme fatale*. Ese imaginario de mujer virtuosa, abnegada esposa, fiel, generosa y piadosa, que reunía todas las cualidades exigibles a las mujeres lo podemos ver en el personaje secundario de Melanie en la película *Lo que el viento se llevó*. El *film* también nos muestra, a través del personaje de Escarlata O'Hara, una figura femenina inteligente y rebelde, que desobedece los mandatos patriarcales, insólita para la época puesto que tiene poder y decide sobre su propia vida y destino y que, finalmente, es castigada con la soledad por salirse de la norma.

A principios del siglo xx, la mujer infantilizada se torna una mujer de aspecto más seguro. Es la época de las sufragistas, mujeres que quieren formar parte del entramado social y reclaman su derecho al voto y a la educación. Los cuellos de los vestidos hacían ascender las barbillas, sus espaldas y hombros daban la sensación de ser más anchos debido a las mangas abullonadas, el pecho se potenciaba con los encajes y el peinado, recogido y ahuecado, iba acompañado del sombrero, pero pese a esa apariencia menos frágil «debajo de la ropa el corsé era igual de incómodo y restrictivo que siempre» (Lurie 1994, 247).

Acabada la I Guerra Mundial llegaron los felices años veinte y con ellos la figura de la *garçone* y la *flapper*, una mujer moderna y disruptiva, inconformista, libre, vanguardista y autónoma que con su pelo corto y una estética más andrógina desconcierta y desestabiliza

los dictados de género. El rígido corsé es desterrado y ese hecho augura y simboliza libertad y progreso para las mujeres, que hartas de su situación subordinada se muestran ahora como ejemplo de modernidad y avance social. La ropa se vuelve ligera y ya no se invierte tanto tiempo en el cuidado de las prendas así como en el acto de vestirse. De esta forma «el diseño participa del cambio social y recoge los nuevos principios, la nueva conciencia política que subvierte el mundo de antes» (Expósito 2016, 138).

Pero con los cambios llega siempre una reacción patriarcal que, casualmente, atribuye de nuevo a las mujeres los ideales de la domesticidad, la belleza y la juventud. Aparece así, en los años cuarenta, un nuevo imaginario de mujer: la *pin-up*, que luce un cuerpo con curvas exageradas y realzadas por la corsetería y los estereotipos sexuales tradicionales, pero revestidos de modernidad. Para Squicciarino (1990, 130) «Marilyn Monroe fue la respuesta del patriarcado a Bette Davis, Barbara Standwick y Marlene Dietrich». La hipersexualización y sumisión de la mujer se vende como algo liberador y sinónimo de progreso, pero «como la sexualidad siempre escapa a su control, la mujer sexy acaba, como mínimo, encerrada en la paradoja de la sumisión y la libertad» (Expósito 2016, 27).

Después de la II Guerra mundial, los medios de comunicación, el Estado y las revistas de moda –en lo que fue la gran estrategia publicitaria del siglo– devolvieron a las mujeres de nuevo al hogar haciéndoles desear ser esa mujer pasiva, complaciente y servicial que deja de lado su carrera profesional y sus proyectos personales para centrarse en los de su marido. Aislada en un hogar moderno y tecnificado, lleno de aparatos que supuestamente hacían su vida más fácil, encontramos la figura del ángel del hogar. Las frustraciones y el malestar que ocasionó a las mujeres el intentar seguir este ideal de feminidad fue analizado por la feminista Betty Friedan en 1963 en su libro *La mística de la feminidad*.

A finales de los años sesenta las mujeres visten pantalones y la prenda estrella es la minifalda, emblema de libertad y ruptura. A partir de los años setenta, y de la mano de algunas firmas, entre ellas la japonesa Comme Des Garçons, cobran renombre las tendencias como el *genderless*, una moda sin género que difumina las líneas entre lo femenino y lo masculino. Esta tendencia juega con la ambigüedad, superando el acto mismo del consumo y de la estética para potenciar una diversidad cultural y de género acorde a los nuevos tiempos y abierta a imaginar cuerpos más libres que escogen cómo desean vestirse, respaldados por movimientos sociales como el feminismo.

En la actualidad, el mandato de la belleza, la delgadez y la juventud vuelven a conformarse como las estrategias más efectivas para el sometimiento de los cuerpos de las mujeres. Como recoge Fatema Mernissi (2000, 244):

A diferencia del hombre musulmán, que establece su dominación por medio del uso del espacio [...], el occidental manipula el tiempo y la luz. Este último afirma que una mujer es bella solo cuando aparenta tener 14 años [...]. Al dar el máximo de importancia a esa imagen de niña y fijarla en la iconografía como ideal de belleza, condena a la invisibilidad a la mujer madura [...]. El occidental congela con focos e imágenes publicitarias la belleza femenina en forma de niñez idealizada y obliga a las mujeres a percibir la edad y el paso natural de los años como una devaluación vergonzante.

Debemos recapacitar sobre por qué se considera atractiva «la ropa que hace difícil la vida de una mujer y que la hace estar en situación de inferioridad en la competición con los hombres» (Lurie 1994, 245), así como sobre la conducta cíclica por la que los cuerpos femeninos, a través de la moda, pero no solo de ella, son representados como cuerpos-objeto para el disfrute masculino.

Así pues, el imaginario femenino se establece desde una mirada androcéntrica; es creado por hombres que imprimen sus aspiraciones patriarcales, situando a las mujeres como sujetos pasivos en una posición subordinada y reduciendo sus cuerpos a una imagen estereotipada y sexista. El diseño con perspectiva de género debe examinar de forma crítica esa representación femenina y vincular a las mujeres con sus necesidades, sus experiencias, sus deseos e intereses, su historia y su genealogía para concebirlas como sujetos activos y creadoras de cultura.

3. La enseñanza del Diseño: propuestas de cambio, un reto pendiente

El diseño tiene –más allá de su función estética, informativa, persuasiva o de mercado– una función social, transformadora. Diseñar no es solo crear algo comercial en busca de beneficio; diseñar es también pensar en las personas, en mejorar su calidad de vida. Diseñar es actuar frente a las preocupaciones y desigualdades sociales, velar por el medio ambiente, fomentar la sostenibilidad y el consumo responsable, sensibilizar y despertar conciencias «a través de un profundo entendimiento de las sociedades y los individuos» (Bastidas y Martínez 2016, 105) con la intención de que la sociedad mejore o cambie. Así pues, el diseño tiene una función social como forma de comunicación que requiere de una responsabilidad con la comunidad a la que se dirige. ¿Podemos entonces diseñar una sociedad más amable e inclusiva para las mujeres y otros colectivos vulnerables? ¿Qué papel tiene el diseño y su comunicación en el camino hacia la igualdad?

Un informe segregado por sexos que realizamos en el año 2021 en la Escuela de Arte y Superior de Diseño –EASD– de Valencia, concluyó que nuestras enseñanzas están

feminizadas en prácticamente todas las especialidades. Si traspasamos el entorno del aula y llevamos la mirada al mercado laboral, rápidamente nos damos cuenta de que no se da una traslación directa de este hecho, sino que, más bien, lo que observamos es que el porcentaje de varones es superior al de mujeres, sobre todo, en puestos de poder y responsabilidad. En el informe del 2018 *La economía del Diseño en la Comunidad Valenciana* (ADCV 2018) se precisa que el 57% del alumnado matriculado en diseño es femenino, pero solo el 33% de las personas contratadas son mujeres.

Esto se sustenta sobre una base estructural desigual que se repite en muchos otros ámbitos y que está relacionada con la división sexual del trabajo, el suelo pegajoso, el techo de cristal, los micromachismos, la brecha salarial, la falta de referentes femeninos, los estereotipos sexistas, etc. Para visibilizar todas estas desigualdades en el ámbito del diseño, desde la Unidad de Igualdad de la EASD Valencia realizamos un vídeo para el 8M del 2021 en el que las alumnas se cuestionan todas estas problemáticas.¹

Ante la certeza de que es posible impulsar un cambio social a través del diseño, deberíamos pensar sobre el papel de las/los diseñadoras/es como agentes del cambio. Un profesional del diseño ha de ser una persona crítica, analítica y reflexiva; un sujeto capaz no solo de crear sino de comunicar y concienciar de forma que lidere un impacto positivo. El diseñador tiene responsabilidades sociales y la enseñanza del diseño debe ofrecer las pautas, las herramientas y los conocimientos necesarios para el ejercicio consciente y responsable de su profesión y para «evitar la ceguera de género» (Donoso y Velasco 2013, 76) en su práctica profesional futura. Si reflexionamos sobre la enseñanza del diseño surgen otras preguntas como ¿desde dónde se enseña?, ¿cómo se enseña? y ¿qué consecuencias sociales tiene lo que se enseña?

El espacio educativo es un entorno en el que se debe producir una transmisión de conocimientos evitando la sesgada visión androcéntrica. Si el acto de diseñar no es neutro, educar en y con perspectiva de género a las/los futuras/os profesionales debería ser una prioridad. Sin embargo, pese a que el marco legal vigente promueve su inclusión en los estudios y fomenta la incorporación de asignaturas y proyectos docentes con visión de género, la realidad es bien distinta. Como profesora he podido comprobar su escaso reflejo en el proceso de enseñanza-aprendizaje, ya que muchas veces ni se contempla lo mínimo exigible, esto es, la transversalidad de contenidos.

Como afirma Gerda Lerner (2019, 82) «las mujeres primero tenían que luchar por su

¹ Enlace al vídeo del 8M de la EASD Valencia https://www.instagram.com/tv/CMKD5UoByq5/?utm_source=ig_web_copy_link (Fecha de consulta: 10/11/2022).

derecho a estudiar, luego por el derecho a enseñar y finalmente por el derecho a modificar el contenido de la enseñanza».

María Isabel Menéndez (2014) y otras autoras reconocen toda una serie de causas que hacen compleja la incorporación del enfoque de género en las enseñanzas, como, por ejemplo: la mentalidad androcéntrica; la inercia de que todo siga igual; el desconocimiento o la falta de sensibilización sobre el tema; la falta de compromiso institucional y las ínfimas partidas presupuestarias destinadas para ello; la escasa formación del profesorado en materia de igualdad; la ausencia de experiencias o proyectos docentes que confirmen el impacto positivo sobre el alumnado que se forma con perspectiva de género y la carencia de materias específicas y obligatorias que aborden estos contenidos o la poca visibilidad del profesorado concienciado que normalmente se hace cargo de esta tarea de manera voluntaria.

El alumnado egresado de los estudios de diseño está cualificado para crear imágenes, vídeos, objetos, mensajes, entornos, ropa y complementos de diseño, pero si no ha recibido una formación con y en perspectiva de género es muy probable que no detecte el sexismo en sus propios proyectos y que reproduzca la tradicional visión androcéntrica, que perpetúe las desigualdades de género y fundamente un imaginario estereotipado de las mujeres con argumentos simplistas como que eso es lo que pide la audiencia.

En el año 2017, con la intención de incorporar la perspectiva de género en el centro en el que imparto docencia, el EASD de Valencia, creé una asignatura optativa que titulé *Representaciones de género: el vídeo como herramienta subversiva*. En ella estudiamos contenidos feministas, visibilizamos el trabajo de mujeres artistas, analizamos y reflexionamos sobre las estructuras jerárquicas de poder que mantienen las desigualdades y, mediante el vídeo y la *performance*, cuestionamos el sistema hegemónico patriarcal. Cada 25N diseñamos una acción con la que invadimos el espacio público, denunciemos las violencias machistas y fomentamos una cultura de la igualdad.

Un ejemplo de estas acciones es la que llevamos a cabo en el año 2019 titulada *1027* (Figuras 1, 2, 3 y 4) haciendo referencia al número de mujeres asesinadas por violencia de género en nuestro país desde el año 2003 –año en el que se comienzan a contabilizar los asesinatos machistas–. Estructuramos la acción en dos partes, la primera tuvo lugar en el interior de la escuela. En ella, un grupo de alumnas encapuchadas, acompañadas de otra alumna vestida de novia interrumpía las clases gritando «el machismo mata» y lanzando unos panfletos en los que se explicaba la acción y sus objetivos. Dentro de cada aula se mencionaba a una de las mujeres asesinadas en España ese año y, o se escribía su nombre sobre el

traje o se colocaba algún complemento o aplique con dicho nombre².

La segunda parte consistió en una *performance* exterior en la que, con la participación del público, tirábamos tierra sobre una urna en la que estaba encerrada la novia mientras se gritaban con un megáfono comentarios machistas hechos por hombres influyentes desde la Antigüedad hasta la actualidad.

Al acabar, rompíamos el plástico que envolvía la urna y gritando «basta ya de violencia patriarcal» liberábamos a la novia. La acción fue noticia en la televisión valenciana y, gracias a la Coordinadora Feminista, la repetimos en la plaza del Ayuntamiento al acabar la manifestación del 25N.³



Figura 1. Performance 1027. Plaza del Ayuntamiento de València, 2019. Fotografía: Ana Ferràndiz. Cortesía de Ana Ferràndiz.

2 Enlace al vídeo de la acción interior <https://www.instagram.com/p/B5ShhOOKJjk/?igshid=1bomtppmfus71> (Fecha de consulta: 10/11/2022).

3 Enlace al vídeo de la acción exterior <https://www.instagram.com/p/B5Sh7tmqk7V/?igshid=1kq2ol1965qwd> (Fecha de consulta: 10/11/2022).



Figura 2. Performance 1027. Plaza del Ayuntamiento de València, 2019. Fotografía: Ana Ferràndiz.
Cortesía de Ana Ferràndiz.



Figura 3. Performance 1027. Plaza del Ayuntamiento de València, 2019. Fotografía: Ana Ferràndiz.
Cortesía de Ana Ferràndiz.



Figura 4. Performance 1027. Plaza del Ayuntamiento de València, 2019. Fotografía: Ana Ferràndiz.
Cortesía de Ana Ferràndiz.

Si el alumnado se habitúa a reflexionar, analizar y criticar la realidad social en la que vivimos con el objetivo de cambiar todo aquello que reproduce desigualdades, su percepción de la misma también se transforma, lo que puede garantizar en el futuro una buena práctica profesional. La educación juega un papel fundamental si abogamos por un verdadero cambio y por la igualdad real entre hombres y mujeres. El sistema educativo ha de hacer frente a este reto y facilitar al alumnado los medios para adquirir dicha competencia.

El diseño tiene un poder transformador, no solo de la realidad, sino que puede incidir en los comportamientos humanos. Como afirma Tània Costa (2019, 29) en la revista *Lacoon-te* «es prioritario entender que actualmente el diseño es un agente de cambio en el sentido de transformación contextual, y que no solo afecta a la cultura material».

Debemos analizar qué necesidades específicas tienen las mujeres, validar sus voces, construir un nuevo imaginario social alejado de esa visión estereotipada y sexualizada que transmiten de nosotras los medios y posicionarnos como creadoras y no solo como consumidoras. Por ejemplo, no basta con hacer más llevaderas, a través de la tecnología, las faenas del hogar –rol asignado por el patriarcado a las mujeres–, sino que se trata de entender que hay todo un entramado simbólico cuya pretensión es no desligar a las mujeres del ámbito de

lo privado, del hogar y de los cuidados. Dicho de otra forma, mientras el diseño siga atravesado por esa visión androcéntrica, sin enfoque de género y por un modelo de sociedad patriarcal que asigna roles diferenciados, no se diseñarán productos ni mensajes que propicien la liberación de las mujeres de dichos roles y estereotipos, sino más bien para que no los abandonen nunca.

Diseñar con enfoque de género demanda una profunda reflexión, revisión y crítica social. Supone un trabajo de responsabilidad, ya que significa tomar conciencia de las asimetrías y brechas de género y de todas las violencias que sufren las mujeres a través de un profundo entendimiento de la complejidad de su realidad, así como un esfuerzo por interiorizar los conceptos teóricos para reconocer y analizar el sistema de dominación patriarcal. Tenemos que romper también con la idea de que lo artesanal es femenino y lo industrial es masculino. Es necesario cuestionar los modelos de representación sexistas y estereotipados, reflexionar sobre cómo los medios de comunicación configuran un imaginario colectivo sobre las mujeres hipersexualizado y desequilibrado que se sostiene en formas diferenciadas de socialización que nos construyen como sujetos.

En la práctica significa diseñar atendiendo a la igualdad, desarrollar proyectos de diseño libres de sexismo y no discriminatorios, tener una mirada incluyente que contemple la diversidad y emplear un lenguaje inclusivo, porque lo que no se nombra no existe, y porque «utilizar un lenguaje heredado de la desigualdad acuña y legitima la desigualdad» (Simón 2017, 139). Debemos formar equipos de trabajo paritarios e integradores, trabajar de forma cooperativa y desde la horizontalidad, tomar en consideración a las mujeres, contar con su potencial creativo, dar visibilidad al trabajo de las diseñadoras y atender a sus aportaciones al mundo del diseño. Para todo ello se requiere la implicación y concienciación de todos los sectores, desde las/os creativas/os hasta la audiencia.

4. La comunicación del diseño en la era de Internet: ¿nuevos códigos para una nueva mirada?

En la actualidad, las redes sociales son el fenómeno de uso más extendido, sobre todo, entre las nuevas generaciones. Se han convertido en uno de los principales canales de información y comunicación, alternativos a los tradicionales y, en muchos casos, sustitutivos de los mismos, pues por su inmediatez y rapidez son capaces de hacer que cualquier noticia, comentario, imagen o suceso se *viralice* en cuestión de segundos.

Se ha producido un salto de una comunicación unidireccional en la que la interactividad con la audiencia tenía sus limitaciones a una comunicación interconectada, en tiempo real, en la que los papeles se intercambian a gran velocidad. Estamos ante un nuevo público que no solo consume productos y contenido sino que los crea, los comparte y los difunde. Esta nueva forma de comunicación más inmediata, colectiva, dinámica, accesible y activa contribuye, favorece y predice cambios en nuestra manera de relacionarnos e interactuar con los demás. El saber ya no solo se obtiene en la educación formal, sino que viaja y se propaga por el ciberespacio como un conocimiento compartido, horizontal y aparentemente más democrático, pero que sacrifica la veracidad en favor de la inmediatez.

Los movimientos sociales han encontrado en las redes un altavoz para difundir sus demandas, denuncias, debates y luchas y han hecho de ellas el espacio virtual desde el que hacer activismo. Con la tecnología, estos movimientos –entre los que se encuentra el feminismo– han aumentado su conectividad, su participación, su visibilidad y la difusión de su discurso. Pero estas virtudes no han supuesto la eliminación de la violencia contra las mujeres, sino que se ha incrementado amparada en el anonimato de los/las cibernautas y «existen, además, desigualdades en la producción de información y contenidos, es decir, en los orígenes de la información, en la disponibilidad de contenidos y en la identidad de las personas que los emiten» (Bonavitta, De Garay y Camacho 2015, 33).

La llegada de Internet instaló la utopía de un ciberespacio en el que no existiesen las desigualdades de género y que permitiría a las mujeres una nueva participación desde la horizontalidad. Se profetizó un empoderamiento a través de las redes de creación y comunicación en las que podíamos intercambiar ideas, tomar la palabra y ser escuchadas.

Donna Haraway, en los años noventa, auguraba en el cyborg una identidad que superaba el género y que traería aires de cambio y, sí, Internet ha impulsado un cambio comunicacional hacia una interactividad y una nueva forma de estructura en red, pero la virtualidad del medio no lo ha liberado de emplear los mismos códigos discriminatorios, sexistas y excluyentes por los que se rigen las sociedades reales. El espacio digital también comulga con los intereses patriarcales y pese a que en un primer momento se creyó que podría ser un territorio virgen en el que construir relaciones equitativas y fomentar el empoderamiento, pronto descubrimos en estos nuevos medios el machismo de siempre con un envoltorio de modernidad.

Un ejemplo de ello es el diseño publicitario, que ha invadido los nuevos medios, pero sin reformar ni cambiar su discurso, por lo que sigue persistiendo en mensajes que nos

muestran o como amas de casa o como mujeres-objeto, consumibles, troceadas y a disposición del deseo y la mirada de los varones. Este imaginario que recorre el entramado publicitario reproduce la idea de feminidad asociada a la reproducción, el hogar, los cuidados y la pasividad, por un lado, y a la belleza, la juventud, la delgadez y la hipersexualización, por otro. Encontramos en él un elenco de mujeres pasivas, seductoras, inmóviles, sumisas, que nos recuerdan qué lugar ocupamos en la sociedad y cómo debemos comportarnos.

No podemos olvidar que las imágenes no son banales ni neutrales, que tienen la capacidad de hacernos confundir lo representado con la realidad. Prueba de ello es el salto que dieron de sus asientos los/as espectadores/as que estaban viendo la película de los hermanos Lumière *La llegada del tren a la estación* al creer que la locomotora les iba a arrollar. Las imágenes son referentes visuales para nosotras/os pues tendemos a identificarnos con ellas.

Las redes sociales configuran una realidad representada y, a través de ellas, podemos «modificar una conducta, crear nuevos movimientos de opinión, promover manifestaciones, crear grupos de apoyo a causas concretas o conseguir crear una moda que genere el consumo de un determinado producto» (Díaz 2011, 20-21). Pueden funcionar como un amplificador que da visibilidad a todo lo que hacemos, tanto en el plano íntimo como profesional.

Las redes sociales son, en la actualidad, una de las mejores herramientas de *marketing*. Saber con qué tipo de contenidos y cómo dirigirnos a los/as internautas para tener una audiencia numerosa y una comunicación efectiva potencia las posibilidades de éxito de nuestros proyectos. La fuerza de estos nuevos medios para el/la diseñador/a reside en cómo emplear sus perfiles sociales para difundir el mensaje que desea comunicar y sus propios valores e intereses.

Deberíamos pensar en cuál es nuestro papel en ese proceso y cómo podemos convertirnos en agentes del cambio social, capaces de subvertir el discurso hegemónico, de construir futuros sociales más equitativos e integradores y de entender el diseño como una herramienta creativa y empoderadora, como una práctica contestataria y de ruptura.

Ejemplo de ello son el colectivo de diseñadoras Gráficas en Negro, que cuestionan las violencias machistas con su activismo; la artista visual Yolanda Domínguez, que trabaja el tema de la representación de las mujeres en los medios de comunicación y nos propone una dieta sana en imágenes; o el trabajo en redes sociales de ilustradoras como Moderna de Pueblo, Feminista Ilustrada, Flavia Banana, etc.

Conclusiones

En primer lugar, entender que el género es una construcción social, basada en diferencias que nos son asignadas e impuestas socialmente y analizar las causas estructurales que sustentan y afianzan las desigualdades, así como visibilizar el sistema jerárquico de poder que prioriza lo masculino e infravalora lo femenino, posibilita la adquisición de un pensamiento crítico con el que crear desde una mirada feminista.

En segundo lugar, el diseño puede ser una herramienta para la transformación social y política con la que poner en duda las estructuras dominantes y la cultura aprendida, pero, para poder subvertirlas, tenemos primero que tomar conciencia de ellas y entender cómo se construyen y normalizan las identidades, cómo nos afectan los mitos interiorizados y cómo se asignan al sujeto masculino y al sujeto femenino roles y estereotipos diferenciados que nos colocan en planos de poder desiguales en los que las mujeres ocupan una posición de subordinación.

En tercer lugar, el diseño ayuda a construir nuestra cultura visual colectiva. Con él podemos crear nuevos imaginarios sociales libres de sexismo y discriminación, y desde el campo de la educación debemos trabajar para formar profesionales con perspectiva de género capaces de diseñar un mundo mejor.

En definitiva, como dijo Victor Papanek (1977, 307) «existen muchos campos en los que el diseñador tiene que aprender a “desdiseñar”. Puede que de esta manera estemos aún a tiempo de “sobrevivir mediante el diseño”».

Bibliografía

- ADCV. 2018. *La economía del diseño en la Comunidad Valenciana*. Disponible en: <https://economiadisseny.com/> (Fecha de consulta: 5/3/2022).
- Bastidas, Adriana y Helen Rocío Martínez. 2016. «Diseño social. Tendencias, enfoques y campos de acción». *Arquetipo*, 13: 89-113.
- Bonavitta, Paola, Jimena De Garay Hernández y Jeli Edith Camacho Becerra. 2015. «Mujeres, feminismos y redes sociales: acceso, censura y potencialización». *Question/Cuestión*, 48: 33-44.
- Campi, Isabel. 2002. «Las aventuras de Venus en el reino de la razón». *ON Diseño*, 232. Disponible en: https://www.academia.edu/29810849/Diseño_y_género_Las_aventuras_de_Venus_en_el_reino_de_la_razón. (Fecha de consulta: 13/2/2022).

- Díaz Gandasegui, Vicente. 2011. «Mitos y realidades de las redes sociales. Información y comunicación en la Sociedad de la Información». *Prisma Social*, 6: 1-26.
- Donoso-Vázquez, Trinidad y Anna Velasco-Martínez. 2013. «¿Por qué una propuesta de formación en perspectiva de género en el ámbito universitario?». *Profesorado: revista de curriculum y formación del profesorado*, 17: 71-88.
- Expósito García, Mercedes. 2016. *De la garçone a la pin-up: mujeres y hombres en el siglo xx*. Madrid: Cátedra.
- Infante del Rosal, Fernando y María Jesús Godoy Domínguez. 2019. «El papel de la investigación y la teoría en diseño. Una conversación abierta». *Lacoonte: revista de estética y teoría de las artes*, 6: 25-43.
- Lerner, Gerda. 2019. *La creación de la conciencia feminista: desde la Edad Media hasta 1870*. Pamplona: Katakarak.
- Lurie, Alison. 2013. *El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós.
- Menéndez Menéndez, María Isabel. 2014. «El Espacio Europeo de Educación Superior en España: incorporación de contenidos y metodologías de género en comunicación». *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 1: 23-34.
- Mernissi, Fatema. 2000. *El harén en Occidente*. Barcelona: Espasa Libros.
- Papanek, Victor. 1977. *Diseñar para el mundo real*. Madrid: Blume Ediciones.
- Simón Rodríguez, María Elena. 2017. *La igualdad también se aprende: cuestión de coeducación*. Madrid: Narcea.
- Squicciarino, Nicola. 1990. *El vestido habla*. Madrid: Cátedra.
- Zambrini, Laura. 2010. «Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo». *Nomadías*, 11: 130-140.

LA FEMINIZACIÓN DEL DISEÑO CONTEMPORÁNEO: IMPLICACIONES (ÉTICO) ESTÉTICAS

THE FEMINIZATION OF CONTEMPORARY DESIGN: (ETHICAL) AESTHETIC IMPLICATIONS

M^o JESÚS GODOY DOMÍNGUEZ
Universidad de Sevilla

1. El «afeminamiento» social de cuño ilustrado

Al calor del pensamiento ilustrado y, sobre todo, sus promesas incumplidas acerca del establecimiento de un orden racional, surgió el feminismo como movimiento donde las mujeres alzaron su voz en nombre de aquella misma razón supuestamente universal que, en su caso, al menos, no había acabado de llegar. La toma de conciencia de que el sexo femenino quedaba excluido de aquel proyecto de liberación para todos y la rápida denuncia a la que ello dio lugar, fue dándole a la mujer una presencia y una visibilidad en el sistema burgués en que cristalizaron las tesis enciclopedistas, que la quería por el contrario ausente e invisible. Así, y aunque relegada al ámbito privado por obra de la razón moderna devenida de ese modo razón patriarcal (Amorós 1985), la mujer no solo se hizo notar en el ámbito público reservado al varón, sino que le hizo temer a este lo peor: que la sociedad, en un proceso de imparable «afeminamiento», marchaba inexorablemente hacia su destrucción. Fue el temor de pensadores incluso como Montesquieu (Iglesias 1984, 333) y Rousseau (Eisenstein 1981, 56), para quienes el afeminamiento significaba depravación moral por la pérdida de virtudes intrínsecamente varoniles que conllevaba –fuerza, grandeza, coraje, decisión– y los

Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D «Artesanas y Diseñadoras en Andalucía. De la Bauhaus al siglo XXI. Valores, análisis y archivo interactivo en red» (P20-01237, Universidad de Sevilla).

vicios esencialmente femeninos que extendía en su lugar –inconstancia, frivolidad, hipocresía, falsedad–;¹ de ahí la creencia generalizada en un colapso más o menos inminente, similar al acontecido en su día en el Imperio Romano, que se fue al traste precisamente porque las mujeres, al copar todos los espacios, lo infectaron todo también de corrupción.²

Sesgado ideológicamente así por el sexismo vigente en el siglo XVIII y connotado éticamente en sentido peyorativo, el afeminamiento social por el avance irrefrenable del feminismo fue conceptualizado por el varón como un mal para todos, como una inmoralidad, cuando de lo que se trataba en realidad es de que la soberanía que él mismo se había arrogado en tiempos inmemoriales a costa de la mujer iniciaba por aquel entonces su retroceso.

2. La «feminización» del diseño hoy: planteamientos generales

Con estos antecedentes y a fin de eludir, en todo caso, esa marca sexista donde lo femenino parece venir a usurpar legítimos derechos masculinos, aquí hablaremos de «feminización» en vez de «afeminamiento», aunque desde la importancia de lo femenino que está en la base significativa de ambos términos –desde su impronta feminista, por tanto– y sin que ello entrañe contratarían alguna sobre lo masculino, que coexiste así, sin problema, con el empoderamiento de la mujer hoy en día, donde situaremos específicamente nuestro estudio. Tampoco eludiremos el componente ético que hemos visto en el «afeminamiento» del siglo XVIII; es más, nos valdremos de él para intentar comprender en qué consiste exactamente la «feminización» del diseño actual que abordaremos en estas páginas. Eso sí, lo afrontaremos desde un enfoque totalmente distinto con el que despojarlo de toda la pátina negativa que lo ha venido recubriendo en su conjunción histórica con lo femenino; en otras palabras, que el diseño «feminizado» no será expresión en ningún caso para nosotros de perversión alguna de la sociedad; al contrario, será reflejo del sólido compromiso ético de nuestro tiempo, de su madurez, tanta como para trasladarse a los objetos de la vida cotidiana.

Por tanto, la feminización del diseño que expondremos aquí nada tiene que ver, como cabría esperar quizás, con las mujeres dedicadas profesionalmente a esta actividad

1 De los dos primeros se hace eco Montesquieu, responsabilizándolos del cambio de gusto en la época representado por Racine y Corneille (Montesquieu 1973, 1234) y Rousseau, de los dos segundos en su descripción de Sofía como compañera ideal de Emilio (Rousseau 2011, 687 y 758).

2 Para Montesquieu, ciertamente, cuando las mujeres en Roma invadieron todos los espacios, llegando a acceder incluso al oficio de gladiador, la decadencia del Imperio era ya inevitable.

creadora y cuyos nombres, presentes y pasados, deben figurar ineludiblemente, dicho sea de paso, en las historias del diseño junto a los masculinos. Tiene que ver, en cambio, con ese fuerte componente moral del que se invisten los objetos funcionales cuando «lo femenino» se vuelve, como ahora, su seña de identidad; cuando el *ethos* feminista desde el que están concebidos –por el cambio de planteamientos y esquemas básicos acontecido en el mundo del diseño como en tantas otras disciplinas a raíz de la postmodernidad (Rothschild 1999, vii)– se expresa por medios formales. De hecho, lo que queremos explicar es por qué y de qué manera en el diseño contemporáneo de productos y, habiéndose dejado impregnar de feminismo, las cuestiones éticas y las estéticas se han vuelto en realidad una sola.

Para este fin, acudiremos al pensamiento estético de Yuriko Saito (2007, 2017 y 2018), que si bien no arranca propiamente del diseño, sino de la llamada estética de lo cotidiano, es perfectamente aplicable al mismo por tres motivos: primero, porque en la variante de lo cotidiano donde se inscribe Saito –la «fuerte», frente a la «débil»–³ los objetos insignificantes del día a día, los utensilios domésticos, son tomados como objetos estéticos dentro del contexto donde desempeñan su función, es decir, no se ven desarraigados,⁴ como sí sucede en cambio en la variante opuesta, donde el objeto instrumental asume la condición estética al verse privado de uso o devenir sencillamente un objeto artístico (Leddy 2012); el segundo motivo es el conocimiento de primera mano del mundo del diseño desde el que teoriza Saito en su vasta trayectoria docente –más de treinta años– en la Rhode Island School of Design de Nueva York, que como ella misma reconoce le ha enseñado a valorar la complejidad y los múltiples aspectos que concurren en la proyección de todo artefacto (Saito 2007, 1-2); y el tercero es la procedencia oriental de la autora –es japonesa–, decisiva en su visión de los factores estéticos en íntima comunión con los funcionales, incluso con los éticos, frente a la visión dominante de la estética moderna occidental, donde el ideal de autonomía –en torno al modelo artístico y su experiencia contemplativa y desinteresada–, obligó tradicionalmente a la separación de los asuntos prácticos, por no hablar de la esfera moral. A diferencia de todo ello, en Yuriko Saito se produce una auténtica moralización de la belleza que, sin un propósito expresamente feminista –así lo certifica la propia autora (Saito 2007, 4)–, acaba imbuida no obstante de feminismo, lo que la hace especialmente indicada para lo que aquí pretendemos.

3 Doble variante a la que han aludido Dowling (2010) y Shusterman (2012).

4 «Desfamiliarizados», en términos de Saito, al entender que lo que se hace con el objeto es arrancarlo del entorno funcional donde nos relacionamos con él y nos resulta por eso familiar y, de ese modo, alienarlo (Saito 2017, 11-23).

3. Belleza moral

Definido nuestro objetivo y con Yuriko Saito como guía, empezaremos por aclarar en qué sentido es posible hablar de belleza moral en sus planteamientos. De entrada, es posible hacerlo en virtud del poder que la japonesa atribuye a lo estético en general;⁵ porque lo estético, aun pareciendo irrelevante en su relación con la simple apariencia de las cosas y el juicio que emitimos de ellas como meros espectadores,⁶ puede tener no obstante, según Saito, grandes consecuencias prácticas en nuestra vida; puede, sin ir más lejos, hacernos actuar, como cuando ante una habitación desordenada nos ponemos automáticamente a recogerla o ante la fachada pintarrajeada de un edificio decidimos repintarla (Saito 2007, 152-158). El juicio estético negativo formulado en ambos casos –calificamos la habitación de «desordenada» y la fachada, de «pintarrajeada»–, incitándonos a revertir una situación poco adecuada y permitiéndonos alcanzar de ese modo una existencia y un mundo mejor, hace aflorar el vínculo que la estética guarda con la ética en las propuestas de la autora.⁷ Pero después podemos hablar también de belleza moral en Saito a tenor del tipo particular de juicios estéticos que ella establece y que define como «estético-morales», donde valoramos objetos cotidianos o espacios y ambientes que solemos frecuentar, atribuyéndoles propiedades éticas como respeto, consideración y sensibilidad –o bien sus opuestos– a partir de sus cualidades perceptivas y sensoriales (Saito 2007, 205-242).⁸ Son juicios que, aunque basados en el lenguaje moral con el que aprobamos o censuramos a las personas y sus acciones, se refieren íntegramente al objeto y sus características formales, a su diseño, no a quien lo fabricó o al proceso o la intención con la que fue fabricado, como cuando al tildar una pieza musical de «triste» o una pintura de «alegre» no nos referimos para nada al autor, sino exclusivamente a la obra (Saito 2007, 209). Decisivos, en todo caso, para la autora a la hora de promover una sociedad más humana, estos juicios vuelven a poner de manifiesto la honda imbricación de lo estético y lo ético en sus reflexiones.

5 El llamado «poder de la estética» recorre de arriba abajo su libro *Everyday Aesthetics*.

6 La autora arremete expresamente contra este modelo pasivo o espectadorial normativizado en la estética moderna occidental en base al objeto artístico (Saito 2007, 43-53).

7 A diferencia de la mayoría de teóricos de lo cotidiano, en Yuriko Saito la experiencia estética puede ser también negativa. De ella, se ocupa sobre todo en *Aesthetics of the Familiar*.

8 Por eso, aquí nos ceñiremos al objeto de diseño desde el punto de vista del receptor, no del creador o diseñador como tal, a quien Saito alude, aun así, en más de una ocasión y de quien dice que es quien moldea nuestro mundo mediante los objetos que produce (2007, 86).

Nos centraremos en estos juicios, pues la valoración estética en ellos, partiendo del ensamblaje entre forma y función del objeto, se orienta sin embargo hacia el efecto que ello puede tener en la vida de las personas. O llevándolo al terreno práctico, que cuando decimos que una silla es «respetuosa», aspectos estrictamente sensibles como el material, la altura o el tamaño los ponemos en relación directa con la manera en que, recogiendo la espalda en toda su extensión y adaptándose a la fisonomía humana, otorgan más o menos grado de confort. Como dice Saito (2007, 20): «experimentamos una silla no solamente observando su forma y su color, sino tocando su tejido, sentándonos en ella, permaneciendo en ella y moviéndola, para sentir su textura, su confort y estabilidad». Los juicios estético-morales están provistos así de una dimensión estética, porque la evaluación del objeto –o el espacio o ambiente– radica en la pura apariencia, y una dimensión ética, al expresar también cierta preocupación por alguien, aunque seamos nosotros mismos. Saito no lo menciona en ningún momento, pero es fácil advertir en estas afirmaciones suyas una doble influencia: la más evidente, la de la estética clásica y la vieja tradición en ella de la *kalokagathia*, donde algo era bello si al mismo tiempo era bueno.⁹ Prueba de este ascendiente en la japonesa es que, en el ejemplo anterior de la silla, al calificarla de «respetuosa» lo que estamos diciendo en realidad es que nos parece «bella» porque hemos constatado el bien físico que puede proporcionar; hemos comprobado, en suma, que es buena y eso nos hace aprobarla estéticamente, al igual que la reprobamos –la consideramos «fea» y, por tanto, «irrespetuosa»– si no lo hace; si vemos que es «mala» o perjudicial para algún ser humano.

La otra influencia, menos obvia, es la de la estética moderna, pero en su versión menos ortodoxa alumbrada también en el siglo XVIII, aquella donde no habiendo realmente contraposición entre uso y belleza, o entre utilidad y desinterés, como querrán ver en ella en cambio teorías artísticas posteriores,¹⁰ nos conduce a Hume en vez de Kant, pues en Hume, el Hume joven –el del *Tratado de la naturaleza humana* y *La investigación sobre los principios de la moral*–, la belleza, con un carácter eminentemente funcional, es a la vez profundamente moral.¹¹ En Hume (2018, 301), declaramos bello el objeto al comprobar el bien que puede procurarle a su usuario gracias a las particularidades de su diseño, con las que damos por

9 Afirma Platón, por ejemplo, en el *Hipias mayor* que «ni lo bueno sería bello, ni lo bello bueno, si cada uno de ellos es distinto del otro» (304a).

10 En especial del siglo XX, entre ellas, las de Bullough, Greenberg o Adorno (Infante del Rosal 2018, 23).

11 El joven Hume se diferencia así del Hume maduro de *La norma del gusto*, que reemplaza el objeto funcional de sus inicios por el estrictamente artístico. Así lo han puesto de manifiesto diferentes estetas (Korsmeyer 1976; Guyer 2002; López Lloret 2003 e Infante del Rosal 2018).

hecho que cumplirá óptimamente su función: «Una máquina, un mueble, un vestido, una casa bien adaptada para nuestro uso y comodidad son bellos en esa medida, y se contemplan con placer y aprobación». El juicio de gusto descansa así en el interés por *el otro* –en el juicio moral como en Saito– y lo hace mediante un mecanismo afectivo que lo explica todo y que es la simpatía. Principio natural humano y concepto típicamente ilustrado, la simpatía, según Hume, hace que nos sintamos concernidos por cualquier semejante nuestro (Hume 2017, 441), lo que se traduce estéticamente en que sentimos placer al ver a un igual complacido en la medida en que colma sus necesidades con un objeto destinado a ello (Hume 2017, 776): «un suelo fértil y un clima agradable nos serán placenteros cuando pensemos en la felicidad que darían a sus habitantes». Luego un objeto nos parece bello adecuándose a su función y, además, procurando un bienestar o avanzando en la felicidad humana como dice el escocés, por lo que si se da el primer condicionante, pero no el segundo, no hay belleza alguna.

La experiencia de utilidad, adjunta a la experiencia estética, aparece de ese modo en Hume como una utilidad delegada, cuyo disfrute directo –interesado– pertenece a otro, porque es el otro el que saca partido al objeto y por quien el espectador termina alegrándose –con quien simpatiza– o quien le hace disfrutar a él a su vez, solo que indirecta o desinteresadamente en su caso. Es el otro el dueño del objeto y el que está en condiciones por eso de sacarle provecho, lo que no excluye sin embargo la propia posesión y el propio provecho, siempre que vayan acompañados –argumenta Hume– del desdoble intelectual del poseedor, que le permite verse a sí mismo como usuario gratificado del objeto –asumir, en definitiva, el rol de observador– y acabar teniendo con ello una experiencia estética (Hume 2017, 444). Por tanto, en la estética funcionalista de Hume y fruto de la simpatía, la belleza, como experiencia de alteridad, puede decirse que consiste en gozar desinteresadamente de los goces interesados de alguien (López Lloret 2003, 34), sean propios –menos habituales en el filósofo y mediante el preceptivo desdoblamiento–, o sean ajenos –más frecuentes, en cambio, en el ilustrado–.

4. Empatía y feminismo

Todo ello asoma de un modo u otro en los juicios estético-morales de Saito, en los que cabe hablar también de una experiencia de alteridad de signo afectivo-cognitivo: al fin y al cabo, el espectador que se une emocionalmente al usuario del objeto lo hace entendiendo la utilidad experimentada y satisfacción consiguiente y, desde ahí, decide finalmente sobre su belleza –en forma de «comedido», «humilde» y adjetivos de esta misma índole–. Ahora

bien, la experiencia de alteridad en Saito rebasa con creces la de Hume, pues el interés por el otro que la desencadena se extiende en su caso al otro especialmente vulnerable –niños, enfermos, ancianos, discapacitados, inmigrantes, obreros en condiciones laborales particularmente difíciles–, cuyas necesidades, distintas de las del resto, Saito pone de relieve en su afán por promover, desde la esfera estética, una sociedad más justa y más humana y, por ende, un mundo mejor. Afirma la autora (Saito 2007, 219) que en esos casos prestamos atención no solo al tamaño, la forma o la textura, sino también «a factores menos tangibles que van desde el confort y el bienestar hasta el potencial para evitar una posible discriminación, marginación, desplazamiento cultural, estigma social o cosas por el estilo». Esta circunstancia, aparentemente insustancial, es crucial sin embargo para nosotros por cuanto otorga a la belleza moral de Saito el matiz feminista que andamos buscando.

