

Silvia Binda Heiserová

# **EL ESPACIO URBANO COMO UN CAMPO DEL PODER**

Reflexión feminista sobre la ciudad  
contemporánea a partir de la práctica artística

Tesis Doctoral

Directora: Mau Monleón Pradas

Mayo de 2021



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



## Resumen

Desde la modernización de las sociedades urbanas a principios del siglo XX, las formas del entorno construido fueron influenciadas por poderes económicos y políticos más que por las necesidades sociales de la ciudadanía. Las consideraciones del espacio urbano como espacio material, espacio simbólico y espacio social han sido analizadas y criticadas bajo un pensamiento interdisciplinar y también desde una perspectiva de género que empezó a articularse con el surgimiento de la segunda ola del movimiento feminista, percibiendo el espacio urbano como construido por y para los hombres. En la presente tesis doctoral se propone una reflexión crítica sobre las dinámicas y los vestigios del poder en el espacio urbano, abordada desde una perspectiva de género. El objetivo de la tesis es determinar, analizar y representar artísticamente aquellas dinámicas del poder masculino que se manifiestan en las ciudades occidentales contemporáneas. La metodología de la investigación se basa en la creación artística mediante la cual se identifican y retroalimentan los conceptos teóricos abordados desde un enfoque multifacético y multidisciplinar. En la primera sección de la tesis se analizan las manifestaciones del poder patriarcal, simbólico e institucional en ciudades, presentadas en cinco capítulos temáticos. La segunda sección explora el espacio urbano mediante la creación artística del siglo XX, estructurada en seis capítulos, cada uno enfocado en un discurso artístico a través del cual nos enteramos de las relaciones del poder en la sociedad urbana del momento dado. Por último presentamos la propia producción artística, conceptualizada como un manifiesto feminista en formato visual, acompañado por textos poéticos y reivindicativos, reclamando el derecho de las mujeres a la ciudad y señalando los temas clave de la desigualdad de género mediante la creación artística multidisciplinaria.

## Resum

Des de la modernització de les societats urbanes a principis del segle XX, les formes de l'entorn construït van ser influenciades pels poders econòmics i polítics més que per les necessitats socials de la ciutadania. Les consideracions de l'espai urbà com a espai material, espai simbòlic i espai social han sigut analitzades i criticades sota un pensament interdisciplinari i també des d'una perspectiva de gènere que va començar a articular-se amb el sorgiment de la segona ona del moviment feminista, percebent l'espai urbà com construït pels homes i per als homes. En la present tesi doctoral es proposa una reflexió crítica sobre les dinàmiques i els vestigis del poder en l'espai urbà, abordada des d'una perspectiva de gènere. L'objectiu de la tesi és determinar, analitzar i representar artísticament aquelles dinàmiques del poder masculí que es manifesten a les ciutats occidentals contemporànies. La metodologia de la investigació es basa en la creació artística mitjançant la qual s'identifiquen i retroalimenten els conceptes teòrics abordats des d'un enfocament multifacètic i multidisciplinari. En la primera secció de la tesi s'analitzen les manifestacions del poder patriarcal, simbòlic i institucional a les ciutats, presentades en cinc capítols temàtics. La segona secció explora l'espai urbà mitjançant la creació artística del segle XX, estructurada en sis capítols, cadascun enfocat en un discurs artístic a través del qual ens assabentem de les relacions del poder en la societat urbana del moment donat. Finalment presentem la pròpia producció artística, conceptualitzada com un manifest feminista en format visual, acompanyat per textos poètics i reivindicatius, reclamant el dret de les dones a la ciutat i assenyalant els temes clau de la desigualtat del gènere mitjançant la creació artística multidisciplinària.

## Abstract

Since the modernization of urban societies at the beginning of the 20th century, the forms of the built environment were influenced by economic and political powers rather than by social needs of citizens. The considerations of urban space as material space, symbolic space and social space have been analyzed and criticized under an interdisciplinary approach and also from a gender perspective, which began to be articulated with the emergence of the second wave of the feminist movement, perceiving urban space as built by and for men. This doctoral thesis proposes a critical reflection on the dynamics and vestiges of power in urban space, approached from a feminist perspective. The objective of the thesis is to determine, analyze and artistically represent those dynamics of male power that are manifested in contemporary western cities. Our research methodology is based on artistic creation that is guiding and mutually reflecting the theoretical concepts approached from a multifaceted and multidisciplinary viewpoint. In the first section of the thesis, manifestations of patriarchal, symbolic and institutional power in urban space are analyzed and presented in five thematic chapters. The second section explores the urban space through the artistic creation of the 20th century, structured in six chapters, each one of them focusing on an artistic discourse through which we learn about the power relations in the urban society of the given moment. Finally, we present our own artistic production, conceptualized as a feminist manifesto in a visual format, accompanied with poetic and declarative writings, claiming the right of women to the city and pointing out key issues of gender inequality through multidisciplinary artistic creation.

Nuestras ciudades son el patriarcado escrito en piedra,  
ladrillo, cristal y hormigón.

—Jane Darke, “The Man-Shaped City”

## Índice

Introducción	1
<b>EL PODER EN EL ESPACIO URBANO</b>	13
1   El patriarcado en el espacio	15
2   Geometrías urbanas	35
3   El orden vertical	67
4   Sólido, gris y permanente: El hormigón	109
5   La remembranza pública	139
<b>LA CREACIÓN ARTÍSTICA MEDIANTE LO URBANO</b>	165
6   La ciudad deshumanizada	167
7   Pintar la ciudad como una declaración feminista	193
8   El espacio urbano como abstracción	207
9   Subversión de la verticalidad	235
10   Situar el cuerpo femenino en la ciudad	255
11   Escribir en el espacio urbano a través de <i>text-based art</i>	275
<b>MANIFIESTO FEMINISTA PARA LA CIUDAD</b>	295
Consideraciones conceptuales del manifiesto	297
HI(S)STORY	309
Urban Memory	321
Na cidade do Rio	333
City of Anxiety	355
Nonplace	345
A Place You Will Never Be	367
Conclusiones	377
Anexo   exposiciones y residencias	383
Bibliografía	439
Índice de artistas	459
Listado de figuras y créditos	465





A Mau y Brano,  
con amor y gratitud  
por su apoyo infinito.



# Introducción

Todavía hoy en día, las mujeres se encuentran confrontadas diariamente con la desigualdad de género, con machismo, con discriminación, con subestimación, con exclusión, con opresión, con restricciones, con agresión, con violencia física, sexual y simbólica, con el poder masculino. El sistema patriarcal incrustado en las sociedades occidentales se manifiesta en una multitud de aspectos de nuestras vidas que incluyen la economía, la educación, la interpretación de la historia, las relaciones sociales o el uso del lenguaje. En cada uno de estos ámbitos, la desigualdad de género es relativamente comprensible para ser definida, reconocida e identificada. Por ejemplo, en los estudios de la economía feminista se puede cuantificar la brecha salarial de género o el trabajo no remunerado de las mujeres, mientras que las lingüistas feministas critican fenómenos gramaticales y patrones específicos del uso del lenguaje androcéntrico y reivindican un lenguaje no sexista que, entre otras cosas, evitaría el uso del masculino genérico. Pero hay un campo de nuestras vidas diarias donde el patriarcado no es fácil de descifrar, donde el poder está incrustado material y simbólicamente, y a la vez es un campo donde se ejecuta la cotidianidad, es un campo que construye nuestra realidad, y este campo es el espacio urbano.

Desde cuando Georges Bataille en los años veinte del siglo pasado consideró la arquitectura como un reflejo de las relaciones sociales, el espacio urbano empieza a entenderse como una expresión dialéctica entre el espacio construido y la sociedad urbana. Cuando décadas más tarde Roland Barthes llevó la semiótica al terreno de la arquitectura, resultó que el espacio urbano podía ser estudiado como un texto escrito por un selecto grupo de personas que manejan el poder. La conceptualización del espacio urbano como un espacio simbólico y un espacio social abre nuevas posibilidades para una lectura feminista donde la ciudad sirve como una metáfora de la sociedad, como un reflejo y a la vez una consecuencia del poder incrustado en las relaciones sociales, por lo cual la crítica feminista del espacio urbano corresponde a la crítica de la sociedad patriarcal.

El espacio urbano construido constituye el mundo material para la ciudadanía que lo habita, es el marco referencial para entender el espacio y la existencia humana en él. Por estos motivos, el espacio urbano se suele percibir como una entidad neutra, fija y permanente, cuya existencia y propósito no se puede cuestionar. Pero el espacio no es ni neutro ni incuestionable, a lo cual apunta la línea de estudios feministas especializada en las relaciones del poder presentes en el espacio urbano. Desde la perspectiva de género se señala que históricamente, las ciudades fueron construidas por y para los hombres, a la vez sistemáticamente excluyendo a las mujeres de todo el proceso de la formación urbana. En gran parte, la exclusión del feminismo en los discursos arquitectónicos y urbanísticos sigue siendo un problema hasta hoy en día, por lo cual se mantiene el pensamiento patriarcal en las sociedades urbanas hasta la actualidad.

El objetivo de la presente tesis doctoral es determinar, analizar y representar artísticamente aquellas dinámicas del poder masculino que

se manifiestan en el espacio urbano. A partir de este objetivo se derivan cuestiones parciales que podemos dividir en dos bloques. En primer lugar, con el fin de lograr el determinar y analizar el poder en el espacio urbano, se definen las siguientes preguntas: ¿mediante qué mecanismos se establece el poder en el espacio urbano? y ¿cuáles son las características, las cualidades y los vestigios del espacio urbano que representan las relaciones del poder? En segundo lugar, con el objetivo de abordar la problemática desde la práctica artística, examinaremos: ¿cómo se relaciona la creación artística y feminista con la temática urbana? y ¿qué posibilidades existen en el panorama de los discursos artísticos para cuestionar las relaciones del poder mediante el espacio urbano?

Queremos señalar aquí que nuestra perspectiva aplicada durante todo el proceso de la investigación es intrínsecamente feminista, por lo cual indagamos sobre todas las preguntas planteadas desde una perspectiva de género, centrada especialmente, pero no exclusivamente, en una visión del tema relacionada con las mujeres y su experimentación del poder en el espacio urbano.

La metodología de nuestra investigación se basa en primer lugar en la propia producción artística cuya fase inicial precede la investigación teórica multifacética. A lo largo del proceso de la investigación, la creación artística abre nuevos temas para el abordaje de los conceptos sobre el espacio urbano percibido como un campo de poder, mientras que al mismo tiempo la creación refleja las consideraciones teóricas sobre las ciudades desde una perspectiva de género. Cuando indicamos que el componente teórico de la investigación es multifacético, nos referimos a la multitud de enfoques, campos y disciplinas cuyos conocimientos, articulaciones y nociones se incluyen en nuestro análisis de los conceptos relacionados con el espacio

urbano. Dentro de la investigación teórica se examina la ciudad, el poder y su representación artística desde la teoría y la historia de la arquitectura, la teoría feminista, la historia del arte, la práctica artística, el urbanismo, la cartografía, la sociología y la psicología social. Esta amplia gama de enfoques está reflejada en la bibliografía elegida, mientras todas las traducciones de textos de otros idiomas al castellano son nuestras propias. El hecho de incluir una multitud de disciplinas en nuestra reflexión permite un abordamiento exhaustivo del tema y contribuye con una síntesis de los conceptos necesaria para captar la complejidad de los aspectos relacionados con el entorno urbano.

Dado el vínculo entre la base inicial para el desarrollo de la investigación y la experimentación personal del espacio urbano, hemos limitado nuestro enfoque socio-geográficamente al ámbito occidental, por lo cual siempre que hablamos de la ciudad y el espacio urbano, nos referimos en primera instancia a las ciudades occidentales. En cuanto al marco temporal, hemos determinado el alcance principal de nuestro interés en la época del siglo XX, ya que es desde los principios de este siglo que empiezan a formarse las ciudades modernas que trascienden hasta el diseño urbano contemporáneo. Durante este siglo también emergen las vanguardias artísticas y el movimiento artístico feminista, que abordamos en nuestro análisis como un reflejo de las transformaciones y estados de la sociedad urbana cambiante.

El núcleo de nuestra investigación es el espacio urbano y las relaciones de poder que podemos identificar en él. Resulta que el espacio urbano, por su carácter visual y por los elementos materiales y simbólicos que contiene, se iba aplicando en discursos artísticos que se apropiaban de los mismos símbolos y patrones de lo urbano para subvertirlos. A la vez, el

espacio urbano abre nuevas posibilidades para expresar una crítica feminista desde la práctica artística. Bajo este planteamiento, nuestra investigación no pretende presentar un profundo análisis de los movimientos artísticos, sino proponer una visión alternativa del espacio urbano desde la práctica artística, que se utiliza como una herramienta de investigación para examinar la temática.

En la primera de las tres secciones de la tesis, titulada “El espacio urbano y el poder,” se analizan las variadas manifestaciones del poder en las ciudades, presentadas en cinco capítulos temáticos. Empezamos con el **primer capítulo** resumiendo los conceptos teóricos fundamentales que definen el espacio urbano en términos de un sistema semiótico, de un espacio social y en un contexto de la perspectiva feminista. Argumentamos que los componentes de la formación del espacio urbano hacen parecer a las ciudades como construidas por y para los hombres, mientras que las mujeres están desplazadas al margen de la sociedad urbana, lo que también se vincula a la brecha de género en la profesión arquitectónica.

El **segundo capítulo** se centra en la exposición del poder en el espacio urbano a través de las formas geométricas omnipresentes en el espacio construido de las ciudades. Profundizamos en el concepto de la geometría del poder y demostraremos mediante el estudio de caso de la ciudad de Brasilia el cómo se constituye el poder desde la planificación urbana, dominada por una geometría simbólica, política, racionalizada y excluyente. Analizando la semiótica de la edificación de varias instituciones gubernamentales y militares, confirmaremos que la geometría urbana se puede convertir incluso en una herramienta del poder simbólico de la autoridad del estado.

Permanecemos en el asunto de las formas urbanas en el **tercer capítulo**, esta vez enfocándonos en la arquitectura vertical abordada como una manifestación explícita del poder masculino y falocéntrico en el espacio urbano. Razonamos que la verticalidad equivale a la masculinidad, apoyándonos en conceptos artísticos, arquitectónicos, históricos y sociológicos que evidencian la atribución de la dicotomía binaria horizontal/vertical al género. Las visiones urbanas androcéntricas se abordan a través de fantasías utópicas de la ciudad vertical, generalmente imaginadas por arquitectos y artistas masculinos como paisajes arquitectónicos autónomos de inmensas dimensiones al borde de una distopía. El rascacielos, siendo la forma arquitectónica vertical por excelencia, es considerado desde una perspectiva histórica como un símbolo del poder masculino y del capitalismo agresivo. Finalmente, el fenómeno de las miradas privilegiadas a las que se accede a través de la arquitectura vertical se identifica como integralmente relacionado con la imagen de la masculinidad, la virilidad y el poder.

En el **cuarto capítulo** examinamos el material de construcción particularmente significativo para la arquitectura urbana del siglo XX - el hormigón. Exploramos los argumentos clave de la crítica del hormigón, percibido como un material de proyectos sociales fracasados, un material anti-hogar y anti-humano. Un análisis del simbolismo del hormigón a través de sus características físicas y emocionales permite señalar sus vínculos al poder simbólico impuesto en el espacio urbano. Sea su forma material como el Muro de Berlín o como un barrio entero de bloques de pisos, típicos para la construcción ideológica en países de Europa Central y del Este bajo la dominación soviética, el hormigón se revela como un material simbólico de la restricción, de la anonimización y del poder autoritario. Una subversión artística del poder inscrito en el hormigón se presenta a través de los discursos artísticos contemporáneos que incorporan el hormigón



en el vocabulario visual de los medios de la fotografía, la escultura o la vídeo-instalación.

El **quinto** y último **capítulo** de la primera sección aborda la brecha de género en la memoria colectiva que se construye mediante el espacio urbano público. Resulta que las mujeres son a nivel global sistemáticamente excluidas y omitidas de la remembranza pública en las ciudades, siendo la subrepresentación femenina presente tanto en la nomenclatura urbana como en los monumentos instalados en el espacio urbano. Argumentamos que la memoria colectiva se crea a través de la personificación de la historia, cuya narrativa e interpretación muchas veces es subjetiva, excluyente, patriarcal y violenta. Las consideraciones sobre los vestigios de la remembranza urbana las ilustramos con ejemplos concretos de la ciudad de València y presentamos iniciativas artísticas, activistas y feministas que remapean la cartografía patriarcal del espacio urbano.

La segunda sección de la tesis bajo el título “La expresión artística mediante lo urbano” explora el espacio urbano desde la creación artística del siglo XX, estructurada en seis capítulos, de los cuales cada uno enfoca en un discurso artístico vinculado al espacio urbano, mediante el cual nos enteramos de las relaciones del poder en la sociedad del momento dado. Con el **sexto capítulo** iniciamos la exploración a principios del siglo XX con las pioneras representaciones artísticas del espacio urbano como un paisaje deshumanizado dentro de la *pittura metafisica* de Giorgio de Chirico. El artista desarrolló su propio lenguaje artístico que visualiza la ciudad como un espacio de melancolía compuesto mediante la unión de partes reales de la arquitectura y motivos metafóricos que surgen como recuerdos y pensamientos fragmentados. Paralelamente, en el ámbito estadounidense, destaca la visión del entorno urbano aportada por Edward Hopper, quien desarrolló su propio discurso pictórico, partiendo de un interés visual en las

estructuras urbanas, junto a la necesidad de visualizar los estados de ánimo en una sociedad cambiante.

Ya que el mundo del arte a principios del siglo XX fue percibido como un dominio masculino perteneciente a los hombres, y también el motivo artístico del paisaje urbano, consideramos la apropiación de la ciudad como motivo principal de la pintura de Georgia O'Keeffe como uno de los primeros discursos artísticos feministas creados alrededor de lo urbano. En el **séptimo capítulo** examinamos en detalle el contexto patriarcal y misógino en el cual O'Keeffe produjo la serie de pinturas dedicadas exclusivamente al paisaje urbano de Nueva York.

El **octavo capítulo** aborda las representaciones artísticas de la ciudad dentro de selectas vanguardias del arte abstracto como es el *futurismo* y la Bauhaus. En ambos movimientos artísticos, dominados por los hombres, se les atribuye una posición inferior a las mujeres artistas, quienes en reacción reivindicaron tanto su posicionamiento en el arte, como en la sociedad. La proyección artística de la experiencia del espacio urbano desde la perspectiva de las mujeres artistas demuestra por un lado su emancipación y determinación por triunfar en el mundo del arte, pero también evidencia su lucha interna e insatisfacción con las condiciones impuestas. En los años cincuenta, bajo la influencia del *arte concreto* la artista Lygia Clark centra su obra en la exploración del espacio a través de la abstracción geométrica, la cual además transfiere desde la superficie del lienzo a la tridimensionalidad, artísticamente conceptualizando lo que sería un monumento democrático. Ubicándonos ya en el movimiento de arte feminista que emerge en los años sesenta, destacamos el insólito imaginario abstracto de Miriam Schapiro por abrir temas de la arquitectura masculina a través de la creación artística, incluso el tema del arreglo espacial y su atribución al género.

La subversión artística del orden vertical en el espacio urbano es el tema explorado en el **noveno capítulo**. La arquitectura falocéntrica vuelve a ser el punto principal de la crítica feminista presentada por Anita Steckel, convirtiendo los rascacielos de Manhattan literalmente en un paisaje fálico. La artista subvierte el poder patriarcal de la ciudad insertando mujeres gigantescas en el imaginario urbano, las cuales a veces aparecen dominando la ciudad, placenteras y libres, mientras que otras veces se encuentran en una posición violenta, derrotadas por la agresión de la arquitectura vertical. Una estrategia semejante a Steckel la vemos empleada en los collage digitales de Valie Export donde se funden los autorretratos de la artista en la geometría de la edificación urbana. Ambas posiciones artísticas expresan la relación ambivalente de la vivencia de la mujer en un espacio urbano patriarcal.

Dentro de la multitud de disciplinas artísticas empleadas en la obra de Valie Export, la temática urbana predomina también en sus piezas producidas dentro del *body-art*. La artista utiliza el cuerpo y el espacio arquitectónico como elementos principales de su discurso en la serie *Body Configurations* con la cual abrimos el **décimo capítulo** en el cual investigamos sobre las estrategias del arte feminista que relacionan el cuerpo femenino con el espacio urbano. El cuerpo desnudo ubicado en el espacio público es utilizado como una herramienta de subversión por Ewa Partum, mientras que Cindy Sherman crea meta-representaciones de los estereotipos femeninos mediante autorretratos escenificados en el espacio urbano. Una subversión de los roles masculinos y femeninos como sujeto y objeto la identificamos en la obra de Sophie Calle, donde la artista toma el rol de la voyeur, persiguiendo a su objeto masculino por la ciudad de Venecia.

Finalmente, cerramos la segunda sección de la tesis con el **undécimo capítulo** revisando las prácticas artísticas de *text-based art* mediante las cuales las artistas insertan mensajes feministas en el espacio urbano. Tal fue el caso de Barbara Kruger que combinó la tipografía con imágenes simbólicas para desafiar las ideologías del poder en la sociedad como son el patriarcado, el sexismo, el capitalismo o el consumismo. La función del espacio urbano como soporte para un discurso feminista la podemos encontrar en la obra de Jenny Holzer que tiene el formato de proyecciones de textos monumentales sobre edificios simbólicos con mucha visibilidad pública. La intervención en el espacio urbano con el fin de criticar la desigualdad de género fue el instrumento básico del equipo artístico y activista Guerrilla Girls para la comunicación de mensajes feministas.

Con la tercera sección de la tesis entramos en la exposición de la propia producción artística, conceptualizada como un “Manifiesto feminista para la ciudad” dividido en seis apartados correspondientes a los títulos de las series producidas alrededor de los conceptos del poder en el espacio urbano. Aquí presentamos un manifiesto visual, acompañado por textos lúdicos, poéticos y reivindicativos, señalando los temas clave del discurso urbano para condenar el patriarcado en el espacio urbano mediante la creación artística multidisciplinaria y reclamar el derecho de las mujeres a la ciudad. De hecho creemos que aún sigue teniendo máxima importancia no dejar de señalar, explicar y condenar la desigualdad de género, especialmente en aquellos aspectos de nuestras vidas donde el patriarcado opera como invisibilizado, normalizado e ignorado, tal como es el caso del poder patriarcal en el espacio urbano.





EL PODER EN  
EL ESPACIO URBANO





# 1 | EL PATRIARCADO EN EL ESPACIO

Sin embargo, a nivel de “sentido común” de nuestras asunciones filosóficas y emocionales más profundas, la base inconsciente de la cultura occidental es la dicotomía de hombre-mujer, la que se ha trasladado tan dañinamente en una concepción de la cultura urbana como perteneciente a los hombres.

—Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City*

Para su análisis sobre la posición de mujeres en la ciudad formada por hombres, la historiadora de arquitectura Jane Darke define el uso del término “patriarcado” refiriéndose al poder de los hombres sobre las mujeres.<sup>1</sup> En nuestra reflexión sobre el patriarcado en el espacio urbano nos apoyamos en la definición del patriarcado como un mecanismo para establecer, mantener y fomentar el poder sobre las mujeres en varios aspectos de la sociedad urbana. Hablar del patriarcado en vínculo con los fenómenos relacionados con la ciudad tiene una importancia especialmente relevante, ya que el espacio urbano opera a nivel simbólico, mediante códigos y significados que están creados en un momento dado por un selecto grupo de personas (en vasta mayoría por hombres) y que consecuentemente

---

1 Véase: Jane Darke, “The Man-Shaped City,” en *Changing Places: Women's Lives in the City*, ed. Chris Booth, Jane Darke y Susan Yeandle (London: Paul Chapman Publishing, 1996), 88-89.

influyen durante generaciones, incluso siglos, en la cotidianidad de la vida urbana. En el primer capítulo nos centramos en los conceptos que explican la semiótica del espacio urbano y revelan el espacio construido como un lenguaje, un texto, mediante el cual se escriben las relaciones sociales, incluso las relaciones del poder. A continuación revisamos los argumentos claves de los textos feministas estudiando el patriarcado a través de sus manifestaciones en el espacio urbano, que empezaron a articularse en los años setenta. Nos preguntamos ¿quién construye para quién? para razonar que las ciudades fueron históricamente construidas por y para los hombres, mientras que las mujeres habían sido sistemáticamente excluidas tanto de la profesión arquitectónica como del propio espacio urbano.

## LA SEMIÓTICA DEL ESPACIO CONSTRUIDO

En los años sesenta emergen las primeras preocupaciones por definir los parámetros principales del significado simbólico en el campo de la arquitectura y el urbanismo, abarcadas bajo la **semiótica arquitectural**. Esta nueva disciplina parte de la semiótica lingüística y su concepto ampliado, articulado por el semiótico Roland Barthes, según quien sería posible estudiar la semiótica de sistemas materiales y visuales:

Es cierto que los objetos, las imágenes y los patrones de comportamiento pueden tener un significado, y lo hacen en gran medida, pero nunca de forma autónoma; cada sistema semiológico tiene su adición lingüística. Donde existe una sustancia visual, por ejemplo, donde el significado está confirmado por su duplicación en un mensaje lingüístico [...] para que al menos una parte del mensaje icónico sea [...] o redundante o adoptada por el sistema lingüístico.<sup>2</sup>

---

2 Roland Barthes, *Elements of Semiology* [1964], trad. Annette Lavers y Colin Smith (New York: Hill and Wang, 1968), 10.

Barthes además llevó esta idea al terreno de la arquitectura, donde identificó el sistema arquitectónico como un sistema semántico que opera mediante variaciones en el estilo de un único elemento que forma parte de un edificio, y cuyo sintagma sería la “secuencia de los detalles a nivel del edificio entero.”<sup>3</sup>

El historiador del arte Donald Preziosi propone una visión de la arquitectura como un código que representa un sistema de relaciones

manifestadas en formaciones materiales, mientras que el medio de este código es normalmente un mosaico de formas, tamaños relativos, colores, texturas y materiales.<sup>4</sup>

Asimismo, según Preziosi, el **código arquitectónico** es un sistema multidimensional que subyace a un orden jerárquico, interviniendo en la construcción de los significados mediante combinaciones de sus parámetros. Entonces habrá diferencias semánticas en cada una de sus variaciones, por ejemplo cuando el mismo color está aplicado sobre la misma forma de diferente tamaño relativo, o cuando se aplican diferentes colores sobre diferentes formas del mismo tamaño relativo. Por este motivo cada detalle del arreglo, la forma o los materiales utilizados en el espacio construido hace una diferencia en la percepción de su significado. Preziosi hace una comparación de los sistemas arquitectónicos y lingüísticos, insinuando que muy probablemente “el espacio construido puede ser decodificado y leído como si fuera un texto.”<sup>5</sup>

---

3 Barthes, *Elements of Semiology*, 63.

4 Donald Preziosi, *Architecture, Language and Meaning: The Origins of the Built World and Its Semiotic Organization* (The Hague: Mouton, 1979), 4.

5 Preziosi, *Architecture, Language and Meaning*, 103-104.

Si el espacio urbano conlleva mensajes, símbolos y significados “escritos” en él, entonces surgen las preguntas ¿quién escribe el espacio urbano? y ¿qué mensajes se transmiten en relación a las mujeres? Estas preguntas servirían como la base para la crítica y la investigación feminista sobre el patriarcado “inscrito” en el espacio urbano. Según la teórica de arquitectura y urbanismo Esther Da Costa Meyer, tanto las diferencias sociales como las del género se están inscribiendo en el espacio urbano. Da Costa Meyer afirma que la sociedad patriarcal y el espacio urbano hablan el mismo lenguaje simbólico, basado en la distinción antónima de los géneros:

[L]a antinomia del género entre el espacio interior y exterior reafirma la función económica (activa) del hombre, y la “no productiva” (pasiva) de la mujer.<sup>6</sup>

Junto con otras teóricas feministas, Da Costa Meyer apunta al rol de los opuestos binarios de cultura/naturaleza, es decir de masculino/femenino, activo/pasivo, vertical/horizontal, mediante los cuales se establece y fomenta la diferencia del género y la dominación masculina también en el espacio urbano. La teórica cultural Elizabeth Wilson señala que “en el pensamiento occidental, la naturaleza y la ciudad [...] están posicionadas como opuestos incompatibles,” por lo cual el campo urbano representa una “trampa” del pensamiento binario.<sup>7</sup> La misma preocupación articula la arquitecta, diseñadora urbana y teórica de arquitectura Diana Agrest, viendo la subordinación histórica de la naturaleza a la cultura como el

---

6 Esther Da Costa Meyer, “La Donna è Mobile: Agoraphobia, Women, and Urban Space,” en *The Sex of Architecture*, ed. Diana Agrest, Patricia Conway y Leslie Kanes Weisman (New York: Harry N. Abrams, 1996), 149.

7 Elizabeth Wilson, “The Rethoric of Urban Space,” *New Left Review* 1, no. 209 (January/February 1995): 146.

concepto fundamental a partir del cual se (auto)confirma el poder masculino todavía en las ciudades modernas.<sup>8</sup>

La arquitecta Leslie Kanes Weisman argumenta que la discriminación del género se constituye a través del diseño urbano y el **simbolismo sexualizado de la forma** arquitectónica. Weisman asevera que la forma del espacio construido puede servir para “simbolizar las anatomías sexuales biológicamente diferentes y los roles de género socialmente diferentes de mujeres y hombres.”<sup>9</sup> En este sentido, Weisman subraya el enlace entre el poder de definir el espacio simbólico y los efectos que este poder produce sobre la cognición de los y las que habitan el espacio urbano, es decir de la ciudadanía:

Lógicamente, los que tienen el poder de definir el universo simbólico de la sociedad, tienen el poder de crear un mundo en el que ellos y sus prioridades, creencias y procedimientos de operación no son solamente predominantes, sino que también son aceptados y avalados por la gran mayoría, sin cuestionarlos.<sup>10</sup>

Weisman además destaca la relación dialéctica entre el espacio construido y el espacio social de las ciudades, que se complementan e influyen entre sí inseparablemente. De hecho, las consideraciones sobre la ciudad como espacio simbólico donde se manifiesta el poder patriarcal no serían completas sin incluir en ellas la visión del espacio urbano como un espacio de relaciones sociales.

---

8 Véase: Diana Agrest, “The Return of the Repressed: Nature,” En *The Sex of Architecture*, ed. Diana Agrest, Patricia Conway y Leslie Kanes Weisman (New York: Harry N. Abrams, 1996): 49-68.

9 Leslie Kanes Weisman, *Discrimination by Design: A Feminist Critique of the Man-Made Environment* (Chicago: University of Illinois Press, 1992), 15.

10 Weisman, *Discrimination by Design*, 10.

## ESPACIO SOCIAL

Georges Bataille declaró en 1929 un postulado que influirá en el pensamiento sobre el espacio construido en el futuro:

La arquitectura es la expresión del ser esencial de las sociedades, del mismo modo que la fisonomía humana es la expresión del ser de los individuos.<sup>11</sup>

Bataille entiende la arquitectura como una capa del comportamiento social que “impone admiración y asombro, orden y restricción,” expresada en un “orden matemático impuesto sobre la piedra.”<sup>12</sup> Esta percepción del espacio arquitectónico en términos del espacio social jugó un papel importante tanto en las posteriores reflexiones filosóficas y sociológicas sobre el espacio como en la crítica feminista.

La percepción del espacio como una construcción social fue detalladamente explorada por el filósofo Henri Lefebvre en *The Production of Space*. Lefebvre subraya que el espacio tradicionalmente entendido en términos geométricos es inseparable de las múltiples dinámicas sociales que ocurren en él. Según Lefebvre, en cada espacio social se imponen divisiones, preferencias, restricciones y ordenes, mediante los cuales se dividen los elementos del espacio en objetos y sujetos. Esta visión del espacio social se puede aplicar en particular al espacio urbano cuya edificación representa una “condensación brutal de las relaciones sociales” entre las autoridades, el estado, los poderosos y la ciudadanía, donde la arquitectura representa solo una parte, visual y material, del espacio social.<sup>13</sup>

---

11 Georges Bataille, “Critical Dictionary [1929],” *October* 60 (Spring 1992): 25.

12 Bataille, “Critical Dictionary,” 25-26.

13 Henri Lefebvre, *The Production of Space* [1974], trad. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), 227-28.

Preziosi constata que “no existe una sociedad humana que no se comunicara, expresara y representara arquitectónicamente.”<sup>14</sup> Por este motivo entiende el sistema arquitectónico en primer lugar como un sistema de relaciones sociales. De acuerdo con ello, Darke afirma que “cualquier asentamiento es una inscripción espacial de las relaciones sociales de la sociedad que lo construyó.”<sup>15</sup> Darke ve el espacio urbano desde una perspectiva feminista como un campo de categorías que establecen espacios para diferentes grupos de la ciudadanía, basados además de raza, edad o clase social en el género, dentro de los cuales los hombres se sitúan tradicionalmente en una posición privilegiada. Esta predominancia masculina encima no necesita ser justificada, lo que explica Pierre Bourdieu en la aceptación de la visión androcéntrica del mundo que “se impone como neutra y no tiene necesidad de expresarse en discursos destinados a legitimarla.”<sup>16</sup>

El espacio como un producto social fue descrito también por el sociólogo Manuel Castells, identificando a las estructuras económicas, políticas e ideológicas como las que interfieren en la producción del espacio urbano.<sup>17</sup> Castells además argumenta que el espacio urbano es demasiado complejo para ser interpretado como un reflejo de la sociedad, y propone entenderlo como una expresión dialéctica entre el espacio y la sociedad:

La matriz social se expresa en el patrón espacial a través de una interacción dialéctica que se opone a las contradicciones y conflictos sociales como tendencias que luchan entre sí en una superación sin fin.<sup>18</sup>

---

14 Preziosi, *Architecture, Language and Meaning*, 6.

15 Darke, “Man-Shaped City,” 88.

16 Pierre Bourdieu, *Masculine Domination* [1998], trad. Richard Nice (Stanford: Stanford University Press, 2001), 9.

17 Véase: Manuel Castells, *The Urban Question. A Marxist Approach*, trad. Alan Sheridan (London: Edward Arnold, 1977); Manuel Castells, “European Cities, the Informational Society, and the Global Economy,” *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie* 84, no. 4 (1993): 247-57.

18 Castells, *Urban Question*, 430.

De la afirmación de Castells podemos deducir que uno de los atributos esenciales del espacio urbano es el infinito **intercambio entre el espacio social y el espacio construido**, los cuales reaccionan a las múltiples dinámicas del clima social. Bajo esta perspectiva resulta que la crítica feminista del espacio urbano tiene la capacidad de ser una estrategia conceptual para articular una precisa y necesaria crítica social del patriarcado.

### PERSPECTIVAS FEMINISTAS DEL ESPACIO URBANO

Los primeros textos feministas que examinaran el enlace entre el espacio urbano y el poder masculino empiezan a aparecer en los años setenta del siglo pasado. En 1974 Elizabeth Lindquist-Cock y Estelle Jussim publican el ensayo “Machismo in American Architecture,” argumentando que la arquitectura moderna se ha establecido en la sociedad como un dominio masculino y machista. Tres años después, Dolores Hayden presenta su ensayo seminal “Skyscraper Seduction, Skyscraper Rape,” apuntando al vínculo entre el espacio urbano y el poder patriarcal falocéntrico a través de la forma arquitectónica de los rascacielos.

En los años ochenta, el grupo de diseñadoras feministas bajo el nombre Matrix, compuesto por Jos Boys, Frances Bradshaw, Jane Darke, Benedicte Foo, Sue Francis, Barbara McFarlane y Marion Roberts, publican colectivamente el libro *Making Space: Women and the Man-Made Environment*. En este libro, subtítulo “un desafío duro a los grandes mitos machistas de la arquitectura metropolitana,” las autoras enumeran los asuntos claves sobre cómo el espacio construido afecta a la experimentación diaria de las mujeres. Su publicación surge como una respuesta a la noción de que pese



a un alto interés en el tema, en el momento dado solo existía muy poca bibliografía publicada sobre él. Entonces el objetivo de las representantes del grupo Matrix fue “desarrollar un enfoque feminista sobre el diseño a través de proyectos prácticos y análisis teóricos, y comunicar nuestras ideas a un público más amplio” mientras que aplicaban una “vista crítica a la forma en que nuestro entorno construido puede afectar a las mujeres en esta sociedad.”<sup>19</sup> Muchas de las miembros de Matrix se perfilaron posteriormente en el campo de la crítica feminista de la arquitectura como autoras de textos fundamentales, tales como “Is there a Feminist Analysis of Architecture?” de Jos Boys, “The Man-Shaped City” de Jane Darke o *Living in a Man Made World: Gender Assumptions in Modern Housing Design* de Marion Roberts.

Las líneas de la crítica feminista del espacio urbano se contornearon en temáticas y posiciones más especializadas alrededor de los años noventa. Una de las líneas dominantes sigue estudiando la relación entre la arquitectura y el género. Dentro de este enfoque, la arquitecta Denise Scott Brown contribuye con el ensayo crítico sobre el sexismo en la profesión arquitectónica “Room at the Top? Sexism and the Star System in Architecture,” el cual basa en sus propias experiencias desde la práctica como arquitecta en ejercicio casada con un arquitecto prominente con quien además colabora profesionalmente. Scott Brown describe con franqueza su experiencia traumatizante de desestimación y denegación de su labor por parte de críticos y otros profesionales de la arquitectura que la estuvieron repetidamente ninguneando y excluyendo como autora de las obras producidas en conjunto con su marido. Con el testimonio de Scott Brown se empezó a romper el tabú y el silencio sobre el sexismo en la profesión arquitectónica, lo que resultó en una consternación sobre la discriminación de género presente en el ámbito profesional de la arquitectura e impulsó un debate abierto sobre el problema.

---

19 Matrix, *Making Space: Women and the Man-Made Environment* (London: Pluto Press, 1984), viii.

Aplicando una perspectiva histórica, varias autoras identifican la raíz del poder patriarcal presente en el espacio urbano en la distinción binaria entre el espacio doméstico, atribuido a las mujeres, y el espacio público, tomado por los hombres. Históricamente prevaleía la idea general de que el lugar de las mujeres está en el espacio doméstico, donde además las mujeres pueden ser fácilmente controladas. El espacio urbano público al contrario se veía como un dominio masculino, un campo de los hombres en donde las mujeres no tienen acceso ni el derecho para estar. Este dualismo a base de género, junto con el de naturaleza/cultura, fue difundido no solamente en el pensamiento filosófico occidental, sino también en el contexto de la formación de las sociedades urbanas modernas.<sup>20</sup> En esta línea, la teórica feminista del arte Griselda Pollock investigó la dicotomía entre el espacio doméstico y el espacio público a través de obras artísticas y de diarios de artistas procedentes del siglo XIX. Pollock retrata la opresión y las restricciones impuestas para las mujeres en el espacio urbano, apoyándose en los escritos de la artista Marie Bashkirtseff:

Lo que anhelo es la libertad de andar sola, de irme y venir, de sentarme en los asientos de las Tullerías, [...] de detenerme y mirar las tiendas de arte, de entrar en iglesias y museos, de caminar por calles viejas por la noche; eso es lo que anhelo; y esa es la libertad sin la que uno no puede convertirse en un verdadero artista.<sup>21</sup>

Pollock concluye que la atribución de la esfera pública y privada se ha vuelto un determinante de la identidad urbana, por lo cual el espacio urbano moderno se ha establecido como un campo basado en la negociación de las identidades del género, intervenida por posiciones críticas sobre el orden impuesto en el espacio sexualizado.

---

20 Véase: Wilson, "Rethoric of Urban Space," 146-51.

21 Marie Bashkirtseff citada en Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art* [1988] (London: Routledge, 2003), 98.

Una perspectiva feminista de la temática urbana en gran parte distinta a la corriente predominante la aportó Wilson, describiendo la ciudad como un posible espacio de liberación y empoderamiento para las mujeres. Wilson apoya sus argumentos en la representación literaria de las mujeres en el espacio urbano para llegar a la conclusión de que la ciudad “podría ser un lugar de liberación para las mujeres.”<sup>22</sup> Wilson asocia esta posibilidad de liberación con la ruptura y la desobediencia como los fenómenos inevitables e intrínsecos de las ciudades, en las que las mujeres han vuelto a ser el síntoma mismo de la irrupción. En este sentido, Wilson propone un cambio radical del enfoque hacia la ciudad, en el cual se intentaría convertir la dicotomía tradicional dañina de masculino/femenino en una oportunidad para reivindicar el espacio urbano, una oportunidad para luchar por lo que sería el derecho a la ciudad:

[S]e podría decir que los “principios” masculinos y femeninos luchan entre sí en el mismo corazón de la vida urbana. La ciudad es “masculina” en su escala triunfal, sus torres y vistas y las regiones industriales áridas; es “femenina” en su abrazo envolvente, en su indeterminación y su plano laberíntico descentrado. Incluso podríamos llegar a afirmar que la vida urbana se basa realmente en esta lucha perpetua entre el orden rígido y rutinario y la anarquía placentera, en la dicotomía de hombre-mujer.<sup>23</sup>

Aunque el enfoque de Wilson destacó por centrarse en un vínculo positivo entre las mujeres y la ciudad, donde la sociedad urbana supone los prerequisites para el aflojamiento del control sobre las mujeres, Wilson también constató la cruda hostilidad de la vida en las ciudades contemporáneas que unen el peligro, el consumismo y la monumentalidad.

---

22 Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women* (London: Virago Press, 1991), 7.

23 Wilson, *Sphinx in the City*, 7,8.

Una recurrente línea metodológica del acercamiento feminista a la problemática urbana la podemos identificar en los estudios de caso enfocados en el análisis de fenómenos particulares de una ciudad o arquitectura específica. Dentro de este enfoque Dolores Hayden abordó las temáticas del poder en el espacio urbano y la construcción de la historia pública a través de la ciudad de Los Ángeles.<sup>24</sup> La teórica cultural Meaghan Morris centró su investigación en el fenómeno de los centros comerciales como espacios simbólicos de la cotidianidad femenizada, mientras que el arquitecto Joel Sanders analizó las representaciones de la masculinidad en la arquitectura de las instituciones militares de las fuerzas armadas estadounidenses.<sup>25</sup> La ciudad de Toronto sirvió como punto de partida para la exploración de la relación entre el género, la construcción de condominios y la ciudadanía urbana, presentada por Leslie Kern.<sup>26</sup> En una perspectiva global podemos constatar, que la investigación feminista del espacio urbano no se puede limitar ni en sus temáticas, ni en sus metodologías. Al contrario, creemos que una predeterminación rigurosa de los enfoques y los métodos de la investigación feminista sobre el espacio urbano serían contraproducentes, ya que el punto de perspectiva se adapta constantemente y reacciona tanto a las dinámicas urbanas como a los campos emergentes de las teorías feministas.

### ¿ QUIÉN CONSTRUYE PARA QUIÉN ?

Para acercarse a una perspectiva más completa de la dominación masculina en el espacio urbano, es imprescindible considerar las dinámicas de la producción de las ciudades y los componentes que participan en ella.

---

24 Véase: Dolores Hayden, *The Power of Place. Urban Landscapes as Public History* (Cambridge: The MIT Press, 1995).

25 Véase: Meaghan Morris, "Things to Do with Shopping Centres" y Joel Sanders "Cadet Quarters, US Air Force Academy, Colorado Springs," en *Gender, Space, Architecture. An Interdisciplinary Introduction*, ed. Jane Rendell, Barbara Penner y Iain Borden (London: Routledge, 2000), 168-81, 353-57.

26 Véase: Leslie Kern, *Sex and the Revitalized City: Gender, Condominium Development, and Urban Citizenship* (Toronto: UBC Press, 2010).

Argumentamos que la construcción urbana desde su inicio subyace a posiciones del poder que habilitan la formación del espacio urbano. Este proceso comienza a nivel de la administración pública, cuyos representantes disponen del poder político para definir la planificación urbana y autorizar permisos para la construcción, es decir formar el espacio urbano en su plano general. La construcción urbana está además vinculada al poder económico de individuos y compañías que disponen de recursos para construir, mientras que por regla general más recursos financieros dan lugar a una ubicación lucrativa de la edificación, su alta visibilidad y su espectacularidad. También participan en el proceso de la formación urbana todas las profesiones arquitectónicas y de diseño urbano, cuyas representantes tienen el **poder de diseñar** la forma del espacio urbano. De cada uno de estos niveles de la producción del espacio, las mujeres fueron tradicional y sistemáticamente excluidas.

Darke constata que “los hombres siempre han sido el género dominante en las ciudades, como gobernantes, decisores, generales y líderes culturales,” mientras que la figura de la mujer en el espacio urbano público está según Wilson vinculada a la imagen de la prostituta, de la “mujer pública.”<sup>27</sup> Las mujeres experimentan según Darke una permanente ansiedad relacionada con el peligro que la ciudad representa para ellas, además de que se les prescribe la manera de comportarse:

Las mujeres saben que el espacio de la ciudad realmente no les pertenece. Saben que la mayoría de las ciudades son peligrosas, que solo pueden usar ciertas partes de la ciudad y solo en ciertos momentos, y que incluso en aquellos espacios donde se les permite estar (como invitadas) deben comportarse de ciertas maneras.<sup>28</sup>

---

27 Darke, “Man-Shaped City,” 91. Véase también: Wilson, *Sphinx in the City*.

28 Darke, “Man-Shaped City,” 89.

Conforme a Weisman, en las sociedades patriarcales el espacio urbano tanto material como social es el producto de “la experiencia masculina, la conciencia masculina y el control masculino.”<sup>29</sup> Dado que las mujeres han sido históricamente excluidas del espacio urbano y su producción, no sorprende que tampoco fueran consideradas como destinatarias de la producción urbana o como usuarias de las ciudades. Basándose en la observación de la ausencia de las mujeres en la práctica arquitectónica de los edificios más visibles del espacio urbano, Elizabeth Lindquist-Cock y Estelle Jussim afirman que la mayoría del paisaje urbano estadounidense dominante está construido “por los hombres para el establecimiento masculino,” que está marcado por “la arrogancia, la fuerza intimidatoria, el enamoramiento monomaniaco con el tamaño, la fuerza y el dominio.”<sup>30</sup>

Con la intención de cuestionar la relación entre la teoría y la práctica arquitectónica, Jane Rendell propone una deconstrucción de la percepción general del espacio construido como un resultado de la profesión arquitectónica argumentando que no es en primer lugar el arquitecto quien construye el espacio urbano, sino que este es un proceso que involucra tanto a los constructores, como a las personas que habitan el espacio arquitectónico a largo plazo una vez esté construido.<sup>31</sup> Podemos entonces deducir, que el espacio urbano no se genera en el momento de su diseño, sino en el transcurso de su uso cotidiano. Siguiendo esta lógica, el diseño del espacio construido debería ser determinado en función a sus usuarios y usuarias, sus necesidades y sus vidas cotidianas, que se realizan en el entorno

---

29 Weisman, *Discrimination by Design*, 10.

30 Elizabeth Lindquist-Cock y Estelle Jussim, “Machismo in American Architecture” *Feminist Art Journal* 3, no. 1 (Spring 1974): 9.

31 Jane Rendell, “(Un)doing It Yourself: Rhetorics of Architectural Abuse,” *The Journal of Architecture* 4, no. 1 (Spring 1999): 101.

físico de la ciudad. A este aspecto apuntó el historiador y sociólogo Lewis Mumford afirmando que

los factores sociales son primordiales, y la organización física de una ciudad, sus industrias y sus mercados, sus líneas de comunicación y tráfico, deben estar subordinados a las necesidades sociales.<sup>32</sup>

Al contrario, la historia evidencia que las consideraciones de las necesidades sociales no se han tomado en cuenta como punto de partida al planificar y diseñar las ciudades. La omisión de la ciudadanía de la formación del espacio urbano puede estar en gran parte relacionada con la práctica arquitectónica, donde el personaje del arquitecto tiene una posición privilegiada y celebrada poniéndole en un pedestal, desde el cual el arquitecto proyecta ante todo sus visiones subjetivas, utópicas y espectaculares en el diseño del espacio construido.

Una visión androcéntrica del espacio urbano y la arquitectura se presenta notoriamente tanto en la obra teórica como en la práctica arquitectónica de Le Corbusier. Para Le Corbusier, la forma del espacio urbano representa el reflejo del arquitecto, afirmando que “el Arquitecto, mediante su ordenación de formas, realiza un orden que es la pura creación de su espíritu.”<sup>33</sup> En este sentido podemos encontrar en Le Corbusier un ejemplo del arquitecto que diseñó sus visiones, sin realmente tomar en consideración las necesidades humanas reales, además de excluir explícitamente a las mujeres del espacio construido. Al aspecto autoritario

---

32 Lewis Mumford, *Culture of Cities* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1938), 482.

33 Le Corbusier. *Towards A New Architecture* [1923], trad. Frederick Etchells (New York: Dover Publications, 1986), 11.

de la planificación urbana de Le Corbusier apuntó el politólogo y antropólogo James C. Scott declarando que

la ciudad de Le Corbusier fue diseñada ante todo como un taller de producción. Las necesidades humanas, en este contexto, fueron estipuladas científicamente por el planificador. En ninguna parte admitió que los sujetos para los que estaba planeando pudieran tener algo valioso que decir sobre este asunto o que sus necesidades pudieran ser plurales en lugar de singulares.<sup>34</sup>

Al imponer la forma y la estética urbana, el arquitecto a la vez impone el orden social en el espacio urbano, el cual moldea según su concepto personal de lo que sería la arquitectura ideal. Una arquitectura formulada bajo este principio está según Scott predestinada al fracaso, ya que inherentemente “ignora los atributos esenciales de un verdadero orden social en funcionamiento.”<sup>35</sup>

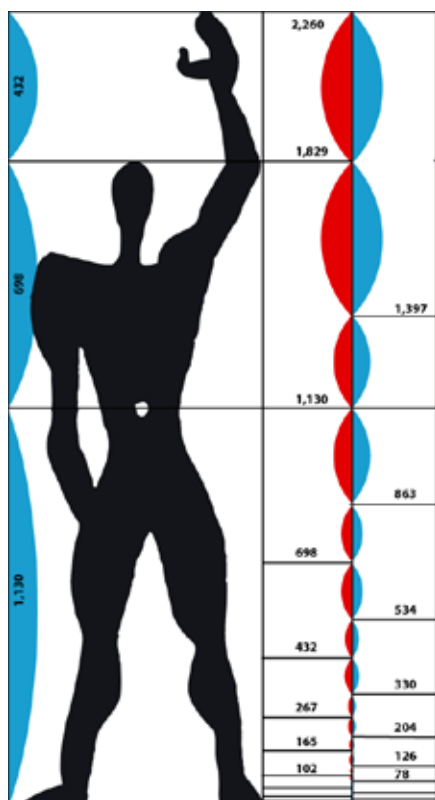
La específica omisión de las mujeres está presente como rasgo inmanente del pensamiento arquitectónico de Le Corbusier, articulado en sus numerosos escritos teóricos sobre la arquitectura urbana. En las obras *The Modulor* y *Modulor 2* Le Corbusier propone un nuevo sistema de medidas arquitectónicas que asegurarían el ideal de las proporciones de construcción. Estas medidas se basan en la figura masculina representada en el “hombre Modulor” (fig. 1.1). Le Corbusier sitúa al hombre como estándar de perfección, como medida universal, como la referencia para el espacio construido y como el determinante del espacio social. A la vez incorpora el icono del

---

34 James C. Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed* (New Haven: Yale University Press, 1998), 115.

35 Scott, *Seeing Like a State*, 6.





1.1 El hombre Modulor de Le Corbusier, 1946.



1.2 Le Corbusier al lado del Modulor fundido en la pared de hormigón, Marseille, 1952.

Modulor en la edificación como un tipo de marcado del territorio material (fig. 1.2), lo cual podemos considerar una visualización literal de la arquitectura masculina descrita por Darke como “el patriarcado inscrito en piedra.”<sup>36</sup> Podemos afirmar que Le Corbusier desde su posición de un hombre privilegiado literalmente construye un mundo para los hombres, lo que en total corresponde al contexto patriarcal de la sociedad que desplaza a las mujeres al margen de la sociedad urbana y les inhabilita de su participación en la formación del espacio urbano.

36 Darke, “The Man-Shaped City,” 88.

## ¿DÓNDE ESTÁN LAS ARQUITECTAS ?

Cuando en 1971 Linda Nochlin reveló los mecanismos de la sistemática exclusión institucional de las mujeres artistas de la historia del arte en su ensayo seminal “Why Have There Been No Great Women Artists?” se empezó a considerar una nueva perspectiva feminista de la omisión de las mujeres en varios ámbitos de la sociedad. Con la misma perspectiva y urgencia se podría adaptar la pregunta a ¿por qué no había grandes mujeres arquitectas?

En busca de respuesta a esta pregunta, Elizabeth Lindquist-Cock y Estelle Jussim abordan la brecha de género en la profesión arquitectónica a través de un fenómeno que titulan el **machismo arquitectural**.<sup>37</sup> Al revisar la literatura principal especializada en la arquitectura contemporánea, las autoras constataron que en los libros de relevancia no se menciona ni una mujer arquitecta. Según Lindquist-Cock y Jussim, parece que existiese una conformidad colectiva en la sociedad sobre que los hombres son los que construyen y las mujeres son las que decoran. Esta atribución de habilidades al género arraigada en el pensamiento occidental puede provocar una cadena de razones por las cuales las mujeres en general no fueron apoyadas para, ni se decidieron por perseguir una profesión en el ámbito arquitectónico.

Una revisión detallada de la relación entre la arquitectura y el feminismo la aporta la publicación *Architecture and Feminism* agrupando textos clave de la crítica de la arquitectura y el urbanismo desde una perspectiva de género. La editora Debra Coleman identificó un problema relacionado con el feminismo en su connotación negativa que se ha

---

37 Véase: Elizabeth Lindquist-Cock y Estelle Jussim, “Machismo in American Architecture” *Feminist Art Journal* 3, no. 1 (Spring 1974): 9–10.

extendido en la percepción general, obstaculizando los esfuerzos del movimiento feminista:

El feminismo, dado su uso frecuente en la cultura de masas, es una palabra impopular evocando el espectro de la boomer solterona, la supermamá agotada, la mujer con una carrera sin hijos o hijas y, por supuesto, la que odia a los hombres y la lesbiana. Incluso entre las mujeres, el feminismo es a menudo malentendido y quizás incluso un poco temido.<sup>38</sup>

Todos estos aspectos tienen según Coleman como consecuencia que no exista un consenso general sobre la relevancia del feminismo para las disciplinas arquitectónicas y que el feminismo no se mencione explícitamente en textos sobre las mujeres en la arquitectura, justo por el riesgo a priori de rechazo de las posiciones feministas. De hecho, creemos que para que se asegurara una continuidad y amplia aceptación del feminismo por parte de la sociedad, este debería responder a la demanda legítima y necesaria por su autoevaluación, actualización, reconceptualización y definición de sus objetivos específicos.

Recientemente, la historiadora de la arquitectura Despina Stratigakos se hace de nuevo la pregunta ¿dónde están las arquitectas mujeres? la cual todavía en la actualidad identifica como una cuestión vigente y oportuna. Stratigakos incluye en su perspectiva la aparición de la tercera ola feminista en la arquitectura para concluir que esta causa un efecto contraproducente en cuanto a la aproximación a la igualdad.<sup>39</sup> El momento problemático radica según Stratigakos en que se insiste en la meritocracia y el talento como los determinantes del éxito en la

---

38 Debra Coleman en Debra Coleman, Elizabeth Denza y Carol Henderson (eds.), *Architecture and Feminism* (New York: Princeton Architectural Press, 1996), x.

39 Véase: Despina Stratigakos, *Where Are the Women Architects?* (Princeton: Princeton University Press, 2016).

arquitectura, sin tomar en consideración el género, con lo cual estos enfoques

no reconocen que el clima hostil de la profesión para las mujeres ya elimina una parte importante y vital de ese grupo de talentos. Y eso significa más arquitectura mediocre, se mire como se mire.<sup>40</sup>

Ya que la historia de la arquitectura “no está basada en una simple meritocracia” sino en una “narrativa del pasado escrita y revisada” por personas concretas, la posición actual de las mujeres en la arquitectura tiene que ser abordada en un contexto histórico.<sup>41</sup> Aquí Stratigakos menciona un punto clave que debe considerarse inseparablemente de la problemática de la brecha del género en la arquitectura, y es la omisión histórica de las mujeres que no permite una posición inicial igualitaria entre las mujeres y los hombres.

Hemos podido ver que desde los años setenta el espacio urbano ha vuelto a ser un punto de partida relevante para la crítica feminista del patriarcado incrustado en las sociedades modernas. En los capítulos a continuación nos centraremos en fenómenos concretos del espacio urbano a través de los cuales se manifiestan varios matices del poder y del pensamiento patriarcal. Considerando el espacio urbano como un espacio físico, simbólico y social, un campo donde se establece y ejecuta el poder, analizaremos selectos atributos de las ciudades y sus consecuencias para la vida urbana cotidiana.

---

40 Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, 4.

41 Despina Stratigakos, “Unforgetting Women Architects: From the Pritzker to Wikipedia,” *Places Journal* (April 2016): n.p. <https://doi.org/10.22269/130603>.

## 2 | GEOMETRÍAS URBANAS

Casas enfiladas, casas enfiladas,  
casas enfiladas.  
Cuadrados, cuadrados, cuadrados.  
Casas enfiladas.  
Las gentes ya tienen el alma cuadrada,  
ideas en fila  
y ángulo en la espalda.  
Yo misma he vertido ayer una lágrima,  
Dios mío, cuadrada.

—Alfonsina Storni, “Cuadrados y ángulos”

A la vez sencillo y profundo, el poema de Alfonsina Storni capta perfectamente lo que una persona puede sentir al experimentar la ciudad moderna. En este sentido, el espacio urbano puede ser comparado a un laberinto de casas enfiladas, cuadrados y ángulos que definen la geometría urbana y predeterminan nuestro movimiento por la ciudad. Las formas geométricas que podemos encontrar en el espacio urbano no suelen emerger por casualidad, sino que resultan de decisiones urbanísticas, arquitectónicas y políticas bien pensadas y planificadas. En el capítulo enfocado a las geometrías urbanas revisaremos los posibles significados e interpretaciones

geométricas relacionadas con las ciudades y explicaremos sus vínculos con el poder dentro del concepto de la geometría del poder de Doreen Massey. También veremos un estudio de caso sobre el intento de aplicar un diseño racional geométrico a escala de toda una ciudad y proponemos ejemplos que demuestran la relación simbólica entre la geometría urbana y el poder institucional.

## CIUDAD LLENA DE GEOMETRÍAS

Si consideramos el espacio urbano en términos de geometría, casi cada uno de sus componentes se puede expresar en formas geométricas. La presencia de geometrías de todo tipo la podemos observar en la edificación de los espacios urbanos, en las redes de vías y de transporte público, en las plazas y las calles. Incluso la representación gráfica más típica de la ciudad consiste en líneas bajo diferentes ángulos, cuadrados y rectángulos en variaciones, lo que podemos claramente ver en las interpretaciones artísticas de las ciudades presentadas por la artista **Natalia Dumitresco** ya en los años cincuenta (fig. 2.1 y 2.2) o en la obra más reciente de **Armelle Caron** quién extrajo las formas geométricas de varias capitales para crear una serie de abstracciones geométricas (fig. 2.3).

Dentro de cada uno de los elementos urbanos se encuentran otras capas de geometría, tales como las fachadas de las casas con su decoración geométrica o las aceras pavimentadas con geometrías arregladas y repetitivas, compuestas de rectángulos (fig. 2.4), triángulos (fig. 2.5), rombos (fig. 2.6) u otras formas geométricas. La geometría determina los bloques, los barrios, los distritos de la ciudad, su localización, límites y propiedad, lo que mejor se ve reflejado en los mapas catastrales. El politólogo y antropólogo



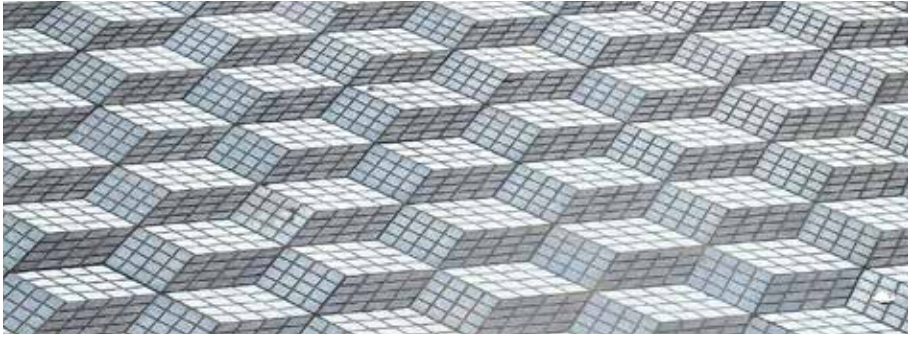
2.1 Natalia Dumitresco, *Ecriture*, ca. 1965.



2.2 Natalia Dumitresco, *Composition*, 1953.



2.3 Armelle Caron, *New York / New York Rangé*. De la serie *Les Villes Rangées*, 2005-8.



2.4 Paseo del Postiguet, Alicante.



2.5 Praça do Município, Lisboa.



2.6 Pavimento con geometría de rombos.



James C. Scott anota que el mapa catastral es el resultado de una **poderosa simplificación geométrica** de los espacios que sirve para medir, codificar y controlar el espacio y su tenencia.<sup>1</sup>

En el análisis crítico del **orden geométrico** en el asentamiento humano Scott ve su importancia en tres aspectos. Por un lado, el orden geométrico implica una vista de la ciudad desde arriba, lo que Scott compara a la vista de un gobernante absoluto. Ya que desde el nivel de la calle no es posible observar el diseño urbano de la ciudad, se observa mediante una representación geométrica creada desde un punto de vista ubicado en las alturas. El segundo aspecto importante del orden geométrico es que muchas veces no tiene relación alguna con el orden de la vida cotidiana experimentada por los y las ciudadanas que habitan el espacio urbano. En consecuencia surgen fenómenos que afectan a la calidad de la vivencia del espacio urbano: “la ausencia de una densa vida de la calle, la intrusión de autoridades hostiles, la pérdida de las irregularidades espaciales que fomentan la comodidad, de los lugares de encuentro para la recreación informal y del sentimiento de vecindario.”<sup>2</sup>

El último aspecto que destaca Scott sobre el orden geométrico homogéneo y uniforme es la facilidad de convertirlo en una comodidad dentro del mercado económico. En línea con el deseo del control sobre el espacio urbano se ha establecido el diseño de ciudades con una **estructura reticular**, típica para muchas ciudades como por ejemplo Nueva York, Chicago, Barcelona (fig. 2.7) o Buenos Aires (fig. 2.8). Scott atribuye el posible origen del sistema de división de los espacios urbanos mediante una retícula (*grid*) a un pensamiento militar basado en estandarización y simplificación. De acuerdo con Scott, el historiador de formas urbanas

---

1 Véase: James C. Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed* (New Haven: Yale University Press, 1998), 36.

2 Scott, *Seeing Like a State*, 58.



2.7 Estructura reticular del barrio Eixample en Barcelona.

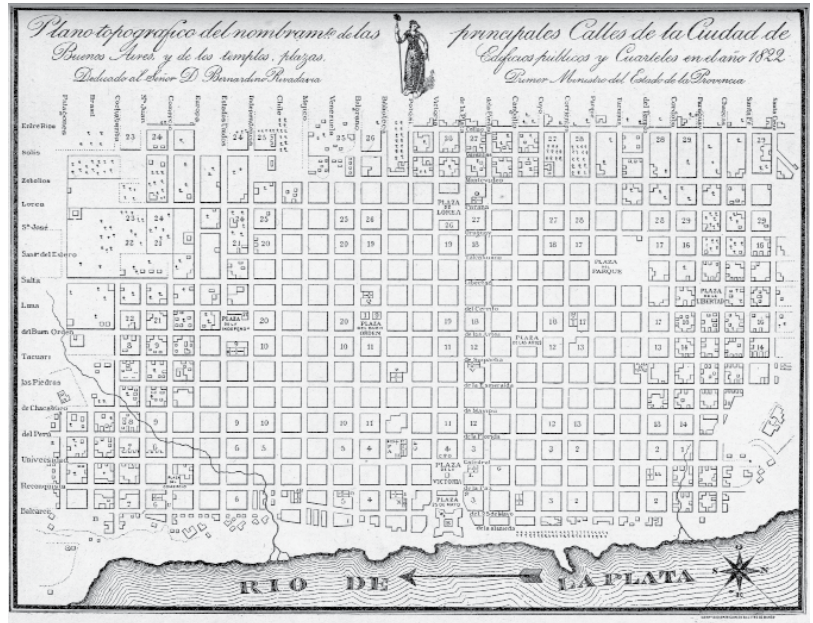
Lewis Mumford menciona la conexión histórica entre la estructura reticular y la colonización:

De hecho, el plan de la retícula estándar era una parte esencial del equipamiento de herramientas que un colonizador traía consigo para uso inmediato. El colonizador tuvo poco tiempo para conocer la disposición del terreno o explorar los recursos de un sitio: al simplificar su orden espacial, proporcionó una distribución de lotes de construcción rápida y aproximadamente proporcional.<sup>3</sup>

La retícula aplicada al terreno urbano representa un tipo de organización geométrica estandarizada mediante la cual se ordena y simplifica la ciudad que por lo demás aparece animada, complicada y caótica. Con su

---

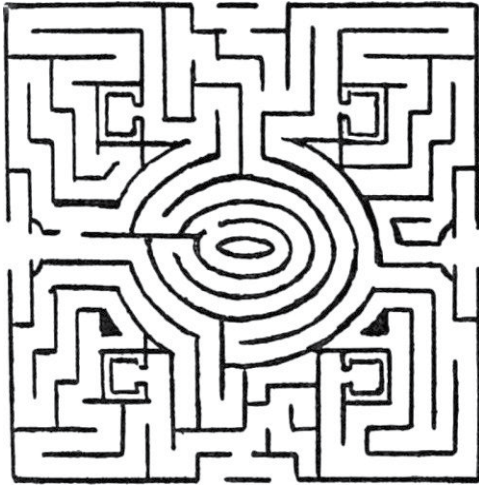
3 Lewis Mumford, *The City in History: Its Origins and Transformations, and Its Prospects* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1961), 192.



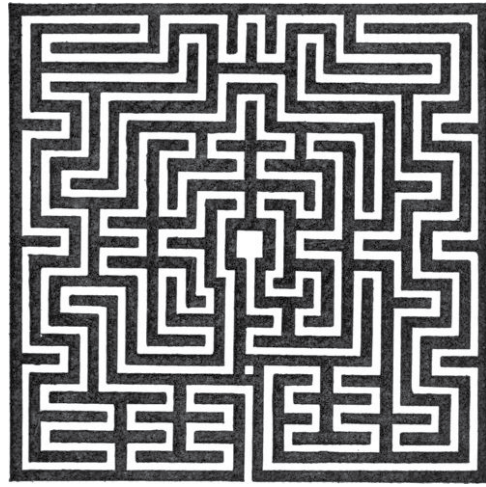
2.8 Plano topográfico de la ciudad de Buenos Aires de Felipe Bertrés, 1822.

estructura simple y repetitiva la retícula evidentemente facilita la **gestión y vigilancia de la ciudad** y también del movimiento de las personas que la habitan.

Bajo esa perspectiva, las estructuras geométricas de una ciudad incluso pueden servir como un mecanismo de **control sobre la ciudadanía**, y en especial de su movimiento. Dentro de una retícula, la variación del movimiento es muy limitado, para llegar de un punto al otro solo es posible moverse por trayectorias perpendiculares. Además, nuestras trayectorias que tomamos por la ciudad son determinadas por factores como el género, la edad, la personalidad, la clase social, la capacidad de moverse, la disponibilidad de recursos y también por lo que el espacio urbano “nos permite”, es decir, por cómo respeta y corresponde a nuestras



2.9 Laberinto en abadía de San Bertin, Francia.



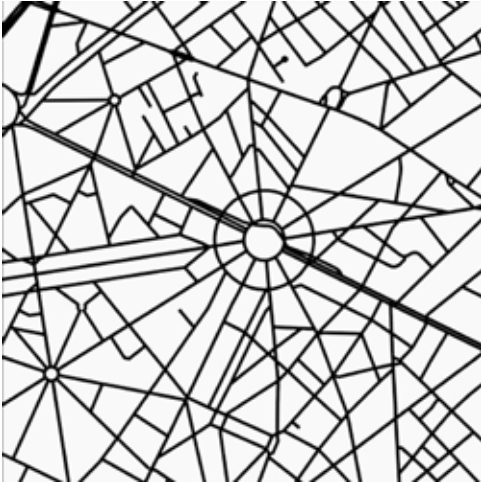
2.10 Laberinto en Charleval, Francia.

condiciones específicas. Así, por ejemplo, muchas mujeres eligen una trayectoria más segura, más frecuentada o mejor iluminada para evitar la sensación de inseguridad a pesar de que la ruta sea menos eficiente, menos cómoda o más larga. De hecho, la geometría de la ciudad puede afectar a la sensación de **inseguridad y ansiedad** en relación con el espacio urbano.

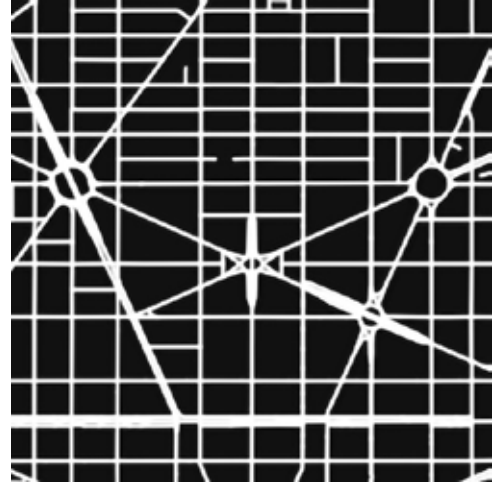
El bajo nivel de adecuación del espacio urbano a la experiencia de las mujeres tiene que ver con antecedentes históricos del diseño urbano dentro de los cuales se han ignorado los aspectos de género. Según explica la investigadora especializada en la justicia social en el ámbito urbano Kristen Day, ha sido solamente desde los años ochenta que se ha empezado a considerar e investigar sobre la experiencia de las mujeres en el espacio urbano.<sup>4</sup> Por este motivo, el aspecto histórico tiene un peso importante, ya que los paradigmas urbanos establecidos y materializados a lo largo de la historia de cada ciudad hasta recientemente se han sido androcéntricos y

---

4 Véase: Kristen Day, "Feminist Approaches to Urban Design," en *Companion to Urban Design*, eds. Tribid Banerjee y Anastasia Loukaitou-Sideris (London: Routledge, 2011), 150-51.



2.11 Geometría de las calles en París.



2.12 Geometría de las calles en Washington.

por eso forman el entorno físico de nuestra cotidianidad sin reconocer ni respetar las necesidades de toda la población.

Otra interpretación de la geometría urbana aporta la teórica de estudios de género Elizabeth Wilson comparando la geometría de la ciudad con un laberinto (fig 2.9 y 2.10) que continuamente redescubrimos mientras que repasamos los mismos caminos.<sup>5</sup> La metáfora con el laberinto nos parece apropiada sobre todo con respecto a la estructura geométrica de las calles en algunas ciudades que pueden generar la sensación de encontrarse en un laberinto al pasear por ellas (fig. 2.11 y 2.12). Si pensamos en las calles de la ciudad como caminos del laberinto y en la edificación como el espacio entre ellos, resulta que la estructura de las ciudades es muy comparable a la geometría de un laberinto. Al igual que el laberinto, el espacio urbano tiene vías muertas, caminos sin salida, es misterioso e intimidante a la vez. Asimismo orientarse en zonas urbanas resulta más difícil en espacios donde las calles están rodeadas por edificios similares y tan altos que ni

---

5 Véase: Elizabeth Wilson, "Into the Labyrinth," en *Gender Space Architecture. An Interdisciplinary Introduction*, eds. Jane Rendell, Barbara Penner y Iain Borden (London: Routledge, 2000), 148.



2.13 Línea amarilla zigzag



2.14 Cuadrícula amarilla.



2.15 Retícula de distancia social en Piazza Giotto en Vicchio, Italia, 2020.

se ve el horizonte, ni un punto de referencia. Los caminos del laberinto con sus ángulos perpendiculares y trayectorias predeterminadas limitan el movimiento libre y definen el paso “correcto”, lo cual de modo muy parecido lo podemos experimentar al movernos en la ciudad.

Una de las herramientas geométricas más típicas con la cual se regula el movimiento por la ciudad son las señales horizontales dibujadas en la superficie del espacio urbano (fig. 2.13 y 2.14). Esas líneas y formas de restricción simbólica operan además con el atributo de color. Así por ejemplo la senda peatonal de rectángulos blancos determina zonas por donde pueden cruzar los peatones y las peatonas, mientras que la cuadrícula amarilla indica la prohibición de parar a los y las participantes del tráfico. Estas marcas se han convertido en indicaciones universales, y también la combinación de amarillo con negro o gris, preferida por carácter contrastante, se ha vuelto un sinónimo de **restricción, impedimento o peligro**. Un ejemplo muy reciente de Italia (fig. 2.15) muestra el uso de la geometría aplicada a señales horizontales para asegurar la distancia social entre las personas. De hecho, la geometría urbana interfiere en varios modos en las interrelaciones humanas y junto con el espacio físico moldea los espacio sociales y las relaciones del poder.

## LA GEOMETRÍA DEL PODER

Para entender la compleja dinámica de las relaciones del poder dentro del espacio urbano, nos ayuda el concepto de la *geometría del poder* presentado por la geógrafa y científica social Doreen Massey.<sup>6</sup> Su idea de la geometría del poder se basa en la presunción de que los individuos

---

6 Véase: Doreen Massey, “Power-geometry and a Progressive Sense of Place,” en *Mapping the Futures. Local Cultures, Global Change*, eds. Jon Bird, Barry Curtis, Tim Putnam, George Robertson, y Lisa Tickner (London: Routledge, 1993), 59-69.

pertenecen a varios grupos sociales que se diferencian por el modo de ser relacionados con los flujos y movimientos en el espacio. En referencia a la relación jerárquica entre los grupos sociales y su movilidad Massey afirma que

[L]os diferentes grupos sociales tienen distintas relaciones con esta movilidad ya diferenciada: algunos están más a cargo de ella que otros; algunos inician los flujos y movimientos, otros no; algunos están más en el extremo de los recipientes que otros; algunos son efectivamente encarcelados por ella.<sup>7</sup>

En este sentido, la geometría del poder divide a los y las habitantes en grupos que deciden sobre los movimientos y las relaciones espaciales, mientras que otros grupos se encuentran en posiciones controladas. Un ejemplo del extremo recipiente de esa dinámica, según explica Massey, sería el grupo de las personas jubiladas pasando su mayor parte del tiempo en el espacio de su casa, dependientes del transporte público y no atreviéndose a salir de casa después de anochecer. En ese contexto, una analogía se puede aplicar a la realidad cotidiana de la mayoría de las mujeres: las mujeres a menudo pasan la mayor parte del tiempo en casa, ocupadas con cuidar y criar a las niñas y/o los niños y con el trabajo doméstico. Su movimiento por la ciudad es determinado por la disponibilidad del coche o del transporte público, mientras todas **las mujeres experimentan dificultades y riesgos** en cuanto a moverse en el espacio urbano por la noche.

El historiador Donald Preziosi en su preocupación por la relación de la arquitectura y sus significados, concluye que el espacio urbano

---

7 Massey, "Power-geometry," 61.



construido produce informaciones sobre la identidad colectiva de un grupo social y al mismo tiempo prescribe, aumenta y mejora perceptualmente a esta identidad colectiva.<sup>8</sup> Massay indica que la diferenciación social de las personas puede alcanzar altos niveles de complejidad, lo cual consideramos especialmente cierto en el caso de las sociedades urbanas. El movimiento por la ciudad es determinado por una multitud de factores, incluyendo la clase social, la edad y el género. Un reciente estudio realizado por la iniciativa de la Comisión Europea *CIVITAS* se ha dedicado a examinar el movimiento en los espacios urbanos desde una perspectiva de género concluyendo que

[l]os patrones del movimiento de las mujeres difieren de los de los hombres en muchos aspectos. Con más probabilidad las mujeres viajan distancias más cortas que los hombres, es más probable que utilicen el transporte público, que realicen más viajes no relacionados con el trabajo fuera de las horas pico, que realicen más viajes con paradas múltiples, que se ocupen de recados domésticos y que acompañen a otras personas (en general a niños y niñas o a ancianos y ancianas dependientes).<sup>9</sup>

En otras palabras, el movimiento de las mujeres en la ciudad es más restringido que el de los hombres, ya que depende de varios factores a los cuales las mujeres se sienten o incluso son obligadas adaptarse, dadas las tradiciones y expectativas sociales que hasta hoy en día prevalecen. Day constata que las experiencias de las mujeres en el espacio urbano están marcadas por restricciones, limitaciones y resistencias.<sup>10</sup>

---

8 Véase: Donald Preziosi, *Architecture, Language and Meaning: The Origins of the Built World and Its Semiotic Organization* (The Hague: Mouton, 1979), 47-73.

9 Civitas, *Smart Choices For Cities. Gender Equality and Mobility: Mind the Gap!* (Civitas: 2014), 40.

10 Véase: Day, "Feminist Approaches to Urban Design," 150-61.

En muchas ciudades, la movilidad de las mujeres es restringida y depende de la propiedad de un coche. La arquitecta y autora Jos Boys afirma que las mujeres se encuentran con obstáculos relacionados con la accesibilidad y movilidad, especialmente en ciudades donde las actividades domésticas, laborales y sociales están separadas por una gran distancia física.<sup>11</sup> Aquí retomamos el concepto de Massey que profundiza en la relación entre el control y la movilidad:

Parece que la movilidad y el control sobre la movilidad reflejan y refuerzan el poder. No es simplemente una cuestión de distribución desigual, que algunas personas se mueven más que otras, algunas tienen más control que otras. Es que la movilidad y el control de algunos grupos pueden debilitar activamente a otras personas. La movilidad diferencial puede debilitar la influencia de las [personas] que ya son débiles.<sup>12</sup>

Aplicando este pensamiento al tema del espacio urbano desde una perspectiva de género, podemos llegar a la deducción de que la movilidad restringida de las mujeres en la ciudad no es simplemente una cuestión de mala distribución, sino un mecanismo para debilitar y controlarlas. De acuerdo con eso, Boys anota que las limitadas opciones de movimiento obligan a las mujeres a interactuar y usar la ciudad a un nivel más local.<sup>13</sup> Así, el control sobre el movimiento de un grupo social se mantiene con más facilidad.

Un problema clave, según Boys indica, es que las relaciones del poder que se manifiestan entre el movimiento, la accesibilidad y el control

---

11 Véase: Jos Boys, "Women and Public Space," en *Making Space. Women and the Man-made Environment*, eds. Jos Boys, Frances Bradshaw, Jane Darke, Benedicte Foo, Sue Francis, Barbara McFarlane y Marion Roberts (London: Pluto Press, 1984): 37-54.

12 Massey, "Power-geometry," 62.

13 Véase: Boys, "Women and Public Space," 37-54.

no son consideradas durante el proceso de la planificación urbana. Al contrario, la desigualdad del género respecto a la movilidad urbana está aceptada como una norma. Da y también apunta a la brecha de género afirmando que el diseño de las ciudades modernas a menudo omite las opiniones, visiones, experiencias, comportamientos y necesidades de las mujeres.<sup>14</sup> Las políticas de la planificación urbana elaboradas sin una perspectiva de género pueden causar que varios aspectos necesarios para un uso igualitario de la ciudad se omitan o ignoren. Aquí vemos de nuevo la importancia de considerar quién construye y para quién se construye. Para acercarse a la creación de un espacio urbano que refleja las necesidades tanto de los hombres como de las mujeres es necesario fomentar la inclusión de las mujeres en las decisiones políticas y arquitectónicas relacionadas con el diseño del espacio urbano.

## ESTUDIO DE CASO: BRASÍLIA

Uno de los intentos más ejemplares de aplicar un diseño geométrico y una organización racional a la escala de una ciudad entera podemos encontrarlo en la ciudad de Brasília. La idea de construir una nueva capital de Brasil desde cero comienza a realizarse en los años cincuenta bajo la presidencia de Juscelino Kubitschek. Las motivaciones principales de este proyecto, según señala el antropólogo James Holston, eran producir un nuevo espacio nacional y marcar una nueva época de Brasil como una nación moderna.<sup>15</sup> Kubitschek lleva su agenda política al campo de la construcción urbana, y la construcción de Brasília se convierte en su proyecto político principal. Bajo esa perspectiva, el concepto de la ciudad se utiliza como un **instrumento del poder político** que interviene de una forma radical y dogmática para

---

14 Véase: Day, "Feminist Approaches."

15 Véase: James Holston, *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasília* (Chicago: The University of Chicago Press, 1989), 18-20.

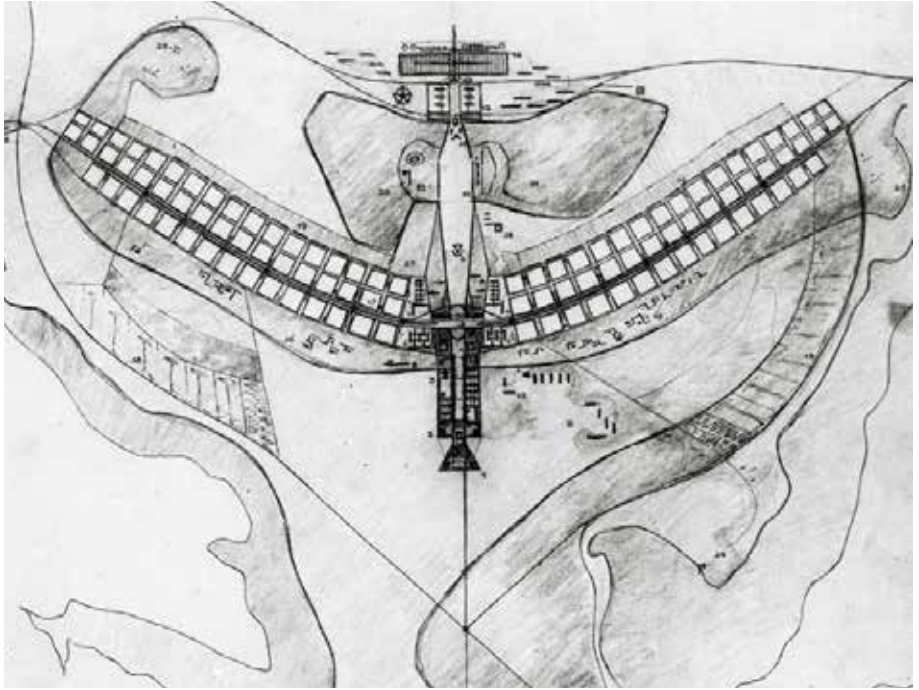
formar y transformar la sociedad mediante la creación de un espacio urbano pensado para servir como un nuevo marco de referencia.

El arquitecto designado para liderar el proyecto de la construcción de Brasilia fue Oscar Niemeyer. Dentro del proceso preparativo de la planificación de la ciudad, Niemeyer organizó una convocatoria de diseño urbano para definir el plano de la nueva capital, con la propuesta ganadora de Lúcio Costa (fig. 2.16) con la cual se ha predeterminado el plano de la ciudad de Brasilia que persiste hasta hoy en día (fig. 2.17). La geometría del *Plano Piloto*, esbozado por Costa, consiste en el *eje monumental* que define el centro de la ciudad y en un triángulo para definir sus bordes. El eje central es intersecto por una avenida principal de forma lineal alrededor de la cual se extienden bloques de edificios regulares y simétricos de geometría cuadricular. Según anota James Scott, estos bloques residenciales denominados *superquadra* han sido inspirados por la planificación de edificios residenciales de la arquitectura europea y soviética.<sup>16</sup>

El propósito original de las superquadras era facilitar el desarrollo de la vida social colectiva de la ciudadanía. Bajo la gestión de Niemeyer, el responsable de los diseños tanto de la edificación residencial como de los edificios públicos, se ha establecido un prototipo de la superquadra utilizado para después construir más de cien superquadras alrededor de la avenida central. Cada unidad de las superquadras tiene un plano cuadrado (fig. 2.18) con dimensiones de 280 por 280 metros y consiste en alrededor de 360 apartamentos que albergan a unos 2000 habitantes. Las superquadras representan algunas de las unidades urbanas principales de Brasilia, y al estar matemáticamente calculadas y condicionadas por geometrías angulares, sus planos recuerdan a composiciones constructivistas abstractas.

---

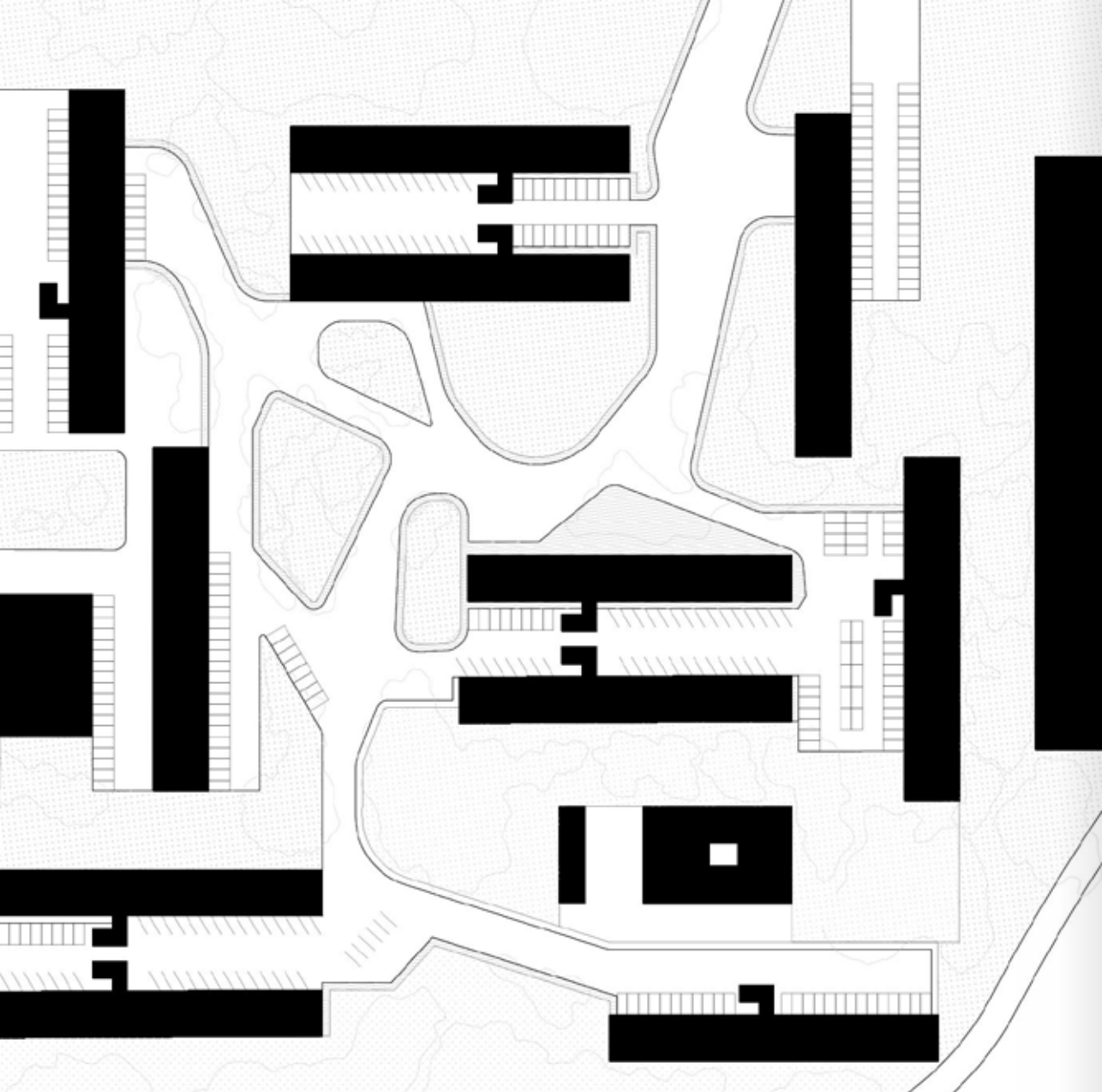
16 Véase: Scott, *Seeing Like a State*, 117-30.



2.16 *Plano Piloto* de Brasília esbozado por Lúcio Costa, 1957.



2.17 Vista aérea de Brasília, 2020.



2.18 Plano de *Superquadra Sul 108*, Brasília.

La naturaleza de la vida urbana de Brasilia está marcada por la monotonía, el anonimato y la monumentalidad de sus estructuras. Será por ello que sus nuevos habitantes, procedentes de otros lugares del país, no se identificaron con el espacio urbano creado por las edificaciones racionalizadas y lo criticaron por ser impersonal, uniforme y por carecer de una vida en las calles. De hecho, la configuración espacial de Brasilia, por su geometría racionalizada con espacios vacíos entre las superquadras y las inmensas redes de vías y carreteras, reprime a los peatones y las peatonas mientras que favorece el tráfico motorizado. Faltan áreas de actividad informal que normalmente crean los espacios de encuentro social y a la vez el ambiente de los barrios. El diseño de la ciudad, según Scott, parece como si “los fundadores de Brasilia, en vez de haber planificado una ciudad, en realidad hubieran planificado impedir una ciudad.”<sup>17</sup> A pesar de que la ciudad de Brasilia fue creada por el estado con una perspectiva racional y planificada hasta el último detalle, la ciudad “no hacía la más mínima concesión a los deseos, la historia y las costumbres de sus residentes.”<sup>18</sup>

Aparte de dominar el urbanismo de Brasilia, **la geometría es omnipresente** en los diseños exteriores de la edificación de la ciudad. Formas geométricas estrictas, líneas claras y perpendiculares definen tanto a la forma de los bloques residenciales (fig. 2.19), como al aspecto de sus fachadas (fig. 2.20). La meticulosa repetición de las geometrías junto con su simetría fomentan la idea de una ciudad calculada y construida esquemáticamente en función de decisiones habilitadas por el poder político. Si interpretamos la génesis de Brasilia desde una perspectiva de género, resulta que la ciudad desde sus orígenes estaba basada en las decisiones de un grupo de hombres que representan al poder político (el

---

17 Scott, *Seeing Like a State*, 126.

18 *Ibid.*, 125.



2.19 Vista a las superquadras de Brasília.



2.20 Fachada de Superquadra Sul 308, Brasília.



presidente de Brasil Kubitschek), a la predominancia masculina dentro del campo de la arquitectura (Niemeyer y Costa), y que se inspiraron en conceptos ideológicos y arquitectónicos de otros hombres (Le Corbusier).

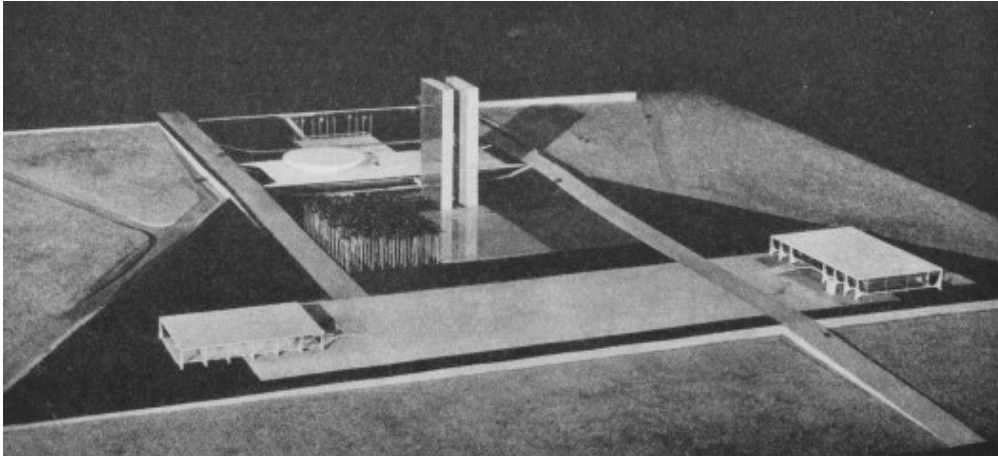
Respecto al poder simbólico, un elemento urbano de Brasilia que en especial llama la atención es la Praça dos Três Poderes (fig. 2.21). La plaza destaca por sus calidades visuales definidas por formas geométricas puras, además por su nomenclatura refiriéndose directamente al poder y también por sus grandes dimensiones espaciales, sobre las cuales Scott reflexiona de manera siguiente:

Hay una plaza. ¡Pero qué plaza! La vasta y monumental Plaza de los Tres Poderes, flanqueada por la Explanada de los Ministerios, es de tal escala que hace minúsculo incluso a un desfile militar [...]<sup>19</sup>

La plaza diseñada por Oscar Niemeyer y Lúcio Costa tiene unas dimensiones monumentales de aproximadamente 2,6 hectáreas y alberga una serie de significados simbólicos. La primera simbología la podemos encontrar directamente en el nombre de la Praça dos Três Poderes. Como indica Costa en su boceto de la plaza, el nombre se refiere a tres poderes concretos: **el poder legislativo, el poder judicial y el poder ejecutivo**.<sup>20</sup> Cada uno de los poderes además tiene una representación material física en los edificios de las sedes de tres instituciones políticas ubicadas en la plaza. El edificio del Congreso Nacional (fig. 2.22), con su arquitectura conocida por las dos torres y dos cúpulas, representa al poder legislativo, el edificio del Tribunal Supremo Federal (fig. 2.23) al poder judicial y el Palacio de Planalto

<sup>19</sup> Scott, *Seeing Like a State*, 121.

<sup>20</sup> Véase: Lúcio Costa, "Relatório do Plano Piloto de Brasília [1957]," en: *Relatório do Plano Piloto de Brasília* (Brasília: GDF, 1991), 18-34.



2.21 Maqueta de la Praça dos Três Poderes de Oscar Niemeyer.

(fig. 2.24), la residencia presidencial, representa al poder ejecutivo. El propio diseñador del plano de la plaza explica su concepto urbanístico:

Los edificios de los poderes fundamentales que destacan, en número de tres y autónomos, se encuentran en el triángulo equilátero, ligados a la arquitectura de la antigüedad más antigua, la forma elemental adecuada para contenerlos. A continuación, se creó un terraplén triangular, con un retenedor de piedra a la vista, elevado en el prado circundante al que se puede acceder por la rampa de la autopista que conduce a la residencia y al aeropuerto. En cada ángulo de esta plaza -Praça dos Três Poderes, podría llamarse- se ubicaba uno de los edificios, los del Gobierno y el Tribunal Supremo en la base y el Congreso en la cúspide, también frente a una amplia terraza.<sup>21</sup>

Para sellar la presencia del poder político en esta plaza, en su alrededor se ubicó la Explanada de los Ministerios consistiendo de edificios repetitivos

---

21 Costa, "Relatório," 22.



2.22 Congreso Nacional, Brasília, 1961.

que crean una apariencia de un orden acorde con lo que representa al gobierno. El concepto de la Praça dos Três Poderes nos demuestra cómo el poder estatal autoconfirma su grandeza mediante el esplendor y la pomposidad del espacio urbano que lo representa.

Con la creación de Brasília se ha intentado realizar un plan utópico para transformar la sociedad brasileña. De ahí surge la preocupación por qué tipo de transformación se puede adquirir con una intervención urbanística, siendo ésta la portadora de la transformación. En la misma preocupación Scott considera que si el proyecto de Brasília pretende representar su futuro, debe de existir algo del pasado que se intenta negar con la construcción de la nueva capital.<sup>22</sup> Bajo esa perspectiva podemos entender el concepto de Brasília como un proyecto que pretende reescribir la historia de una nación cuyo futuro se plantea en un marco modernista, calculado, estilizado y artificial. En este sentido, la ciudad de Brasília refleja los conceptos de las geometrías del poder, considerada la importancia de la

---

22 Véase: Scott, *Seeing Like a State*, 120.



2.23 Tribunal Supremo Federal, Brasília.

geometría y el cálculo racional del nuevo espacio urbano de referencia para la sociedad brasileña.

Queda la pregunta de si una ciudad establecida desde el poder político con una visión de urbanismo utópico puede ser un espacio habitable. Una posible respuesta ofrece el historiador de arquitectura Martino Stierli considerando que la ciudad de Brasília ha resultado ser una museificación osificada de una gran utopía inicial con persistentes problemas y defectos.<sup>23</sup> Desde un punto de vista entre la arquitectura y la antropología, James Holston designa a Brasília como una ciudad desfamiliarizada.<sup>24</sup> Lo que concluyen Stierli y Scott obviamente es un resultado de la autonomía del poder, la racionalización y el cálculo geométrico en base de los cuales se estableció la ciudad. Estos valores en consecuencia se ven reflejados en

---

23 Véase: Martino Stierli, "Building No Place. Oscar Niemeyer and the Utopias of Brasília," *Journal of Architectural Education* 67, no. 1(2013): 15.

24 Véase: Holston, *Modernist City*.



2.24 Palácio de Planalto, Brasília.

la experiencia cotidiana, las relaciones humanas y la vida social de sus habitantes.