El motivo es el siguiente: de la mano de Carol Gilligan y en los años ochenta del siglo xx, el feminismo, sacando a la luz la diferente experiencia moral de las mujeres como consecuencia de la escisión de las esferas pública y privada, elevó la asistencia al débil y las relaciones interpersonales derivadas de ella –de las que siempre se había ocupado el sexo femenino– a categoría ética fundamental.¹² Pero no lo hizo para contraponerla a la experiencia moral masculina, basada por el contrario en la justicia y la obediencia de individuos fuertes e independientes a normas generales, sino para ponerla a su mismo nivel y completarla; o sea, desde el deseo de convertir los cuidados privados en un asunto público, de alcanzar así la igualdad para las mujeres y para todos los oprimidos en general y de acabar definitivamente con toda forma de dominio. Lejos de una ética conservadora, incluso retrógrada, como en un primer momento se le reprochó,¹³ la ética del cuidado emergió como una ética absolutamente revolucionaria, que pretendía dismantelar la jerarquía de género, toda jerarquía en realidad, dentro de las estructuras modernas de organización social. Por medio de ella, el feminismo vino a decirle así a la sociedad liberal e individualista de nuestro tiempo, que aunque sociedad de derechos es también una sociedad de deberes y obligaciones, de interdependencia entre sus miembros confortantes y responsabilidad; o que junto al sujeto moderno por excelencia, sujeto autónomo y triunfador, existe asimismo

12 Gilligan desautorizó así la teoría del desarrollo moral de su mentor Lawrence Kohlberg, que cimentada en la experiencia moral íntegramente masculina hacía pasar a esta por universal. En su estudio de la experiencia moral femenina, Gilligan detectó que hombres y mujeres desarrollaban perspectivas morales distintas debido a su también diferente distribución de roles y responsabilidades sociales (Gilligan 1986 y 2013).

13 Así la vio el primer feminismo, convencido de que reforzaba el papel tradicional de la mujer como cuidadora y que no contribuía, por tanto, a la lucha por su liberación.

en ella un sujeto desvalido que necesita la ayuda del resto, ya no para triunfar, sino para salir siquiera adelante.

Dando cabida al otro indefenso, Saito demuestra adherirse a la ética del cuidado y a su carácter feminista. Ello confiere a sus juicios estético-morales un nuevo sentido, pues supone entender que el usuario cuya vida el objeto viene a cambiar y de lo que da buena cuenta el pronunciamiento estético, no es un usuario cualquiera, en abstracto y sin rostro, sino uno muy concreto, rara vez tenido en cuenta además en los parámetros de la igualdad por salirse de la media y, en consecuencia, ignorado: el «castigado» existencialmente, a quien el uso del artefacto –o la permanencia en un determinado espacio o ambiente– puede procurar cierto alivio en su «castigo» y hacer un bien del que alegrarse el espectador, ya no por simpatía como en Hume, por mera inclinación natural a congeniar con nuestros semejantes, sino por empatía, que es el nexo afectivo que parece activarse en cambio en este tipo de juicios.¹⁴ La explicación se halla, una vez más, en la ética del cuidado, que como ética intrínsecamente empática, afectiva en general frente a la ética racionalista de la justicia, hizo de la salida de uno mismo y el viaje imaginario hacia el otro –el frágil e impotente se sobreentiende aquí– la manera de conocer la realidad ajena en sus justos términos.¹⁵ Solo accediendo al otro, sintiendo *en él* y *por medio de él* sus carencias –en contraste con la distancia y la frialdad desde las que había operado siempre la ética de la justicia–, interpretó ciertamente la ética del cuidado que era posible brindarle el auxilio que él demandaba. Cabe pensar, pues, que en su vecindad a estas premisas, la belleza funcional de Saito, sus juicios estético-morales, aparejan también, cuando hay un ser desprotegido por medio, el hecho de adentrarse en su mundo interior para obtener placer con el que él obtiene mediante el utensilio diseñado expresamente para hacerle la vida más llevadera.¹⁶

Son muchos los *otros* olvidados, a quienes sin embargo devolvemos ahora a la memoria con los juicios estético-morales de Saito, gracias a su vez a que en las democracias occidentales, cada vez más *cuidadoras*, el diseño ha ido proveyendo de productos que nos facilitan la proyección afectiva en los más desfavorecidos; un diseño así que, dejando de ser frío e impersonal, ha optado en cambio por la cercanía y el calor humanos.¹⁷ Tildamos en

14 Para el contraste entre un vínculo afectivo y otro en Hume y Saito, véase Godoy Domínguez (2021).

15 Para una posible ampliación del funcionamiento afectivo de la empatía, ver Infante del Rosal (2012).

16 No por casualidad habla la autora de que los objetos deben diseñarse en este caso «con las necesidades específicas y capacidades del destinatario en la mente» (Saito 2017, 219).

17 Se dice así que el cuidado está rediseñando la misma noción de diseño para responder a la diversidad humana y no humana y su bienestar (Bates, Imrie y Kullman 2017, 1-3).

ese sentido de «atento» el teléfono de teclas y números grandes, pensando en los mayores y la facilidad con que accionarán de ese modo su mecanismo. Nos parecen «responsables» las tijeras infantiles de puntas redondas –los juguetes y objetos infantiles en general de cantos redondos y sin piezas pequeñas–, tomando conciencia de la seguridad del niño al manipularlos. Sintiendo junto al autista, juzgamos como «considerado» todo aquel espacio público donde se evitan las luces fuertes y donde las señales visuales –pizarras informadoras, por ejemplo– sustituyen a las acústicas. Poniéndonos en la piel del disminuido físico, creemos más «servicial» que nunca el transporte público cuya rampa desplegable le da acceso al interior y, desde la del invidente, creemos «sensible» el balón de fútbol con cascabeles dentro que le permite el juego. Vemos asimismo «hospitalario» el asentamiento para inmigrantes dotado de luz y con planta para tratamiento de residuos haciéndonos cargo de quienes lo abandonaron todo en su país por un futuro mejor y «afable» el entorno de trabajo con un espacio de relax, por pequeño que sea, aventurando el breve momento de respiro del operario durante su larga jornada laboral.

Hablamos de «atento», «responsable», «considerado», «servicial», «sensible», «hospitalario», «afable», pero todos estos adjetivos se reducen en el fondo a uno solo, «inclusivo», porque eso es lo que esconden al final los juicios estéticos de Saito donde está presente el cuidado, la inclusión de quienes hasta hace poco permanecían excluidos. El diseño que hoy por hoy posibilita este tipo de formulaciones –el *buen diseño*, en el sentido moral del término– deja a la vista de todos la madurez alcanzada por nuestra sociedad, que no solo no desoye ya los problemas de aquellos con menos capacidades, menos recursos o posibilidades, sino que pone todos los medios a su alcance para resolverlos.

5. Empatía y ecofeminismo

Pero el deber moral con el vulnerable abarca en la japonesa a un ente inanimado incluso como la naturaleza.¹⁸ Aunque Saito no entra aquí en un debate más propio de la ética que de la estética, esta ampliación suya de lo cotidiano significa ver la naturaleza como un ente, no sentiente –porque la naturaleza, carente de conciencia, es imposible que pueda

18 Sin abandonar la esfera de lo cotidiano, Yuriko Saito hace incursiones en la estética medioambiental, que desarrollada desde los años ochenta por pensadores como Berleant y Carlson (2004), ha supuesto un resurgimiento del antiguo interés estético por la naturaleza.

sentir–,¹⁹ pero sí provisto en cierto modo de derechos dignos de ser tenidos en cuenta y de ser defendidos junto a los de los propios seres humanos.

También aquí recurrimos a adjetivos morales para describir estéticamente el objeto, también la estética se alía con la ética, pese a que las relaciones entre ellas no han sido todo lo buenas que podían ser, apostilla Saito, bien porque la estética se empeñó en darle la espalda a la ética –nuestros gustos han estado durante mucho tiempo al margen de las consideraciones medioambientales–, bien porque al intentar reconciliarse con ella, la ética ha tendido a relegar a la estética a un segundo plano –los productos que no dañan la naturaleza han sido considerados en general poco atractivos (Saito 2018)–. Inaugurada al fin otra época de mayor equilibrio entre ellas, un mueble infantil nos parece «respetuoso» y «cuidadoso», o «generoso» y «amigable» con el medio natural cuando sus partículas de colores nos informan que está fabricado con plástico reciclado de antiguos juguetes; lo mismo en el caso del papel de estraza con que se envuelven frutas y verduras en las tiendas de comestibles, cuyo color uniforme gris y tacto rugoso nos avisa igualmente del proceso de reciclaje del que procede; y un lenguaje análogo empleamos con el set de tapas de formas diversas e intercambiables entre sí con el que damos nuevo uso a los tarros de cristal que solemos tirar a la basura; también con las prendas de vestir, accesorios y tapicería de coches cuya textura estriada nos cuenta que el material del que están hechas es cuero vegetal y no animal –el llamado piñatex o tejido a base de las hojas desechables de las piñas–; o con el edificio donde sus llamativos paneles –el Píxel, por ejemplo, en la ciudad de Melbourne–, maximizando la luz natural según su posición a lo largo del día, reducen el consumo energético. En todos estos casos, nos referimos al objeto como «respetuoso» y «cuidadoso», o como «generoso» y «amigable», pero al igual que antes lo que subyace en el fondo es «sostenible» –o «ecológico» y «verde»– porque lo que se valora en todos ellos es el sostenimiento en el tiempo del planeta y sus moradores; lo bueno, a fin de cuentas, que el objeto puede llegar a ser con el medio natural.

Esta atención de Saito a la naturaleza nos devuelve a las tesis feministas, pues si por algo se ha interesado el feminismo en las tres últimas décadas, aparte de por la mujer, ha sido por el medioambiente en su reciente viraje hacia lo que se ha dado en llamar ecofeminismo.²⁰ La convergencia feminista con las demandas del ecologismo tiene su génesis en la misma adscripción ilustrada del movimiento: habiendo sojuzgado la razón moderna a la

19 Ni siquiera un representante del humanismo ecológico como Andrew Brennan, extendiendo el valor ético a todas las entidades ontológicas, humanas y no humanas –humanizando a estas, al fin y al cabo– por el mero hecho de su existencia, mantiene lo contrario (Brennan 2010).

20 Según la denominación empleada por primera vez por François D'Eaubonne en 1974 (Agra Romero 1997).

naturaleza, al igual que a la mujer, como razón instrumental en su caso,²¹ el feminismo ha querido incorporar también entre sus reivindicaciones la libertad y la justicia con el mundo natural. Para nada ha influido aquí que el dominio sobre el sexo femenino sea mucho más antiguo que el ejercido sobre el entorno natural o que el compromiso con su superación haya fraguado por eso mismo antes; lo importante ha sido hacer llegar la mejora de la existencia a todos sin excepción, incluida la naturaleza, respecto a la cual el feminismo –una parte, al menos, de él– ha venido defendiendo, no una renuncia acrítica a la ciencia y la tecnología,²² sino una aplicación prudente, que evite en todo caso el potencial destructivo demostrado por ellas en la modernidad (Puleo 2011). Mutando así en ecofeminismo, la doctrina feminista ha hecho suyas las reclamaciones ecologistas, pero sin que ello haya mermado en modo alguno su causa en pro de la mujer y sin haber cambiado por eso el violeta por el verde como seña de identidad; todo lo contrario, es el ecologismo el que parece llamado a teñirse, tarde o temprano, de violeta y a ampliar con ello su enfoque al carecer de un elemento esencial del feminismo. Porque cuando el ecologismo pretende corregir los excesos del modelo productivo de la sociedad postindustrial, no siempre tiene en cuenta el modo en que ello afecta a la vida humana,²³ a la que da prioridad absoluta; en cambio, el feminismo pone en valor a las mujeres, los oprimidos y todo ser en general en situación precaria (Bosch, Carrasco y Grau 2005).

El antropocentrismo encerrado en las posiciones ecofeministas resulta ser así un antropocentrismo moderado (Puleo 2008), pues dentro de los seres humanos, gravita en torno al débil y porque alcanza además a los seres no humanos, por cuyas condiciones de vida vela en la misma medida que por las nuestras. La ética del cuidado se encuentra entonces con la ética medioambiental dentro del movimiento ecofeminista, dando lugar a una universalización del cuidado (Camps 2005), a una ampliación de su alcance tanto por el sujeto pasivo al que propone cuidar, como por el sujeto agente que hace las veces de cuidador. Si en este último caso, el universalismo implica hacer partícipes también a los varones en una tarea ajena históricamente a su sexo, en el primero significa recordar el parentesco entre las diferentes especies dentro de la naturaleza y entre generaciones dentro de la propia especie humana y, admitiendo así la insignificancia del hombre en la infinitud del cosmos, asegurar la

21 Para una lectura actualizada de las tesis de Max Horkheimer, la referencia ineludible aquí, ver Conno (2010).

22 Según sigue alimentando hoy el feminismo de la diferencia –frente al feminismo de la igualdad–, que desde posiciones esencialistas se ha quedado en el vínculo entre mujer y naturaleza y ha rechazado la incorporación femenina a la cultura, asociada históricamente al sexo masculino.

23 No lo hace cuando los planteamientos son los biocentristas o ecocéntricos del ecologismo profundo, que dan prioridad a los ecosistemas y las especies sobre los individuos, sean estos humanos o no.

pervivencia de los ecosistemas de los que él mismo, nosotros, formamos parte y los derechos de quienes un día nos sucederán.

Con todo ello, el ecofeminismo demuestra, que junto a la libertad y la igualdad, la fraternidad del lema revolucionario es también un valor de primer orden; aunque en la lectura que hoy hacemos de ella, como sostenibilidad en su doble acepción posible, humana y natural (Puleo 2008, 59): como hermanamiento, por un lado, entre todos los hombres, los presentes y los futuros cuyo bienestar exige mayor protección si cabe por la debilidad intrínseca de quien sin haber nacido aún carece de toda posibilidad de defenderse, y como hermanamiento, por otro, entre todos los habitantes del planeta, incluidos los incapaces de actuar moralmente, a quienes nos vemos obligados también a proteger frente a un progreso mal entendido que pasa por encima de ellos si hace falta para alcanzar sus fines. Interpreta en ese sentido el ecofeminismo que, en la época del cambio climático, el cuidado no ha de conocer límites; que hay que compadecerse del sufriente, compartir su dolor, allí donde y cuando se encuentre.

Conclusión

Queda probado que el diseño contemporáneo se ha «feminizado» en tanto se ha impregnado de ética feminista; o sea, en tanto empieza a implicarse en el cuidado del otro del que las sociedades avanzadas se desentendieron en su primera aplicación práctica del ideario ilustrado y a quien, sin embargo, se afanan ahora en restituirle su dignidad en el intento por enmendar antiguos desaciertos. Conforme con esta nueva conciencia social, el diseño de productos viene mostrando interés, en primer lugar, por el *necesitado humano*, quien por diferente se vio privado de los derechos establecidos inicialmente para los iguales, pero también por el *necesitado natural*, una vez asumido que en las penurias de la naturaleza están las nuestras, no tanto quizás las inminentes, como las que sin duda llegarán. Incluso en el primer caso y sostenible en el segundo, el diseño parece haberse comprometido con ambos tipos de desfavorecidos y ese compromiso, trasladado a la superficie de los objetos, es susceptible de apreciación estética. Así, un aspecto genuinamente ético, relacionado con el trato que dispensamos a los demás, entra en la esfera estética y podemos evaluarlo: en la belleza que atribuimos a un utensilio va implícito el bien que le suponemos con los indefensos. Convertido en test de medición así del grado de civilización de nuestro tiempo y detector de posibles injusticias, el diseño nos da la oportunidad de solucionarlas. En nuestra mano está luego afrontar ese reto, hacer que quienes son en definitiva nuestros hermanos alcancen una existencia realmente plena.

Bibliografía

- Agra Romero, M^o Xosé (comp.). 1997. *Ecología y feminismo*. Granada: Comares.
- Amorós, Celia. 1985. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Bates, Charlotte, Rob Imrie and Kim Kullman (eds.). 2017. *Care and Design*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Berleant, Arnold and Allen Carlson. 2004. *The Aesthetics of Natural Environment*. Ontario: Broadview Press.
- Bosch, Anna, Cristina Carrasco y Elena Grau. 2005. «Verte que te quiero violeta. Encuentros y desencuentros entre feminismo y ecologismo». En *La historia cuenta: del crecimiento económico al desarrollo humano sostenible*, ed. Enric Tello. Barcelona: El Viejo Topo: 321-346.
- Brennan, Andrew. 2010. *Understanding Environmental Philosophy*. Durham: Acumen Publishing.
- Camps, Victoria. 2005. *La voluntad de vivir*. Barcelona: Ariel.
- Conno, Diego. 2010. «La tragedia de la Ilustración: memoria y olvido de la naturaleza. Un análisis crítico de la relación entre biopolítica y razón instrumental». *Revista Question*, n^o 27. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/993> (Fecha de consulta: 3/2/22).
- Dowling, Chris. 2010. «The Aesthetics of Daily Life». *The British Journal of Aesthetics*, 50: 225-242.
- Eisenstein, Zillah. 1981. *The Radical Future of Liberal Feminism*. Nueva York: Logman.
- Gilligan, Carol. 1986. *La moral y la teoría: psicología del desarrollo femenino*. México: FCE.
- . 2013. *La ética del cuidado*. Barcelona: Cuadernos de la Fundación Víctor Grífols i Lucas.
- Godoy Domínguez, M^o Jesús. 2021. «Estética de lo cotidiano, estética del cuidado». *Revista de Filosofía*, 98: 139-159.
- Guyer, Paul. 2002. «Beauty and Utility in Eighteenth-Century Aesthetics». *Eighteenth-Century Studies*, 35 (3): 439-453.
- Hume, David. 2017. «Investigación sobre los principios de la moral». En *Investigación sobre el conocimiento humano. Investigación sobre los principios de la moral*. Madrid: Tecnos.
- . 2018. *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Tecnos.

- Iglesias, M^o Carmen. 1984. *El pensamiento de Montesquieu*. Madrid: Alianza.
- Infante Del Rosal, Fernando. 2012. «De la mediación a la *Einfühlung*: la crisis de la idea moderna de identidad en el siglo XIX». *Daimon: revista internacional de Filosofía*, 56: 85-99.
- . 2013. «Simpatía, naturaleza e identidad en Hume». *Eikasía: revista de Filosofía*, 51: 179-204.
- . 2018. *La autonomía del diseño*. Valencia: Universitat de València.
- Korsmeyer, Carolyn. 1976. «Hume and the Foundations of Taste». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35 (2): 201-215.
- Leddy, Thomas. 2012. *The Extraordinary in the Ordinary*. Ontario: Broadview Press.
- López Lloret, Jorge. 2003. «De la utilidad de la belleza. Argumentos sobre el clasicismo en la estética de David Hume». *Daimon: revista internacional de Filosofía*, 28: 25-40.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat. 1973. «Mes pensées». En *Oeuvres Complètes*, Tome I. París: Gallimard.
- Platón. 2010. *Diálogos*. Madrid: Gredos.
- Puleo, Alicia. 2008. «Libertad, igualdad, sostenibilidad. Por un ecofeminismo ilustrado». *Isegoría*, 38: 39-59.
- . 2011. *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Madrid: Cátedra.
- Rothschild, Joan (ed.). 1999. *Design and Feminism*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2011. «Emilio o de la educación». En *Discurso sobre las ciencias y las artes. Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres. Emilio o de la educación. El contrato social*. Madrid: Gredos.
- Saito, Yuriko. 2007. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- . 2017. *Aesthetics of the Familiar*. Oxford: Oxford University Press.
- . 2018. «Consumer Aesthetics and Environmental Ethics: Problems and Possibilities». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 76 (4): 429-439.
- Shusterman, Richard. 2012. «Back to the Future: Aesthetics Today». *The Nordic Journal of Aesthetics*, 43 (23): 104-124.

LA COCINA MODERNA Y LOS MODULORES: REVISIÓN CRÍTICA DESDE EL DISEÑO Y EL GÉNERO

MODERN KITCHEN AND THE MODULES: CRITICAL REVIEW FROM THE DESIGN AND THE GENDER

ZORAIDA NOMDEDEU CALVENTE
Universitat Jaume I

Introducción

Cocinar y comer son funciones básicas de toda vivienda. La cocina, junto con el baño, son dos piezas esenciales. La importancia de la cocina es incuestionable. Cabe resaltar, sin ningún lugar a dudas, los mandatos patriarcales que se ocultan en nuestras cocinas. En primer lugar, quisiera plantear cómo un análisis de la cocina, como espacio paradigmático, desvela ocultaciones y contradicciones implícitas que derivan de ciertas perspectivas sexistas. Virginia Woolf (2012, 89) escribe en su libro *Una habitación propia*: «Las obras maestras no son logros aislados y solitarios, son el resultado de muchos años de pensamiento en común, del pensamiento colectivo de muchas personas, de tal suerte que, tras esa voz individual, se encuentra la experiencia de la masa». Esta cita, siempre acertada, me permite el reconocimiento a todas las cocinas que han dado servicio a los espacios habitables a lo largo de la historia. Me ceñiré, no obstante, a un intervalo temporal más concreto, los siglos xx y xxi principalmente, así como al territorio occidental.

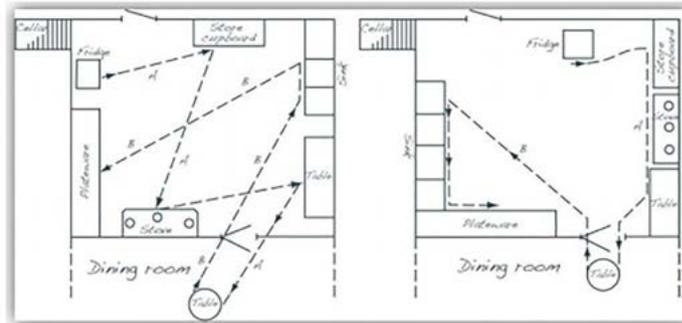


Figura 1. Estudio de Christine Frederick en *Racionalización de los movimientos en la cocina*, 1910.

Sin embargo, y antes de centrarme en nuestro objeto de estudio, quiero aludir, por su importancia, al estudio realizado por Christine Frederick acerca de los movimientos del ama de casa en la cocina (Figura 1). Frederick, además, también se ocupó de estudiar la altura de las mesas de trabajo, defendiendo que las alturas derivadas de la fabricación en serie eran excesivas para la mujer de talla media. Es evidente que estudios de este tipo se sitúan en el inicio de la reflexión sobre este espacio específico, aplicando taylorismo a la esfera doméstica.

1. Cocina obrera

Es evidente que el modelo de cocina moderna tiene su origen en la necesidad y oportunidad que dio la posguerra de construir viviendas populares, económicas, en serie e industrializadas: debían resolver el problema en espacios y tiempos reducidos. Hoy en día, esas cocinas *vagón de tren* están en crisis. Explica Juan Bravo (2011, 208-209) que:

respecto a su futuro como espacio doméstico, la cocina no solo debería ser el lugar donde compartir buena parte de esas tareas que giran alrededor de la función de cocinar sino también [...] definirse como un lugar central en la vivienda para la socialización y educación de las nuevas generaciones, donde de manera natural, estas puedan aprender el valor y la satisfacción de responsabilizarse y compartir las diferentes tareas domésticas.

O, como sostiene Oti Aicher (2004, 43): «Por muy sociales que hayan sido las preocupaciones de los arquitectos que concibieron la cocina de Frankfurt, forzar a alguien a cocinar donde solo cabe una persona, es parecido a una condena».

Por su parte, Margarete Schütte-Lihotzky diseñó otro modelo de cocina que hubiera satisfecho las propuestas de Bravo y Aicher, pero las alternativas no eran cocinas grandes o pequeñas, sino vivienda para la población obrera. Tampoco hoy todo el mundo puede optar por una cocina grande o pequeña. Las cocinas siguen siendo las herederas de la famosa cocina Frankfurt y de las de otras pioneras como Charlotte Perriand. En particular, la actual cocina estándar es deudora de la cocina Frankfurt de Margarete Schütte-Lihotzky. No obstante, ella misma también tuvo sus precursoras y posteriores modificadoras del modelo: las de las hermanas estadounidenses Catherine y Harriet Beecher Stowe, la cocina de Benita Otte para la Haus am Horn de la Bauhaus o, también, la cocina de Oud, diseñada bajo el estricto criterio de Hilde Zimmerman y Erna Meyer y dirigidas por Lilly Reich.

Modificadoras del modelo fueron la cocina integrada de Charlotte Perriand, diseñada por esta arquitecta para las viviendas de L'Unité d'Habitation de Marsella y que puso a disposición del despacho de Le Corbusier. Sin la relevante aportación de la arquitecta Perriand, L'Unité d'Habitation, obra paradigmática de la arquitectura, no habría sido la misma, pues fue Perriand la que abrió la cocina al salón comedor, rescatando al ama de casa de su reclusión y aislamiento en la cocina. Sin embargo, las que suavizarán la austeridad del modelo Frankfurt, serán las conocidas como cocinas suecas. Aino Aalto diseñó en 1930 la cocina Mínima, claramente influida por la cocina Frankfurt diseñada por Margarete Schütte-Lihotzky en 1926.

La evolución de estas cocinas fue paralela a las cocinas comunales de los modelos colectivistas desde las cocinas colectivas de los modelos socialistas utópicos. Estas cocinas comunales fueron defendidas por líderes feministas como Mary Livermore y Charlotte Perkins, quienes achacaban al aislamiento de las mujeres en el hogar su papel secundario en la sociedad. No obstante, el estallido de la Segunda Guerra Mundial acabó con todas estas propuestas (Figura 2). El modelo colectivista no pudo recuperarse ante el miedo del mundo occidental a la desaparición de la familia tradicional burguesa, y el modelo de cocina de Margarete Schütte-Lihotzky resurgió suavizado por Aino Aalto y enriquecido con el inmenso surtido de electrodomésticos producidos en la industria de los Estados Unidos.

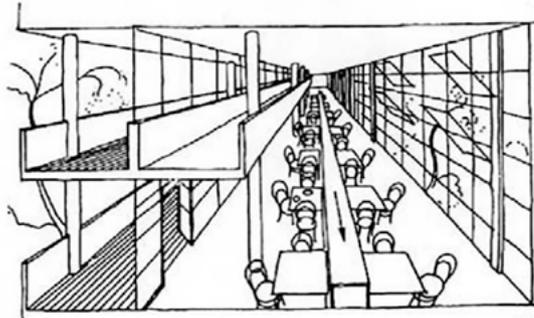


Figura 2. Comedor colectivo con cinta transportadora, Stroikom, 1929.

2. Cocina moderna

Las nuevas cocinas de mediados del siglo XX llenaron las hojas de las revistas dedicadas al hogar. Eran señuelos para incitar a consumir, objetivo prioritario de las modernas cocinas que ya habían cambiado su antigua función de producción para convertirse en centros de consumo. Me interesa, sobre todo, profundizar en el modelo de cocina del ama de casa burguesa en la medida en que funciona como objetivo aspiracional de las clases menos favorecidas y, en consecuencia, produce modelos de imitación. Me centraré en las características de la cocina moderna estandarizada especialmente para las viviendas populares.

Se puede establecer la genealogía de la cocina moderna, como hija de la cocina Frankfurt y de la cocina integrada de Charlotte Perriand que, a su vez, bebieron de la arquitectura moderna de la primera posguerra mundial. En 1930, los Aalto expusieron en el *Minimum Apartment Exhibition* de Helsinki. Para esa ocasión, Aino Aalto diseñó la famosa cocina Mínima, elemento más interesante y novedoso de toda la vivienda. Influida en gran parte por la cocina Frankfurt, fue la primera cocina empotrada moderna.

Haciendo un recorrido a través de los modelos estándar de cocina que se han impuesto desde el Movimiento Moderno cabe citar a Ellen Lupton y Abbot Miller (1992, 41) cuando, a finales del siglo XX, escribieron:

Aunque el ideal de la cocina continua sigue siendo hoy una norma fundamental, se están replanteando muchos de sus elementos estándar. El uso de una altura estándar para los

mostradores y aparatos resulta económico para los constructores y fabricantes, pero crea un entorno hostil para cualquiera que no sea la inquilina idealizada de la cocina moderna: la denominada «mujer media». Las puertas de armario al mismo nivel del borde del mostrador dificultan el trabajar sentada, mientras que las rinconeras crean espacios de almacenaje profundos y difíciles de organizar. La obsesión por crear un banco uniforme de aparatos sitúa parrillas, hornos y lavavajillas en una posición incómoda cerca del suelo, haciéndolos inaccesibles a adultos incapacitados o algo torpes.

3. Denominador común: patriarcado

Establecida esta genealogía, es necesario esclarecer, a través de las medidas de las cocinas y de las mujeres, el androcentrismo oculto en la cocina estándar actual heredado de las anteriores. En las imágenes de las revistas de arquitectura, que desde sus orígenes en el Movimiento Moderno constituyen los órganos de difusión de la arquitectura y el diseño, la figura humana tiene una escasa presencia. Esto es prueba de la invisibilización impuesta a las personas a quienes el topo-poder atribuía el rol absoluto en la cocina.

3.1. Neufert

Ernst Neufert, arquitecto y profesor que dedicaría gran esfuerzo a la normalización arquitectónica y cuyo legado podemos afirmar que ha condicionado toda la arquitectura occidental posterior, criticaba esta situación. Solo cuando se considera que la casa es una máquina y, como tal, necesita un manual de uso, aparecen esquemas con figuras humanas explicando las funciones de cada módulo de la vivienda.

No obstante, siempre hay un pero: ¿qué figuras humanas van vinculadas a cada función? Aparecen figuras humanas desempeñando roles heteropatriarcales en las revistas publicadas en el siglo xx, como ejemplo las fotografías publicitarias de la DDU, Dymaxion Deployment Unit, de Buckminster Fuller (Figura 3), que tenían el objetivo de vender el bidón de grano-barracón militar como un hogar acogedor. Había que explicar visualmente el cambio de funciones, estableciendo, ya desde sus imágenes, quiénes iban a ser las usuarias de la cocina en este «hogar». Así pues, aunque la crítica de Neufert me parece pertinente en algunos aspectos, es relevante cuestionar desde la perspectiva de género la elección que él hace de las figuras humanas que utiliza profusamente.



Figura 3. DDU, Dymaxion Deployment Unit de Buckminster Fuller, 1940.

Ernst Neufert, en *El arte de proyectar en arquitectura* –conocido como el Neufert–, publicado en 1936, actualizado y reeditado periódicamente hasta hoy, presenta un estilo eminentemente visual –propio de la Bauhaus– que reduce el texto a su mínima expresión. Sus dibujos son esquemáticos, portadores de las medidas estandarizadas del varón y van casi siempre acompañados de figuras humanas que representan la acción ligada a los espacios o elementos arquitectónicos que se ilustran, asignando, sin ningún pudor, roles de servicio a las mujeres y de uso a los varones. Es un manual de referencia para las personas profesionales de los ámbitos de la arquitectura, el diseño de interiores y el diseño industrial o de producto en todo el mundo occidental. Pero es de lamentar cómo las numerosas actualizaciones de este libro no han tenido en cuenta la necesaria revisión de la asignación heteropatriarcal de roles domésticos, así como, tampoco, la transferencia de la medida del hombre varón a la del ser humano.

En cuanto a las cocinas, espacio que nos ocupa, el Neufert establece desde sus primeras ediciones la altura del banco de trabajo y será un referente desde 1936 en adelante. La propuesta de esta altura variará, aunque poco, desde sus primeras ediciones hasta la actualidad. En sus primeras ediciones, el Neufert plantea una medida de 80 cm para el plano

de trabajo en la bancada de la cocina, que se mantiene hasta 1950, cuando incorpora el Modulor de Le Corbusier como norma antropométrica, aunque todavía de manera muy somera y, por otra parte, todavía ofrece el modelo de la cocina Frankfurt. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, se produjeron multitud de ediciones de *El arte de proyectar en arquitectura* en un breve espacio de tiempo. En 1960 sigue apareciendo el modelo de cocina Frankfurt y la altura de la bancada sube por primera vez a 85 cm. El Modulor ya aparece a página entera, extraída del propio texto de Le Corbusier, publicado en 1950. Aquí, Ernst Neufert ya asume el *rigor* de la propuesta del Modulor de Le Corbusier. En 1978, la cocina Frankfurt ya ha desaparecido del Neufert, pero todavía se mantienen los 85 cm de bancada, mientras que el Modulor permanece. Será en 1995 cuando podamos ver distintos modelos de muebles-cocina, eléctricos o de gas, cuya altura arrastra la medida de 85 cm, pero ya aparece una horquilla para la bancada entre 85 cm y 90 cm, desapareciendo definitivamente, de este modo, la cocina Frankfurt de este manual.

Pudiera parecer que estas alturas de bancada siguen un criterio ergonómico, vinculado al crecimiento de la población a lo largo del siglo xx. Sin embargo, es relevante señalar cómo la medida de 85 cm de altura del plano de trabajo estipulada, al menos, desde 1958, no es cuestionada y se respeta al pie de la letra por la industria actual. En Alemania, *El arte de proyectar en arquitectura* de Neufert se considera la biblia de la arquitectura y cada revisión nace con la actualización de la Normativa Industrial Alemana. En otros países, aun siendo recomendable consultar otras fuentes en lo referente a normativa, las medidas que aconseja el libro son también referentes globales.

3.2. Industria electrodomésticos

Para denunciar el androcentrismo en las medidas de los elementos básicos de una cocina estándar, cabe comentar las medidas de las cocinas estándar disponibles en el mercado y las imágenes asociadas a ellas. Valcucine explica en sus anuncios cómo en la industria del mueble de cocina se mantiene una norma: la altura de la encimera determina el resto de las alturas de la cocina, altura a la que se cuelgan la campana y los muebles altos, pero la altura de la bancada de la cocina estándar depende, a su vez, de los electrodomésticos estándar que se empotran debajo de ella. Las lavadoras y lavavajillas se fabrican con una altura estándar de 85 cm, lo cual implica que la industria de electrodomésticos es la que, aparentemente y en última instancia, marca los estándares de las alturas.

Desde la industria de la construcción se produce una adhesión respecto a las normas de los grandes maestros de la arquitectura, de modo que el último referente de estos estándares no es tampoco la industria, sino los arquitectos de referencia en obras como *El Modulor* de Le Corbusier o *El arte de proyectar en arquitectura* de Neufert. Ejemplo de ello es que la altura estándar del plano de trabajo en una cocina es la suma del zócalo, 15 cm, el módulo bajo, 70 cm y la encimera, 3 cm, es decir: 88 cm. Los 88 cm se perfilan como referencia estándar para las bancadas de cocina de producción industrial en serie. Esta medida se corresponde claramente con la altura asignada a una mujer. La elección predeterminada de los 88 cm de la industria implica la asignación predeterminada de las mujeres a la cocina. Es decir, esa altura de encimera se asigna a una mujer de estatura entre 160 y 170 cm.

La industria fabrica varias medidas de cocina, pero es evidente que no se instalan dos cocinas en una vivienda popular. Ante esto, cabe preguntarse: ¿cuál se elige? Desde las posiciones de decisión de las promociones de vivienda, constructoras o personal técnico, ¿quién se presupone que va a trabajar en ella? Y una vez instalada, ¿quién la hace funcionar? Hay varones que se ocupan de la cocina, pero son las excepciones si pensamos en la sociedad en general. Ese argumento, por tanto, no sirve para desmontar el mandato social en vigor. En este último sentido, Valcucine (2016, 1) afirma que «cuando la encimera es muy alta la persona pierde visibilidad de lo que cocina. Por el contrario, si es muy baja, hemos de doblar la espalda durante todo nuestro trabajo en este espacio. De esta posición incorrecta se derivan dolores en la espalda y cansancio al realizar las tareas en la cocina». Un ejemplo de ello es IKEA, firma famosa por la economía y diseño de sus productos, ya que, en los módulos bajos de sus cocinas, el zócalo más el módulo suman 86 cm de altura, es decir, los recomendados por Le Corbusier en su *Modulor*.

3.3. Modulores

Según el estudio de EUROSTAT y el Instituto Nacional de Estadística realizado en 2001, en España la talla media de las mujeres era 161,2 cm y la de los varones 172,1 cm. En otro estudio reciente se asigna 1,62 m de talla media a las mujeres y 1,76 m a las de los varones. Estos datos contradicen la creencia de que la talla ha aumentado significativamente y, por tanto, la altura del plano de trabajo debe aumentar con ella de manera correlativa.

Le Corbusier construyó dos cánones del cuerpo, tarea que han abordado muchos otros artistas a lo largo de la historia, eligiendo mayoritariamente como modelo el cuerpo

masculino. Los cánones de Le Corbusier se apoyan en el número de oro, cuya comprensión y profundización le había facilitado el arquitecto Matila Ghyka tras la publicación en 1927 de *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, como el propio Le Corbusier reconocía (1953). Le Corbusier no fue el primero en intentar un sistema de medidas relacionado con el número de oro, Durero, Zeising, Mössel y Neufert le precedieron. Sí, el arquitecto suizo ha sido el último en intentar generalizar un sistema de medidas antropométricas en plena difusión del sistema métrico decimal, creado, precisamente, para evitar los conflictos comerciales que generaba la variabilidad de las medidas antropométricas. No obstante, la progresiva implantación del sistema métrico decimal y las actualizaciones de *El arte de proyectar en arquitectura* de Neufert han convertido al Modulor en el sistema antropométrico de referencia actual.

En el siglo XIX, fue Zeising quien rescató las virtudes de la proporción áurea. En 1927, Cook retoma el descubrimiento de Zeising y lo aplica al cuerpo femenino construyendo un canon ideal para el cuerpo femenino que cumple la relación de oro. A este se le atribuye una altura de 1,62 m. La altura total/altura ombligo es igual a $\phi^7 / (\phi^7 - \phi^5)$ es decir, 1,62 aprox. ϕ (Figura 4).

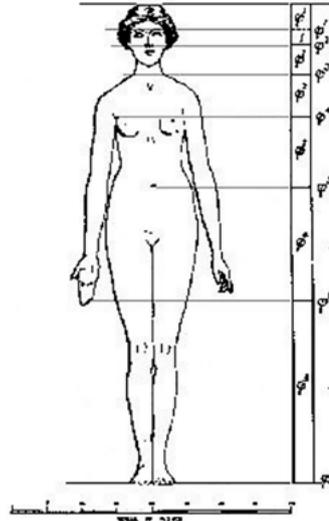


Figura 4. Modulora de Cook de Matila Ghyka, 1927.

Neufert recopila los cánones del cuerpo humano –siempre varón y simbolizando todo ello con la imagen del hombre de Vitruvio de Da Vinci– para justificar sus elecciones de medidas de edificios, estancias, instalaciones y objetos, asignando al hombre una altura de 1,83 cm. Ahora bien, cabe preguntarse: ¿por qué se utiliza al hombre en sentido genérico? Está claro que, de llegar a ser, sería un hombre varón, y no el ser humano en toda la amplitud de esta última expresión.

Ooreka, la marca de cocinas de IKEA, reconoce como referencia los 85 cm recomendados en los Neufert desde 1958 hasta la muerte de Neufert en 1986. Difieren de las medidas del Modulor solo en 1 cm y reconocen que la tendencia en la industria de la fabricación de cocinas es el incremento positivo de esta medida. Sin embargo, los 86 cm del Modulor de Le Corbusier corresponden al canon masculino clásico de seis pies, es decir, 183 cm. No tiene nada que ver con el aumento de la talla de la población; lo que aumenta es la talla del hombre medio, no la del hombre canónico. Aún resulta más paradójica esta medida cuando realmente a quien se le asigna es a las mujeres de talla media 162 cm. Esa encimera, «ergonómicamente», demandaría un usuario varón de talla canónica clásica. No se corresponde, por tanto, ni tan solo con la talla de un varón medio.

4. Propuesta antipatriarcal

Solo a finales del siglo pasado se retomó la idea de la cocina colectiva por arquitectas feministas como Dolores Hayden y las austríacas del proyecto conocido como Frauenwerk-stadt, llamado hoy Margarete Schütte-Lihotzky, desarrollado entre 1996 y 1998 con la ayuda financiera del Cuarto Plan de la Unión Europea y del departamento de la mujer del ayuntamiento de aquel momento en Viena. Asimismo, la arquitecta Francisca Ullmann pudo desarrollar 350 viviendas con muchas de las características que Cevedio (2010) propone en *Arquitectura y género* para romper la división del trabajo entre los sexos.

5. Discusión

Desde la industria de la construcción se produce una adhesión respecto a las normas de los grandes maestros de la arquitectura, de modo que el último referente de estos estándares no es tampoco la industria, sino los arquitectos de referencia en obras como *El Modulor* de Le Corbusier (Figura 5) o *El arte de proyectar en arquitectura* de Neufert.

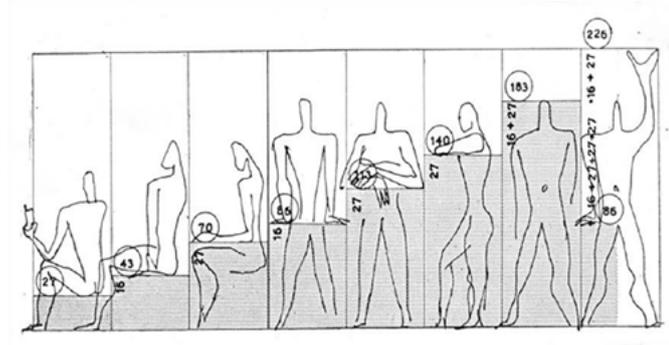


Figura 5. Le Corbusier, *Modelo de ergonomía del Modulor I b*, 1953.

Aunque para cocinas con mayores presupuestos existen ciertas soluciones que flexibilizan el módulo estándar variando su altura –de forma discreta mediante combinación de zócalos y módulos de distintas alturas e incluso de forma continua mediante motores–, estas variaciones distan mucho de ser fruto de un análisis ergonómico real de las personas usuarias y todavía distan más de ser propuestas revolucionarias que pudieran llevar a una transformación –necesaria– del espacio de las cocinas. Es muy llamativo saber que Christine Frederick en 1910 sí se planteaba soluciones ergonómicas para las cocinas, y estas aportaciones aún esperan para ser universalizadas en el diseño de estos espacios.

El prototipo de Otte fue retomado por Erna Meyer (Figura 6) para asesorar a quienes iban a concursar sobre las condiciones que debían cumplir sus proyectos de cocina si querían participar en el concurso Weissenhof de 1927. Además, incorporó por primera vez criterios ergonómicos aplicables a la altura de trabajo, cuestión de relevante importancia. El concurso fue ganado por Oud, y su aportación más interesante fue la apertura de una ventana interior que comunicaba la cocina con el salón-comedor adyacente, suavizando el aislamiento de la cocina –y de la cocinera– como espacio exclusivamente de trabajo (Bravo 2011).



Figura 6. Cocina de la Haus am Horn de Benita Otte en Weimar, 1923.