## DAR FORMA AL PODER INSTITUCIONAL

Bajo un concepto de materialización del poder institucional similar al que hemos visto en el caso de la Praça dos Três Poderes en Brasília, se han definido las formas de varios edificios simbólicos en los espacios urbanos. Como un buen ejemplo sirve Canberra, la ciudad capital de Australia, cuyo arreglo en cuanto a la ubicación y el diseño geométrico de las residencias oficiales del poder estatal ha sido cuidadosamente planificado. La capital de Australia fue fundada a principios del siglo XX como una ciudad enteramente planificada por el estado. El plano para la nueva

capital diseñado por el arquitecto Walter Burley Griffin consta de varias formas geométricas tales como triángulos, hexágonos o círculos.<sup>25</sup> Dentro de la planificación de la ciudad se pretendió ubicar en ella residencias para las instituciones más importantes como el Parlamento Australiano, el Tribunal Superior de Australia, y también varios ministerios y agencias gubernamentales. El edificio del Tribunal Superior (fig. 2.25) fue construido entre los años 1975 y 1980 en las inmediaciones del Parlamento Australiano. Los requisitos definidos en la convocatoria para el diseño del edificio del Tribunal Superior de Australia claramente indican **la fuerza y el poder como conceptos principales** de su arquitectura deseada:

En su independencia constitucional, su objetividad de deliberación y su libertad de influencia política, el Tribunal Superior puede ser visto como una influencia poderosa dentro de esta relación. Una expresión tanto de la unidad de propósito como de la independencia de estatus es la esencia del simbolismo físico que se ha logrado. En su ubicación y en su forma, el edificio del Tribunal Superior transmite una sensación de fuerza y seguridad. Se hace que el o la visitante se sienta consciente de los derechos, privilegios y responsabilidades ante el sistema judicial australiano.<sup>26</sup>

El diseño del edificio llama la atención por sus formas geométricas audaces, construidas con el hormigón en masa bruta, las cuales forman un conjunto asimétrico y monumental. El edificio da una sensación de rigor y severidad, su geometría simboliza el poder judicial de Australia y visualmente consolida su respeto entre los ciudadanos y las ciudadanas.

---

25 Véase: Donald Leslie Johnson, *The Architecture of Walter Burley Griffin* (Melbourne: Macmillan, 1977).

26 Del texto de la convocatoria original para el diseño del edificio del *Tribunal Superior de Australia*, publicado en su página web oficial: <https://www.hcourt.gov.au/about/the-building>. Consultado marzo 15, 2020.



2.25 Tribunal Superior de Australia, construido 1975-80.



2.26 Parlamento Australiano, construido 1981-88.

Un concepto arquitectónico muy similar al del Tribunal Superior es característico en el edificio del Parlamento Australiano (fig. 2.26). Su diseño está sujeto a la geometría de rectángulos y cuadrados que en conjunto forman una estructura de ángulos perpendiculares colocados en simetría estricta. Su función define su forma y también su ubicación en relación al edificio del Tribunal Superior:

Las funciones nacionales tanto del Tribunal Superior como del Parlamento están estrechamente relacionadas. En términos sencillos, el primero interpreta la ley federal establecida por el segundo.

El hecho de que tanto el Tribunal Superior como el Parlamento se encuentren próximos entre sí en la Capital Federal tiene un gran significado simbólico. Juntos representan la base del gobierno y la justicia a nivel nacional.<sup>27</sup>

Como vemos aquí, el diseño urbano establece el **vínculo entre el poder judicial y el poder del gobierno** interpretado por la ubicación espacial de sus edificios simbólicos. Este tipo de creación de un espacio del poder simbólico corresponde a la noción de Preziosi de que “un territorio se transforma en un sistema ordenado de relaciones arquitectónicas de maneras muy diversas.”<sup>28</sup> A través de líneas claras, formas regulares y geometrías puras se crea una estética del orden y perfección con la intención de estimular la ilusión de excelencia y superioridad de las instituciones correspondientes. En este sentido podemos comparar el espacio urbano construido con un modelo de la sociedad dentro de un escenario compuesto por la geometría, el espacio y el tiempo.<sup>29</sup>

---

27 Del texto de la convocatoria original para el diseño del edificio del *Tribunal Superior de Australia*.

28 Preziosi, *Architecture, Language and Meaning*, 40.

29 Véase: Preziosi, *Architecture, Language and Meaning*, 40.





2.27 Pentagon, construido 1941-43.

Una geometría peculiar y única fue aplicada a uno de los edificios institucionales más grandes del mundo - el Pentagon (fig. 2.27 y 2.28) situado en la capital de los Estados Unidos Washington, otra ciudad planificada desde el estado.<sup>30</sup> El edificio monumental del Pentagon es el **símbolo del poder militar** de los Estados Unidos. El sociólogo Gregory Hooks describió el Pentagon como “la burocracia federal más poderosa y mejor financiada,”<sup>31</sup> mientras que otro sociólogo C. Wright Mills lo designó la élite del poder militar con influencia sin precedentes.<sup>32</sup> Como el propio nombre del edificio ya indica, la forma básica de su plano es un pentágono de dimensiones monumentales que cubre la superficie de 14 hectáreas y abarca

---

30 Aunque técnicamente el Pentagon tiene la dirección oficial en Washington D.C., físicamente se ubica en el vecino condado de Arlington al borde de la capital, separado de ella por el río Potomac.

31 Gregory Hooks, “The Rise of the Pentagon and U.S. State Building: The Defense Program as Industrial Policy,” *American Journal of Sociology* 96, no. 2 (1990): 358.

32 Véase: C. Wright Mills, *The Power Elite* (New York: Oxford University Press, [1956] 2000), 269-97.



2.28 Vista aérea del Pentagon.

corredores de una longitud total de 280 kilómetros. Con una perspectiva crítica, Mills resume la enormidad del Pentagon en las palabras siguientes:

Este laberinto de hormigón y caliza contiene el cerebro organizado de las formas de violencia estadounidenses. El edificio administrativo más grande del mundo, el United States Capitol, encajaría perfectamente en cualquiera de sus cinco segmentos. Tres campos de fútbol alcanzarían solo la longitud de una de sus cinco paredes exteriores.<sup>33</sup>

El enlace del Pentagon con la violencia, la arrogancia y la soberanía del poder institucional es además visible en el hecho de que para que el edificio del Pentagon se pudiese haber construido, se han desahuciado más de

---

33 Mills, *Power Elite*, 187.

150 negocios y familias de sus casas ubicadas en el terreno elegido para la construcción.<sup>34</sup>

Las enormes dimensiones del Pentagon desempeñan un rol importante en cuanto a estatuir el poder de la institución a nivel simbólico. Varias opiniones expertas concluyen que la cualidad del tamaño está directamente vinculada a la percepción del poder.<sup>35</sup> Según el antropólogo A.P. Fiske el atributo del tamaño desde siempre ha sido utilizado para establecer y preservar las relaciones del poder. En este aspecto, el poder institucional se manifiesta a través de **la monumentalidad de la arquitectura** que lo representa. Mumford anota que la arquitectura monótona de muchos edificios institucionales de las metrópolis imperiales desde Washington hasta Berlín refleja la historia de su **pensamiento militar y burocrático**.<sup>36</sup> Mumford plantea la idea de que estos edificios por una regla general

[...] exhiben la extravagancia del arribista financiero, sin ningún toque de calidez creativa: las fachadas aburridas de columnas interminables, la pesada armadura de piedra en la que generalmente están incrustadas, el énfasis pomposo de su predecesora histórica, Roma, la solemne cualidad de sus oficinas y vestíbulos, parecida a una tumba, marca este fracaso de la eficiencia de vida que es característica de este régimen.<sup>37</sup>

34 Véase: Alfred Goldberg, *The Pentagon: The First Fifty Years* (Washington, D.C: Historical Office, Office of the Secretary of Defense, 1992), 34.

35 Véase: Thomas W. Schubert, Sven Waldzus, y Steffen R. Giessner, "Control Over the Association of Power and Size," *Social Cognition* 27, no. 1 (2009): 1-19.

36 Véase: Lewis Mumford, *The Culture of Cities* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1938), 273.

37 Mumford, *Culture of Cities*, 273.

De acuerdo con ello, las geometrías y formas urbanas pueden representar a un régimen político y sus prácticas, los cuales mediante la arquitectura permanecen presentes en el espacio y tiempo aunque ya estén obsoletos.

La geometría domina el espacio urbano desde la representación gráfica de la ciudad hasta los detalles de sus elementos constituyentes. En gran medida, esto refleja las intenciones de racionalizar el espacio urbano y controlar la ciudadanía, desde su movimiento hasta su pensamiento. A través de formas urbanas específicas se generan emociones y connotaciones que sirven para establecer y mantener el poder. Esta función está en especial presente en las formas urbanas verticales, que son el objeto de análisis en el siguiente capítulo.

### 3 | EL ORDEN VERTICAL

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, mientras los magnates luchaban por las primeras posiciones en el horizonte de la ciudad, y los “sky-boys” caían a la muerte, los arquitectos de rascacielos comenzaron a utilizar las imágenes de la sexualidad masculina para describir estos edificios. Los primeros monumentos habían celebrado conquistas militares, y ahora las torres hacían lo mismo para las conquistas económicas.

— Dolores Hayden,  
“Skyscraper Seduction, Skyscraper Rape”

A lo largo del último siglo, la orientación vertical se ha convertido en el arreglo espacial predominante en las metrópolis occidentales. Las fantasías masculinas de la verticalidad han llegado a sus extremos no solamente en las utopías urbanas sino también en el espacio urbano construido en forma de la arquitectura vertical y su exponente, el rascacielos. En el presente capítulo proponemos las posibles asociaciones simbólicas con la verticalidad desde una perspectiva de género y revisamos los vínculos entre la arquitectura vertical, el poder y la masculinidad. Antes de entrar en un análisis de las

diferentes demostraciones y consecuencias de la arquitectura vertical, en primer lugar detallamos la relevancia de la asociación de lo vertical y lo masculino, con la intención de demostrar mediante varios ejemplos entre la arquitectura, el arte y la filosofía que lo vertical está tradicional e inseparablemente asociado con la masculinidad.

## VERTICALIDAD = MASCULINIDAD ?

La distinción entre lo horizontal y lo vertical es uno de los opuestos binarios más frecuentemente aplicados en el espacio urbano simbólico y construido. Según anota Kerstin Dörhöfer, existe una convención de asignar estos opuestos binarios de la arquitectura a las categorías de masculino/femenino:

[O]culto en los edificios, en sus mismas formas, hay un lenguaje simbólico centenario cargado de tradición que alberga un proceso mental de atribuir género a opuestos binarios. Entre estos opuestos binarios se encuentran las distinciones del espacio como interno o externo, central o periférico, alto o bajo, vertical u horizontal.<sup>1</sup>

Lefebvre entiende el contraste atribuido a lo horizontal y lo vertical en el espacio urbano como una estrategia de enmascarar la simbología de la arquitectura vertical y sus implicaciones. Lo que de acuerdo con Lefebvre se intenta disimular es que lo vertical iguala a “la arrogancia, la voluntad de poder, una exhibición de machismo militar y

---

1 Kerstin Dörhöfer, “Symbols of Gender in Architecture and Urban Design,” en *City and Gender: International Discourse on Gender, Urbanism and Architecture*, ed. Ulla Terlinden (Opladen: Leske + Budrich, 2003), 84.



3.1 Guaranty Building, Buffalo, New York. Diseño de Adler y Sullivan, 1895-96.

policial, una referencia al falo y una analogía espacial de la brutalidad masculina.”<sup>2</sup>

No será una coincidencia que a lo largo de la historia, arquitectos como Louis Sullivan, Adolf Loos o Le Corbusier tuvieran una fascinación por lo vertical y se expresaran en términos de admiración por ello. Louis Sullivan, el arquitecto designado como el “padre del rascacielos” y el coautor de uno de los primeros tempranos rascacielos (fig. 3.1), consideraba

---

2 Henri Lefebvre, *The Production of Space* [1974] (Oxford: Blackwell, 1991), 144.

**la verticalidad como la sustancia de los edificios modernos.**

Su ensayo “The Tall Office Building Artistically Considered” de 1896 en realidad es una justificación y glorificación de los edificios de gran altura:

[Ha] surgido esta forma de construcción noble llamada “edificio de oficinas moderno”. Ha venido en respuesta a un llamado, porque en él una nueva agrupación de condiciones sociales ha encontrado una presencia y un nombre. [...] Hasta este punto, todo lo que se evidencia es materialista, una exhibición de fuerza, de resolución, de cerebros en el agudo sentido de la palabra. Este es el producto conjunto del especulador, el ingeniero, el constructor.<sup>3</sup>

Sullivan asocia la arquitectura vertical con el personaje masculino del ingeniero, arquitecto, constructor y con las cualidades tradicionalmente masculinas como la fuerza, la lógica, el orgullo, la resolución. Según Sullivan, la capacidad de diseñar la perfecta forma vertical sólo la puede tener un hombre “con un fuerte encanto natural por los edificios, y una disposición para darles forma [a los edificios] que parecerá, de acuerdo con su naturaleza pura, la manera más directa y sencilla.”<sup>4</sup> Con un empeño llamativo y un razonamiento hasta absurdo, dentro de su justificación de la edificación alta, Sullivan intenta sistemáticamente naturalizar la forma vertical como un don predestinado para el hombre quién

debe de pronto darse cuenta, bajo el alcance de la inspiración, de que la problemática de edificios de oficinas altos es una de las más maravillosas, una de las oportunidades más magníficas que el Señor de la

---

3 Louis H. Sullivan, “The Tall Office Building Artistically Considered,” *Lippincott's Magazine* 58 (March 1896): 403.

4 Sullivan, “Tall Office Building,” 405.



Naturaleza en Su beneficencia haya ofrecido jamás al orgulloso espíritu del hombre.<sup>5</sup>

La manera de pensar sobre lo vertical en el caso de Sullivan está explícitamente asociada con el poder y la fuerza de la forma, los cuales promueve a las características esenciales de la edificación:

[El edificio] debe ser alto, cada centímetro suyo debe ser alto. La fuerza y el poder de la altitud deben estar en él, la gloria y el orgullo de la exaltación deben estar en él. En cada centímetro debe haber una cosa orgullosa y creciente, elevándose en pura exultación que desde abajo hasta arriba forme una unidad sin una sola línea disidente.<sup>6</sup>

De hecho, para Sullivan cada línea que no corresponda a lo vertical es percibida como disidente, con lo cual lleva la distinción binaria de lo vertical como deseado y lo horizontal como disidente al terreno de la arquitectura.

Otro arquitecto que vincula explícitamente lo vertical con lo masculino es Adolf Loos. Sus consideraciones sobre lo vertical las basa en el presupuesto de que cada arte, incluso la arquitectura, está eróticamente cargado. En este sentido Loos define el significado de lo horizontal y lo vertical:

Una línea horizontal: la mujer reclinada.

Una línea vertical: el hombre penetrándola.<sup>7</sup>

---

5 Sullivan, "Tall Office Building," 406.

6 *Ibid.*

7 Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen [1908]," en *Adolfs Loos, Sämtliche Schriften* (Viena: Verlag Herold, 1962), 277.

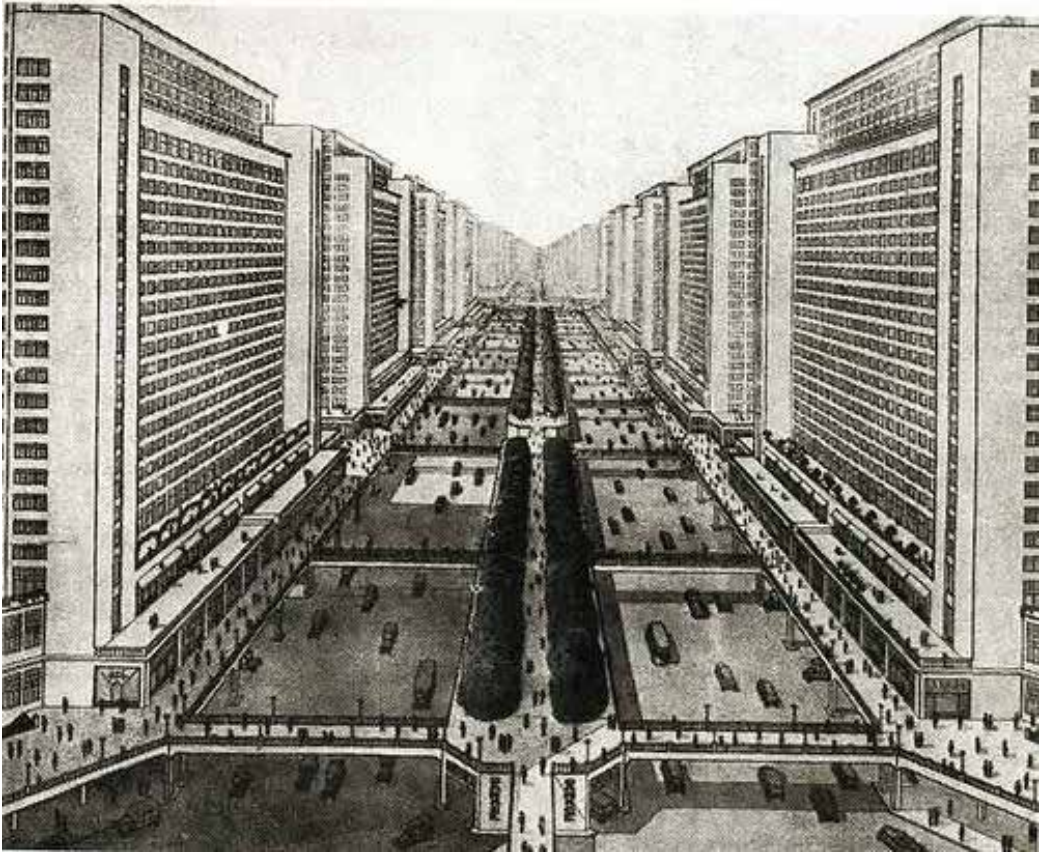
Con estas palabras Loos deja clara su convicción sobre la sumisión de las mujeres, representadas por lo horizontal, hacia los hombres, representados por lo vertical. Aquí vemos de nuevo cómo se aplica, dentro del pensamiento arquitectónico, el opuesto binario de horizontal/vertical para simbólicamente justificar la relación de subordinación entre los hombres y las mujeres.

En sus escritos sobre la arquitectura, Le Corbusier se refería con frecuencia a la verticalidad como la orientación primaria. La crítica de arquitectura y urbanismo Barbara Hooper apunta al hecho de que Le Corbusier teorizó las formas verticales como “racionales, modernas y masculinas,” mientras que la horizontalidad representó para él la “irracionalidad femenina de naturaleza primitiva.”<sup>8</sup> El discurso arquitectónico de Le Corbusier se convierte en un discurso de poder, basado en la verticalidad de líneas rectas que predominan sus diseños urbanos. Esto se hace visible en su proyecto *Ville Contemporaine*, una ciudad destinada ante todo para trabajadores de cuello blanco, gerentes y burócratas, constituida por veinticuatro rascacielos alineados en un conjunto monumental. La verticalidad de *Ville Contemporaine* refleja a un poder centralizado, donde la élite opera en las alturas de los edificios, vigilando la vida cotidiana de la ciudad.<sup>9</sup> La celebración de una elevación vertical de la ciudad es aún más presente en el diseño urbano de *La Ville Radieuse* (fig. 3.2) en el cual Le Corbusier propone un arreglo vertical para la ciudad de París, donde la vida urbana estaría racionalmente regulada. En ambos diseños urbanos, Le Corbusier idea un nuevo orden urbano basado en la verticalidad para crear un espacio tecnocrático, científico e intelectualizado.

---

8 Barbara Hooper, “Urban Space, Modernity, and Masculinist Desire,” en *Embodied Utopias*, eds. Amy Bingaman, Lise Sanders y Rebecca Zorach (London: Routledge, 2002), 60.

9 Véase: William J. R. Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms* (London: Phaidon, 1986), 61.

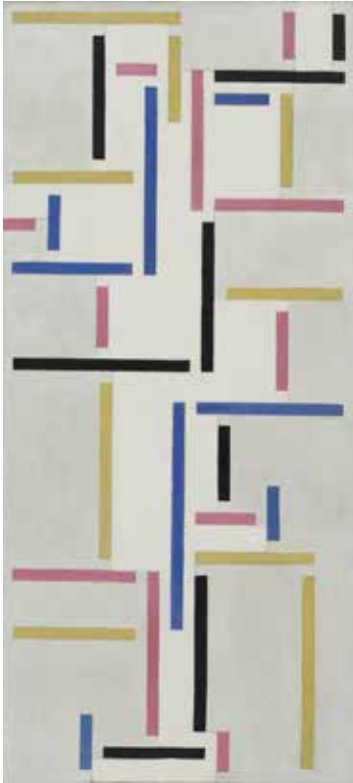


3.2 Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, 1930.

Una distinción de lo vertical y lo horizontal a base de género, muy parecida a la que fue articulada en el terreno de la arquitectura, la podemos encontrar también en el pensamiento de algunos de los representantes del arte abstracto. La línea vertical tenía una importancia particular en la creación del movimiento de arte abstracto *De Stijl*. Para Theo van Doesburg, el fundador del movimiento, la línea recta significaba “el nuevo modo de expresión del futuro”<sup>10</sup> y en su obra redujo las composiciones a pura abstracción de líneas y formas verticales y horizontales de colores básicos

---

10 Theo Van Doesburg, “Painting: From Composition to Counter-Composition [1926],” en *De Stijl*, comp. Hans Ludwig C. Jaffé, 201-206 (New York: Harry N. Abrams, 1971), 201.



3.3 Theo Van Doesburg, *Rhythm of a Russian Dance*, 1918.



3.4 Theo Van Doesburg, *Composition in Gray (Rag-time)*, 1919.

(fig. 3.3 y fig. 3.4). En el texto “Der Wille zum Stil” Van Doesburg recurre a la binaria distinción de la verticalidad/horizontalidad asociándola con el género y comparándola a una lucha de poderes:

Esta lucha, que resulta de la estructura de la vida, es una lucha entre dos fuerzas polares. Llamémoslas la naturaleza y el espíritu, o el principio femenino y masculino, lo negativo y lo positivo, lo estático y lo dinámico, lo horizontal y lo vertical - estos son los elementos inmutables en los que se basa la contradicción de nuestra vida [...]<sup>11</sup>

11 Theo Van Doesburg, “Der Wille zum Stil,” *De Stijl* 5, no.2 (1922): 24-25.

De los escritos de Van Doesburg podemos deducir que el fundamento conceptual de su obra está basado en una supuesta lucha de géneros, donde las líneas verticales representan el espíritu, lo positivo, lo dinámico, lo masculino, mientras que las líneas horizontales representan la naturaleza, lo negativo, lo estático, lo femenino.

Michel Seuphor, el representante del constructivismo europeo, crítico de arte y miembro fundador del colectivo artístico *Cercle et Carré*,<sup>12</sup> afirmó en el artículo *Pour La Défense D'une Architecture* del 1930:

Cada hombre está equilibradamente atraído por cada una de estas dos nociones del mundo: por un lado, por el principio, la voluntad fuerte, lo vertical; por otro lado, por lo natural, lo femenino, lo horizontal. Nuestro juicio está constituido de tal manera que los dos polos opuestos igualmente causan la impresión. La belleza natural nos toma amablemente de la mano y nos lleva al seno de la materia, mientras que la atracción de lo verdadero nos incita a pensar y nos eleva hacia la abstracción.<sup>13</sup>

Seuphor asocia lo femenino con la belleza, la naturaleza y lo horizontal, lo cual sitúa en un directo opuesto con lo vertical, es decir lo fuerte, lo verdadero, lo sabio - lo masculino. Además atribuye las capacidades de pensamiento y abstracción a las virtudes masculinas, con lo cual sostiene el concepto de la inferioridad intelectual de las mujeres. Seuphor traslada las ideas de lo vertical y lo horizontal a su obra artística abstracta que además tiene una asociación directa con la arquitectura, lo que claramente podemos

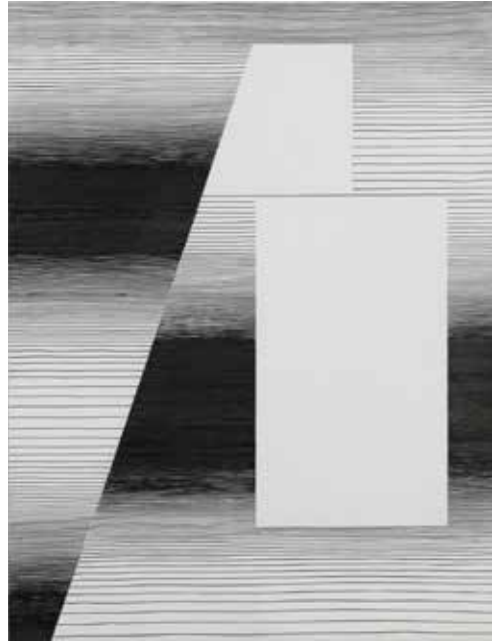
---

12 El colectivo *Cercle et Carré* fue fundado en 1929 por Joaquín Torres-García y Michel Seuphor y funcionó durante un año. Entre sus miembros mayoritariamente masculinos se incluían Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Fernand Léger, Walter Gropius, Le Corbusier, siendo algunas de las mujeres del colectivo Francisca Clausen, Marcelle Cahn y Sophie Taeuber-Arp. *Cercle et Carré* publicó tres números de una revista bajo el mismo título, siendo Michel Seuphor su editor contribuyente.

13 Michel Seuphor, "In Defense of an Architecture [1930]," en *The Tradition of Constructivism*, ed. Stephen Bann (New York: The Viking Press, 1974), 184.



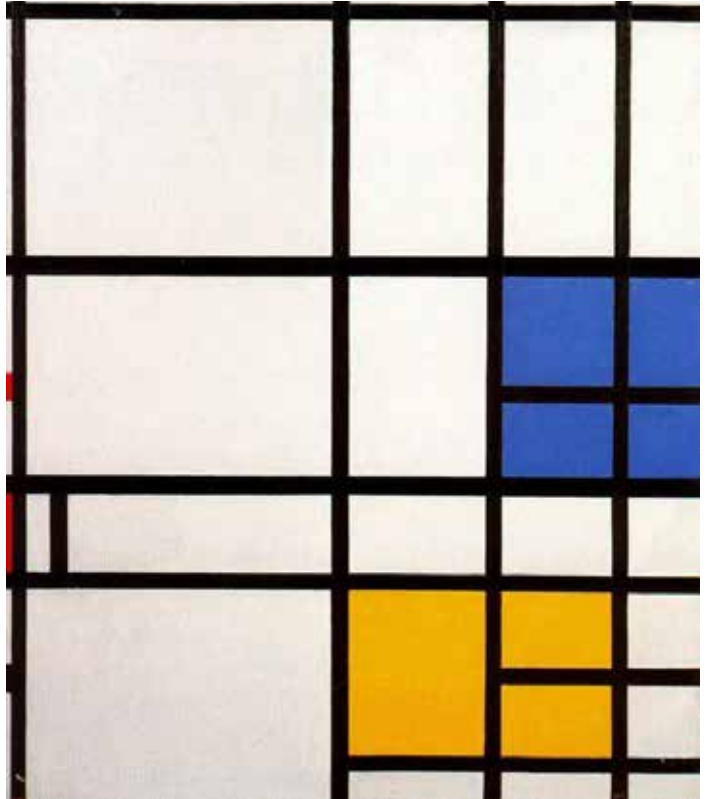
3.5 Michel Seuphor, *Architecture*, 1973.



3.6 Michel Seuphor, *Modulation bleue avec la Verticale*, 1973.

observar en los dibujos *Architecture* (fig. 3.5) o *Modulation bleue avec la Verticale* (fig. 3.6).

Piet Mondrian, uno de los representantes más famosos del movimiento *De Stijl*, giró su creación artística hacia la pura abstracción compuesta por líneas horizontales y verticales. Aunque Mondrian hoy en día es conocido ante todo como pintor, su enfoque artístico siempre tenía una continuidad entre el diseño, el arte visual y la arquitectura, en algunos casos incluso titulaba sus composiciones por ciudades tal cómo Nueva York o Londres (fig. 3.7). El vínculo entre el género y el significado simbólico de las líneas en la obra de Mondrian evidencia la anotación que apuntó en su cuaderno de bocetos, bajo una de las composiciones dibujadas: “Masculino y



3.7 Piet Mondrian, *Composition No. 11: London*, 1940-42.

femenino, vertical y horizontal.”<sup>14</sup> Vemos aquí que para Mondrian, las líneas horizontales y verticales representaban entre otras cosas una atribución binaria a las cualidades de lo femenino y lo masculino. Seuphor, al analizar la obra de Mondrian, interpretó lo horizontal como el mar, la naturaleza, lo femenino y lo vertical como pilares, lo masculino, concluyendo que este “dualismo fundamental” a continuación se había vuelto la “base del neoplasticismo.”<sup>15</sup> En este sentido, el dualismo fundamental descrito por

---

14 Escrito de Piet Mondrian citado en Michel Seuphor, *Abstract Painting: 50 Years of Accomplishment, from Kandinsky to Jackson Pollock* (New York: Dell Publishing, 1964), 39.

15 Seuphor, *Abstract Painting*, 40.

Seuphor se basa en la antigua tradición misógina de asociar **la naturaleza** a las mujeres, en contraposición con **la cultura**, asociada a los hombres.

La antropóloga cultural Sherry B. Ortner argumentó en su ensayo seminal que la desvalorización histórica de las mujeres tiene sus raíces en el postulado de que “la mujer está identificada o simbólicamente asociada con la naturaleza, a diferencia del hombre, quién está identificado con la cultura.”<sup>16</sup> Considerando que el propósito de la cultura en su sentido más amplio es trascender la naturaleza, este postulado predetermina y justifica la subordinación y dominación de la naturaleza - las mujeres - por parte de la cultura - los hombres. Si transferimos estas consideraciones a la temática del espacio urbano, la cultura tiende a considerarse reflejada en la ciudad, en sus componentes construidos y sus exponentes dentro de los cuales se encuentra la arquitectura vertical. Según afirma Diana Agrest, a partir de la dicotomía de naturaleza/cultura se han desarrollado dicotomías específicas para el espacio urbano tales como **naturaleza/ciudad** o **naturaleza/arquitectura**.<sup>17</sup> Agrest desarrolla su argumento alrededor de la ideología del urbanismo modernista cuyas relaciones entre la naturaleza, la arquitectura y el género están en gran medida influidos por la oposición de la naturaleza y la cultura, representada por el progreso tecnológico:

La ideología de la arquitectura y el urbanismo modernista está todavía basado en la ideología científica mecanicista, tomando la forma de maquinismo, una ideología que sanciona implícitamente la represión/supresión de la mujer. [...] Así la esfera urbana revela el papel histórico de la alineación de naturaleza y género, una identificación que vuelve a ser clave en la lucha por el poder y la

---

16 Sherry B. Ortner, “Is Female to Male as Nature Is to Culture?” *Feminist Studies* 1, no. 2 (Autumn 1972): 12.

17 Véase: Diana Agrest, “The Return of the Repressed: Nature,” en *The Sex of Architecture*, eds. Diana Agrest, Patricia Conway y Leslie Kanes Weisman (New York: Harry N. Abrams, 1996), 55.



atribución del poder al género. La concepción del mundo como máquina en una arquitectura fetichista, que es el resultado de la aplicación de los principios del urbanismo modernista, permite la doble dominación (o negación) de la naturaleza y la mujer.<sup>18</sup>

Ya que dentro de la evolución arquitectónica, la construcción vertical está considerada como el exponente del progreso económico, industrial y tecnológico más actual, esta se convierte en un símbolo de la cultura, es decir la masculinidad. La naturaleza - la mujer - está excluida de la ideología y de cualquier participación en la arquitectura vertical, tanto práctica como simbólicamente. De acuerdo con lo que Agrest titula una “arquitectura fetichista,” la arquitectura vertical puede ser considerada como la materialización del fetiche de sus creadores que sirve para simbólicamente representar la masculinidad.

Otro indicio que afirma la dimensión simbólica de la arquitectura vertical en términos de la masculinidad y el poder, es el vocabulario empleado en el uso verbal al describir las construcciones verticales. En el ámbito de psicología social varios expertos y expertas señalan el aspecto de uso verbal asociado con lo vertical. Schwartz apunta que las relaciones de poder se definen en la escala de un orden vertical, lo cual se convierte en un fenómeno casi universal aplicado en varios campos, desde la simbología religiosa hasta la convención arquitectónica.<sup>19</sup> En este sentido la preeminencia vertical simboliza el concepto de poder social, por lo cual, para expresar las relaciones de poder, se utilizan las expresiones de estar “a la altura” o “encima” de alguien. En la arquitectura y la construcción a menudo se utiliza la expresión “erección de un edificio” para referirse a la fundación de un edificio o monumento vertical, lo cual alude directamente

---

18 Agrest, “Return of the Repressed,” 60.

19 Véase: Barry Schwartz, Abraham Tesser, y Evan Powell, “Dominance Cues in Nonverbal Behavior,” *Social Psychology Quarterly* 45, no. 2 (June 1982).

a la forma fálica de estas construcciones. Otras expresiones utilizadas que incluyen una paralela con la sexualidad masculina describen los edificios altos como los que penetran el cielo o el panorama de la ciudad y se les atribuyen a las construcciones adjetivos como **potente, fuerte o dominante**.

En acuerdo con la observación de varias teóricas de la arquitectura y el urbanismo, el vínculo entre lo vertical y lo fálico ha sido transferido a la arquitectura y su forma a lo largo de la historia. Kim Dovey constata que el anhelo de los arquitectos de producir una erección vertical eterna no se puede separar de lo fálico.<sup>20</sup> En la misma preocupación Henri Lefebvre considera que la forma vertical de la arquitectura metafóricamente “simboliza la fuerza, la fertilidad de los hombres y la violencia masculina.”<sup>21</sup> La erectilidad fálica simbolizada en la arquitectura vertical entonces

otorga un estatus especial a lo perpendicular, proclamando la falocracia como la orientación del espacio, como el objetivo del proceso - a la vez metafórico y metonímico - que instiga esta faceta de la práctica espacial.<sup>22</sup>

Según Lefebvre, en el caso de la arquitectura vertical la parte representa el todo, es decir la forma fálica representa la falocracia como una norma junto con la brutalidad del poder político, policial y burocrático. En cuanto al **vínculo entre el poder y lo vertical**, Lefebvre asocia la arquitectura fálica con la necesidad de crear una impresión de autoridad y representar visualmente la arrogancia y la violencia potencial del poder falocrático. La asociación entre el poder y la verticalidad ha sido investigada también en

---

20 Véase: Kim Dovey, *Framing Places. Mediating Power in Built Form* (London: Routledge, 1999), 122.

21 Lefebvre, *Production of Space*, 287.

22 *Ibíd.*

el ámbito de la psicología cognitiva y social, con resultados afirmativos del vínculo entre estos dos parámetros. En este sentido un arreglo vertical del espacio sirve para crear un efecto de exageración, dramatización y mistificación, por lo cual la verticalidad se considera un símbolo de autoridad.<sup>23</sup> Otro estudio dedicado al análisis de la asociación entre el poder y el arreglo espacial afirma que los parámetros del espacio pueden servir para establecer, comunicar y reforzar las relaciones de poder.<sup>24</sup> Específicamente se ha evidenciado que las representaciones mentales del poder se asocian con dos cualidades del espacio: su elevación y su verticalidad.

El orden vertical se encuentra en un constante vínculo con la masculinidad, la dominación y el poder. A lo largo de la historia reciente, el arreglo vertical ha sido valorado y proclamado entre los representantes de la arquitectura y el arte más influyentes, quienes proyectaron las cualidades masculinas en lo vertical mientras que condenaron la horizontalidad feminizada, nutriéndose de la tradición misógina de atribuir opuestos binarios al género. El paradigma vertical está actualizado y auto-confirmado durante décadas, influyendo en las prácticas de planificación urbana y en el pensamiento arquitectónico.

## UTOPIÁS VERTICALES

Incluso antes de que las tecnologías y materiales de construcción posibilitaran el auge de la edificación alta, las fantasías masculinas de la verticalidad en el espacio urbano fueron articuladas y visualizadas por varios representantes del arte y la arquitectura. Estas visiones futuristas

---

23 Véase: Gerhard Meerwein, Bettina Rodeck, y Frank H. Mahnke, *Color - Communication in Architectural Space* (Basel: Birkhäuser, 2007), 58.

24 Véase: Thomas W. Schubert, Sven Waldzus, y Steffen R. Giessner, "Control Over the Association of Power and Size," *Social Cognition* 27, no. 1 (2009).

y utópicas surgen al final del siglo XIX y siguen desarrollándose a lo largo del siglo XX, tanto en el ámbito europeo como estadounidense. En algunas de las utopías verticales se aplicó el orden vertical a escala de una ciudad entera, existente o imaginada, mientras que otras visiones utópicas proponían estructuras monolíticas aisladas como modelos para ser implementados en el espacio urbano. En total, el panorama de las utopías verticales que a continuación presentaremos, nos permiten entrar en el pensamiento arquitectónico más radical y las fantasías más audaces que ubican el orden vertical en el pedestal del arreglo espacial.

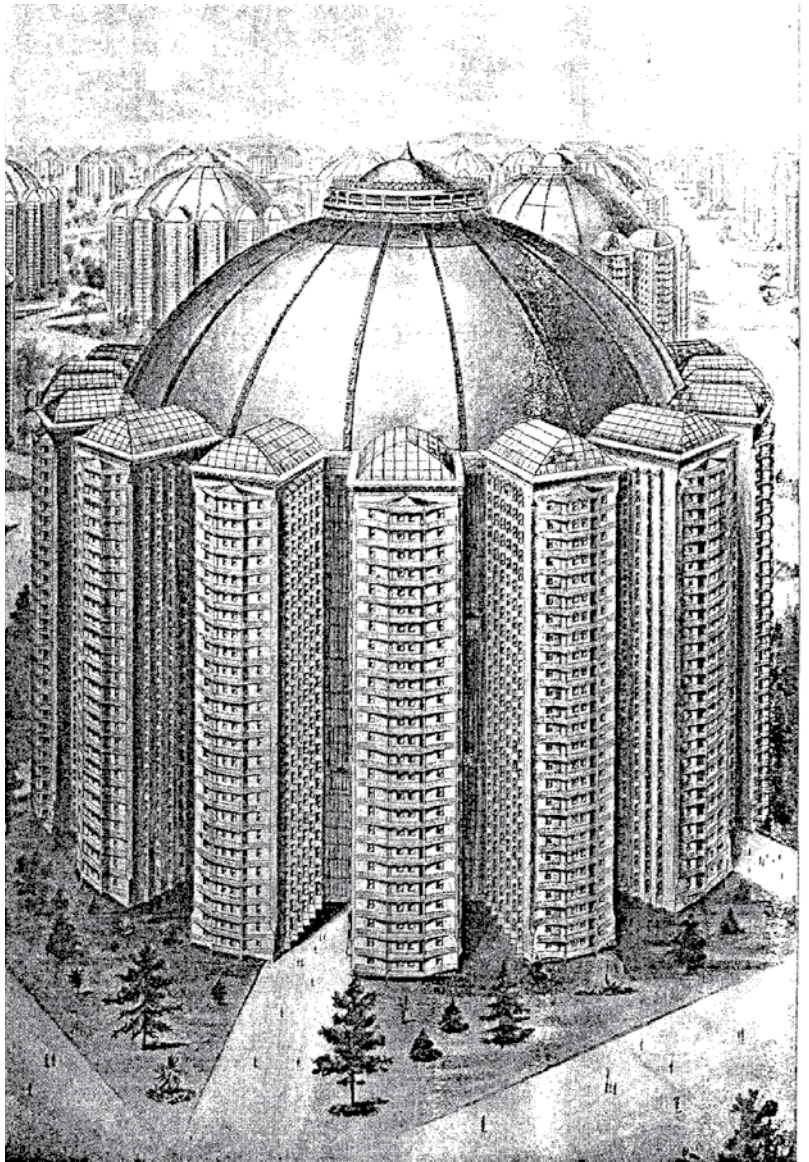
En 1894 el empresario estadounidense **King Camp Gillette** publicó su plan utópico de una ciudad denominada *Metropolis* (fig. 3.8) que albergaría casi la entera población estadounidense dentro de sus veinticuatro mil edificios monumentales.<sup>25</sup> Con el fin de eliminar el caos y la desgracia de la individualidad, Gillette planificó un nuevo orden social y económico concentrado en la nueva ciudad donde cada uno de los edificios tendrían una construcción idéntica. Casi todas las actividades de la población se centrarían en este complejo urbano gigante de edificios verticales de veinticinco plantas con apartamentos lujosos y establecimientos industriales. La utopía urbana de Gillette se basa en un pensamiento elitista y monetarista, poniendo la economía y la industrialización en la cima de los valores sociales:

Bajo un perfecto sistema económico de producción y distribución, y un sistema que combine los más grandes elementos de progreso, solo puede haber una ciudad en un continente, y posiblemente solo una en el mundo.<sup>26</sup>

---

25 Véase: King Camp Gillette, *The Human Drift* (Boston: New Era Publishing Co., 1894); Jon Adams y Edmund Ramsden, "Rat Cities and Beehive Worlds: Density and Design in the Modern City," *Comparative Studies in Society and History* 53, no. 4 (October 2011): 722-56.

26 Gillette, *Human Drift*, 87.



3.8 King Camp Gillette, *Metropolis*, 1894.

La visión exagerada y estrepitosa de Gillette exaltó el nuevo orden urbano de Metropolis como la máxima ciudad que dejara a las ciudades como Londres, París, Berlín, Viena o Nueva York “parecer como una obra de salvajes ignorantes.”<sup>27</sup> Considerando las ideologías articuladas junto con el plan de Metropolis, vemos en él un ejemplo de cómo la unión de arrogancia, megalomanía y pensamiento estrictamente económico, cuantitativo y excluyente se manifiesta en la visión de un espacio urbano ideal, cuya característica principal es un arreglo vertical.

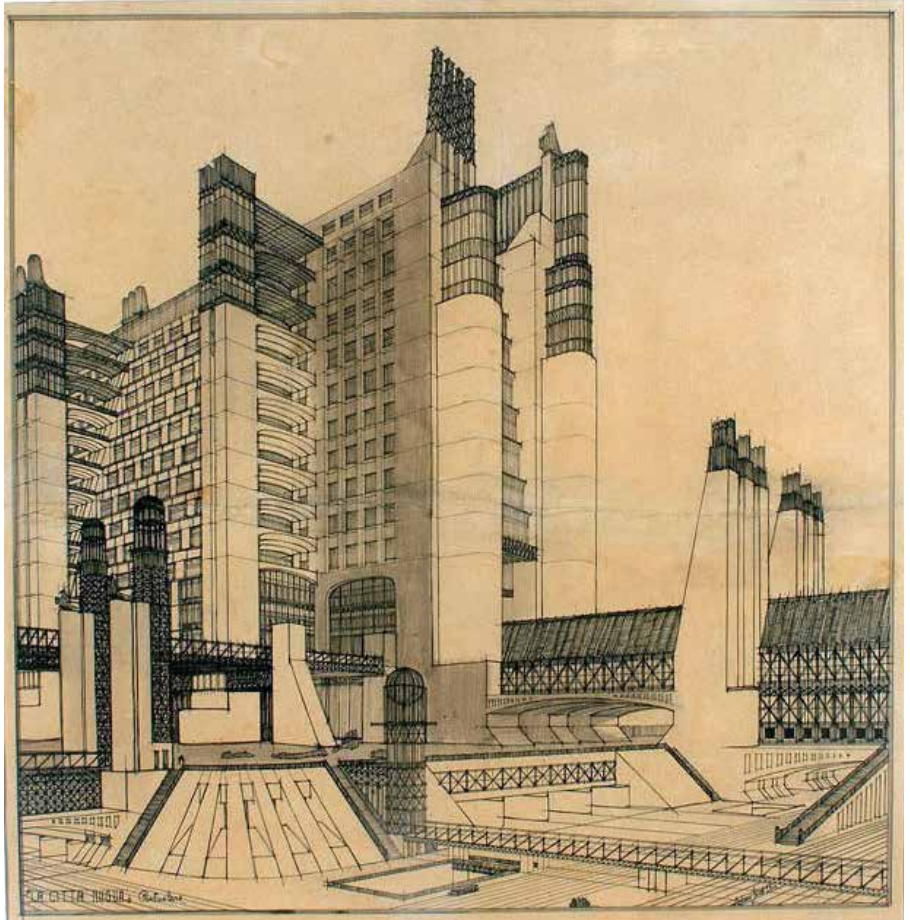
Veinte años después, en el panorama del futurismo europeo, los arquitectos italianos **Antonio Sant’Elia** y **Mario Chiattone** presentaron sus diseños utópicos de una metrópolis moderna, otra vez dominados por la verticalidad. Antonio Sant’Elia verbalizó sus visiones radicales de la arquitectura en el manifiesto *L’architettura futurista* declarando un desprecio hacia el clasicismo y neoclasicismo, describiéndole como grotesco, imbécil, estúpido e impotente.<sup>28</sup> De hecho, Sant’Elia apeló a la necesidad de introducir nuevas formas, nuevas líneas y nuevos volúmenes en la arquitectura urbana que incluso proponía introducir a la fuerza. En la serie de bocetos para el proyecto titulado *La Città Nuova* (fig. 3.9) Sant’Elia visualizó su idea de la nueva ciudad futurista cuyos edificios según él “tienen que ser como máquinas gigantes”.<sup>29</sup> El arreglo urbano propuesto en el diseño de *La Città Nuova* representa la nueva estética abarrotada de estructuras verticales con vigas de acero y hormigón reforzado que para Sant’Elia equivalen a una gracia suprema, un destello de genio y la pericia técnica. En su manifiesto Sant’Elia afirmó explícitamente que combate y desprecia la arquitectura agradable y de líneas horizontales, mientras que proclama la arquitectura de cálculo y audacia temeraria. Además declaró que la ciudad y su arquitectura deberían, a nivel tanto espiritual

---

27 Gillette, *Human Drift*, 75.

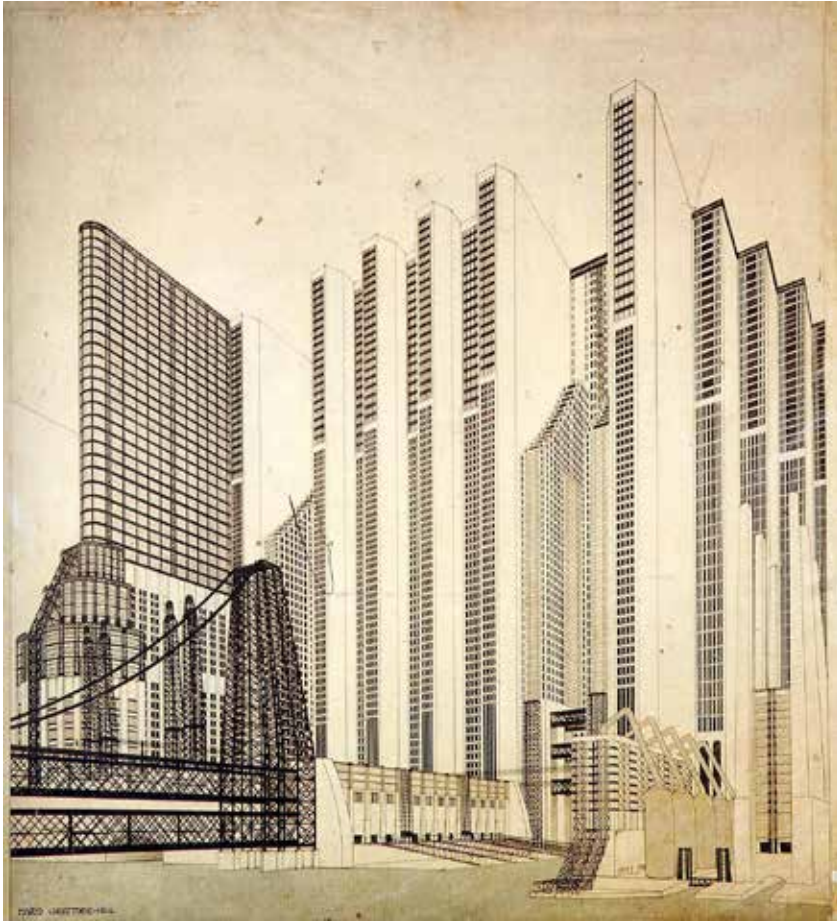
28 Antonio Sant’Elia, *L’architettura futurista: Manifesto* (Milano: Movimento futurista, 1914), n.p.

29 Sant’Elia, *L’architettura futurista*, n.p.



3.9 Antonio Sant'Elia, *La Città Nuova*, 1914.

como material, ser la “proyección inmediata y verdadera de nosotros.” Considerando la ideología y los parámetros formales de *La Città Nuova*, podemos deducir que el “nosotros” al que se refiere Sant'Elia representa a un grupo específico de personas que se pueden definir dentro de las cualidades de la fuerza, la agudeza, el genio y el pensamiento técnico, es decir dentro de los términos de la masculinidad, lo cual prácticamente



3.10 Mario Chiattone, *Costruzioni per una Metropoli Moderna*, 1914.

impide que las mujeres sean reflejadas en esta utopía futurista de la ciudad. Paralelo a Sant'Elia, el arquitecto Mario Chiattone presentó el proyecto *Costruzioni per una Metropoli Moderna* (fig. 3.10) aplicando un diseño de edificios aún más estrechos y más altos con lo cual acentuó la verticalidad como el nuevo orden urbano.





3.11 Ludwig Karl Hilberseimer, *Hochhausstadt*, 1924.

Una década más tarde, el arquitecto **Ludwig Karl Hilberseimer** veía la solución ideal para las ciudades en una superposición vertical de edificios, visualizada en el proyecto *Hochhausstadt* (fig. 3.11). Su plan de la ciudad consistía en un sistema de edificios tipo losas, altos esbeltos y uniformes de veinte plantas, de las cuales las primeras cinco tendrían una función comercial y las restantes una función residencial. En las ideas de Hilberseimer, la metrópolis es un “producto del desarrollo económico de la era moderna” y un “resultado natural y necesario de la industrialización global.”<sup>30</sup> De manera parecida a Sant’Elia, Hilberseimer despreciaba las ciudades históricas por su vida urbana caótica y estructura no controlada, y proponía reconvertirlas en un sistema urbano vertical calculado, con calles reguladas y edificios concentrados, sin respeto al valor sentimental de la

---

30 Ludwig Hilberseimer, *Metropolisarchitecture and Selected Essays*, ed. Richard Anderson (New York: GSAPP Books, 2012), 85.

historia, porque “nuestra tarea no es conservar el pasado, sino preparar el camino para el futuro.”<sup>31</sup>

El proyecto de Hilberseimer fue criticado sobre todo por una conspicua ausencia de áreas verdes y también por su subordinación a un principio mecanicista. Una de las opiniones críticas incluso comparó la ciudad de Hilberseimer con un cementerio, por las formas de edificios recordando a tumbas y el ambiente fúnebre concebido en los bocetos.<sup>32</sup> Efectivamente, la visión de la ciudad de Hilberseimer se acerca a una distopía urbana que carece de variedad de cualquier individualidad humana, aparece fría, uniforme, aguda y racionalizada bajo un pensamiento estrictamente mecanicista, por lo cual no refleja las necesidades humanas de un ambiente para residir en general, ni considera las necesidades específicas de las mujeres, que desaparecen en el orden vertical de esta ciudad en la frontera entre utopía y distopía.

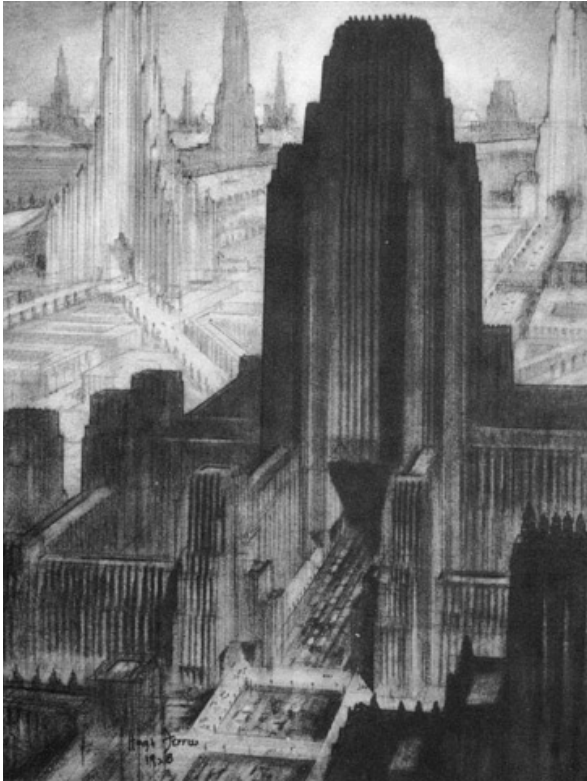
Una representación aún más distópica de la ciudad del futuro fue diseñada por **Hugh Ferriss** bajo el título *The Metropolis of Tomorrow*. En sus reflexiones sobre lo urbano, Ferriss propone una metrópolis imaginaria visualizada en una serie de dibujos (fig. 3.12 y fig. 3.13) dominados por inmensas estructuras verticales densamente instaladas en un ambiente sombrío. Los edificios torre de esta ciudad tendrían una altura monumental de trescientos metros, algunos de ellos alcanzarían una altura aún mayor, cubriendo la superficie de hasta seis manzanas.<sup>33</sup> Ferriss incluso planteó un sistema de división de la ciudad en tres zonas principales, la zona de comercio, la zona de arte y la zona de ciencias, describiendo la última con los siguientes versos:

---

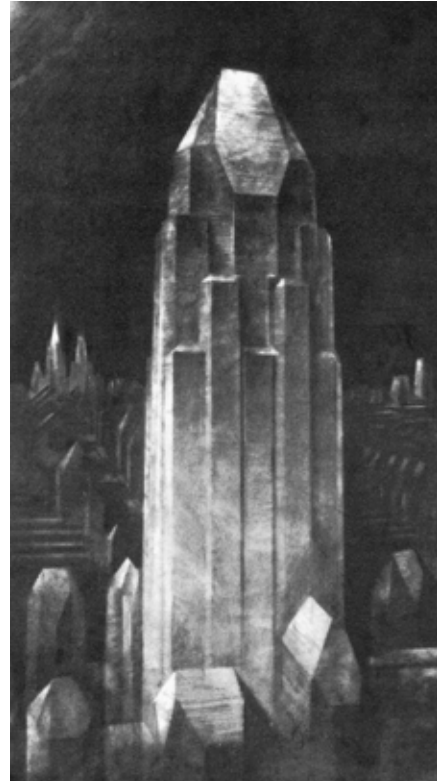
31 Hilberseimer, *Metropolisarchitecture*, 100.

32 A los críticos de Hochhausstadt de Hilberseimer de su época pertenecían Hugo Häring, Karel Teige o Aleksei Shchusev entre otros. Véase: Hilberseimer, *Metropolisarchitecture*, 74-77.

33 Véase: Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow* (New York: Ives Washburn, 1929), 109.



3.12 Hugh Ferriss, *Looking West From The Business Center*, 1929.



3.13 Hugh Ferriss, *Night In The Science Zone*, 1929.

EDIFICIOS como cristales.  
Paredes de vidrio translúcido.  
Bloques de vidrio transparente recubren  
una rejilla de acero.  
Sin rama gótica: sin hoja de acanto:  
sin recuerdo del mundo vegetal.  
Un reino mineral.  
Estalagmitas relucientes.  
Formas tan frías como el hielo.  
Matemáticas.  
Noche en la Zona de Ciencias.<sup>34</sup>

---

34 Ferriss, *Metropolis of Tomorrow*, 124.

Ferriss organiza su ciudad ideal dentro de una jerarquía vertical y zonificación estricta que además omite muchas áreas de la vida cotidiana real, lo cual fue el punto principal de crítica de la historiadora de arquitectura Carol Willis, quien además recriminó esta utopía por contradecir “a las opiniones más actuales sobre las buenas cualidades de una ciudad habitable.”<sup>35</sup> Otra mirada crítica de Lewis Mumford condenó la metrópolis de Ferriss por representar un “sueño mórbido” de una ciudad “erigida por empresarios megalopolitanos y arquitectos de rascacielos.”<sup>36</sup> Desde una perspectiva de género podemos constatar que la visión de Ferriss refleja las ideas de la masculinidad en los materiales fríos, las formas verticales y la absoluta racionalización del espacio que presupone una homogeneidad de sus habitantes.

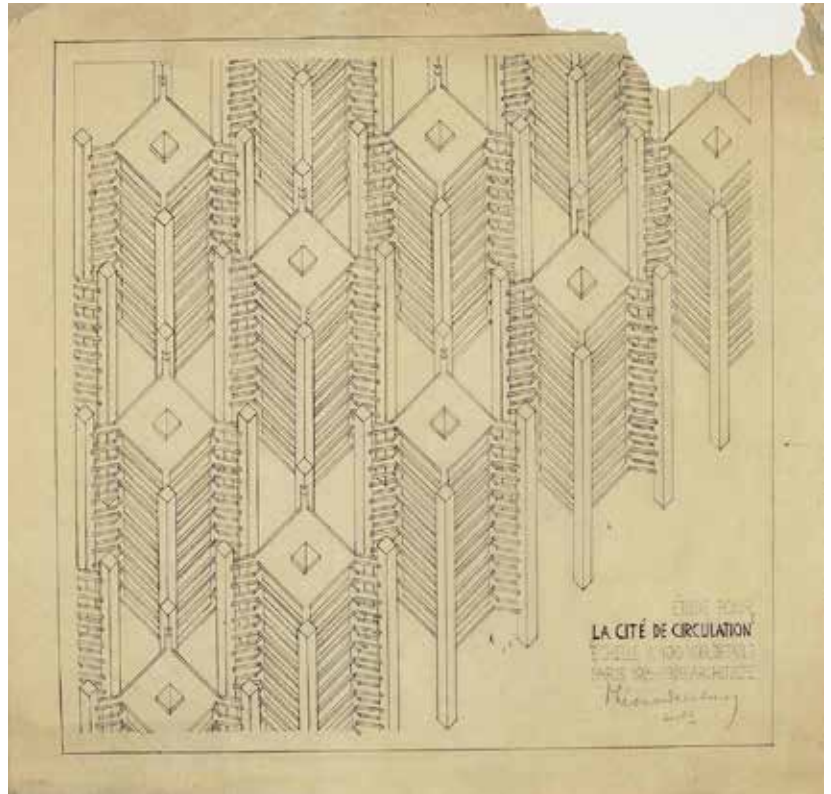
En el mismo periodo, **Theo Van Doesburg** demuestra su afinidad por las composiciones verticales, además de su obra pictórica y gráfica, también en la propuesta de un plano urbano bajo el título *La Cité de Circulation* (fig. 3.14). Aquí la visión utópica de la ciudad consiste en unidades estandarizadas de bloques verticales que aparecen como un patrón estrictamente repetitivo. Según el crítico Allan Doig, en el plan de Van Doesburg se pueden observar varias referencias a Le Corbusier y sus ideas sobre un esquema urbano expresado en los proyectos *Urbanisme* y *Ville Contemporaine*, con la intención de optimizar los defectos que Van Doesburg veía en ellos.<sup>37</sup> En *La Cité de Circulation*, la posición prioritaria dentro de la red urbana fue atribuida al tráfico que fluía bajo las casas apoyadas por cuatro pilares, con la consecuencia de una abolición casi total de la calle. Los edificios tienen apariencia idéntica, con lo cual se ha llevado la idea de estandarización al extremo. Incluso cada lado de los edificios tiene el mismo diseño, lo que tiene como resultado la pérdida de orientación, desde

---

35 Carol Willis, “Drawing Towards Metropolis,” en *The Metropolis of Tomorrow*, Hugh Ferriss (Princeton: Princeton Architectural Press: 1986), 148.

36 Lewis Mumford, *The Culture of Cities* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1938), 521.

37 Véase: Michael White, *De Stijl and Dutch Modernism* (Manchester: Manchester University Press, 2003).



3.14 Theo van Doesburg, *Cité de Circulation*, 1929.

cualquier punto de vista la ciudad parece igual. En la visión urbana de Van Doesburg, la presencia del elemento humano es reprimida al máximo, mientras que prioriza la arquitectura para un tráfico sin obstáculos, como el requisito para un desarrollo de la ciudad basado en producción, distribución y consumo.<sup>38</sup>

Mientras que conceptualmente la utopía vertical de Van Doesburg se funde en el pensamiento masculino, económico y mecanicista presente en las utopías urbanas anteriormente articuladas, artísticamente destaca por su distintiva representación visual. Con *La Cité de Circulation* Van Doesburg

---

38 Véase: Theo Van Doesburg citado en White, *De Stijl*, 63.

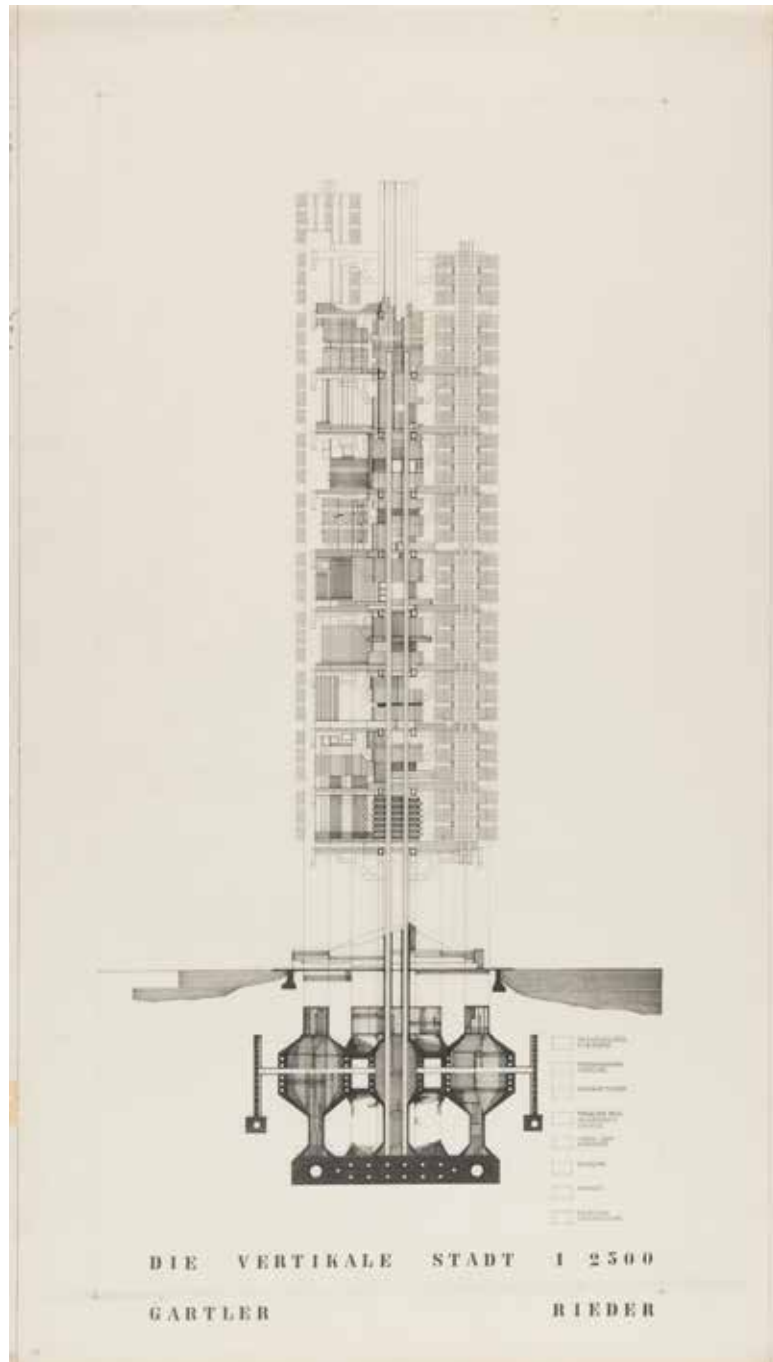
convierte el imaginario urbano en una obra de arte, compuesta por un patrón geométrico infinito verticalmente estirado, con lo cual solapa los límites entre la representación visual del espacio urbano y el arte abstracto.

En los años sesenta, el concepto de una ciudad verticalmente establecida alcanzó su forma más explícita en los proyectos *Die Vertikale Stadt* (fig. 3.15) de **Klaus Gartler** y **Helmut Rieder** y *Vertical City* (fig. 3.16) de **Friedrich St. Florian**. Las dos utopías urbanas de los arquitectos austriacos se refieren al orden vertical como la única orientación espacial del arreglo urbano con la intención de concentrar a toda la ciudad en una sola construcción vertical. Para conseguirlo, St. Florian propone una ciudad que consiste en una torre gigante de trescientas plantas remontándose por encima de las nubes, transformando todos los componentes de la ciudad en una escala exclusivamente vertical. Gartrel y Rieder plantean un diseño urbano semejante consistiendo en una mega-estructura vertical con altura de 1600 metros, ubicada flotando en el centro de un lago, que albergaría a una ciudad de doscientos mil habitantes.<sup>39</sup> Ambos proyectos tienen la visión radical de transfigurar el orden espacial en una verticalidad absoluta, erradicando cualquier distribución horizontal.

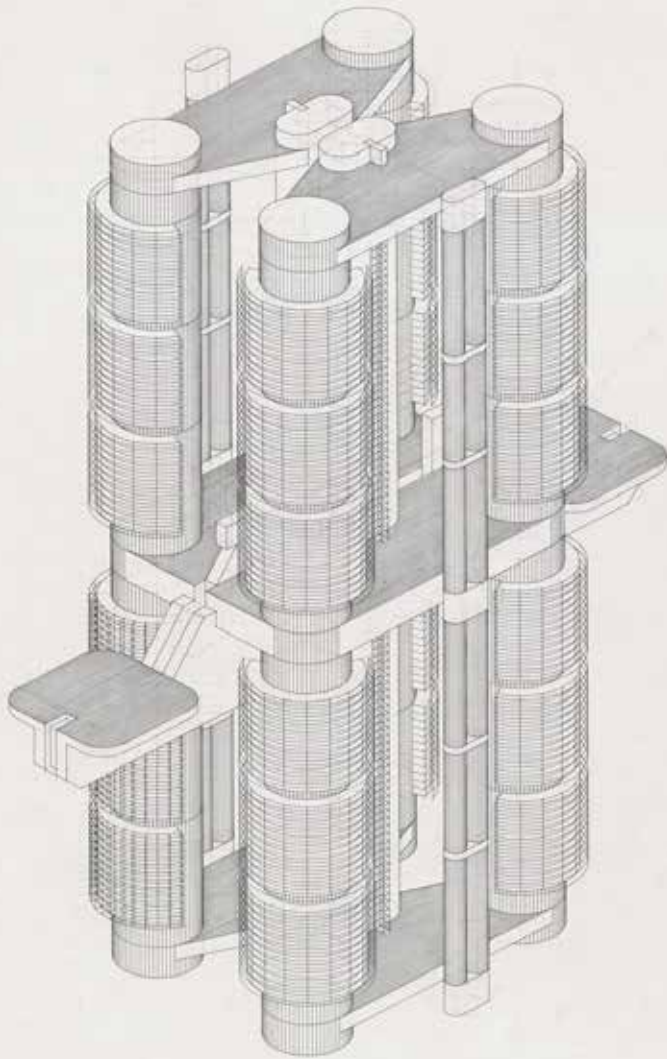
Las utopías de ciudades verticales reflejan un pensamiento arquitectónico radical con características expresadas dentro de un vocabulario masculino, tanto verbal como visual. Entre los rasgos que tienen en común podemos observar el desprecio de lo horizontal, el rechazo de la arquitectura tradicional y el consiguiente esfuerzo de reformar el espacio urbano bajo un pensamiento mecanicista, economista y tecnicista, sin considerar las necesidades humanas para un espacio habitable. Los autores de las utopías tenían una visión de establecer no solamente un nuevo orden urbano arquitectónico sino también un nuevo orden social, basado en términos de masculinidad, tales como la fuerza, la agudeza y la verticalidad.

---

39 Véase: Frac Centre, "Territories," *Architecture & Eaux. Dossier pédagogique* (2015): 5.



3.15 Klaus Gartler y Helmut Rieder, *Die Vertikale Stadt*, 1964.



3.16 Friedrich St. Florian, *Vertical City*, 1966.



La introducción del orden vertical en lo urbano entonces serviría para convertir la ciudad y sus componentes en un tipo de máquina que priorizaría la producción, el comercio y el tráfico y a la vez aseguraría una vida urbana racionalizada y disciplinada. Aunque ninguna de las utopías verticales ha sido realizada, han influido ya durante un siglo en la cultura, el cine y sobre todo en el pensamiento arquitectónico. De hecho en la actualidad la arquitectura de varias metrópolis recuerda a una utopía vertical, en especial las zonas urbanas de los rascacielos, el tipo de edificio que ha vuelto a ser el exponente de la arquitectura vertical.

## EL RASCACIELOS

Desde los finales del siglo XIX, cuando emergen los primeros rascacielos en EE. UU., el rascacielos se ha convertido en un fenómeno arquitectónico globalizado que perturba el horizonte de las metrópolis occidentales desde Madrid (fig. 3.17) hasta Buenos Aires. Hoy en día es muy improbable encontrar una capital sin rascacielos, ya que existe un deseo estructural vehemente de proyectar los avances económicos, industriales y sociales en este tipo de edificación. Los rascacielos se suelen concentrar en conjuntos urbanos creando un barrio integrado, donde se centran el comercio, instituciones financieras y la élite privilegiada, con lo cual se fomenta la zonificación y *exclusificación* urbana que refleja la desigualdad social. En este sentido, el acceso al uso del rascacielos es reservado para los grupos de ciudadanía privilegiados, económicamente y políticamente poderosos.

Con el fin de entender la dinámica urbana producida por los rascacielos, es fundamental analizar las relaciones de poder que iban



3.17 Panorama de *Área de Negocios de Cuatro Torres*, Madrid.

acompañadas por la construcción de los rascacielos a lo largo de la historia. Un análisis seminal de esta problemática presenta la historiadora urbana Dolores Hayden en el ensayo “Skyscraper Seduction Skyscraper Rape” de 1977.<sup>40</sup> Hayden utiliza la metáfora de una violación para explicar la escala en la cual la construcción de los rascacielos ha invadido el espacio urbano y también las vidas humanas, contra la voluntad de la ciudadanía. Sin embargo, las alturas de los primeros rascacielos no se hubieran podido alcanzar sin un sacrificio de vidas de los trabajadores de la construcción, llamados *sky-boys*, que morían por frecuentes accidentes cayendo de las alturas. Hayden subraya que este **aspecto violento** e inhumano de la historia de los rascacielos se ha pasado por alto, la presión de construir rápido por parte de los inversores era sobrepuesta a las vidas

---

40 Dolores Hayden, “Skyscraper Seduction, Skyscraper Rape,” *Heresies* 1, no. 2 (May 1977): 108-15.

y su seguridad, hasta incluso las muertes se relacionaban con un orgullo perverso:

Cualquiera en América te dirá sin temblor (pero con orgullo) que cada planta de un rascacielos significa una vida sacrificada. Veinte plantas, veinte vidas apagadas; treinta plantas - treinta vidas. Ahora se está levantando un edificio de unas sesenta plantas - sesenta cadáveres, sesenta funerales, sesenta hogares reventados poco a poco.<sup>41</sup>

Otro aspecto violento que acompaña la construcción de los rascacielos desde su origen es su imposición arrogante contra la voluntad de la mayoría. Según indica Hayden, hay un marcado contraste entre el desacuerdo de la ciudadanía y el persistente elogio de los rascacielos por parte de sus defensores:

[La] mayoría de los historiadores de arquitectura estadounidenses han racionalizado afanosamente la aflicción estética, funcional y social que crea el rascacielos, alimentando la creencia predominante de que el rascacielos es un glorioso triunfo de la ingeniería, una parte natural de la vida urbana y un resultado inevitable de la concentración urbana.<sup>42</sup>

A pesar de los esfuerzos por glorificar y racionalizar la construcción de los rascacielos, las fantasías de los constructores no correspondían con la voluntad y las necesidades de la mayoría de los y las habitantes, por lo cual la construcción de los rascacielos fue acompañada por protestas a lo largo de la historia. Según anota Leslie Kanés Weisman, los rascacielos

---

41 John Zukowsky citado en Hayden, "Skyscraper Seduction, Skyscraper Rape," 109.

42 Hayden, "Skyscraper Seduction, Skyscraper Rape," 108.

han competido por la dominación en el espacio urbano mientras que reducían significativamente la calidad de la vida ciudadana, incluso causando sensaciones de ansiedad.<sup>43</sup> Las nuevas alturas de los rascacielos quitaron vistas y pusieron sombras a las calles, parques y barrios vecinos, y parece que para algunas ciudades la única manera de frenar el anhelo descontrolado por las alturas era imponer estrictos límites de altura para la construcción urbana.

La metáfora de una violación articulada por Hayden además se deriva de la **forma fálica del rascacielos** y de la retórica con la cual se justifica su construcción: “los desarrolladores ‘no pueden ayudarse a sí mismos’ o ‘la ciudad de verdad lo quiere.’”<sup>44</sup> Aunque la comparación planteada por Hayden pueda parecer muy extrema, creemos que capta precisamente el amplio espectro de controversias que la arquitectura vertical conlleva, especialmente en relación con las connotaciones de la masculinidad, el deseo y el poder. En consideración a la simbología masculina, Weisman discurre que el rascacielos representa al “pináculo de la simbología patriarcal” que está basado en el mito masculino de “lo grande, lo erecto y lo poderoso.”<sup>45</sup> De hecho varios rascacielos aluden explícitamente a la masculinidad por su forma ostentosamente fálica, tal como la Torre Glòries (fig. 3.18), anteriormente Torre Agbar, en Barcelona o el rascacielos 30 St Mary Axe (fig. 3.19) en Londres. En este sentido, los rascacielos por su altura y omnipresencia vuelven a ser los edificios emblemáticos del panorama urbano que visual y simbólicamente dominan la ciudad y recuerdan a sus habitantes día a día la presencia masculina.

Sin duda, la ciudad de referencia cuando se trata de rascacielos es Nueva York con su distrito de Manhattan. El horizonte lleno de

---

43 Véase: Leslie Kanes Weisman, “Women’s Environmental Rights: A Manifesto,” *Heresies* 3, no.3 (1981): 6; Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge: MIT, 2002), 34-36.

44 Hayden, “Skyscraper Seduction, Skyscraper Rape,” 108.

45 Weisman, “Women’s Environmental Rights,” 6.



3.18 Torre Glòries, Barcelona.



3.19 30 St Mary Axe, Londres.

construcciones verticales de Manhattan refleja el rápido desarrollo de la industrialización y el capitalismo en EE. UU. y a la vez cumple la función simbólica de portador del poder y el capital. Dentro de la arquitectura vertical de Manhattan podemos encontrar varios rascacielos que llevan los nombres de magnates (fig. 3.20),<sup>46</sup> además de edificios torre con oficinas de las corporaciones industriales, financieras, empresas inmobiliarias o del gobierno. La tercera categoría a la que Hayden denomina supertorres son los edificios más altos donde residen “corporaciones multinacionales o burocracias multi-jurisdiccionales.”<sup>47</sup> Así, el rascacielos se convierte en una **manifestación del**

---

46 Entre los edificios de Manhattan que llevan nombres de magnates contamos por ejemplo el Trump Tower con el nombre de Donald Trump, Bush Tower con el nombre del empresario Irving T. Bush, Woolworth Building con el nombre del financiero Franklin Winfield Woolworth o Fuller Building con el nombre del arquitecto George A. Fuller entre muchos otros.

47 Hayden, “Skyscraper Seduction, Skyscraper Rape,” 108.



3.20 El rascacielos Trump Tower en Manhattan.

**poder y la riqueza**, estableciendo una jerarquía vertical basada en la altitud bajo el principio: cuanto más alto el edificio, más poderoso su residente.

Hayden veía en la demostración del poder masculino mediante el rascacielos una continuación de la construcción de monumentos fálicos históricos como los obeliscos, chapiteles o torres, que tenían la función simbólica del poder en su época. Tanto la comparación de rascacielos con monumentos, como el anhelo arquitectónico por la verticalidad se unen en el pensamiento de Le Corbusier quien después de visitar la metrópolis estadounidense constató que “[e]l problema de Nueva York es que sus rascacielos son demasiado pequeños” y demasiado abarrotados en el espacio, por lo cual sugirió que deberían distribuirse como grandes obeliscos, alejados uno de otro.<sup>48</sup> De acuerdo con esto, el crítico e historiador de arte

---

48 Le Corbusier citado en Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* [1978] (New York: The Monacelli Press, 1994), 266.

José Miguel G. Cortés afirma que hasta hoy en día existe una necesidad entre muchos arquitectos y políticos de manifestar el poder mediante la arquitectura vertical y fálica porque “necesitan erigir una torre monolítica de clara apariencia sexual para demostrar quién ostenta el poder social.”<sup>49</sup>

El arquitecto y teórico urbano Rem Koolhaas aporta una interpretación crítica del arreglo vertical de Manhattan, articulada en su manifiesto titulado *Delirious New York*. Koolhaas compara las formas urbanas de Manhattan con una “fábrica de experiencias hechas por el hombre” llena de rectilíneas filas monótonas rodeadas por pilas de edificios erigidos y fragmentos utópicos.<sup>50</sup> Un apartado del manifiesto de Koolhaas se dedica a reflexionar sobre el puesto de la mujer en la arquitectura vertical:

La arquitectura, especialmente su mutación en Manhattan, ha sido una ocupación estrictamente para hombres. Para aquellos que apuntan al cielo, lejos de la superficie terrestre y de lo natural, no ha habido ninguna compañía femenina.<sup>51</sup>

La **exclusión de las mujeres** de la arquitectura vertical incluso se vuelve en práctica espacial de algunos rascacielos como por ejemplo el Downtown Athletic Club (fig. 3.21), un centro de lujo con instalaciones de deporte, ocio y socialización, cuyo miembro sólo se podía hacer un hombre y en el cual se restringió el acceso al edificio para las mujeres.<sup>52</sup> Desde su fundación en 1931 hasta 1977, las primeras doce plantas de Downtown Athletic Club eran accesibles exclusivamente a los hombres para que pudieran disfrutar de las instalaciones tranquilamente entre ellos, sin ser molestados por la

---

49 José Miguel G. Cortés, *Hombres De Mármol: Códigos de Representación y Estrategias de Poder de la Masculinidad* (Barcelona: Egales, 2004), 229.

50 Véase: Koolhaas, *Delirious New York*, 9, 10, 23.

51 *Ibíd.*, 130.

52 Véase: *Ibíd.*, 152-59; Nadine Brozan, “Downtown Athletic Club Admits Women,” *The New York Times*, December 20, 1977.



3.21 El rascacielos Downtown Athletic Club en Manhattan.

presencia femenina. Considerando estos hechos, la presencia de la mujer en un espacio urbano vertical lleno de rascacielos se sitúa en una posición de “lo otro,” de un elemento intruso y excluido. Hayden subraya que los rascacielos son un recordatorio de que “nuestra cultura depende de falsas esperanzas de movilidad económica y una jerarquía rígida, floreciendo mediante una seducción social y violación arquitectónica.”<sup>53</sup> El rascacielos es intrínsecamente una exhibición simbólica del poder, **un símbolo de la**

---

53 Hayden, “Skyscraper Seduction, Skyscraper Rape,” 115.



**masculinidad, del capitalismo corporativo y emprendimiento agresivo.** Justo por el hecho de que hoy por hoy la presencia de los rascacielos ha vuelto a ser una parte habitual del espacio urbano, no hay que olvidar la carga simbólica de los rascacielos y su impacto en la percepción de la realidad urbana.

## VISTAS PRIVILEGIADAS

Una particularidad que resulta directamente de las edificaciones verticales urbanas son las vistas privilegiadas a la ciudad y sus alrededores las cuales sólo puede aprovechar un grupo de élite de los usuarios de la arquitectura vertical. Históricamente, los puestos elevados se utilizaron para establecer y exponer mensajes simbólicos del poder, sean los castillos de emperadores ubicados en una colina o los símbolos religiosos instalados en la cima de las torres de las iglesias. Mirando hacia la altura inaccesible, la ubicación elevada sirve como un espacio para el ejercicio del poder, especialmente por su relación con lo vertical dentro de la topografía del espacio urbano. En la actualidad son las plantas superiores de la arquitectura vertical las que representan un símbolo del poder capitalista patriarcal, establecido dentro de una jerarquía social vertical.

Las partes superiores de los rascacielos están por regla general destinadas a instalaciones de lujo con vistas panorámicas, salas de encuentro y oficinas privadas, desde las cuales los socios de mayor rango **ejercen su poder contemplando las ciudades** que sus empresas dominan. El valor simbólico de las vistas como un privilegio exclusivo conlleva varios componentes. En primer lugar, las vistas simbolizan la supremacía de los que miran la ciudad desde arriba y tienen la entera ciudad “bajo sus pies”.



3.22 Vistas desde un penthouse en Nueva York.

Las vistas panorámicas desde las edificaciones altas además permiten distanciarse de los efectos urbanos indeseados, la polución y el ruido urbano, y a la vez de la ciudadanía regular que se disuelve en la imagen abstracta de la ciudad vista desde las alturas. El acceso a las vistas privilegiadas es también un símbolo de estatus y prestigio con el cual una cierta élite de empresas o personas se distinguen del resto. En fin, las vistas desde la arquitectura vertical se convierten en **vistas de dominación** a lo cual según Dovey también contribuye la posición misma de la edificación en la topografía de la ciudad donde “[I]a predominancia del edificio como un lugar emblemático en el horizonte se combina con la sensación de poder engendrada por la vista mandona.”<sup>54</sup>

---

54 Dovey, *Framing Places*, 116.

Una categoría particular de la propiedad urbana establecida en las plantas superiores de la arquitectura vertical son los apartamentos tipo ático más exclusivos, más lujosos y más caros, llamados *penthouse* (fig. 3.22). Este tipo de inmueble se vuelve un símbolo de estatus social, de poder económico, generando un deseo inasequible para la vasta mayoría de la población. Simultáneamente las vistas privilegiadas que el *penthouse* ofrece se convierten en mercancía de lujo distintiva. Tal es el caso de una empresa inmobiliaria enfocada a bienes inmuebles de lujo en Barcelona que promueve la compra de un *penthouse* acentuando las vistas espectaculares desde él:

Sin duda, las vistas son una de las grandes ventajas de vivir en un *penthouse* de lujo. En general, un *penthouse* de lujo no debe encontrarse en el último piso de una construcción cualquiera, el edificio debe ubicarse en un área que permita la mejor vista panorámica de la ciudad. Vivir en un *penthouse* de lujo significa disfrutar del mar Mediterráneo, las pequeñas colinas y la arquitectura de la ciudad.<sup>55</sup>

Mediante el *penthouse* y sus vistas privilegiadas no se ha creado solamente un nuevo deseo económico sino también un nuevo tipo de ciudadano que debería habitar este ático de lujo - el soltero de oro urbano. Una de las evidencias más explícitas de la **construcción de la nueva masculinidad** alrededor de la arquitectura vertical la aportó la revista *Playboy* con el artículo “Playboy’s Penthouse Apartment” del 1956 (fig. 3.23). Aquí se presenta un manual de instrucciones de habitaje para el soltero de oro bajo el lema “[e]l hogar del hombre no es solamente su castillo, sino también es, o debería ser, el reflejo exterior de su profundo interior.”<sup>56</sup> Visualizado

55 Barcelona Sotheby’s International Realty, “Four Benefits of Living in a Penthouse of Barcelona,” 2017, <https://www.barcelona-sothebysrealty.com/blog/535/>. Consultado enero 17, 2020.

56 “Playboy’s Penthouse Apartment,” *Playboy*, October 1956, 65.

*a second look at a high, handsome haven—  
pre-planned and furnished for the bachelor in town*



## **PLAYBOY'S PENTHOUSE APARTMENT**

3.23 Penthouse presentado en la revista *Playboy*, 1956.

mediante ilustraciones de un penthouse de lujo, este hogar para el hombre está descrito como un “refugio alto” desde donde uno puede “disfrutar el glamour de la ciudad a través de la encantadora vista desde una pared de cristal.”<sup>57</sup> En esta fantasía de la masculinidad urbana, el penthouse se convierte en un tipo de observatorio panóptico, donde el soltero puede voyeurísticamente observar la ciudad desde las paredes de cristal sin ser visto. El teórico de arquitectura George Wagner apunta al hecho de que

---

57 “Playboy’s Penthouse Apartment,” 70.

el penthouse se encuentra encima de la ciudad y a la vez dentro de ella por lo cual las vistas desde el penthouse permiten al soltero “una mirada controladora del espectáculo urbano.”<sup>58</sup> Según Wagner, el penthouse evoca implícitamente la imagen de la ciudad nocturna junto con sus placeres ilícitos. Así, el penthouse se convierte en un lugar de fantasía de la seducción, con el soltero siendo el astuto depredador y la mujer siendo la presa.

El filósofo feminista Paul B. Preciado hace un análisis reflexionando sobre la arquitectura y sexualidad presentada en la revista *Playboy*. En dicho análisis se propone una directa asociación del penthouse con un tipo específico de hombre como “una redefinición de la masculinidad basada en el consumo, la vida urbana y la maximización de sus encuentros heterosexuales,”<sup>59</sup> y podríamos añadir que la nueva masculinidad urbana también se basa en la apropiación de la arquitectura vertical y los privilegios anexos a ella. Al personaje masculino que habita el ático de lujo se le atribuyen privilegios específicos entrelazados con su poder económico, independencia, virilidad y soltería, gracias a las cuales

el nuevo soltero podría disfrutar de los privilegios del espacio público (y debemos entender aquí privilegios de género y de representación, así como los monopolios acordados por la mercantilización capitalista) sin estar sujeto a las leyes (familiares, morales, antipornográficas) y los peligros [...] del exterior.<sup>60</sup>

La narrativa de la nueva masculinidad se crea alrededor de un hombre que vive en la ciudad, que es soltero o divorciado, que es heterosexual y su poder

---

58 George Wagner, “The Lair of the Bachelor,” en *Architecture and Feminism*, eds. Debra Coleman, Elizabeth Denza, y Carol Henderson (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 199.

59 Beatriz Preciado, *Pornotopía. Arquitectura y Sexualidad en «Playboy» Durante la Guerra Fría* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2010), 62.

60 Preciado, *Pornotopía*, 130.

social y económico se ve reflejado en la edificación que habita. El estatus del poder masculino vinculado a la iconografía de los áticos de lujo y sus vistas se convierte en una imagen recurrente replicada en representaciones cinematográficas y de la cultura popular, con lo cual esa idea se expande y se fomenta en el imaginario colectivo.<sup>61</sup>

Las vistas no están pensadas para todos. Y especialmente no lo están para las mujeres. El privilegio de observar el espacio urbano a vista de pájaro completa la continuidad de las particularidades de la arquitectura vertical que sirven como instrumento para reflejar la masculinidad y complacer las fantasías masculinas. De hecho creemos que un arreglo vertical del espacio urbano no debería ser considerado un fenómeno ingenuo, una condición sin conceptos detrás. Al contrario, reflexionando sobre los aspectos históricos y conceptuales que vinculan la verticalidad con el poder masculino, económico, viril y falocrático, el orden vertical del espacio urbano debería ser percibido con una vista crítica por la contingencia de sistemáticamente contribuir a la desigualdad de género, la exclusión y la alienación de las mujeres y de otros grupos que habitan el espacio urbano.

---

61 Para un análisis detallado de la utilización de la iconografía del penthouse y la arquitectura vertical en el cine desde una perspectiva de género véase: Merrill Schleier, *Skyscraper Cinema. Architecture and Gender in American Film* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009).

## 4 | SÓLIDO, GRIS Y PERMANENTE: EL HORMIGÓN

Ha ocurrido un acontecimiento importante: el uso universal del hormigón reforzado. Esta nueva arma ofrece al inventor y diseñador nuevas soluciones de máxima importancia.

—Le Corbusier, *Urbanisme*

Dentro de los aspectos físicos del espacio urbano, no es solamente el arreglo de las formas urbanas lo que define el carácter simbólico del espacio urbano, sino también los materiales específicos utilizados para la construcción de las estructuras urbanas. Un material en particular significativo para la arquitectura del siglo XX es el hormigón. Hasta hoy en día, el hormigón domina los espacios urbanos a nivel global, siendo el material más utilizado en la construcción. El hormigón es **un material cargado de significados, símbolos e ideologías relacionadas con el poder**, por lo cual el hormigón ha sido un objeto de crítica desde varias perspectivas. En el capítulo dedicado al hormigón analizaremos sus aspectos históricos, los puntos de crítica relacionada con el hormigón, el simbolismo asociado con sus cualidades típicas y presentaremos ejemplos de la incorporación del hormigón en el arte contemporáneo.

## ALGUNOS ASPECTOS HISTÓRICOS DEL HORMIGÓN

Según el historiador Robert Courland, la historia del hormigón alcanza tan lejos en el pasado que incluso puede ser vinculada a la historia de la civilización.<sup>1</sup> El hormigón, tal como es conocido y utilizado en la actualidad, lleva detrás un desarrollo histórico muy largo, llegando hasta la época de la Antigua Roma, a la cual se le atribuye la invención del hormigón como material constructivo. En la Antigua Roma se utilizó un tipo de hormigón conocido también como *hormigón romano*, que fue empleado para la construcción de varias estructuras urbanas, puentes, viaductos o edificios monumentales y emblemáticos de la época, tal como el Panteón (fig. 4.1) o el Coliseo de la ciudad de Roma. La resistencia y durabilidad de las construcciones hechas con el hormigón romano eran de una calidad tan alta que muchos de los edificios de la época han sobrevivido ya casi dos mil años de historia y recuerdan al poder de los emperadores del Imperio Romano hasta hoy en día.

La primera referencia al hormigón romano que podemos encontrar en la literatura antigua viene del arquitecto romano Vitruvio en su obra *De Arquitectura*.<sup>2</sup> Este es un hecho importante para entender el vínculo entre el hormigón y la historia de la arquitectura desde una perspectiva de género, ya que las visiones arquitectónicas de Vitruvio tienen una conexión directa con el poder del imperio, con la masculinidad como referencia y con una visión androcéntrica del mundo. Por un lado, el modo de pensar articulado por Vitruvio es correspondiente a las visiones del mundo y la posición de las mujeres en la sociedad de la Edad Antigua, por lo cual no nos sorprende. Por otro lado, Vitruvio sigue siendo un autor de primera referencia que ha inspirado a la creación arquitectónica durante siglos. El

---

1 Véase: Robert Courland, *Concrete Planet: The Strange and Fascinating Story of the Worlds Most Common Man-made Material* (Amherst, NY: Prometheus, 2011).

2 Véase: Courland, *Concrete Planet*, 165-83.





4.1 Edificio del Panteón, Roma. Construido 118-25 d.C.

legado de Vitruvio ha sido adoptado por varios movimientos arquitectónicos que constantemente restablecen las ideas de Vitruvio, que además siguen presentes en la cotidianidad diaria del entorno físico construido dentro de ellas.

Después de la caída del Imperio Romano, la historia del uso del hormigón en la construcción estuvo marcada por una larga pausa hasta finales del siglo XIX, cuando este material experimentó un nuevo auge en la construcción urbana gracias a la era de industrialización. La reintroducción del hormigón como un material constructivo está directamente vinculada a la invención del hormigón reforzado que permitió aplicar una rama de nuevas posibilidades respecto a la forma, la altitud, el volumen y la economía de la construcción urbana, tanto de la edificación como de la construcción de monumentos. El hormigón reforzado fue inventado en



4.2 Edificio Ingalls Building, Cincinnati, EE.UU. Diseñado por Elzner & Anderson, construido en 1903.

Francia en 1853, pero fue el ingeniero británico Ernest Ransome quien cincuenta años después innovó y popularizó el hormigón reforzado en gran escala.<sup>3</sup>

La construcción de edificios de gran altura, tal como los rascacielos en los principios del siglo XX, no hubiera sido posible sin la utilización del hormigón reforzado. El primer rascacielos construido con la tecnología de Ransome fue el edificio Ingalls Building (fig. 4.2) del año 1903, ubicado en la ciudad de Cincinnati en Estados Unidos. Las noticias sobre la construcción del Ingalls Building llenaron las páginas de periódicos y revistas de arquitectura por todo el mundo. Desde varios lados se predijo la llegada de la *era del hormigón*, celebrando el material y sus cualidades. Varias evidencias de la glorificación y heroificación del hormigón a principios del siglo XX

---

3 Véase: Courland, *Concrete Planet*, 439-87.



4.3 Portada del libro *Northwestern States Portland Cement Company*, 1906.



4.4 Eslogan "Stone and the Youth Cement".

las podemos encontrar en la publicación promocional de la empresa productora del hormigón *Northwestern States Portland Cement Company* del año 1906.<sup>4</sup> Para empezar, nos fijamos en la imagen de la portada de la publicación (fig. 4.3). La imagen en la portada representa una alusión a la arquitectura de la Antigua Roma, junto con una alusión a la masculinidad visualizada en las estatuas de los cuerpos masculinos idealizados, musculosos y fuertes, apoyando una estructura de hormigón. Otra imagen que fue utilizada para visualizar el eslogan "Stone and the Youth Cement" (Piedra y el cemento de la juventud) utiliza de nuevo los cuerpos masculinos, de los cuales uno está en una postura de derrota, mientras que el otro tiene una postura de victoria y expresión de orgullo (fig. 4.4). Aquí el hormigón supuestamente iguala a la virilidad, la perfección y la fuerza masculina. Este imaginario nos da una idea general de las asociaciones masculinas

<sup>4</sup> *Northwestern States Portland Cement Company* (Minneapolis: Harrison & Smith, 1906).

con el hormigón durante su redescubrimiento a principios del siglo XX. Evidentemente, la intención de las imágenes utilizadas por la empresa fabricante fue materializar la masculinidad y la fuerza en el hormigón y lo mismo ocurre en el contenido escrito. Un capítulo de la publicación dedicado a la construcción en la ciudad de Cincinnati empieza con la frase “Concrete is the King” (El hormigón es el Rey) y más adelante siguen las frases:

El hormigón es la forma de construcción más deseable incluso para la arquitectura más elaborada del siglo XX.

Se está construyendo un nuevo edificio hotelero de un millón de dólares que tendrá una estructura de acero, de la cual cada parte estará revestida de hormigón.<sup>5</sup>

Las expresiones utilizadas en el texto para describir el hormigón sugieren un deseo (el hormigón como el material más deseable) y hacen referencia tanto al poder político masculino (hormigón como el Rey) cómo al poder económico (el hormigón expresado en un valor de un millón de dólares). De hecho, la construcción del edificio de Ingalls Building ha sido financiada por el abogado, político, empresario y multimillonario M. E. Ingalls.

Bajo esta perspectiva, el edificio de Ingalls, siendo un símbolo para el uso moderno del hormigón, pone en directa relación el poder económico con la posibilidad de construir y conducir lo que se esperaba ser una revolución en la construcción con “el hormigón liderando el mundo.”<sup>6</sup> La posibilidad de construir el espacio urbano con hormigón a principios del siglo XX se convierte en un deseo y un privilegio de aquellos con poder

---

5 *Northwestern States Portland Cement Company*, 62.

6 *Ibid.*, 63.

económico, es decir un privilegio de los hombres poderosos, y lo será durante la mayoría del siglo XX.

## LA CRÍTICA DEL HORMIGÓN

Sin duda, la construcción de edificios monumentales y de gran altura que emergen desde los principios del siglo XX, no hubiera sido posible sin la utilización del hormigón. Los nuevos edificios administrativos y residenciales construidos con el hormigón podían alcanzar alturas que permitían aumentar el número de unidades interiores a pesar de las limitaciones de la superficie construida. Además el hormigón tenía las ventajas de ser accesible, moldeable y más económico en comparación con otros materiales. Pero los atributos del hormigón conllevan un número de ambivalencias no solamente por sus cualidades técnicas, sino también por la controvertida percepción de los edificios construidos con hormigón. Pronto después de la celebración inicial de sus buenos aspectos, el hormigón se ha visto enfrentado con perspectivas críticas.

Las consideraciones críticas sobre el hormigón empiezan a articularse cuando nace el movimiento moderno de la arquitectura y al mismo tiempo ocurre el advenimiento de la *era de la máquina* que trasciende hasta los conceptos de la arquitectura. Cuando Le Corbusier en su manifiesto de 1923 define **la casa como una máquina para habitar**,<sup>7</sup> esta idea se encuentra con un rechazo público. Las máquinas para habitar típicas para Le Corbusier - casas de hormigón reforzado, frías, grises y cuadradas - no correspondían a la idea de un hogar acogedor, y de hecho el hormigón fue percibido como un **material anti-hogar**. Según el ingeniero de diseño Seoirse MacCraith este fue uno de los momentos significativos por los

---

7 Véase: Le Corbusier, *Towards A New Architecture* (New York: Dover Publications, 1986).

cuales el hormigón empezó a producir aversión y desprecio en su percepción general.<sup>8</sup>

De manera similar argumentan Mikkel Bille y Tim Flohr Sørensen utilizando el ejemplo de la arquitectura fallida de Le Corbusier para explicar la crítica hacia los edificios construidos con hormigón.<sup>9</sup> El edificio en disputa es el complejo residencial *Unité d'Habitation* (fig. 4.5) ubicado en la ciudad de Marseille en Francia, construido entre los años 1947 y 1952. Después de ser habitado en los años 50 con primeros/as residentes y grandes expectativas, tras años se han revelado las disfuncionalidades y fallos del proyecto. Bille y Sørensen enumeran una serie de razones por las cuales este complejo residencial de Le Corbusier ha sido fuertemente criticado. Por un lado, el plan del mantenimiento económico y técnico del proyecto resultó ser ineficaz, por lo cual el mantenimiento del edificio sufrió un marcado descuido. Como resultado, el complejo empezó a deteriorarse, partes de la fachada de hormigón comenzaron a desmoronarse y los elementos de hierro empezaron a corroerse. El descuido marcó tanto el aspecto del edificio como la composición social de los residentes del complejo, cuyas estructuras se llenaron de graffiti y vandalismo. Por otro lado, el desarrollo desgraciado de *Unité d'Habitation* influyó en la percepción pública del proyecto. Antes localmente llamado también *Cité Radieuse* (Ciudad radiante), se le asignaron nuevos apodos con connotación negativa tal como *La Maison du Fada* (La casa del mal gusto).<sup>10</sup> La vista crítica del edificio residencial se centra en el fracaso de adaptar la arquitectura a necesidades y hábitos reales de los y las residentes y sus visiones de un hogar. Por este motivo, el edificio de *Unité d'Habitation* se convirtió en un fracaso materializado en hormigón, en

---

8 Seoirse MacCraith, "Who Likes Concrete?" en *Concrete In The Service Of Mankind. Appropriate Concrete Technology*, eds. Ravindra K. Dhir y Michael J. McCarthy (London: Chapman & Hall, 1996), 13-21.