Recordemos que estamos hablando de 1927; hace casi un siglo, las propuestas de cocina eran abiertas hacia el salón, con una intención clara y definida, suavizar el rol de sirvienta de las mujeres, quienes eran las usuarias de estos espacios. Me pregunto si hemos avanzado en este aspecto de una manera significativa en los espacios hoy destinados a la mayoría de la población. La realidad es que el modelo de Schütte-Lihotzky fue el que se convirtió en el estándar que siguieron, no solo Frankfurt, sino también Viena, Berlín o Rotterdam y más allá –durante la Guerra, la cocina Frankfurt siguió expandiendo su influencia, por ejemplo, en Suecia y Estados Unidos–, seguramente porque con un presupuesto mínimo, la extrema racionalización que su creadora aplicó al proyecto, posibilitó la producción industrial de sus módulos en serie. Incluso a día de hoy, marcas de fabricación de cocinas como Bulthaup, que en 1996 lanza al mercado su primera cocina modular –el Programa N, basado en la cocina Frankfurt– reconocen su deuda con Grete Schütte-Lihotzky.

Tuve la suerte de visitar una reproducción fiel de la cocina Frankfurt en el Museo MAK de Viena. En esta visita, tomé medidas *in situ*; medidas que indican que –entendiendo que la arquitecta trabajó con el criterio de ergonomía aplicado por sus predecesoras– la cocina

fue pensada para una mujer menuda. La altura de los módulos de trabajo oscilaba entre los 76 cm del fregadero a los 80 cm de la encimera. Este modelo ha sido exportado a todo el mundo, pero sus dimensiones no han sido estandarizadas. En las primeras ediciones del Neufert sí que se recogía la Cocina Frankfurt como referente de distribución y de dimensiones, lo cual supuso una gran difusión de la cocina de Grete Schütte-Lihotzky.

Veinte años más tarde, en 1947, la cocina de Charlotte Perriand mantiene las características de la cocina de Schütte-Lihotzky –y todas las que esta última acumula de las anteriores cocinas citadas– aportando el mueble bar que sirve de cerramiento blando y apertura que comunica la cocina con el comedor, al tiempo que mantiene al ama de casa en «su lugar» de servicio. Lo hace permitiéndole la comunicación con el resto de la familia a la que sirve (Figura 7). Debemos tener en cuenta que la fecha de finalización establecida para esta cocina, 1950, no se refiere tanto a la finalización del proyecto de cocina, sino a la exposición que de él se hizo en ese año.

Para mis investigaciones fueron inestimables los datos proporcionados por Melle Bonino, presidenta de la exposición de L'Unité Habitacional de Marsella, y por la arquitecta responsable de la Fundación Le Corbusier de París, Isabelle Godineau, que me facilitaron la planimetría de la cocina de Charlotte Perriand y una separata del libro de Arthur Rüegg sobre



Figura 7. La mujer, usuaria de la cocina de Charlotte Perriand, «sirviendo».

la cocina de L'Unité d'Habitation de Marsella. A través de nuestras investigaciones, descubrimos que, aunque el arquitecto que firmó la planimetría de la cocina de Charlotte Perriand fue Le Corbusier y parece ser que fue proyectada en su taller y diseñada por Andrée Maisonnier entre marzo y octubre de 1949, la autora de dicha planimetría fue Charlotte Perriand, como demuestran estudios posteriores.

Las medidas en altura de los módulos de la cocina en el taller de Le Corbusier debían ajustarse a las determinadas por su Modulor para los distintos planos de trabajo en general. Sin embargo, en el proyecto real, «su cocina» –la de Charlotte Perriand– no cumple esas directrices y establece dos alturas de plano de trabajo. El propio Le Corbusier reconoce la dificultad de conseguir las medidas exactas del Modulor en los proyectos reales. Esta dificultad aumenta si introducimos la variable género. Como hemos mencionado, las mujeres y los hombres mantienen las mismas proporciones áureas. Podemos extender dicha proporcionalidad para calcular la altura del plano de trabajo para una mujer que midiera 162 cm aproximadamente. La solución de 79 cm para la bancada sería el valor para una persona, varón o mujer, de 162 cm de estatura, no 88 cm como nos ofrecen las bancadas estándar a las mujeres de 160-170. cm. Los 88 cm son la medida del Modulor más dos cm –85 cm + 3 cm– según el Neufert actualizado con Le Corbusier. Esto significa que la talla a quien se dirige esta medida es la de una persona de 187 cm. Pero obsérvese (Figura 8) que los personajes representados como habitantes naturales de la cocina son mujeres, contradicción omnipresente en la biblia Neufert.

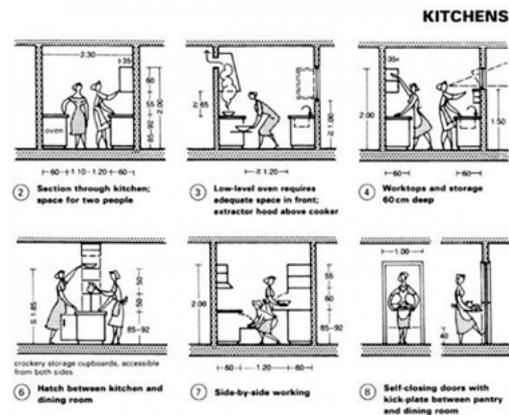


Figura 8. Detalle de la lámina sobre cocinas de *El arte de proyectar* de Ernst Neufert, 1936.

A lo largo de décadas, profesionales de la arquitectura y del diseño industrial han utilizado tanto *El arte de proyectar en arquitectura* de Neufert, como *El Modulor* de Le Corbusier. Nadie ha cambiado la referencia a la antropometría de los varones ni las funciones estereotipadas del rol de género de las mujeres. Dibujan una mujer de 165 cm de estatura media pero la altura estándar del plano de trabajo sigue siendo 85 cm. Sin embargo, nos encontramos con que la cocina de Margarete Schütte-Lihotzky, el prototipo de Charlotte Perriand y las primeras ediciones del Neufert, sí que respetaban las proporciones: 76 cm para el fregadero y 80 cm para la bancada. Así pues, 79 cm con poco más por el incremento de estatura, debería ser el estándar, al menos mientras el topo-poder mantenga a las mujeres en ese *locus*. La solución que propongo, junto a un gran movimiento mundial, no obstante, va más allá: no se trata de mantener a las mujeres enjauladas y conseguirles una jaula de oro; de lo que se trata es de que la asignación al servicio doméstico desaparezca como función natural de las mujeres.

Antes de todas estas consideraciones, Christine Frederick en 1910 planteó diferentes planos de trabajo para diferentes alturas de mujeres, es decir, para diferentes alturas de personas –aplicable también a varones, en cualquier caso–. Es significativo que en 1910 Christine Frederick considere una variabilidad de la altura del plano de trabajo para las cocinas de entre 68,5 y 85 cm, afirmando que el adecuado para una mujer de 147 cm, hasta el que consideraba adecuado para una mujer de 180 cm, y se haya optado por seguir un estándar que no se corresponde con nadie: con ninguna mujer, pero tampoco con ningún hombre, pues el canon corbuseriano, seguido por la industria de la construcción hasta nuestros días desde mediados del siglo xx, se ajusta a un varón canónico, ideal, y no a un ser humano real.

Frederick no era feminista, proponía todos estos cambios para que las mujeres fueran más eficientes en sus tareas del hogar, no para relevarlas de él, emulando los preceptos de eficiencia de la industria taylorista, pero sí que tenía en cuenta las necesidades ergonómicas de las mujeres, aspecto del todo olvidado en los cánones que derivan del Modulor. El modelo de Frederick también responde a las necesidades masculinas, pues ellos tampoco cuentan con la talla que El Modulor aplica: 183 cm. Lejos están los 176 cm de altura media de los hombres españoles en la actualidad.

Aún sorprende cómo se ha dejado pasar la oportunidad de diseñar cocinas ergonómicas y en las que se podía haber conciliado desde hace más de un siglo, si los roles patriarcales lo hubieran permitido. Nos hemos atado a un sistema hostil, justificado desde el valor antropométrico, cuando no hay respaldo científico para que así sea considerado.

En este sentido, si nos preguntamos si el Modulor es verdaderamente ergonómico, Antonio Bustamante (2004, 445) en su *Ergonomía, antropometría e indeterminación* considera que no es nada ergonómico y escribe:

La ignorancia que de la ergonomía tuvieron los maestros del Movimiento Moderno de la Arquitectura y Artes Plásticas y, en particular Le Corbusier, contrasta con su pasión por lo nuevo, las máquinas y lo minimalista. Le Corbusier pensaba que el hombre debe adaptarse a la arquitectura, y no a la inversa. No se puede decir nada más anti-ergonómico. Como ya hicieran los clásicos, Le Corbusier trata de poner en relación las medidas del hombre con las de los objetos construidos. A través de una serie de operaciones muy bellas desde el punto de vista aritmético y plástico, deduce unas series de medidas que le sirven para poner orden en los proyectos de construcción, pero que desde el punto de vista de la ergonomía no sirven para nada. Para el Modulor, el usuario es esa sombra que ha de encajar en la red de medidas hechas a imagen del sujeto virtual que inventa Le Corbusier. Consideremos, pues, este invento del ruidoso Le Corbusier como algo que es nefasto para la cultura postural.

Conclusiones

En primer lugar, debo reconocer mi acuerdo con las palabras de Bustamante que acabo de reproducir, e insistir en plantear una visión crítica sobre los postulados de Le Corbusier en *El Modulor* que la industria de los electrodomésticos mantiene vigentes, así como la arquitectura y el diseño de interiores.

En segundo lugar, si las proporciones del Modulor de Le Corbusier no son ergonómicas, tampoco lo son las de Margarete Shütte Lihotzky, aunque en su caso tendría la ventaja de haber calculado la proporción en función de la altura de la mujer media que en realidad iba a ser la «usuaria». Tampoco lo es el estándar actual que combina la altura del fregadero que Le Corbusier asigna a un varón de 183 cm de altura con la altura de la «usuaria media». Resultado perverso, pues Le Corbusier creó un sistema de medidas a partir del varón de 183 cm de altura, pero jamás consideró la posibilidad de que en la cocina fuera a trabajar el varón. Por tanto, ¿de dónde sale el módulo estándar actual? ¿Se sigue ciegamente al maestro o son los modernos estudios de ergonomía los que lo han determinado? ¿Tan ergonómicos son los modulores de Le Corbusier?

En tercer lugar, mantener las proporciones dictadas por los clásicos, perpetuadas por Neufert y popularizadas por el Modulor, no ha resultado ergonómico ni tan siquiera para el varón medio europeo. Cabe sospechar que Le Corbusier decidió la medida de 86 cm para ajustar la realidad al Modulor y no el Modulor a la realidad, como advertía Bustamante. La consecuencia es que se siguen diseñando cocinas basadas en el canon corbuseriano.

En cuarto lugar, es obvio que el plano de trabajo a una altura fija no da respuesta ni hoy, ni ayer, a las necesidades reales en las cocinas.

En quinto lugar, añadamos la necesaria atención a la diversidad, por ejemplo, la vejez. Nuestras cocinas pueden ser muy sugerentes, pero carecen del cuidado y respeto a las personas que otros productos de nuestras vidas cotidianas sí prestan. Cualquier vehículo de gama básica ofrece la posibilidad de ajustar la altura del asiento, la distancia de este a los pedales, la distancia al volante...; en los escritorios podemos regular la altura porque las sillas de despacho son regulables en muchos sentidos y las más básicas en altura como mínimo, así que la solución es asequible, viable y hace más de un siglo que está a nuestra disposición. Entonces, ¿por qué no la hemos adoptado? ¿Puede más la adoración al maestro que el cuidado de las personas?

En sexto lugar, estamos frente a la necesidad de poner la ética del cuidado al nivel de reconocimiento que requiere una sociedad más justa, y el diseño es un campo desde el que trabajar por un mundo mejor.

Por último, en octavo lugar, una vez desvelados algunos vicios patriarcales ocultos en los espacios que habitamos, primer paso para deconstruir lo establecido por el patriarcado, podremos construir un nuevo modelo de sociedad sobre sus ruinas.

Bibliografía

- Bustamante, Antonio. 2004. «Ergonomía, antropometría e indeterminación». *Anuario de Psicología*, 35 (4): 439-460.
- Cevedio, Mónica. 2003. *Arquitectura y género*. Barcelona: Icaria.
- City of Vienna. 2001. *Strategy Plan for Vienna: Summary*. Viena: Urban Planning, Municipal Department 18.
- Ghyka, Matila Costiescu. 1983. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidón.
- Le Corbusier. 1923. *Vers une Architecture*. París: Cres.
- Neufert, Ernst. 1958. *Arte de Projetar em Arquitetura*. San Adrià de Besós: Gustavo Gilli.
- Noever, Peter (ed.). 1993. *Margarete Schütte-Lihotzky: Soziale Architektur Zeitzeugin eines Jahrhunderts*. Viena: Böhlau.
- Perriand, Charlotte. 1998. *Une Vie de Création*. París: Editions Odile Jacob.
- Rüegg, Arthur. 2006. *Charlotte Perriand: Livre de Bord, 1928-1933*. París: Infolio éditions.
- . 2012. *Le Corbusier. Meubles et Intérieurs 1905.1965*. Zúrich: Verlag Scheidegger & Spiess AG.

LOS MIL Y UN PARTOS: EVOLUCIÓN DEL PARTO Y EL DISEÑO DE LOS PARITORIOS

THE THOUSAND AND ONE BIRTHS: THE EVOLUTION OF CHILDBIRTH AND THE DESIGN OF LABOR ROOMS

NEREA BELLA GARCÍA
Universitat Jaume I

Introducción

En este artículo analizaremos las fases por las que el parto transita y los objetos utilizados en cada una de ellas. Pasaremos de los ladrillos y materiales quirúrgicos egipcios a las camas y a los fórceps, sin olvidar las diferentes sillas de partos grecorromanas, medievales y, también, contemporáneas. Veremos cómo el parto cambia a medida que se va masculinizando, abandonando el saber ancestral, tradicionalmente femenino, para apostar por un modelo más medicalizado. Esta medicalización traerá diversos avances técnicos, científicos y de salubridad, aunque, en ocasiones, supondrá una deshumanización radical, una condena absoluta de los saberes femeninos –y su consecuente persecución, como en el caso de las parteras acusadas de brujería– y la llegada de nuevos tipos de violencia hacia las mujeres, concretamente las embarazadas y/o parturientas: la violencia obstétrica.

No obstante, en el siglo pasado nos encontramos con el movimiento feminista, que zarandea los cimientos de lo establecido en la sociedad patriarcal, denunciando la desnaturalización quirúrgica y la dulcificación iconográfica de un proceso tan cotidiano. Se vuelve a reivindicar a la mujer como la protagonista del parto; un parto sin idealizar pero que tampoco debe resultar aterrador. En este punto, analizaremos las denuncias realizadas por diferentes investigadoras sobre los paritorios, entornos fríos, con un diseño semejante al de

un quirófano, que favorecen que la madre se sienta como una paciente, como una enferma, aumentando su estrés. Frente a esto, estudiaremos las alternativas –en ocasiones polémicas– sugeridas por los feminismos, como los partos en casa, en el agua, en las casas de nacimiento..., centrándonos especialmente en el fenómeno del diseño de «paritorios humanizados» de la arquitectura de las maternidades, denominado así por el paradigmático estudio de arquitectura español Parra-Müller. Así pues, veremos cómo un diseño cálido y un ambiente agradable determinan la eficacia del parto, reduciendo cesáreas, prácticas ginecológicas problemáticas como la episiotomía o el uso de la epidural.

1. Parir en la prehistoria

Antes de comenzar debemos tener presente que, cuando nos acercamos a estudiar la prehistoria, en muchas ocasiones tenemos más incógnitas que certezas. Sabiendo esto, nos podemos preguntar: ¿cómo daban a luz las mujeres primitivas? Según las teorías más aceptadas sería en cuclillas, ya que esta posición resulta la más natural para la expulsión y es aquella que las mujeres escogen cuando pueden elegir la postura para parir. Los estudios de Engelmann (1882), por su parte, coinciden en que el parto se haría en posición vertical, estando las mujeres erectas y sujetándose o suspendiéndose mediante el uso de objetos muy diversos, como palos o cuerdas. Además, esta hipótesis se ve firmemente apoyada por pinturas rupestres que muestran el momento del parto y lo hacen en posición de cuclillas, como las encontradas en Australia, dentro del arte llamado «Mimi» de la Tierra de Arnhem, territorio del norte de Australia. También encontramos unas figuras de mujeres de perfil que podrían parecer partos en cuclillas (Figura 1), como consideran Beltrán y Royo (1994), aunque esta hipótesis no encuentra consenso entre los expertos debido a las dificultades para interpretar las mismas. El caso más claro sería el del Abrigo de La Higuera, en Estercuel, en la que se ve cómo una pequeña figura sale de la parte superior. Por su similitud postural, podríamos relacionarla con la denominada Venus de la Valltorta de Covetes del Puntal y con la representación humana en posición fetal de Covetes del Puntal (Bea 2012).



Figura 1. | 1. Posible escena de parto del Abrigo de La Higuera; 2. La *Venus de la Valltorta* de Covetes del Puntal; 3. Representación humana en posición fetal de Covetes del Puntal.

Ahora que creemos saber cómo se desarrollaba un parto en la prehistoria nos podemos preguntar: ¿quién estaba presente en este parto? ¿Quién lo asistía? Algunos autores, como José Antonio Clavero Núñez, defienden que en la prehistoria más primitiva –en torno al 40.000 a. C.–, en el momento del parto, la mujer se apartaba a un lugar tranquilo y, en soledad y en cuclillas, sin la presencia de nadie, daba a luz. Otra corriente, sin embargo, apunta que el parto era atendido por la pareja. Fue posteriormente cuando Clavero Núñez y otros autores defienden que empiezan a existir grupos de mujeres que asisten el parto, lo que entenderíamos como unas comadronas o parteras: «Entre ellas se transmitirían las actuaciones que empíricamente daban buenos resultados en los casos de partos dificultosos, y así se creó una “proto-obstetricia”» (Clavero Núñez 2016). Así, en el Neolítico –6.000 años a. C. aproximadamente– habría nacido uno de los oficios más antiguos de la historia (Clavero Núñez 2016). Es decir, tal y como indican las teorías construidas a través de hallazgos e imágenes, el parto en la prehistoria habría sido en cuclillas y, a partir del Neolítico, asistido por otras mujeres.

Otra imagen muy significativa encontrada entre el Neolítico y el Calcolítico es la de la *Mujer sentada de Çatalhöyük* (Figura 2), hallada en Anatolia, la actual Turquía, y que data del año 5.750 a. C., aproximadamente. En ella vemos a una mujer entronizada alumbrando. El sillón en el que se aposenta –posiblemente una de las primeras muestras de los diseños de sillones de partos posteriores– presenta dos formas animales que podemos interpretar como



Figura 2. *Mujer sentada de Çatalhöyük, 5.750 a. C.*

leonas. El simbolismo que suele estar asociado a las leonas es la fuerza, la protección, la vigilancia. En Creta, Frigia, Siria, Micenas, Tracia, Licia y Esparta son símbolos de diferentes diosas. En la India y en el Tíbet simbolizan la tierra y la maternidad.

2. Partos en la antigüedad: Egipto, Grecia y Roma

Sabemos que en Egipto existía gran conocimiento sobre la ginecología recogida en el *Papiro de Ebers* –1550 a. C., dinastía XVIII–. Las mujeres eran atendidas solo por mujeres, en concreto por dos matronas (Sedano et al. 2014) y la posición del parto era en cuclillas, en el suelo –podían llegar a tumbarse– o en un lugar especial para el parto en el

que se agachaban sobre dos ladrillos, aunque esta construcción solo se encontraba en las casas de las clases altas y se denominaba «pabellón del nacimiento» (Pérez 2017). En una de las esculturas mejor conservadas del Antiguo Egipto, se representa precisamente como comadrona a la diosa Hathor –adoptando dos figuras– ayudando a una mujer a parir en la posición mencionada anteriormente, es decir, de cuclillas sobre ladrillos emplazados en una estancia especialmente creada para este fin.

No obstante, en el momento del parto no se tenía en cuenta únicamente la posición, sino también otros aspectos. La mujer paría totalmente desnuda pero con los cabellos sueltos, por ejemplo, y no se podían anudar ni recoger de ninguna manera puesto que existía la creencia de que estas ataduras podían resultar una dificultad añadida en el parto. Además, decoraban su pelo con hermosas pelucas sueltas y abundantes collares y ornamentaciones (Pérez 2017). En ocasiones, se vendaba el vientre de las mujeres para aumentar la presión abdominal y facilitar la expulsión del feto a la hora del parto (Lugones Botell y Ramírez Bermudez 2012). En el templo de Kom Ombo se encuentran varios relieves en los que se representa la posición de cuclillas; ornamentos portados por las madres en el momento del parto y materiales quirúrgicos de la época, algunos muy similares a los actuales, que quizás fueran empleados en los partos que presentaban mayor complejidad.

Aunque las imágenes anteriores nos muestran un parto en cuclillas, en lo que se supone que sería una estancia interior del hogar, otros autores como Botell y Ramírez (2012) defienden que las egipcias alumbraban en cobertizos que realizaban en sus jardines o tejados, a base de ramas, y que permanecían allí en las semanas siguientes al parto. También señalan que, tras el parto, la placenta era enterrada en la casa, arrojada al Nilo o mordida por la madre. Sin embargo, Sedano et al. (2014) ponen ambas tesis en entredicho incidiendo en su falta de certeza, tratándose, quizás, de una leyenda. Desde luego, el tema de la placentofagia –comer la placenta– resulta, como afirma Marta Busquets (2019, 95), una «cuestión culturalmente incómoda» para nuestra visión occidental. Hemos de tener en cuenta que todos los mamíferos excepto los humanos –aunque algunas tendencias vuelven a esta práctica–, ingieren la placenta y los fluidos del parto. Algunos investigadores apuntan a que esto se hace para ocultar los restos del alumbramiento ante posibles depredadores, pero otros nos señalan que la placenta encierra altos niveles de prostaglandinas y oxitocina que evitan posibles hemorragias posparto y que, además, contiene hormonas que facilitan el inicio de la lactancia (Busquets 2019).

En la Grecia y Roma antiguas hallamos numerosas descripciones y representaciones del parto, a pesar de ser sociedades en las que la mujer se encontraba en notable situación de desigualdad. La primera descripción de un parto normal –entendemos normal

por desarrollado con total naturalidad, sin incidentes– fue realizada por Hipócrates en *La Naturaleza del Niño*. En este tratado, Hipócrates expone que el feto rompe la bolsa de las aguas con sus movimientos de manos y pies cuando tiene hambre; defiende que la mejor posición para parir es en algún tipo de sillón o silla obstétrica –las mujeres sin recursos, en su lugar, dispondrían de una silla humana– como las que aparecerán en representaciones romanas posteriores (Figura 3); y sostiene que el periodo de dilatación y expulsión de la placenta tendría lugar en el lecho. Todas estas ideas serán recogidas más adelante por el que se considera el padre de la obstetricia, Sorano de Éfeso –98-138 d. C.–, en *Sobre las Enfermedades de las Mujeres*, un tratado en el que se incluyó el parto y que sirvió como guía durante más de quince siglos. En este tratado se advierte que el parto era asistido por una comadrona ayudada en su labor por otras tres personas: dos a los lados y una detrás de la silla obstétrica. Además, en Roma existían las «ginecólogas» –las comadronas mencionadas anteriormente– que se ocupaban de los asuntos médicos considerados enfermedades propias de las mujeres (Sedano et al. 2014).



Figura 3. Silla especial con hendidura semicircular en el asiento. Bajorrelieve romano.

3. Edad Media: del saber natural a la masculinización

Para muchos, la Edad Media está ligada al mito de la Edad de las Tinieblas por el supuesto retroceso y olvido de lo aprendido en tiempos anteriores en muchos ámbitos. Si bien este retroceso en sendos casos es «leyenda negra», el saber de la obstetricia sí que se vio afectado por la superstición y el poder de la religión, causando numerosas infecciones que hicieron mella elevando la mortalidad, tanto materna como infantil. Por ejemplo, estaba mal visto y se consideraba indecoroso que los médicos observaran o palparan a la paciente, incluso durante el embarazo y el parto (Sedano et al. 2014).

En cuanto a la posición en el parto, tal como afirman Lugones Botell y Ramírez Bermúdez (2012), se mantiene la tradición grecorromana de las sillas de partos (Figura 4). Por otro lado, los partos seguían siendo asistidos por comadronas o parteras, pero en esta época comienzan las amenazas de los médicos con titulación universitaria, que desean controlar el saber de estas y las prácticas que llevaban a cabo –especialmente en las clases altas; las mujeres humildes serán atendidas por parteras, sobre todo en contextos rurales, hasta entrado el siglo xx-. Así es como las mujeres ven amenazado el único espacio médico del que habían podido formar parte.



Figura 4. Mujer dando a luz. Grabado medieval.

Muchas de las mujeres que ejercían el oficio de comadronas y que no cedieron ante la monopolización masculina del saber fueron acusadas de brujería. No adoptaron el rol de mujer sumisa propio de la época y continuaron ejerciendo alguna profesión como curandera o partera. Esto les valió el rechazo del resto de miembros de su comunidad, ya que su actitud rompía los esquemas tradicionales del rol femenino en el que la mujer debía obediencia al hombre, cumpliendo su papel como esposa cristiana y dedicándose exclusivamente a las tareas del hogar (Levack 1995; Federici 2010).

A pesar de esta circunstancia, dentro de la Alta Edad Media, destacamos una figura femenina que seguía ejerciendo la profesión de la obstetricia: Trótula de Salerno. Debemos tener en cuenta la importancia de la Escuela de Salerno, la primera escuela médica que no estaba regida por religiosos y que permite el acceso a las mujeres, pues, en este espacio, estas no quedan únicamente limitadas a las mencionadas «enfermedades de la mujer» o al cuidado de los lactantes, sino que pueden estudiar medicina general.

Surgirán cinco nombres principales, las llamadas damas de Salerno: Constanza, Calenda –alemanas–, Rebeca Guarna –judía–, Abella –musulmana– y por último, Trótula –salernitana–, que destacó en la historia de la Escuela y concretamente en el campo que nos ocupa, la obstetricia. Trótula vivió entre los siglos XI y XII y redactó el tratado de obstetricia y ginecología más famoso de la Edad Media, conocido con el nombre de *Trótula Maior*. En él habla sobre diversas técnicas y prácticas. Escribió otros tratados como *De Aegritudium Curatione* o *Ornatu mulierum*, en el que se enseña a las mujeres a cuidar su higiene, llevar una dieta equilibrada o incluso recetas cosméticas. Pese a los esfuerzos de grandes historiadores de la medicina por eliminarla de la historia –llegando incluso a atribuir los libros a su marido o negando su existencia, incluso se dijo que sus tratados eran pornografía disfrazada de ginecología–, hoy sabemos que sus teorías fueron muy avanzadas para la época –hablaba de control de la natalidad, de la infertilidad– y que lideró el grupo de mujeres médicas a las cuales debemos grandes avances (Del Valle 2009).

En definitiva, la Edad Media marcó el inicio de la masculinización del parto, de la paulatina sustitución de matronas por médicos, cambiándolo por completo en siglos posteriores. Además, esto se une al retroceso médico –en general– de la obstetricia y a un carácter de religiosidad puritana que impedía algunas prácticas a la hora de dar a luz.

4. Modernidad y partos «ideales»

Con la llegada del Renacimiento, la obstetricia también «renacerá» y el parto, tal y como era conocido, cambiará radicalmente. Los numerosos estudios de anatomía llevados a cabo en esta época ayudarán a entender enormemente el proceso de dar a luz, como vemos en los estudios de grandes humanistas como Leonardo da Vinci (Figura 5).

Además, será en esta época cuando el parto empiece a estudiarse como una ciencia, recuperando así los antiguos manuscritos sobre obstetricia (Clavero Núñez 2016). En 1513, el médico alemán Eucharius Röslin escribirá *El Jardín Rosa* a partir de los escritos de Sorano de Éfeso del siglo II. También es muy relevante la figura de Ambrosio Paré, un maestro que hizo progresar enormemente la obstetricia y mejoró la extracción en nalgas. Además, fue muy crítico con la cesárea (Sedano et al. 2014). Asimismo, es interesante conocer un texto español, el *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y*



Figura 5. Leonardo da Vinci, *Estudio de un bebé dentro del útero*, 1452-1519.

paridas y de los niños de Damián Carbón, publicado en 1541. Este incluye muchos avances médicos y consejos, pero, por otra parte, sigue estando fuertemente influenciado por la religión (Santo Tomás Pérez 2001).

También en esta época aparecen las figuras de dos reputadas y conocidas parteras: Jane Sharp y Louise Bourgeois. En cuanto a la primera, Jane Sharp, nacida en 1641, dedicó su vida a la obstetricia. Su figura ha quedado oculta en el tiempo y no sabemos mucho de su vida privada. Lo que sí nos ha llegado es la recopilación de sus años de experiencia y conocimiento en su obra *El libro de las parteras sobre el arte de la obstetricia*, publicado en 1671. Este libro, dirigido tanto a futuras madres como a profesionales, abordaba desde la concepción hasta el posparto, pasando por infecciones o enfermedades venéreas y estaba ilustrado con dibujos sobre la anatomía femenina (Figura 6). Además, en tiempos difíciles para las parteras, Sharp defendió la importante tarea que realizaban y criticó, tachando de intrusos, a los hombres que querían acceder a esta profesión.

Por otro lado, nos encontramos con Louise Bourgeois –no confundir con la artista contemporánea que también dedica parte de su obra a las maternidades–, nacida en 1563 en una zona rural a las afueras de París e hija de una importante propietaria. Como burguesa francesa recibió una muy buena educación, se casó con un cirujano, del que se cree que



Figura 6. Ilustraciones de *El libro de las parteras sobre el arte de la obstetricia* de Jane Sharp, 1671.

aprendió las primeras nociones sobre medicina; a los 24 años ya era madre de tres hijos y empezó a ejercer como partera en 1593, ganando enseguida gran fama en París. A finales del siglo xv, los médicos y parteras detectan la necesidad de que haya una institución que forme y acredite a las parteras, así que Louise Bourgeois consiguió su licencia para practicar su profesión legalmente en 1598. En 1601 fue llamada a palacio por María de Medicis, que esperaba su primer hijo con Enrique IV, y durante nueve años trajo al mundo los seis hijos de la reina. Además, escribió un libro que casi se convirtió en un tratado de obstetricia, en el que relataba más de dos mil partos. Tras la muerte de María de Medicis durante su último parto, la partera fue sustituida por Julien Clemente, el primer cirujano partero de la historia oficial y el hombre que introdujo la posición horizontal durante el parto, algo que hoy aceptamos con normalidad. Esto se hace para beneficio y comodidad del obstetra a la hora de observar y controlar el parto (Lugones Botell y Ramírez Bermúdez 2012). Así pues, es en este momento de la historia, en el siglo xvii, cuando el parto cambia para siempre pasando a posición horizontal, abandonando así las poses en cuclillas o sentadas, típicas hasta el momento.

Igualmente, el año 1650 es una fecha vital para la obstetricia, pues fue entonces cuando los cirujanos empezaron a tener acceso a la sala de partos del hotel Dieu en París. Esto sucederá posteriormente en España y cien años más tarde en Alemania, en el siglo xviii, con la época de la Ilustración, donde el racionalismo cobra gran fuerza. Los médicos ya están muy instalados en la obstetricia y empiezan a estudiar introducir en ella instrumentos como el fórceps. Hasta el momento, existían esbozos de un instrumento semejante al fórceps, como los de Jacob Rueff en su libro *La experta partera*, de 1554. Aunque la construcción final de este instrumento de dos hojas, de aplicación separada y articulado es llevada a cabo por la familia Chamberlain en 1598, no es popularizada y explotada hasta casi 150 años después. Hasta este momento el invento se mantuvo en secreto. A partir de este, se diseñaron muchos otros modelos, como el de Palfyn, tal y como advierten Sedano et al. (2014).

En cuanto a la representación pictórica, vemos que no aparecen partos explícitos en las grandes pinturas del Renacimiento y del Barroco, como sí que las hay de muchos otros temas relacionados con la medicina. Quizás esto se deba a que por la moral de su época ya no estaba bien considerado mostrar este proceso natural excepto en algunos tratados de obstetricia.

Por tanto, la Edad Moderna, que suele destacar históricamente por sus avances, tal vez no fue tan ventajosa para la obstetricia, ya que, pese a que se avanza en el plano técnico enormemente –hecho que ayuda a mejorar algunos aspectos del parto como la higiene o los

partos complejos y disminuye la mortalidad de las madres– se va perdiendo la naturalidad y el saber ancestral de las mujeres en el parto. Además, es el momento en el que las mujeres son relegadas a un segundo plano del único campo de la medicina en que se les dejaba ejercer. Asimismo, las figuras de las religiosas, santas y vírgenes, quizás contribuyeron a mostrar una imagen idealizada del parto, convirtiéndolo y representándolo con placidez y sin la imagen explícita que habría tenido en otras épocas. Todos estos hechos le restan naturalidad y humanidad a un proceso eminentemente biológico.

5. La ruptura contemporánea

En el siglo XIX nos encontramos un conocimiento de la obstetricia bastante avanzado en el que los protagonistas son los cirujanos especialistas, hombres, fundamentalmente pertenecientes a las élites, mientras que las parteras, mujeres, que habían ejercido durante siglos, se encuentran en un segundo plano como ayudantes.

Como novedad, cabe destacar los avances médicos que se aplicarán en el campo del parto como la anestesia y la asepsia –ausencia de gérmenes que provocan infecciones–. Tanto es el nivel de los avances y desarrollo de la ciencia que la ginecología se separa de la obstetricia. En este momento, se hacen grandes estudios y descubrimientos y se desarrolla nuevo instrumental como el espéculo cilíndrico vaginal y el espéculo bivalvo y se mejoran otros instrumentos, como el fórceps (Sedano 2014).

Sin embargo, aunque los siglos XIX y XX son una época de obstetricia totalmente masculinizada –donde el parto se convierte en un proceso más medicalizado, más frío– también es el momento en el que entran en juego diferentes reivindicaciones que han llegado hasta hoy día. Por ejemplo, a principios del siglo XIX ya se habla, aunque de forma minoritaria, de un parto con menos intervención instrumental y medicalización; volver a ese carácter íntimo y familiar de otras épocas que se había perdido, aunque sea en el propio hospital; de la relajación; la respiración; el parto en el agua y de recuperar la sabiduría atesorada por las matronas durante siglos (García Martínez 2008). En algunos casos, incluso se rescató y se rediseñó la silla de partos, de origen griego, como vemos en la silla diseñada por Paul Degen (Figura 7).

Con respecto al diseño, también es interesante destacar, rescatando los testimonios mostrados en el documental *Parir en el pueblo antes de 1970. Relato de mujeres de Lécera*, de Elisabeth López Orduna (2019), que las mujeres escogían parir en camas de hierro, puesto que así podían sujetarse con fuerza al cabecero sin temor a romperlo, como sí pasaba en los de madera.

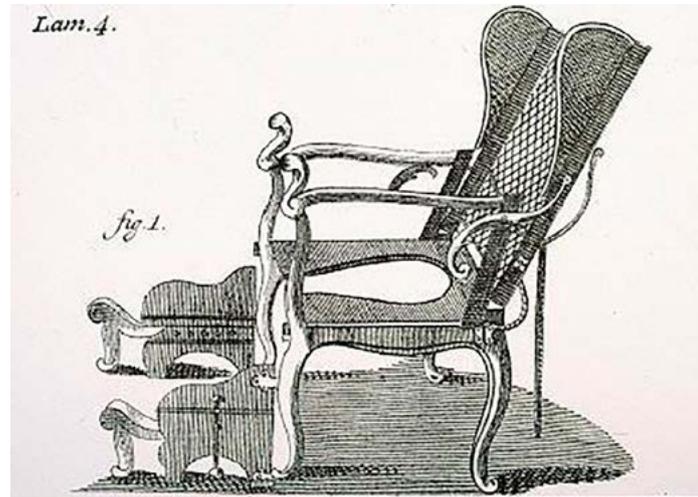


Figura 7. Silla de parto diseñada por Paul Degen a finales del siglo XIX.

Así pues, aunque en el campo oficial y en la medicina, los hombres son quienes se ocupan de los partos, como ya hemos señalado, las matronas siguen teniendo un importante papel en otras esferas sociales. Las mujeres que no tenían la posibilidad de acudir a un hospital para dar a luz seguían recurriendo a mujeres de la familia o del pueblo que habían heredado el saber popular. También existieron hasta el siglo XX las llamadas Casas de Parto o Casas de Maternidad, en las que también daban a luz mujeres sin recursos, de clases sociales muy bajas o sin apoyo familiar, dado que muy ligadas a ellas estaban las Casas de Expósitos (García Martínez 2008). Además, es en el siglo XIX cuando se inicia una lenta incorporación de la mujer a los estudios universitarios, hecho que las lleva a poder estudiar medicina y volver a recuperar el papel que habían perdido. En lo que se refiere a la representación del parto, no será hasta las vanguardias artísticas cuando este vuelva a ser representado con toda su crudeza.

6. Parir hoy

En el presente, vemos con mayor frecuencia reivindicaciones para conseguir partos más respetados, donde las mujeres retomen el papel protagonista, sean informadas y puedan

elegir. En este contexto, también encontramos denuncias a la violencia obstétrica, otro tipo de violencia de género acometida contra las madres en el momento del parto –especialmente– o una vez se ha dado este. Los especialistas abusan de su poder y realizan prácticas innecesarias para facilitar su trabajo, que afectan a la mujer física o psicológicamente. Este tipo de abusos ya están recogidos actualmente por la ONU (2019).

En la actualidad, a partir de la pandemia ocasionada por el COVID-19, vemos que han aparecido nuevas formas de violencia obstétrica y encontramos paritorios cada vez más asépticos, fríos y deshumanizados (Figura 8). Frente a estos, se presentan como alternativa los llamados «paritorios humanizados», siendo en nuestro país paradigmáticos los del estudio de arquitectas Parra-Müller (Figura 9). Ellas apuestan por la «arquitectura de las maternidades», con unos diseños más cálidos que se traducen en una mejor atención al parto. La evidencia científica demuestra que con estos entornos los resultados obstétricos mejoran, las episiotomías y cesáreas disminuyen, hay una tasa menor de ingresos en neonatología, baja el uso de la epidural... Como ellas mismas señalan (Parra-Müller 2018):

Es necesario un proyecto integral que parta de las necesidades fisiológicas y emocionales de una mujer de parto, incluya todos los elementos y material hospitalario que garantice una posible intervención en cualquier momento y armonice en una sola estancia conceptos tan importantes como la privacidad, la intimidad, la funcionalidad, la seguridad, e incluso la belleza. Un proyecto de diseño que dé respuesta a cada uno de los cinco sentidos de cada uno de los usuarios de la sala: la mujer, el acompañante, el bebé y el profesional. Donde cada uno tenga y encuentre su lugar en cada momento. Un ambiente que ayude a reducir la ansiedad y genere bienestar, tranquilidad y seguridad. Donde todo el equipamiento médico esté al alcance de la mano, pero sin ser visto. Un lugar que la mujer recordará siempre, y que merece la pena que sea diseñado para ello.

Así pues, encontramos un ejemplo del panorama español en el que el diseño integral del espacio repercute de manera positiva en el parto, tanto física como psicológicamente, al reducir la ansiedad y crear un espacio cómodo, tranquilo y seguro, atendiendo, por tanto, con perspectiva feminista las necesidades de las mujeres.

7.¿Cómo pariremos? A modo de conclusión

A continuación, expondremos algunas de las conclusiones a las que hemos llegado a lo largo de este artículo. En primer lugar, hemos señalado cómo la postura a la hora de



Figura 8. Paritorio COVID del Hospital Virgen de la Peña, Fuerteventura.
Fotografía: Carlos de Saá. Cortesía de Carlos de Saá.



Figura 9. Sala de parto integral del Hospital de Getafe. Fotografía: Marta Parra,
2014. Cortesía de Marta Parra.

dar a luz, y, por tanto, el diseño de los paritorios, cambió durante la Edad Moderna –cuando los hombres monopolizaron este campo– para la comodidad del especialista, haciendo que la mujer pariera de una manera mucho menos natural e instintiva. Esto no ocurría ni en la prehistoria, ni tampoco en el antiguo Egipto, Grecia y Roma, donde las mujeres parían de cuclillas, ayudadas para sujetarse en «tronos» o sillas obstétricas. Más adelante, en la Edad Media, se sigue pariendo de esta manera, aunque los hombres empiezan a interesarse por este campo, expulsando, así, a las mujeres. Esta dinámica es especialmente significativa teniendo en cuenta que las mujeres habían sido quienes habían asistido el parto desde la época neandertal, donde ya un grupo de expertas –que conocían bien este proceso– se especializaron en atender partos.

En segundo lugar, apreciamos que desde que los hombres se incorporan a este oficio, coincidiendo con un contexto en el que se impone la rígida moral cristiana, las representaciones del parto cambian. Estas pasaron a ser mucho más dulcificadas, mostrando placidez en los rostros de las parturientas, ocultando la sangre y, por supuesto, siendo mucho menos explícitos. Esta crudeza y expresividad no volverá a estar presente hasta que el arte contemporáneo y el feminismo irrumpen con toda su fuerza.

Por último, en tercer lugar, en lo que se refiere a los avances en sanidad, técnicas, instrumental quirúrgico... vimos que, en la Edad Moderna y, sobre todo, en los siglos XIX y XX, se consiguen grandes progresos. Por ello, aunque desde ciertos sectores del feminismo se clama por el retorno a un parto más natural, más humanizado, donde la mujer vuelva a ser la protagonista –y así lo defiende también la autora que firma este artículo–, también hemos destacado la importancia de estos avances a la hora de salvar muchas vidas, tanto de madres como de neonatos.

En definitiva, aunque no podemos saber cómo pariremos en el futuro, hemos podido comprobar cómo el diseño del instrumental y del espacio del parto ha jugado un papel determinante a lo largo de la historia, siendo clave en los partos, tal y como demuestran las nuevas apuestas arquitectónicas, ya que este es un momento central que atraviesa la vida de las mujeres.

Bibliografía

Bea, Manuel. 2012. «Representaciones infantiles en el arte levantino». En *Niños en la Antigüedad. Estudios sobre infancia en el Mediterráneo Antiguo*, ed. Daniel Justel. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza: 31-55.