9 Véase: Mikkel Bille y Tim Flohr Sørensen, "Into the Fog of Architecture" en *Elements of Architecture: Assembling Archaeology, Atmosphere and the Performance of Building Spaces*, eds. Mikkel Bille y Tim Flohr Sørensen (New York, NY: Routledge, 2016), 1-29.

10 Véase: Bille y Sørensen, "Into the Fog of Architecture," 21.



4.5 *Unité d'Habitation*, Marseille, Francia. Diseñado por Le Corbusier; construido 1947-52.

vez de ser una “máquina para habitar”. Desde entonces, las voces críticas hacia la construcción urbana realizada con hormigón ocurren cada vez más frecuentemente, especialmente en relación a la **arquitectura brutalista**, dentro de la cual la *Unité d’Habitation* es uno de los referentes más importantes.

La arquitectura brutalista, también conocida como *el brutalismo*, surge como un nuevo estilo arquitectónico en los años cincuenta.<sup>11</sup> Su rasgo característico y distintivo es el uso de hormigón en su forma pura. La arquitectura brutalista además es conocida por sus geometrías angulares y elementos repetitivos. El nombre del brutalismo viene del término francés *béton brut*, utilizado por primera vez por Le Corbusier. Bajo el término *béton brut* entendemos el tipo de hormigón crudo y puro, el que mejor describe la propia utilización de hormigón por el arquitecto. Varias posiciones críticas del brutalismo asocian directamente el giro desde la celebración del hormigón hacia la aversión con la fracasada visión de Le Corbusier.<sup>12</sup> Según anotan Bille y Sørensen, la incapacidad de demostrar que los proyectos del brutalismo son funcionales en condiciones reales resultó en la atribución de la arquitectura brutalista como **arquitectura mala e inhumana**. Dado que el brutalismo es percibido como un sinónimo de la arquitectura construida con el hormigón, este material es a menudo designado como inhumano, intransigente y radical. El hormigón es además criticado por tener el efecto de alienar a los y las habitantes, por lo cual representa lo opuesto de una arquitectura empática.

Para completar las consideraciones críticas sobre el hormigón desde una perspectiva de género, proponemos una crítica basada en las ideas e intenciones de los creadores que son reflejadas y materializadas

---

11 Véase: Gavin Ambrose, Paul Harris y Sally Stone, *The Visual Dictionary of Architecture* (Lausanne: AVA Publishing, 2008), 66.

12 Véase: Bille y Sørensen, “Into the Fog of Architecture,” 21.



en el hormigón. Varios arquitectos de la época moderna han utilizado el hormigón para construir su visión de la sociedad urbana.<sup>13</sup> Ya que en las publicaciones científicas Le Corbusier se presenta con frecuencia como el ejemplo de referencia para el uso moderno del hormigón en la arquitectura, utilizaremos ideas articuladas por este arquitecto para demostrar qué tipo de pensamiento sobre los roles de los hombres y de las mujeres ha sido materializado con el hormigón.

En su obra teórica sobre la arquitectura, Le Corbusier constantemente excluía a las mujeres de sus consideraciones arquitectónicas. El arquitecto materializó con el hormigón sus visiones arquitectónicas basadas en las medidas corporales de un hombre idealizado. Tenía una visión muy clara sobre quien debería construir:

Los hombres – inteligentes, fríos y tranquilos – son necesarios para construir la casa y para diseñar la ciudad.<sup>14</sup>

Vemos aquí de nuevo que el privilegio de construir es explícitamente atribuido a los hombres, que además tienen las características de ser inteligentes, fríos y tranquilos. Este privilegio, según Le Corbusier, se extiende de la construcción de edificios particulares al diseño de ciudades enteras. Consecuentemente surgen las preguntas: ¿Se puede separar la arquitectura material del mundo mental del arquitecto? ¿Es posible celebrar la arquitectura conociendo los antecedentes misóginos de los cuales surge? Poniendo esas cuestiones, resulta que la arquitectura moderna conlleva una ambivalencia inherente, la cual trasciende al hormigón como el material típico de la construcción de la época. Por un lado, hay que admitir que la

---

13 Entre los arquitectos que a menudo trabajaron con el hormigón encontramos a Mies van der Rohe, Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Adolf Loos o Walter Gropius entre otros.

14 Le Corbusier, *Towards A New Architecture*, 127.

calidad estética de la arquitectura moderna es incuestionable, por otro lado, las ideas detrás de lo construido no se deberían pasar por alto.

La crítica frecuente sobre la incapacidad de la arquitectura moderna de adaptarse a las necesidades humanas se podría especificar y reinterpretar con respecto a la incapacidad, o mejor dicho, el rechazo de aceptar a las mujeres como una parte integral de la ciudadanía, una parte válida para ser incluida en las consideraciones sobre la arquitectura y su uso. Quienquiera que sea para quien se construyó, creemos que no se ha construido para reflejar a las mujeres y sus necesidades. Al contrario, el propio Le Corbusier admite abiertamente que su arquitectura representa al cuerpo masculino y a lo que considera que son las cualidades masculinas, mientras que desprecia los cuerpos femeninos por no tener dimensiones adecuadas para crear formas arquitectónicas armónicas.<sup>15</sup> Probablemente no será una coincidencia que el hormigón haya sido el material de construcción preferido por Le Corbusier. Resulta muy probable que el hormigón se haya establecido dentro del paradigma del modernismo no solamente por sus cualidades técnicas sino también por sus significados simbólicos y los mensajes implícitos que conlleva.

## EL SIMBOLISMO DEL HORMIGÓN

La conexión simbólica entre el poder y el hormigón claramente aparece desde cuando este material experimentó un nuevo auge en la construcción urbana durante el siglo XX. El enlace directo del hormigón con un poder político se podía observar especialmente durante la época del socialismo impuesto en varios países de Europa Central y Europa del Este después de la Segunda Guerra Mundial. Un buen ejemplo representa el muro de la

---

15 Véase: Le Corbusier, *The Modulor* (London: Faber and Faber, 1954); Le Corbusier, *Modulor 2* (London: Faber and Faber, 1958).



4.6 El muro de Berlín.

cuidad de Berlín (fig. 4.6): una masiva estructura de hormigón reforzado construida para determinar las fronteras entre el poder occidental de Europa del Oeste y el poder comunista de Europa Central y Europa del Este. El muro de hormigón de Berlín simboliza un poder político y autocrático, restrictivo y brutal, basado en miedo y censura. Hasta hoy en día el triste gris de las partes conservadas del muro de Berlín recuerda de una época de historia tanto a los y las ciudadanas, como a los y las turistas que visitan la ciudad.

En el contexto del simbolismo del hormigón en la era comunista destaca otra estructura urbana: el *Plattenbau*. Bajo esta denominación entendemos bloques de grandes edificios residenciales construidos por losas de hormigón prefabricadas (fig. 4.7) y (fig. 4.8). Este tipo de construcción barato y rápido fue típico para el período de gobierno comunista en Europa Central y Europa del Este. La palabra *Plattenbau* viene del alemán y es compuesta de las palabras *Platte* que significa “losa” y *Bau* que



4.7 Plattenbau en el barrio Marzahn, Berlín, Alemania, 1984.



4.8 Plattenbau en construcción en el barrio Petržalka, Bratislava, Eslovaquia, 1980.

significa “edificio”.<sup>16</sup> Fue en Alemania del Este, donde se ha construido la urbanización de *Plattenbau* más grande de toda Europa, concretamente en Marzahn, uno de los distritos de la ciudad de Berlín (fig. 4.7). El historiador Eli Rubin argumenta, que las relaciones de poder se manifiestan espacialmente y materialmente en el hormigón de los *Plattenbau*:

[L]a manera en que se construyó Marzahn fue el mecanismo a través del cual el socialismo de Alemania del Este se manifestó materialmente, y estaba ‘en’ cada panel de hormigón, cada balcón y cada escalera [...]<sup>17</sup>

El hormigón se convierte en el material de construcción típico para la sociedad de masas. Asimismo, las urbanizaciones de *Plattenbau* simbolizan **la uniformidad y la obediencia** que el régimen político ha impuesto sobre las sociedades dominadas. Hoy en día esta ‘utopía de hormigón’ se ha convertido en zonas habitadas por las clases sociales más vulnerables, acompañando el día a día de los y las ciudadanas, recordando a la historia de los países afectados.

En este sentido, dentro de una época en la historia reciente, la conexión entre un poder político específico y el simbolismo del hormigón es claramente presente. ¿Pero existe una simbología más universal que podríamos atribuir al hormigón? Para acercarse a una respuesta hemos revisado investigaciones de autores y autoras que se dedican al tema desde varios puntos de partida. El ingeniero de diseño Seoirse MacCraith se hace la pregunta: ¿A quien le gusta el hormigón?<sup>18</sup> En su ensayo investiga varias actitudes hacia el hormigón entre un público general. Dentro de sus reflexiones afirma que las asociaciones con el hormigón se encuentran

16 Véase: Ambrose, *The Visual Dictionary of Architecture*, 204.

17 Eli Rubin, *Amnesiopolis: Modernity, Space, and Memory in East Germany* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 47.

18 Véase: MacCraith, “Who Likes Concrete?” 13-21.

en una escala desde la humildad hasta la solidez, pero en ningún caso es relacionado con la belleza. De hecho, MacCraith considera que una de las principales asociaciones con el hormigón es **un sinónimo de fealdad**.

Muchas veces, la inhospitalidad de las ciudades modernas se asocia con el anonimato y la uniformidad de los edificios grises del hormigón como el material dominante. En una encuesta sobre la percepción del hormigón, al grupo encuestado se les pidió describir sus ideas sobre varios aspectos del hormigón.<sup>19</sup> A la pregunta más general ¿Qué piensas sobre el hormigón? un 68% respondió que es aburrido, horrible o monótono, mientras que 23% de las personas encuestadas afirmaron que les gusta. En cuanto a la pregunta de describir la textura del hormigón, las respuestas más frecuentes han descrito el hormigón cómo: duro, áspero, liso, frío, cómo piedra, masa sólida. Las respuestas nos indican la escala de las percepciones emocionales y simbólicas que transmite el hormigón, tal cómo frío, sólido y gris. La importancia de entender las dimensiones simbólicas, psicológicas y emocionales del entorno urbano radica en los descubrimientos multidisciplinarios entre arquitectura, urbanismo, psicología y sociología sobre los efectos del espacio urbano en el bienestar físico y mental de las personas que lo usan. Si existe una **interacción dinámica entre la arquitectura urbana y la experiencia humana**, también el material de la construcción estimula procesos cognitivos, epistemológicos y psicosomáticos a nivel del individuo. En este sentido, el hormigón con su omnipresencia es un elemento significativamente influyente en la experiencia diaria a través de sus cualidades típicas.

---

19 Véase: MacCraith, "Who Likes Concrete?" 16.

El hormigón es frío.

El frío transmitido por el hormigón no es solamente una cualidad sentida del material, sino también una cualidad emocional que sentimos al ser rodeados y rodeadas por construcciones de hormigón. El frío del hormigón se puede entender también dentro de las características humanas a través de subcategorías que incluyen la indiferencia, el desinterés, un bajo nivel de interacción, la falta de empatía, el aislamiento y la alienación. Todas estas son características implícitamente incluidas en la frialdad materializada en el hormigón. La alienación como resultado de la arquitectura moderna ha sido discutida por psicoanalistas alemanes ya desde los años sesenta. Alfred Lorenzer describió **el aislamiento emocional** como un síntoma y resultado patológico de la arquitectura funcional que prefiere la estética al significado, mientras que Alexander Mitscherlich ha señalado la falta de hospitalidad como un síntoma de las ciudades modernas.<sup>20</sup> Bajo esa perspectiva, uno de los significados simbólicos que podemos atribuir al hormigón es la alienación humana.

El hormigón es sólido.

Según Bille y Sørensen existe una tendencia de percibir la arquitectura como algo permanente y sólido.<sup>21</sup> Esa afirmación la podemos aplicar en especial a las estructuras urbanas construidas con materiales como la piedra o el hormigón, ya que sus cualidades inherentes son la solidez, la dureza y la rigidez. Al mismo tiempo, las unidades arquitectónicas de hormigón suelen tener formas monumentales y robustas lo cual refuerza la impresión de estabilidad, durabilidad y permanencia. En ese sentido los valores inscritos y codificados en el hormigón corresponden en gran parte a las representaciones de la masculinidad estereotipada. Muchos de los edificios gubernamentales y monumentos comisionados por el

---

20 Véase: Kirsten Kaya Roessler, "Healthy Architecture! Can Environments Evoke Emotional Responses?" *Global Journal of Health Science* 4, no. 4 (2012): 84, doi:10.5539/gjhs.v4n4p83.

21 Véase: Bille y Sørensen, "Into the Fog of Architecture," 8.



4.9 Robert C. Weaver Federal Building, Washington. Construido 1965-68.

estado son producidos con el hormigón para representar a la **fuerza, firmeza e invulnerabilidad** de su poder simbólico, como por ejemplo el edificio federal Robert C. Weaver Federal Building en Washington (fig. 4.9). La impresión de solidez y durabilidad eterna de la arquitectura es en gran medida una ilusión, a lo cual recuerda el geógrafo cultural Tim Edensor anotando que el hormigón también está sujeto al deterioro y requiere mucho refuerzo de mantenimiento para mantener **la ilusión de permanencia** y así sustentar en el tiempo los valores que representa.<sup>22</sup> El teórico de la arquitectura Stephen Cairns y la socióloga especializada en estudios urbanistas Jane Jacobs opinan que la arquitectura en su esencia es cambiante y fluyente. Por este motivo, generar una ilusión de permanencia solo es posible si el flujo de cambios es negado o se trabaja activamente en su

---

<sup>22</sup> Véase: Tim Edensor, "Incipient Ruination. Materiality, Destructive Agencies and Repair," en *Elements of Architecture: Assembling Archaeology, Atmosphere and the Performance of Building Spaces*, eds. Mikkel Bille y Tim Flohr Sørensen (New York, NY: Routledge, 2016), 357.



contra.<sup>23</sup> Cairns y Jacobs ven la arquitectura permanente como un sinónimo de una conceptualización de la cultura y su legado, un tipo de reliquia estéril. Apoyándonos en esa idea, aplicándola a la construcción monumental con el hormigón, podemos llegar a la interpretación de que su intención implícita, pero a la vez inherente, es crear una estructura simbólica que da la ilusión de durabilidad y permanencia, confirmarla y preservarla intransigente.

El hormigón es gris.

Según los resultados de investigación en el ámbito de la psicología ambiental, el color es un elemento fundamental de nuestra experiencia con el espacio urbano y su percepción.<sup>24</sup> Junto con las formas y los materiales arquitectónicos, el color es un parámetro visual del espacio urbano que define cómo experimentamos nuestro entorno a nivel psicológico. El color comunica mensajes simbólicos y tiene una gran importancia respecto a cómo nos relacionamos con el mundo externo. Además, el color afecta a las personas a nivel emocional, aunque no se está percibiendo conscientemente. En su publicación sobre el impacto del color en los espacios arquitectónicos, Meerwein, Rodeck y Mahnke señalan el efecto del color hasta en la interacción y comunicación interpersonal, dado que el espacio físico representa un espacio de referencia para las relaciones sociales.<sup>25</sup> El hormigón en cuanto a su cualidad visual natural es de color gris con posibles variaciones menores de tono. La manera en que se emplea el hormigón en la construcción moderna genera una estética basada en la apariencia pura del material y su color sustancial. Rara vez podemos encontrar la superficie de hormigón cubierta por color. Se construye con hormigón para destacar sus características esenciales sin la pretensión de alterar el color del

---

23 Véase: Stephen Cairns y Jane M. Jacobs, *Buildings Must Die: A Perverse View of Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2014), 65.

24 Véase: Gerhard Meerwein, Bettina Rodeck y Frank H. Mahnke, *Color - Communication in Architectural Space* (Basel: Birkhäuser, 2007), 16.

25 *Ibíd.*, 17.

material. Entonces surge la pregunta: ¿Qué efecto tiene el color gris en el espacio urbano sobre las personas? Podemos encontrar una posible respuesta en el análisis del color gris dentro de la psicología del color. La socióloga y psicóloga Eva Heller afirma que la asociación más predominante con el color gris es la falta de carácter.<sup>26</sup> Otras relacionan el color gris también con la sensación de un bajo nivel de confort.<sup>27</sup> Resulta que un entorno donde predomina el hormigón no es capaz de satisfacer los requisitos para un espacio agradable, comprensivo, acogedor, confortable y estimulante. Al contrario, el gris, según Heller, representa lo basto, desapacible, sombrío y aburrido. La indiferencia del gris tiene que ver con **la monotonía y un bajo nivel de estímulo visual** que a la vez se transmite al espacio físico dominado por el color gris. Según los descubrimientos recientes, la edificación moderna y monótona, dominada por el hormigón, puede causar como consecuencia un bajo estado de ánimo de sus habitantes y un estado mental del aburrimiento.<sup>28</sup> Además se ha probado que el estado de un aburrimiento duradero puede ser el origen de varias enfermedades mentales. En fin, surge la pregunta abierta: ¿Porqué el hormigón es tan rutinariamente elegido como el material de la construcción urbana, a pesar de sus efectos negativos sobre la vivencia de los seres humanos?

## EL HORMIGÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

El hormigón ha sido utilizado no solamente en el campo de la construcción sino también en varias disciplinas del arte visual con el fin de abordar fenómenos sociales reflejados en este material de construcción. En 2016 el museo de arte contemporáneo Kunsthalle en Viena albergó la exposición

---

26 Véase: Eva Heller, *Psicología del Color* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 267-87.

27 Véase: Meerwein, *Color - Communication in Architectural Space*, 23.

28 Tanja C. Vollmer, Gemma Koppen y Katharina Kohler, "Wie Stadtarchitektur die Gesundheit beeinflusst: Das PAKARA-Modell," *Bundesgesundheitsblatt - Gesundheitsforschung - Gesundheitsschutz* 63, no. 8 (2020): 975, doi:10.1007/s00103-020-03188-7.



4.10 Vista de la exposición *Béton*, Kunsthalle Wien, 2016.

colectiva titulada *Béton* (fig. 4.10).<sup>29</sup> La exposición ha sido dedicada exclusivamente al tema de **hormigón en un contexto de sus representaciones artísticas**. La comisaria Vanessa Joan Müller y el comisario Nicolaus Schafhausen seleccionaron a 29 artistas, los y las cuales en un momento dado de su trayectoria han trabajado sobre el hormigón desde varios medios artísticos. La ambiciosa muestra expositiva incluyó obras fotográficas, esculturas, instalaciones, grabado y medios mixtos. La selección de obras en la exposición *Béton* pone en relación los contextos políticos y sociales del material constructivo y plantea cuestiones históricas, filosóficas e ideológicas que se pueden deducir del hormigón como un material dominante en la arquitectura.

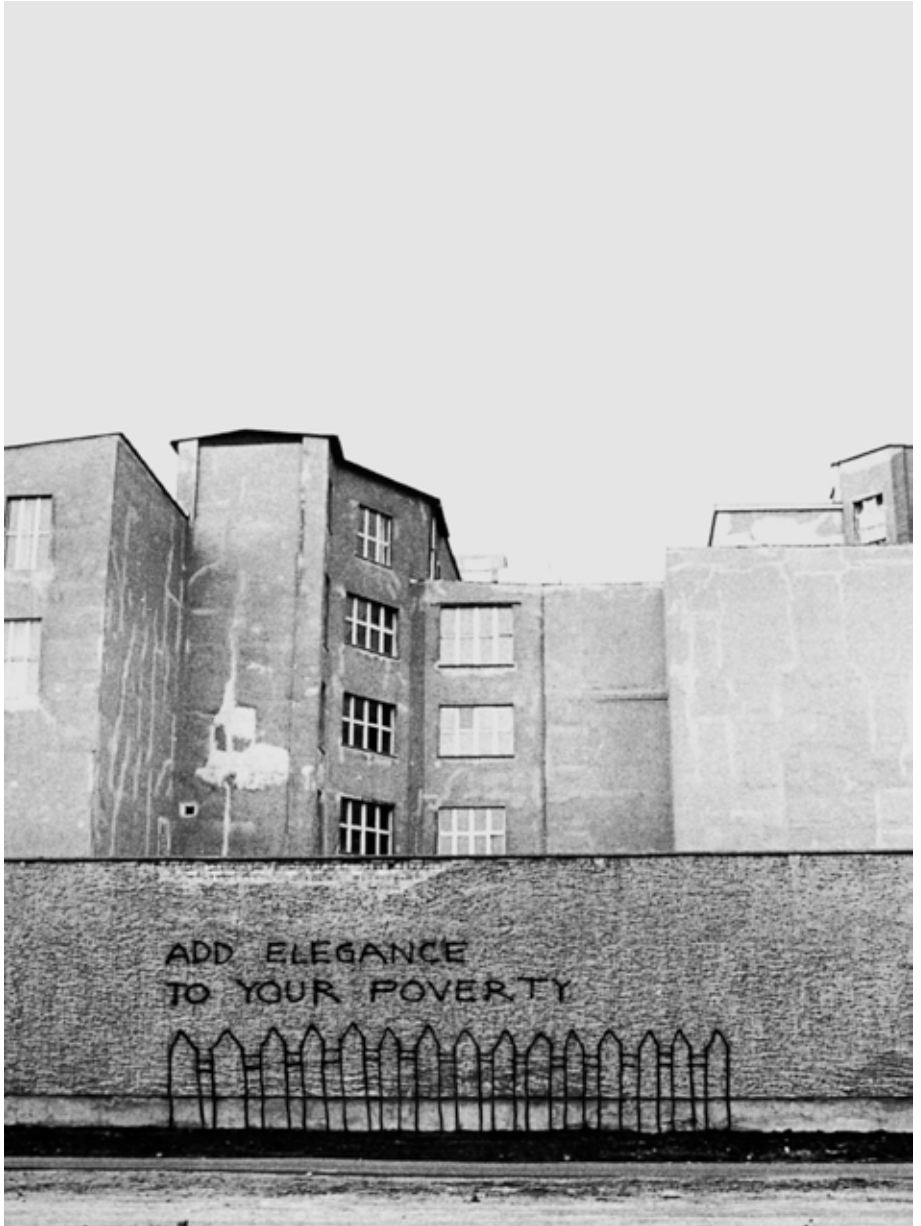
---

<sup>29</sup> Véase: Vanessa Joan Müller y Eleanor Taylor, *Béton* (Viena: Kunsthalle Wien, 2016), catálogo de exposición, consultado 14.1.2020, [https://kunsthallewien.at/101/wp-content/uploads/2020/01/Beton\\_BOOKLET\\_EN.pdf?x41152](https://kunsthallewien.at/101/wp-content/uploads/2020/01/Beton_BOOKLET_EN.pdf?x41152).

**Monica Bonvicini**, una de las artistas incluidas en la muestra colectiva, investigó los límites entre lo público y lo privado a través de la arquitectura de la época posguerra en Berlín, dominada por el hormigón. El tema de la arquitectura es frecuentemente abordado en su obra artística que incluye escultura, instalaciones, vídeo-arte o fotografía. El equipo comisario de la exposición *Béton* destaca el interés de Bonvicini por cómo el espacio físico vuelve a ser una esfera social y psicológica. La artista además analiza los mecanismos de control sobre nuestro comportamiento a través de la arquitectura urbana. Con su creación e investigación artística, Bonvicini justifica la idea de que las estructuras urbanas son definidas por convicciones políticas, ideológicas y que son específicas al género.

En la obra fotográfica *Add Elegance to your Poverty* (fig. 4.11) Bonvicini utiliza un segmento del espacio urbano de Berlín con edificios de hormigón desgastados por el tiempo. En un muro frente al conjunto de los edificios, la artista añade la inscripción *Add Elegance to Your Poverty* haciendo alusión al reclamo publicitario de las empresas inmobiliarias *Add Elegance to Your Property*. La crítica feminista y anti-capitalista de Bonvicini contrapone con ironía el deseo de vivir en condiciones de elegancia con el estado real de los bloques residenciales tristes y grises en donde sus habitantes muchas veces residen en condiciones precarias.

Otra artista cuyos trabajos han sido desarrollados sobre el tema del hormigón es **Isa Genzken**. La escultora ha trabajado directamente con el hormigón como material para la creación de sus esculturas abstractas. Isa Genzken rompe con las ideas tradicionales sobre el arte y la arquitectura y subvierte el dominio urbano del hormigón con la serie *Concrete Sculptures*, en donde transforma el hormigón en objetos minimalistas, que parecen casi ingravidos al exhibirlos en sutiles construcciones de hierro (fig. 4.12).



4.11 Monica Bonvicini, *Add Elegance to your Poverty*, 1990/2016.



4.12 Isa Genzken, *Luke*, 1986.

Un momento sintomático para una lectura masculina y misógina de su obra sucedió en 1992 cuando el crítico de arte Benjamin Buchloh interpretó las esculturas de Genzken como exageraciones fálicas, atribuyéndolas a la histeria femenina.<sup>30</sup> Esto demuestra los prejuicios y patrones de pensamiento hacia las artistas que se apropian de la escultura como un medio que tradicionalmente fue atribuido a los artistas hombres, además utilizando un material pesado y fuerte como el hormigón. No obstante, Genzken confiadamente elabora sus series con hormigón, capturando la esencia ambivalente entre la gravedad y la fragilidad, entre formas geométricas estrictas y libres, inspirada por observaciones de la arquitectura y el espacio urbano.

En la preocupación por captar las dinámicas del poder, la artista **Heba Amin** en su obra (fig. 4.13) visualiza cómo las estructuras del poder y los procesos históricos se proyectan en la arquitectura. Según la artista explica en una entrevista, su decisión de usar la arquitectura como metáfora tiene sentido porque el entorno construido personifica al gobierno, pero también a una psique colectiva.<sup>31</sup> Al mismo tiempo, el hecho de emplear el espacio urbano en su obra le sirve para hablar sobre cómo las personas se involucran con estos espacios y qué es su dimensión emocional colectiva.

El hormigón en la obra de Amin “se ha apoderado de la ciudad“ teniendo un rol especial en el vocabulario visual de la artista, ya que contribuye a la formación de un espacio opresivo donde prevale “la confrontación diaria con materiales ásperos.”<sup>32</sup> En varias ocasiones, las polémicas relacionadas con el hormigón surgieron por cuestiones económicas, sobre todo en el caso de edificios públicos, financiados con el presupuesto de una ciudad o estado. La artista cuestiona el sentido de

---

30 Véase: Uta Grosenick, ed., *Women Artists in the 20th and 21st Century* (Köln: Taschen, 2001), 100-105.

31 Heba Amin en Chen Tamir “Within the Urban Ruins,” *Keen On Magazine* no. 3, 2016. <http://concrete.keenonmag.com/18/> Consultado: 22 de febrero 2020.

32 Heba Amin en Tamir “Within the Urban Ruins.”



4.13 Heba Amin, *Project Speak2Tweeet*, 2011-16. Vista de la exposición *Béton*, Kunsthalle Wien, 2016.

cómo los recursos económicos y espaciales son utilizados en las ciudades, donde muchas personas luchan por un sustento básico. Así, el hormigón se convierte en un símbolo colectivo de agitación y malestar.

El artista **Tobias Zielony** utiliza los espacios urbanos de áreas marginadas, periféricas y polémicas para tratar temas sociales y políticos tales como la identidad, el poder, la migración y la precariedad. En su serie fotográfica *Vele* Zielony desvela las intenciones fallidas del arquitecto italiano Franz Di Salvo, el autor de un complejo brutalista de edificios residenciales Le Vele di Scampia en Nápoles. El complejo residencial fue construido en los años setenta con la intención de establecer una revolución





4.14 Tobias Zielony, *Stairs 2*, 2010. De la serie *Véle*.

en la construcción residencial de la época de posguerra.<sup>33</sup> La intención del arquitecto nunca fue cumplida, al contrario, hoy en día Le Vele di Scampia cuenta como un símbolo de fracaso del socialismo italiano, materializado por el monstruoso complejo de hormigón. Lo que al principio fue una utopía arquitectónica del régimen, al final se convirtió en una distopía urbana precisamente documentada por Zielony.

A través de las fotografías *Stairs 2* (fig. 4.14) y *Sail 3* (fig. 4.15) Zielony capta los paisajes urbanos como espacios inhóspitos, viciosos e inhumanos y subraya el decaimiento del espacio urbano a varios niveles estéticos y semánticos. Los paisajes urbanos de Zielony en un ambiente nocturno

---

33 Véase: R Shelton Bellew, "Examining the Apocalyptic in Roberto Saviano's *Gomorra*," *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies* 52, no. 2 (August 2018): 505-22, doi:10.1177/0014585818755358.



4.15 Tobias Zielony, *Sail 3*, 2010. De la serie *Véle*.

acumulan la sensación de peligro, anonimidad y abandono. A nivel de cromatismo dominan varios tonos de gris del hormigón, reflejando luces verdosas y azuladas de la iluminación pública. El hormigón como material predominante de los edificios, los corredores, las escaleras y los pasillos evidencia la arquitectura brutalista con sus formas angulares y repetitivas. Las estructuras arquitectónicas son las protagonistas principales de las fotografías de Zielony. La ausencia humana indica el declive urbano y social del barrio mientras que el hormigón como el material predominante ayuda a transmitir el ambiente de pesadez y aspereza.

En las obras fotográficas de Zielony podemos encontrar un tipo de lenguaje visual que articula un discurso crítico a partir del espacio urbano. El artista visibiliza la realidad social de los y las ciudadanos/as, quienes

viven al margen de la sociedad y a menudo se mantienen invisibilizados/as. A la vez Zielony critica el poder político simbolizado por las formas y materiales de la arquitectura monumental en guetos residenciales. Mediante su obra, Zielony consigue crear un discurso visual sobre la situación de un cierto grupo social, utilizando el espacio urbano exterior como una metáfora, un reflejo de la vida interior.



## 5 | LA REMEMBRANZA PÚBLICA

¿Por qué se recuerdan tan pocos momentos en la historia de las mujeres como parte de la conservación? ¿Por qué hay tan pocas mujeres representadas en el arte público conmemorativo? ¿Y qué tipo de procesos y técnicas públicas representan el compromiso con la historia social en los lugares públicos?

—Dolores Hayden, *The Power of Place*

Además de que el espacio urbano conlleva una semiótica implícita, también se establece en él un sistema de remembranza simbólica construida, explícitamente declarada e insertada en el entorno urbano público. Este capítulo lo dedicamos a tres aspectos de la conmemoración en el espacio urbano para intentar explicar la brecha del género en la remembranza pública: los mecanismos de la creación de una memoria colectiva en el espacio público, la nomenclatura urbana, que de un modo textual referencia directamente a personas o eventos de la historia, y el establecimiento de monumentos conmemorativos ubicados en el espacio urbano que por la personificación de la historia, muchas veces subjetiva, excluyente, patriarcal y violenta, causa controversia y resistencia.

## CREAR LA MEMORIA COLECTIVA

Las preocupaciones sobre la relación entre la memoria y la ciudad moderna empiezan a formularse en el campo de la filosofía, la sociología y el urbanismo desde los principios del siglo XX. Walter Benjamin acentuó la interacción entre la memoria, el diseño urbano y el tiempo como una interpretación personal y porosa, vinculada a los recuerdos de un espacio, donde la memoria está formada por la ciudad y a la vez la ciudad está formada por la memoria.<sup>1</sup> El filósofo Maurice Halbwachs apuntó en *On Collective Memory*, uno de los primeros análisis complejos sobre la memoria colectiva, al hecho de que antes que algo dado, la memoria colectiva es una **construcción social** para establecer y fomentar ciertas ideas, por regla general asociadas con la religión, un régimen político o un tipo de poder. En los años noventa, Dolores Hayden subrayó el estrecho enlace entre el espacio urbano y la identidad ciudadana que subyace a un conjunto de recuerdos personales y también a la memoria social colectiva:

Los entornos urbanos son depósitos de estos recuerdos sociales porque [...] las calles, los edificios y los patrones de asentamiento enmarcan la vida de muchas personas y a menudo perduran muchas generaciones. Décadas de la “renovación urbana” y la “reurbanización” de tipo salvaje han enseñado a muchas comunidades que cuando el paisaje urbano es maltratado, se borran importantes recuerdos colectivos.<sup>2</sup>

Entonces resulta que el espacio urbano construido, o mejor dicho las personas que deciden sobre su forma, tienen el poder de moldear la memoria colectiva. De acuerdo con ello, Hayden apunta al hecho de que la construcción de la

---

1 Véase: Walter Benjamin, *Einbahnstrasse* (Berlín: Ernst Rowohlt Verlag, 1928); Graeme Gilloch, *Myth & Metropolis. Walter Benjamin and the City* (Cambridge: Polity Press, 1997).

2 Dolores Hayden, *The Power of Place. Urban Landscapes as Public History* (Cambridge: The MIT Press, 1995), 9.

memoria en el espacio puede ser utilizada para desencadenar un cierto tipo de memoria colectiva que presupone la habilidad de los humanos para identificarse con el espacio construido como parte del “paisaje cultural.” En este sentido, la interpretación de la historia pública tiene su relevancia para los ciudadanos y las ciudadanas que la comparten y vinculan a su ciudad concreta, pero también para personas externas que forman su conocimiento de la ciudad, la ciudadanía, y quizás de toda la nación, a través de la historia pública que se presenta en el espacio urbano.

Las consideraciones más recientes dirigidas específicamente a la **memoria urbana** las aportó el historiador de arte Mark Crinson, según quien la ciudad consiste de “una colección de objetos y prácticas que permiten recolectar el pasado” y así representan la historia a través de huellas de una continúa construcción y reconstrucción de la ciudad.<sup>3</sup> Un aspecto importante de la memoria urbana es que su narrativa está moldeada por un determinado grupo de personas, arquitectos, promotores, urbanistas, conservacionistas y también por decisores políticos, como un manifiesto material que se puede usar estratégicamente como una herramienta para destacar una parte de la historia y olvidar otras. Las intenciones de doblar la memoria colectiva a través del espacio urbano son probablemente lo más visible en momentos cuando ocurre un cambio de régimen gobernante en un territorio dado. Halbwachs describió este fenómeno recurrente como

el comportamiento de un gobierno que, en un intento por mantener el orden en una ciudad previamente rebelde, destruye los centros del levantamiento o la sede de las batallas revolucionarias, construyendo grandes avenidas o enormes edificios públicos para borrar cualquier recuerdo que amenace su reputación.<sup>4</sup>

---

3 Mark Crinson, ed., *Urban Memory: History and Amnesia in the Modern City* (London: Routledge, 2005), xii.

4 Maurice Halbwachs, *On Collective Memory* [1941, 1952], editado y traducido por Lewis A. Coser (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), 203.

Los regímenes traumatizantes instaurados en Europa a lo largo del siglo XX serían un ejemplo que evidencia cómo se produjo una re-escritura del espacio urbano, sus símbolos, su nomenclatura y sus monumentos, bajo un nuevo poder gubernamental. La misma importancia tenía el espacio urbano en el proceso colectivo de la superación de los traumas del pasado, dentro de la cual los vestigios urbanos de la historia violenta tenían que ser afrontados, replanteados, muchas veces incluso fueron quitados de la vista y olvidados, y también se instalaron nuevos símbolos y memoriales como un instrumento para la recuperación y reinicio de la memoria colectiva.

Como hemos visto hasta aquí, el proceso de creación de la memoria colectiva forma una parte integral de las transformaciones continuas que ocurren en el espacio urbano. Podemos constatar que para que estas transformaciones pudiesen ocurrir, debe o bien existir una necesidad y voluntad para aprender del pasado, y condenar una parte de la historia, o bien debe haber una necesidad y decisión de establecer nuevos símbolos, en resultado de lo cual se va construyendo y de-construyendo, se van nombrando y re-nombrando los espacios urbanos o se van creando o quitando las estatuas públicas. Evidentemente esta voluntad y necesidad, que actualiza el espacio construido, está presente constantemente, pero lo que consideramos un problema es que aún hoy en día este proceso de creación de la memoria colectiva ocurre en mayor parte dentro de una preocupación e interpretación de una historia incompleta, sesgada, selectiva y patriarcal, que como consecuencia sistemáticamente olvida, omite y borra la remembranza pública de **la historia de las mujeres**.



Hayden aporta una visión a la problemática de la memoria pública desde una perspectiva de género, afirmando:

El poder del lugar - el poder de los paisajes urbanos ordinarios para nutrir la memoria pública de la ciudadanía, para abarcar el tiempo compartido en forma de un territorio compartido - sigue sin tocar [...] la historia de la mayoría de las mujeres.<sup>5</sup>

De nuevo, el espacio urbano bajo este aspecto se convierte en un campo de poder patriarcal, donde parece que el privilegio de formar la remembranza pública esté arraigado por un grupo estrecho que no atribuye a las mujeres una representación pública del mismo modo, alcance y seriedad que a los hombres. El historiador John R. Gillis explica la raíz de la desproporción y desigualdad en un contexto histórico más amplio. Según comenta Gillis, ya desde el siglo XIX las conmemoraciones públicas fueron dedicadas por regla general a reyes, revolucionarios y generales militares, a la élite de personajes masculinos, lo que sigue siendo la práctica habitual en el siglo XX:

[L]as conmemoraciones nacionales fueron en gran parte el dominio exclusivo de los hombres de élite, los designados portadores del progreso. [...] Los nuevos imperativos del individualismo aceleraron a los hombres, produciendo en ellos una profunda sensación de pérdida de contacto con el pasado. Las mujeres, consideradas como pertenecientes más al pasado, llegaron a servir de diversas formas (y generalmente no remuneradas) como guardianas y encarnaciones de la memoria.<sup>6</sup>

---

5 Hayden, *Power of Place*, 9.

6 John R. Gillis, ed., *Commemorations. The Politics of National Identity* (Princeton: Princeton University Press, 1994), 10.

El papel de las mujeres en las conmemoraciones simbólicas se ha quedado en un nivel alegórico, de personajes míticas y religiosas como santas, vírgenes o diosas, más que de mujeres reales de la historia con un nombre propio. En relación con esto Gillis advierte que incluso una figura históricamente tan relevante como por ejemplo la reina Victoria del Reino Unido fue conmemorada principalmente como una esposa y madre, y no como una importante figura política.

Buscando un punto positivo entre la realidad lamentable, podemos constatar que con el desarrollo de la conciencia feminista aplicada al ámbito de lo urbano durante la última década surgen varias iniciativas individuales que reivindican la remembranza urbana pública de las mujeres borradas de la historia. Una labor muy compleja que investiga la historia olvidada de las mujeres en la ciudad de Buenos Aires, la aportó el grupo feminista argentino **Mujeres públicas**. Su iniciativa artística y activista *Ensayo para una cartografía feminista* (fig. 5.1 a 5.3) nace con la intención de subvertir la representación patriarcal de la historia en el espacio urbano y ubicar a las mujeres en un tiempo y espacio físico de la historia. En este proyecto multiformato, las artistas del colectivo recopilan una cartografía de las luchas feministas históricas que se expresaron en las calles de la ciudad de Buenos Aires en los últimos dos siglos y también organizan una acción de marcha feminista por la ciudad visitando estos lugares. Las Mujeres públicas declaran el mapa bajo el lema *en la plaza, en la casa, en la cama* como

una cartografía del afecto y de la memoria. Es una celebración de instantes radicales y pequeños gestos de luchadoras insurrectas que se atrevieron a interrumpir y cambiar recorridos esperados, tomando la ciudad como terreno concreto donde transformar la vida.

Es un homenaje a esas mujeres que son nuestra genealogía.<sup>7</sup>

---

7 Mujeres públicas, *Ensayo para una cartografía feminista*, 2012. Mapa plegable. Consultado 7 de marzo de 2020. <http://www.mujerespublicas.com.ar/ensayo-para-una-cartograf%C3%ADa-feminista.html>.



5.1 Mujeres públicas, *Ensayo para una cartografía feminista*, vista guiada/acción, 2013.



5.2 Mujeres públicas, *Ensayo para una cartografía feminista*, vista guiada/acción, 2013.



5.3 Mujeres públicas, *Ensayo para una cartografía feminista*, 2012. Mapa desplegable.



Intervenciones en el espacio urbano como la de Mujeres públicas son muy necesarias porque ayudan a formar una conciencia tanto de la propia historia de las mujeres, como de la desigualdad presente en la remembranza de las mujeres en el espacio urbano. Sin embargo, lo ideal sería buscar estrategias complementarias, ya que las iniciativas individuales alcanzan a un limitado número de público y también tienen sus limitaciones en su alcance estructural del problema, lo que menciona Hayden como un obstáculo en los esfuerzos feministas, advirtiendo que la producción de un cambio políticamente consciente no debería quedarse en un nivel de iniciativas individuales, sino “enfatar el proceso público y la memoria pública,” lo cual incluiría una “reconsideración de estrategias para la representación de la historia de las mujeres en los espacios públicos.”<sup>8</sup>

## NOMENCLATURA URBANA

Si hablamos de la nomenclatura aplicada en las ciudades, nos referimos a todos los niveles de la toponimia, las redes de calles y vías, las plazas, los parques, los puentes, pero también al nombramiento de las instituciones y edificios públicos, e incluso establecimientos privados que se encuentran en la vista pública del espacio urbano. Todos estos elementos declaran por regla general una afiliación simbólica a un personaje, evento o momento histórico concreto y así establecen un espacio semántico, destacando una específica fracción de la historia o de la sociedad. Basándonos en los datos disponibles en las fuentes públicas podemos concluir que probablemente ninguna de las ciudades en el mundo tiene una igualitaria representación de las mujeres y los hombres, ya que el porcentaje mayoritario de las calles, que son nombradas por una figura de la historia, llevan un nombre de hombres. Con el objetivo de apuntar al problema de la subrepresentación

---

8 Hayden, *Power of Place*, 11.



5.4 Mapa de la distribución de las calles de València a base de género.  
 Color turquesa corresponde a los hombres, mientras que color amarillo a las mujeres.

global de las mujeres en la nomenclatura de las calles, el grupo de programadoras activistas **GeoChicas** ha proporcionado un mapa interactivo de acceso abierto para visualizar la desigualdad del género en las calles de las ciudades suramericanas y españolas. Resulta que en la capital argentina Buenos Aires sólo un 6,1% de las calles llevan nombres de mujeres, mientras que un 93,9% de las calles recuerdan a un hombre. En València (fig. 5.4) el porcentaje de las calles nombradas por una mujer

es 11,5%, lo que representa una minoría abismal en comparación con los 88,5% de las calles dedicadas a una figura masculina. Tenemos que afirmar con desgracia que la situación es muy similar por toda Europa y también en el ámbito estadounidense, donde según el catálogo del inventario de Smithsonian American Art Museum, de los 5 575 personajes históricos que tenían en 2017 una escultura en el espacio público en los EE. UU., 559 eran mujeres, mientras que los hombres estaban representados en un 90% de las esculturas.<sup>9</sup> Este patrón de la distribución de la remembranza pública se repite en casi todas las ciudades del mundo, por lo cual podemos constatar que la sistemática omisión de las mujeres en el espacio urbano es un fenómeno universal que refleja el histórico y todavía presente poder patriarcal en las ciudades.

Cómo se interpreta la nomenclatura urbana a nivel de la administración pública, nos lo puede indicar un documento oficial del Ajuntament de València donde se explica el sistema de la toponimia urbana de la siguiente manera:

El nombre que se le da a cierta área, camino, alquería, huerta, pozo, puente, calle, plaza, etc. en ocasiones es sencillamente como tributo u homenaje a un personaje, ciudad, país, hecho histórico, etc., pero en otros viene determinado claramente por un nombre histórico cuya dialéctica o pronunciación se ha adaptado con el tiempo a nuestro lenguaje actual.<sup>10</sup>

---

9 Véase: Shachar Peled, “Where are the women? New effort to give them just due on monuments, street names,” *CNN*, March 8, 2017. Consultado 22 de abril de 2020. <https://edition.cnn.com/2017/03/08/us/womens-monument-project-trnd/index.html>. Véase también: Catálogo en línea de Smithsonian American Art Museum. Consultado 22 de abril de 2020. <https://collections.si.edu>.

10 Ajuntament de València, “TEMA 44.- Toponimia. Principales avenidas y calles. Distribución administrativa de la ciudad: Distritos y barrios, características,” en *Agentes de la Policía Local. Temario 3*. (València: Adams, 2020).





5.5 Sorolla Cafe, València.



5.6 Sorolla Palace Hotel, València.



5.7 Instituto Sorolla en València.

Más adelante en el documento se afirma que “resulta fácil de interpretar los orígenes de aquellos nombres de calles tales como los de reconocimiento a personajes” y se nombran los siguientes personajes vinculados a las calles que se pueden considerar notoriamente conocidas de València: Pintor Sorolla, Editor Manuel Aguilar, Poeta Artola, Músic Ayllón, Escultor Josep Capuz, Enginyer Rafael Janini, Periodista Azzati, Sant Vicent Màrtir. No sorprende, pero sí debería llamar la atención, que los personajes nombrados aquí son exclusivamente hombres, lo que refleja genuinamente la distribución de homenajes en este formato de la remembranza pública entre los hombres y las mujeres que por regla general predomina en todas las ciudades.

Utilicemos como un ejemplo el nombre probablemente más presente y recordado en el espacio urbano de València, el nombre de Joaquín Sorolla, cuya presencia simbólica se extiende más allá de la nomenclatura urbana de las calles, al nombramiento de edificios públicos e incluso establecimientos privados. Si nos imaginamos una situación llevada al extremo, en teoría una persona podría moverse todo el día por los espacios simbólicos designados



5.8 Mural de María Blasco, obra de María Barrachina, 2020.

con el nombre de Sorolla: puede llegar a València y ser bienvenida por la estación de tren Joaquín Sorolla, alojarse en el hotel Sorolla (fig. 5.6), inscribirse en el Instituto Sorolla (fig. 5.7), pasear por la calle Sorolla, tomar una cerveza en la Tasca Sorolla, o tomar un café en Sorolla Café (fig. 5.5) e incluso cenar en La Brasserie Sorolla. De hecho puede parecer que un nombre específico esté remembrado en el espacio urbano de València con frecuencia llamativa y de manera omnipresente. Con este ejemplo no pretendemos dudar de la importancia y relevancia de Joaquín Sorolla en la cultura e historia de València, sino que queremos plantear la pregunta en general: ¿tendrá un día alguna mujer este tipo de presencia simbólica en el espacio urbano?



5.9 Mural de Anna Luch, obra de Dafne Tree y Anna Langeheldt, 2019.



5.10 Mural de Jane Goodall, obra de Lidia Cao, 2020.

Lo que nos puede servir como un indicio de que la brecha de género en la representación urbana simbólica se toma como un problema serio y que existe una voluntad en producir un cambio en este ámbito, son las varias iniciativas que tienen como objetivo visibilizar a las mujeres en el espacio urbano. Un ejemplo muy reciente de la ciudad de València es el proyecto *Murales interactivos Mujeres de ciencia* impulsado por la Universitat Politècnica de València y el centro de innovación Las Naves del Ayuntamiento de València que abarca murales de unas veintenas mujeres distribuidos por la ciudad. El objetivo de esta iniciativa fue visibilizar las figuras de las mujeres en la ciencia mediante los homenajes en el espacio público, en formato de retratos en dimensiones monumentales de las mujeres científicas, como por ejemplo la bióloga molecular María Blasco (fig. 5.8), la oncóloga

Anna Luch (fig. 5.9) o la primatóloga Jane Goodall (fig. 5.10). Este tipo de representaciones de las mujeres y su presencia simbólica en el espacio público ayuda a fomentar la conciencia sobre las figuras femeninas en los campos de la sociedad que se relacionan tradicionalmente con un personaje masculino. Como subraya Anna Luch, una de las científicas representadas dentro del proyecto *Murales interactivos Mujeres de ciencia*, es necesario “empoderar el hecho de ser mujer” públicamente, ya que todavía seguimos viviendo en una sociedad donde persiste discriminación a base de género.<sup>11</sup> Otro aspecto importante de la iniciativa es su respuesta a la necesidad de dar a conocer mujeres como ejemplos a seguir para las jóvenes generaciones para que se puedan identificar con los modelos femeninos y darles a entender que no deberían existir limitaciones, por ejemplo en relación a las decisiones de su futura profesión, por lo cual una referencia real ubicada en el espacio diario podría tener un impacto significativo.

## MONUMENTOS Y RESISTENCIA

Según el filósofo Robert Musil, los monumentos insertados en el espacio público tienen una característica peculiar que les hace un poderoso instrumento de influencia. Y esta sería su **discreción**. Musil razona sobre este aspecto de la invisibilidad cotidiana de los monumentos, afirmando que

no hay nada en el mundo que sea tan invisible como los monumentos. Aunque sin duda, estén colocados para ser vistos, efectivamente, para llamar la atención; al mismo tiempo están impregnados con algo contra el miramiento.<sup>12</sup>

---

11 Anna Luch en “La oncóloga Anna Luch ya tiene su mural interactivo,” *Makma*, 11 de julio de 2019. Consultado 8 de marzo de 2020. <https://www.makma.net/la-oncologa-anna-luch-ya-tiene-su-mural-interactivo/>.