- Busquets Gallego, Marta. 2019. *Mi embarazo y mi parto son míos*. Barcelona: Pol-len.
- Clavero Núñez, José Antonio. 2016. «Historia de la obstetricia: un concepto actual». [Conferencia online]. Real Academia Nacional de Medicina de España, 24 de febrero. Disponible en: <https://www.ranm.tv/index.php/video/835/historia-del-parto--sesión-cient%C3%ADfica-extraordinaria--24-de-febrero-de-2016/> (Fecha de consulta: 4/10/2022).
- Del Valle, Margarita. 2009. «Trótula de Salerno (¿-1097)». *Revista SEDENE*, 29: 31-32.
- Engelmann, George Julius. 1882. *Labor Among Primitive Peoples*. St. Louis: JH Chambers.
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- García Martínez, Manuel Jesús. 2008. «Historia del arte de los partos en el ámbito familiar». *Cultura de los Cuidados*, 24: 40-47.
- Lennard, Natalie. 2019. *Birtundisturbed*. Disponible en: <https://www.birthundisturbed.com/the-series> (Fecha de consulta: 4/10/2022).
- Levack, Brian. 1995. *La caza de brujas en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- López Orduna, Elisabeth. 2019. *Parir en el pueblo antes de 1970: relato de mujeres de Lécerca* [Documental].
- Lugones Botell, Miguel y Marieta Ramírez Bermúdez. 2012. «El parto en diferentes posiciones a través de la ciencia, la historia y la cultura». *Revista Cubana de Obstetricia y Ginecología*, 38 (1): 134-145.
- ONU. 2019. «Informe de la Relatora Especial sobre la violencia contra la mujer, sus causas y consecuencias acerca de un enfoque basado en los derechos humanos del maltrato y la violencia contra la mujer en los servicios de salud reproductiva, con especial hincapié en la atención del parto y la violencia obstétrica». Disponible en: <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N19/213/30/PDF/N1921330.pdf?OpenElement> (Fecha de consulta: 4/10/2022).
- Parra-Müller. 2018. «¿Gimnasio o paritorio humanizado?». En *Parra-Müller. Arquitectura de las Maternidades*. Disponible en: <http://arquitecturadematernidades.com/gimnasio-o-paritorio-humanizado/> (Fecha de consulta: 4/10/2022).
- Pérez, Marta. 2017. «Embarazo y parto en el antiguo Egipto». [Conferencia online]. Disponible en: <https://youtu.be/llN1GGnkYkk> (Fecha de consulta: 4/10/2022).
- Sancho, Maribel. 2013. «El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo, Irene Ballester Buigues. Somonte, Ediciones Trea, S.L., 2012. 464 páginas». Reseña de *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*, de Irene Ballester Buigues. *Asparkía*, 24: 232-234.

Santo Tomás Pérez, Magdalena. 2001. «Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños». *Edad Media: revista de historia*, 4: 236-238.

Sedano, Manuel, Cecilia Sedano y Rodrigo Sedano. 2014. «Reseña histórica e hitos de la obstetricia». *Revista Médica Clínica Las Condes*, 6 (25): 866-873.

LO DOMÉSTICO EN LA OBRA ARTÍSTICA DE ZILLA LEUTENEGGER: REFLEXIONES EN TORNO AL APORTE DEL ARTE EN LOS PROCESOS DE DISEÑO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

DOMESTIC IN THE WORK OF ZILLA LEUTENEGGER: REFLECTIONS ON THE CONTRIBUTION OF ART IN DESIGN PROCESSES FROM A GENDER PERSPECTIVE

FLORENCIA VARELA GADEA
Universidad Católica del Uruguay

Parte del proyecto feminista consistió en la redefinición de la subjetividad como algo socialmente producido en lugar de algo «natural», una tarea también compartida por el pop. Pero las feministas se ocuparon de mostrar la «debilidad», la «falta» y la exclusión no solo como algo impuesto, sino también como algo que era remediable. Las mujeres sugirieron no solo que lo «femenino» –lejos de ser prescindible, irrelevante o menor– existía como una fuerza positiva, sino también que era algo que todavía tenía que ser descubierto

Martha Rosler

1. Vida cotidiana y representación artística

Frente a las aspiraciones políticas de la figura del artista «genio», para cumplir con su histórico rol público y de apelación a lo sublime, para oponerse a las limitaciones de la vida material, la representación de lo doméstico, de la vida cotidiana y de lo personal en el arte de las mujeres a partir de la segunda mitad del siglo xx reivindicó su visibilización

y presencia social como sujeto propositivo. Las artistas elevaron la figura de la mujer en el espacio doméstico y las actividades cotidianas al mismo estatus de obra de arte que el expresionismo abstracto y el *pop art* (Rosler 2011). No obstante, las artistas utilizaron lo doméstico, la vida cotidiana, lo íntimo y lo personal como una declaración de una idea de género socialmente construida, más impuesta que natural.

Bajo el lema arte y vida, los distintos movimientos surgidos a partir de la década de 1960 se abocaron a los elementos y prácticas de la vida cotidiana con múltiples objetivos, consolidando, así, la utilización de lo doméstico como materia artística. Algunos de los más importantes, como Fluxus, pueden sintetizarse en la reflexión crítica sobre el estatus del cuerpo, la proclamación de las diversidades subjetivas y el combate a la reificación de la vida cotidiana. Una utilización crítica de lo doméstico se produce en muchas de estas acciones artísticas que pusieron el acento en la práctica cotidiana con el objetivo de transformarla y devolver la emancipación al individuo. La conceptualización de lo doméstico, comprendido hasta entonces con las reminiscencias del siglo XVIII como el lugar de la vida privada y de los vínculos familiares, adquirirá gracias a estas acciones artísticas una idea vinculada a su reivindicación.¹ El arte feminista es una de las principales referencias.

Con mucho impulso en la década de 1970, el ámbito doméstico, genérico pero también el propio, inmediato y cercano, ha tenido un papel central en las propuestas de las artistas. Formará parte de una estrategia que persigue la intención de desvelar los mecanismos simulados a través de los cuales la esfera pública determina nuestras vidas privadas. Propuestas que apuntan a explorar los modos de construcción del sí mismo, como se puede observar en los cortes que Suzanne Lacy se autorrealiza en su obra en vídeo *In Learn Where the Meat Comes From –1978–*, en un intento por explicar la forma en que el cuerpo de la mujer se convierte en objeto de consumo. Se presenta una experiencia de la domesticidad y de las prácticas cotidianas diferente a la que expresaban los medios de comunicación masivos.

El hogar, como parte de su contexto inmediato, estará cargado de sentidos contradictorios: por un lado, la carga afectiva y, por el otro, la asociación con las asignaciones sociales impuestas a las mujeres. Entre los más trabajados encontramos temas como la maternidad, las relaciones familiares, la sexualidad, las connotaciones del espacio e incluso lo referente a las situaciones propias de la cocina. Al respecto, Maria Troy (1970, 2) se hace eco del comentario de Lucy Lippard cuando expresa que «las artistas mujeres trabajan con

¹ En este sentido, trabajos como el de Elizabeth Jelin (1984) se han enfocado, entre otras cosas, en una reflexión crítica de lo doméstico identificado con la división sexual del trabajo y de los roles, y de las consecuencias para el acceso de las mujeres a determinadas esferas públicas.

tal imaginaria del hogar debido a que está allí, porque es lo que ellas conocen mejor, porque no pueden escapar de él». Sin embargo, esta misma situación brindó la oportunidad de trabajar sobre estereotipos así como sobre vivencias del espacio doméstico. Como ejemplo podemos pensar en la pieza de 1975 *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler o *In Learn Where the Meat Comes From* de Lacy, ya mencionado anteriormente, en los que se parodia las lecciones de cocina francesa en televisión de Julia Child intercambiando los roles de consumidores y consumidos, centrándose, de este modo, en una crítica de la forma en que la mujer es objetualizada. Por su parte, Rosler (1978, 79) convierte los utensilios de cocina en un armamento hostil, presentando al «gourmetismo como una conducta imperialista». Al utilizar los utensilios de cocina de una forma diferente, Rosler no sigue la conducta proscrita para la cocina como el lugar propio del ama de casa, sino que les da un uso personal que cumple con sus propios deseos.

Por otro lado, con el mobiliario doméstico como estrategia podemos analizar las propuestas de Mona Hatoum, cuyas instalaciones transfiguran objetos domésticos como sillas, camas, o útiles de cocina, convirtiéndolos en objetos a gran escala. Este paisaje doméstico de objetos gigantes produce un efecto amenazante y de fascinación a la vez: de inmediato se activa nuestra memoria y en medio de los objetos distorsionados reconocemos la calidez de nuestras cosas.² Hatoum evidencia el ambiente sórdido en el que se puede convertir un hogar con el mobiliario y los útiles domésticos gigantes.

Herederas sin duda de esta tradición, Zilla Leutenegger nos invita a enfrentarnos a nuestras experiencias cotidianas, nuestros hábitos, nuestros ritos o las vivencias de nuestro propio cuerpo con la intención de confrontarnos a nuestra propia subjetividad. Tal como lo explica Esther Díaz (2005, 105), el sujeto es aquel «término filosófico cultural» concebido en la modernidad:

Se trata de la instancia social que somos cada uno de nosotros, en tanto estamos constituidos por un aspecto del orden del yo (con preeminencias psicológicas e individuales) y un aspecto del orden del sujeto, que es comunitario, epocal, compartido por quienes somos contemporáneos y pertenecemos a una misma cultura.

En la década de 1970, las artistas mujeres se centraron de forma especial en este problema, a través de la desmitificación de las imágenes que los discursos de poder devolvían

² Resulta importante en este sentido tener en cuenta las nuevas configuraciones sobre la escultura contemporánea que implicó la creación de las esculturas blandas de Claes Oldenburg, provocando una sensación similar en el público que se encontraba con enormes hamburguesas, trozos de pastel o mobiliario doméstico, realizadas en derivados plásticos o en telas.

a las personas acerca de ellas mismas. Nina Sobell realiza una crítica a la imagen de la mujer como madre, ama de casa y objeto sexual, en *Hey! Baby! Chickey!* de 1978. En este vídeo, Sobell baila con un pollo desplumado mientras pasa de acciones más tiernas, como besarlo o acariciarlo, a acciones más agresivas como patearlo o aplastarlo.

2. «Soy la artista, no la musa»: ³ cuerpo y sujeto en la obra de Zilla Leutenegger

Como escribe la historiadora del arte Whitney Chadwick (Arias Moreno, Campaña Jiménez, Ruiz Doménech y Sánchez Marfil 2009, 98):

El grupo cultural dominante suele percibir como una amenaza el renegociar los paradigmas culturales. Al apropiarse de los códigos que poseen gran poder social, al desmontarlos para exponer su falta de consistencia y de ideología [...] las artistas revelan de qué manera están atrincherados los códigos de significación en la cultura. Por este motivo, el arte contemporáneo de las artistas mujeres «difunde saber teórico y promueve cambios sociales».

La obra de Zilla Leutenegger se presenta paradigmática en este sentido, porque se relaciona con la herencia de la creación artística contemporánea, a la vez que se vincula con temáticas y acontecimientos de su tiempo. Sus piezas son el resultado de preocupaciones personales relacionadas con el rol social, con la vida cotidiana, con el rol de artista y de situaciones del mundo circundante. Encontramos referencias a la infancia, a películas, a actrices, músicos, al mundo de la moda y de la publicidad.

Su actividad artística se presenta como una obra que destaca por la fuerte impronta personal con la que están pobladas cada una de sus creaciones. En diferentes entrevistas y catálogos, el relato acerca de su trabajo se alterna espontánea y naturalmente con el relato de su propia vida. Esto convierte su arte en una propuesta con perspectiva personal, social e interseccional. Tras sus primeras exposiciones como *Stills* en el Kunstautomat en 1996 o en la galería Arts Futura en Zúrich en 1998 y *Zierp Zierp* en 1998, en la galería Peter Kilchmann también instalada en Zúrich y fundada en 1992 –galería con la que trabaja en la actualidad–, su obra se irá definiendo como un retrato entre lo personal y social que parte de experiencias claramente localizadas en la vida diaria, materializadas en microacciones que se repiten en bucle. Las técnicas con las que desarrolla su trabajo la sitúan en una tradición

³ El entrecomillado fue visto en un poema de Julia Viciano y en algunos carteles en las marchas por el día de la mujer del 8 de marzo.

de artistas marcada por el uso de nuevos medios de expresión y representación, ya que eran considerados como despojados de lenguajes y semánticas patriarcales o dominantes. El uso del vídeo, la videoocreación digital, la *performance*, el *video-drawing* –especial técnica de ilustraciones animadas digitalmente y proyectadas, que a veces combina con imágenes de video tradicionales–, la videoinstalación y la videoarquitectura, hace que relacionemos su propuesta tanto con las de artistas de los años sesenta y setenta como Martha Rosler, Marina Abramovic, Joan Jonas, así como con artistas más recientes, como es el caso de Tracey Emin, Pipilotti Rist, Sophie Calle; artistas a las que la misma obra de Leutenegger hace referencia en ocasiones. Por supuesto, también sobre otros artistas varones relacionados con la videoocreación, como Vito Acconci, Bruce Nauman y Bill Viola.

En esta línea, tanto el video, la *performance*, la instalación, como el tema de lo cotidiano y del hogar, son elementos clave de las prácticas artísticas feministas surgidas a partir de la segunda mitad del siglo xx, como también lo será el tema del cuerpo. En el caso de Zilla Leutenegger, se puede identificar la vestimenta como el otro elemento que formará también parte relevante en su obra (Söntgen 2008), además del cuerpo y de los espacios domésticos y de intimidad. A través del acto de vestirse y cambiarse de ropa en solitario como en *Panties 2* o en *Panties 4*, ambas del año 2015, o de reproducir el hábito de consumo de moda como en *Prada*, del año 2006, la artista profundiza en la idea de que vestirse es como un ritual social contemporáneo que tiene repercusiones en las construcciones de la subjetividad, así como en los materiales textiles como parte de la obra artística contemporánea. En este sentido, es importante tener en cuenta que, tal y como afirma Rosler (2011, 10) «parte del proyecto feminista consistió en la redefinición de la subjetividad como algo socialmente producido en lugar de algo natural».

La casa, como el vestido, en tanto *caparazones* de la existencia humana, son para Beate Söntgen dos de los intereses particulares que se aprecian en la obra de Zilla Leutenegger. Su entorno, explica Söntgen (2008, 95), compuesto generalmente por su ambiente más inmediato, «es además parte de la figura, al igual que ella a su vez afecta el espacio a su alrededor». En *Welcome in my Dress*, una *performance* que realiza en 1998 junto a Annalise Coste, las dos protagonistas intercambian sus vestimentas en un mismo acto en el que seguidamente se marchan. Si la vestimenta forma parte de lo corporal y, por consiguiente, es un elemento activo en el proceso de construcción del sí mismo, entonces el intercambio de prendas reproduce el papel que *el otro* juega entre los factores que intervienen en tal proceso. Esto teniendo en cuenta que el *yo*, en tanto experiencia del sí mismo, no es unívoco ni traduce

una entidad conformada previamente a las diferentes narraciones, discursos, imágenes o las distintas formas en las que se manifiesta. Antes que un gesto simbólico o metafórico, lo que se produce en *Welcome in my Dress* es una acción literal, pues el sí mismo también se percibe como externo, en ese intervalo entre el yo reflexivo y el yo aludido.

Uno de los aspectos más significativos de la presencia constante de la figura humana femenina en solitario, en la intimidad, en acciones cotidianas y, en ocasiones, lúdicas y sorprendentes, es la relación que podemos hacer con la reflexión en torno al cuerpo, a la corporalidad, a su historia de emancipación y de reapropiación por parte de las mujeres. Sostiene Andrea Giunta (2018, 13) que, desde las obras de arte creadas durante las décadas de la posguerra «se produjo una comprensión distinta del cuerpo femenino, entendido como espacio de expresión de una subjetividad en disidencia respecto de los lugares socialmente normalizados». La visibilización del cuerpo se contrapone al mecanismo de invisibilización que ha funcionado como herramienta eficaz en el mundo del arte como cómplice del silenciamiento de las voces disidentes (Giunta 2018). Las feministas han logrado como ningún otro movimiento instalar la representación desde su condición y el tema de la subjetividad como una reflexión central en el arte. En el caso de Zilla Leutenegger, el cuerpo como elemento artístico se relaciona con la práctica artística desde el género impulsada por las feministas y otras artistas desde la década de 1970, a la vez que rompe con lo que Joan Scott (1996, 287) identifica como uno de los elementos de la idea de género, que es la simbología culturalmente disponible representada por sus oposiciones de mujer sensual o maternal, «se identifica como Eva y María».

Puntualmente podemos señalar las figuras andróginas, las acciones insípidas de un cuerpo no producido y una vida cotidiana lenta, pero que en el fondo resultan sustanciales respecto al ámbito de lo real. Aquí, el mundo de lo cotidiano no representa el ámbito de lo virtuoso, ni el cuerpo de la mujer la musa para la representación de la belleza universal, sino que la mujer está ahora liberada de tales mandatos sociales.

En el año 2000, Leutenegger despierta gran interés con su obra *Der Mann im Mond*, en la que ella misma se encuentra en la luna orinando como un hombre. Esta pieza tiene como propósito explorar las relaciones entre la inscripción social del cuerpo y las construcciones del sujeto como tal. El sujeto es comprendido como histórico, social, cultural y genéricamente concreto, en la medida en que Leutenegger parte de su propia condición de mujer y de su propia situación social. En este sentido, se materializa la idea de Scott (1996, 290) sobre que el «género es una forma primaria de relaciones significantes de poder» en tanto

que llegar a la luna representa metafóricamente tener un lugar de éxito como artista, lo cual en la sociedad actual corresponde a lo masculino.

En otra pieza de Leutenegger, *Lessons I Learned from Rocky I to Rocky III*, la protagonista manipula su busto frente a un espejo mediante dos cordones rojos de los que tira para agrandarlo o reducirlo. La obra consiste en la proyección a escala de un *video-drawing*, que se proyecta al mismo tiempo en un espejo ubicado frente a la pantalla. Los cordones rojos de los que tira avanzan desde la pantalla hacia el espejo, cruzando el espacio de exhibición que recorre el espectador. Como señala Söntgen, la musculatura psíquica del personaje de Rocky representa la imagen quintaesencial del poder masculino. A partir de este tipo de representaciones formamos nuestras ideas de la masculinidad y, en oposición a la figura masculina, nuestro imaginario del cuerpo femenino. Muchas artistas mujeres se centraron en la problemática idea prototípica del cuerpo femenino con el fin de deconstruirla y apropiarse de su propia corporalidad. Marina Abramovic, por ejemplo, realiza una de sus primeras *performances* grabadas en vídeo en torno a esto mismo en *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* en el año 1975. En esta, durante 14 minutos, vemos a la artista peinarse de forma compulsiva a la vez que repite la frase que da título a la obra. Pero esta acción termina por convertirse en una situación dramática desde el momento que el gesto compulsivo de Abramovic se transforma en una autoagresión.

Aunque en un tono lúdico y no sufriente, *Lesson* nos introduce en la problemática que refiere al ensayo de construcción del sí mismo en tanto que el cuerpo está sujeto también a la compleja red de relaciones que lo atraviesan. La presencia del espejo refuerza el significado de la pantalla como proyección y reflejo de la imagen propia. De esta forma, la utilización del espejo como dispositivo y metáfora a la vez de la imagen del propio cuerpo es vinculado por Piedad Solans a la experiencia de la imagen del cuerpo en la pantalla. Solans afirma que el reflejo del sí mismo ha sido materia de obsesión de la cultura occidental en la época Moderna, desde el Renacimiento, la Ilustración y el Romanticismo, en tanto que «superficie imaginaria, lugar sensible, donde se confronta el problema del conocimiento, la identidad y la realidad» (Solans 2003, 137). El trabajo con el cuerpo en la obra de Zilla Leutenegger revela algunas de las problemáticas sociales más comunes de la actualidad como la genética, las cirugías, las exigencias del cánón estético y la enfermedad.

Las distintas fuentes secundarias revisadas revelan que la obra de Leutenegger ha sido analizada desde algunos tópicos fundamentales, como el problema de la identidad o de la relación de su obra con los tópicos feministas, entre otros. Muchas de las obras de

Leutenegger transcurren en espacios cotidianos, como distintos lugares de la casa, la oficina, la escuela o su propio estudio. En este sentido, su propuesta se convierte en una oportunidad para reflexionar acerca del papel de lo cotidiano, lo doméstico y lo personal en la representación artística –especialmente de mujeres–. Además, también se asigna un nuevo estatus a materiales, técnicas y espacios, tradicionalmente conocidos como poco «significativos» y «menores» al incorporarlos al mundo del arte y del diseño.

Esta noción de sujeto, explica la autora, se concibe siguiendo a Michel Foucault, esto es, como discursos producidos también desde las prácticas sociales en las que estos circulan.⁴ En este sentido, el sujeto es concebido como una construcción histórica y cultural. Desde esta perspectiva, la centralidad que adquiere en la obra de Zilla Leuntegger el contexto contemporáneo, social y cotidiano, en el que la protagonista ejecuta sus acciones, se convierte también en la exploración de las prácticas sociales como constituyentes de la subjetividad.

3. Vida cotidiana y espacio doméstico: la casa y la intimidad como forma política

Tal como señala Rosler (2011), parte del proyecto feminista consistió en mostrar que la subjetividad, así como los roles asociados al género femenino, no eran «naturales», sino socialmente construidos. El ámbito doméstico se presentó en este sentido como uno de los espacios sobre el cual se enfocaron las propuestas artísticas. En la actualidad, lo doméstico, la vida cotidiana y lo personal continúan conformándose como declaraciones que no solo se oponen a las pretensiones de desempeño público asociadas a lo masculino, sino también como declaraciones de resemantización de los roles asignados a las mujeres. El trabajo desde una perspectiva de género debe tomar en cuenta aquello del programa feminista en cuanto que «lo “femenino” –lejos de ser prescindible, irrelevante o menor– existía como una fuerza positiva, sino también que era algo que todavía tenía que ser descubierto» (Rosler 2011, 10). Partiendo de la idea de que ningún espacio es neutro, el ejercicio de resemantización que se ejerce desde el arte nos ofrece un ejercicio de reflexión constante sobre lo doméstico como espacio de construcción de la subjetividad.

4 «No se trata de concebir al individuo como una especie de núcleo elemental, átomo primitivo, materia múltiple e inerte sobre la que se aplicaría o en contra de la que golpearía el poder. En la práctica, lo que hace que un cuerpo, unos gestos, unos discursos, unos deseos sean identificados y constituidos como individuos, es en sí uno de los primeros efectos del poder. El individuo no es el *vis-à-vis* del poder; es, pienso, uno de sus primeros efectos. El individuo es un efecto del poder, y al mismo tiempo, o justamente en la medida en que es un efecto, el elemento de conexión. El poder circula a través del individuo que ha constituido» (Foucault 1993, 144).

Zilla Leutenegger realiza multitud de obras que transcurren en el hogar. Algunos de sus espacios están habitados por mujeres, la mayoría de veces por ella misma, mientras que otros solo son habitados por los y las espectadoras. En ellos se mezclan acciones relacionadas con la infancia y la memoria, con el arte, los sueños, el ensimismamiento y la intimidad. Sin dejar de lado la revisión a los roles socialmente asignados, su propuesta se enfoca en revelar una arquitectura amigable, relacionada con las necesidades actuales, con las subjetividades de las personas que habitan. En *Living Room*, de 2004, proyecta una escena de un *living* dibujado a escala, en la que, además del recurso visual y espacial, la artista se sirve de un recurso sonoro que alude al espacio doméstico: escuchamos como si alguien, a quien no vemos, estuviera desempeñando tareas cotidianas en la cocina. Reconocemos estos sonidos a través de la memoria de nuestra propia experiencia vital y es fácil concluir que la mayoría piensa, aún cuando sea con ternura, en alguna figura femenina, desvelando así la relación de la arquitectura con el género.

En el Saarlandmuseum, Moderne Galerie, Zilla Leutenegger presenta en el año 2006 la exposición *Wichtiger Besuchen –Visitantes Importantes–* en la que el espacio de la galería se transforma en un departamento completo. Esta obra es compleja debido a que se conforma con distintas vídeoinstalaciones, definidas como vídeoarquitecturas, así como también con dibujos y diferentes tipos de objetos y muebles pertenecientes a su ámbito doméstico. En la serie de vídeoarquitectura, nos encontramos con *Corridor –2004–*, *Living Room –2004–*, *Office –2004–*, *Kitchen –2005–*, *Bedroom –2005–* y *Bathroom –2006–*, entre otras. A través de este *collage* de vídeo proyecciones, dibujos y objetos del mobiliario, la exploración del estudio del cuerpo y su movimiento en el espacio y del mobiliario como elemento flexible en la vivienda, se centra en las relaciones que se producen entre unos y otros. Es decir, se concibe al espacio y al mobiliario como modeladores del cuerpo y sus movimientos, y al cuerpo, al sujeto, modelador de su espacio y objetos circundantes. En este sentido, diferentes mobiliarios son retratados también en los dibujos que pueblan e interactúan en toda la exposición. Los diferentes objetos que completan la obra pertenecen al propio mobiliario de la artista, y funcionan como patrones que hacen referencia a su contexto histórico (Peter Kilchmann Gallery 2006). Además, los dibujos o proyecciones en las paredes, que también retratan distintos muebles y objetos del hogar, sirven para la asignación de las distintas funciones a los espacios, de tal forma que actúan como límites de su uso habitual. En algunos de ellos, la artista aparece proyectada desarrollando acciones inesperadas o insólitas como tocar música, bailar, fumar debajo de una escalera, desvelada y reflexiva, o acuciada en mitad de la noche por los problemas del día.

Pero Leutenegger utiliza sus investigaciones sobre la intimidad para realizar también un movimiento inverso, en el que lo personal, lo doméstico y lo cotidiano se cuelan en otros ámbitos. *Office* es una vídeoinstalación que consiste en la proyección, sobre el dibujo de una oficina en la pared, de una mujer de espaldas al espectador escribiendo sus deseos. Tal y como comenta Fabienne Fulchéri (2004, 44) al respecto de *Office*, el lenguaje «ocupa un lugar esencial en la producción de la artista, también es omnipresente en esta obra. Todos sus deseos se encarnan al mismo tiempo en la escritura y el sonido: la artista los enuncia y llenan todo el espacio de la exposición». A la vez que nos enfrentamos a la proyección animada de este instante de intimidad, la voz de la propia artista va susurrando en catalán y en inglés cada uno de los deseos esbozados:

Deseo tener más coraje, deseo tener un chofer, deseo tener un cocinero, deseo algo imposible. Perfectamente bien: *perfectly happy*. Deseo tener un concepto, deseo que todo vaya más rápido, deseo tener algo maravilloso, deseo encontrar tres nueces, deseo tener siete vidas, deseo estar contigo, deseo tener una varita mágica.

Las frases sueltas en las que se contiene cada anhelo se van sucediendo una a la otra sin reparar en correspondencias. Se disponen en una secuencia arbitraria, pues una aspiración no lleva a la otra lógicamente. Este susurro, como el grito, el gemido o el sollozo, esta *arruga* asociada con la voz, tal y como señala Pardo (2004, 37), constituye «la fuente inagotable de todos los aspectos tácitos, implícitos, alusivos –autoalusivos–, retóricos y suprasegmentarios del lenguaje», y por la cual el habla humana no llega a ser un discurso argumentado, es la morada de la intimidad. Es la propia voz del deseo, que se articula en la voz de aquel que aguardando acaricia aquello que imagina. Leutenegger recurre a distintos elementos para evocar las experiencias relacionadas con la vida doméstica. Esta idea de encontrar inspiración en un espacio de la vida pública –el trabajo, la oficina– es uno de ellos y expresa mucho más que una simple mirada a través de la cerradura. Podemos hacer nuestras algunas de las preguntas que se hace Julia Goula (2020): ¿qué pasaría si hiciéramos de la cocina un lugar central en la casa?, ¿qué pasaría si el campo de fútbol no ocupara la mayor parte del patio de recreo? o, en otras palabras, ¿qué pasaría si los espacios públicos, del trabajo, de la política, de la academia, de la ciencia, estuvieran más adaptados a las necesidades personales, a las diversidades subjetivas y corporales?

Lo personal, lo íntimo, lo doméstico y, en definitiva, lo subjetivo en el arte contribuye a la comprensión y valoración de roles, espacios y comportamientos naturalizados. Constitu-

yen un aporte estético a la conceptualización que tenemos de nuestra vida cotidiana y, por consiguiente, de nosotros mismos. Me gustaría terminar con una idea de Pérec (2008, 10) sobre interrogar lo habitual, apuntar la mirada a lo doméstico, hacia «lo trivial, lo común, el ruido de fondo, lo evidente, lo habitual... lo que realmente ocurre», para darles «una lengua, para que hablen al fin de lo que existe, de lo que somos».

Bibliografía

- Arias Moreno, Isabel, Rafael Luis Campaña Jiménez, María Dolores Ruiz Doménech and Battcock, Gregory (eds.). 1978. *New Artist Video: A Critical Anthology*. Nueva York: E. P. Dutton.
- Arias Moreno, Isabel, Rafael Luiz Campaña Jiménez, M^o Dolores Ruiz Doménech y José Antonio Sánchez Marfil. 2009. *Aportaciones a la Historia del Arte desde una perspectiva de género (s. x - s. xx)*. Junta de Andalucía: Consejería de Educación.
- Di Raddo, Elena. 2003. *Tema Celeste*. Milán, 96, marzo-abril.
- Díaz, Ester. 2005. *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Foster, Hall, Rosalind Krauss, Yves Alain Bois y Benjamin Buchloh. 2006. *Arte desde 1900: Modernidad. Antimodernidad. Posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel. 1980. *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- Jelin, Elizabeth. 1984. *Familia y unidad doméstica. Mundo público y vida privada*. Disponible en: https://www.academia.edu/22932120/Familia_y_unidad_doméstica_mundo_público_y_vida_privada (Fecha de consulta: 25/10/2022).
- Jost, Françoise. 2005. *El culto de lo banal: de Duchamp a los reality shows*. Argentina: Librería.
- Keller, Christoph (ed.). 2008. *Zilla Leutenegger: Zilla und das 7. Zimmer*. Zürich: Kunstverlag AG.
- Messmer, Dorothee. 2008. «Attempts to make the Impossible possible». [Entrevista con Zilla Leutenegger]. Kartause Ittigen Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Warth.
- Nada / Algo pasa*. 2005. Catálogo de la exposición organizada por la Sala Montcada de la Fundación La Caixa. Barcelona: Fundación La Caixa.
- Pardo, José Luis. 1996. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.
- Peter Kilchmann Gallery. 2006. «Prada, Torch & anderes», Peter Kilchmann Gallery, Zürich. Disponible en: http://www.peterkilchmann.com/zh/exhibition.php?exi_id=40 (Fecha de consulta: 09/01/2009).

- Robecchi, Michele. 2004. «You're are Innocent when you Dream». [Entrevista con Zilla Leutenegger]. *Flash Art*, 236, Milán, mayo-junio.
- Rorimer, Anne. 2001. *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*. Nueva York: Thames & Hudson.
- Rosler, Martha. 2011. «La figura de la artista, la figura de la mujer». *Youkalis*, 11.
- Scott, Joan W. 1996. «El género: Una categoría útil para el análisis histórico». En *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, comp. Marta Lamas. México: PUEG: 265-302.
- Solans, Piedad. 2003. «Del espejo a la pantalla: derivas de la identidad». En *Arte, cuerpo, tecnología*, ed. Domingo Hernández Sánchez. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 137-176.
- Söntgen, Beate. 2008. «In the Space Box. Zilla's Shells». *Zilla and the 7th Room*.
- Spinelli, Claudia. 2003. «Zilla Rennt». [Entrevista con Zilla Leutenegger]. *Die Weltwoche*, 37.03, Zürich, 11 de septiembre.
- Troy, Maria. n. d. «I Say I Am: Women's Performance Video from the 1970s». Disponible en <https://www.vdb.org/node/10156> (Fecha de consulta: 25/10/2022).
- Varela Gadea, Florencia. 2007. *Entrevista a Zilla Leutenegger*. Zürich, 5 de febrero.
- Vossenkuhl, Katharina. 2006. «A Conversation via e-mail with Zilla Leutenegger». En *Imagination Becomes Reality Part V, Fantasy and Fiction*, eds. Ingvild Goetz and Stephan Urbaschek. Hamburg: Kunstverlag Ingvild Goetz GmbH.
- Welcome in My Dress*. 2001. Zürich: Christoph Merian Verlag.
- Wichtiger Besuch: Zilla Leutenegger*. 2006. Ausstellungskatalog. Saarbrücken: Stiftung Saarländischer Kulturbesitz Saarlandmuseum.
- Zilla Leutenegger*. ZILLA. 2004. Zürich: Bündner Kunstmuseum Chur, Edition Fink.

EDITH WHARTON Y ELSIE DE WOLFE: DEFINIENDO EL DISEÑO DE INTERIORES

EDITH WHARTON AND ELSIE DE WOLFE: DEFINING INTERIOR DESIGN

ALICIA MENÉNDEZ MARTÍNEZ
Universidad de Oviedo

Edith Wharton y Elsie de Wolfe dedicaron sus vidas profesionales como decoradoras a salir de la penumbra de los hogares decimonónicos. En su huida hacia la luz desarrollaron importantes proyectos de interiorismo y dotaron de ligereza, refinamiento y elegancia un buen número de apartamentos y mansiones construidas por la alta burguesía estadounidense en el arranque del siglo xx. Su objetivo consistió en desterrar para siempre la *dark gloom* u oscura penumbra victoriana –para ellas, de pésimo gusto– a la que se veían abocados los hogares adinerados en manos de comerciantes de muebles y arquitectos inexpertos con afán acumulativo, que colocaban objetos en las estancias sin un plan preconcebido (The Busride 2021). Trabajaron sin descanso para borrar la ostentación y la huella de la ominosa *Gilded Age*¹ –Edad Chapada en Oro– de finales del xix. Denunciaron, a través de sus trabajos y también de sus escritos, la falta de armonía y la necesidad de volver a la simetría y a las proporciones de los clásicos. Ambas tenían la mirada puesta en Europa, especialmente en Francia e Italia, e impusieron como sinónimo de «buen gusto» todo lo relacionado con la «antigua imagen francesa» (Massey 1995).

Wharton y De Wolfe crearon tendencia, ganaron celebridad y al hacerlo evidenciaron un cambio de mentalidad que parecía imparable. Fueron mujeres de éxito que triunfaron

1 *The Gilded Age*, o Época Chapada en Oro, es una denominación acuñada por Mark Twain en la obra *The Gilded Age: A Tale of Today*, para referirse al periodo que en Estados Unidos va desde 1870 –después de la Guerra de Secesión– hasta 1890 –denominado periodo de la Reconstrucción–. En estas dos décadas el país experimentó una gran expansión económica que, no obstante, trajo consigo grandes desigualdades sociales, enmascaradas por el brillo de la opulencia de la que hacían gala las nuevas familias adineradas en sus recién estrenadas mansiones.

en su profesión –o profesiones en el caso de Edith Wharton, escritora además de decoradora de interiores y ganadora de un Pulitzer en 1921.² Independientes económicamente y famosas, dieron un giro a una profesión que nacía en ese momento, la del experto en decoración. Una labor con unas características peculiares, al tratarse de un trabajo consultivo relacionado con la casa, en el que sus colegas de género masculino, como en todo lo relacionado con la domesticidad, pisaban un terreno resbaladizo y poco conocido. Era la mujer burguesa la que orientaba discretamente a su esposo en la compra de pinturas y artes decorativas para el hogar. También era la mujer quien trataba con los anticuarios, tapiceros, carpinteros y otros gremios para adecuar su hogar al estatus social conseguido por su marido, con la única guía de las revistas de decoración que caían en sus manos (Massey 1995). En los primeros años del siglo xx también es ella quien da el paso de contratar a un decorador –hombre–, como otro símbolo de estatus, que en ocasiones fracasaba a la hora de comprender las necesidades reales de los interiores domésticos.

El decorador, un personaje con conocimientos artísticos, familiarizado con las antigüedades y al que se le presuponían un cierto buen gusto y refinamiento, asesoraba a las familias acomodadas y se inmiscuía, tras la firma de un contrato con el cabeza de familia, en la vida privada de la misma. Es, precisamente, ese carácter doméstico y consultivo el que ha logrado que hayan llegado hasta nuestros días³ los nombres de las llamadas –por Adam Lewis (2010)– «grandes damas de la decoración» –*the great lady decorators*–. La aceptación de la mujer como profesional de la decoración está motivada por su vínculo indisoluble hasta esa fecha con lo doméstico.

Candace Wheeler, Ruby Ross Wood, Sybil Colefax, Syrie Maugham y Betty Joel pertenecen a la nómina de mujeres que, junto con Wharton y De Wolfe, profesionalizaron la decoración de interiores a principios del siglo pasado (Lewis 2010). A ellas se sumarían Elsie Cobb Wilson, Dorothy Draper, Frances Elkin, Rose Cumming, Nancy Lancaster y Sister Parish, entre otras (Lewis 2010). Brillaron con su buen hacer en este sector y compitieron con arquitectos también dedicados al diseño de interiores. En muchas ocasiones dicha competencia distaba de ser igualitaria, pues mientras el arquitecto intervenía en las estancias más públicas de la casa ubicadas habitualmente en la planta baja y el primer piso –recibidor, comedor de gala, salones, biblioteca–, la decoradora lo hacía en las zonas más privadas –habitaciones, estancias de los niños y del personal de servicio, salón de desayunos–. Aunque

2 En 1921 Wharton ganó el Premio Pulitzer por su novela *The Age of Innocence* –*La edad de la inocencia*–, publicada en 1920.

3 Segunda década del siglo xxi.

las diferencias existían entre los géneros, el éxito y la notoriedad adquiridos en la profesión igualaban en cierta medida a ambos sexos, provocando así una situación extraordinaria y muy diferente a otras profesiones, como la de diseñadora industrial o arquitecta, donde el triunfo de la mujer es bastante reciente.⁴

Edith Wharton y Elsie de Wolfe, consideradas dos de las decoradoras pioneras más importantes de principios del siglo xx (Massey 1995), fueron asimismo teóricas, estudiosas y buenas comunicadoras. Un acercamiento superficial a sus biografías haría pensar que ambas personalidades poseían un carácter elitista y que solo dirigían sus trabajos al estrato social más privilegiado. Un análisis más detallado rebelará, no obstante, que sus propuestas decorativas para los lujosos apartamentos de Manhattan encargados por clientes adinerados⁵ o para sus propias casas –The Mount⁶ y Villa Trianon⁷– eran modelos de buen diseño y modernidad dignos de ser transmitidos a las clases más modestas. La manera de hacerlo fue la misma para ambas decoradoras, quienes se esforzaron en escribir libros y redactar artículos para revistas especializadas dirigidas a un público femenino de todas las capas de la sociedad. En dichos escritos instruían a sus lectoras sobre los beneficios de un hogar bien concebido, que respondiera a las necesidades de sus habitantes dejando atrás los interiores lúgubres y sobrecargados de objetos y terciopelos, rémoras del pasado victoriano que seguían imperando en Reino Unido y Estados Unidos entre las clases modestas. De esta forma, Wharton y De Wolfe desarrollaron una función pedagógica. Sus voces autorizadas en materia de decoración dictaron nuevas tendencias que fueron calando en la sociedad.

La modernidad se abría paso en los hogares gracias al boca a boca de las clases más pudientes, que no querían perder la oportunidad de contratar a las decoradoras de moda para impresionar a sus círculos de amistades. La luz eléctrica, los ascensores y montacargas, los últimos sistemas de calefacción y todo tipo de avances se convirtieron en un símbolo de riqueza. El eclecticismo y la ostentación de la *Gilded Age* daba paso a un nuevo concepto de lujo más contenido y moderno, donde primaba la comodidad, así como el contenido cultural de los ambientes.

4 Las arquitectas y diseñadoras Zaha Hadid –1950-2016– y Patricia Urquiola –1961– son tan solo dos ejemplos de mujeres que han conseguido triunfar en sus profesiones a finales del siglo xx y en las primeras décadas del xxi.

5 Entre sus clientes estaban los apellidos de las familias más notables de la alta burguesía estadounidense como los Vanderbilt, Astor o Morgan.

6 The Mount fue la casa diseñada por Edith Wharton en 1902 en Lenox –Massachusetts, Estados Unidos– en colaboración con el arquitecto Ogden Codman.

7 A Elsie de Wolfe se debe el diseño de interiores de Villa Trianon en Versalles –Francia–, una antigua villa a la que dedicó todos sus esfuerzos decorativos.

La visión de la casa de Wharton y De Wolfe era la de un todo habitable, un concepto que no era del todo nuevo, pues había sido fundamental en el pasado y lo sería también en el futuro en las premisas del movimiento Arts & Crafts,⁸ del grupo The Four,⁹ de la Bauhaus e incluso en las ideas de arquitectos como Le Corbusier y su consideración de la casa como una «máquina de habitar». En cada uno de los proyectos de las decoradoras que nos ocupan existía un hilo conductor que armonizaba las estancias. Es, precisamente, la existencia de este discurso preconcebido la verdadera revolución llevada a cabo por las dos norteamericanas.

La decoración comienza a ser diseño de interiores en manos de ambas, cada proyecto y cada objeto mueble ubicado en él responde a un plan, hasta el punto de que no se entiende una estancia sin la contigua. Dentro del eclecticismo otorgado por el mobiliario y las artes decorativas que ornaban salones y habitaciones existe una uniformidad de estilo en cada proyecto encargado. Lo superfluo desaparece, los elementos arquitectónicos –cornisas, zócalos...– se hacen visibles, una vez eliminados los pesados y opacos cortinones que los ocultaban. La decoración se entiende de un modo distinto en manos de Wharton y De Wolfe, como distintas también fueron sus vidas.

Asiduas de los círculos literarios –Wharton, por profesión, y De Wolfe, por ser la pareja de la famosa agente de teatro Bessie Marbury– y bien relacionadas con la intelectualidad neoyorquina, sus personalidades destacaron por la amplitud de miras y por huir de los convencionalismos. Esta actitud y su gusto por la cultura las convirtieron en mujeres fuertes e independientes, que tomaban decisiones y vivían libremente por sus propios medios. Su profesión –o profesiones en el caso de Wharton– las hizo millonarias, *socialités* creadoras de estilo y símbolos de glamur. Y, sin embargo, no fue la decoración de interiores una ocupación premeditada en sus biografías, sino una afición que pronto adquirió solidez para convertirse en algo más serio.

Edith Wharton sentó las bases del diseño de interiores al publicar en 1897 un auténtico tratado, *The Decoration of Houses*, donde reflexionó junto con el arquitecto Ogden Codman sobre ciertas cuestiones estructurales que atañen más a la arquitectura que a la mera tarea de añadir adornos para embellecer una estancia. Wharton es la responsable de ese cambio de mentalidad y de función del decorador. Para ella, un encargo dirigido a la decoración de un único salón, aunque sea uno de los principales, nunca logrará un buen

8 Liderado en el Reino Unido por William Morris y John Ruskin.

9 Llamado en España *Los cuatro de Glasgow*, este grupo estaba integrado por el arquitecto Charles Rennie Mackintosh, el pintor James Herbert MacNair y las artistas y diseñadoras Margaret y Frances MacDonald.

resultado, pues dicho profesional deberá intervenir en el conjunto de la casa para que exista una armonía. De manera consciente y ayudada por los conocimientos técnicos de Codman, Wharton define el diseño de interiores.

Si a Elsie de Wolfe le hubieran preguntado cuál sería su profesión cuando siendo casi una adolescente fue presentada en la corte de Londres a la reina Victoria, probablemente la respuesta hubiera sido ninguna. El destino de una joven que participaba en la llamada *season* –temporada– de la alta aristocracia británica –aunque fuera por casualidad, pues lo consiguió gracias a la influencia de una prima y no porque le correspondiera por estatus social– era contraer un buen matrimonio y dedicar su vida exclusivamente al cuidado de la casa y la familia. Su vuelta a Nueva York –su lugar de nacimiento– fue determinante en su futuro y América fue determinante en su mentalidad. En su país se dedicó al teatro, aunque no se caracterizara De Wolfe por sus dotes interpretativas, sino más bien por su acierto en el vestir y su fascinación por la escenografía (Munhall 2000). Esta afición la reflejó en el primer proyecto de interiorismo que realizó para la casa que compartía con Marbury; un trabajo, por tanto, de carácter privado. La transformación integral de un interior de estilo victoriano en algo completamente distinto y novedoso supuso un éxito rotundo entre sus amistades, que pronto contrataron sus servicios como decoradora. Uno de sus hitos como profesional de la decoración fue el proyecto acometido en el Colony Club, el primer club femenino de la ciudad de Nueva York, cuya armonía respondía a un trabajo integral de diseño de interiores del que se hablará más adelante.

Wharton y De Wolfe definieron una nueva profesión, la de diseñadora de interiores, en la que, además, la mujer lograba un reconocimiento en el ámbito laboral desconocido hasta el momento y que no volvería a repetirse hasta finales del siglo XX, pues las guerras mundiales o, más bien, las posguerras supusieron para las mujeres una vuelta al hogar y a su papel de cuidadoras de la casa y la familia, un estatus que les costó décadas abandonar.

1. Edith Wharton (Nueva York, 1862–Saint-Brice-sous-Forêt, Francia, 1937)

Edith Wharton nació en el seno de una familia adinerada de Nueva York que le ofreció una buena educación privada. Un punto de partida interesante y que se repite en la escasa nómina de mujeres decoradoras, diseñadoras y arquitectas, cuyas carreras han destacado por la calidad y el éxito profesional desde los comienzos de la Revolución Industrial hasta nuestros días, aunque en muchos casos sus trabajos se vieran ensombrecidos por

el hecho de ser mujeres. Su talento, una sólida formación y medios económicos suficientes fueron algunas de las características comunes a todas ellas. En el perfil de la diseñadora de interiores es habitual también la existencia de un maestro que transmite sus conocimientos. En el caso de Wharton, este papel correspondió al arquitecto Ogden Codman, mientras que en el terreno literario lo ejercería Henry James,¹⁰ del cual fue discípula y amiga.

Su país de nacimiento, Estados Unidos, marcó su destino como novelista, decoradora pionera y paisajista de éxito como lo haría en el caso de Elsie de Wolfe. Wharton fue una celebridad en vida, principalmente por su producción literaria que la convirtió en la primera escritora, mujer, ganadora de un premio Pulitzer, como ya hemos señalado anteriormente, y fue, asimismo, famosa por su faceta de diseñadora de interiores. Probablemente, su historia hubiera sido muy diferente de haber nacido en Europa, donde la vida de las mujeres estaba encorsetada por los convencionalismos y la falta de libertad para desarrollar sus talentos era ilimitada.

La suya fue una doble profesión, la de escritora y diseñadora de interiores y jardines a un tiempo, pues escribió de manera cristalina la primera guía conocida para decorar una casa con buen criterio, así como un tratado para conocer los jardines y villas italianas titulado *Italian Villas and their Gardens –Las villas italianas y sus jardines–*, publicado en 1904, fruto de sus frecuentes viajes a Italia. Ambas facetas se fueron encontrando constantemente en su biografía. Gracias a sus escritos en forma de cartas, novelas, artículos y ensayos, conocemos su propia vida, pero también la de las distintas clases sociales estadounidenses desgranadas en sus libros, y sabemos que gustaba de plasmar con la pluma cualquier tema que considerase importante, entre ellos, la decoración interior y el paisajismo. Así, novelas como *The House of Mirth –La casa de la alegría, 1905–*, *Ethan Frome –1911–*, *The Custom of the Country –1913–* y *The Age of Innocence –La edad de la inocencia, 1920–* están repletas de alusiones a los interiores domésticos y descripciones de mobiliario, en ocasiones no exentos de crítica.

En la actualidad, se publican cada año cientos de libros de diseño de interiores y todos ellos existen gracias a la publicación pionera *The Decoration of Houses*, donde Wharton utilizó su talento como escritora para abrir un nuevo camino en el interiorismo. *The Decoration...*, escrito durante sus años de residencia en Newport –Rhode Island–, contiene los consejos necesarios para huir del mal gusto y la vulgaridad imperantes, a su juicio, en esta parte de Nueva Inglaterra, debido a la huella de los Vanderbilt en mansiones como The

10 El escritor y crítico literario estadounidense Henry James –Nueva York, 1843 - Londres, 1916– es el autor de *Retrato de una dama –The Portrait of a Lady, 1881–*, *Las bostonianas –The Bostonians, 1886–* y *Otra vuelta de tuerca –The Turn of the Screw, 1898–*, entre otras obras.

Breakers. Asesora también para construir y decorar una casa con nobleza y elegancia que, además, sea atemporal, y, por último y más importante, su escrito recomienda evitar en lo posible un tratamiento diferenciado entre el exterior e interior de cualquier edificio, máxime si hablamos de una vivienda residencial. No cabe duda de que es un escrito reformista que profesionaliza la decoración con un enfoque técnico, donde se encuentran alusiones al cálculo matemático, al equilibrio entre llenos y vacíos en los muros como factores claves a la hora de otorgar distinción a un espacio, entre otras.

Edith Wharton aboga por un proyecto único en arquitectura. Un diseño donde el arquitecto y el decorador trabajen juntos desde el mismo momento en que se concibe la planimetría. En su opinión, la desventaja del decorador reside en que llega después del arquitecto y a la vez que las facturas de este, es decir, en un momento difícil para el cliente –siempre de género masculino–, que acaba siendo igual de complicado para la persona que asume la decoración. El trabajo que realiza en *The Mount* (Figura 1), su propia residencia construida junto con Ogden Codman en 1902 en Lenox –Massachusetts, Estados Unidos–, es la demostración empírica de todas las teorías desarrolladas por ellos en *The Decoration of Houses* (Langer 2012).



Figura 1. Exteriores de *The Mount* en Massachusetts, Estados Unidos. Fotografía: Wikimedia Commons.

The Mount se convirtió en su proyecto más personal en un momento delicado de su vida personal debido a la infelicidad de su matrimonio con Edward Robbins Wharton, con quien se había casado en 1885 a la edad de 23 años. La relación acabaría en divorcio en 1913. The Mount fue para ella una ocupación absorbente que le sirvió de evasión de sus problemas domésticos, los cuales contrastaban, sin embargo, con el éxito que iban alcanzando sus obras literarias. Wharton despidió el siglo XIX y recibió la nueva centuria inmersa en el diseño de los 113 acres –casi 47 hectáreas– de terreno y de su vivienda en la finca, un edificio de estilo georgiano de tres pisos erigido en la ladera de una colina, de cuyo estado original se conservan escasas fotografías en blanco y negro.¹¹ Junto con Codman, realizó el proyecto de interiorismo para las 25 habitaciones de la casa y la misma atención que prestó Wharton a embellecer el paraje donde se enclavaba The Mount, la dedicó a elegir el equipamiento interior. Sus numerosos viajes a Europa,¹² especialmente a Francia, Italia y Reino Unido, la convirtieron en admiradora del mobiliario francés y las artes decorativas de los siglos XVII y XVIII a los que recurre una y otra vez en *The Decoration of Houses*, como muestra el listado de ilustraciones incluidas en el libro, donde abundan los muebles de estilo Luis XIV, XV y XVI.

En The Mount continuó con su gusto afrancesado y aunque no ha llegado hasta nuestros días la decoración original, se conservan aún en su residencia la magnífica biblioteca y el despacho de la escritora.¹³ A través de los ventanales de la mansión se divisa el paisaje ordenado creado por Wharton, con la ayuda de profesionales como Beatrix Farrand, y del cual se sentía orgullosa a juzgar por la correspondencia mantenida con el periodista Morton Fullerton, de *The Times*: «Estoy sorprendida del éxito de mis esfuerzos. Decididamente, soy mejor paisajista que novelista y este lugar, donde en cada línea está mi propio trabajo, supera con mucho *La casa de la alegría*».¹⁴ Residió en la magnífica mansión de Lenox de 1903 a 1908,¹⁵ años que coincidieron con la etapa final de su matrimonio. Pese a dedicar todos sus esfuerzos a crear un paraíso ajardinado en el exterior y un interior idílico, los Wharton vendieron la hacienda en 1911, poniendo punto final a su convivencia. La decoradora se trasladó definitivamente a Europa y fijó su residencia primero en París y más tarde en Pavi-

11 Cfr. <https://www.edithwharton.org/discover/edith-wharton/> (Fecha de consulta: 31/08/2022).

12 Edith Wharton cruzó el Atlántico en 66 ocasiones.

13 The Mount es hoy en día –2022– un museo y un activo centro cultural dedicado íntegramente a la memoria de la escritora y su legado.

14 Fragmento extraído de la correspondencia privada mantenida con Morton Fullerton durante su residencia en The Mount. En el original: «I am amazed at the success of my efforts. Decidedly, I'm a better landscape gardener than novelist, and this place, every line of which is my own work, far surpasses *The House of Mirth*». Traducción nuestra.

15 Cfr. <https://www.edithwharton.org/> (Fecha de consulta: 31/08/2022).

Ilon Colombe, una villa situada en St. Brice-sous-Forêt. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, Wharton decidió permanecer en Francia y dedicarse de manera activa a la ayuda humanitaria, colaborando en la puesta en marcha de hogares de convalecencia para enfermos de tuberculosis, albergues para refugiados y escuelas para niños, entre otros. Como escritora fue testigo de la contienda desde el frente junto con unos pocos periodistas autorizados. Por todo ello, fue condecorada con la Legión de Honor en 1916¹⁶ por el Gobierno de Francia, país donde vivió hasta su fallecimiento en 1937 y donde fue prolífica como escritora y muy activa como diseñadora de interiores y paisajista, desarrollando su talento durante estos años en sus dos residencias francesas, la ya mencionada Pavillon Colombe (Figura 2) y el Château Sainte-Claire, un convento restaurado en el sur de Francia adquirido por Wharton en 1920.

Edith Wharton volvería a su país tan solo en dos ocasiones, la última en 1923 para ser investida doctora *honoris causa* por la Universidad de Yale, demostrando para la historia lo que una mujer de talento podía conseguir disponiendo de libertad para ello.



Figura 2. Vistas de los jardines de Pavillon Colombe en St. Brice-sous-Forêt.

16 Cfr. <https://www.edithwharton.org/discover/edith-wharton/> (Fecha de consulta: 31/08/2022).

2. Elsie de Wolfe (Nueva York, 1865–1950)

Elsie de Wolfe se dedicó, según sus propias palabras (De Wolfe 1935, 1-14), «a abrir las puertas y las ventanas de Estados Unidos para dejar que entrase el aire y la luz».¹⁷ Fue una rebelde en un mundo que consideraba «feo» (De Wolfe 1935, 1-14), y se dedicó a transformarlo con todas sus fuerzas y talento innato para la decoración. A diferencia de otras diseñadoras, De Wolfe no contó con una formación específica ni un maestro que le enseñase unas nociones básicas sobre la profesión, a la que llegó casi por casualidad. Se propuso convertir los interiores en una vía de escape para sus habitantes, en un paraíso soñado en el que relajarse y dejar volar la imaginación. La casa, en manos de De Wolfe, es autobiográfica o al menos debería serlo, pues una vivienda genuina pasa a ser algo terapéutico, según la decoradora (The Busride 2021). El carácter consultivo de la profesión de diseñadora de interiores ha de tener muy en cuenta este aspecto para así realizar un buen trabajo y debe tener un conocimiento profundo de todos los habitantes de la casa para lograr el mejor resultado.

Tras su exitoso ensayo como decoradora en el apartamento de su compañera Bessie Marbury, De Wolfe consiguió su primer encargo en 1905 en el Colony Club gracias a la influencia de mujeres como la filántropa Anne Morgan, la coleccionista de arte y mecenas Bertha Palmer y la propia Marbury, todas ellas socias del Colony (Juan 2017). El trabajo realizado para este club femenino de damas de la alta sociedad marcó la línea de estilo utilizada por De Wolfe en el futuro. La transformación de un espacio interior urbano en una especie de trampantojo, que trasladaba a las usuarias a jardines de tiempos del barroco y el rococó francés, provocó la creación de una burbuja de luminosidad y frescor en medio de Manhattan, en la que cada estancia parecía formar parte de una naturaleza ordenada y sutil. Imprimió buen gusto, refinamiento y, también, feminidad a los salones y habitaciones de un edificio proyectado por el famoso arquitecto Stanford White,¹⁸ quien la consideró como la decoradora más adecuada para acometer el encargo del Colony, pese a la oposición de algunas socias que veían el proyecto de demasiada envergadura para contratar a una mujer. «Dádselo a Elsie, y dejad a la chica sola... Ella sabe más que cualquiera de nosotros»,¹⁹ aconsejó White (Khedrian 2017) a las socias del club en 1905.

17 En el original: «*I opened the doors and windows of America and let the air and sunshine in*». Traducción propia.

18 Stanford White –Nueva York, 1853-1906– fue uno de los arquitectos estadounidenses más afamados de su tiempo y socio fundador de la firma McKim, Mead & White.

19 En el original: «*Give it to Elsie, and let the girl alone... She knows more than any of us*». Traducción propia.

Elsie de Wolfe revolucionó el mundo de la decoración con la ligereza de sus interiores, sus enrejados característicos y su apuesta por el mobiliario de mimbre, sin olvidar los estilos Luis XV y XVI. Como más tarde expondría en *The House in Good Taste*, publicado en 1913, la mezcla de estilos en una misma estancia era un plus ganado a la ampulosidad de aquellos salones pasados de moda –en opinión de De Wolfe– y equipados con un único estilo que pretendían recrear un ambiente de otra época y al hacerlo se convertían en un pastiche, debido a la mala calidad de los muebles y de las copias de las pinturas que lucían en las paredes de las viejas casas victorianas.

De ascendencia escocesa, Elsie de Wolfe conoció la pobreza con 25 años, tras la muerte de su padre. Su madre se quedó sola con cinco hijos y prácticamente sin dinero para mantener a la familia, por lo que a De Wolfe no le quedó más remedio que ponerse a trabajar. Conocer las estrecheces económicas de primera mano produjo en ella un sentimiento de rechazo hacia todo lo que significase miseria y vulgaridad, de ahí que dedicara su vida profesional como decoradora a proyectar su elegancia y su buen gusto innato con gran devoción, que pasaba por pintar las paredes de blanco, fomentar el culto a las antigüedades y potenciar la idea de confort (Lewis 2010). Es curioso que para la sociedad victoriana ese ambiente confortable de la casa correspondía al *parlour* o sala de estar y, en cambio, para De Wolfe el *parlour* era lo menos práctico y estético que se podía imaginar en interiorismo.

Si volvemos al Colony, este es su primer gran éxito como decoradora y un trampolín que le abrió las puertas de mansiones y enormes apartamentos de las familias neoyorquinas más acomodadas. Entre ellos, la del empresario del acero y coleccionista de arte Henry Clay Frick, quien la contrató para la decoración de la segunda planta de su nueva casa en el centro de Manhattan. El arquitecto y responsable del interiorismo de la planta noble había sido el británico Sir Charles Allom, pero pese a la discriminación que sufrieron las decoradoras, comentada anteriormente, De Wolfe debió a Frick su fortuna. El asesoramiento a la hora de comprar obras de arte y antigüedades en Europa, especialmente en Francia, le reportó pingües beneficios y gracias a Frick conoció, por fin, la riqueza y olvidó para siempre los tiempos de penumbra vividos en su juventud.

La adquisición de su mansión francesa, Villa Trianon, la hizo dedicarse por completo, como lo había hecho Wharton, a la creación de su arcadia soñada, un lugar donde hacer realidad un ambiente interior idílico en comunión con la naturaleza y donde cultivar ese lujo disfrazado de sencillez, que tanto caracterizaron sus diseños de interiores. Pasada la Primera Guerra Mundial, en la que –como Wharton– se dedicó a ayudar en Francia a los más afecta-

dos por la contienda, siguió cruzando el Atlántico para atender a sus clientes de Hollywood y mostrarse como perfecta anfitriona tanto en Nueva York como en su villa francesa, donde conoció a quien –sorpresivamente– sería su esposo, Sir Charles Mendl, un diplomático británico asiduo de Villa Trianon con quien se casó en 1926, convirtiéndola, a los 61 años, en Lady Mendl (Peskins 2017).

Con Elsie de Wolfe llegó la profesionalización de la decoración de interiores que abriría camino a muchas otras decoradoras en su país y también en Reino Unido. Se convirtió en su propia marca y llegó a contar con oficinas en la Quinta Avenida, donde disponía de una plantilla de secretarías, creativos, contables... (Peskins 2017). Llegaron incluso a escribirle los artículos que ella firmaba para la famosa revista de decoración femenina *The Delineator*. Anne Massey (1995) sostiene que la periodista, y después decoradora, Ruby Ross Wood escribió la mayor parte de esos artículos que luego darían cuerpo a la obra *The House in Good Taste* (Figura 3), llevada por la admiración que procesaba a De Wolfe y que en parte le supuso quedar oculta para la historia bajo la sombra de su admirada maestra (Menéndez 2021), lo cual no deja de resultar paradójico. De Wolfe, inconscientemente, se ocupó de relegarla a un papel secundario dentro de la profesión de decoradora en los comienzos laborales de Wood.



Figura 3. Pabellón de la música en Villa Trianon. Detalle de la pintura de William Bruce Ellis Ranken, 1920-29.

Edith Wharton y Elsie de Wolfe viajaron a Francia e Italia para llevar la proporción, la elegancia y la sutileza a las mansiones y los espaciosos apartamentos estadounidenses de principios del siglo xx. Crearon, al igual que intentamos hacerlo hoy –año 2022–, interiores evocadores de lugares estéticamente impecables, en opinión de ambas decoradoras. Fusionaron, incluso, el interior con el exterior al crear la ilusión de jardines bajo techo. Fueron las escenógrafas del buen gusto y obtuvieron el éxito profesional por revolucionar la vida doméstica y conectar, gracias a sus personalidades, con la alta sociedad de la época, que transmitiría con su ejemplo ese innovador concepto al resto de clases sociales.

Wharton y De Wolfe desearon firmemente crear modelos que trascendiesen y educasen en alguna medida a la sociedad. No en vano, dedicaron una gran parte de su tiempo a escribir auténticos tratados de decoración, los primeros de la historia, y artículos en revistas especializadas que llegaron a un amplio público en su mayoría femenino. No podemos olvidar que fueron decoradoras que trabajaron, en realidad, para otras mujeres, pero que eran contratadas y remuneradas por hombres.

En pleno siglo xxi, quizá nos encontremos en un momento de revolución en cuanto al diseño de interiores de nuestras casas. Tras la situación de confinamiento vivida debido a la pandemia de la COVID-19, todos hemos reflexionado sobre las ventajas y desventajas de nuestros interiores. Cuestiones como el confort, la necesidad de espacios adecuados y agradables para el teletrabajo, las alusiones domésticas a la añorada naturaleza que nos fue vedada, la huida de espacios opresivos o que puedan resultar claustrofóbicos, los beneficios de unas buenas vistas y de una casa ventilada, por no hablar de las grandes ventajas de estar en posesión de una terraza cuando hablamos de apartamentos o pisos en las ciudades, ocuparon nuestro pensamiento durante meses.

Todo ello nos ha llevado a replantearnos nuestro hogar. El tiempo que hemos pasado en él, un tiempo mucho más dilatado del que habituábamos en tiempos pre-pandémicos, nos ha concienciado y nos ha vuelto asimismo más exigentes con nosotros mismos. Lo doméstico ha pasado a ser una prioridad, lo que también supone una revolución en la decoración de interiores casi tan radical como la propuesta en su época por Wharton y De Wolfe.

Antes como ahora, el diseño de interiores acude al rescate dotándonos de herramientas para evadirnos de la realidad con un carácter escapista. En el caso de las decoradoras que aquí nos ocupan, se trataba de huir de la penumbra victoriana para adentrarse en nuevos mundos interiores dominados por la luz natural, la ventilación, los tonos suaves. En el presente, los estilos tropicales imperantes, el gusto por determinadas piezas antiguas, que no tienen por

qué ser de coleccionista, sino simplemente un objeto heredado de un antepasado cercano y por tanto con valor sentimental, hacen que combinemos en nuestros hogares la nostalgia con una escapada perfecta a un destino soñado sin movernos de nuestras habitaciones, como recoge un artículo sobre Elsie de Wolfe publicado en la revista digital *Houzz* (The Busride 2021). De nuevo, como si de algo cíclico se tratara, deseamos convertir nuestros hogares en la escapada perfecta, en un remanso de paz, bienestar y confort. Y todo ello nos conecta nuevamente con nuestras dos protagonistas, que ya a principios del siglo pasado habían tomado en serio y habían resaltado la importancia y los beneficios de un buen diseño de interiores, principios que hoy pueden parecernos un tanto básicos, pero que tienen como grandes pioneras a Edith Wharton y Elsie de Wolfe.

Bibliografía

- Canales, Esteban. 1999. *La Inglaterra victoriana*. Madrid: Akal.
- De Wolfe, Elsie. 1912. «Transforming a Small City House». *The Delineator*, 132.
- . 1913. *The House in Good Taste*. Nueva York: The Century Company.
- . 1935. *After All*. Nueva York: Arno Press.
- Düchting, Hajo et al. . 2012. *50 Designers you Should Know*. Múnich, Londres, Nueva York: Ed. Prestel.
- Elliot Bridget y Janice Helland. 2003. «Women Artists and the Decorative Arts, 1880-1935: The Gender of Ornament». *Journal of Design History*, 16 (4): 359-361.
- Findlay, Alison. 2009. «Remaking Homes: Gender And The Representation Of Place». *Home Cultures*, 6 (2): 115-121.
- Juan Navarro, Elena. 2017. *Interiorismo y género: Elsie de Wolfe (1865-1950)*. Trabajo Fin de Grado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/107648> (Fecha de consulta: 31/08/2022).
- Khederian, Robert. 2017. «Elsie de Wolfe, The Colony Club, and the Birthplace of American Design». *Curbed-New York Magazine*. Disponible en: <https://archive.curbed.com/2017/3/23/15035218/elsie-de-wolfe-interior-decor-history-nyc> (Fecha de consulta: 31/08/2022).
- Lange, Alexandra. 2012. «Edith Wharton's Houses». *The New Yorker*. Disponible en: www.newyorker.com/books/page-turner/edith-whartons-houses (Fecha de consulta: 31/08/2022).

- Lewis, Adam. 2010. *The Great Lady Decorators: The Women Who Defined Interior Design, 1870-1955*. Londres: Rizzoli.
- Massey, Anne. 1995. *El diseño de interiores en el siglo xx*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Menéndez Martínez, Alicia. 2021. *El papel de la mujer en la historia del diseño*. Oviedo: Ediuno.
- Munhall, Edgar. 2000. «Elsie de Wolfe: The American Pioneer Who Vanquished Victorian Gloom». En *Architectural Digest*. Disponible en: <https://www.architecturaldigest.com/story/dewolfe-article-012000> (Fecha de consulta: 31/08/2022).
- Patitucci, Luigi. 2012. *La Donna è Mobile. Donne del Design*. Catania: Ed. Lettera Veintidue.
- Peskins, Ágata. 2017. «Elsie de Wolfe 1865-1950». Disponible en: <https://undiaunaarquitectura3.wordpress.com/2017/09/26/elsie-de-wolfe-1865-1950/> (Fecha de consulta: 31/08/2022).
- Reed, Christopher G. 2005. «Interior Design and Identity; Women's Places: Architecture and Design 1860-1960» review of «Women's Places: Architecture and Design 1860-1960», by Brenda Martin and Penny Sparke and «Interior Design and Identity» by Penny Sparke and Susie McKellar. *Journal of Design History*, 18 (3): 301-304.
- The Busride. 2021. «The First Interior Designer: Here's the Story of Elsie de Wolfe». *Houzz*. Disponible en: <https://www.houzz.in/magazine/the-first-interior-designer-heres-the-story-of-elsie-de-wolfe-stsetivw-vs~153487844> (Fecha de consulta: 31/08/2022).
- Sparke, Penny. 2010. *As Long as it's Pink: The Sexual Politics of Taste*. Halifax, Nueva Escocia, Canadá: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Wharton, Edith y Ogden, Jr. Codman. 1897. *The Decoration of Houses*. Nueva York: Cosimo Classics.
- Woolf, Virginia. 1929. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

ZAHA HADID, LA MUJER QUE VOLTEÓ EL MUNDO DE LA ARQUITECTURA Y EL DISEÑO

ZAHA HADID, THE WOMAN WHO CHANGED THE WORLD OF ARCHITECTURE AND DESIGN

JOSÉ MIGUEL MOLINES CANO
Universitat Jaume I

1. Zaha Hadid, la arquitecta

Desde el inicio de los tiempos, vencer los obstáculos impuestos, dinamitar los tabúes, quebrantar las normas o extralimitarse ha sido una tónica habitual de las mujeres. De alguna forma, estos son los obstáculos que estas han tenido que superar con mayor o menor éxito en función de las circunstancias históricas, aunque siempre con un esfuerzo titánico, esquivando prejuicios de género, sociales y culturales fuertemente arraigados. Un conjunto de féminas que, con altas capacidades para desempeñar cualquier reto, han tenido que enfrentarse a diario a negativas machistas, dejando muchas veces sus intereses o, incluso, sus pasiones, en un segundo plano. No obstante, la lucha constante y de años ha ido trazando un nuevo camino en materia de desarrollo femenino que, aunque todavía con incontables injusticias y evidentes afrentas comparativas, permite visualizar una esperanza que imponga la igualdad y equidad tanto de hombres como mujeres (Muñoz Pérez 2011).

Dentro de este contexto, algunas han sido las responsables directas del cambio que han experimentado muchas disciplinas que nos rodean, como el caso de la arquitectura. Una profesión donde, incluso hoy en día, el papel de la mujer se asienta tímidamente en un mundo controlado principalmente por hombres. Tal vez por ello Zaha Hadid se ha convertido, por derecho, en una de las arquitectas y diseñadoras más influyentes de nuestros días. Su inspi-

ración emanaba de sus orígenes, de las dunas de aquel paisaje de su Bagdad natal del que poco queda actualmente. Esto era algo que complementaba con su formación como matemática, un arma valiosa para desarrollar –principalmente en su última etapa– algunas de las propuestas arquitectónicas que han llegado a nuestros días, desplegando una imaginación llena de ideas paramétricas, experimentales y radicales. La arquitecta sabía que había una forma diferente de construir y de diseñar; otras posibilidades de formas y programas.

La visión diferente y pionera de Zaha Hadid redefinió la arquitectura y el diseño del siglo XXI, capturando la imaginación de todo el mundo. Cada una de sus propuestas dieron un vuelco a lo preestablecido y franquearon los límites de lo que se había logrado con el hormigón, el vidrio o el acero. Hadid fusionó su optimismo por el futuro y su convencimiento del poder del diseño a través del uso de materiales y técnicas avanzadas. De este modo, sus proposiciones inesperadas desembocaron en planteamientos únicos cargados de originalidad, fuerza y espectacularidad, propiciando la confección de un entorno diferente. Hadid planteó sus propuestas en base a la propia concepción que ella misma tenía del entorno natural, como ella misma llegó a expresar: «Nadie piensa que el paisaje natural sea extraño, porque lo creó Dios; en cambio, si lo creo yo, la gente piensa que es extraño» (Jodidio 2007, 248).

Durante años, Hadid rechazó el término «mujer arquitecta», eliminando la designación mujer, porque para ella lo que era relevante era ser arquitecta (Álvarez Isidro 2015). De hecho, las dificultades que surgieron en su camino estuvieron vinculadas con el lenguaje propio que defendía: una respuesta arquitectónica contundente frente al rechazo que la sociedad de aquel momento tenía hacia la mujer dentro de la profesión. Por ello, y puesto que no existían muchos ejemplos o modelos femeninos en los que mirarse, prefería posicionarse como un ser independiente y diferente, en contra de los precedentes masculinos que la envolvían.

Este trabajo tiene por objeto analizar la evolución del discurso de Zaha Hadid desde que terminó sus estudios hasta el momento en que se convirtió en uno de los referentes más importantes de la historia de la arquitectura y del diseño, poniéndose en valor la aportación de la arquitecta, en primer lugar, por su condición de mujer y, en segundo lugar, por ser uno de los referentes que irrumpieron y tomaron partido en un mundo controlado principalmente por hombres. En este sentido, el artículo se dividirá en dos apartados: en el primero se estudiará la evolución del lenguaje arquitectónico de Hadid; en el segundo, se destacarán sus aportaciones al mundo del diseño.

2. Evolución del lenguaje arquitectónico de Zaha Hadid

La arquitectura, como cualquier otra profesión, ha estado ligada a lo largo de la historia principalmente al mundo masculino. Durante muchos siglos, esta disciplina era concebida por hombres. A principios del siglo xx y con mucho esfuerzo, algunas mujeres se hicieron un hueco en el discurso arquitectónico. Hoy en día, muchas lideran grandes proyectos y se han convertido en referentes innegables. Podemos destacar a la irlandesa Eileen Gray, arquitecta cuya condición de mujer no le impidió desarrollar su trabajo de forma independiente, como le ocurrió a otras muchas, aunque su aportación ha sido poco reconocida. También cabe mencionar a Denise Scott Brown, Charlotte Perriand, Lina Bo Bardi o Sophia Hayden, mujeres de gran importancia dentro del mundo del diseño y la arquitectura en estos últimos tiempos que lucharon por conseguir ser consideradas como profesionales en igualdad de condiciones que los hombres.

Sin embargo, los últimos estudios realizados y publicados por el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España (2021) aún demuestran la enorme brecha que existe dentro de la profesión entre hombres y mujeres. Un hecho que, unido al poco reconocimiento que estas han tenido durante siglos, hace que resulte complicado otorgarle a cada una de ellas el lugar que merecen. Una excepción es Zaha Hadid, la primera mujer arquitecta a la que le fue otorgado el premio Pritzker, uno de los reconocimientos más prestigiosos dentro del ámbito arquitectónico. Hadid representa, sin duda, un modelo de lucha contra lo establecido, no solo como profesional, sino también dentro de la profesión. Desafiante y rompedora, sus diseños marcaron un antes y un después, ayudando a demostrar que las cosas podían ser diferentes (Hadid et al. 2018).

Zaha Hadid llega a Londres en 1972 como estudiante de la Architectural Association School of Architecture –AA–, una universidad que había establecido un sistema de enseñanza muy dinámico, en la que cada uno de los alumnos podía confeccionar un plan de estudios a medida, aprendiendo de la experiencia de sus renombrados profesores. Este hecho influyó notablemente en Hadid, que aprendió a estar centrada y a reconocer y buscar lo que quería, un sentimiento que le hizo plantearse el deber de llegar más allá de lo establecido, pues las propuestas del resto no le resultaban atractivas. Dentro de las diferentes posibilidades que ofrecía la AA, hubo diversos profesores que influyeron profundamente en su formación. Entre ellos le marcó Elia Zenghelis, uno de los pocos docentes que la entendió. Zenghelis, junto con Rem Koolhaas, le inculcaron que existían otras posibilidades proyectuales, otras formas

diferentes de proceder, lejos de los cánones establecidos y huyendo de lo dogmático. En ese momento, Hadid se dará cuenta de que las cosas podían ser distintas si se rompía con lo establecido, con el *establishment*, entendiendo, por tanto, que para avanzar no era necesario beber de los ejemplos del pasado.

No obstante, el lenguaje de la arquitecta sí que estuvo influenciado por grandes referentes arquitectónicos. Hadid reconocía que era imprescindible conocer la obra de Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn y Le Corbusier. Además, estaba interesada en la obra de Herzog & de Meuron, Frank Gehry, Tadao Ando, Fujimiko Maki y Arata Isozaki. Asimismo, el hecho de que visitase México hasta en cuatro ocasiones hizo que interiorizase los trabajos de arquitectos como Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Luis Barragán y Félix Candela. En relación con este último, la visita a los «cascarones» de Candela junto a su socio Patrik Schumacher, influyó notablemente en su obra ya que se sintió impactada por la simplicidad de las formas que proponía el arquitecto, encontrando en la ligereza de sus paraboloides una experiencia espacial única (Rubio 2010). Tal vez la influencia de Candela marcó su seña de identidad, siendo una de las principales razones por la que fue tildada de «reina de la curva» (Tavşan and Akbarzadeh 2018). Y es que, desde un principio, Hadid siempre tuvo claro que quería ser una arquitecta diferente, con una visión totalmente innovadora, fuera de lo habitual. Por ello, dado que sus propuestas eran atípicas, los bocetos o, más concretamente, los dibujos en los que se apoyaba para llegar a ellas, también debían de serlo, pues los métodos tradicionales no servían para soportarlas.

El análisis, la búsqueda y la investigación de Hadid en este sentido pronto se convierten en la seña de identidad de la arquitecta, siendo soporte esencial para la descripción de sus proyectos. Hadid confecciona un sinfín de auténticas pinturas diferentes para los trabajos que realiza –algunas de grandes dimensiones– en las que cada una se centra en determinar una cuestión distinta. Sin embargo, tal y como apuntó la arquitecta en numerosas ocasiones, mientras pensaba en un proyecto, solía comenzar a desarrollar otro. Siendo, por tanto, el primero, en muchos casos, el germen del segundo, y mostrando una gran relación entre ellos (Salgado de la Rosa, Raposo Grau y Butragueño Díaz-Guerra 2020). Tal vez este sea el motivo por el que, en un principio, la arquitecta se oponía al uso del ordenador para sus diseños, ya que pensaba que un aparato electrónico nunca podría competir con las posibilidades que el trazo a mano otorga en el proceso de ideación (Hadid 2001, 171):

Se pueden conseguir algunas cosas gracias a la tecnología, pero no se puede abstraer de la misma manera. Cuando se dibuja a mano se puede decidir qué es lo que se quiere enseñar

y borrar de un plumazo el resto de cosas. No es como las imágenes alámbricas. Al contrario, podemos decidir concentrarnos en lo que queremos estudiar en el momento en que estamos haciendo un dibujo. Esto nos permite centrarnos más en determinados temas cruciales.

De esta forma, sus trazos, aunque representan las propuestas arquitectónicas que ella concibe, en muchas ocasiones se consideran verdaderos cuadros. Más allá de ser unas sencillas plantas, alzados o secciones de un edificio, se presentan como representaciones codificadas, fruto de la investigación profunda a la que somete cada uno de los proyectos en los que trabaja.

Por otro lado, aunque su discurso arquitectónico se centra principalmente en el deconstructivismo –movimiento caracterizado por la fragmentación y manejo de la geometría superficial cuyo fin es romper con las reglas y los principios compositivos y constructivos de la arquitectura– inicialmente, Hadid se forma en corrientes artísticas como el minimalismo, el cubismo o el constructivismo ruso. En el caso de este último, su influencia se evidencia en la similitud de su lenguaje arquitectónico con la profunda transformación que en su momento constituyeron las pinturas abstractas rusas. Dentro de la abstracción de los espacios enigmáticos que proponía el suprematismo ruso, surgían propuestas llenas de fuerza y dinamismo, tal y como se aprecia en muchos de los proyectos de Hadid en los que la voluntad abstracta de la pieza arquitectónica no deja lugar a revestimientos o elementos constructivos superfluos (Ramírez 1996). Por este motivo, sus diseños arquitectónicos, concebidos inicialmente como auténticas pinturas en las que los muros se dibujan con trazos claros sobre fondos opacos, con presencia de diagonales quebradas y planos que se superponen, muestran una clara referencia a las composiciones suprematistas; unas composiciones y colores que sirven de apoyo en las investigaciones arquitectónicas realizadas durante el proceso de concepción del proyecto, pero que nada tienen que ver con los utilizados para la construcción del edificio (Serra and García Codoñer 2014). Ejemplo de ello es la pintura del proyecto de la Estación de Bomberos de Vitra (Figura 1), la primera obra en la que la arquitecta aún su influencia abstracta constructivista junto con la técnica de integrar formas triangulares con poligonales, consiguiendo esa sensación de movimiento tan peculiar de sus propuestas. Empero, su primera etapa suprematista apenas tiene obra construida.

Más adelante, a partir del año 1988, Hadid se encamina hacia la plenitud de su obra arquitectónica tras su participación en una exposición organizada por el MoMA de Nueva York. La exposición inaugura un nuevo movimiento arquitectónico, el deconstructivismo, que forja en ella una nueva forma de entender la concepción arquitectónica, incidiendo

notablemente en su trayectoria profesional. En esta etapa se construyen propuestas como la ya mencionada Estación de Bomberos de Vitra (Figura 2), uno de sus primeros proyectos realizados, así como el Palacio de la Ópera en la Bahía de Cardiff, el Centro de Arte Contemporáneo Rosenthal en Cincinnati o la Torre Bergisel de saltos de esquí en Innsbruck.



Figura 1. Zaha Hadid, Plano de la Estación de Bomberos de Vitra.



Figura 2. Estación de Bomberos de Vitra. Fotografía: Christian Richters.

La entrada en el siglo XXI supone una evolución en el lenguaje de Hadid, aportando unos tintes mucho más maduros e integrando totalmente las ideas que encarnan el movimiento deconstructivista. En este momento, Hadid también consigue el premio Pritzker y se posiciona como una de las referentes dentro de la arquitectura (Asenjo Díaz 2016). Su arquitectura ahora se centrará en la concepción de espacios fluidos a través del juego de vacíos y formas geométricas fragmentadas, poniendo en cuestión la planta ortogonal tradicional para proyectar nuevos espacios interesantes en torno a una estructura que los sustenta.

Con ello, se define un nuevo concepto de movilidad y fluidez espacial gracias al análisis proyectual que hace de cada espacio arquitectónico, estudiando perfectamente la percepción del espectador y la relación con el entorno. En este sentido, su discurso buscará en la abstracción, en la geología, en la biología y, en definitiva, en la morfología orgánica, un lenguaje propio. Cuestión polémica esta última, pues en numerosas ocasiones Hadid será preguntada acerca del motivo por el cual sus propuestas arquitectónicas no presentaban líneas rectas. Ante esto, la arquitecta responderá que nada de lo que le rodeaba se concebía como una cuadrícula, así que no entendía por qué la arquitectura debía seguir estos parámetros. Hadid pensaba que, si había personas a las que les encanta escalar montañas, bucear en océanos o caminar por los desiertos, la arquitectura debería de ser capaz de reproducir estos espacios, hecho que respondía a su voluntad de proyectar edificios no solo como elementos edificatorios, sino como un artefacto de experimentación, sin reducir la intención de ser construidos. De ello dan cuenta algunos de los proyectos más relevantes de ese momento, como la Casa de la Ópera, la Torre Zhivospisvaya, el Museo de Glasgow o el Pabellón Puente de la Expo 2008, entre otros.

Por su parte, la etapa final en la obra de Hadid se inicia a partir del *Manifiesto de la Arquitectura Paramétrica*, elaborado por su socio y principal colaborador, Patrick Schumacher, cuyos fundamentos le acompañarán hasta el final de sus días. En este manifiesto se habla de un nuevo lenguaje basado en algoritmos especializados que permiten dirigir la creación de un modelo con formas curvas o abstractas de una forma organizada. Las principales directrices de este lenguaje se apoyan en formas suaves, sistemas diferenciados e interdependientes que se comunican entre sí, capaces de soportar la exigencia de organizar proyectos cada vez más complejos, dentro de entornos urbanos cada vez más difíciles (Lee 2015).

De este modo, la arquitectura de Hadid pierde, en parte, su faceta más artesanal y, aunque sus ideas y proyectos se han sustentado hasta ahora en propuestas, estudios y análisis

pictóricos, la incorporación de la informática se hace necesaria como base para conseguir alcanzar sus anhelos, al menos en esta última etapa, centrados en la creación de espacios naturales modificados. Un momento de madurez, en el que el uso de un conjunto de parámetros arquitectónicos particulares facilitan la resolución de los desafíos que solicita la arquitectura del siglo XXI y en el que sus proyectos adquieren una enorme complejidad formal (Hadid et al. 2018). En este periodo, Hadid proyecta edificios como el Museo de Arte Eli y Edythe Broad, el Edificio de Oficinas «Opus» en Dubái, la Galería Serpentine Sackler o el Galaxy Soho, entre otros.

Por último, concluiremos este apartado destacando que Zaha Hadid trabajó en la mayor parte de países del mundo, dejando gran impronta en la arquitectura. En nuestro país hay una pequeña muestra de su obra, aunque si se analiza pormenorizadamente en su totalidad, se aprecia una clara evolución de su trayectoria profesional. De entre las propuestas que se quedaron en papel, podemos recordar la ampliación del Museo Reina Sofía y el Museo de las Colecciones Reales. Además, también realizó el proyecto de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla –2006–, la sede de los Juzgados de lo Civil en el Campus de la Justicia de Madrid –2007–, el Máster Plan de las barriadas de Zorrozuare –2003– y Olabeaga –2005–, el Urban Planning de la Sede Central del Nuevo Eusko-Tren en Durango –2004–, la Torre de Oficinas Urvasco-BBK –2007– y la Sede Social de la entidad BBK igualmente en Vitoria –2009–. También en Barcelona la obra del Edificio Torre Espiral –2006–; en Zaragoza el Pabellón Puente para la Exposición Internacional –2008–; y en la Rioja, el pabellón proyectado para las Bodegas López de Heredia –2000– (Asenjo Díaz 2016).

No obstante, la arquitecta no saboreó todo el éxito que se merecía. Muchos de los edificios que se construían a su alrededor, principalmente en la ciudad donde trabajaba, Londres, no le fueron encargados. Afirmaba antes de morir que, por mucho que se hubiese esforzado, no le ayudaba nada ser árabe y mucho menos mujer. Por ello, en muchas ocasiones, lo que podría haber sido un encargo, se quedó solo en un proyecto.

3. La aproximación de Zaha Hadid al diseño

Además de arquitecta, Zaha Hadid fue considerada una de las diseñadoras más vanguardistas de la historia, aunque en muchas ocasiones no se entendiese del todo la complejidad de sus propuestas. Dentro del diseño, destacó en la configuración de espacios interiores, como la Mind Zone del Millenium Dome de la capital británica; diseño de mobiliario,

tal y como evidencia la especial colaboración con la Galería londinense David Gill; joyas o productos de consumo.