12 Robert Musil, “Unfreundliche Betrachtungen,” en *Nachlass zu Lebzeiten* [1936] (Eclassica, 2013), 41.

Los monumentos se funden en la cotidianidad del espacio urbano, se convierten en una parte de nuestra realidad material de tal modo que son naturalizados como un elemento fijo del espacio construido. Musil ilustra esta situación diaria en el espacio urbano cuando pasamos por y esquivamos a varios tipos de monumentos, incluso podría ser una estatua de tamaño sobrehumano, sin nunca parar a mirarlos, fijarse en ellos, ni darse cuenta de a quién representan.

Será por su discreción y por su apariencia como un decorado inmóvil en el tiempo y espacio de las calles, que los monumentos influyen más bien a un nivel subconsciente en nuestra ideación y cognición relacionada con el espacio y la historia. Podríamos estar de acuerdo con Musil en que la vasta mayoría de los monumentos permanecen aparentemente prudentes y quietos, hasta el momento cuando generan una **polémica** que escala a una resistencia pública. Ya en los años veinte, Benjamin apuntó a la connotación violenta de los monumentos cuando se expresó sobre los monumentos públicos como conmemoraciones de la crueldad y el barbarismo. El antropólogo Michael T. Taussig retoma las ideas sobre el sentido de los monumentos a finales del siglo XX para constatar que “erigir una estatua es vengarse de la realidad.”<sup>13</sup> Taussig acentúa el misterio y la mimesis asociada con los monumentos que además de ser portadores de símbolos, son extensiones personificadas de lo que representan. Este misterio está según Taussig relacionado con un estatus fetiche de algo casi sagrado que se suele atribuir a los monumentos, en especial si representan una figura real de la historia. Analizando la problemática de los monumentos en la sociedad contemporánea Crinson añade una

---

13 Michael T. Taussig, *Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative* (Stanford: Stanford University Press, 1999), 21.



5.11 Retirada del monumento de Ivan Konev, Praga, 2020.

perspectiva actual al fenómeno de los monumentos urbanos y los motivos por los cuales provocan polémicas, afirmando que

[L]os monumentos han vuelto a ser particularmente problemáticos en la ciudad contemporánea, debido a varios factores: un sentido de participación democrática en el espacio público mientras ese espacio se vuelve cada vez más privatizado y comercial; falta de consenso estético; y una sensación de vergüenza por los pasados coloniales, las aventuras militares y otros eventos similares previamente conmemorados.<sup>14</sup>

El enfrentamiento entre las condiciones del pasado, representado por un monumento, y los valores del presente suele ser justo el factor que provoca renuncia y rechazo de estos vestigios simbólicos. En este sentido Taussig expande la idea de Musil sobre los monumentos, añadiendo que los monumentos existen impercibidos para nuestra conciencia hasta que son

---

14 Crinson, *Urban Memory*, xvii.



5.12 Intervención de Peter Kalmus y Luboš Lorenz sobre el monumento en Krajné Bystré, Eslovaquia, 2015.



5.13 Detalle de la intervención de Kalmus y Lorenz, 2015.

sometidos a una desfiguración [*defacement*], con lo cual un monumento se traslada del “exceso de la invisibilidad a un exceso de la visibilidad.”<sup>15</sup>

Últimamente podemos observar cada vez más frecuentemente que los monumentos y su desfiguración causan polémica y se convierten en un objeto de repulsión y disputa pública. Tal fue el reciente caso alrededor de la retirada del monumento del mariscal soviético Ivan Konev (fig. 5.11), ubicado en Praga desde 1980, que se convirtió en una polémica pública e interfirió incluso en las relaciones diplomáticas entre la República Checa y Rusia. Por un lado, la parte checa sentía la demanda pública urgente y legítima por retirar este símbolo de un régimen pasado, relacionado con injusticia y violencia, mientras que la parte rusa condenó la retirada de la estatua como un delito y acto de vandalismo. Otro ejemplo relacionado con la lidia de un pasado de opresión, traumatizante y violento, es la intervención de los artistas Peter Kalmus y Luboš Lorenz sobre el monumento del funcionario comunista Vasil Biľak (fig. 5.12 y 5.13). En esta acción de resistencia pública, los artistas pintaron el recién instalado

15 Taussig, *Defacement*, 52.



5.14 Memorial de Captain Cook, Melbourne, 2020.



5.15 Estatua de Captain Cook, St Kilda, 2018.



memorial con manchas rojas, simbólicamente señalando los crímenes contra la humanidad que condenan y no entienden la posibilización de este monumento público: “Vasil’ Bilak es un asesino, no es normal que le dediquemos monumentos,” dijo Kalmus en una entrevista.<sup>16</sup> El escándalo relacionado con esta acción artística escaló en consecuencias jurídicas cuando los artistas fueron declarados culpables del delito de daños en propiedad ajena y sentenciados a pena de reclusión de dos meses con suspensión de condena. Paradójicamente, en vez de admitir y denunciar la controversia del monumento, fueron denunciados los mismos artistas por rechazar a un pasado régimen criminal a través de la intervención sobre el monumento.

Casos como estos evidencian claramente que los monumentos conmemorativos, sea una memorial, una estatua o un busto, no son una inocente masa de bronce o piedra, sino que son una **manifestación material del poder** llena de cargas simbólicas, connotaciones y contextos relacionadas con ideas políticas y una historia patriarcal. Todas estas cuestiones sobre los monumentos vuelven a ser el interés central de la plataforma en línea formada desde Chile bajo el nombre **Monumentos incómodos** que regularmente mapea y recopila testimonios visuales de monumentos que fueron intervenidos por causas de resistencia pública.<sup>17</sup> De los más de cuatro cientos registros recolectados, muchos se relacionan con símbolos de la historia colonial que permanecen expuestos tanto en los países históricamente colonizados como en los países colonizadores. Este fue el caso de la estatua del colonizador Captain Cook intervenida recurrentemente, con pintura blanca e inscripciones en su memorial en Melbourne (fig. 5.14) o con pintura rosa en su otra escultura en Escocia (fig. 5.15). Además, entre lo que se consideran monumentos

16 Peter Kalmus en Dušan Mikušovič, “Bilakov nový pomník natrelí červenou farbou, odsúdil ho aj ÚPN,” *Denník N*, 22 de febrero de 2015. Consultado 10 de marzo de 2020. <https://dennikn.sk/54944/bilakov-novy-pomnik-v-noci-postriekali-cervenou-farbou/>.

17 Monumentos incómodos publica su archivo en el perfil de Instagram @monumentosincomodos, y también en su versión anglosajona @uncomfortablemonuments.

incómodos, según el arquitecto y fundador de la plataforma Patricio Mora, se incluyen todos los vestigios conmemorativos urbanos que “generan sentimientos de segregación, injusticia y odio en comunidades cuyos derechos han sido violentados sistemáticamente” y que son productos “de la colonización, racismo, xenofobia, patriarcado, homofobia, entre otros.” A la vez, el proyecto Monumentos incómodos abre la pregunta sobre la legitimidad de la presencia de estos monumentos en el espacio público, llamando a la aplicación de un pensamiento crítico

sobre el rol de los monumentos como estructuras y símbolos que están lejos de ser inmutables, eternos y permanentes, y que el repensarlos puede convertirlos en un instrumento de inclusión para aquellas personas que históricamente han sido invisibilizadas.<sup>18</sup>

Gracias a esta iniciativa, que presenta los monumentos en un nuevo contexto crítico, se abre la puerta a un amplio debate sobre la pertinencia de las representaciones tangibles de una historia excluyente y violenta en el espacio urbano, y se demuestra la disconformidad pública que se articula desde abajo a nivel global, pero sigue sin una regulación sistemática en las estructuras oficiales.

Una intervención artística, dirigida directamente a la subversión de sistemas patriarcales materializados en los monumentos, la aportó la artista **Cristina Lucas** con la acción *Rousseau y Sophie* (fig. 5.16) y la video-performance *Habla* (fig. 5.17). Las obras surgen a partir de la experiencia de desigualdad de género en el entorno urbano, lo cual Lucas describe con que “había algo estructuralmente que hacía que el hecho

---

18 Patricio Mora, “Monumentos incómodos,” *Artishock*, 5 de julio de 2020. Consultado: 10 de agosto de 2020. <https://artishockrevista.com/2020/07/05/monumentos-incomodos/>.



5.16 Cristina Lucas, *Rousseau y Sophie*, 2007.

de ser mujer se convirtiese en una especie de handicap.”<sup>19</sup> En *Rousseau y Sophie* la artista utiliza el busto de Jean Jacques Rousseau en el espacio público de Madrid como una metáfora del machismo y el pensamiento patriarcal incrustado y normalizado en la sociedad. El espacio urbano vuelve a ser el escenario para esta acción performativa donde Lucas, junto con una multitud de otras mujeres, golpea el busto con una botella de plástico como un acto de resistencia contra la misoginia representada en la filosofía de Rousseau. En otro caso, una estatua de Moisés se convierte en el símbolo del patriarcado que Lucas golpea con un martillo durante seis minutos en la performance *Habla*. La artista misma no interpreta la obra en términos de mera destrucción, sino explica el concepto partiendo de la teoría freudiana, según la cual “hay que matar al padre para

---

19 Cristina Lucas en la entrevista conducida por Romina Reyes, “Cristina Lucas, la artista que le sacó la cabeza a Moisés y le pegó con una botella a Rousseau,” *The Clinic*, 16 de noviembre de 2012. Consultado 18 de octubre de 2019. <https://tinyurl.com/m2vanwyy>.



5.17 Cristina Lucas, *Habla*, 2008.

poder ser adulto.”<sup>20</sup> Lucas basa su discurso subversivo en la apropiación de una leyenda sobre el propio Miguel Ángel, autor de la escultura de Moisés, según la cual “cuando acabó la obra, le dio un golpe a la estatua en la rodilla y le dijo ‘habla.’” Con la reinterpretación de este acto, la artista busca la remodelación del sistema patriarcal, destruyéndolo simbólicamente porque según Lucas “el patriarcado es una cosa que había que romper.”

---

20 Lucas en la entrevista con Reyes.

Considerando la variedad de intervenciones y expresiones artísticas que, como ya hemos visto en los primeros cinco capítulos, se relacionan con las demostraciones del poder en el espacio urbano, podemos afirmar que el espacio urbano y sus fenómenos, sus dinámicas y sus manifestaciones fueron incitando la creación artística en una multitud de formatos y discursos. A lo largo del siglo XX, primero dentro de las vanguardias emergentes y a partir de los años sesenta en el movimiento del arte feminista, los y las artistas reaccionan con su obra a las condiciones cambiantes de la sociedad moderna, se resisten a un régimen, a un poder, a las situaciones de desigualdad que a menudo reflejan mediante la metáfora del espacio urbano. En los capítulos a continuación centraremos el enfoque detallado en las prácticas artísticas que se producen a partir de lo urbano a lo largo del siglo XX, convirtiendo el espacio simbólico de la ciudad en una potente herramienta artística para articular una posición crítica. Una vista específica la destinamos a las prácticas subversivas, pioneras e innovadoras de las artistas con discurso feminista, que incorporan el espacio urbano como un dispositivo para reivindicar sus derechos y su puesto en la sociedad.



LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA  
MEDIANTE LO URBANO





## 6 | LA CIUDAD DESHUMANIZADA

Me di cuenta de que existe una multitud de cosas extrañas, desconocidas y solitarias, que pueden traducirse en pintura.

—Giorgio De Chirico

Inconscientemente, probablemente, estaba pintando la soledad de una gran ciudad.

—Edward Hopper

En el panorama de las vanguardias artísticas que emergen en Europa al principio del siglo XX, artistas de la época intentan romper con la tradición de una representación realista de su entorno e introducen nuevos lenguajes visuales en su creación. En la búsqueda por significados desconocidos y experiencias nuevas, se desarrollan posiciones artísticas subversivas a partir del tema del espacio urbano. Tal es el caso de Giorgio De Chirico quien bajo su planteamiento de *pittura metafisica* contribuyó con un insólito imaginario en la representación pictórica de lo urbano e influyó en generaciones de artistas subsiguientes.

**Giorgio De Chirico** compone el entorno urbano mediante la unión de partes reales de la arquitectura y motivos metafóricos que surgen como recuerdos y pensamientos fragmentados. El artista desarrolla su propio lenguaje simbólico el cual inserta en áreas históricas de ciudades italianas que en algún momento en su vida había frecuentado. Según afirma el propio artista, su simbología urbana parte de un profundo pensamiento filosófico:

En un momento, durante un viaje que hice a Roma en octubre, después de haber leído las obras de Friedrich Nietzsche, me di cuenta de que existe una multitud de cosas extrañas, desconocidas y solitarias, que pueden traducirse en pintura. [...] Entonces comprendí ciertas vagas sensaciones que antes no había podido explicar. [Mis composiciones] estaban calmadas: pero cada vez que las miraba, experimentaba exactamente lo que había experimentado en el momento de su concepción, lo cual es la prueba más irrefutable de su profundo valor.<sup>1</sup>

Podemos constatar que la manera de **transformar ideas abstractas** en una representación pictórica de paisajes urbanos fue un planteamiento pionero de De Chirico. A diferencia de Nietzsche y varios otros representantes de la filosofía occidental, las ideas y el imaginario desarrollados por De Chirico no se caracterizan por una vista basada en género.<sup>2</sup> Al contrario, los elementos simbólicos como las chimeneas y las estatuas masculinas en la obra de De Chirico, no pretenden manifestar

---

1 De Chirico en James Thrall Soby, *Giorgio De Chirico* (New York: The Museum of Modern Art, 1955), 246.

2 Los conceptos filosóficos de Nietzsche conllevan ideas misóginas, a lo cual apuntan varias críticas feministas, véase: David Booth, "Nietzsche's "Woman" Rhetoric: How Nietzsche's Misogyny Curtails the Implicit Feminism of His Critique of Metaphysics," *History of Philosophy Quarterly* 8, no. 3 (July 1991): 311-25; Beverly Clack, ed., *Misogyny in the Western Philosophical Tradition* (London: Macmillan Press, 1999), 192-95.

el poder patriarcal, sino articular una crítica hacia el poder del estado y su faceta deshumanizada. En este sentido, el historiador de arte Damian Dombrowski destaca la simbología en la obra de De Chirico por haber sido utilizada para criticar las condiciones preponderantes en la sociedad italiana:

[L]os colores dominantes son los de la bandera italiana, y los monumentos públicos que pueblan las plazas, en gran parte vacías, recuerdan a los que fueron erigidos como símbolos políticos en todo el país.<sup>3</sup>

De Chirico empezó a incorporar la simbología de las estatuas por primera vez en las pinturas *L'Énigme de l'Oracle* (fig. 6.1) y *L'Énigme d'un après-midi d'automne* (fig. 6.2). En ambas vemos la parte posterior de lo que parece ser la misma estatua griega descabezada, situada en un entorno lleno de terror y ansiedad. “Dentro de un templo arruinado, la estatua quebrantada de un dios habla un idioma misterioso,” dice De Chirico refiriéndose obviamente a la pintura *L'Énigme de l'Oracle*.<sup>4</sup> El historiador de arte James Thrall Soby describe esta escena surrealista donde la cabeza de una estatua se esconde detrás de una cortina negra, de la manera siguiente:

La inquietante cabeza blanca que aparece detrás de la cortina [...] contribuye a crear un ambiente de malestar que no se puede quitar [...] ¿Qué está haciendo la figura detrás de la cortina?<sup>5</sup>

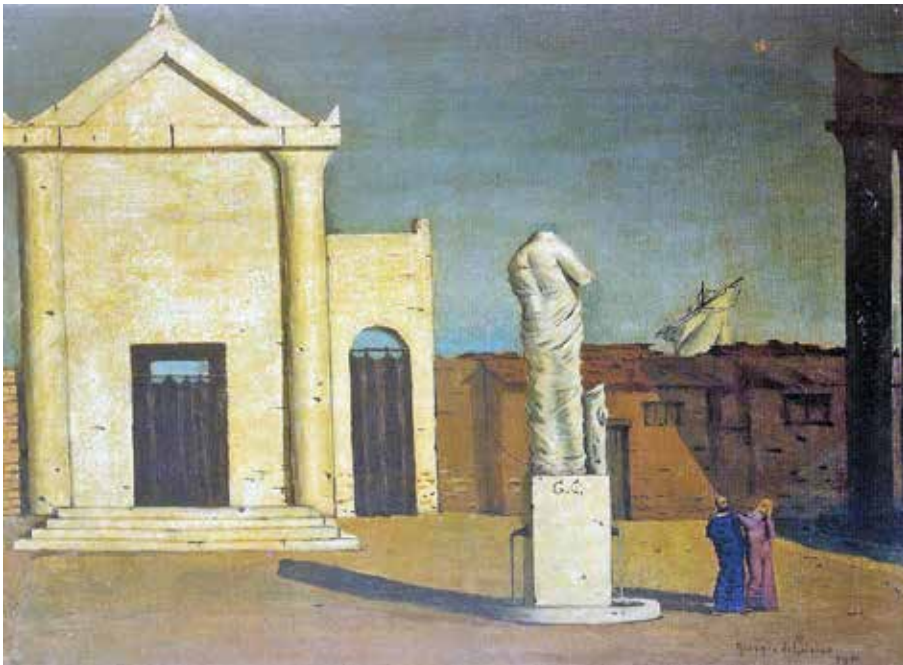
3 Damian Dombrowski, “Sentimento del contrario: Giorgio De Chirico’s Irony and Luigi Pirandello’s Umorismo,” *Italian Modern Art* 4 (July 2020): 2.

4 Giorgio de Chirico en Soby, *Giorgio De Chirico*, 248.

5 Soby, *Giorgio De Chirico*, 33.



6.1 Giorgio De Chirico, *L'Énigme de l'Oracle*, 1910.



6.2 Giorgio De Chirico, *L'Énigme d'un après-midi d'automne*, 1910.

Las estatuas íngrimas sustituyen la presencia humana en el espacio urbano e indican una impactante metáfora de la condición humana que se encuentra en un estado de **parálisis y melancolía**. Soby sugiere una posible interpretación de esta metáfora visual donde las figuras de mármol

no son más que el mismo fantasma del humano que quiere liberarse de la rigidez de la piedra, buscando la eternidad en su doble que ya no es piedra, ni carne ni espíritu, sino una construcción en la que su inquietud y angustia adoptan una forma. La tragedia de la serenidad es el drama universal que se desarrolla en estas escenas repentinas en las que se consumen distinciones antiguas.<sup>6</sup>

De Chirico recurre frecuentemente al motivo de la estatua solitaria ubicada en una plaza desierta, tal como en *L'Enigma di una Giornata* (fig. 6.3), donde el paisaje urbano con las dos chimeneas rojas está sumergido en amplias sombras:

La estatua del conquistador en la plaza, con su cabeza desnuda y calva. Por todas partes el sol gobierna. Por todas partes las sombras consuelan.<sup>7</sup>

Las largas sombras que contrastan con las formas geométricas de la arquitectura representan el otro elemento simbólico con el cual De Chirico acentúa la melancolía y la obscuridad de la experiencia humana en el espacio urbano. Este ambiente lo transmite nítidamente en la pintura *La matinée angossante* (fig. 6.4), capturando un momento de intensa angustia, donde la sombra de un tren pasando insinúa una referencia a la separación y distanciamiento.

---

6 Soby, *Giorgio De Chirico*, 220.

7 De Chirico en Soby, *Giorgio De Chirico*, 253.



6.3 Giorgio De Chirico, *L'Enigma di una Giornata*, 1914.



6.4 Giorgio De Chirico, *La matinée angoissante*, 1912.

El motivo de un tren se convierte en un símbolo de la melancolía - el tema central de la obra *Mélancolie d'un après-midi* (fig. 6.5). La tristeza vaga y sosegada se transforma en una poesía visual que reproduce, de manera casi literal, los versos del poema "Mélancolie" de De Chirico:

Abrumado por el amor y el dolor  
mi alma se arrastra  
como un gato herido.  
– Belleza de las altas chimeneas rojas.  
Humo sólido.  
Un tren silba. La pared.  
Dos alcachofas de hierro me miran.

Tenía una meta. La bandera ha dejado de ondear  
– Felicidad, felicidad, te persigo –  
Un simpático anciano cantaba suavemente  
una canción de amor.  
La canción desapareció en el ruido  
de la multitud y las maquinas  
y mis canciones y mis lágrimas también desaparecerán  
en tus horribles círculos  
de la eternidad.<sup>8</sup>

La capacidad de transformar la poesía en un lenguaje visual inspiró a toda una generación de artistas y poetas, tal como a la autora **Sylvia Plath**, por algunas fuentes considerada la pionera en poesía feminista, quien se había inspirado en la pintura *L'Énigme de l'Oracle* al componer el poema "On the

---

8 Este poema fue escrito por Giorgio De Chirico entre 1911 y 1915, con el título original "Mélancolie," publicado en traducción inglesa en: "The Collected Poems Of Giorgio De Chirico," *Metaphysical Art - The de Chirico Journals*; no. 14-16 (2016): 201.





6.5 Giorgio De Chirico, *Mélancolie d'un après-midi*, 1913.

Decline of Oracles.”<sup>9</sup> Asimismo el estilo pictórico de De Chirico influyó significativamente en las vanguardias Europeas subsiguientes, sobre todo el *surrealismo*, y en la creación de artistas como René Magritte, Yves Tanguy o Paul Delvaux.

---

9 Para más información sobre una lectura feminista de Plath véase: Jacqueline Rose, *The Haunting of Sylvia Plath* (Cambridge: Harvard University Press, 1992); una vista más escéptica de la relación entre feminismo y Plath se presenta en: Jon Rosenblatt, *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1979), capítulo 1. El poema “On the Decline of Oracles” de Plath fue escrito entre 1957 y 1958 y fue publicado en la colección de poemas *Collected Poems*, ed. Ted Hughes (London: Faber & Faber, 1981). Para detalles de las intersecciones entre la obra de De Chirico y el poema de Plath véase: Sally Greene, “The Pull of the Oracle: Personalized Mythologies in Plath and de Chirico,” *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 25, no. 1 (Winter 1992): 107-20.



6.6 René Magritte, *Architecture au clair de lune*, 1956.

**René Magritte**, después de ver por primera vez la pintura de De Chirico en 1925, constató que “[e]ste fue uno de los momentos más conmovedores de mi vida. Por primera vez, mis ojos vieron pensamiento.”<sup>10</sup> Inspirada por el lenguaje visual de De Chirico, la obra de Magritte *Architecture au clair de lune* (fig. 6.6) se apropia de la estética típica del artista italiano, representando una estructura arquitectónica con escalera geométrica. Del mismo modo que ocurre en las pinturas de De Chirico, la composición carece de presencia humana y transmite un ambiente

---

10 René Magritte citado en Marcel Paquet, *René Magritte 1898-1967: Thought Rendered Visible* (Köln: Taschen, 2012), 43.



6.7 René Magritte, *Golconda*, 1953.



6.8 René Magritte, *Sin título*, 1954.

enigmático y misterioso. Anteriormente, Magritte ya había utilizado el espacio urbano como el escenario para su imaginario surrealista. Así lo hizo por ejemplo en *Golconda* (fig. 6.7) y en la pintura de dos mujeres paseando por la calle (fig. 6.8), mediante las cuales se hace evidente la percepción sexualizada que Magritte atribuye a las mujeres en el espacio urbano. Mientras que en *Golconda* Magritte llena el área urbana de casas enfiladas con multitud de hombres idénticos, vestidos de negro, incluso con el típico sombrero hongo del artista,<sup>11</sup> en la otra pieza aparece una de las mujeres caminando por la ciudad desnuda. La imagen de la figura del hombre omnipresente en el espacio urbano se caracteriza por su vestimenta del caballero, mientras que la mujer, con su cuerpo expuesto, se convierte en un objeto de la fantasía erótica masculina.

Paralelamente con el surgimiento de las vanguardias en Europa a principios del siglo XX, en el ámbito norteamericano, incluso antes de

---

11 Magritte afirmó que el hombre con el sombrero hongo en *Golconda* simboliza al “Señor Promedio en su anonimato.” Citado en: Marcel Paquet, *René Magritte 1898-1967: Thought Rendered Visible* (Köln: Taschen, 2012), 84.

la aparición del *modernismo americano*, un grupo de artistas alrededor de Robert Henri formó el movimiento artístico *Ashcan School*, característico por representar la realidad americana de la privación social mediante escenas de la vida urbana de la época. Bajo los representantes de esta escuela se había formado **Edward Hopper**, quien desarrolló su propio estilo pictórico, partiendo de un interés visual que el artista encontró en las estructuras urbanas, junto a la inconsciente necesidad de visualizar los estados de ánimo en una sociedad cambiante.

Ya desde los principios de su trayectoria artística, Hopper estuvo interesado en los motivos de la ciudad, la arquitectura y el entorno urbano, siendo estos los temas principales que predominan en su producción artística. El artista afirmó que como estudiante de Henri fue alentado a tratar de capturar el mundo cotidiano que le rodeaba, por lo cual podemos suponer que junto con su atracción por observar la vida urbana esto formó su estilo típico en el cual representa la vida corriente de su entorno inmediato. Después de terminar los estudios en Nueva York, Hopper se fue a vivir a París a partir de cuando realizó una serie de pinturas demostrando su fascinación por el paisaje urbano de la capital francesa. En la primera pintura de la serie parisina *Paris Street* (fig. 6.9) Hopper visualiza su impresión de la ciudad, utilizando una tonalidad azul grisácea y un estilo pictórico bajo la influencia de impresionistas franceses como Degas y Monet. Hopper describe sus primeras impresiones de París como

[u]na ciudad muy elegante y hermosa, casi demasiado formal y dulce para el gusto después del desorden crudo de Nueva York. Todo parece haber sido planeado con el propósito de formar el conjunto más armonioso que ciertamente se ha hecho.<sup>12</sup>

---

12 Edward Hopper en una carta a su madre de 1906, citado en Gail Levin, *Edward Hopper: the Art and the Artist*, 1980, 23.



6.9 Edward Hopper, *Paris Street*, 1906.

Las obras de Hopper no son transcripciones literales del paisaje urbano de París, más bien las podríamos considerar como interpretaciones personales de la esencia del momento al experimentar la ciudad.

Una característica llamativa en la serie de pinturas urbanas es la **ausencia de elementos figurativos**. Hopper explica su giro de la pintura figurativa hacia los paisajes arquitectónicos no figurativos como una consecuencia de la libertad artística que consiguió al terminar sus estudios. Según Hopper, incluir figuras fue una convención dentro de la tendencia proclamada por las escuelas de arte, lo que a él nunca le interesó.<sup>13</sup> La decisión de eliminar las figuras humanas tiene además una función simbólica dentro del lenguaje visual de Hopper, lo cual indica la historiadora de arte Gail Levin:

A medida que Hopper eliminaba gradualmente las figuras de sus escenas urbanas por completo, estas escenas se convirtieron en escenarios evocadores y vacíos, en los que podía proyectar un estado de ánimo.<sup>14</sup>

Efectivamente podemos observar que con la madurez artística de Hopper, las pinturas fueron careciendo de la presencia humana y su interés se centró en **escenas de la arquitectura urbana** y sus detalles, tales como escaleras, pavimentos o balaustradas. Esto se hace muy obvio en la pintura *Steps in Paris* (fig. 6.10) donde Hopper representa una escalera solitaria en el espacio público exterior, bordeada por un tipo de balaustrada. De su ubicación solamente nos enteramos mediante el título de la obra, ya que lo que vemos es la escalera capturada en un primer plano, sin ningún contexto topográfico, y obviamente esto ni tiene

---

13 Véase: Katharine Kuh, *The Artist's Voice. Talks with Seventeen Artists* (New York: Harper & Row, 1962); Gail Levin, *Edward Hopper: The Art and the Artist* (New York: W.W. Norton & Company, 1980).

14 Levin, *Art and the Artist*, 41.



6.10 Edward Hopper, *Steps in Paris*, 1906.



6.11 Edward Hopper, *Two Figures at Top of Steps in Paris*, 1906.

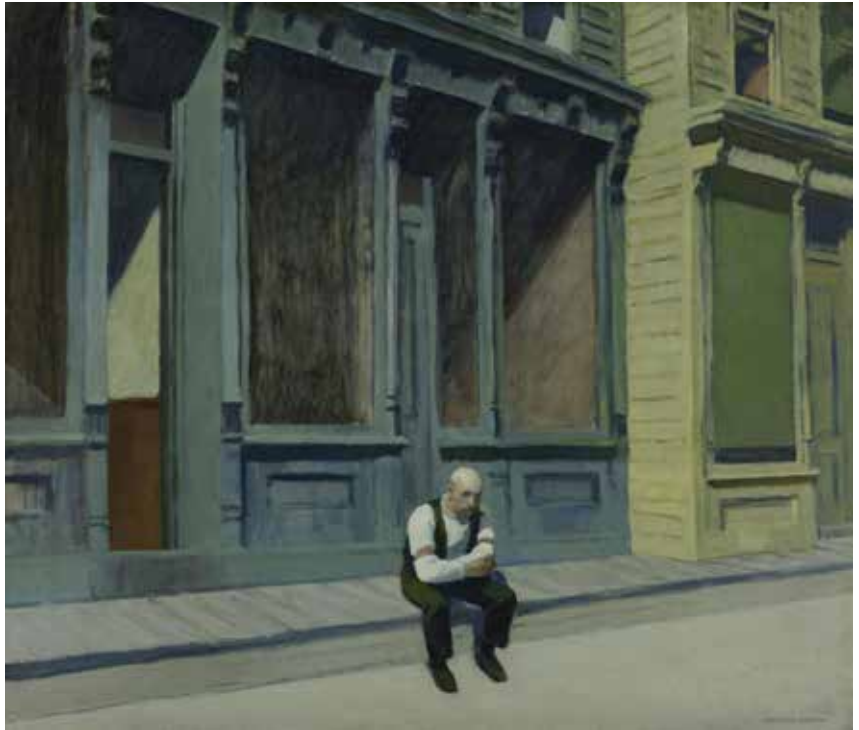
importancia para el autor. En *Two Figures at Top of Steps in Paris* (fig. 6.11) podemos ver, probablemente, la misma escalera en un plano más amplio que incluye elementos urbanos adicionales: las estatuas, el busto y el pavimento. La enfocada atención que Hopper dedica a una sola escalera, haciéndola ser el motivo central de la pieza, nos hace pensar que el artista utiliza esta estructura urbana como un **sinécdoque** *pars pro toto*, donde la parte simbolizada por la escalera representa a la ciudad de París y a la manera en que el artista la percibe. La ausencia humana junto con la tonalidad de las obras indican las sensaciones de serenidad, melancolía y abandono que salen a la luz desde una profunda introspección.



6.12 Edward Hopper, *New York Pavements*, 1924.

Hopper mantiene su interés por los mismos temas también después de volver a vivir en EE. UU., desde cuando su atención gira hacia el paisaje urbano norteamericano, en especial el de Nueva York. En las pinturas *New York Pavements* (fig. 6.12) y *Sunday* (fig. 6.13) el artista introduce excepcionalmente un elemento figurativo en las calles vacías para representar la **dimensión psicosociológica del espacio urbano**. En *New York Pavements* el anonimato humano está representado en la imagen de una monja empujando un carrito de bebé en una calle estéril predominada por tonos metálicos, cuyo ambiente frío se refleja en el viento que levanta el velo de la monja. La obra *Sunday* plasma un hombre solitario, sentado en una postura decaída en el borde del pavimento de





6.13 Edward Hopper, *Sunday*, 1926.

una calle tranquila. Aquí también vemos una escena del aislamiento humano perceptible en la situación desconsolada del hombre, por lo cual varios críticos interpretaron la pintura *Sunday* como una profundización psicológica en la vivencia urbana marcada por desesperanza, desaliento y aburrimiento.<sup>15</sup>

Desde el principio del siglo XX, la escena artística estadounidense a menudo recurrió a la ciudad de Nueva York como un motivo para la creación artística, capturando, de manera casi documental, la creciente metrópolis internacional con sus inmensos rascacielos, luces brillantes y vida pulsante. Hopper obviamente no compartía la admiración por estos aspectos

---

15 Véase: Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography* (New York: Alfred A. Knopf, 1995), 197.

de la transformación de la ciudad, relacionados con los avances tecnológicos e industriales, y de hecho presentaba una distinta visión sobre la realidad en la ciudad.

Esta visión de Hopper la podemos observar en la pintura *The City* (fig. 6.14), un retrato de la plaza *Washington Square* en Nueva York. La plaza normalmente estaba frecuentada y llena de gente circulando, pero en la representación de Hopper la plaza se encuentra casi vacía, salvo unas pocas figuras aisladas. La imagen está compuesta por varias estructuras urbanas: En primer plano se encuentra un edificio de las épocas anteriores, sobre el cual se asoma un rascacielos cortado por el borde del lienzo. En el fondo de la pintura se encuentra otro edificio antiguo de tono rojizo. La elección de las estructuras urbanas junto con la composición nos hace interpretar que, a nivel simbólico, Hopper expresaba una **lucha entre lo antiguo y lo moderno**, una nostalgia por los valores tradicionales que se destruyen con la industrialización y la transformación arquitectónica de la ciudad, lo cual comenta Levin de la siguiente manera:

[Hopper] raramente representaba rascacielos en absoluto, y cuando lo hizo, los redujo a atisbos fragmentarios o intrusiones en el paisaje urbano. Sus recurrentes ironías visuales sobre las manifestaciones de la vida moderna sugieren su actitud altamente ambivalente hacia los cambios que ocurrieron en la sociedad del siglo XX.<sup>16</sup>

Otro ejemplo del planteamiento de Hopper sobre la ciudad de Nueva York lo vemos tanto en la pintura *City Roofs* (fig. 6.15) como en *Approaching a City* (fig. 6.16), donde el espacio urbano aparece desierto, solitario, sin ningún elemento humano. Las dos obras transmiten las sensaciones de aislamiento,

---

16 Gail Levin, *An Intimate Biography*, 229.



6.14 Edward Hopper, *The City*, 1927.

ansiedad y vacío. Al analizar la obra de Hopper, el geógrafo urbano Tom Slater anota que lo que podemos ver es un paisaje urbano creado por los humanos y para los humanos, pero los humanos están ausentes, de lo cual surge la pregunta de si Hopper está sugiriendo que esta creación urbana en realidad es invivable y deshumanizante.<sup>17</sup> Slater concluye que Hopper nos presenta “un paisaje urbano sombrío y desierto que crea, una vez más, un ambiente de soledad” y que la arquitectura urbana que vemos en *Approaching a City* contribuye significativamente a este ambiente: los edificios son de

---

17 Véase: Tom Slater, “Fear of the City 1882-1967: Edward Hopper and the Discourse of Anti-Urbanism,” *Social & Cultural Geography* 3, no. 2 (2002): 135–54.



6.15 Edward Hopper, *City Roofs*, 1932.

color atenuado, manchados de polución, y las habitaciones dentro de los edificios carecen de luz y vida.<sup>18</sup>

Los retratos de la ciudad de Hopper, donde el espacio urbano está cargado de significados simbólicos, tienen una función de proyectar un ambiente de la época dada, donde los cambios sociales resultan en un aislamiento humano. Para una mejor comprensión de la escena urbana en *Approaching a City* nos apoyamos en las palabras de propio Edward Hopper:

Acercarme a una gran ciudad en tren siempre me ha interesado; y no sé exactamente describir las sensaciones. [...] Hay un cierto miedo y ansiedad, y un gran interés visual en las cosas que uno/una ve llegando a la ciudad.<sup>19</sup>

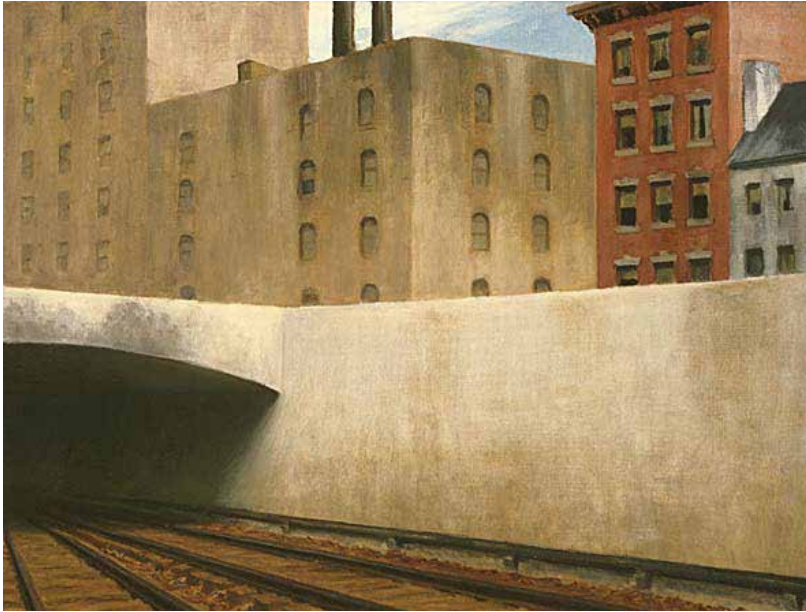
El Nueva York de Hopper, tal como se muestra en *Approaching a City*, es un lugar estático e inactivo, la vida cotidiana se queda congelada, y estamos de acuerdo con Slater que en su última instancia transmite la impresión de que acercarse a la ciudad equivale a entrar en la oscuridad, en la incertidumbre, en **un mundo donde no cabe el calor humano**, ni la naturaleza, ni la emoción.

Hemos podido ver que la práctica artística de Edward Hopper contribuye significativamente a la creación de un discurso visual vinculado al motivo del espacio urbano y al tema de la crítica social. Hopper, a lo largo de su trayectoria artística, se ha ocupado de cuestiones esenciales sobre el lugar del ser humano en la sociedad moderna, que iban acompañados por miedos, sensaciones de soledad y aislamiento, en una mezcla entre la nostalgia

---

18 Tom Slater, "Fear of the City," 148.

19 Hopper citado en Levin, *An Intimate Biography*, 388.



6.16 Edward Hopper, *Approaching a City*, 1946.

por lo antiguo y el rechazo de los cambios que ocurren en la sociedad urbana moderna. Para expresar sus visiones, Hopper utilizaba motivos de la arquitectura y el espacio urbano, los cuales usó como un **espacio simbólico del nuevo orden social**, de la lucha entre lo tradicional y lo moderno y de su lucha interior, aunque esto no había sido la intención consciente del artista.<sup>20</sup> Bajo el paradigma actual, donde el arte tiene una función para reflejar y criticar la sociedad, podemos concluir que las obras de Edward Hopper articulan una crítica social mediante una visión del espacio urbano como un campo deshumanizado, donde la ciudadanía se refugia ante la brusca transformación industrial que bajo el nuevo poder económico invade la vida cotidiana de la ciudad.

---

<sup>20</sup> A pesar de que Hopper es frecuentemente clasificado como un pintor de “realismo social”, él mismo respondió a la pregunta de si hay algún contenido social en su trabajo, con que no hay “ninguno en absoluto” (en Kuh, *The Artist's Voice. Talks with Seventeen Artists*, p.140).



6.17 Charles Sheeler, *Classic Landscape*, 1931.

Cabe añadir que las escenas de una ciudad industrializada pasan a ser una imagen repetidamente representada en las tendencias artísticas estadounidenses del *precisionismo*, con sus representantes en Charles Sheeler, Charles Demuth y Elsie Driggs. A diferencia de Edward Hopper, las obras precisionistas expresaban una admiración de la nueva era y celebraban la máquina, la época industrial, la construcción de los rascacielos y las zonas industriales que emergen bajo la transformación urbana. Un elemento arquitectónico típicamente representado en el imaginario del precisionismo es la chimenea fálica, un símbolo de la era de la industria y de las fábricas. La chimenea que cubre el entorno en una niebla de humo aparece como una nueva estructura icónica en un gran número de obras precisionistas como por ejemplo: *Classic Landscape* (fig. 6.17) de Sheeler, inspirado por la factoría



6.18 Charles Demuth, *End of the Parade: Coatesville, Pa.*, 1920.





6.19 Elsie Driggs, *Pittsburgh*, 1927.

de la empresa automóvil *Ford*; en *End of the Parade: Coatesville, Pa.* (fig. 6.18) de Demuth, un homenaje a la fábrica *Luken Steel*; o también en *Pittsburgh* (fig. 6.19) de Driggs, donde la artista crea un ambiente oscuro sobre el cielo nocturno de la ciudad llena de chimeneas monolíticas.

Dentro del movimiento precisionista se incluye asimismo la temprana producción artística de Georgia O'Keeffe quien a pesar de la discriminación a base de género se decidió, como una de las primeras mujeres artistas de la época, por pintar el paisaje urbano como el motivo principal de su obra. En el siguiente capítulo examinamos en detalle la pionera serie de pinturas de O'Keeffe, la cual destaca en un contexto de la sociedad patriarcal, donde pintar la ciudad se consideraba un privilegio exclusivo de los artistas hombres.

## 7 | PINTAR LA CIUDAD COMO UNA DECLARACIÓN FEMINISTA

Como la primera evidencia de incorporación del espacio urbano en una declaración artística feminista, incluimos la serie de paisajes urbanos de la pintora **Georgia O'Keeffe**. Desde una perspectiva feminista, la serie de obras producidas entre 1925 y 1929 es pionera por su repudio de la concepción de la ciudad como un tema exclusivamente masculino. En la época de los años veinte del siglo XX en occidente dominaba un paradigma masculino en cuanto al entendimiento del espacio urbano desde su planificación hasta el derecho al uso de la ciudad.

Refiriéndose a la historia de convenciones patriarcales relacionadas con el espacio urbano, la historiadora de arte Vivien Green Fryd explica que:

La sociedad en ese momento veía a la ciudad como un dominio masculino que fue creado, construido, administrado, fotografiado y pintado por hombres. Había una tradición de imaginar el rascacielos como implícitamente masculino y, por lo tanto, fálico, lo cual se extendía hasta Louis Sullivan e incluso antes, cuando las convenciones visuales de representación en retratos y otros géneros asignaban objetos fálicos a los hombres de forma rutinaria.<sup>1</sup>

---

1 Vivien Green Fryd, "Georgia O'Keeffe's 'Radiator Building': Gender, Sexuality, Modernism, and Urban Imagery," *Winterthur Portfolio* 35, no. 4 (2000): 280.



7.1 Shelton Hotel en Nueva York, 1924.



7.2 Georgia O'Keeffe, *Shelton Hotel, N.Y. No. 1*, 1926.

No sorprende que O'Keeffe no encontrara aceptación ni apoyo cuando en 1925 decidió variar su tema artístico y pintar el paisaje urbano en vez de las flores típicas para su obra.<sup>2</sup> O'Keeffe afirmó que su entorno, incluso su mentor, galerista y marido Alfred Stieglitz le desanimaron de la idea:

Los hombres decidieron que no querían que pintara Nueva York. ... Me dijeron que “dejara Nueva York a los hombres”. ¡Estaba furiosa!<sup>3</sup>

---

2 En la entrevista con Katharine Kuh, Georgia O'Keeffe admitió: “Entonces la gente decía, ‘no puedes pintar Nueva York; lo estás haciendo bien con las flores.’” Véase: Katherine Kuh, *The Artist's Voice. Talks with Seventeen Artists* (New York: Harper & Row, 1962), 191.

3 O'Keeffe en Ralph Looney, “Georgia O'Keeffe,” *Atlantic Monthly* 215, (April 1965): 108.



7.3 Georgia O'Keeffe, *New York Street with Moon*, 1925.



7.4 Georgia O'Keeffe, *A Street*, 1926.

No obstante, O'Keeffe, molesta por que le dijeran que había cosas que no podía hacer por ser una mujer,<sup>4</sup> insistió en su libertad artística y produjo una serie de más de veinte pinturas del paisaje urbano de Nueva York, donde en los años veinte la artista vivió por una temporada en la trigésima planta de *Shelton Hotel* (fig. 7.1), lo cual describía como “una fuente de interés infinito.”<sup>5</sup>

En la primera obra de la serie *New York Street with Moon* (fig. 7.3), **sintetizando realismo con abstracción geométrica**, O'Keeffe retrata la ciudad en un momento del día cuando llega el anochecer. Los

4 Véase: Vivien Green Fryd, *Art and the Crisis of Marriage: Edward Hopper and Georgia O'Keeffe* (Chicago: University of Chicago Press, 2017), 129-32.

5 O'Keeffe entrevistada en Kuh, *The Artist's Voice*, 191.

edificios del paisaje urbano aparecen reducidos a formas geométricas de color ocre y rojo oscuro en varios tonos, iluminadas por la luz de una linterna callejera junto al resplandor de la luna. Son atributos típicos para las primeras obras de la serie y O’Keeffe las vuelve a repetir en varias pinturas consecutivas como *A Street* (fig. 7.4) y *Shelton Hotel N.Y. No.1* (fig. 7.2). Al terminar la obra *New York with Moon*, O’Keeffe pedía que se mostrara en una exposición colectiva, pero el organizador – su marido Stieglitz – junto con los expositores – Arthur Dove, Hartley, John Marin entre otros – no permitieron que la pieza se exhibiera, porque “los pintores y los patronos del arte creían que era un mundo de hombres”<sup>6</sup> que O’Keeffe invadía **apropiándose del tema de la ciudad** en sus pinturas. Pero la artista intransigente creía en sus privilegios, sus derechos y su libertad artística y, animada además por la venta de la obra, continuó la serie de obras sobre Nueva York.

La artista siguió explorando el espacio urbano en la pintura *The Shelton with Sunspots* (fig. 7.5), donde destaca un brillo difuso, suave y lúdico, en contraste con líneas crudas y estrictas de los rascacielos reflejando las luces. El comisario de arte Johnathan Stuhlman describe la escena urbana de la siguiente manera:

Los reflejos cegadores de las superficies pulidas de piedra y metal transforman la ciudad en una masa palpitante de orbes y manchas de colores amarillo y naranja ardientes y literalmente entran en las plantas superiores del Hotel Shelton.<sup>7</sup>

O’Keeffe dedicó otra línea de la serie artística a paisajes urbanos nocturnos, representados en las pinturas *City Night* (fig. 7.6), *Radiator*

6 O’Keeffe en Looney, “Georgia O’Keeffe,” 108.

7 Jonathan Stuhlman y Barbara Buhler Lynes, *Georgia O’Keeffe: Circling Around Abstraction* (West Palm Beach, FL: Norton Museum of Art, 2007), 27.



7.5 Georgia O'Keeffe, *The Shelton With Sunspots*, 1926.



7.6 Georgia O'Keeffe, *City Night*, 1926.

*Building - Night, New York* (fig. 7.7) y *Ritz Tower* (fig. 7.8). En *City Night*, el giro hacia la abstracción es aún más evidente, los edificios se convierten en bloques de color negro, gris y blanco y crean una composición casi claustrofóbica, evocando la sensación de hacinamiento y opresión. La artista vuelve a aplicar una perspectiva vertical a vista de rana, con lo cual





7.7 Georgia O'Keeffe, *Radiator Building - Night, New York*, 1927.



7.8 Georgia O'Keeffe, *Ritz Tower*, 1928.

señala la altitud y monumentalidad de los rascacielos que cubren el cielo y transforma el paisaje urbano en una mera **abstracción geométrica**.

La artista va aún más lejos en abstraer las líneas y el cromatismo del espacio urbano de Nueva York en la obra *New York — Night (Madison Avenue)* (fig. 7.9), una abstracción absoluta insinuando el tema de la pintura con el título. En sus interpretaciones del paisaje urbano, O'Keeffe rompe tradiciones de representaciones y lenguajes artísticos, especialmente de los



7.9 Georgia O'Keeffe, *New York*  
- *Night (Madison Avenue)*, 1926.

que eran asignados a mujeres, y según explica la pionera en arte feminista Judy Chicago, la abstracción jugó un papel importante en eso:

El advenimiento de la abstracción cambió drásticamente el terreno artístico. Por primera vez, los y las artistas podían inventar su propio lenguaje para expresarse de formas que antes eran completamente inconcebibles. Las mujeres artistas aprovecharon esta nueva libertad, y O’Keeffe fue una de las primeras en hacerlo...<sup>8</sup>

En los años subsiguientes O’Keeffe produce las últimas pinturas de la serie, retratando edificios emblemáticos de la ciudad en un ambiente nocturno. Captura el recién construido art-deco rascacielos *Radiator Building*, el edificio residencial más alto de la época – el *Ritz Tower* con su techo piramidal y un gran obelisco en la parte superior, y por último el *Beverly Hotel* en la obra *New York, Night* con la cual da un cierre a la serie.