Empezando por la última cuestión, es de sobra conocida la pasión de Hadid por la moda, por lo que no resulta extraño encontrarla en los desfiles más significativos de Miuccia Prada, Issey Miyake o Rei Kawakubo, entre otros. Las buenas relaciones que forjó durante muchos años con los diseñadores, además de ser una de las máximas representantes de una estética propia y única, la llevó a realizar, durante su última etapa, colaboraciones con las casas de joyas, moda y zapatería más importantes del mundo. Ejemplo de ello son algunas de sus reinterpretaciones de bolsos tan emblemáticos como el nuevo Peekaboo de Fendi, un diseño compuesto de capas alrededor de una bolsa en el que el interior estaba forrado con cuero, o la Bucket Bag de Louis Vuitton, que destacó por su forma orgánica y composición asimétrica.

Además, dentro del mundo de la moda, Hadid también estableció relación con diversas casas encargadas de diseñar zapatos. Una de las colaboraciones más conocidas fue con United Nude en 2013, con la propuesta limitada de los zapatos Nova (Figura 3), unos tacones de dieciséis centímetros de altura diseñados a través de la técnica de modelado en rotación y compuestos de metal cromado, fibra de vidrio y caucho. De la misma forma, colaboró y experimentó nuevos modelos de calzado para Adidas –las famosas Supershell, de líneas curvas y texturas con relieve–, Lacoste o Melissa. Todos ellos, modelos con soluciones arriesgadas e impregnados del lenguaje propio de Hadid.



Figura 3. Zapatos Nova, 2013. Fotografía: GETTY.

Otro de los campos del diseño donde Zaha Hadid desarrolló sus propuestas fue en el de la joyería. En diferentes ocasiones colaboró con la marca de joyas Swarovski. Sus propuestas, al igual que su arquitectura, no dejaban indiferente a nadie. Su fuerte pasión por las curvas, la línea fluida y el movimiento fue la respuesta que encontró para las piezas que diseñó para esta firma. En el año 2008, dentro de la Colección Crista, crea Celeste, inspirada en las aves del paraíso, convirtiéndose en la pieza más icónica de la marca. En 2016, diseña en colaboración con Georg Jensen la Colección Lamellae, compuesta de tres pulseras y cinco anillos realizados con plata chapada de rodio. Estas últimas eran propuestas que buscaban inspiración en una pieza arquitectónica propia, las tres torres de Wangjing SOHO en China. Además, de forma póstuma, Georg Jensen y la marca Bulgari sacaron a la luz dos colecciones pensadas por Hadid antes de su muerte. Ambas son un reflejo de su carácter y su lenguaje propio, orgánico y con tintes futuristas.

Por otro lado, en el campo del mobiliario, de forma similar a la arquitectura, sus propuestas proyectuales se centraban en la exploración de las fuerzas de la naturaleza, convirtiéndose por mérito propio en auténticos referentes. Sus piezas reflejan un carácter dinámico y otorgan al propio usuario diferentes posibilidades de relación con el entorno inmediato que le rodea (Delgado Banegas 2020). Ejemplo de ello es la mesa *Table* que Hadid diseñó para Vitra. Su propuesta rompedora responde a la exploración que hace sobre las fuerzas de la naturaleza. Una pieza que se caracteriza por un deconstructivismo extremo y en donde las partes constituyentes habituales desaparecen, dando paso a una pieza orgánica que, al igual que ocurre en la naturaleza, presenta un contorno irregular y en ocasiones caprichoso. Otro ejemplo es la mesa *Líquido Glacial*, compuesta por un material poco habitual, el plexiglás, con el que consigue emular la sensación de superficie congelada, recordándonos a un glaciar, formado por un líquido transparente vertido sobre la superficie.

Siguiendo con el elenco de propuestas de diseño de mobiliario que nos legó Hadid, también nos encontramos con una serie de sillas y bancos. Destacamos la silla *Z* (Figura 4), un ejemplo de abstracción propio de su lenguaje deconstructivo que ofrece un resultado desconcertante al mostrarse totalmente distinta dependiendo del punto de vista desde donde sea contemplada. Por otro lado, un aspecto similar adquiere el banco *Belu*, en este caso diseñado para exteriores, que proporciona un diseño versátil y otorga al usuario la decisión de utilizarlo como mesa, silla o almacenamiento. Por su parte, el banco *Serac* se genera a partir de una superficie dinámica que fluye desde el suelo. En relación con este, estaría el banco *Kukki*, que presenta un diseño similar al anterior, pero incluyendo en el mismo un juego simétrico y forma de gota, otorgándole a la pieza una enorme levedad.



Figura 4. Silla Z.

Asimismo, en el año 2012, la diseñadora Donna Karan confió a Hadid el diseño del frasco de su perfume Woman. Para su diseño, Hadid se inspiró –al igual que hacía en su arquitectura– en soluciones geométricas, curvilíneas y enérgicas, en ocasiones escultóricas; aquellas que, sin duda, propiciaron que la denominaran «la reina de la curva». Karan, tras la muerte de Hadid, expresó que: «Su espíritu, pasión y brillantez eran evidentes en todo lo que hacía [...] Para mí, Zaha era una mujer y una artista de su tiempo y, a la vez, estaba muy por delante» (Ferrero 2016).

Para concluir este punto, señalaremos que es esencial entender que, para Hadid, el trabajo en el campo del diseño y en el de la arquitectura estaban íntimamente conectados, entendiendo que, tanto el objeto arquitectónico como el de diseño, podían tratarse exactamente igual; la diferencia solo era una cuestión de escala. De esta manera, las formas geométricas, orgánicas, fluidas y sutiles de los diseños que propuso nos han otorgado una idea del concepto de simplicidad que también buscaba en su arquitectura. Unas propuestas que hacen uso, de nuevo, de una misma paleta de colores monocromos, pero que, en cada caso, actúan de forma distinta a través de su materialidad.

Conclusiones

Zaha Hadid se posicionó por derecho propio como una de las mujeres más controvertidas y creativas de la historia. En su caso, superando la doble condición de mujer y árabe, consiguió ingresar en el sanctasanctórum de los arquitectos más prestigiosos del mundo, un espacio que era exclusivo de los hombres hasta su llegada. Para lograrlo, recorrió un camino enormemente arduo y, aunque con dificultades, logró alcanzar un sitio destacado en el mundo de la arquitectura, debido a su fuerte carácter y actitud. Tal y como ella misma expresaba: «Ser mujer, inmigrante, árabe, autosuficiente y dibujar extraño no me ha facilitado las cosas. Pero me ha permitido ser» (Valdano 2019).

Hadid destacó como arquitecta y diseñadora, otorgando su peculiar aporte al campo de la arquitectura y el diseño, principalmente por su particular forma de ver y entender el espacio y las formas, además de su individual y no convencional forma de diseñar. Sus pinturas, como base fundamental de su concepción proyectual, fueron mal entendidas por gran parte del mundo de la arquitectura, pensando que debían de ser interpretadas de modo literal, cuando únicamente eran un apoyo de la idea de volumen o espacio y representaban una forma propia de pensar.

La trayectoria profesional de Zaha Hadid está marcada por la evolución de su lenguaje arquitectónico y su singular forma de entender la arquitectura, desde sus orígenes a la etapa más madura, centrada durante todo el recorrido en transgredir las normas establecidas, con una calidad espacial que revolucionó todos los campos artísticos en los que trabajó, la arquitectura y el diseño. Su máxima fue siempre llegar un poco más lejos, allá donde muchos no llegaban, poniendo en valor que las cosas podían ser realizadas de otra forma, llevando a la realidad proyectos teóricos e ideológicos para lograr verdaderas estrategias construidas. Sin embargo, en su recorrido profesional encontró numerosos inconvenientes. Entre ellos, la complejidad de construir sus propuestas debido a sus formas. Desde el principio, sus proyectos se consideraban extraños, incluso antes de hablar de deconstructivismo, puesto que nadie antes que ella había sugerido algo similar. Sus diseños reflejaban un concepto totalmente distinto y, en ocasiones, irreal. Por ello, no era de extrañar que a la sociedad le costara entender que sus propuestas pudieran ser construidas.

En definitiva, Zaha Hadid fue una arquitecta con una evolución propia, marcada por un lema que siempre le acompañará, formuladora de un nuevo orden, rompedor y transgresor, que se impuso por derecho en el mundo de la arquitectura y el diseño, consiguiendo ser la primera arquitecta galardonada con el premio Pritzker de arquitectura.

Bibliografía

- Álvarez Isidro, Eva María. 2015. *Women in Architecture. 1975*. Tesis Doctoral inédita. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Asenjo Díaz, Ángel. 2016. «Aproximación a la arquitectura de Zaha Hadid». *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 16: 150-173.
- Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España. 2021. *Estudio sobre la situación de las mujeres en la arquitectura en España: resumen ejecutivo. Marzo 2021*. Disponible en: <https://www.cscae.com/index.php/conoce-cscae/sala-de-comunicacion/6673-un-estudio-de-genero-impulsado-por-el-cscae-revela-una-brecha-salarial-del-19-entre-arquitectos-y-arquitectas> (Fecha de consulta: 22/02/2022)
- Delgado Banegas, César Giovanni. 2020. «Nociones del espacio interior entre las Lógicas de Coherencia Espacial y La Percepción Visual. El interiorismo de Zaha Hadid». *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 86: 117-133.
- Hadid, Zaha. 2001. *Zaha Hadid, 1996-2001: el paisaje como planta = landscape as a plan*. Madrid: El Croquis.
- Hadid, Zaha et al. 2018. *Zaha Hadid Architects: diseño como segunda naturaleza = design as second nature*. México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.
- Jodidio, Philip. 2007. *Zaha Hadid*. Nueva York: Taschen.
- Lee, Youngjin. 2015. «The Parametric Design Genealogy of Zaha Hadid». *Journal of Asian architecture and building engineering*, 14 (2): 403-410.
- Muñoz Pérez, Laura. 2011. «Singularidad, naturalismo y movimiento. La aportación de Zaha Hadid al contexto arquitectónico actual». *Feminismos*, 11: 297-319.
- Ramírez, Juan Antonio. 1996. «Aprendiendo de la arquitectura postmoderna». En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, coord. Valeriano Bozal Fernández. Madrid: Antonio Machado: 339-345.
- Ferrero, Clara. 2016. «El legado que Zaha Hadid dejó al mundo de la moda, en imágenes». *SModa*, 1 de abril. Disponible en: <https://smoda.elpais.com/moda/actualidad/el-legado-zaha-hadid-dejo-al-mundo-la-moda-imagenes/> (Fecha de consulta: 10/03/2022).
- Rubio, Antonio José. 2010. *Zaha Hadid*. Madrid: Unidad editorial Revistas.
- Salgado de la Rosa, María Asunción, Javier Francisco Raposo Grau y Belén Butragueño Díaz-Guerra. 2020. «Secuencias gráficas y procesos reflexivos. Cuatro cuadernos de arquitectos». *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 25 (39): 46-59.

- Serra, Juan and Ángela García Codoñer. 2014. «Color composition in postmodern western architecture». *Color Research and Application*, 39 (4): 399-412.
- Tavşan, Cengiz and Nilofar Akbarzadeh. 2018. «The effect of language patterns on architectural forms (From the perspective of semiotics on Zaha Hadid's works)». *Cogent Social Sciences*, 4 (1): 1-13.
- Valdano, Naiara. 2019. «Woman Art House: Zaha Hadid». Disponible en: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house-zaha-hadid/> (Fecha de consulta: 08/03/2022).

DISEÑO Y CREACIÓN DE MUJERES: FLORA LÓPEZ CASTRILLO EN EL CONTEXTO DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS DE 1913

WOMEN'S DESIGN AND CREATION: FLORA LÓPEZ CASTRILLO IN THE CONTEXT OF THE NATIONAL EXHIBITION OF DECORATIVE ARTS OF 1913

BELÉN RUIZ GARRIDO

Universidad de Málaga

Instituto Universitario de Investigación de Género e Igualdad

1. Las mujeres y las artes decorativas: una relación compleja

El trabajo de las artistas en las «artes decorativas», «artesanías» o, muy frecuentemente, «labores femeninas», ha sido una constante en la historia. El vínculo se ha naturalizado de tal modo que se ha concebido como consustancial a una pretendida esencia, aspecto que ha repercutido en su subalternidad. Sin embargo, esta correspondencia debe ser problematizada en aras de desvelar el calibre de lo que se ha considerado como secundario. La perspectiva de los estudios feministas ha arrojado luz sobre su complejidad. Estas reflexiones (Parker and Pollock 1981; Pollock 1988, 2007, 2010) han resultado fundamentales para comprender los procesos de construcción de los discursos hegemónicos –canon, paradigma, genio–, con pretensión de universalidad y asepsia. Resulta imprescindible comprender cómo ha operado la clasificación jerárquica de arte y artesanía, alta y baja cultura, además de la propia definición de arte. En este proceso se edifica la separación de esferas, concebidas como antagónicas y

Este trabajo forma parte del proyecto I+D «Desnortadas. Territorios de género en la creación artística contemporánea» (PID2020-115157GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

asimétricas, entre lo público y lo privado, y las diferenciaciones cualificadas entre lo doméstico, lo aficionado y lo profesional. Los estudios de género han puesto en evidencia que las estructuras de las categorías, los soportes y las formas se relacionan con la construcción social de lo masculino y lo femenino. De ahí que haya labores, temáticas y formatos que se pretenden consustanciales a la feminidad. El arte se relacionará con el talento y la creatividad, que es capaz de crear objetos únicos y significativos, mientras que la artesanía lo estará con la habilidad de crear objetos útiles, siguiendo unos conocimientos técnicos que se pueden adquirir. El feminismo resitúa no solo el profundo valor cultural de los trabajos artesanales y/o decorativos, sino también su potencial como productores de significados (Pollock 2007).

Esta es la complejidad discursiva en la que se emplaza la percepción de las escritoras en la asociación de las artes decorativas y las mujeres en España. Las primeras décadas del siglo xx son fructíferas en la configuración de una genealogía, historiográfica y artística, en femenino, de gran trascendencia. «Los libros escritos por la mujer para la mujer no pueden mirarse con desprecio». Con esta afirmación introduce Carmen de Burgos *Las artes de la mujer* (1910, V). Si bien sitúa las prácticas de adorno en un ámbito propio de mujeres, y parte de su pensamiento contrasta con posiciones feministas igualitarias,¹ la dedicación técnica con que trata este tipo de trabajos abre una vía para su estimación. Bajo la denominación de «artes de utilidad y de adorno» se encontraban una extensa nómina de labores, entre los que echamos en falta la misma consideración para las textiles (Burgos 1910, VII).

Sin embargo, estos estaban siendo objeto de estudio. Pilar Huguet publicaba en 1914 *Historia y técnica del encaje*. Carmen Baroja lo relaciona en la bibliografía de su libro *El encaje en España* (1933). Entre sus referencias se encuentran también los trabajos de Thérèse de Dillmont –1886–, Elisa Ricci –1908–, Mildred Stapley Byne –1924– y Adelaida Ferré –1928–.

Las mujeres estuvieron en el centro de los debates en sus diferentes frentes. Margarita Nelken planteaba la necesidad de modernizar las artes decorativas siguiendo el ejemplo europeo,² al tiempo que reivindica el talento, la profesionalidad y el magisterio de Aurora Gutiérrez Larraya (Cabanillas 2020). En 1917, publica sendos artículos en *El día* en los que denuncia la mala situación de las «artes menores» en cuanto a la formación. En «Lo que puede dar la próxima "Exposición de Bellos Oficios"», de 1919, desvincula esta denominación

1 Ya en su tiempo, algunas de sus opiniones resultaban incómodas. Sin embargo, fue una ardiente defensora de causas fundamentales en la consecución de la igualdad para las mujeres (Cabanillas 2005-2006; Establier 2000; Núñez 2005).

2 Las artes decorativas protagonizaron las exposiciones de París –1912 y 1925– y la Internacional de Múnich de 1913. La Universal de Chicago de 1893 contó con un Pabellón de la Mujer.

de la aproximación esencialista, para trasladar el concepto a la valoración de los objetos decorativos.

En este movimiento tampoco faltaron nombres en la promoción cultural. Algunas como Trinidad von Scholtz, duquesa de Parcent (Ramos 2001, 2019), desarrollaron una intensa labor desde la Sociedad Española de Amigos del Arte.

Mujeres escribiendo sobre otras mujeres, hablando entre ellas, protagonizando un movimiento de pura fuerza motivadora difícil de contener, a pesar del olvido y la subordinación. Resulta complejo dilucidar hasta qué punto todas estas perspectivas producen efectos contradictorios por su esencialismo. Pensemos si estas escritoras abrieron el camino de la valoración al posicionar «la cuestión femenina» en el punto de mira.

2. En torno a 1913: la participación de las mujeres en las Exposiciones Nacionales de Artes Decorativas

Las artes decorativas contaron en España con una sección desde la convocatoria de 1897 y hasta 1910, en que se desvinculan para celebrar la primera muestra específica en 1911³ (Caparrós 2016), seguida de una más, en 1913. Habría que esperar a 1920 para encontrar la sección de «arte decorativo», pero incluida de nuevo en la general (Pantorba 1948).

Las crónicas periodísticas no planteaban un panorama halagüeño. Algunos comentarios resultan demoledores: «Es notable esta sala, si se tiene en cuenta el conjunto desdichadísimo de la Exposición como reflejo del Arte decorativo en España» (Alcántara 1911). La crítica va dirigida no solo a la falta de calidad, sino, sobre todo, a la indefinición de las artes decorativas y a la confusión con otras disciplinas. Veremos cómo debió percibirse la creación de Flora López a este respecto.

Las obras presentadas por las artistas correspondieron con sus quehaceres profesionales o el ejercicio docente. En la crónica de Alcántara merecieron mención especial Rosa Crexells y Pilar Huguet –encajes–, Ángela Gamundi –abanico de encaje– y Lucía Velarde –casulla pintada–. El resto de artistas aparecen en la descripción general: Bibiana Paredes –encajes–; Paulina Montero –paisaje de abanico–; Carlota Fereal –tríptico *Redención*–; Pepita Texeidor –flores–; Carmen Alcoverro –flores, cabeza y jarrón en yeso–; Aurora Gutiérrez

3 En 1911 se inaugura una exposición previa organizada por el Círculo de Bellas Artes. Participaron Carmen Alcoverro en escultura y Carmen Baroja en repujados (*La Época*, 16 junio de 1911).

Larraya –Retrato repujado en cuero y bordados–; Mercedes Vacarizas –proyecto de abanico–; María Pérez –proyecto de encaje–; Aurelia Gisbert –proyecto de encaje–; y Carmen Sánchez –flores artificiales–.

Ocurre igualmente con la participación femenina en la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913 (*Catálogo* 1913).⁴ Un análisis estadístico arroja luz sobre la disparidad de la representación por sexos.⁵ Se organizó en tres secciones. La primera, «Arte decorativo», contó con un 11% en el grupo dedicado a la «pintura decorativa en sus varias aplicaciones», y un 6% en el de «Escultura decorativa». En la segunda, «Industrias artísticas», coinciden en un 7% de participación en los grupos 1, 2 y 4, ya que el 3 presenta una mayoría femenina, un 75%, dada la especificidad: «Industrias textiles y labores de la mujer». En términos cuantitativos, del total de doscientos treinta y ocho participantes, diecisiete fueron mujeres. La sección tercera, «Enseñanza y progreso de las artes», circunscrita a los centros educativos femeninos, es la que arroja una desigualdad mayor. Se aprecia asimismo una participación circunstancial en aquellas escuelas con sección femenina, como las de Málaga y Valladolid. Pese a que la estadística no arroja porcentaje de profesorado varón en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, sí hubo profesorado masculino en ciertas materias.⁶ Por su parte, el medallero señala una cuantificación reveladora. Excluidas de las primeras medallas, las artistas consiguieron segundos premios en la sección primera, para Flora López, y en la segunda, para Elena Ferrándiz –sobre un total de diez artistas premiados–. No resulta sorprendente que las mujeres estén excluidas en la sección tercera, puesto que su representatividad estadística fue prácticamente inexistente. De un total de trece premiados, solo Encarnación Bustillo consiguió tercera medalla en la sección primera, mientras que, en la segunda, Eloisa Ballester, Florencia López y María Castellanos figuran entre los/las siete condecorados/as. De las cuarenta menciones honoríficas seis recaen en mujeres –Soledad Moraleda, Dolores Padilla, Leonor García, Paz García, Teresa Jiménez y Concepción González–. Entre los cuarenta premios de aprecio, se encuentran Aurora Gutiérrez, Remedios López, Josefa Díaz, Luisa Terol, Pilar Gonzalo, Petra Calvo, Carmen de Torres y Eusebia Aloseite. El medallero de la sección tercera premió con una de segunda

4 Agradezco al Museo Nacional de Artes Decorativas, a su directora Sofía Rodríguez y al Departamento de Documentación, especialmente a Celia Diego y a Javier González, la atención recibida.

5 Ver anexos.

6 «Enseñanzas prácticas del hogar» fue impartida por José Fernández Robina. Archivo General de la Administración (AGA). Expedientes personales de profesores, años 1917-1935, caja 31/05389.

clase a la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer y a la Normal de Maestras, junto a otras escuelas provinciales (Alcántara 1913).

Es importante también revisar la composición de los jurados. Desde la aparición de la sección de Arte Decorativo, en 1897, hasta la década de los años treinta, la participación femenina resulta anecdótica. Habrá que esperar a la Nacional de Bellas Artes de 1920 para encontrar, por primera vez, a una mujer en la sección de Arte Decorativo: Carmen Baroja, como secretaria (*Catálogo* 1920). En 1922, pasará a ocupar la secretaría Victorina Durán y, como suplente, Josefa Huguet (*Catálogo* 1922); Carmen Suárez, en la de 1924; Pilar Huguet, en la de 1926; y Suárez y Huguet, en la Nacional de 1930 (Pantorba 1948).

La evaluación cuantitativa por sí sola no fundamenta las claves de un análisis, pero es un punto de partida necesario. Resulta revelador si se tiene en cuenta cómo se alienta el aprendizaje como parte de una formación considerada adecuada para las mujeres. Quizás la cooptación de un jurado exclusivamente masculino esté en la base de la escasa consideración de las artistas en la consecución de medallas. Pero no creo que sea la única razón. Resulta significativo el desajuste valorativo cuando el trabajo femenino se traslada desde el ámbito doméstico al espacio público en el que se sitúan las exposiciones o la dimensión profesional emancipatoria. Únicamente en el campo de la enseñanza, la permisividad para el desarrollo profesional será vista sin complejos, acorde con la pretendida «disposición natural» de las mujeres a los cuidados y la transmisión de los conocimientos, aunque siempre entre iguales.

A pesar del panorama que proyectan las estadísticas, es indispensable construir un relato en positivo que valore las contribuciones de las mujeres en el diseño y las artes decorativas y el papel que jugaron en la difusión del conocimiento de estos formatos. No solo participaron en cuantas exposiciones tuvieron lugar, sino que sus obras conformaron las colecciones de los museos especializados desde su fundación. Es el caso del Museo Nacional de Artes Decorativas en cuyo depósito se encuentra la obra de Flora López Castrillo.

3. Flora López Castrillo en los márgenes: de la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913 al Museo Nacional de Artes Decorativas

La presencia de las mujeres en todas las manifestaciones artísticas estuvo transitada por circunstancias vitales, formativas e institucionales significativamente más difíciles que la de sus compañeros varones. Todo estudio exige llevar a cabo un trabajo desvelador, abordando

su fortuna crítica a la luz de los prejuicios historiográficos, en función de los parámetros de calidad construidos y de las causas de su encaje periférico.

No conformaron un alumnado muy numeroso, pero resulta fundamental calibrar la importancia de la formación de las mujeres en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Flora López Castrillo –Madrid, 24 de febrero de 1878-14 de febrero de 1952⁷ fue una de estas alumnas inquietas.⁸ Completó sus estudios entre los cursos 1904-1905 y 1910-1911,⁹ para obtener éxitos académicos y el título de Profesora de Dibujo. Y lo hace atendiendo a las asignaturas más comunes y «permitidas» entre el alumnado femenino: Teoría, Perspectiva, Anatomía Artística, Dibujo del Antiguo y Ropajes, Paisaje y Teoría estética del color.

Su primer contacto con la exhibición pública tiene lugar en la Nacional de Bellas Artes de 1910, con una *Marina* que obtuvo mención. Sus honores artísticos se completaron sucesivamente con la tercera medalla en la Nacional de 1912 con *Galatea*, adquirida por el Estado con destino al Museo de Arte Moderno,¹⁰ y una segunda medalla por *Cantatriz griega* en la Nacional de Artes Decorativas, igualmente adquirida para el recién inaugurado Museo de Artes Industriales –Museo Nacional de Artes Decorativas–.¹¹

La artista compaginó la práctica artística con la docencia. En 1912, solicitó ser admitida en las oposiciones de Dibujo Geométrico y de la Historia de las Artes Decorativas e Industriales de la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer. Sin embargo, no será hasta 1920 cuando obtenga el nombramiento. Desde esta fecha, y hasta su jubilación, en 1948, fue profesora en dos asignaturas: Pintura de abanicos, hasta 1925 en que desaparece la ma-

7 Partida de Nacimiento. Registro Civil. Nº 1396. Partida de Defunción, Registro Civil. Tomo 00175-6, p. 063. Sección 3ª.

8 Actualmente preparo un trabajo más amplio sobre la artista. Es una de las pintoras incluidas en las exposiciones «Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)», Museo del Prado, 2020 y «Hacia poéticas de género. Mujeres artistas en España: 1804-1939», IAACC Pablo Serrano de Zaragoza y Museo de Bellas Artes de Valencia, 2022. Encontramos referencias también en la web, entre otras el TFM de Vanesa Villarejo Hervá, «Adorno» y *profesionalización artística femenina: el caso de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid desde un enfoque histórico-social y con perspectiva de género. Breve historia de un olvido reconocido (1903-1936)*, Universidad Complutense de Madrid, 2018-2019. De forma colateral, su nombre aparece en algunos de los estudios dedicados a Antonio Muñoz Degrain.

9 Archivo de la Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. Registro de matrículas. Alumnos matriculados y calificaciones obtenidas 1904-1911. Leg. 199.1.

10 Museo del Prado, depositada en la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid.

11 Antonio Muñoz Degrain dirigió una carta a su amigo Joaquín Sorolla, fechada el 15 de junio de 1913, solicitándole la intercesión en la compra de la obra para animar a la «única discípula que he tenido» (Museo Sorolla, CS3761). Sin embargo, la adquisición por el Estado, por 1.250 pesetas, se formalizó siguiendo la normativa reglamentaria que disponía la compra de obras premiadas para ir formando el Museo de Artes Industriales con el excedente de los costes de las exposiciones. Protocolo de adquisiciones. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes. Sección 10. «Fomento de las Bellas Artes». Adquisiciones 1913. Carpeta 109.

teria, conminándola a una excedencia forzosa y, a partir de 1930, Dibujo Lineal y Artístico –composición decorativa–, al ocupar la plaza vacante por jubilación de Fernanda Francés. En ese paréntesis de cinco años continuó dando clases de dibujo en una escuela de adultas de Madrid aún por identificar.

Los estudios que se han realizado sobre esta Escuela aportan una oportuna visión crítica sobre sus estándares educativos, dirigidos a un tipo de formación tradicionalista apoyada en categorizaciones esencialistas en cuanto a la instrucción de labores ligadas al rol cultural de la maternidad y el matrimonio (Flecha 2000; Rico 2012; Pérez-Villanueva 2015; Cotelo 2016). No obstante, está por calibrar el papel de las profesoras-artistas y sus programaciones en la formación creativa de las alumnas y, sobre todo, las repercusiones para la capacitación profesional y emancipatoria. Quizás estemos pasando por alto ciertos alicientes, no solo en cuanto a la independencia económica sino también desde el punto de vista afectivo y experiencial. Sus trabajos les ofrecieron la oportunidad de desarrollar la docencia en condiciones de compañerismo femenino. Y abrió la posibilidad de convertirlas en transmisoras de saberes en los que la experiencia era fundamental. Flora López tuvo como compañeras, entre otras mujeres destacadas, a Fernanda Francés –modelado de pequeños objetos y flores artificiales, y dibujo artístico y elementos de composición decorativa–, Victorina Durán, Matilde Calvo –trabajos en asta, cuero y batik–, Eloisa Bellestar –encaje–, Josefa Huguet –encaje–, María de los Ángeles Prytz –lengua francesa–, Carmen Fustegueras –lengua inglesa– o Florencia Herrero –taquigrafía–.¹²

Otra vía de investigación sugerente es la que aborda las relaciones entre la Escuela y el Museo de Artes Industriales (Cabrera y Villalba 2004; Cabrera 2015; Villalba 2015; Rodríguez 2015; Villalba 2019; Herrero y Rodríguez 2020), que atañe especialmente a alumnas y profesoras (Rodríguez y Cabrera 2018; Rodríguez y Cabrera 2018; Gaitán y Murga 2021).

También la dimensión docente de Flora López se interrelaciona con su labor creativa, retroalimentándose. En 1920 donó «un zócalo de madera esculpida estilo Renacimiento con pintura decorativa, para la sala de Cervantes de la Biblioteca Nacional».¹³ En la Academia de Bellas Artes de San Fernando presentó, en 1922, una colección de dieciocho vitelas de países para abanico (Domènech 1922; Blanco 1922; «El arte del abanico» 1923).

12 AGA. Expedientes de profesores de Escuelas del Hogar y Profesional de la Mujer, 1917-1935, caja 31/05389.

13 Junto a dos cuadros de su autoría. La donación se hizo de forma conjunta con la obra de Muñoz Degrain. (*La Época*, 6 marzo 1920; Presupuestos de Escuelas del Hogar y Profesional de la Mujer, caja 31/05388. Expediente 13594-9). Todas las obras de Flora López están desaparecidas.

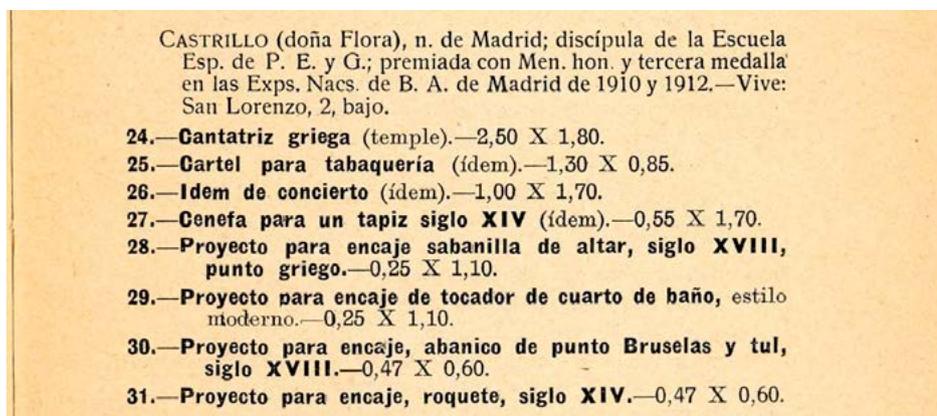


Figura 1. *Catálogo de la Exposición Nacional de Artes Decorativas*, 1913. Museo Nacional de Artes Decorativas.

Pero volvamos a 1913. En la Exposición, la artista se presenta prolífica y diversa en los formatos. Concurra con ocho piezas en la sección «Pintura decorativa en sus varias aplicaciones». Exceptuando la obra premiada, *Cantatriz griega*, únicamente conocemos el resto de las piezas por el catálogo (Figura 1). En la misma exposición mostraron también sus proyectos de encajes a la acuarela sus hermanas, Remedios y Eulalia, que aparecen como sus discípulas.

Cantatriz griega (Figura 2), que en el protocolo de compra se cita como «una composición decorativa, alegoría del canto y la danza griega», es una obra al temple, de gran envergadura –2,50 x 1,80 m–, sin apenas imprimación preparatoria. La aparente ligereza, que imprime un aspecto abocetado, se contrarresta con un trabajo preciosista y delicado a base de cuentas esféricas pegadas al corpiño-joya que decora el torso de la cantatriz. Están muy deterioradas,¹⁴ pero podemos imaginar el efecto vibrante que aportaría a la superficie pictórica. La complejidad laboriosa se completa con el marco, una pieza artística en sí mismo. Elaborado artesanalmente con técnica mixta, está marcado por un cordoncillo cosido. Recibe decoración de inspiración griega en sus cuatro lados. El horizontal inferior aloja una greca realizada con tiras de telas recortadas y pegadas. Los tres restantes combinan palmas estilizadas, también en material textil recortado, pintado y pegado, con cartelas trabajadas en distintas formas geométricas, pegadas y pintadas, que alojan pequeños motivos en forma

14 Muchas se han desprendido. El deterioro ha dejado al descubierto su composición de algodón recubierto de una finísima lámina dorada. La obra está siendo restaurada en el Instituto del Patrimonio Cultural de España. Agradezco a la restauradora Sylvia Carrasco su atención.



Figuras 2 y 3: Flora López. *Cantatriz griega*, 1913. Conjunto y detalle.

de u, igualmente pintados y claveteados, formando grupos ordenados. Se conserva la cartela del ángulo inferior derecho con la representación de una lira (Figura 3).

Se trata de un ejercicio sincrético entre la pintura, el dibujo, la aplicación y las artes textiles. Los procedimientos sugieren un trabajo colaborativo. Me ilusiona fantasear con la imagen de las tres hermanas participando, con Remedios y Eulalia ayudando a la artista en la confección de la pieza. La imagen no debe resultar descabellada si se tiene en cuenta la instrucción artística que Flora dio a sus hermanas y la participación de las tres en la Exposición.¹⁵ Horas de un quehacer primoroso para incorporar capas de confección creativa y plástica ajena a las categorizaciones y jerarquías artísticas.

¹⁵ Remedios fue telegrafista y Eulalia se ocupaba de las labores domésticas en la casa familiar que compartieron toda la vida en la calle San Lorenzo de Madrid. En el Archivo de la Villa de Madrid aparecen sus ocupaciones desde 1920 en adelante. Tomos 81 a 83.

La técnica mixta comparte protagonismo con el motivo representado. La alegoría está encarnada por un personaje femenino que sostiene una filacteria. El significado y procedencia de la cita, en caso de que lo fuera, exigen una mayor indagación. Pero su traducción¹⁶ sugiere la idea, revelada en primera persona, de la acción de cantar y regocijarse por conducir, o mientras dirige, hacia sitios, usos o hábitos... Se trata de una declaración de intenciones que hay que seguir precisando. Lo cierto es que la escena recrea un ambiente de celebración, felicidad y determinación, lo que convierte a la cantatriz en una moderna profetisa, emparentada con las Sibilas de tantas representaciones del arte occidental (Manzarbeitia 2018). Como elemento contextualizador, un *putti* revolotea con una corona de laurel y celebra el sentido victorioso de la leyenda; su posición escorzada contribuye a implementar un efecto de profundidad en la composición, plana por su concepción a modo de friso, mientras la figura femenina imponente posa ante un fondo decorativo apenas sugerido, de inspiración grecorromana y/o renacentista, que marca la indefinición espacial de un plano supraterráneo propio de la alegoría. La acción se contiene en el gesto y el paso, suspendidos sobre un lecho de flores derramadas.

Flora López lleva a cabo un ejercicio de sincretismo referencial al fusionar formas de la historia del arte con imágenes procedentes del imaginario escénico. Es el caso del amplio repertorio proporcionado por la pintura y escultura clásicas en la solución de gestos estereotipados. La cantatriz adopta la pose de la figura que camina o ejecuta un baile sintetizado en un paso. Si focalizamos las piernas, las referencias cultas se superponen. Desde la representación de *Flora*, en el fresco pompeyano del Museo Arqueológico de Nápoles, a la joven del bajorrelieve romano del Museo Chiaramonti de Roma, inmortalizada por Wilhelm Jensen en la novela *Gradiva. Una fantasía pompeyana* –1902–, o las posturas de tantas *Gracias* de la tradición artística.

A este imaginario se unen las segundas de las referencias. Como cantatrices se refiere la prensa a las cantantes de ópera o zarzuela, que combinaban el canto con la representación y la danza. Es necesario indagar en estos referentes pues conforman un corpus visual ingente propio de la cultura escénica (Herrera 2016; Murga 2017; Navarro 2021). El contacto podía comenzar con las experiencias de los espectáculos en vivo, pero se consolidaban en la retina con la posibilidad de acudir, una y otra vez, a las fotografías publicadas en la prensa ilustrada (Aragonès 2016). En el ámbito finisecular, se suceden las propuestas escénicas y dancísticas de inspiración clásica. Los escenarios bullen con las temáticas y perso-

16 Agradezco al profesor Vicente Fernández la traducción.

najes extraídos de los relatos históricos y mitológicos grecorromanos. Las citas más conocidas provienen de las creaciones de Isadora Duncan, aunque no son las únicas. Ruth Saint Denis o, en España, Áurea de Sarrá, se consolidarán en esta línea. La pintora y cantante Carlota Fereal inauguró, en 1902, el nuevo Teatro Lírico de Madrid con la ópera *Circe*, de Chapí y Ramos Carrión. Traigo a colación la fotografía de *La Ilustración Española y Americana* (Figura 4) no solo como referente temático, sino como ejemplo de codificación de poses y gestos. Las formulaciones neoclásicas se difunden igualmente con la moda –recordemos el éxito de la emblemática túnica *Delphos*, creada por Henriette Nigrin y su esposo Mariano Fortuny Madrazo– y la publicidad, que escoge estos modelos para refrendar el buen gusto de una belleza atemporal y, a la vez, plenamente moderna.

Pero la *Cantatriz* de Flora López no está ataviada a la griega. La artista prima las posibilidades creativas de una visión heterogénea y sincrética. Junto a los modelos clásicos,



Figura 4. Carlota Fereal como *Circe*. *La Ilustración Española y Americana*, 15 de mayo de 1902. Biblioteca Digital Hispánica.

el ejercicio plástico alude a evocaciones exóticas tan de moda en la *belle époque*. Nombres y creaciones fantásticas de ballets y vestuarios fueron ampliamente reproducidos en la prensa, contribuyendo a formular un halo misterioso, insólito y atrayente en torno a las artistas. Salomé, Cleopatra o la Zobeida de Sherezade se encarnan en los cuerpos dancísticos, transmutados por indumentarias suntuosas. Es el caso de los diseños de Paul Poiret, publicados por la prensa ilustrada española. La alianza entre Ida Rubenstein y Léon Bakst operará también esta suerte de fascinación (Figura 5). Las faldas confeccionadas con telas vaporosas en tiras o velos y los corpiños aderezados con perlas y cuentas brillantes pudieron ser toda una inspiración.

Resulta muy recurrente la figura de Tórtola Valencia por la capacidad de construcción de un personaje con múltiples perfiles y por el éxito alcanzado, visible en la masiva difusión de sus trabajos y de su imagen en múltiples formatos. Sus fantásticas creaciones de vestuarios y escenografías, coparon igualmente los escenarios españoles.

Quizás el impacto de estas artistas ha oscurecido la memoria de otras personalidades de la danza y la interpretación cuya presencia se puede rastrear en la prensa. Es el caso de Edith Lambelle Langerfeld, conocida artísticamente como La Silphe. La bailarina



Figura 5. Léon Bakst, diseño para *Cleopatra* de Ida Rubenstein, 1909.

norteamericana debutó en el Teatro Romea en 1912, es decir, en un entorno cronológico muy próximo al de la presentación de la *Cantatriz griega*. En la portada de *Nuevo Mundo* del 14 de diciembre de 1911, La Silfo, tal y como se la nombra en España, luce un corpiño confeccionado con los recurrentes abalorios perlados brillantes que comento.

También en la pintura finisecular abundan las alegorías con idilios o mujeres vestidas a la griega. Cuerpos lánguidos y erotizados ofrecidos a la mirada (Clúa 2013). Pero Flora López concibe a su *Cantatriz* alejada tanto de los cánones de belleza clásicos como de las fantasías eróticas, en un proceso de deslizamiento subjetivador. Es lo que Pollock (2010, 104-105) ha calificado de «desplazamientos críticos [...] en, de y desde lo femenino». Un campo de significados potenciales subjetivadores, que trasladan las posibles significaciones de la obra hacia parámetros de indagación subjetiva. El cuerpo «humanizado» de la cantatriz se yergue imperfecto y fuerte, guiando con paso seguro y feliz su destino. El ejercicio de traslación converge en una imagen original, una creación sincrética y heterogénea, que oscila entre lo religioso y lo profano, entre lo culto y lo popular, y que pone en diálogo la iconografía sacra y la tradición artística con la cultura *massmediática* de los escenarios, de la prensa y de la publicidad, de gran impacto en las primeras décadas del siglo xx.

Y, sin embargo, su fortuna fue otra. Tras la compra por el Estado, la obra ha permanecido custodiada en los fondos del Museo (Figura 6). Con la colaboración inestimable del Departamento de Conservación hemos podido identificarla y verificar su autoría. La pieza debió pasar a depósito desde el mismo momento de su recepción, cambiando de lugar únicamente con el traslado de la sede desde calle Sacramento hasta su ubicación actual en calle Montalbán.



Figura 6. Sala del Museo Nacional de Artes Decorativas en 1915.

Es posible que no fuera entendida en su momento. Su carácter híbrido no se atenía a ninguna de las clasificaciones en las que se organizó el Museo recién creado (Cabrera 2015; *Anuario* 1916), pues en la definición del tipo de colecciones que debía albergar se fue diluyendo la presencia de las secciones de pintura y escultura aplicadas, propias de las exposiciones de artes decorativas. La obra se situaría en tierra de nadie. A ello se sumaría su inadecuación al objetivo de estudiar y difundir fundamentalmente el arte tradicional español (Cabrera y Villalba 2004; Villalba 2015 y 2019; Rodríguez 2015).

Si bien este trabajo resulta anecdótico en el grueso de la producción que conocemos hasta ahora, tiene un inestimable valor en el contexto analizado. Es posible que la composición decorativa, aparentemente sin pretensiones, a pesar de sus dimensiones, fuera concebida pensando en un destino escenográfico. O bien la artista estaba utilizando este medio como escaparate público para demostrar sus habilidades y disponibilidad artística. Es la tercera muestra a la que se presentaba y no dejará pasar la oportunidad de evidenciar su versatilidad. Esta lectura no se contradice con otra reflexión que me parece clave y que atiende a la falta de prejuicios a la hora de abordar un trabajo sincrético y original que transita en los márgenes de los estilos, los formatos y los parámetros duales que enfrentaban las bellas artes con las artesanías o las labores aplicadas. La rareza de un género nada habitual en la práctica artística de las mujeres pondría el foco en la obra de Flora López Castrillo como anomalía.

Bibliografía

- Alcántara, Francisco. 1911. «Exposición de Artes Decorativas». *El Imparcial*, 20 de octubre.
- . 1913. «Arte decorativo. Premios y recompensas». *ABC*, 18 de mayo: 9-10.
- Anuario de MCMXVI del Museo Nacional de Artes Industriales*. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- Aragonès Riu, Núria. 2016. «Intersecciones entre teatro y alta costura: el estatus de la actriz como icono de moda en la *Belle Époque*». En *II Congreso Internacional coupDefouet. Rompiendo el techo de cristal del Art Nouveau*. European Route. Institut del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida. Ajuntament de Barcelona. Disponible en: http://www.artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Aragones_Nuria_Paper.pdf (Fecha de consulta 25/08/2022).
- Baroja Nessi, Carmen. 1933. *El encaje en España*. Barcelona: Labor.

- Blanco Coris, José. 1922. «Exposición de abanicos pintados por Flora L. Castrillo». *Heraldo de Madrid*, 1 de julio.
- Burgos, Carmen. 1910. *Las artes de la mujer*. Valencia: Prometeo.
- Cabanillas Casafranca, África. 2005-2006. «Carmen de Burgos “Colombine”, crítica feminista de arte». *Espacio, Tiempo y Forma*, 18-19: 385-406.
- . 2020. «Margarita Nelken, crítica de arte y feminista: sus artículos sobre mujeres pintoras en *Blanco y Negro* (1926-1931)». En *Las mujeres y el universo de las artes*, eds. Concha Lomba Serrano, Carmen Morte García y Mónica Vázquez Astorga. Zaragoza: Institución Fernando El Católico/Diputación: 355-368.
- Cabrera Lafuente, Ana. 2015. «El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912-1930)». *Además de: revista on line de artes decorativas y diseño*, 1: 89-115.
- Cabrera Lafuente, Ana y María Villalba Salvador. 2004. «Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). De Museo Industrial a Museo Nacional de Artes Industriales (1850-1912)». *Revista de Museología*, 30-31: 81-88.
- Caparrós Masegosa, Lola. 2016. «La institucionalización de las artes decorativas en España: de sección en las Exposiciones Generales de Bellas Artes a Exposición Nacional de Artes Decorativas (1897-1910)». *Res Mobilis: revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 5: 75-100.
- Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913*. Madrid: Gráficas Mateu.
- Catálogos Oficiales de la Exposición Nacional de Bellas Artes 1897 a 1930*. Madrid: Artes Gráficas Mateu.
- Cotelo Guerra, M^a Dolores. 2016. «Una iniciativa pública de capacitación profesional femenina en el primer tercio del siglo xx: la Escuela del Hogar y profesional de la mujer de Madrid». *Innovación educativa*, 26: 59-75.
- Clúa Ginés, Isabel. 2013. «Ídolos de frivolidad: la espectacularización del cuerpo femenino y las celebrities del fin de siglo». En *Lectures du Genre dans la production culturelle espagnole et hispano-américaine*, ed. Jordi Luengo López, 11: 13-26.
- «El arte del abanico». 1923. *La Esfera*, 27 de enero.
- Establier Pérez, Helena. 2000. *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos «Colombine»*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses/Diputación.
- Flecha García, Consuelo. 2000. «Profesoras y alumnas en los institutos de segunda enseñanza (1910-1940)». *Revista de Educación*, extra: 269-294.

- Gaitán Salinas, Carmen e Idoia Murga Castro. 2019. «Victorina Durán y Maruja Mallo: encuentros y desencuentros de dos artistas exiliadas». *Arenal*, 26 (2): 399-425.
- . 2021. «Las artes decorativas, un camino hacia la modernidad: Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán». *Arte, individuo y sociedad*, 33 (1): 183-204.
- Herrera, Aurora (coord.). 2016. *Intermedios. La cultura escénica en el primer tercio del siglo xx*. Madrid: Acción Cultural Española.
- Herrero Delavenay, Alicia e Isabel M^o Rodríguez Marco. 2020. «El Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid en el período 1927-1940: transformación histórica, cambio de sede y nueva propuesta museográfica». *Además de: revista on line de artes decorativas y diseño*, 6: 117-151.
- Llodrà, Joan M. 2020. «Aurora Gutiérrez Larraya. Sobre encajes y otras artes decorativas». En *Las mujeres y el universo de las artes*, eds. Concha Lomba Serrano, Carmen Mor-te García y Mónica Vázquez Astorga. Zaragoza: Institución Fernando El Católico. Diputación de Zaragoza: 345-354.
- Manzarbeitia Valle, Santiago. 2018. «Iconografía e iconología de la Sibila». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 18: 47-63.
- Murga Castro, Idoia. 2017. *Escenografía de la danza en la edad de plata (1916-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Navarro, Alicia. 2021. «Para qué sirve la revolución si no podemos hablar. La danza de la ninfa animalista». En *Yo somos otras. Prácticas de la subjetividad en la creación contemporánea*, eds. Carmen Cortés, Concepción Cortés y Javier Cuevas. Granada: Universidad: 221-242.
- Nelken, Margarita. 1917a. «La vida y las mujeres. El arte decorativo en España 1917». *El día*, 5 de marzo.
- . 1917b. «La vida y las mujeres. Las exposiciones». *El día*, 19 de abril.
- . 1919. «Lo que pueda dar la próxima "Exposición de Bellos Oficios"». *El Fígaro*, 27 de marzo.
- Núñez Rey, Concepción. 2005. *Carmen de Burgos «Colombine» en la Edad de Plata de la literatura española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Pancorba, Bernardino. 1948. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Alcor.
- Parker, Rosiska and Griselda Pollock. 1981. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Nueva York: Pantheon Books.

- Pérez-Villanueva Tovar, Isabel. 2015. «La Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer y las enseñanzas domésticas (1911-1936)». *Arenal*, 22: 313-345.
- Pollock, Griselda. 1988. *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- . 2007. «Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon». En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, comps. Karen Cordero e Ina Sáenz. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- . 2010. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra.
- Ramos Frendo, Eva M^ª. 2001. «Las duquesas de Parcent, dos malagueñas en pos de la cultura y las artes». *Jábega*, 88: 63-70.
- . 2019. «Recreating the Past in the Ornamentation of Stately Homes and the Leisure Activities Conducted Within Them: The Duchess of Parcent as a Case Study for the Spanish Aristocracy in the Early Twentieth Century». *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 2: 231-254.
- Rico, M^ª Luisa. 2012. «La mujer y las Escuelas de Artes y Oficios en la España de la Restauración». *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*, 6: 83-113.
- Rodríguez Bernis, Sofía. 2015. «Tradición y modernidad en las artes industriales españolas del historicismo». *Además de: revista on line de artes decorativas y diseño*, 1: 63-86.
- Rodríguez Marco, Isabel M^ª y Ana Cabrera Lafuente. 2018. «The involvement of women in the National Museum of Decorative Arts of Madrid (Spain): 1912-1942». *Museum History Journal*, 2: 153-173.
- Villalba Salvador, María. 2019. «Texto y contexto. El Museo Nacional de Artes Decorativas como fuente en la investigación histórico-educativa». *Historia y Memoria de la Educación*, 10: 271-308.
- . 2015. «Rafael Doménech y el Museo Nacional de Artes Decorativas. Génesis de una colección». *Además de: revista on line de artes decorativas y diseño*, 1: 44-61.

Anexos

Participación femenina en la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913. Fuente: *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913*. Madrid: Gráficas Mateu.

1. Secciones Primera y Segunda



2. Sección Tercera

Sección Tercera				
Enseñanza y progreso de las artes				
Grupo 19. Elementos para la enseñanza del Arte		Grupo 20. Escuelas de Artes Industriales		
mujeres	0	Esc. Aguirre Madrid, Sec.enseñ. mujeres	Esc. Artes y oficios Cádiz	
hombres	4	mujeres 1	mujeres 0	
Total:	4	hombres 0	hombres 16	
		Total 1	Total 16	
		Esc. Artes y oficios Málaga		
		mujeres 1		
		hombres 5		
		Total 6		
GRUPO 19. ELEM. PARA ENSEÑANZA ARTE	<p>hombres; 4; 100%</p> <p>mujeres; 0; 0%</p>	ESC. AGUIRRE MADRID. SEC. ENSEÑANZA MUJERES	ESC. ARTES Y OFICIOS CÁDIZ	
		hombres; 0; 0%	mujeres; 1; 100%	hombres; 16; 100%
			mujeres; 0; 0%	mujeres; 5; 83%
				mujeres; 1; 17%
		Esc. especial Cerámica	Esc. Artes y oficios Ciudad Real	
		mujeres 0	mujeres 0	
		hombres 3	hombres 2	
		Total 3	Total 2	
		ESC. ESPECIAL CERÁMICA	ESC. ARTES Y OFICIOS CIUDAD REAL	
		hombres; 3; 100%	mujeres; 0; 0%	
		mujeres; 0; 0%	hombres; 2; 100%	
			mujeres; 0; 0%	
		Esc. Hogar y Prof. de la Mujer. Madrid	Esc. Artes y oficios Córdoba	
		mujeres 4	mujeres 0	
		hombres 0	hombres 12	
		Total 4	Total 12	
		ESC. HOGAR Y PROF. DE LA MUJER. MADRID	ESC. ARTES Y OFICIOS CÓRDOBA	
		hombres; 0; 0%	mujeres; 4; 100%	
			hombres; 12; 100%	
			mujeres; 0; 0%	
		Esc. Artes y oficios Palma	Esc. Artes y oficios Palma	
		mujeres 0	mujeres 0	
		hombres 3	hombres 3	
		Total 3	Total 3	
			hombres; 3; 100%	
			mujeres; 0; 0%	



INNOVACIÓN TEATRAL A TRAVÉS DE LOS DISEÑOS TRANSGRESORES ESCENOGRÁFICOS Y DE FIGURINES DE VICTORINA DURÁN CEBRIÁN (1899-1993)

THEATRICAL INNOVATION THROUGH VICTORINA DURÁN CEBRIÁN'S TRANSGRESSIVE STAGE AND COSTUME DESIGNS (1899-1993)

M^o CRISTINA FERRER GONZÁLEZ
Investigadora

Victorina Durán Cebrián,¹ escenógrafa, figurinista, pintora, crítica de arte, docente y directora teatral, nació en Madrid el 12 de noviembre de 1899, a pocos días de un cambio de siglo. Creció entre escenarios y dio sus primeros pasos de la mano de una bailarina del Teatro Real: su madre. Desde muy joven tuvo clara su vocación artística; de hecho, una de las facetas a destacar en su trayectoria es la escenografía, pero no es de extrañar que sus primeras experiencias infantiles entre óperas y ballets, música y teatro, forjaron un conocimiento integral y vivencial del mundo escénico en todas sus perspectivas. Por eso, en cuanto pudo, completó sus conocimientos iniciando sus estudios en el Conservatorio de Música y Declamación –CSMM–, en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado –EEPEG– y, posteriormente, en el Museo de Artes Industriales, ahora de Artes Decorativas –MNAD–.

1 Investigar exhaustivamente la figura de Victorina Durán Cebrián, incluso cuando el único objetivo sea la divulgación –como es el caso–, pasa por el reconocimiento del trabajo, al menos, de las insignes Teresa García Abad (1998), Eva Moreno Lago (2018a; 2018b), Anna Caballé (2019) y Carmen Gaitán Salinas e Idoia Murga Castro (2021); siendo imprescindible la esmerada lectura de la autobiografía, en tres tomos, de Victorina, y la consulta de la extensa hemeroteca, mucha de ella aún a día de hoy muy desconocida, que va desde 1916 hasta su fallecimiento.

De los nueve cursos que realizó en el Conservatorio, los cuatro primeros –1908-1912– los hizo en la modalidad libre y los cinco últimos –1913-1917– en la oficial, viviendo la música como un suplicio y la declamación como una extraordinaria bendición. Al finalizar estos estudios –1917–, se matriculó en la EEPEG, donde amplió y completó su formación. A los pocos meses de empezar, el Claustro de este centro la nombró profesora auxiliar gratuita de Dibujo en la Escuela Normal de Maestras de Madrid –1918-1920–, docencia que ejerció hasta el 17 de marzo de 1920. Su ansia de aprendizaje la llevó a solicitar poder estudiar en el Museo Nacional de Artes Industriales –1919–, donde se especializó en la técnica del batik y del repujado, participó en diversas exposiciones nacionales e internacionales y recibió un premio en 1920 de la citada escuela como reconocimiento a sus obras.

En 1925 solicitó y se le concedió una beca de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas –JAE–, con el objetivo de completar sus estudios en París. Lo hizo como profesora de la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer –EHPM– alegando que sería muy valioso aprender una serie de procedimientos técnicos relativos a la decoración del hogar de la mano de J. Boison para su posterior enseñanza en la mencionada escuela, de la que era docente desde 1921. Propuso dos meses, julio y agosto, para poder, además, asistir a la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas que se celebraría en París. En la sesión del 15 de septiembre de 1925 se le comunicó su concesión con una dotación de 22,50 pesetas diarias. Su expediente venía avalado por su hoja de servicios, su dominio del francés, sus estancias en París y Londres, así como un proyecto original para tapiz de nudo que había sido premiado en los Concursos Nacionales de Arte Decorativo celebrados en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de 1923. Coincidiendo con su estancia en la capital francesa, ganó una medalla de plata por su participación en la Exposición Internacional antes citada.

A sus estudios y labor docente, hay que sumar que Victorina Durán asistió a varias de las representaciones en Madrid de los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev –la compañía más sobresaliente en términos de escenografía y figurinismo–, que desde su primera gira por España –1916– ofreció un amplio abanico de tendencias vanguardistas y modernas gracias a la colaboración de artistas como Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque, Juan Gris, Marie Laurencin, Léon Bakst y un largo etcétera. Entre otras, fue testigo de la «exótica» recreación rusa de *Petrushka* y de *Cleopatra*, que marcarían su concepción de la escena y potenciarían las posibilidades de innovación aplicadas al teatro y la danza. Si a estas circunstancias sumamos su moderna visión de la sociedad y sus contactos con lo más puntero

de las artes y las letras que pasaba por Madrid y París, era lógico que su nombre apareciese en una de las compañías más renovadoras del teatro español, la compañía Teatro Escuela de Arte –TEA–, un laboratorio experimental, dirigido por Cipriano Rivas Cherif y ubicado en el Teatro María Guerrero de la capital, que estuvo activo entre 1933 y 1935 (Gaitán Salinas y Murga Castro 2021).

A partir de 1926, fue profesora especial de Artes Aplicadas a la Industria de la EHPM y, en el curso 1932-1933, profesora de la Residencia de Señoritas, centro dirigido por María de Maeztu y vinculado a la JAE. Su presencia también era exhaustiva y constante en el Lyceum Club. Estando, precisamente, en ese club con el resto de socias, fue cuando se enteraron del levantamiento militar. El grupo era muy diverso y sus reacciones también, tal como ella relató ese recuerdo, pero lo que era unánime fue su seguridad de que el conflicto solo iba a durar unos días que terminaron siendo casi tres interminables años. En esas fechas y en las posteriores, Victorina hacía reportajes a todo lo relacionado con el teatro en Madrid, pese al ambiente de guerra y bombardeos que se sucedían (Durán Cebrián 2018). Afirmaba: «el periodismo siempre me apasionó, no tanto como el teatro, pero era para mí otra manera de estar en contacto con el público» (Durán Cebrián 2018, 248). Además, completó su extensa creación con genuinas obras artísticas en las que consiguió generar un singular equilibrio entre vanguardia y costumbrismo, incidiendo directamente en la renovación teatral de la época. Así pues, sus arriesgadas escenografías y creativos figurines transformaron los clásicos y estáticos fondos escénicos y vestuarios otorgándoles valor propio y dignidad, y fueron esenciales en la modernización del devenir del teatro español, primero, e iberoamericano, después.

Su estética rompedora fue fielmente evocada en la prensa española en artículos que le dedicaban por su geniales obras artísticas, al igual que en sus propios artículos periodísticos, donde detallaba y divulgaba la evolución y revolución del teatro a través de ingeniosas escenografías y audaces vestuarios. Estos se publicaron bajo el epígrafe «Escenografía y vestuario» en dos de los periódicos más emblemáticos de la época: *La Voz* y *La Libertad* –1935-1937. Previamente, el 22 de septiembre de 1935, había publicado en la Revista *Crónica* un monográfico dedicado a «La camisa», seguido de otros como «El corsé» y «El escote femenino». Fue el diario *La Voz* el que publicó una serie de artículos que perfilan su concepto transgresor y moderno de las escenografías y figurines generando una estética más amable y un acercamiento al público, promoviendo así una renovación teatral que rompía arquetipos rígidos y dinamizaba de tal forma los escenarios que facilitaba una interacción más real y directa entre teatro y sociedad. Cabe relacionar algunos de estos artículos: «La

historia en escenografía y figurines» (16/12/1935); «Decorados sintéticos y decorados realistas» (23/12/1935); «Las cupletistas de ayer y de hoy» (30/12/1935); «Obras políticas delante de una simple cortina» (06/01/1936); «Valle-Inclán con sus acotaciones en verso» (20/01/1936); «Interpretaciones europeas del arte oriental» (31/01/1936); «Revistas sin escarcha» (24/02/1936); «Las bailarinas de Degas» (16/03/1936); «Alrededor del teatro argentino» (23/01/1936); «El teatro de los niños» (20/04/1936); «El teatro al aire libre» (20/06/1936); «Los personajes históricos en la escena» (04/07/1936) y «Los negros en Europa» (15/7/1936).

En el primero de estos artículos, Durán (1935a) recordaba que las artistas que montaban una obra teatral histórica, al planificar su trabajo y antes de hacer su primer diseño, se documentaban con todos los datos necesarios para dar autenticidad a su producción. Una misma obra se podía interpretar de diferentes maneras y la creación artística podía desarrollarse dentro de los límites del conocimiento o favoreciendo la fantasía desde la libertad. Es aquí donde los escenógrafos y figurinistas del momento, según su personalidad, personalizaban la plástica de las obras literarias. Se planteaban si había que ir al fondo de la obra o al contexto de la época y país, así como si la interpretación real era la única posible o si se podían plantear alternativas de otra realidad artística, escenográfica y de figurines, rompiendo esos límites.

En otro artículo, Durán (1935b) planteaba que el concepto artístico de la escenografía había cambiado radicalmente. El arte plástico de la postguerra –mundial– había invadido los escenarios con sus representaciones sintéticas y estilizadas del natural. Los fondos sobre los cuales los actores y actrices se movían eran diametralmente opuestos a los que sirvieron de fondo en las obras teatrales durante siglos. De los escenarios teatrales habían desaparecido aquellas grandes perspectivas en las que actores y actrices se empequeñecían o todo lo contrario. Se daba a la escenografía un valor nuevo: a veces únicamente como fondo accesorio; otras, adquiría valor propio. Tal vez esos escenarios sintéticos eran producto de la defensa natural del teatro frente al cine, ya que este tenía un campo ilimitado de escenarios. El decorado realista de los teatros había quedado pobre, sin expresión, frío. La estilización de las formas naturales se imponía. Las manchas de color y las formas geométricas libres invadieron los escenarios, siendo pioneras Rusia, Alemania e Inglaterra. Estas representaciones fueron bien acogidas y el éxito fue rotundo; no obstante, algunas interpretaciones atrevidas se discutieron. Cuando el público vio en el Teatro Real la escenografía de Picasso de *El sombrero de tres picos* se indignó; solo vanguardistas lo admiraron y aplaudieron. Aquellos decorados

eran la manifestación de una revolución artística inadmisibles para el público serio. La vista estaba acostumbrada a los decorados donde los árboles tenían ramas, ramitas con hojas pequeñas, rocas auténticas de madera y ramas que imitaban la fresca hierba. Aquello era serio, y no lo de Picasso. El Teatro Real había sido profanado. Había que ser valientes para dar al público interpretaciones nuevas del Oriente, huyendo de las de cromos y abanicos. Picasso lo hizo diseñando figurines de trajes chinos con toda la modernidad de su temperamento, consiguiendo plenamente el efecto artístico que se proponía, pero no fue ni entendido ni valorado.

Por otro lado, en su artículo «Revistas sin escarcha», Durán (1936a) comentaba que durante mucho tiempo la crítica y el público pedían que las primeras figuras de la escenografía terminasen con aquel tormento visual, pero todo fue inútil: empresarios y directores de escena tenían mucho miedo a romper la tradición. En Madrid había un teatro donde se ofrecían al público espectáculos que podían competir con muchos de los presentados en el Casino de París, entre otros. El arte y el buen gusto vencían a la vieja escenografía de revistas. Sin embargo, todavía se exhibían muchas obras en las que los edificios color verde lechuga con sombras violeta atormentaban durante toda la representación y se mantenían ciertos tonos como los preferidos para la decoración plástica de esos espectáculos, seguramente por alguna razón psicológica. Burmann, famoso escenógrafo alemán afincado en España desde 1913, afirmaba que era muy difícil arrancar un aplauso con decorados grises o azules y que, en cambio, siempre se aplaudía donde los mismos eran de color rojizo.

Con ello entendemos que una de las facetas más importantes en la trayectoria profesional de Durán fue la escenografía. Su contacto desde niña con el mundo de la escena, el ballet, la ópera, el teatro y la música, sin duda, dieron a la artista una versión muy completa de ese mundo, que sustentó con sus estudios en el RCSMM y en la EEPEG.

Con la Dictadura de Primo de Rivera –1923-1930– y la posterior Segunda República Española, se desarrolló un nuevo interés por el teatro popular, lo que facilitaría el surgimiento de grupos teatrales sensibles al carácter colectivo y social de la producción dramática del momento y la reivindicación en dos direcciones: la tradición popular y la vanguardista. La renovación vanguardista apenas se desarrolló al principio, en una escena dominada todavía por la comedia de Benavente, el sainete, el astracán y el drama modernista. Los primeros brotes de ruptura ante este panorama dominado por estructuras puramente comerciales partirán del grupo de Rivas Cherif y Grau, así como del reducido Teatro de la Escuela Nueva. Sin embargo, estos intentos no terminaron de triunfar por falta de un público adecuado, al igual que pasó y sigue pasando con las pinturas vanguardistas.

Al margen del teatro comercial, durante los años 1920 y 1930, surgen los Teatro del Arte –TEA–, agrupaciones de aficionados que desarrollaron una importante labor de renovación teatral con representaciones de autores europeos de vanguardia y dramaturgos jóvenes. Fue durante la Segunda República Española cuando aparecieron grupos universitarios teatrales, como La Barraca de García Lorca y Eduardo Ugarte, con el objetivo de intentar popularizar la cultura renovando el teatro clásico, modernizándolo. Paralelamente, desarrollaron una gran labor pedagógica y socializadora, divulgando la cultura a través de «Misiones Pedagógicas» que acercaban la pintura, el teatro, la lectura y el cine a los pueblos más alejados o aislados de la geografía española.

Entre las intervenciones más destacadas de Durán con el TEA, en 1934, figura su trabajo en un homenaje a Benito Pérez Galdós con la obra *Electra*. La crítica elogió la escenografía (Fernández Almagro 1934, 12): «Estilizado a la moderna, el decorado se limita a situar con tino los puntos de referencia necesarios para el ambiente de cada acto. Síntesis expresiva que armoniza bien con el doble aspecto de *Electra* en su factura literaria: observación realista y transporte lírico». Realizó, también, los figurines de *Crisálida y mariposa*, de Antonio Gutiérrez y fue responsable de telones y trajes de *La decantada vida y muerte del general Mambrú* y de *La leyenda de Don Juan*. Destacó el diseño de los innovadores figurines de *Otra vez el diablo, un cuento de miedo en tres jornadas y un amanecer*, de Alejandro Casona –1935– y los de *Fuenteovejuna*, con Miguel Xirgu, en una adaptación de Rivas Chérif.

La Guerra Civil española truncó la trayectoria de Victorina Durán. Margarita Xirgú, ya exiliada en Argentina e impresionada por el reciente asesinato de su gran amigo Federico García Lorca, la requirió para que trabajase con ella, invitación que aceptó e inició su propio exilio. Su reubicación no fue sencilla. La primera actividad que recuperó fue la de ejercer como escenógrafa, primero en el Teatro Ateneo y el Teatro Maravillas y, más tarde, gracias a la mediación de Natalio Botana, en el Teatro Colón, donde fue ayudante a las órdenes de Héctor Basaldúa. En 1946, realizó los figurines del ballet *Vidala* y elaboró los vestuarios de *Madame Capet* para el Teatro Odeón de Montevideo –1939–, así como los de *Rueda de fuego*, representada en el Teatro Cervantes –1940–, entre otras producciones, recuperando así su afición por impartir lecciones sobre indumentaria, arte y danza (Gaitán Salinas n. d.).

Residió habitualmente en Argentina, donde, además de continuar con su innovadora escenografía y vestuario, asumió la dirección artística de esos dos grandes teatros bonaerenses, Colón y Cervantes, pero sin renunciar a su vasta obra pictórica y exponiendo en Uruguay, Brasil, China, Alemania, entre otros países. En sus palabras (Durán Cebrián 2018,

275): «El Teatro Cervantes fue para mí, durante algún tiempo, mi segunda casa. Este teatro lo hizo María Guerrero, copiándolo exactamente de su teatro de Madrid, que primero se llamó Teatro de la Princesa y después llevó su nombre». Desde que llegó a Buenos Aires el 2 de septiembre de 1937, Durán no dejó de trabajar, combinando, al igual que hacía en España, su trabajo como figurinista para diversas compañías, con las publicaciones sobre conceptos teatrales en diversos periódicos –*La Nación*, *Estampa* y *El Sol*–. Además, fue contratada en el Teatro Colón, desde mayo de 1938, para ocuparse de todo lo relativo al vestuario. Asimismo, su compromiso con el arte teatral le llevó a crear un Grupo de Teatro Indígena de gran significación y calado. A partir de los años cincuenta, su trabajo se diversificó en diferentes tareas más allá de la escena, desempeñadas tanto en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco como en la creación de la Asociación de Cultura Hispánica La Cuarta Carabela. A la par, su obra plástica estuvo marcada por sus viajes a París y España. Junto a la creación del Teatro de Indias en 1963, Victorina Durán, precursora del vestuario vanguardista en España y pionera en la renovación teatral, también fue innovadora a la hora de dar movimiento a todas aquellas figuras estáticas de piedras, alfarería y tejidos, generando el renacer de un arte personal y expresivo (Moreno Lago 2018).

No es de extrañar que Victorina quisiese realizar un montaje sobre la cultura indígena, puesto que en 1952 decidió trabajar en el Museo Municipal de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, ocupación que compaginó con su puesto en el Teatro Colón, hasta que decidió abandonar este último en 1953 para dedicarse solo y exclusivamente al estudio de la indumentaria de la cultura colombina. Ciertamente, mostró desde un primer momento su interés por investigar, estudiar y analizar el vestuario de los pueblos que constituyen la –mal llamada– cultura precolombina, que se reflejaron en bellos y creativos bocetos, así como numerosos apuntes. Estos trabajos, mayoritariamente, iban acompañados de ilustraciones, que fueron la base de muchas de sus conferencias. Difícil de creer, pero cierto, es que la historia no había concedido a la indumentaria importancia alguna, cuando esta ha sido, es y será el elemento más demostrativo del estado psicosocial de los pueblos.

Aunque la historia nos enseñe que la creación artística del espectáculo comienza por el texto, podemos afirmar que, en el caso del Teatro de Indias, no es así. En él, el hecho escénico se concibe primero. Lo atestiguan diversos bocetos escenográficos que no coinciden con el texto escrito. Victorina Durán, al dedicarse al estudio de estas culturas, tenía en mente varias historias, mitos y leyendas que escenificar. Entre sus documentos topamos con un esquema del posible programa de este espectáculo. En este borrador sí tienen cabida estos

bocetos que en su margen derecho aclaran que pertenecen al montaje teatral del Teatro de Indias. Es decir, que Victorina Durán, en su estructura mental de diseñadora plástica, concibió las representaciones escénicas más viables, a través de un concepto visual adquirido por sus investigaciones, viendo las posibilidades plásticas y espectaculares de cada historia o leyenda. Hecha la selección de historias indígenas y con idea conceptual y plástica, acordó con Susana de Aquino la estructura de la obra y el texto definitivo. El concepto de la escenografía y el diseño de los vestuarios de Durán era fruto del estudio previo de la cultura y sociedad indígena. En este sentido, realizar un estudio minucioso sobre el espacio escenográfico, así como de la creación de los personajes a través del vestuario, permitirá descubrir la concepción teatral y la tendencia escénica de esta artista.

En definitiva, Durán rompió con las pautas establecidas y cánones estéticos, creando espacios dinámicos enriquecidos por un vestuario sugerente y diverso que generaba fluidez comunicativa entre el público y la obra en una época en la que, además, estaban consolidándose los grupos teatrales de aficionados que comprobaron cómo el teatro podía influir en la sociedad. Además, su producción artística resultó imprescindible en esa modernización y popularización del arte teatral, poniendo en valor y dignificando las artes decorativas, así como el diseño industrial. Finalmente, después de ejercer durante 16 años de figurinista, escenógrafa y directora artística, regresó a España en 1949 para colaborar con su compañero Salvador Dalí en el montaje teatral de *Don Juan Tenorio* en el Teatro Nacional María Guerrero. A partir de este momento, fue un ir y venir entre Buenos Aires, París y Madrid hasta su definitivo retorno a Peñíscola en la década de los sesenta. Más tarde, a principios de los años ochenta, regresó a Madrid, donde se estableció en los alrededores del Teatro Real y escribió sus memorias. Nunca abandonó su labor pedagógica de la modernización teatral, a través de artículos periodísticos en *La Nación*, *Estampa* y *El Sol*, donde el teatro era el protagonista indiscutible.

Para finalizar, como conclusión, diremos que Victorina Durán fue una mujer adelantada a su época, crítica, transgresora, comprometida con el arte y con la cultura, que no permitió que una sociedad moralista, patriarcal y androcentrista marcara el rumbo de su vida ni le indicara cómo debía ser su comportamiento social o vivencia sexual. Es de justicia recuperar, divulgar y visibilizar su obra, especialmente, en esta ocasión, aquella que generó una renovación del mundo teatral. Las pinturas, los batiks, bocetos y figurines permanecen o, al menos, son susceptibles de permanecer perpetuados en colecciones públicas o privadas en Museos o Archivos, pero la escenografía, los decorados escénicos, son un arte efímero, que

desaparece cuando la obra teatral deja de representarse. Toda una obra de arte, ingenio y belleza con fecha de caducidad, conocida desde el mismo momento en que se crea. El objetivo de la artista fue intentar cambiar el panorama mediocre de una estética teatral realmente trasnochada y sustituirla por una de cuidadosa plasticidad, con maravillosos efectos escénicos. La renovación teatral en la que participó fue audaz y revolucionaria, entendiendo esta como la que es pionera y se anticipa, creando tendencia, un nuevo estilo, una nueva forma de entender, expresar y vivir, en este caso, el teatro.

Victorina, más conocida por sus amigas como Víctor, fue una mujer valiente y transgresora que no ocultó ni negó su lesbianismo, ni la importancia de vivir desde la libertad más profunda la expresión de sus pasiones, sensualidades y deseos, como hizo con sus diseños escenográficos y vestuarios atrevidos (Caballé 2019). Murió en Madrid a los 93 años de edad. En su epitafio figura la siguiente leyenda «No sé si habré dejado de amar por haber muerto o habré muerto por haber dejado de amar».

Bibliografía

- Caballé, Anna. 2019. «La búsqueda del amor sin máscaras». *El País*, 11 de abril.
- Carretón Cano, Vicente. 2005. «Victorina Durán y el Círculo Sáfico de Madrid: semblanza de una escenógrafa del 27». *Revista El Maquinista de la generación*, 9: 4-20.
- Durán Cebrián, Victorina. 1935a. «La historia en escenografía y figurines». *La Voz*, 16 de diciembre.
- . 1935b. «Decorados sintéticos y decorados realistas». *La Voz*, 23 de diciembre.
- . 1936a. «Revistas sin escarcha». *La Voz*, 24 de febrero.
- . 1936b. «El teatro al aire libre». *La Voz*, 20 de junio.
- . 1936c. «Los personajes históricos en la escena». *La Voz*, 4 de julio.
- . 2018. *Mi vida*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Espín, Manuel. 2012. *Mujeres en el filo de la navaja*. Málaga: Ediciones Corona Borealis.
- Fernández Almagro, Melchor. 1934. «El Teatro: María Guerrero». *El Sol*, 4 de febrero.
- Gaitán Salinas, Carmen. n. d. «Victorina Durán Cebrián». En *Diccionario biográfico de la Real Academia de la Historia*. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/137098/victorina-duran-cebrian> (Fecha de consulta: 7/3/2022).
- Gaitán Salinas, Carmen e Idoia Murga Castro. 2021. «Las artes decorativas, un camino hacia la modernidad: Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán». *Arte, Individuo y Sociedad*, 33 (1): 183-204.

- García-Abad García, Teresa. 1998. «Victorina Durán: intuiciones para un espacio escénico». En *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*, coords. José Carlos Torres Martínez y Cecilia García Antón. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 512-518.
- Moreno Lago, Eva María. 2018a. «Dramaturgia inédita, dramaturgia lésbica: conexiones en la escritura de Victorina Durán». En *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio*, eds. Yolanda Romino Martín y Sara Velázquez García. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 177-191.
- . 2018b. *Victorina Durán: escritora y artista de teatro de vanguardia*. Tesis Doctoral inédita. Sevilla: Universidad de Sevilla.

JOYERÍA MODERNA HECHA A MANO: IT'S ART BABY

MODERN HANDMADE JEWELRY: IT'S ART BABY

M^o INMACULADA HURTADO SUÁREZ
Universidad de Málaga

Introducción

Nueva York, 1946. Jane Sabersky –comisaria–, Charlotte Trowbridge –instalación– y Sarah Newmeyer –publicidad– promueven la exposición *Modern Handmade Jewelry* que expuso 22 paneles con 147 piezas de joyería de 25 artesanos/as-diseñadores/as y artistas del momento. Sin duda, esta exhibición fue un importante punto de inflexión en las nuevas ideas desarrolladas en torno a la joyería moderna. Newmeyer (1946, 2) apuntó «que la joyería de hoy en día no necesita ser ni el lujo principesco de piedras y metales preciosos ni el dudoso brillo de los artilugios de línea de producción a veces designados apropiadamente como *Junk Jewelry*». Bajo esta premisa, la selección de piezas mostraba materiales novedosos como el níquel, el plástico, el latón, los guijarros, piezas de ferretería y quincalla o artefactos arqueológicos prehispánicos (Newmeyer 1946) re-contextualizados. El objetivo era que estos ornamentos concienciaran al público sobre las características del material y de su belleza intrínseca, siempre desde una mirada contemporánea (Newmeyer 1946). Eran trabajos artesanales de joyeros/as y de artistas –cercaños o no a esta disciplina–; muchos/as pertenecientes al movimiento *American Studio Jewelry*, quienes hablaban de artistas como joyeros y de joyeros como artistas.

Este texto forma parte de mi Tesis Doctoral inédita, Hurtado Suárez, M^o Inmaculada. 2021. *No solo los diamantes son los mejores amigos de una «chica»: creadoras a la vanguardia del ornamento corporal*. Málaga: Universidad de Málaga, amparada por el Proyecto de Investigación HAR2016-75662 P: «Prácticas de la subjetividad en las artes contemporáneas», bajo la dirección de la Dra. Maite Méndez Baiges.

Entre los expositores varones, se encontraban los conocidos Alexander Calder, Harry Bertoia, Richard Warren Pousette-Dart, José de Rivera, Jacques Lipchitz, Ward Bennett, Julio de Diego, Fred Farr, Paul A. Lobel, Alexander Hammid –director de cine– o Julian Ley –marchante de arte y galerista–. Como es habitual, de las expositoras se ha hablado poco o nada: grandes hombres acompañados por pequeñas referencias a ellas. Aunque se detecte cierta intención paritaria en el comisariado –más de la mitad eran expositoras–, esto solo se queda en intento. Algo similar ocurre con los artesanos navajos que aparecen como grupo cultural en un panel aparte, bajo la tesis curatorial de que (Newmeyer 1946, 2) «las formas que han permanecido tradicionalmente durante siglos, pueden ser empleadas de nuevas maneras». Tradicionales y anónimos/as, sin duda. El espíritu colonialista tiene peso en el comisariado todavía, pues los/las artesanos/as etnográficos/as sufren la segregación racial, aislados/as en un panel grupal y anónimos/as; en una exposición con pretensiones igualitarias que, además, proyectaba equiparar las llamadas artes decorativas y artesanales. Sin embargo, la comisaria, presa aún de su tiempo, deja en el absoluto anonimato a estos/as creadores/as navajos aparcándoles a otra realidad paralela. A su vez, y a pesar de la presencia del comisariado femenino, a las creadoras las definieron como *craftsman* –en masculino–, pero nunca *craftwoman* –el lenguaje siempre es condición definitoria–.

Por todo esto emprendemos esta reconciliación con las mujeres que participaron en esta exhibición y en el nacimiento de una nueva forma de comprender la joyería moderna, examinando las diferentes líneas de trabajo que ellas estaban llevando a cabo en la revolución del *Wearable Art*.

1. En busca de la belleza en la forma del objeto inútil

1.1. Anni Albers y Alexander Reed: «Come Out of the Kitchen, Jewelry!»

Las piezas presentadas por Albers y Reed muestran la maravillosa extrañeza del uso del *hardware* descontextualizado como ornamento corporal: cuatro collares realizados con tornillos hembra, un filtro de fregadero y clips, *jacks* coloreados, escuadras y arandelas (Figura 1).



Figura 1. Anni Albers - Alexander Reed e Izabel Coles, *Modern Handmade Jewelry*, 1946. Cortesía Fundación Josef & Anni Albers ©.

La pareja supo buscar en lo cotidiano las formas constantes de la belleza abstracta. Para proceder en su trabajo, se recrearon en las fórmulas atemporales contenidas las joyas precolombinas descubiertas en la famosa Tumba 7 de Monte Albán, en México (Figura 2).



Figura 2. Collar de oro de la Tumba 7, Monte Albán, Oaxaca, 1939. Fotografía: Josef Albers. Cortesía de la Fundación Josef & Anni Albers ©.

Desde estas formas del pasado, tomaron conciencia de los qués, los cómo y los porqués de esas piezas prehispánicas, con el objetivo de aplicarlo en sus ornamentos futuristas. Inutilizaron objetos cotidianos –*ready-mades*– para convertirlos en ornamento corporal. Sin límites formales ni materiales, buscaron en su entorno objetos utilitarios que identificaban su temporalidad cultural y, con una nueva mirada, aislaron cualidades y calidades desconocidas en lo cotidiano o, más bien, que pasaban inadvertidas a la mirada diaria: tapas de fregadero, arandelas de fontanería, tapones metálicos o de corcho desvelan su belleza intrínseca y se combinan constructivamente de las maneras más inusitadas. Encontraron (Albers 1942, n. p.) «la libertad de ver las cosas desprendidas de su uso, como materiales puros, dignos de ser convertidos en objetos preciosos». Así, conformaron una serie de productos para el ornamento corporal, quizá artefactos-joya, asestando un temerario golpe sobre los fundamentos conceptuales del ornamento tradicional occidental. De igual manera, se colocan a la vanguardia de la democratización ornamental con un sencillo «Hágalo usted mismo». En este proceso creativo, el arte sale desde la cocina, la ferretería y la mercería al mundo y, si queremos, nos permite construir libremente nuestros propios y personales ornamentos.

1.2. Isabel –Isabelle– M. Coles, Nueva York: joyería con imperdibles

Izabel M. Coles presentó cuatro piezas realizadas con imperdibles esmaltados, collares y brazaletes en color oro y plata, verde y azul (Museum of Modern Art 1946), sugiriendo «antiguos adornos egipcios» (Newmeyer 1946, 1). Durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, la escasez de materiales y la economía bélica dificultaron el acceso a materias suntuosas. Ante esto, la joyería popular norteamericana optó por el *ready-made* y, sobre todo, por el uso de imperdibles. Esto se comprueba en publicaciones populares del momento: atrevidos collares de imperdibles en *costumes parties* («Society. Tacky Party» 1920, 5) o en fiestas de novatas («Frosh Girls Being» 1934, 2). Grandes almacenes publicitan «brillantes joyas de imperdibles» («S. H. George & Sons. Tomorrow! New Fashions and Values at Extraordinary Savings» 1932, 5) o tesoros escondidos en *Namm's* (Figura 3) («Namm's Brooklyn» 1940, 367), al igual que *Hess Brothers* (Figura 4) («Hess Brothers» 1940, 2) y *Saks at 34 Th.* («New Budget Seventh Floor. Saks at 34th. Safety pin Necklace» 1940, 72). Incluso la gran modista Elsa Schiaparelli publicita un «brillante collar de imperdibles» («First to Stripling's then back to College» 1940, 32). Puede que estemos ante publicidad engañosa o hemos encontrado un tesoro en la *costume jewelry* de Elsa Schiaparelli, poco o nada conocido, que no se aleja, en absoluto, de sus ediciones surrealistas parisinas.



Figura 3. Publicidad, 1940.



Figura 4. Publicidad, 1940.

Spencers Jewelry va más allá vendiendo estas piezas alistadas entre las «Joyas Patrióticas» («New Fall and Patriotic Jewelry. New Safety pin Jewelry» 1940, 8). ¿Exaltación nacional? Sin duda. La mayoría de norteamericanas lucharon en el *Homefront* sustentando el espíritu patrio y el sentimiento de identidad nacional. Ante la escasez de metales y gemas, la mujer patriótica también luce elementos «innobles» como signo y señal de su adaptación al estado de guerra. «Lo falso» sustituye sin agravios el ornamento de alto *standing* en una especie de manifiesto de resistencia de lo mundano frente al fascismo.

Muchas revistas y libros de *hobbies* enseñaban a fabricar estos ornamentos con una técnica bastante sencilla («Local Flashes» 1940). Eso sí, el mínimo indispensable para un buen collar eran 96 imperdibles («Safety pin Jewelry» 1939). Pero no parecen muchos según las quejas que plantea un redactor de prensa: se han visto verdaderas estructuras andantes de más de 156 imperdibles. «Había oído que había una gran escasez de imperdibles», dice Fayette (1943, 1), «pero no lo quise creer hasta ahora».

Así, Izabel M. Coles recoge los comportamientos que se están produciendo en la moda y las artesanías contemporáneas y eleva estos productos *pop* destinados al ornamento hasta el museo, ese lugar sacralizado.

1.3 Annette Nancarrow: el *objet trouvé* arqueológico aplicado a la joyería

Annette Stephens Nancarrow¹ presentó en el MoMA cinco piezas de joyería en plata, re-contextualizando artefactos arqueológicos mexicanos –cuentas de jade y obsidiana, pequeñas máscaras, o cuentas de coral antiguas aparecen en sus abalorios–. Nancarrow se apropia de piezas arqueológicas, objetos culturales encontrados en excavaciones, un procedimiento no del todo novedoso, aunque sí raro. Ya lo hizo Cartier, ávido coleccionista de restos egipcios en sus creaciones (Dobson y Tonks 2020). Nancarrow produce la misma resurrección del pasado en piezas extrañas, donde los artefactos precolombinos aparecen en la forma de joyería contemporánea, con un uso matérico muy sincero, sin recarga ni oropeles, siempre brutalista y primitiva.