Años después O’Keeffe vuelve al motivo del paisaje urbano en la pintura *Manhattan* (fig. 7.11), creada como un encargo del museo *Museum of Modern Art* en Nueva York, que en 1932 seleccionó a una variedad de artistas a crear diseños para un mural. El hecho de que del número total de 35 pintores y pintoras, invitados e invitadas para la colaboración, sólo dos eran pintoras mujeres (Georgia O’Keeffe y Jane Berlandina), completa la idea sobre el posicionamiento y la subrepresentación de las mujeres en la escena artística de la época. O’Keeffe aceptó la invitación y como resultado presentó un estudio para un tríptico (fig. 7.10) y la pintura final *Mahnattan* en formato grande de 214 x 122 cm, representando su visión de los rascacielos de Nueva York.

---

<sup>8</sup> Judy Chicago, “Georgia O’Keeffe: Artists’ Views,” *Tate Etc.* 37, (Summer 2016): 74.



7.10 Georgia O'Keeffe, *Study for Three-Part Composition, Manhattan*, 1932.

Desde una perspectiva formal, la paleta de colores usada en la obra *Manhattan* es poco convencional en comparación con las obras anteriores de O'Keeffe. Respecto al estilo y vocabulario pictórico utilizado, la historiadora de arte Wanda M. Corn la describió como una pieza infundida de retórica cubista y futurista, donde

[O'Keeffe] formuló los rascacielos centrales como un bloque cubista sintético y animó su borde inferior izquierdo con cuatro formas triangulares afiladas que se disparan desde la masa como si fueran líneas de fuerza futurista ... Usando dobles y triples sentidos cubistas, hizo que el elemento azul a lo largo del borde derecho se leyera como un plano sólido de color, como un cielo vacío sobre un cañón de edificios o como un rascacielos por puntear su superficie [...] con ventanas de color azul oscuro.<sup>9</sup>

Entre la multitud de sentidos, elementos, capas y transparencias en la obra *Manhattan*, el componente más sorprendente son las tres flores aleatoriamente flotando alrededor de los rascacielos. Corn señala que las flores „eran su firma personal, una reivindicación autobiográfica

---

9 Wanda M. Corn, "Painting Big - O'Keeffe's Manhattan," *American Art* 20, no. 2 (2006): 23-24.



7.11 Georgia O'Keeffe, *Manhattan*, 1932.

y consciente de un sujeto y una escala de pintura que durante mucho tiempo había sido un territorio masculino.”<sup>10</sup> O’Keeffe utiliza las flores deliberadamente como un acto refinado e ingenioso de diferenciarse del resto de artistas y también como un símbolo de auto-confianza y emancipación artística de una mujer en el mundo artístico masculino.

Indudablemente, O’Keeffe tenía una profunda conciencia feminista la cual transmitió en su práctica artística cuando insistió en pintar paisajes urbanos como un acto de resistencia contra el paradigma artístico masculino. Su relación directa con el feminismo de la segunda ola fue manifestada en su afiliación como un miembro activo de *National Woman’s Party* (NWP) - una organización política feminista formada en 1916 para luchar por el sufragio femenino. O’Keeffe creía en que las mujeres deberían tener los mismos derechos y privilegios que los hombres y dentro de NWP abogó por la igualdad de derechos y oportunidades para las mujeres.

En 1925, bajo su actitud feminista, O’Keeffe decidió enfocar su tema artístico hacia la ciudad y su arquitectura, a pesar de la discriminación a base de género que experimentaba al desarrollar la idea. El desacuerdo de su entorno tenía que ver con las tradiciones patriarcales en el mundo de arte y el hecho de que la carrera artística fuera una profesión construida y dominada por los hombres, por lo cual la práctica artística fue evaluada desde una perspectiva masculina bajo la cual las mujeres no tenían las mismas cualidades para ejercer pinturas, especialmente aquellas con la ciudad como temática, considerada este un campo exclusivamente masculino. **Apropiarse del tema de la ciudad**, además con éxito comercial y una libertad singular en el lenguaje visual y los aspectos formales, lo podemos interpretar como un

---

10 Corn, “Painting Big,” 25.

acto subversivo contra el poder masculino que controlaba tanto el arte como el espacio urbano.

Cuando O’Keeffe pintaba la serie de paisajes urbanos de Nueva York, vivía y trabajaba en uno de los rascacielos más altos de la ciudad<sup>11</sup> lo cual reforzó su sentido agudo de la altura monumental de los edificios modernos e influyó en su modo de verlos y representarlos. Sin embargo, a lo largo de la serie la artista abarcó la complejidad del paisaje urbano: por un lado capturó, con una precisión lineal, la imponente arquitectura de los rascacielos alcanzando el cielo, símbolos de la modernidad y del avance humano; por otro lado transmitió sensaciones de mareo y claustrofobia, utilizando una perspectiva de rana donde la espectadora se encuentra pequeña y perdida entre los fuertes y afilados gigantes arquitectónicos. En este sentido nos hace constar que O’Keeffe expresaba una ambivalencia personal y universal sobre la relación con el espacio urbano moderno, glorificado y criticado por su escala impresionante y absorbente al mismo tiempo.

Tanto la obra como la historia personal de O’Keeffe sirvió como inspiración y modelo a seguir para muchas artistas de generaciones posteriores, a pesar de que a lo largo de su vida la artista negaba la designación de si misma como una “artista mujer”, explicando que “[s]iempre me ha molestado que me llamen ‘artista mujer’ en vez de ‘artista.’”<sup>12</sup> Esta actitud de O’Keeffe es comprensible ya que el término “artista mujer” tal como se aplicaba generalmente en esa época, aislaba y discriminaba el arte producido por las mujeres y, por lo tanto, le impedía el acceso a instituciones artísticas cruciales.

---

11 O’Keeffe fue una de las primeras artistas y personas en general que residieron en un rascacielos. Véase: Anna C. Chave, “‘Who Will Paint New York?’: ‘The World’s New Art Center’ and the Skyscraper Paintings of Georgia O’Keeffe,” *American Art* 5, no. 1/2 (1991): 97.

12 O’Keeffe en Mary Lynn Kotz, “Georgia O’Keeffe at 90,” *Art News* 76 (December 1971): 43.

O'Keeffe pretendía desprenderse de la subestimación y el desprecio hacia las mujeres artistas y trató de deshacerse de esta etiqueta con el fin de demostrar que las mujeres son capaces de pintar los mismos temas, de tener el mismo éxito profesional y la misma libertad artística que los hombres.<sup>13</sup> Será por esta actitud y determinación de O'Keeffe que en los años setenta Judy Chicago refleja sobre la artista de manera siguiente:

He pensado y escrito muchas veces sobre O'Keeffe [...] cuando estaba formulando la idea de una iconografía basada en la mujer, una que podría desafiar la historia del arte centrada en el hombre que se suponía erróneamente que era [...] una perspectiva universal.<sup>14</sup>

En este sentido, O'Keeffe representa un importante ejemplo de cómo el espacio urbano incluido en la práctica artística puede expresar una reivindicación feminista. En el proceso de la emancipación y la búsqueda de un nuevo vocabulario visual de las artistas, el nacimiento de la abstracción a principios del siglo XX jugó un papel importante a medida de que les permitió posicionarse dentro del mundo de arte dominado por los hombres. En el siguiente capítulo indagamos las variadas representaciones del espacio urbano mediante un imaginario abstracto y exploraremos su relación con la conciencia feminista que se va formando a lo largo del siglo.

---

13 Gail Levin anota que muchos de los compañeros artistas de O'Keeffe expresaron desprecio hacia el arte producido por las mujeres, incluso Edward Hopper, quien se refería a O'Keeffe (y a otras mujeres artistas) como "damas pintando flores". Véase: Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography* (New York: Alfred A. Knopf, 1995), 468.

14 Chicago, "Georgia O'Keeffe: Artists' Views," 74.



## 8 | EL ESPACIO URBANO COMO ABSTRACCIÓN

A principios del siglo XX surge en Italia el *movimiento futurista*, declarando sus fundamentos con el texto *Fondazione e Manifesto del Futurismo* escrito por el poeta Filippo Tommaso Marinetti. Desde su inicio el movimiento futurista unió a varios artistas, pensadores y escritores que compartían una visión violenta del mundo, basada sobre todo en la destrucción, glorificación de la guerra y el desprecio hacia las mujeres. En el *Manifesto del Futurismo* se declaró:

IX. Queremos glorificar la guerra—única higiene del mundo—el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio hacia la mujer.

X. Queremos demoler los museos, las bibliotecas, combatir el moralismo, el feminismo y todas las cobardías oportunistas y utilitarias.<sup>1</sup>

Bajo este planteamiento los artistas futuristas producen un imaginario abstracto del espacio urbano ocupado por caos, agresión, agudeza y fuerza masculina. La influencia del canon futurista en la temprana creación de Umberto Boccioni se demuestra en la pintura *La città che sale* (fig. 8.1) que representa el alzamiento de una ciudad en un movimiento

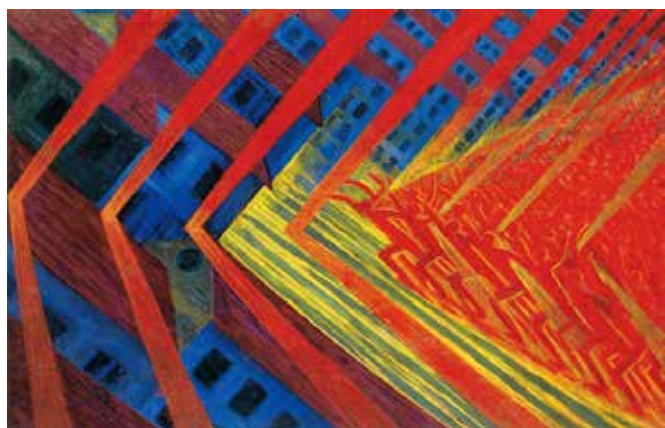
---

<sup>1</sup> Extracto del *Manifesto del Futurismo* escrito por Marinetti, originalmente publicado el 20 de febrero de 1909 en la portada de *Le Figaro* en París.



8.1 Umberto Boccioni, *La città che sale*, 1910.

de alta velocidad. En la imagen abstracta de la ciudad se pueden todavía reconocer elementos figurativos de caballos galopando descontroladamente además de figuras masculinas en un vórtice de violencia y caos. Luigi Russolo en su obra *La Rivolta* (fig. 8.2) representa la ciudad en una visión aún más abstracta como un espacio de edificación uniforme, invadida por una horda agresiva homogeneizada mediante el color rojo vibrante. La estética visual de ambas pinturas está inspirada en el cromatismo del *neoimpresionismo*, mientras que la fragmentación visual del espacio se asemeja al *cubismo*. La ciudad bajo el estilo pictórico futurista alcanza su versión más abstracta en una transfiguración por formas geométricas, la cual podemos ver frecuentemente en obras futuristas provenientes del periodo de entreguerras. De esta época procede la pintura *Spazioscenico polidimensionale*



8.2 Luigi Russolo, *La Rivolta*, 1911.



8.3 Tullio Crali, *Spazioscenico polidimensionale per ambienti sociali*, 1931.

*per ambienti sociali* (fig. 8.3) de Tullio Crali quien aquí descontextualiza la arquitectura urbana, convirtiéndola en una construcción geométrica vertical con ángulos agudos y bordes afilados, cuya superficie acerada resalta en la composición sobre el fondo negro.

Considerando la misoginia intrínseca de la ideología del futurismo, no sorprende que la presencia de artistas mujeres en el movimiento futurista fuera muy escasa. El historiador de arte M. Barry Katz explica en su artículo “The Women of Futurism” que la etapa inicial del movimiento futurista, desarrollada en la época de preguerra, fue seguida con lo que se categorizaría la segunda y tercera etapa del futurismo italiano, todavía replicando las ideas sexistas y chovinistas de Marinetti.<sup>2</sup> A pesar de la cultura misógina del futurismo, durante su segunda y tercera etapa salieron varias mujeres destacables de este movimiento: la poeta y coreógrafa Valentine De Saint-Point, la ilustradora y autora Rosa Rosà, la artista de bordado Alma Fidora, la escultora Regina Prassade Cassolo y las pintoras

---

<sup>2</sup> Véase: M. Barry Katz, “The Women of Futurism” *Woman’s Art Journal* 7, no. 2 (Autumn 1986 – Winter 1987): 3.

Marisa Mori, Leandra Angelucci, Benedetta Cappa Marinetti, y Olga Biglieri Scurto, conocida como Barbara.<sup>3</sup>

Una ideación propia del futurismo la articuló **Valentine De Saint-Point** en sus manifiestos al futurismo, los cuales se podrían interpretar como un indicio de **contra-postura** a la misoginia en el manifiesto de Marinetti. En *Manifiesto della donna futurista* De Saint-Point expresaba sus visiones particulares, desde una perspectiva de la mujer, aunque de un radicalismo parecido, acentuando la igualdad de género:

La mayoría de las mujeres no son ni superiores ni inferiores a la mayoría de los hombres. Son iguales. Ambos merecen el mismo desprecio.

*Es absurdo dividir la humanidad en mujeres y hombres:* está compuesta solamente de feminidad y masculinidad.

Pero es necesario imponer a todos, hombres y mujeres igualmente débiles, un nuevo dogma de energía, para lograr un período de humanidad superior.<sup>4</sup>

Aunque más adelante en el texto del manifiesto se rechaza explícitamente al feminismo por “ser un error,” varias teóricas e historiadores de arte consideran que las mujeres del futurismo con sus posturas incluso anticiparon el feminismo contemporáneo.<sup>5</sup> La teórica de estudios de género Lucia Re abre la pregunta sobre qué realmente se entendía bajo el término “feminismo” por el futurismo italiano, ya que surgió en medio de una época política y culturalmente regresiva para las mujeres, en una

---

3 Para una visión más exhaustiva sobre las mujeres del futurismo véase: Mirella Bentivoglio y Franca Zoccoli, *The Women Artists of Italian Futurism: Almost Lost to History* (New York: Midmarch, 1997).

4 Extracto del *Manifiesto della donna futurista* de Valentine de Saint-Point, publicado en: Katz, “Women of Futurism,” 11-12.

5 Véase: Lucia Re, “Futurism and Feminism,” *Annali d’Italianistica* 7 (1989): 253-72; Katz, “Women of Futurism.”

Italia donde no había tradición en los derechos de las mujeres. Pensando los manifiestos futuristas desde esta perspectiva, Re afirma que:

Anticipando un argumento que más tarde ganaría amplia aceptación en la teoría feminista contemporánea, Valentine [De Saint-Point] argumenta contra el esencialismo biológico, proclamando que dividir a la humanidad por líneas de género a base de la diferencia sexual es absurdo en la medida en que no es una base ni absoluta ni válida para diferenciar entre los seres humanos. No solo que los hombres y las mujeres participan igualmente en la masculinidad y la femineidad en diversos grados de un espectro de roles y actitudes sexuales, sino que también, según Valentine, lo femenino y lo masculino en sí son categorías relativas, cultural e históricamente variables y sujetas a cambios, más que un opuesto binario fijo.<sup>6</sup>

Un argumento importante que Re señala es que el rechazo del “feminismo” por las mujeres futuristas no debería ser interpretado partiendo de un paradigma de lo que representa el feminismo hoy en día. Entonces resulta llamativo que el discurso de De Saint-Point trate temas relacionados con el género desde una perspectiva que hoy entendemos como feminista, cuestionando la distinción binaria entre los hombres y las mujeres.

En la preocupación por ser aceptadas como miembros de la sociedad de una importancia equivalente a los hombres, las mujeres del futurismo buscaban su propio camino peculiar de emancipación y expresión. Algunas parece que lo encontraron en su lenguaje artístico, mediante el cual representaron su experiencia individual con el entorno

---

6 Re, “Futurism and Feminism,” 259.

urbano en códigos visuales predominado por la abstracción. Tanto **Benedetta** como **Barbara** compartían una fascinación por el mundo aeronáutico, lo que se transmitía en el lenguaje artístico de su creación. Será este el motivo por el cual los paisajes urbanos de las artistas son representados mediante el estilo de la *aeropittura*, una tendencia de la pintura futurista que bajo la experiencia aeronáutica define los planos y motivos pictóricos.

Esta tendencia a aplicar una vista aérea está presente en la obra *Visione di porto* (fig. 8.4) donde vemos el paisaje urbano como un segmento del puerto en movimiento rápido, transformado en formas geométricas de elipses irregulares. Además de incluir en el imaginario pictórico la típica arquitectura del puerto representada por el faro rojo, Benedetta construye la dinámica del espacio arquitectónico intersectándolo con la intimidantemente inmediata presencia del mar. Todavía atraída por una perspectiva aérea, Benedetta reimagina el espacio urbano años más tarde en *Cime arse di solitudine* (fig. 8.5) donde el carácter dinámico del espacio cambia por un ambiente más lúdico, quizás nostálgico, apoyado por los tonos suaves del rosado y azul que rodean la ciudad geométrica ondeando hacia una aureola. Aunque Katz interpreta este arreglo espacial donde “la cima esférica entra en una aureola” como una “connotación sexual,” más que esto lo podríamos concebir como un acercamiento a lo divino, que la vista aeronáutica genera en la experiencia de la artista.<sup>7</sup> En este sentido, una explicación sexualizada de la obra sería más bien una sobreinterpretación que una idea a la que la artista realmente aludiera.

Del mismo modo atraída por la aeronáutica y la *aeropittura* fue Barbara quien además de ser activa como una pintora, también lo fue como una pilota certificada. Las autoras del libro *The Women Artists of*

---

7 Katz, “Women of Futurism,” 6.



8.4 Benedetta Cappa Marinetti, *Visione di porto*, 1933.



8.5 Benedetta Cappa Marinetti, *Come asse di solitudine*, 1936.



8.6 Barbara, *Pensieri in carlinga*, 1938.

*Italian Futurism: Almost Lost to History* destacan el coraje excepcional de la artista, afirmando que “ninguna mujer futurista supera a Barbara, la pintora y aviadora; su elemento era el cielo, su felicidad navegar en el aire, indiferente a todos los peligros.”<sup>8</sup> Al igual que en el caso de Benedetta, el amor por el mundo aeronáutico se ve reflejado en las pinturas de Barbara, lo que evidencia la pieza *Pensieri in carlinga* (fig. 8.6). El espacio urbano en esta pintura es recordado como una abstracción caótica desde una perspectiva aérea, y podemos suponer que el imaginario aquí captado corresponde a los registros visuales que la artista experimentaba durante los momentos de aviación.

---

8 Bentivoglio y Zoccoli, *Women Artists of Italian Futurism*, 128.



Dentro de la desfavorable situación para las artistas bajo no solamente una filosofía androcéntrica y misogina de los futuristas, sino también la dependencia de la voluntad de los hombres para ser incluidas en exposiciones, las mujeres además eran percibidas “sólo” como las esposas de los futuristas.<sup>9</sup> Es muy probable que estos sean los motivos por los cuales muchas de las artistas fueran omitidas de la historia del futurismo, tanto en exposiciones temáticas como en fuentes bibliográficas. De hecho es sólo durante las últimas décadas cuando se empieza a reconocer su individualidad y excelencia artística, incluyéndolas al lado de los referentes del futurismo masculinos. Una situación muy parecida vivían las mujeres de la *Bauhaus*, otro movimiento artístico que aportó una visión del espacio urbano en términos de geometría y abstracción.

La filosofía esencial de Bauhaus se establece a partir de la convicción de que la arquitectura, el diseño y el arte son entidades inseparablemente entrelazadas. Con esta motivación se fundó una escuela, para que uniera todas estas disciplinas, nutriéndose una de otra. Desde cuando en 1920 **Paul Klee** se unió a Bauhaus, el artista produjo una serie de paisajes urbanos abstractos abordando el motivo de la ciudad en varias condiciones: una vez la ciudad se revela cubierta en tonos rojos ardientes bajo el sol brillando, otra vez la ciudad es fría y brusca en un anónimo beige pálido como en la pintura *Kalte Stadt* (fig. 8.7). Klee fue uno de los muchos nombres famosos que actuaron como profesores (*Meister*) en las instalaciones de Bauhaus. Los maestros formaban un circuito más bien cerrado de los hombres artistas que dieron clases en los talleres y llevaron los departamentos, mientras que las mujeres de Bauhaus participaron exclusivamente como alumnas hasta el 1926. En este año **Gunta Stölzl** fue asignada como la primera mujer profesora de la Bauhaus en la clase especialmente establecida para las mujeres.

---

9 Benedetta Cappa Marinetti estaba casada con el líder del futurismo italiano Filippo Tommaso Marinetti, mientras que el marido de Barbara fue el poeta futurista Ignazio Scuro.



8.7 Paul Klee, *Kalte Stadt*, 1921.

Aunque fue un movimiento progresista y novedoso en consideración de sus teorías sobre el diseño, la Bauhaus se ha desarrollado en un ambiente pedagógico que no fue progresista en términos del género. En la publicación sobre la Bauhaus desde una perspectiva de género, *The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar*, la autora Anja Baumhoff apunta al aspecto discriminatorio hacia las mujeres en el cual “se seguían las estructuras del poder dentro de la escuela que reveló una red de paternalismo, autoridad, poder y desigualdades de género.”<sup>10</sup> A pesar de que la Bauhaus se auto-proclamaba como una institución inclusiva, según Baumhoff había una agenda oculta instituida por Gropius y el Consejo de los maestros, que pretendía reducir el número de las alumnas mujeres.<sup>11</sup> A consecuencia de ello se creó la clase destinada específicamente para las mujeres, la que posteriormente se fusionó con el taller de tejido. El hecho de crear una clase pensada para las mujeres explica la ideación de ciertas

---

10 Anja Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar* (Berlin: Peter Lang, 2001), 170.

11 Véase: Baumhoff, *Gendered World of the Bauhaus*.



8.8 Gunta Stölzl, diseño para un tapiz, 1919-25.



8.9 Gunta Stölzl, *Slit Tapestry Red/Green*, 1927-28.

técnicas artísticas como prácticas masculinas frente a otras designadas como femeninas. Los materiales duros (*hard*) como el metal, la piedra y la madera estuvieron percibidos como masculinos, por lo cual en los talleres de la arquitectura, la escultura y la pintura dominaron los hombres mientras que justo la disciplina artística de tejer se estandarizó como un dominio femenino por lo cual las mujeres fueron en gran medida obligadas de indagar la arquitectura y el espacio urbano desde las disciplinas blandas (*soft*).

En el proceso de la búsqueda por posicionamiento de las mujeres, Gunta Stölzl jugó un papel importante, siendo la primera directora mujer de un departamento en Bauhaus, especializado en tejido como un campo



8.10 Anni Albers, *City*, 1949.

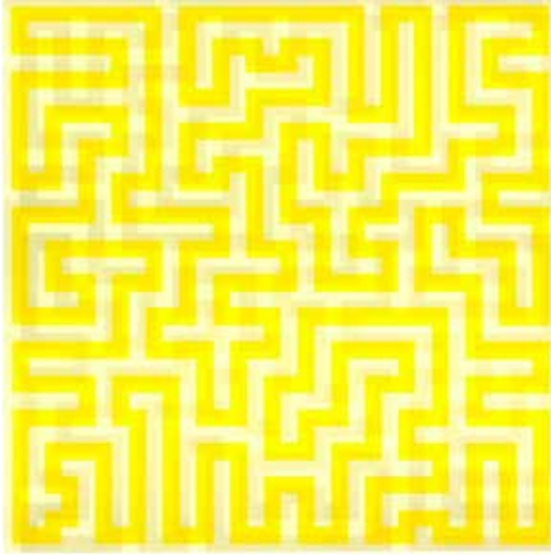
entonces emergente de la escuela. Sus diseños de tapices (fig. 8.8 y fig. 8.9) visualizaron la ciudad en pura abstracción compuesta de varios rectángulos en tonos grises metálicos o también en formas geométricas y colores variados creando un denso imaginario lúdico. Según las palabras de la propia artista, Stölzl encontró en su creación una posibilidad de moldear el entorno físico:

Nada se interpone en el camino de mi vida exterior; puedo participar en su formación como quiera. Oh, cuántas veces he soñado con esto, y ahora realmente se ha hecho realidad; todavía no lo puedo creer.<sup>12</sup>

Al contrario de la ilusión optimista de Stölzl, **Anni Albers** no se encontró tan satisfecha con la idea de ser asignada a producir el arte dentro de las

---

12 Gunta Stölzl citada en Elizabeth Otto y Patrick Rössler, *Bauhaus Women. A Global Perspective* (London: Herbert Press, 2019), 36. Libro electrónico EPUB.



8.11 Anni Albers, *Yellow Meander*, 1970.



8.12 Anni Albers, *Blue Meander*, 1970.

técnicas blandas y se expresó en un tono más crítico y negativo sobre la distinción entre las disciplinas artísticas en base al género en la Bauhaus:

En principio no me gustaron los tejidos porque pensé que eran muy blandos, muy afeminados. Sabes como eres en tus veinte o por ahí, entonces quieres construir un nuevo mundo, y yo pensé que el tejido no era el material para ello en absoluto.<sup>13</sup>

Con estas palabras Albers indirectamente insinúa que el privilegio de “construir el mundo” estaba arraigado en los hombres, y las mujeres, aunque tuvieran el mismo deseo, no tenían acceso a este privilegio por causa de la convención patriarcal. Mientras siendo incorporada en la Bauhaus, Albers se inventó artísticamente representando el paisaje urbano con un lenguaje visual abstracto utilizando el soporte de tejido como en *City* (fig. 8.10), y

---

<sup>13</sup> Anni Albers en Martina Margetts, “Thoroughly Modern Anni,” *Crafts*, no. 74 (May/June 1985): 16.



8.13 Lucia Moholy, edificio de Bauhaus, Dessau, 1926.



8.14 Lotte Stam-Beese, *Otti Berger und Atelierhaus*, 1930.

persistió con la abstracción aún décadas más tarde cuando produjo una serie serigráfica de lo que serían espacios cartográficos de una ciudad transformada en un laberinto borroso tal como vemos en *Yellow Meander* (fig. 8.11) y *Blue Meander* (fig. 8.12).

En el panorama de las representaciones urbanas de las artistas de Bauhaus cabe incluir los conceptos pioneros fotográficos de **Lucia Moholy** y **Lotte Stam-Beese**. Las artistas aplican la estética de *la nueva objetividad* al ámbito de la fotografía y representan los elementos del espacio urbano como una abstracción geométrica. Las capturas de la misma edificación de la escuela de Bauhaus en Dessau vuelven a ser el *Leitmotiv* de las fotografías de Lucia Moholy. En sus documentaciones fotográficas del espacio construido (fig. 8.13) la arquitectura modernista de la Bauhaus gana un meta-significado: la arquitectura es la fotografía y la arquitectura es la abstracción. Dándole a la fotografía un paso hacia la experimentación técnica, el planteamiento artístico de Stam-Beese se manifiesta en un imaginario creado mediante la superposición de dos capas fotográficas en *Otti Berger und Atelierhaus* (fig. 8.14). La fotografía de un edificio, intervenida por la fotografía del retrato de Ottilie Berger, acaba en líneas contrastantes de los contornos de los ventanales, lo que resulta en una mutación fantasmal del soporte. La composición impactante y misteriosa de este collage fotográfico recuerda a la disposición del montaje en los collage de Xanti Schawinsky, incorporado en la Bauhaus como estudiante en 1924, producidos una década más tarde (fig. 8.15 y fig. 8.16). Por su aparente semejanza podríamos suponer que el artista se había inspirado en el imaginario producido por Stam-Beese en los años treinta. Además de realizar obras fotográficas y tejidos, lo que fue entonces la norma para las mujeres en Bauhaus,





8.15 Xanti Schawinsky, *Sin título*, 1942. De la serie *The Variations on a Face Series (Woman)*.

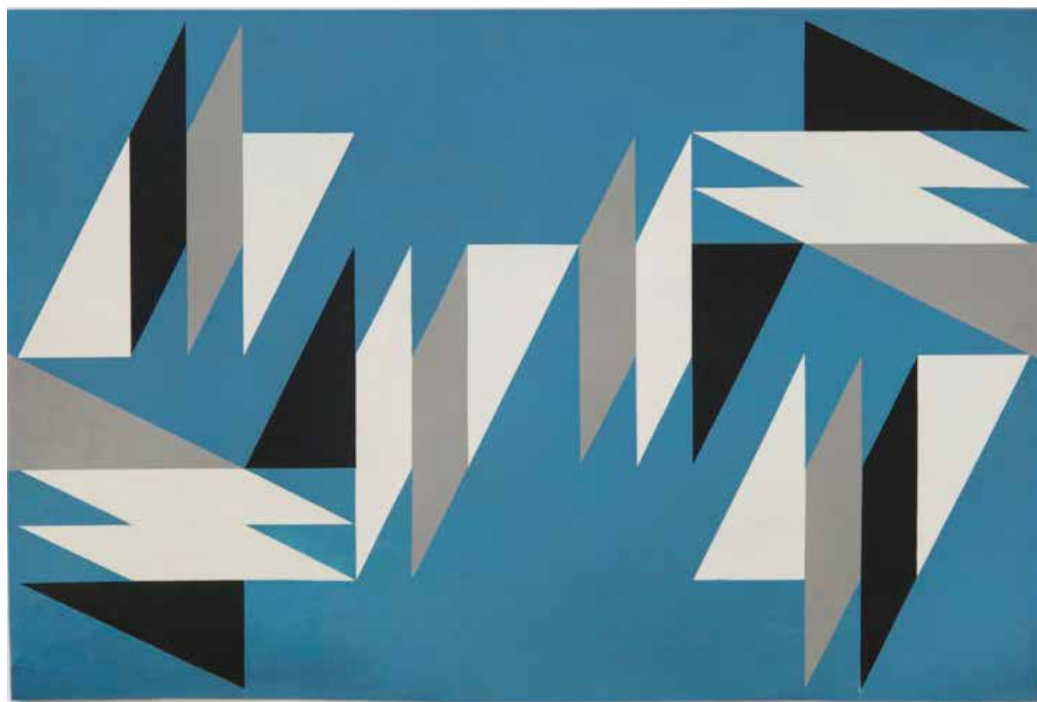


8.16 Xanti Schawinsky, *Housing Week*, 1944.

Stam-Beese triunfó en las disciplinas del urbanismo y la arquitectura, a las que se incorporó como la primera estudiante mujer.<sup>14</sup>

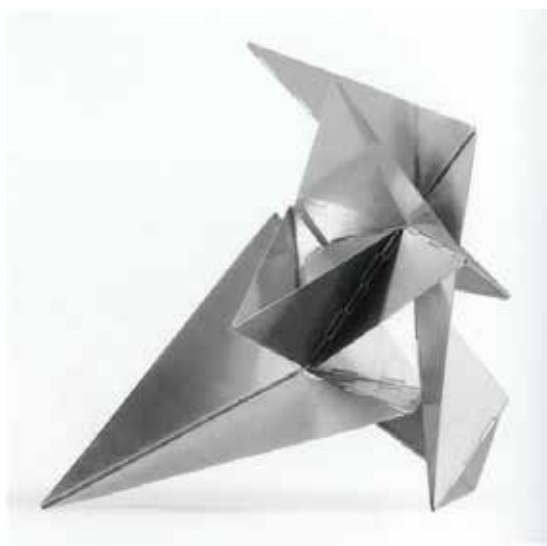
Paralelamente al funcionamiento de la Bauhaus, en los años treinta aparece otro movimiento artístico con el fundamento en la abstracción y la geometría, designado por Theo van Doesburg como *arte concreto*. En gran medida influenciada por el urbanismo y la arquitectura, la artista **Lygia Clark** ya desde su formación artística bajo el arquitecto Roberto Burle Marx, y más adelante en los años cincuenta, posicionó su creación artística dentro del movimiento de arte concreto, poniendo el énfasis en

<sup>14</sup> Para una visión detallada sobre la actuación de Lotte Stam-Beese en la Bauhaus y su trayectoria arquitectónica véase: Hanneke Oosterhof, "Lotte Stam-Beese (1903 – 1988). From Entwurfsarchitektin to Urban-planning Architect," *Architecture & Town-Planning*, no. 1/2 (2017): 94-105.



8.17 Lygia Clark, *Superficie modulada*, 1955.

la exploración del espacio a través de la abstracción geométrica. De esta época proviene la serie *Superficie modulada* (fig. 8.17 y fig. 8.18) donde Clark indaga mediante la pintura, en especial los intersticios entre los planos y los componentes espaciales, incorporando el borde del lienzo como un elemento plástico añadido. Las composiciones minimalistas de Clark se caracterizan por una gama de colores restringida que se encuentra entre los tonos del blanco y del negro, superpuestos sobre un fondo contrastante, por ejemplo de un azul Bondi. También las formas incorporadas son restringidas a dos geometrías principales: los triángulos rectángulos y los rombos de dimensiones idénticas, los cuales establecen una configuración aneja mediante la repetición modular. La aparente simetría vertical de la



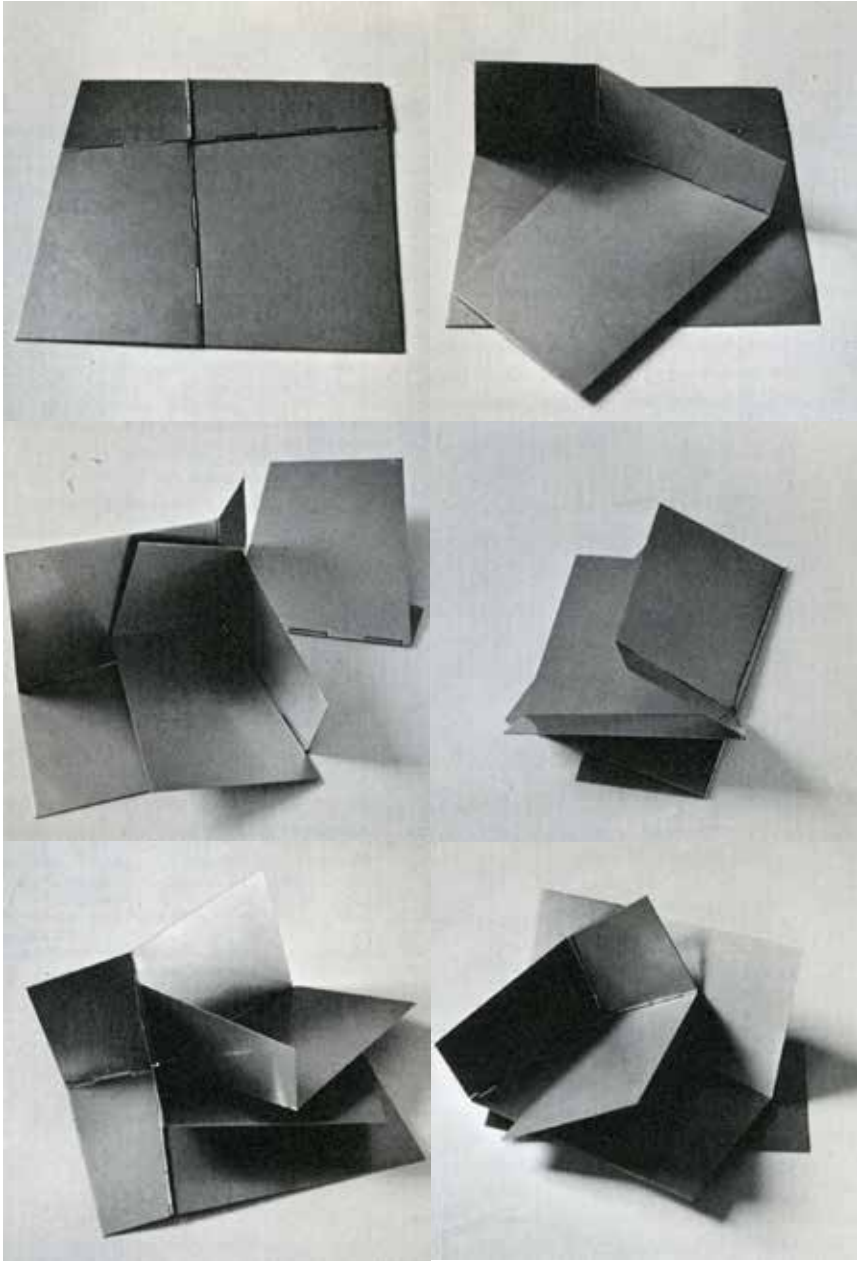
8.18 Lygia Clark, *Planos em superfície modulada no. 5*, 1957. 8.19 Lygia Clark, *Arquitetura fantástica*, 1963.

composición está desbaratada por las alternaciones sutiles en la orientación de algunos de los elementos geométricos. La artista continúa con la exploración del arte desde la arquitectura, utilizando, en vez de la pintura, el medio escultórico que considera tener más potencia, afirmando que está “absolutamente convencida de que la escultura es *mayor* que la pintura”.<sup>15</sup>

Clark transfiere el lenguaje visual guiado por la geometría desde la superficie del lienzo a la tridimensionalidad en la pieza *Arquitetura fantástica* (fig. 8.19). En esta escultura de aluminio pensada como un modelo para una estructura de la construcción en dimensiones de un edificio, la artista insinúa un replanteamiento de la arquitectura. En el mismo periodo Clark además produjo una serie de esculturas en pequeño formato titulada *Monumento para todas as situações* (fig. 8.20). Las piezas abstractas de aluminio, compuestas de formas geométricas rectangulares, son móviles y plegables para que se puedan transformar y ubicar en cualquier sitio, con lo cual

---

15 Lygia Clark y Hélio Oiticica, *Cartas 1964 – 1974* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998), 33.



8.20 Lygia Clark, *Monumento para todas as situações*, 1964.

Clark plantea lo que sería un monumento democrático. La comisaria de arte Ana Paula Cohen en su texto “The Monument in Relation to City and Memory” subraya el significado de la serie en relación con los monumentos como instrumentos para la representación de la historia:

Esta obra trata de un fracaso de la noción de un monumento que reafirmaría la comprensión de la historia formada por unas pocas personas, o por una serie de hechos importantes, precisamente demarcados, que deberían ser continuamente recordados.<sup>16</sup>

Ya que la versión de la historia, a la que los monumentos en el espacio urbano simbólicamente representan y recuerdan, es más bien subjetiva y sesgada que inclusiva, la intervención subversiva de Clark sugiere repensar el formato de un monumento, proponiendo un monumento no figurativo que sería adaptable tanto en su forma como en su relación con el espacio.

En el contexto de la segunda ola feminista que emerge en los años sesenta, las artistas ya empiezan a exponer sus discursos feministas mediante la práctica artística, buscando nuevos lenguajes independientes que no estarían vinculados a un estilo plástico determinado. Una de las pioneras del arte feminista estadounidense, **Miriam Schapiro**, abrió los asuntos del feminismo amalgamando una insólita estética visual de pura abstracción geométrica con fragmentos del espacio urbano construido. La historiadora de arte Linda Nochlin destaca la expresión plástica de Schapiro por conseguir crear “analogías antropomórficas o arquitectónicas mediante el uso de relaciones puramente abstractas de la forma y el color.”<sup>17</sup> En la serie serigráfica *Shrine* (fig. 8.21 y fig. 8.22) Schapiro examinó los detalles

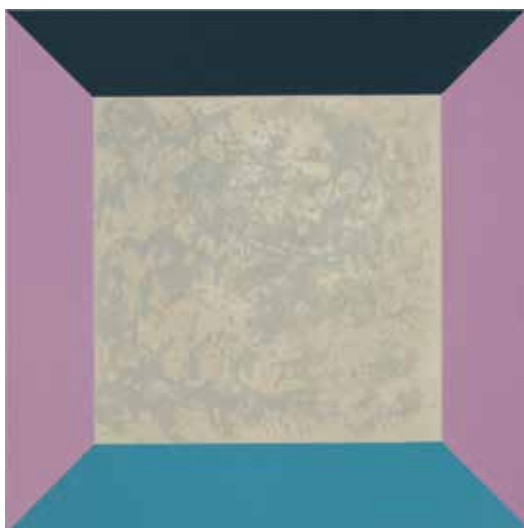
---

16 Ana Paula Cohen, “The Monument in Relation to City and Memory” (paper presentado en la conferencia Occasional Cities—Post-It City and Other Forms of Temporality, Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, 2005).

17 Linda Nochlin, “Miriam Schapiro: Recent Work,” en *Miriam Schapiro: Shaping the Fragments of Art and Life*, Thalia Gouma-Peterson (New York: Harry N. Abrams Publishers, 1999), 10. Artículo de Linda Nochlin fue originalmente publicado en *Arts Magazine* 48, no. 2 (November 1973): 38-41.



8.21 Miriam Schapiro, *Shrine I*, 1964.



8.22 Miriam Schapiro, *Shrine IV*, 1964.

arquitectónicos a los que plasmó como una simplificación minimalista de cajas simbólicas que “rechazan encajar en formas predeterminadas”.<sup>18</sup> La artista inventa sus propias formas icónicas, tal como la retícula, que en la serie subsecuente *Windows* vuelve a ser el único fragmento pictórico constituyendo la composición. En la pintura acrílica sobre plexiglás *16 Windows I Reverse* (fig. 8.23) Schapiro construye su vocabulario visual introduciendo una repetición meticulosa de las cajas colocadas dentro de una geometría perfectamente simétrica, donde solamente dos de los elementos (en la parte superior derecha) subvierten la regularidad gracias a su diferenciación de colores utilizados. De un modo semejante a la *Superficie modulada* de Clark, Schapiro introduce cambios casi no perceptibles en la composición para simbólicamente alterar el orden establecido e interrumpir la uniformidad y homogeneidad de la repetición monótona.

---

18 Thalia Gouma-Peterson, *Miriam Schapiro: Shaping the Fragments of Art and Life* (New York: Harry N. Abrams Publishers, 1999), 19.



8.23 Miriam Schapiro, *16 Windows I Reverse*, 1965.



8.24 Miriam Schapiro, *Painting City*, 1966.

Schapiro vuelve a utilizar una estrategia similar, que emplea la destrucción de la repetición, en la serie de pinturas de grande formato cuyo imaginario ya abandona la retícula de las cajas y se reemplaza por formas geométricas verticales discontinuas, manifestando el estropicio de las estructuras. Una alusión a la arquitectura fálica se hace evidente en *Painting City* (fig. 8.24), donde Schapiro aplica la característica gama de colores intensos a los rectángulos y rombos irregulares, que por su colocación crean una ilusión de tridimensionalidad. El comisario de arte Gregory Volk describe a *Canyon II* (fig. 8.25), otra pieza de esta serie, como una de las obras más sorprendentes e innovadoras de Schapiro, por el hecho de componerla exclusivamente de elementos de plexiglás de colores



8.25 Miriam Schapiro, *Canyon II*, 1967.





8.26 Miriam Schapiro, *Borrega Take*, 1967.

radiantes, meticulosamente conjugadas en una composición abstracta.<sup>19</sup> En este sentido, *Canyon II* se puede considerar una pintura sin pintura, o bien una pieza objetivada representando a la pintura. Volk además sugiere una lectura de la obra en términos de espacios arquitectónicos:

Resueltamente abstracta y material, y arraigada en la abstracción geométrica, *Canyon II* es extrañamente ágil en el sentido de cómo alude a la arquitectura y el paisaje, a las distancias y a los horizontes.<sup>20</sup>

Es por tanto que la composición de formas geométricas tridimensionales alude a una estructura de edificios agrupados flotando sobre el horizonte. La referencia visual a la arquitectura predomina tanto en *Canyon II*, como en las pinturas que Schapiro produce en los años subsiguientes como *Normal Heights y Borrega Take* (fig. 8.26). La serie de obras geométricas proviene de la época después de que Schapiro cambiara su residencia en Nueva York por San Diego, California, y esta transición ambiental a un nuevo paisaje urbano se ve reflejada en el lenguaje visual de la artista. Según interpreta Volk, en los colores escogidos por Schapiro se puede hallar un código simbólico que les atribuye elementos característicos del paisaje californiano: el naranja ardiente como las espectaculares puestas del sol, el azul Francia como el cielo brillante, el amarillo arena como las playas de la costa o el negro de humo como las vías y carreteras urbanas.

Aunque Nochlin ya advierte una autorrepresentación de Schapiro y su cuerpo abstracto en las series presentadas anteriormente, más adelante la artista amplía su vocabulario simbólico aludiendo explícitamente a la representación de la mujer, sea directamente con el título de la obra o con la estilización de las formas geométricas como en *Big OX* (fig. 8.27).

---

19 Véase: Gregory Volk, "Miriam Schapiro: Then and Now," en *Miriam Schapiro. The California Years: 1967 - 1975* (East Hampton, NY: Eric Firestone Press, 2016).

20 Volk, "Miriam Schapiro," 7.



8.27 Miriam Schapiro, *Big OX*, 1967.



8.28 Miriam Schapiro, *Horizontal Woman #2*, 1971.

Si observamos el lenguaje de la abstracción de Schapiro en un conjunto, lo que la artista declara es una posición reivindicativa y osada de una artista y feminista, lo que Nochlin capta en siguientes palabras:

[L]as obras constituyen una declaración radical de la identidad de Schapiro como una artista actuando en la vanguardia de la abstracción contemporánea y, a la vez, como una feminista luchando con otras mujeres por crear un imaginario válido de la conciencia de las mujeres.<sup>21</sup>

En la búsqueda por concebir un nuevo vocabulario simbólico, Schapiro consigue entrelazar la abstracción, la temática urbana y la postura feminista en una plena unión de significados, donde cada uno de los tres elementos se completan entre sí. La exploración feminista del espacio simbólico culmina en la obra *Horizontal Woman #2* (fig. 8.28) donde la posición subordinada de la mujer se representa en un paisaje horizontal de bloques abstractos. Con este imaginario Schapiro hace referencia a la distinción binaria de la verticalidad/horizontalidad, que se atribuye a los géneros para fomentar una diferencia simbólica de la sumisión. Posteriormente a Schapiro, varias artistas feministas identifican la verticalidad del espacio urbano como una partida para su discurso artístico sobre lo cual profundizamos en el capítulo a continuación.

---

21 Nochlin, "Miriam Schapiro," 8.

## 9 | SUBVERSIÓN DE LA VERTICALIDAD

El orden vertical del espacio urbano fue un punto de crítica feminista articulada desde los años setenta por varias teóricas e historiadoras de la arquitectura incluso Dolores Hayden, Carol Willis o Leslie Kanes Weisman. En el mismo periodo, en el panorama del arte feminista empiezan a proponerse nuevos discursos visuales para oponerse a la dominación masculina. Algunos de los discursos refieren directamente a la arquitectura vertical y fálica con el fin de subvertir el poder patriarcal y falocéntrico que estas estructuras verticales representan.

La crítica artística de la arquitectura vertical alcanza una forma explícita en la obra de **Anita Steckel**, en especial en las series *New York Landscape* y *Giant Woman on New York* producidas a principios de los setenta. Si Dolores Hayden criticó la arquitectura vertical por representar las fantasías masculinas, Steckel confronta la verticalidad mediante lo que podríamos llamar las **fantasías feministas**. En la serie *New York Landscape*, Steckel compone las obras a través de una fotografía del panorama urbano de Nueva York, su ciudad de residencia, intervenida por representaciones gráficas y pictóricas de la presencia masculina y femenina en el espacio, unidos en un conjunto mediante el collage. Según detalla la historiadora de arte Ruth

Iskin, Steckel prefiere utilizar esta técnica artística sobre todo por su potencial político:

[E]l collage proporciona a Steckel un medio para abordar y utilizar las tradiciones culturales disponibles (masculinas) y al mismo tiempo darles un giro feminista - permitiéndole presentar su propio punto de vista sobre estas tradiciones que mientras tanto está usando.<sup>1</sup>

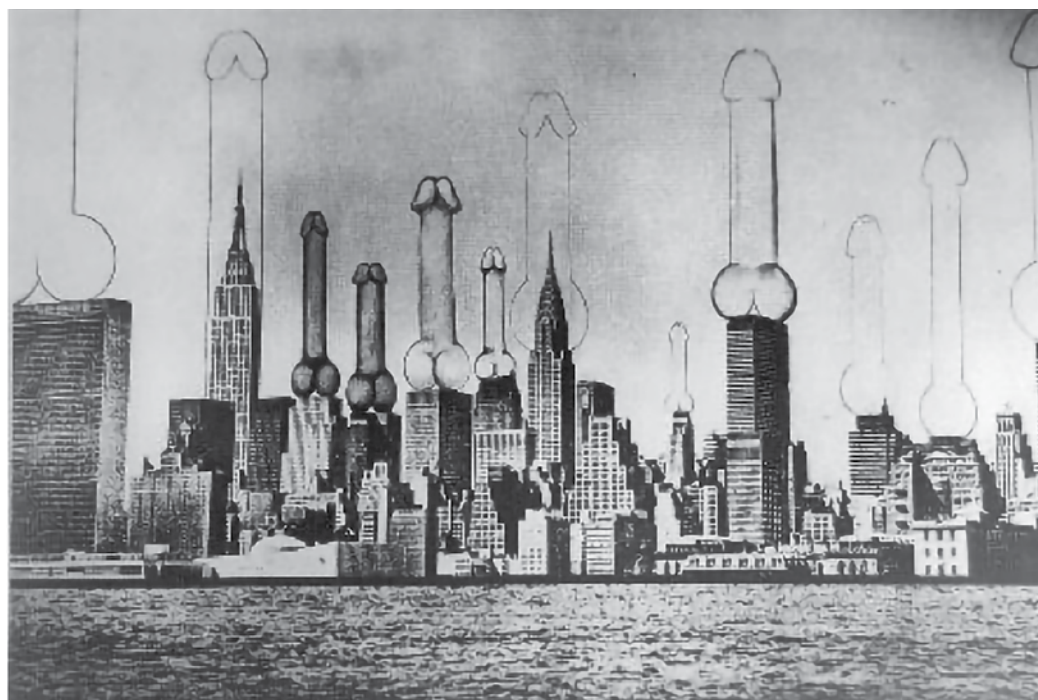
La artista subvierte la cultura patriarcal representada por el espacio urbano vertical real de una fotografía, insertando elementos simbólicos de sus visiones en el collage que a la vez tienen la función de comunicar mensajes políticos.