La norteamericana conocía bien la cultura mexicana (Stephens 2020, n. p.) desde que, en 1934, «quedó fascinada por el arte [...] y ciertamente, por la escultura y los artefactos precolombinos mexicanos». Aterrizó en el sitio y momento adecuados, justo cuando México está en su mejor momento de revolución y efervescencia cultural. Además de pintar, como muchos/as joyeros/as coetáneos, comienza a fabricar joyas con restos conseguidos en excavaciones. Arqueóloga y coleccionista de *Ancient American Art*, la artista los convertía en piezas de aspecto «bárbaro» (Nin 1966, 6-7), usando lo que para ella era un tesoro de la herencia de México que podría ser usado como *Wearable Art*.

Sus joyas aparecieron en *Vogue*, *Women's Wear* o *Craft Horizons* («Fabric is the Fashion» 1961), y algunas de las mujeres más influyentes del momento las lucieron: Elizabeth Arden, Helena Rubinstein, Frida Kahlo, Marian Anderson, Helen Fowler O’Gorman, Peggy Guggenheim o Anais Nin (Stephens 2020, n. p.).

Nancarrow encontró en el paraíso mexicano un mundo que la atrajo hacia un arte primitivo, popular o autóctono como medio para una revolución cultural liberadora que se había emprendido años antes. Conocerá, estudiará y trabajará junto a los tres grandes muralistas mexicanos: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro y convivirá junto a destacadas creadoras mexicanas como Frida Kahlo, con quien mantuvo una estrecha relación. Como algunas de ellas, adoptó el atuendo y la ornamentación popular mexicana como forma de una autoconstrucción de raíz vernácula y nacionalista que –creemos– generó los

1 Queremos agradecer a la familia de Annette Nancarrow su colaboración en este estudio: su hijo Luis Stephens, su mujer, Karen Stephens y a su nieta Vivienne Kaneff entre otros. También a las investigadoras Rosmary Carsten y Sandy Hargrove; Patrick Kaptly, historiador de la joyería y a la Dra. Penny Morrill, experta en joyería mexicana. También a la Fundación Leo Matiz Colombia © y a Alejandra Matiz, hija del fotógrafo.

flujos necesarios para iniciar su formulación ornamental. La *gringa* no tardó en transmutarse en mexicana.

El renacimiento mexicano y el furor coleccionista alcanzaron todas las artes, también el diseño de joyería. Los ornamentos de Nancarrow asumen la puesta en valor de «lo mexicano», como una muestra nacionalista e intelectualizada, ya usando joyería prehispánica, ataviándose y coleccionando joyería popular o diseñando una nueva ornamentación de carácter vanguardista que se desarrolla a partir de los ideas, símbolos y formas del mundo mesoamericano, pasados por el filtro de las vanguardias. Optará por la vía de recuperación de antiguos vestigios, generando una joyería moderna de formas que se simplifican y abstraen, sin perder su autenticidad ni la identidad de su pasado. A partir del vestigio, modela bases, agarraderas y remates con latón, cobre o plata, aplicando (Kapy 2020, n. p.) «una gran cantidad de pátina para que las piezas aparecieran acordes con las antiguas reliquias, siendo estas el centro de atención». Muestra la realidad de la pieza arqueológica, situándola en un entorno –la montura– sin viciar los valores de autenticidad y antigüedad de la reliquia. Sus diseños alcanzan el mismo nivel de artísticidad que otros/as orfebres mexicanos/as, pero con una modernidad diferente, una vanguardia primitiva sin refinar, donde no se aspira a la simplificación absoluta sino a la absoluta sinceridad y honestidad (Figura 5).



Figura 5. Anillos y broches de Annette Nancarrow. Cortesía de Luis y Karen Stephens ©.

2. Margaret De Patta: espacio, luz y construcción para el ornamento corporal

Margaret de Patta fue una gran creadora, teórica y profesora de joyería. Presentó al MoMA tres anillos en plata, cristal de roca y cuarzo rutilado y un broche en oro con un topacio ahumado.

De Patta gestiona sus trabajos desde las premisas de «espacio, luz y estructura»; tres conceptos que nos hacen volver la mirada al momento más decisivo de su carrera: el encuentro con la Nueva Bauhaus y el maestro László Moholy-Nagy. Ya era joyera cuando realizó un curso en el Mills College impartido por Moholy-Nagy para luego acceder a la School of Design de Chicago (Sajic 2013), la Nueva Bauhaus creada por Moholy-Nagy.

Sus principales preocupaciones en el diseño fueron los conceptos espaciales y arquitectónicos, la consideración de la joya como escultura para ser vestida, el desafío de la luz como elemento de la pieza, el uso de los materiales y sus texturas en el diseño y la utilización del *objet trouvé*. Pensaba que las formas geométricas elementales –línea, plano, punto–, le permitían mirar hacia la joyería como se mira la arquitectura y que todas estas formas geométricas elementales, podían articularse como estructuras arquitectónicas y espaciales, materializándolas en organizaciones abiertas, voladizos, o elementos flotantes de transparencia mural (Bray 1976).



Figura 6. Margaret de Patta, *Alfiler*, ca. 1947-1950. Fotografía: Peter Brown.

De Patta también integra el movimiento en sus joyas (Figura 6), conectando con las ideas expuestas en el libro *Vision in Motion*; piezas que captan de manera simultánea el espacio y el tiempo (Moholy-Nagy 1947), relacionando planos que se cruzan o se interseccionan, se alejan o se acercan, pasan de la luz, y de ser vistos, a la oscuridad. También juega con la reversibilidad, consiguiendo volúmenes positivos y negativos que se alternan o que aparecen del escondrijo hasta la luz de la visibilidad (Bray 1976). Es el/la usuario/a quien manipula la joya a deseo, introduciendo así una cualidad conversacional en sus trabajos. En esas deseables manipulaciones, la textura del material se asocia en la acción sensitiva y sensual: superficies poco o nada intervenidas frente a otras más pulidas integradas en el proyecto de la pieza. «La buena forma», dijo De Patta (1957, 86), «no necesita decoración; el material y las texturas pueden dar belleza a la forma».

De Patta comenzó a reparar en la transparencia de las piedras; no tanto con su brillo, sino experimentando con la luz y sus juegos dentro y a través de las piedras: transparencia, reflexión y refracción, ilusión de perspectiva, etc. Usa las gemas como lupas, distorsionando la visión, aumentándola o disminuyéndola. Junto con Francis J. Sperisen desarrolla el facetado *Opti-cut* (Figura 7) que multiplica o desplaza el enfoque y nuestra mirada a través de la piedra, valorando las fallas de las piedras o los rutilos encerrados en ellas como algo hermoso (Marhart y Marhart 1987). De Patta pensaba que era fascinante «mirar dentro o a través de un objeto o material», algo ilimitado y emocional, renovando «la función de la piedra preciosa en la joyería, [que] se convierte en algo que estimula el ingenio y la imaginación del diseñador» (citado en Shaifer 2011, 57).



Figura 7. Margaret de Patta, *Colgante Optic-cut*, 1956.
Fotografía: Lee Fatherree.



Figura 8. Margaret de Patta, *Anillo*, 1947.
Fotografía: Lee Fatherree.

«Atrapa tus gemas en el aire», le dijo Moholy-Nagy a la artista, «hazlas flotar en el espacio. No los encierres» (citado en Bray 1976, 15). Y así lo hizo. Redujo hasta mínimos la presencia de las monturas donde engastar las piedras, utilizó voladizos que no infirieran en la transparencia de la piedra e incluso utilizó *epoxi* como adherente, sobre todo en las piedras que quería que aparecieran libres y flotantes (Figura 8). De Patta (1958) dejó por escrito muchas reflexiones; su lúcido pensamiento determinó los puntos inamovibles en su trabajo: cumplir con los requisitos funcionales, eficaz elección de materiales, métodos de trabajo novedosos y, sobre todo, diseñar desde la visión de nuestro propio tiempo. Consideraba que (De Patta, Kramer and Morton 1955, 6) el diseño de joyas lleva inherente «los problemas comunes a la escultura y la arquitectura», ya sea la forma, el espacio, la estructura, la tensión, la escala, la interpretación textural, etc., pues «cada elemento, juega su papel en una entidad unificada». Con esta declaración, se suma a todo el ideario que recorrió las vanguardias abstractas geométricas; aquellas que incorporaron el constructivismo en su credo, la Bauhaus, el Neoplasticismo o los constructivistas soviéticos. Así, reveló que la línea de demarcación entre las bellas artes, la artesanía y el diseño industrial se disolvía ante sus ojos. Un anillo, un colgante o cualquiera de sus piezas es un objeto artístico de igual identidad que otro de los que realizara, solo que de menor escala.

3. Otras *craftwoman* de la exposición *Modern Handmade Jewelry*

Pertenecientes al Studio Jewelers de Nueva York, Hurst & Kingsbury presentaron varias piezas abstractas con alguna estilización vegetal biomórfica. Entre ellas destacamos (Newmeyer 1946, 2) un «pesado collar cuadrado de plata forjada a mano» de calidad medieval y un «clip abstracto en dos planos de plata unidos a una esquina». Joan Hurst era graduada del Art Students League y Jill Kingsbury llega a la joyería pasando por el teatro y la danza.

Adda Husted-Andersen Hinged –danesa afincada en Nueva York– abrió su propio estudio en el Manhattan de 1944. En la muestra, presentó tres pulseras: alambre de plata con piedras, plata esmaltada y plata con apertura en bisagra. Su trabajo (Blauer 2013, 105) está influenciado por el estilo escandinavo «usando las gemas no por su valor intrínseco sino por sus colores», creando joyas más emocionales, trabajándolas como objetos esculpidos en libertad donde «la sensibilidad supera a la técnica».

May Gay de Portland muestra en la exposición dos brazaletes y una cadena, trabajados a partir de grueso hilo de plata y piedras engastadas. A su lado exponía el/la

desconocido/a Ellis Simpson de Nueva York, quien presentó cinco interesantes piezas realizadas en *Lucite* combinada con plata y piedras semipreciosas (Newmeyer 1946); creemos que dichas piedras quedaban sumergidas o embutidas en el metacrilato transparente.

La pintora Fannie Hillsmith presentó a la exposición dos broches con colgantes en material cerámico y alambre de plata (Newmeyer 1946). La prensa no le dedica ninguna referencia, aunque sí a su trabajo en la siguiente exposición *Modern Jewelry Under Fifty Dollar*. Una somera biografía y breve referencia a los materiales que usa: alambre de plata, las piedras semipreciosas, la *Lucite*, elementos cerámicos y algunos objetos encontrados como guijarros desgastados o trozos de vidrio («Modern Jewelry under Fifty Dollars» 1948), en la línea más surrealista del uso del *objet trouvé*.

Gertrude Karlan de Nueva York presentó tres piezas en el MoMA: un broche con turmalina, otro en espiral con un ópalo blanco y un collar con un broche desmontable (Newmeyer 1946). Diseñadora, orfebre, pintora, compositora de música y profesora de artes, Karlan fue una atrevida mujer que «se mezcló en los círculos bohemios de Nueva York» (Kardon 1995, 238) en los años veinte del siglo pasado. En 1927 participa en una de las exposiciones anuales más importantes de Estados Unidos: *Exhibition Women's Art and Industries*. La prensa la define como una de las pocas orfebres americanas, cuando «no muchas mujeres que buscan una carrera se dan cuenta de que la joyería puede ser un trabajo distinguido y remunerado» («Barbaric Jewels Expressive but There's an Art in Wearing Them» 1927, 30). Apareció por primera vez en «The Modern Note in Decorative Arts» (Glassgold 1928, 235). Karlan fue considerada como una de las grandes creadoras del momento, teorizando sobre cómo deben ser las piezas de joyería de acuerdo con las características físicas y personales de cada mujer.

Hilda Krauss también es una gran desconocida. Diseñadora, esmaltadora, orfebre, joyera, ceramista y bordadora experimental –además de profesora–, presentó dos piezas en la exposición: un brazalete de plata, muy geométrico y articulado y un par de pendientes (Newmeyer 1946). En 2017, tres años después de su muerte, The Brookfield Craft Center realizó una exposición retrospectiva, mostrando joyas en plata y oro, con piedras semipreciosas y esmaltadas, junto a sus *brodages* creativos, término acuñado por la autora –*broderie* y *collage* textil– para identificar sus originales trabajos textiles contemporáneos (*Hilda Kraus, Midcentury Modern Craftsman: Retrospective* 2017).

Madeleine Turner fue una prestigiosa joyera neoyorquina entre los años 1930 y 1950. Para la exposición presentó varias piezas en plata: botones, cadenas, un brazalete y un *choker* (Newmeyer 1946). Turner siempre buscó lo duradero e intemporal en sus piezas y, por este

motivo, fue acusada de conservadora («What Makes a Successful Craftsman» 1946). También fue profesora y diseñadora para joyerías como Tiffany o Georg Jensen de Copenhague (Rainwater y Redfield 1998).

Nada conocemos de la pareja Wagner & Zulumian. Presentaron tres piezas en plata: un collar con tres *moonstones*; otro con cinco ágatas engastadas y encintadas por hilo de plata y unos gemelos cuadrados con ágatas verdes (Newmeyer 1946).

Madeleine Burrage de Maine presentó broches de plata con turmalinas, esmeraldas y aguamarinas y collares con calcedonia azul, ágatas, cuarzo amarillo y cuarzo rutilado (Newmeyer 1946), con todas las piedras en talla cabujón. Su hermana era la pintora Mildred Giddings Burrage, quien también realizó diseños para joyería y moda (Shettleworth 2012) –como puede verse en la Colección Burrage del Portland Art Museum–. Creemos que, en algunos momentos, el trabajo debió de ser colaborativo entre ambas, aunque será Madeleine la que realmente formalice las piezas y Mildred, quizás, la que las diseñe. Inicialmente Madeleine Burrage buscaba gemas para coleccionarlas, pasando luego a fabricar sus joyas (Shettleworth 2016). Primero se aficionó a la mineralogía, para luego aprender –de manera autodidacta– las destrezas de la orfebrería. Ella misma buscaba las gemas a pie de explotación minera con un cartucho de dinamita en mano (Mullins n. d.). Su ocupación fue algo inusual: aun siendo mujer, pudo vivir de su búsqueda de minerales y de la fabricación de sus joyas. Siempre fue considerada una «mineralogista de vertederos» (Mullins n. d.), una rebuscadora en las explotaciones menos productivas o abandonadas.

El centro de sus joyas fue siempre la piedra, de la que parte toda la formulación de la pieza: afirmaba que su tamaño, forma, su color y belleza nunca debía cubrirse, ocultada por una masa de material sin sentido. Burrage convirtió en belleza esos desechos minerales.

4. ¿Esto es arte, cariño?

La crítica contemporánea a la exposición *Modern Handmade Jewelry* mantuvo posiciones muy polarizadas en cuanto a la calidad y sentido de las piezas expuestas. El periodista Robert C. Ruark (1946, n. p.) fue el primero en atacar de manera mordaz la exposición:

Mi amor es como una rosa roja, roja, roja, y si es una buena chica, la cubriré de tuercas y tornillos, le colgaré una lata vieja alrededor de su cuello y le pondré sujetapapeles en las muñecas. Y si ella grita «¡Ferretería!» le arrancaré a patadas sus pequeños dientes nacarados, porque amigos, esto es arte, puro arte.

Una romántica solución –apunta el periodista (Ruark 1946)–, una bendición para el amor, mejor que las flores o los diamantes, es cortejarlas con ferralla. Ruark (1946) –con sarcasmo– compara ciertas joyas con un arma muy peligrosa que puede cortarte una arteria. Parece que no comulga con estas novedades artísticas o, al menos, con las peligrosas. No solo arremete contra Albers y Reed, sino también contra Calder (Ruark 1946, n. p.), *A Necklaceman*, y «el collar de movimiento perpetuo, una pieza que cuelga aproximadamente hasta la cintura, [que] se compone de ganchos afilados [...] y garantiza una herida mortal a cualquier zagal que entre sin su armadura bien ajustada». Calder también presentó *The Jealous Husband*, un intimidante collar que también promete heridas mortales a quienes quieran acceder sin permiso hasta una mujer. El escultor materializa –formal y conceptualmente– una pieza defensiva. Tanto por su nombre como por su forma podría recordar objetos represores medievales como el cinturón de castidad que hace inaccesible a la mujer. No obstante, interpretando esta pieza desde la visión inversa, se nos presenta como un objeto limitador espacial ante el cuerpo femenino, quizás defensivo, sí, pero por decisión de ella.

«Lláname reaccionario», finaliza Ruark (1946, n. p.), «pero si me pongo a trabajar a una mujer, no demandaría su afecto con un pedazo de lata martillado o un par de piezas de ferretería arrancadas de la puerta principal». ¿Reaccionario? Nos obliga a pensar que sí, porque –como dice– una joya es un negocio *sobre* una mujer. Roland Barthes (2003, 66) explica que, la joya, para quien la lleva, es una muestra del poder que reside en sus recursos económicos y «un signo de súper-potencia, es decir, de virilidad». Cuando ellos dejaron de usarlas habitualmente, «el hombre delegó en la mujer la exhibición de su propia riqueza» dando testimonio «del poder del marido» (Barthes 2003, 67). Por suerte, esto cambió cuando las mujeres tomaron las riendas de su propia autonomía económica y profesional.

Y cómo no deleitarnos con la imagen que acompaña el artículo de Ruark. La viñeta muestra una sorprendida damisela agasajada por su devoto amante con este simpático collar fabricado con objetos del hogar –plancha, batidora, cafetera, abrelatas, etc.– que penden de una larga cadena (Figura 9). Si lo pensamos bien, tampoco es tan extraño que esta imagen muestre estos regalos a una mujer, situándola en su espacio tradicional y las funciones asignadas históricamente a la reina del hogar. En ese negocio con la joyería, Albers-Reed o Coles arremeten de frente, porque el poder del que hablan sus trabajos no es el pecuniario, sino intelectual, del que –como en el caso de Ruark– muchos y muchas adolecen. Para el periodista (Ruark 1946, n. p.), estos cachivaches de los «“chicos ultra-modernos” –y chicas, no lo olvidemos–, son solo para reírse del público», porque Ruark no quiere o no sabe leer las intenciones verdaderas.



Figura 9. Viñeta, 1946.

Una broma quizás sí –entre otras muchas cosas– pero con el público, una reflexión artística que se divierte jugando con los materiales y las formas. Estos trabajos sí son una pura expresión de arte que quieren llevar el campo de la joyería a una discusión abierta y buscan plantear qué es un/a creador/a, qué ocurre con los materiales o las formas en estas propuestas, abriendo interrogantes como ¿contienen un concepto implícito?, o bien ¿son arte en mayúsculas? Es una pena que solo podamos conocer la opinión de los críticos en prensa y no qué pensó realmente el público que visitó la exposición y, sobre todo, si solo vieron bromas como Ruark o si vieron también preguntas.

Pero la batalla no estaba del todo perdida, porque esta no fue la recepción general de la exposición del MoMA. La periodista Barbara Bundschu (1946a, n. p.) consideró que piezas como las de Albers-Reed tenían «tanto sentido como el que proviene de las cosas más sofisticadas». Con esta afirmación, la periodista se alista en la línea de vanguardia. Bundschu también informa de la batalla de Ruark con otra «escritora de modas» que afirmó en su crítica a la exposición *It's Art* (Bundschu 1946b). El texto se acompaña de una divertida viñeta (Figura 10) que publicita las bondades del *hardware* en joyería, por supuesto, mejor que los



Figura 10. Viñeta, 1946.

diamantes: «¿Diamantes? ¡Puf! ¡Déjeme mostrarle algunas joyas exquisitas de tuercas, pernos y tapones de bañera!» (Bundschu 1946b, 10). Aunque –como todas sabemos– los mejores amigos de una «chica» son los diamantes.

En esta cruzada dialéctica, contestan a Ruark desde *Art Digest* («Flat on His Pendant» 1946, 7). Se está mostrando lo último en joyería moderna, «ya sabes, de las que se improvisan en el momento» –incide irónicamente la revista–. «Es verdad, verdad, pero quizás Robert C. Ruark [...] no se dio cuenta de cuánta [verdad] cuando hojeó la exposición. Al menos no mostró el acostumbrado respeto por los avanzados pensamientos de Anni Albers, Sandy Calder, Alex Reed y otros».

Lippman (1946, 12) abre otra problemática: el propósito de la joyería. Apunta que este es «decorar, completar, y realzar la belleza del portador» y que no debería considerarse «en términos de forma pura o a la luz de su aceptación como diálogo». Una visión

reaccionaria que veta otros campos de acción de los/las creadores/as. Se disgusta por la «alarmante similitud» con «las formas primitivas» y con las piezas realizadas con «todo tipo de materiales prosaicos», a las que «no se les puede negar que con frecuencia son divertidas e incluso sirven para recordar la belleza en la utilidad diaria de los objetos», pero «estos no son diseños modernos y ciertamente, no es indicativo de ninguna tendencia creativa en la joyería». Lippman no tuvo buen ojo, porque todas estas experiencias ornamentales que cuestionaron la condición de la joya nos llevarán, sin solución de continuidad, hasta lo que hoy es esencial en el pensamiento creativo de la joyería contemporánea. De la misma forma que la pintura fue no pintura o la escultura abandonó su retículo, expandiéndose más allá de sus propios límites.

Bibliografía

- Albers, Anni. 1942. «On Jewelry». *Albers Foundation*. Disponible en <https://albersfoundation.org/teaching/anni-albers/lectures/> (Fecha de consulta: 09/03/2020).
- «Barbaric Jewels Expressive but There's an Art in Wearing Them». 1927. *The Indianapolis Star*, October 30th: 30.
- Barthes, Roland. 2003. «De la joya a la bisutería». *Acta Poética*, 24 (1): 63-70.
- Blauer, Etagale. 2013. *Contemporary American Jewelry Design*. Boston: Springer Science & Business Media.
- Bray, Hazel. 1976. *The Jewelry of Margaret de Patta: A Retrospective Exhibition*. Oakland: Oakland Museum.
- Bundschu, Barbara. 1946a. «Even Sink Strainer Receives "Artistic" Acclaim in Jewelry». *Camden Courier*, September 25th.
- . 1946b. «Fashion Writer Disputes Mr. Ruark on Modern "Jools". It's Art Says She». *The Knoxville News-Sentinel*, October 2nd: 10.
- «Collection Madeleine Burrage». En *Portland Art Museum*. Disponible en <http://collections.portlandmuseum.org/objects-1/thumbnails?records=12&query=mfs%20any%20%22madeleine%20burrage%22&sort=9>. (Fecha de consulta: 26/07/2019).
- «Come Out of the Kitchen, Jewelry». 1941. *Boston Sunday Post*, August 3rd: 10.
- De Patta, Margaret. 1957. «Discussion: Theories of Design in Relation to Metals». *Asilomar, First Annual Conference of American Craftsmen*, June. Disponible en <https://digital.craftcouncil.org/digital/collection/p15785coll5/id/3768> (Fecha de consulta: 23/02/2019).

- . 1958. «Vision and Individual Response. Panel II». *Dimension of Design. Second Annual Conference American Craftsmen's Council*, June. Disponible en <https://digital.craftcouncil.org/digital/collection/p15785coll5/id/4419/rec/1> (Fecha de consulta: 18/09/2019).
- De Patta Margaret, Sam Kramer and Philip Morton. 1955. «Jewelry Designers: Bertoia, De Patta, Kramer, Morton, and Winston». *Design Quarterly*, 33: 3-13.
- Dobson, Eleanor and Nichola Tonks. 2020. *Ancient Egypt in the Modern Imagination: Art, Literature and Culture*. Londres: Bloomsbury Academic.
- «Fabric is the Fashion». 1961. *Crafts Horizons*, 21 (3): 18-22.
- Fayette, Wash. 1943. «Meandering Along the Main Stem». *Washington C.H. Record-Herald*, October 15th: 1.
- «First to Stripling's then back to College». 1940. *Fort Worth Star-Telegram*, August 11th: 32.
- «Flat on His Pendant». 1946. *Art Digest*, October: 7.
- «Frosh Girls Being». 1934. *The Daily Item*, October 20th: 2.
- Glassgold, Adolph C. 1928. «The Modern Note in Decorative Arts». *The Art*, 13: 221-235.
- Hilda Kraus, *Midcentury Modern Craftsman: Retrospective*. 2017. Brookfield: Brookfield Craft Center.
- «Hess Brothers». 1940. *Mauch Chunk Times-News*, September 6th: 2.
- Hurtado Suárez, María Inmaculada. 2021. *No sólo los diamantes son los mejores amigos de una «chica»: creadoras a la vanguardia del ornamento corporal*. Tesis Doctoral inédita. Málaga: Universidad de Málaga.
- Kapty, Patrick. 2020. *Entrevista realizada por Hurtado Suárez, M.I.*
- Kardon, Janet. 1995. *Craft in the Machine Age, 1920-1945*. Nueva York: H.N. Abrams.
- Lippman, Bernard. 1946. «A Jeweler Evaluates Exhibition of Modern Handmade Jewelry». *Design*, 48: 12.
- «Local Flashes». 1940. *The Morning Call*, September 16th: 5.
- Manhart, Marcia and Tom Manhart. 1987. *The Eloquent Object: The Evolution of American Art in Craft Media since 1945*. Tulsa: Philbrook Museum of Art.
- «Modern Jewelry under Fifty Dollars». 1948. *Everyday Art Quarterly*, 7: 6-13.
- Moholy-Nagy, Lazlo. 1947. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald-ID Book-Institute of Design.
- Morton, Philip. 1969. *Contemporary Jewelry*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- Mullins, William E. n. d.. «K'Port Woman Finds Hidden Treasure in Abundance Almost at her Doorstep». *Boston Herald*. En Archivo Kennebunkport Historical Society.
- Museum of Modern Art. 1946. «MASTER CHECKLIST: An Exhibition Circulated by The Museum of Modern Art, New York, N.Y.» *MoMA Exhibition 0330 Modern Handmade Jewelry*. Dis-

- ponible en https://assets.moma.org/documents/moma_master-checklist_325529.pdf?_ga=2.10319612.933953467.1600160894-638278120.1594404645 (Fecha de consulta: 16/09/2019).
- «Namm's Brooklyn». 1940. *Daily News*, October 2nd: 367.
- «New Budget Seventh Floor. Saks at 34th. Safety pin Necklace». 1940. *Daily News*, September 25th: 72.
- «New Fall and Patriotic Jewelry. New Safety pin Jewelry». 1940. *Dayton Daily News*, August 30th: 8.
- Newmeyer, Sarah. 1946. «Exhibition of Modern Handmade Jewelry opens at Museum of Modern Art». Disponible en https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325531.pdf (Fecha de consulta: 14/05/2017).
- Nin, Anaïs. 1966. *The Diary of Anaïs Nin, 1947-1955*. Nueva York: Swallow Press.
- Rainwater, Dorothy and Judy Redfield. 1998. *Encyclopedia of American Silver Manufactures*. Atglen: Schiffer Publications.
- Ruark, Robert C. 1946. «It's Art Baby». *Philadelphia Evening Bulletin*, September 27th.
- «Safety pin Jewelry». 1939. *The Times*, November 21th: 8.
- Sajic, Andrijana. 2013. *The Bauhaus 1919-1928 at the Museum of Modern Art, N. Y., 1938: The Bauhaus as an Art Educational Model in the United States*. Nueva York: University of New York. Disponible en https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1182&context=cc_etds_theses (Fecha de consulta: 25/09/2020).
- Shaifer, Jennifer. 2011. *Metal Rising: The Forming of the Metal Arts Guild, San Francisco (1929-1964)*. Washington D. C.: Corcoran College of Art & Design. Disponible en <https://repository.si.edu/handle/10088/18636> (Fecha de consulta: 23/02/2019).
- Shettleworth, Earle G. 2012. «The Making of an Artist: Mildred G. Burrage's Early Years». Disponible en <http://www.tfaoi.com/aa/10aa/10aa78.htm> (Fecha de consulta: 19/04/2020).
- . 2016. *The Art Of Mildred G. Burrage*. Portland: University of New England.
- «S. H. George & Sons. Tomorrow! New Fashions and Values at Extraordinary Savings». 1932. *The Knoxville Journal*, October 23th: 5.
- «Society. Tacky Party». 1920. *Santa Ana Register*, May 15th: 5.
- Stephens, Luis. 2020. *Entrevista realizada por Hurtado Suárez, M.I.*
- «What Makes a Successful Craftsman». 1946. *Crafts Horizons*, 15: 15.

NOTAS SOBRE LOLA CASTELLÓ, PIONERA DEL DISEÑO INDUSTRIAL ESPAÑOL

NOTES ON LOLA CASTELLÓ, PIONEER OF SPANISH INDUSTRIAL DESIGN

C. RAFAEL MARTÍNEZ - MARTÍNEZ
Universitat de València

Lola Castelló –Aielo de Malferit, València, 1947– procede de una familia de clase media. Su padre, Emilio Castelló Silvestre –1908-1984–, dedicó buena parte de su vida a la administración de la empresa familiar, dedicada al cultivo de vides y olivos; su madre, Isabel Colomer Sanchis –1917-1998–, conocida en el ámbito familiar como «Doneta», fue una mujer importantísima en el desarrollo de las habilidades de Lola dado su carácter liberal en una España, recordemos, sumida en la dictadura franquista. Ya de pequeña, la futura diseñadora mostrará interés por el modelado de arquitecturas en barro o por los muebles Thonet ubicados en el ámbito familiar. Algo más tarde y tras los primeros estudios, Lola Castelló cursó los de Decoración en dos centros educativos de la ciudad de València: en la Escuela Barreira, primero, y en la Escuela de Artes y Oficios, donde los acabó en 1969 (Martínez - Martínez 2021).

Castelló se dedicó al diseño de interiores durante los primeros años de su carrera, una vez iniciada la década de 1970. Lo hizo de la mano de un empresario ligado a la industria del mueble, Luis Adelantado. Con él y con los también diseñadores gráficos Vicent Martínez y Daniel Nebot –aunque por aquel entonces la profesión que ejercían ambos era la de dibujantes publicitarios–, Lola Castelló creó el Grupo Nuc. Esta asociación apenas duró algo más de un año, pero dio de sí el diseño de toda una colección –la llamada «Trilátera»– de muebles fabricados en pino, claramente inspirada en el diseño escandinavo. De la época

de mediados de 1970 data el primer diseño de producto de Castelló, que realiza con la colaboración de Martínez y Nebot: una cuna, fabricada asimismo en pino, que puede convertirse fácilmente en un sofá para la habitación de un niño o una niña (Martínez - Martínez 2021).

Al acabarse la aventura del Grupo Nuc, Lola Castelló fundó, junto al que ya por aquel entonces era su marido –el ya mencionado Vicent Martínez– y el comercial Jaime Aguilár, la empresa Pam i Mig en Burjassot. Pam i Mig duró apenas cuatro años. Lola Castelló siguió encargándose del interiorismo y de la gestión de las tiendas que la empresa adquirió (C. Rafael Martínez - Martínez 2021).

Ya en 1980, y una vez disuelta la empresa Pam i Mig, Lola Castelló y Vicent Martínez fundan Punt Mobles, una de las marcas valencianas más importantes en cuanto al diseño de mobiliario se refiere de las últimas décadas. En esta nueva iniciativa empresarial, Lola Castelló seguirá encargándose hasta su salida de la empresa del interiorismo –ya sea en las ferias de muestras a las que acuden o los proyectos que gane Punt Mobles para, v. g., amueblar instituciones como las Cortes Valencianas en 1994– y de la gestión comercial, como directora de este departamento (Martínez - Martínez 2021).

Además, durante la segunda mitad de la década de los años ochenta, Lola Castelló volverá con mayor brío al diseño de producto. Lo hace diseñando para su propia empresa¹ Punt Mobles y para Encanya, una cooperativa de L'Olleria que regentan unas personas próximas, como el gerente Ramón Cerdá Borrás. De esta época destaca su silla *Nit* –Punt Mobles, 1986–. Este diseño temprano obtiene el elogio del arquitecto japonés Arata Isozaki, premio Pritzker de 2019. Isozaki, que escoge la silla *Nit* para el Anuario de Diseño Internacional de 1988, dice de ella lo siguiente (Martínez - Martínez 2021, 36):

Esta silla de la diseñadora valenciana Lola Castelló se ve tan bien de detrás como de delante. El respaldo, negro y curvo, como un manto holgado, queda equilibrado geométricamente por la línea de las patas extendidas. El espacio recortado recuerda ventanas de catedral o arcos moriscos. En conjunto, la forma parece a la vez antigua y moderna.

De esta época también son las mesas *Metropolitana* y *Vira*, de 1998 y 1999 respectivamente, que también producirá Punt Mobles. La primera es de líneas rectas, un mueble sobrio, austero al tiempo que elegante; la segunda tiene una apariencia similar, pues se trata de una mesa circular cuya parte superior, la del cristal, tiene la posibilidad de ser movida

¹ Hemos de recordar que en esta época, siendo como era el diseño algo que estaba empezando a surgir con cierta fuerza, impulsado por la Administración, las y los diseñadores recurren con frecuencia a la creación de sus propias empresas.

para utilizar como contenedor la parte que queda debajo. Asimismo Castelló realizará para Encanya una silla en enea, la *S40*, de 1986; la butaca en caña *Calp*, de 1987; y el sillón y sofá en enea *Ritmo* de 1989 (Martínez - Martínez 2021).

No quisiéramos pasar a la producción del diseño de producto de Lola Castelló de la década siguiente sin antes dejar constancia dos hechos capitales, a nuestro entender. El primero es la puesta en marcha en 1987 de la labor de edición en Punt Mobles, que incluirá en su catálogo la obra de diseñadores y diseñadoras tan importantes a lo largo de los años siguientes como Terence Woodgate, Carme Pinós o el dúo formado por Carles Muro y Charmaine Lay. El segundo es el de la creación del departamento de exportación de la firma ese mismo año, algo que redundará en el conocimiento de las obras diseñadas de Lola Castelló en el extranjero (Martínez - Martínez 2021).

La década de los años noventa, definida por la propia Lola Castelló como de vuelta a un cierto realismo en el diseño, resulta de lo más fructífera. Por un lado, hemos de aludir a su obra diseñada. En este sentido, hemos de destacar tres mesas. Nos referimos, por un lado, a la mesa *Carmen*, de 1990, llamada así en referencia al ballet homónimo de Antonio Gades.² Castelló recibió como regalo un ejemplar del libro *Carmen. El sueño del amor absoluto*. En él se veía a la bailadora Cristina Hoyos en acción. Las formas que describían su falda al bailar fue lo que puso en marcha su imaginación y lo que dio de sí, luego de darle varias vueltas, el diseño de esta mesa (Martínez - Martínez 2021).

En esta década, otra de las mesas diseñadas por Castelló, esta vez en colaboración con Vicent Martínez, es *Papallona*, de 1991. Esta mesa también se caracteriza por la alusión al movimiento, en este caso al de las alas de una mariposa. La última de ellas es *La Camilla*, de 1993 (Figura 1), una reactualización de la mesa camilla, una tipología habitual en la historia del mueble a la que Lola Castelló quiso brindar un homenaje. Esta mesa formó parte de un proyecto alentado por ANIEME –Asociación Nacional de Fabricantes y Exportadores de Muebles de España– que tuvo lugar en Verona en 1993, la exposición *Carmen*, comisariada por el también diseñador Vicente Blasco (Martínez - Martínez 2021). Cabe mencionar, a modo de anécdota, la charla reciente que la diseñadora mantuvo con el psiquiatra Luis Rojas Marcos a propósito de *La Camilla*. Así pues, invitado por la organización del Congreso Diseño, Interior y Salud, organizado por el Colegio de Diseñadores de Interior de la Comunidad Valenciana y celebrado el 22 de septiembre de 2022 en Feria València, Rojas Marcos aludió durante su intervención a la desaparición de la mesa camilla, un mueble que propiciaba,

2 Gades se inspiró en el mito que creó el escritor Prosper Mérimée y tomó Georges Bizet para su celeberrima ópera.



Figura 1. Lola Castelló, *La Camilla*, 1993.

según dijo, la conversación entre las personas que habitaban una casa. Tras el acto, la organización, concedora de *La Camilla* de Lola Castelló, invitó a la diseñadora a charlar en privado con dicho psiquiatra. Según Lola Castelló, ambos rememoraron el papel principal que dicha pieza de mobiliario jugó en sus respectivas casas familiares.

De la década de los noventa también hemos de destacar dos acontecimientos de cierto relieve que nos permiten dilucidar el alcance del trabajo de Lola Castelló. El primero de ellos es el diseño de mobiliario para la parte representativa del edificio de las Cortes Valencianas en 1994, un encargo muy significativo de las capacidades de Lola Castelló y su compañero, Vicent Martínez. El segundo es la concesión del Premio Nacional de Diseño en su edición de 1997 a la empresa Punt Mobles que, recordemos, fue fundada por Lola Castelló y Vicent Martínez. Asimismo, hemos de destacar su participación en la muestra «20 diseñadores valencianos» de 1997, comisariada por Juli Capella y Quim Larrea a petición de Carmen Alborch –a la sazón directora de este centro de arte– en el IVAM-Centre del Carme (Martínez - Martínez 2021).

La década del 2000 no es menos prolífica en el ejercicio del diseño de producto de nuestra diseñadora. De estos años es preciso mencionar la silla *Dinasta* para la firma Bonestil, de 2001, o el taburete *Aalt*, de 2004, que Carlos Pérez y Patricia Molins seleccionaron para la exposición titulada *D'après* que tuvo lugar en el MuVIM de Román de la Calle. El taburete *Aalt* es un homenaje al taburete 60 diseñado en los años treinta del pasado siglo por Alvar Aalto (Martínez - Martínez 2021). Además de este magnífico taburete fabricado en eva que contó con varias versiones, hemos de destacar el diseño del tocador *Ida y vuelta* –Punt, 2006– y de una alfombra, *Rosa rosae* –2007–, que Lola Castelló preparó para Nani Marquina, pero que, finalmente, no se produjo. Como punto final del catálogo como diseñadora de producto de Lola Castelló antes de su jubilación en 2013 cabe mencionar el plato *Sorpresa* de 2010, que llevó a cabo para la firma Porvasal (Martínez - Martínez 2021). Esta última realización nos trae al recuerdo uno de los poemas visuales de Joan Brossa, *Diàleg*, de 1989.

Más recientemente, en el año 2022, Lola Castelló ha vuelto a diseñar –como ella misma nos ha contado– un banco público para un proyecto que se está llevando a cabo en la población de Albentosa en Teruel. También ha participado en el proyecto titulado *La gran D*, una serie de podcast patrocinada por València Capital Mundial del Diseño para la que fue invitada por la periodista e historiadora del arte Anatxu Zabalbeascoa. Otros profesionales del diseño que han participado en dicho proyecto son Inma Bermúdez –Premio Nacional de Diseño de 2021–, Pepe Gimeno –Premio Nacional de Diseño de 2020– o Nacho Lavernia –Premio Nacional de Diseño de 2012–.

Acabaremos abundando en una serie de ideas referentes a la diseñadora. La primera quiere dejar constancia de su carácter de pionera del diseño industrial en España. Incluso en una disciplina tan reciente como el diseño, el papel de la mujer solo ha ido ganando peso con el transcurso del tiempo. La segunda de estas ideas tiene que ver con la importancia que el aspecto de los diseños –la belleza que estos desprendieran– tuvo para Lola Castelló. En este sentido, podríamos emparentarla con Max Bill, un artista y diseñador para quien la funcionalidad debía ir de la mano de la belleza. Por último, hemos de hacer constar el compromiso que Lola Castelló ha mantenido en las últimas décadas con la recuperación de la modernidad perdida tras el fin de la dictadura, por un lado, y, por otro, con un feminismo inclusivo, abierto, que demanda un papel protagonista de la mujer en el diseño y en la sociedad.

Bibliografía

- Martínez - Martínez, C. Rafael. 2021. *Lola Castelló. Belleza y función*. Castelló: Universitat Jaume I, Ajuntament de Castelló.
- . 2022. *Conversación con Lola Castelló en la plaza de Sant Sebastià de Rocafort (València) el 29/07/2022*.

EL DISEÑO EN LA PERSPECTIVA DE LA INVESTIGACIÓN + CREACIÓN: EL CASO DE VESTIDOS ORALES

DESIGN IN THE PERSPECTIVE OF RESEARCH + CREATION: THE CASE OF VESTIDOS ORALES

SANDRA JOHANA SILVA CAÑAVERAL
Universidad del Valle

En esta video-ponencia se expone la procesualidad creativa utilizada para elaborar la obra *Vestidos Orales* y el diseño metodológico, basado en la investigación + creación, que se empleó para configurar la experiencia académico-artística. *Vestidos Orales* es una obra de arte relacional que privilegia la experiencia identitaria de Leidy, Gia, Yuri, Valeria y Diana, cinco mujeres transgénero que viven y laboran en el parque La Libertad en la ciudad de Pereira, y las apuestas creativas de un grupo de estudiantes, profesores y profesionales adscritos al contexto universitario de la misma ciudad. Este proceso fue posible gracias a la apertura sensible y generosa de Leidy Londoño, «La Pulga», como se le conoce en el territorio a la líder de las mujeres transgénero. Ella aceptó darnos la oportunidad de conocer su historia y de ponernos en contacto con el resto de las participantes. Producto de ese trasegar a lo largo de un año y medio de investigación, del encuentro constante con ella y sus compañeras en las residencias –donde trabajan– y en sus casas, surgió el acontecimiento simbólico que orientaría las intuiciones creativas en la creación de *Vestidos Orales*. Al tener contacto, principalmente, con el álbum de familia de Leidy, se identificaron muchas imágenes relativas a las distintas Marchas del Orgullo Gay y a sus peregrinajes en el marco de las honras fúnebres de

Este artículo es la sinopsis de la video-presentación realizada por Sandra Johana Silva Cañaverál en el XXVI Congreso Internacional del Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano, titulada «El diseño en la perspectiva de la Investigación + Creación: El caso de Vestidos Orales». Acceso a la conferencia: <https://youtu.be/Glw1TlqeW6U>.

sus compañeras. Con esta información se decidió que la festividad, es decir, la Marcha del Orgullo Gay, sería el gesto simbólico desde el cual se propondría la creación y que el artefacto sensible para materializar el sentir de la comunidad transgénero del Parque La Libertad sería el vestido. El objetivo fue co-diseñar los vestidos para la Marcha a partir de una serie de encuentros y diálogos que se llevaron a cabo en la universidad. Se trató de un ejercicio proyectual y artístico a través del cual se fraguó la creación, el encuentro, el reconocimiento y la producción de una poética compartida.