En la obra *New York Skyline* (fig. 9.1) Steckel literalmente convierte el espacio urbano de Nueva York en un paisaje fálico con dibujos de penes erectos distribuidos sobre los rascacielos. El lenguaje visual utilizado por Steckel es muy directo y puntual, no caben dudas de que los elementos gráficos representan visualmente al falo y la falocracia que domina sobre la ciudad. Un componente llamativo de la composición es la ubicación de los penes dibujados en el panorama urbano. Steckel los sitúa con una exactitud meticulosa encima de la última planta de los edificios, con lo cual los hace parecer como un proseguimiento, una prolongación de la arquitectura vertical. En cuanto al edificio más alto del panorama, el Empire State Building,<sup>2</sup> en este caso Steckel envuelve el edificio entero en un falo dibujado desde su fondo hasta el cielo. La exageración de las dimensiones es un elemento que Steckel con frecuencia utiliza en su obra, también aquí los penes tienen proporciones exageradas y monumentales,

---

1 Ruth Iskin, "Anita Steckel's Feminist Fantasy: The Making of a New Ideology," *Chrysalis*, no. 3 (1977): 93.

2 El edificio Empire State Building con una altura de 443 metros había sido el edificio más alto de Nueva York desde su construcción en 1931 hasta la construcción del *World Trade Center* a principios de los años setenta.



9.1 Anita Steckel, *New York Skyline*, ca. 1971.

igualando o superando las alturas de las estructuras arquitectónicas. Análogamente a los rascacielos, los falos se encuentran erectos de una manera hiperbólica y artificial, con lo cual la artista subraya lo absurdo del anhelo por la demostración de poder mediante la erección de la arquitectura vertical que en el discurso visual de Steckel iguala a la erección del falo. La artista emplea lo que el historiador de arte Richard Meyer titula un “imaginario fálico,”<sup>3</sup> con el fin de criticar la falocracia mediante un vocabulario visual propio de la falocracia misma. Steckel afirmó que las series donde la ciudad está visualizada como un espacio urbano

---

3 Richard Meyer, “Hard Targets: Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship in the 1970s,” en *WACK!: Art and the Feminist Revolution*, eds. Cornelia Butler y Lisa Gabrielle Mark (Cambridge, MA: The MIT Press, 2007), 363.



9.2 Anita Steckel, *New York Landscape (Woman Pressing Finger Down)*, ca. 1970-80.

fálico surgen de una reflexión sobre el hecho de que “los hombres parecían poseer la ciudad,” para lo cual su obra era la respuesta.<sup>4</sup>

En otras obras de la serie *New York Landscape*, Steckel adicionalmente introduce el cuerpo femenino como otro elemento subversivo en los collage. Utilizando la idéntica fotografía del paisaje urbano de Nueva York en blanco y negro como el fondo de las obras, esta vez Steckel reduce la cantidad de los elementos fálicos y deja a los personajes femeninos dominar el panorama del espacio urbano. En el collage *New York Landscape (Woman Pressing Finger Down)* (fig. 9.2) los falos están desplazados del espacio urbano por diez mujeres gigantescas que se encuentran conscientemente sentadas, tumbadas o de pie sobre los rascacielos. La figura femenina

4 Anita Steckel citada en Meyer, “Hard Targets,” 365.





9.3 Anita Steckel, *New York Landscape 6 (Black Cock Cannon)*, 1970-72.

central de la composición presiona soberanamente su dedo contra uno de los edificios verticales, mientras que su otra mano apunta a la torre de Empire State Building, midiendo su cima. Otra mujer saluda con la mano al supuesto espectador masculino con una sonrisa empoderada como si dijera “estamos aquí y tu no puedes hacer nada en contra.” En la visión de Steckel, las mujeres son **empoderadas, libres y dominantes**. Las mujeres toman el control sobre la falocracia simbolizada por la arquitectura vertical que de pronto parece parva y pierde relevancia.

Lo mismo sucede en la obra *New York Landscape 6 (Black Cock Cannon)* (fig. 9.3) en la cual Steckel incorpora un repertorio aún más amplio de matices simbólicos. En este sentido la cruz colgada en el collar de una

de las figuras femeninas hace referencia a la iglesia cristiana como una institución tradicionalmente patriarcal. Dentro del vocabulario simbólico además aparecen los colores de la bandera estadounidense formando el líquido del eyaculado, lo cual puede ser interpretado como una alusión al falocentrismo del poder estatal. Otra referencia al estado y su poder violento militar la podemos descifrar de la imagen del pene representando un cañón disparando bolas en todas las direcciones de su alrededor. Steckel además abre el asunto de la maternidad visualizada a través de la imagen de amamantamiento y de la referencia a la sangre menstrual que fluye como una corriente de color rojo en el río Hudson. Con su discurso visual lleno de simbología Steckel critica las manifestaciones del poder patriarcal mientras que simultáneamente reivindica el derecho de las mujeres a la ciudad, llenando el panorama urbano vertical con imaginario simbólico de la feminidad.

Steckel incorporó el espacio urbano de Nueva York también en la serie de fotografías manipuladas *Giant Woman on New York* en donde el falo está representado exclusivamente por la edificación vertical. En lugar de la multitud de personajes femeninas o penes erectos, esta vez el espacio urbano está dominado por una sola mujer colosal. En el collage *New Mona Takes the Brush* (fig. 9.4) la mujer está representada por el notoriamente famoso retrato de Mona Lisa, a quien Steckel atribuye un nuevo rol, poniéndole un pincel en la mano como un símbolo de la emancipación. La reinterpretación artística de Mona Lisa había sido utilizada anteriormente por Marcel Duchamp, convirtiéndola en el símbolo del movimiento *Dadá*, y ahora Steckel la vuelve a reinterpretar como un nuevo símbolo del arte feminista.<sup>5</sup>

---

5 Véase: Iskin, "Steckel's Feminist Fantasy," 95.



9.4 Anita Steckel, *New Mona Takes the Brush*, ca. 1970. De la serie *Giant Woman on New York*.



9.5 Anita Steckel, *Giant Woman on Empire State Building*, ca. 1970. De la serie *Giant Woman on New York*.



9.6 Anita Steckel, *Pierced*, 1973. De la serie *Giant Woman on New York*.

En *Giant Woman on Empire State Building* (fig. 9.5) la figura femenina adapta la cara de la artista misma por lo cual podemos considerar esta obra como un tipo de autorretrato de Steckel. Según comenta Iskin respecto a este collage, la artista parece estar flotando con ligereza y gracia sobre los rascacielos de Nueva York,

impávida ante la gravedad de la tierra y el poder fálico fabricado por el hombre, que domina la ciudad. En efecto, esto es una fantasía deliciosa – una mujer volando libre de la realidad patriarcal. Lo que este gesto mágico deja fuera es la realidad de la lucha – económica, política, artística – que Steckel como artista, mujer, feminista tiene que afrontar. Antes bien de retratar esta realidad, [Steckel] proyecta la fantasía de una ligera, fluida, seductora y sexualmente provocativa relación con la ciudad.”<sup>6</sup>

Un afrontamiento a la vida interior de la artista, más aproximado a la realidad, lo podemos observar en la obra *Pierced* (fig. 9.6) donde el cuerpo de Steckel se encuentra agujereado por la cima del rascacielos Chrysler Building. En su totalidad, la obra de Steckel nos permite entender el conflicto en su relación con la ciudad: por un lado, en sus fantasías feministas más profundas, las mujeres son empoderadas, libres y la ciudad les pertenece; por otro lado se siente herida y agobiada por la agresión de la ciudad patriarcal.

Aunque resulta cierto que el imaginario en el arte de Steckel no es erótico sino político, la artista se había enfrentado con intentos de degradar su obra a un contexto sexualizado y consecuentemente censurarla. Cuando en 1972 Steckel montó su exposición individual con el título

---

6 Iskin, “Steckel’s Feminist Fantasy,” 95.

*The Feminist Art of Sexual Politics* en el colegio universitario *Rockland Community College* en Suffern, Nueva York, la insólita visualización del falo en la obra de Steckel se encontró con disconformidad y censura por parte de un funcionario local, quien intentó retirar la exposición y acusó a Steckel de promover pornografía.<sup>7</sup> La crítica de arte Carey Lovelace apunta al hecho de que muchas artistas feministas en los tempranos años setenta se encontraban con hostilidad y rechazo hacia su intención de subvertir los roles de género, especialmente si su obra contenía imágenes de una masculinidad erotizada.<sup>8</sup>

En reacción a la censura de su obra, Steckel fundó en 1973 el grupo *Fight Censorship*, un colectivo de artistas que “han producido, van a producir o producen alguna forma de arte sexualmente explícito, i.e., político, humorístico, erótico, psicológico.”<sup>9</sup> Con una devoción activista, Steckel se resistió a la censura y apuntó en su manifiesto (fig. 9.7) al doble estándar aplicado a la desnudez de los hombres y a la de las mujeres:

Y dado que la mujer había sido tradicionalmente expuesta en su completa desnudez y sexualidad en todos los grandes museos del mundo, así mismo debería mostrarse el hombre, sexualmente exhibido tal como la mujer; por lo tanto, el pene erecto, siendo una parte de la vida, ya no estará impedido de ser una parte del arte. Si el pene erecto no es lo suficientemente sano como para ir a los museos, no debería considerarse lo suficientemente sano como para entrar en las mujeres. Y si el pene erecto es lo suficientemente sano como

---

7 Véase: Meyer, “Hard Targets,” 365.

8 Otras artistas cuyas obras se encontraron censuradas fueron Joan Semmel, Sylvia Sleigh y Hannah Wilke. Véase: Carey Lovelace, “Optimism and Rage. The Women’s Movement in Art in New York, 1969-1975,” *Woman’s Art Journal* 37, no.1 (Spring/Summer 2016): 9.

9 Del comunicado de prensa publicado por el grupo *Fight Censorship* en marzo 1973, citado en Meyer, “Hard Targets,” 366.



9.7 Manifiesto de Anita Steckel escrito a mano, 1973.

para entrar en las mujeres, entonces es más que lo suficientemente sano para ir a los museos de arte más grandes.<sup>10</sup>

Además de exigir que el sexismo y puritanismo desapareciera de las instituciones artísticas, Steckel incansablemente señalaba en sus discursos públicos el contexto social e institucional que inhibía a las mujeres la ejecución de la profesión artística por estar discriminadas y desfavorecidas en comparación con los hombres.

10 Anita Steckel, "Statement on Censorship," manifiesto del 1973, publicado en Jessica Lack, ed., *Why Are We Artists? 100 World Art Manifestos* (London: Penguin, 2017), capítulo M51, E PUB.



9.8 Martha Edelheit, *View of the Empire State Building from Sheep Meadow*, 1970-72.

Entre las artistas que se unieron al grupo *Fight Censorship*, después de haber experimentado intentos de censurar su obra, se incluye **Martha Edelheit**. En la pintura *View of the Empire State Building from Sheep Meadow* (fig. 9.8) Edelheit incorpora los motivos del paisaje urbano y el desnudo para subvertir el poder patriarcal. La historiadora de arte Gail Levin escribió sobre esta obra:

Los rascacielos fálicos se ciernen en la distancia, contrastando metafóricamente con los penes flácidos de los hombres en esta parodia del *Dejeuner sur l'herbe* de Édouard Manet.<sup>11</sup>

Paralelamente a la verticalidad de la metrópolis, también disminuye la verticalidad del falo en un grupo equitativo de jóvenes mujeres y hombres

---

11 Gail Levin, "Censorship, Politics and Sexual Imagery in the Work of Jewish-American Feminist Artists." *NASHIM: A Journal of Jewish Women's Studies and Gender Issues*, no. 14 (Fall 2007): 80.





9.9 Judith Bernstein, *Horizontal*, 1973.

disfrutando libremente de la ciudad. Otra artista atraída por el grupo *Fight Censorship* fue **Judith Bernstein**, criticada en particular por su pieza titulada *Horizontal* (fig. 9.9). El dibujo al carboncillo en formato grande visualiza un objeto híbrido entre un tornillo y un pene, situado en una posición horizontal. De este modo Bernstein asocia el falo, típicamente caracterizado por su verticalidad (lo masculino), con la horizontalidad (lo femenino),<sup>12</sup> lo que podemos interpretar como una negación de la verticalidad fálica. El director de Philadelphia Civic Center John Pierro excluyó esta obra de una exposición colectiva argumentando que “la obra me ofende en nombre de los niños de esta ciudad.”<sup>13</sup> Se puede suponer, que más que a los niños la obra perturbó al propio Pierro, por su capacidad de subvertir la imagen tradicional de la masculinidad, lo cual produjo que los representantes del poder patriarcal sintieran amenazado su estatus social.

---

12 La tradición misógina de atribuir los opuestos binarios de vertical/horizontal al género es analizada en el capítulo 3 “El orden vertical” de esta tesis.

13 John Pierro citado en Meyer, “Hard Targets,” 368.

Una estrategia artística semejante a la de Anita Steckel la podemos observar en la serie fotográfica de **Vallie Export** producida a finales de los ochenta. Al igual que Steckel, la artista utiliza un collage fotográfico, esta vez en formato digital, para contraponer el motivo de la arquitectura vertical y la presencia de la mujer en el espacio urbano. Según anota el historiador de arte Werner Fenz, con esta serie de autorretratos Export da seguimiento a la creación feminista de los años setenta, añadiéndole nuevos impulsos a la fotografía como medio artístico para posicionarse artística y políticamente.<sup>14</sup>

En la composición del collage *Selbstportrait mit Stiege und Hochhaus* (fig. 9.10) domina una representación simplificada de un edificio vertical que aparece como una forma geométrica compuesta por tiras blancas y negras. Detrás de esa estructura arquitectónica se ve la cara de Export, en mayor parte tapada por el edificio y por una escalera que distorsiona las proporciones de su rostro. Fenz describe el nuevo imaginario fotográfico creado por Export como “la imagen en la imagen como una imagen de la imagen de lo concebible en forma de lo visible.”<sup>15</sup> De hecho, la artista propone una imagen imprevista concebida mediante imágenes conocidas del retrato y la arquitectura. Export crea una composición surrealista donde además de la edificación vertical destacan dos elementos simbólicos: los escalones y el ojo con mirada frontal. En su *Diccionario de símbolos* Juan-Eduardo Cirlos caracteriza la escalera como “el medio de unión de los diversos planos psíquicos,” cuyo “significado fundamental depende de que se vea en sentido ascendente o descendente,” y que plásticamente representa “el símbolo de la ‘relación entre dos mundos’ [...] que hace posible el paso de un mundo a otro y la comunicación entre cielo, tierra e infierno (o entre virtud, pasividad y pecado).”<sup>16</sup> Mientras que el ojo representa “el símbolo de

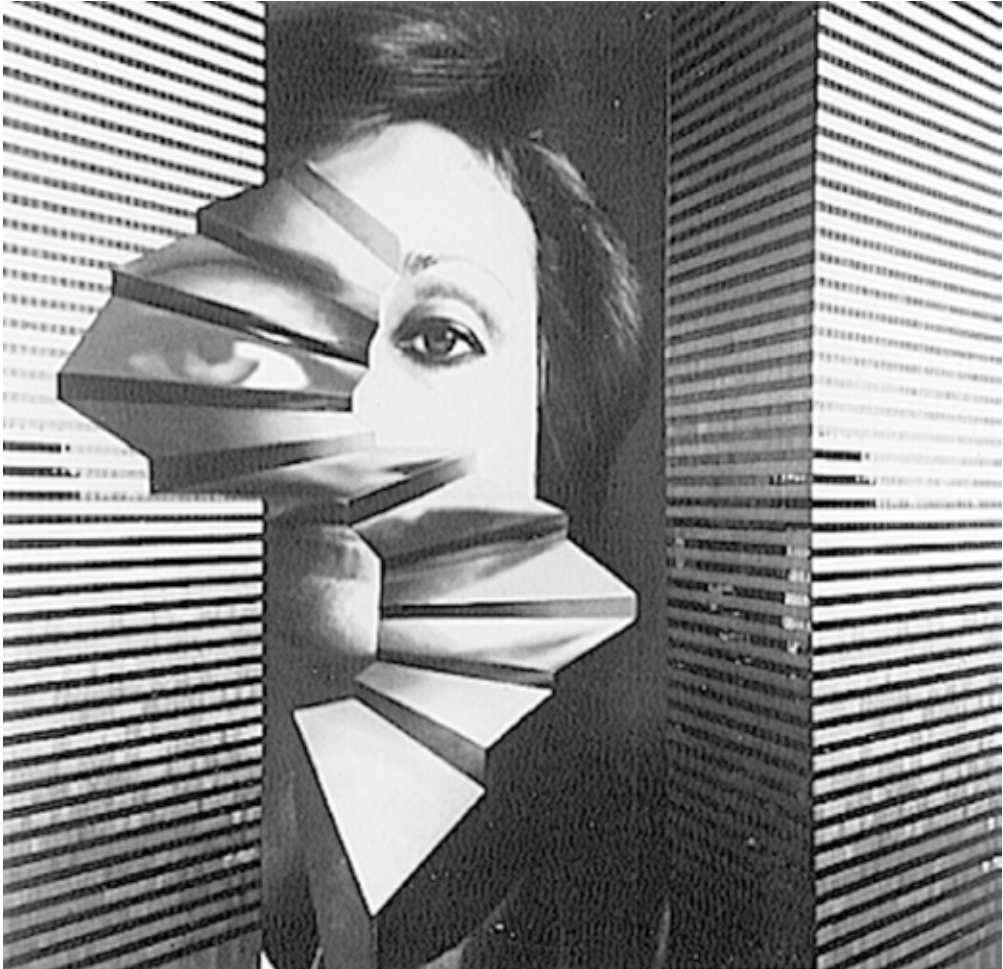
14 Véase: Werner Fenz, “Valie Export. Zeit und Raum der Fotografie,” *Eikon*, no. 26/27 (1998).

15 Fenz, “Valie Export,” 75.

16 Juan-Eduardo Cirlos, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Labor, 1992), 120, 187.



9.10 Valie Export, *Selbstportrait mit Stiege und Hochhaus*, 1989.



9.11 Valie Export, *Selbstportrait mit Zwei Hochhäusern*, 1989.

la inteligencia y del espíritu, el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender.”<sup>17</sup> Partiendo de ello podemos interpretar que la escalera fundida en el autorretrato de Export simboliza la relación entre el mundo patriarcal, representado por el espacio urbano, y el mundo de la mujer que sale de la opresión y reivindica,

---

17 Cirlos, *Diccionario de símbolos*, 339.

con una mirada osada, su puesto dentro del espacio tradicionalmente masculino.

Export vuelve a utilizar la misma simbología en *Selbstportrait mit Zwei Hochhäusern* (fig. 9.11) donde la arquitectura vertical rodea la cabeza de la artista desde ambos lados. A diferencia de las figuras en la obra de Steckel, la expresión facial de Export se queda sin emoción, sin ningún gesto, como si fuese aguantando las molestias con dureza y calma estoica para finalmente equilibrar el contrapeso del espacio urbano patriarcal. Fenz apunta al vínculo entre el espacio cultural y el cuerpo ambiental que la artista está creando mediante los recursos que ofrece el medio de la fotografía digital:

El hecho de vincular fragmentos de la arquitectura con fragmentos corporales [...] no es simplemente un resultado de una manipulación perfectamente estilizada. Más bien, se trata de una reubicación y reforzamiento de las posiciones materiales y su interacción en el espacio habitado definido culturalmente: En este, por lo tanto, se trata de la expansión del cuerpo a un cuerpo ambiental que se había buscado permanentemente y ahora se trae a la vista mediante las nuevas posibilidades de codificación. Este camino que se ha abierto se concentra en la superficie fotográfica y se le pasa una nueva dimensión de realidad. En esta [nueva dimensión] se aborda la construcción objetual, cultural, social y mediática de realidades perceptivas. Esto significa que la imagen generada por la computadora, desde la concepción hasta la ejecución, apunta además a las cuestiones del cambio de sistema.<sup>18</sup>

---

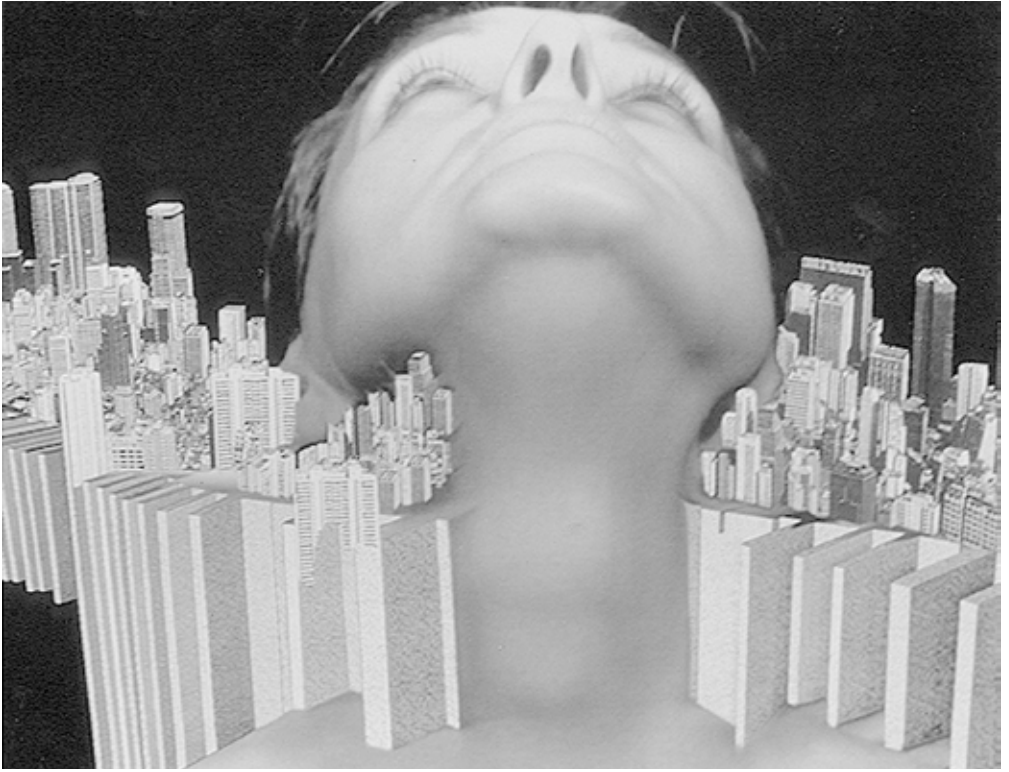
18 Fenz, "Valie Export," 76.

La utilización de nuevas herramientas tecnológicas se hace aun más visible en la pieza *Stadttraum - City of Zobeide* (fig. 9.12) donde Export reinterpreta la ciudad de *Zobeide*, una de las ciudades ficticias que aparecen en la novela *Le città invisibili* de Italo Calvino.<sup>19</sup> En el relato de Calvino, *Zobeide* fue construida por hombres como una trampa para atrapar a la inalcanzable mujer de sus sueños. En una directa referencia a esta ciudad, Export construye un espacio urbano vertical y manipula sobre ello insertando su cabeza directamente dentro de su edificación. La imagen resultante insinúa dos niveles de lectura: Por un lado, la fusión de la artista con el panorama urbano sugiere una unión entre la mujer y la ciudad, los cuales se complementan y se sostienen entre sí.

Una lectura bajo este sentido fue propuesta por la teórica de literatura y cine Roswitha Mueller quien compara la mujer en la fotografía con una esfinge que “ocupa un lugar central en el horizonte de una metrópolis moderna.”<sup>20</sup> Mueller interpreta su cuello y la cabeza inclinada hacia atrás como un fuerte sostén del paisaje urbano, sobre el cual se apiñan las casas. Por otro lado, considerando la referencia a la ciudad *Zobeide*, la obra ofrece una lectura contraria, donde la mujer está atrapada dentro de las estructuras urbanas, en una postura incómoda y violenta. La arquitectura vertical estrangula su cuello, lo que le causa sufrimiento a la mujer, por lo cual inclina su cabeza y dirige su mirada hacia el vacío. Desde esta perspectiva, la mujer se encuentra inmóvil, derrotada por el espacio urbano masculino. Considerando los dos niveles del significado en esta pieza, podemos deducir que Export expresa aquí una íntima relación de ambivalencia entre la mujer y el espacio urbano.

19 Véase: Italo Calvino, *Le città invisibili* (Torino: Einaudi, 1972). Para una explicación del autor sobre las ciudades en su novela véase: Italo Calvino, “Italo Calvino on ‘Invisible Cities’,” *Columbia: A Journal of Literature and Art*, no. 8 (Spring/Summer 1983): 37-42. <https://www.jstor.org/stable/41806854>.

20 Roswitha Mueller, *Valie Export. Fragments of the Imagination* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 123.



9.12 Valie Export, *Stadttraum - City of Zobeide*, 1989.

Tanto en los collage de Anita Steckel de los tempranos años setenta, como en las fotografías intervenidas digitalmente de Valie Export de finales de los ochenta, las dos artistas comunican una declaración feminista sobre la situación de la mujer viviendo en un espacio urbano patriarcal. Gracias a la aportación de Steckel se ha visualizado probablemente por primera vez un imaginario de una ciudad dominada por las mujeres. En vez de una desnudez erótica de la mujer como objeto de deseo, tan rutinariamente reproducida a lo largo de la historia de arte, Steckel incorpora una desnudez política, mediante la cual subvierte el orden vertical y el falocentrismo que domina la ciudad. La trayectoria de Anita Steckel además evidencia las

dificultades que las artistas mujeres han sufrido por expresar una crítica al poder patriarcal y por subvertir la masculinidad a través de su arte. Se las ha intentado censurar y silenciar inhibiéndolas de mostrar su obra públicamente, lo cual abrió nuevos temas por luchar dentro del movimiento de arte feminista.

Estamos de acuerdo con Iskin cuando afirma que la obra de Steckel es un medio para reescribir la historia, una herramienta visual para expresar las fantasías de las mujeres, sus visiones e ideas políticas.<sup>21</sup> Lo mismo se puede constatar sobre los collage digitales de Export, que de una manera pionera utiliza las tecnologías emergentes para componer su propia visión de la relación entre la mujer y el espacio urbano. En ambas posiciones artísticas se reutilizan reiteradamente las imágenes de una ciudad vertical como símbolo del poder patriarcal y falocéntrico, subvertida por mujeres monumentales apropiándose del espacio urbano. El discurso artístico siempre cambiante entre una fantasía lúdica y un reflejo de la áspera realidad vivida, plantea el conflicto permanente en la relación con el espacio urbano que una mujer experimenta. Las artistas reivindican su puesto no solamente en la ciudad, sino también en la sociedad y en el androcéntrico mundo del arte. Si el espacio urbano incrustado por la dominación masculina no se puede transformar en la vida real, se replantea en las fantasías de las artistas feministas.

---

21 Véase: Iskin, "Anita Steckel's Feminist Fantasy," 95.



## 10 | SITUAR EL CUERPO FEMENINO EN LA CIUDAD

La ciudad es la escena social donde la mujer puede expresar públicamente su lucha. Ella no fue/no es aceptada en las instituciones de poder; ella está desposeída (de su cuerpo) y está con las desposeídas. El espacio público es una tierra de nadie lista para ser apropiada.

— Diana Agrest, “Architecture from Without”

En el contexto del movimiento feminista de los años setenta, el cuerpo femenino ha sido reclamado como un área para la lucha política, lo cual implicó la aparición de nuevas representaciones del cuerpo dentro de una estética política. En este sentido, el rol del cuerpo y su potencial subversivo influyó en la práctica de las artistas de la época en sus esfuerzos por señalar cuestiones feministas. Varias artistas, ya desde los tempranos años setenta, hablaron de la explotación del cuerpo femenino y produjeron actividades artísticas sobre este tema, en particular mediante el *body art* y su intersección con otros medios tales como performance, vídeo, collage y fotografía. Dentro del panorama de las prácticas artísticas podemos reconocer una categoría específica de la representación del cuerpo, en donde las artistas,

tanto de la escena europea como de la estadounidense, sitúan el cuerpo femenino en el espacio urbano para desarrollar su discurso feminista.

**Valie Export**, siendo una de las artistas pioneras de *body art*, ha reunido los conceptos feministas, el espacio urbano y el cuerpo femenino en la serie de fotografías conceptuales *Body Configurations* con el fin de subvertir y cuestionar el lugar del patriarcado en la sociedad. En esta serie que se extiende en un periodo desde 1972 hasta 1982, la artista analiza la relación entre el cuerpo femenino y su entorno inmediato - el espacio urbano y la arquitectura. Para Export, la presencia del cuerpo femenino en la ciudad, tal como proponen las composiciones en *Body Configurations*, significaba una posibilidad de redefinir el espacio urbano y su carácter. Esta noción es manifestada por la autoconciencia de la presencia del cuerpo de la artista en lugares simbólicos de la ciudad de Viena, y también por la relación ambivalente entre el cuerpo y la ciudad misma, donde el cuerpo forma parte del espacio urbano y a la vez el espacio urbano define el cuerpo:

*Body Configurations* es una exploración de la ciudad de Viena. Elegí varios edificios históricos para ello: había un plan preciso para insertarme a mí y a mi cuerpo visible en la ciudad. Ese punto de partida fue importante para mí: por un lado, la ciudad me pertenece; pero por otro lado, yo también pertenezco a la ciudad.<sup>1</sup>

Con el fin de expresar esta dicotomía, Export sitúa su cuerpo físico sobre las estructuras urbanas de las calles de Viena para asimilarse con ellas: copia miméticamente el redondeado de un bordillo, se estira en escaleras frente a edificios históricos o reclina su cuerpo sobre pretilos y fachadas hasta fundirse con ellas. En las obras podemos observar como la artista cuestiona

---

<sup>1</sup> Valie Export en el vídeo sobre la exposición *Body Configurations, 1962 - 67*, publicado por Galerie Thaddaeus Ropac, febrero 12, 2018, [https://youtu.be/thFNhqmT\\_k](https://youtu.be/thFNhqmT_k).

la **relación patriarcal entre el espacio urbano y el cuerpo** y a la vez, especialmente en las piezas más tempranas de la serie (fig. 10.1 y fig. 10.2), transforma el paisaje urbano en un tipo de pinturas, llenándolo con superficies expresivas de color rojo. El autor Markus Hallensleben en su análisis de las topografías corporales en el *body art*, ofrece una interpretación de las áreas de color rojo en las obras de Export a nivel simbólico como

un acto de pintar sobre la realidad para presentar el cuerpo femenino como un outsider. Es una alusión obvia a la sangre y, por lo tanto, recuerda al espectador o a la espectadora a la imagen discriminatoria de la menstruación como herida, que históricamente fue utilizada para degradar a las mujeres a un género de segunda clase.<sup>2</sup>

A otras fotografías de la serie, Export añade dibujos de formas geométricas sutiles (fig. 10.3 y fig. 10.4) que complementan las posturas de su cuerpo. Así, las cualidades humanas del cuerpo son reprimidas y el cuerpo se convierte en un elemento funcional y racional tal como un elemento arquitectónico. El cuerpo representado en la obra de Export está definido por las **estructuras urbanas rígidas, sólidas y permanentes** de modo análogo a cómo las estructuras sociales definen a las mujeres.

En este contexto, las fotografías insinúan una analogía entre las posturas del cuerpo femenino en el espacio urbano y la situación de las mujeres en la sociedad parroquial y patriarcal, dado que el cuerpo de la artista se encuentra en posturas incómodas, forzadas y tensas, sugiriendo una situación de violencia, subordinación y obediencia ante las **culturas e instituciones del poder**. Esta metáfora artística se hace aún más evidente en piezas donde la artista elige lugares y edificios que representan

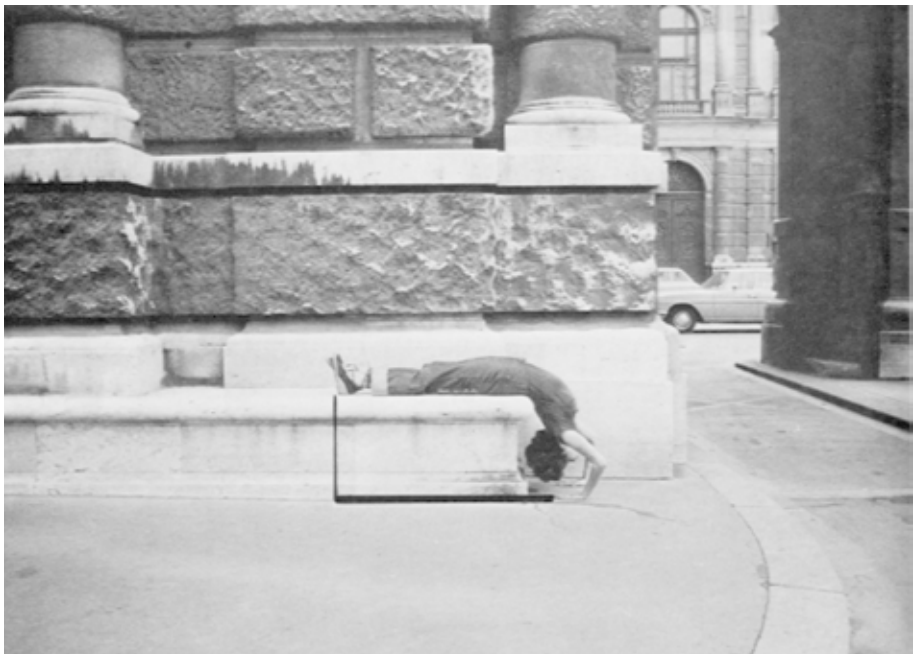
---

<sup>2</sup> Markus Hallensleben, "Importing Valie Export: Corporeal Topographies in Contemporary Austrian Body Art," *Modern Austrian Literature* 42, no. 3 (2009): 33.



10.1 Valie Export, *Verletzungen I*, 1972.

10.2 Valie Export, *Einkreisung*, 1976.



10.3 Valie Export, *Elongation*, 1976.

10.4 Valie Export, *„Zustützung“*, 1976.



10.5 Valie Export, *Justizpalast (5)*, 1982.



10.6 Valie Export, *Heldenplatz 1*, 1982.

simbólicamente el poder institucional y masculino para situar su cuerpo, tal como el Palacio del Parlamento de Austria (fig. 10.3), el Palacio de Justicia (fig. 10.5) o la Plaza de Héroes (*Heldenplatz*) (fig. 10.6).

Asimismo Export expresa una cierta **ansiedad generada por las relaciones del poder**, las tradiciones y las reglas sociales impuestas, las cuales la artista no acepta, ni entiende y se niega a cumplirlas.<sup>3</sup> Export creía en que la práctica artística pueda cambiar la sociedad y es por eso que la artista decide provocar un diálogo y debate empleando una expresión artística radical y agresiva que penetre la realidad física, en este caso concreto, el entorno urbano. Los códigos metafóricos de las obras de *Body Configurations* abren temas feministas mediante la relación entre el cuerpo femenino y el espacio urbano, y la propia artista confirma que la serie “tiene un fuerte carácter feminista, precisamente porque inserto el sujeto femenino en el objeto de las estructuras del poder masculino.”<sup>4</sup>

En varios aspectos semejante a Valie Export, la artista **Ewa Partum** aporta un acercamiento feminista al cuerpo tematizado en el espacio público con la serie *Samoidentyfikacja* (Autoidentificación)

---

3 Véase: Export, *Body Configurations*, 1962 - 67.

4 *Ibíd.*



10.7 Ewa Partum, serie *Samoidentyfikacja*, 1980.

del año 1980 (fig. 10.7 a 10.10).<sup>5</sup> Partiendo de la performance como su medio artístico predominante, Partum a menudo tropezaba con restricciones y censura por presentar su cuerpo desnudo en el espacio público. En búsqueda de una posibilidad de insertar su cuerpo desnudo en la esfera urbana para la serie *Samoidentyfikacja*, la artista elige el formato de collage, superponiendo recortes de su cuerpo desnudo sobre fotografías del paisaje urbano de Varsovia.

5 Ewa Partum ha demostrado la afinidad con Valie Export no solamente por aplicar el modus operandi de insertar su cuerpo en espacios urbanos simbólicos, sino que también lo hizo explícitamente al presentar textos de Valie Export como parte de su performance *Change. My Problem is a Problem of a Woman* de 1979. Véase el comentario de la performance escrito por Hélène Meisel, “Ewa Partum: Change. My problem is a problem of a woman,” *Fonds régional d'art contemporain Lorraine*, <http://collection.fraclorraine.org/parcour/showtext/13?lang=en&wid=745>. Consultado enero 19, 2020.

En los collage de *Samoidentyfikacja*, el cuerpo de Partum deambula desnudo por las calles de la ciudad, la única prenda de ropa que la artista lleva son zapatos de tacón, un accesorio típico de las mujeres de la época. Partum inserta adrede su figura en lugares del espacio urbano donde se confronta con los **símbolos del poder represivo**. Una obra de la serie (fig. 10.7) sitúa la figura de Partum frente al Palacio Presidencial de Varsovia, donde durante los años ochenta residió el Consejo de Ministros de Polonia - el órgano ejecutivo del gobierno comunista. La figura de la artista aparece desproporcionadamente pequeña en contra del trozo urbano, dominado por la estatua de un héroe masculino, apoyada sobre un pedestal macizo. Empleando el edificio del palacio como un símbolo del poder político, reforzado por la carga simbólica de la estatua monumental, Partum contextualiza la remembranza de **la fuerza masculina en el espacio urbano**, el poder político represivo y la vivencia de las mujeres bajo estas estructuras. Otra línea de los fotomontajes capta encuentros del cuerpo desnudo de la artista con fuerzas policiales en el espacio público (fig. 10.8 y fig. 10.9). De nuevo, Partum expresa una crítica al poder político personificado por los y las oficiales de la policía que durante el régimen represivo estaban presentes en el espacio urbano para **controlar, censurar e imponer orden** en las calles de la ciudad.

La censura de la época fue aplicada tanto al aspecto físico de los ciudadanos y las ciudadanas, incluso su forma de vestir, como a los contenidos de expresiones artísticas. Todo lo que se encontraba fuera de las doctrinas impuestas fue considerado como infracción de las reglas de la sociedad extremadamente conservadora, patriarcal y comunista. Es por ello que el cuerpo desnudo de Partum en el espacio público simboliza un gesto de resistencia contra el conservadurismo dogmático. Algunas de las fotografías manipuladas muestran el cuerpo desnudo de Partum





10.8 Ewa Partum, serie *Samoidentyfikacja*, 1980.



10.9 Ewa Partum, serie *Samoidentyfikacja*, 1980.



10.10 Ewa Partum, serie *Samoidentyfikacja*, 1980.

en **situaciones cotidianas** tal como haciendo cola en la calle con otras mujeres vestidas casi uniformemente (fig. 10.10), lo que fue una experiencia típica durante los años ochenta en los países bajo el régimen político comunista. Resulta muy probable que al componer esta escena, Partum quiera demostrar su desacuerdo con las normas del sistema que impone los gustos, la moral y la forma de comportarse, y utilice su cuerpo desnudo para comunicar este mensaje.

Durante la inauguración de la serie *Samoidentyfikacja* en una galería de Varsovia, Partum anunció en su discurso (fig. 10.11) que desde ese momento iba a seguir haciendo performance únicamente desnuda, hasta que hubiera igualdad para las artistas mujeres en el mundo del arte. Esta declaración evidencia que la desnudez en la obra de Partum es una parte razonada e integrante de su discurso feminista. El cuerpo desnudo pasa a ser una herramienta para la crítica de las estructuras patriarcales, un



10.11 Ewa Partum, inauguración de *Samoidentyfikacja* en galería Mala ZPAF, Varsovia, 1980.

símbolo de resistencia artística de Partum, quien abiertamente declara su posicionamiento feminista:

La mujer vive en una estructura social que es ajena a ella. Su modelo, fuera de plazo en relación con su papel actual, fue creado por y para hombres. La mujer puede operar en una estructura social que es ajena a ella si domina la disciplina del camuflaje y deja al lado su propia personalidad. Al momento de descubrir su propia conciencia, posiblemente teniendo poco en común con las realidades de su vida actual, surge un problema social y cultural. No encajando en la estructura social creada para ella, va a crear una nueva.<sup>6</sup>

6 Extracto del manifiesto de Ewa Partum, “Change, My Problem is a Problem of a Woman (1979)” en *Feminist Art Manifestos: An Anthology*, ed. Katy Deepwell (London: KT Press, 2014), np, libro electrónico EPUB.

Bajo estas declaraciones de Partum podemos entender la serie *Samoidentyfikacja* como un acto de subversión hacia las estructuras sociales y culturales, que según la artista fueron creados por el poder patriarcal.

En este sentido, el rol simbólico del espacio urbano en la obra de Partum representa a este poder presente en la vida cotidiana, y la artista señala sus matices como el poder político, policial, represivo y censurante. La subversión artística en la obra de Partum no podría funcionar si no fuera por la **relación simbólica entre el entorno urbano y el cuerpo** que en el arte feminista, según la teórica de arte Amelia Jones, puede tener la función de una herramienta artística y activista a la vez:

[L]a performance del cuerpo es vista como una forma de interrogar la situación social del sujeto y, en consecuencia, es adoptado como una estrategia clave para artistas feministas que intentan señalar las particularidades de sus codificaciones corporales. El cuerpo performativo y el cuerpo activista se fusionan.<sup>7</sup>

No cabe duda de que en el caso de Ewa Partum, el cuerpo cumplió una función activista para crear conciencia sobre el papel de las mujeres en una sociedad determinada por el patriarcado. Partum veía la experiencia femenina en la sociedad patriarcal como la motivación para la creación artística y en su tiempo fue una de las primeras artistas de Europa del Este que articuló ideas feministas en su práctica artística. A través de la deliberada transgresión artística, Partum señalaba la discrepancia entre las normas impuestas y la experiencia femenina real, y reivindicaba un cambio del paradigma social que estaba oprimiendo a las mujeres.

---

7 Amelia Jones, "Tracing the Subject with Cindy Sherman," en *Cindy Sherman: Retrospective*, Amada Cruz, Elizabeth A. T. Smith, y Amelia Jones (New York: Thames & Hudson, 2001), 38.



10.12 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #55*, 1980.

Paralelamente en el tiempo, a finales de los años setenta en Nueva York, la artista **Cindy Sherman** empezó a crear el ciclo de fotografías *Untitled Film Stills* (fig. 10.12 a 10.15). En cada fotografía, Sherman aparece disfrazada de varios personajes y posa frente a la cámara para imitar fotogramas de películas al estilo de los años cincuenta. En comparación con la representación del cuerpo femenino en el arte feminista de la época, las imágenes de la mujer, como las presenta Sherman, se podrían confundir con una regresión contraproducente para la lucha feminista, pero en realidad la artista ofrece una **meta-representación de los estereotipos femeninos**. Las fotografías escenificadas de Sherman tienen una estética visual aparentemente diferente a la de Export y Partum: esta vez el cuerpo femenino aparece estilizado, arreglado, con una vestimenta conforme a las



10.13 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21*, 1978.

convenciones sociales. Sherman basa su crítica feminista en un cierto tipo de estética y explica esta decisión argumentando que al contrario de las estéticas del arte feminista de “los años setenta, que estaban preocupados por el aspecto ‘natural’ [de la mujer], a mí me interesaron los hábitos y las restricciones que las mujeres de los años cincuenta soportaban.”<sup>8</sup>

En varias fotografías de *Untitled Film Stills*, Sherman emplea las calles de la ciudad de Nueva York como el escenario, con lo que abre una preocupación particular por la **experiencia de la mujer expuesta en el espacio urbano**. La situación representada en *Untitled Film Still #55* (fig. 10.12) intensifica este tipo de experiencia en un contexto de peligro y amenaza para la mujer caminando sola por la ciudad nocturna. Bajo esta

---

8 Cindy Sherman en Jeanne Siegel, *Art Talk: The Early 80s* (New York: Da Capo Press, 1988), 279.



10.14 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #58*, 1980.

perspectiva, las fotografías de *Untitled Film Stills* tienen múltiples niveles de lectura más allá de la interpretación como “imágenes de una mujer”. En el contexto feminista, varias autoras describen la serie fotográfica a través de los conceptos de la mirada masculina [*male gaze*], el voyeurismo y la construcción social de la feminidad.<sup>9</sup> Amelia Jones afirma en su ensayo que Sherman está intencionalmente produciendo una “feminidad” exagerada y evidentemente falsa que surge como un efecto de **la mirada masculina** dentro de las estructuras patriarcales.<sup>10</sup> Además, el hecho de que la figura femenina esté rodeada de estructuras arquitectónicas, como si estuviese atrapada en ellas, refuerza la impresión de vulnerabilidad de la mujer en el espacio público. De acuerdo con esto, en *Untitled Film Still #21* y *#58* (fig.

---

9 Véase: Amelia Jones, “Tracing the Subject with Cindy Sherman;” Laura Mulvey, *Fetishism and Curiosity* (London: British Film Institute, 1996); Rosalind E. Krauss, *Cindy Sherman: 1975-1993* (New York: Rizzoli, 1993).

10 Véase: Jones, “Tracing the Subject”, 39.



10.15 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #83*, 1980.

10.13 y 10.14) podemos observar como Sherman organiza la escena de una mujer expuesta a la mirada, en un marcado contraste a la geometría de edificaciones, para simultáneamente subvertir el posicionamiento de la mujer como objeto de la mirada masculina. Como un pensado acto reactivo, la figura femenina gira su cabeza para apartarse de la mirada masculina y su expresión facial claramente indica repugnancia, aversión y disgusto. Sherman, según Jones, “involucra y repele la mirada masculina a la vez”<sup>11</sup> y así desvela el punto intruso de la mirada masculina que tanto Sherman, la artista, como Sherman, la figura, desprecian y condenan.

---

11 Jones, “Tracing the Subject”, 39.



El concepto del **voyeurismo** es claramente evidente en la pieza *Untitled Film Still #83* (fig. 10.15), donde Sherman desempeña el rol de una mujer caminando por la ciudad, a quien alguien observa desde lejos a escondidas. La artista escenifica un simulacro del voyeurismo capturado por la cámara que en este caso utiliza un plano general, volviendo la figura femenina apenas reconocible entre los elementos urbanos de la composición fotográfica. La teórica de cine feminista Laura Mulvey explica el voyeurismo en las fotografías de Sherman como una trampa que atrapa en sensaciones incómodas:

El señuelo del voyeurismo pasa a ser una trampa, y el espectador o la espectadora acaba tomando consciencia de que Sherman, la artista, ha instalado una máquina para hacer que la mirada se materialice incómodamente en alianza con Sherman, la modelo.<sup>12</sup>

Poder observar a Sherman - la modelo y la artista - desde una perspectiva voyeurística, causa curiosidad y ansiedad a la vez, y como resultado intimida a la persona que observa la fotografía. Así, Sherman subvierte el rol socialmente asignado a las mujeres como objetos de deseo.

La **construcción social de la feminidad** aparece como el *leitmotiv* en toda la serie *Untitled Film Stills*. Respecto a la iconografía empleada por Sherman, Mulvey anota que está construida alrededor de los esfuerzos por conformarse a una fachada del atractivo femenino y compara la serie a un léxico de poses y gestos típicos de la feminidad, mientras que la artista misma afirma que a través de sus personajes intentó emular varios tipos de feminidad.<sup>13</sup> En este sentido Sherman usa los estereotipos femeninos conocidos y reconstruye un imaginario contingente de la cultura

---

12 Mulvey, *Fetishism and Curiosity*, 68.

13 Véase: Mulvey, *Fetishism and Curiosity*, 272.



10.16 Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, 1980.

patriarcal para revelar el absurdo de los roles asignados a las mujeres. En una entrevista, la artista misma describe la serie como alegorías donde “[e]l juego de roles tenía como objetivo hacer que la gente se diera cuenta de lo estúpido de los roles.”<sup>14</sup> Bajo este planteamiento podemos deducir que Sherman, usando su propio cuerpo disfrazado para desvelar la mascarada, expresa una crítica del enmascaramiento de la identidad femenina bajo las expectativas patriarcales.

En la variedad del panorama de los enfoques al cuerpo femenino en el espacio urbano, cabe incluir la serie fotográfica *Suite Vénitienne* (fig. 10.16 y fig. 10.17) de **Sophie Calle** que, al igual que Sherman, opera con el concepto del voyeurismo, pero esta vez la artista toma el rol del voyeur

---

14 Cindy Sherman en Siegel, *Art Talk*, 282.



10.17 Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, 1980.

que está persiguiendo a su objeto por la ciudad de Venecia. La obra de Calle sugiere una lectura feminista por romper las normas del orden patriarcal de los roles del objeto y sujeto. Esta idea fue seguida por la autora Cybelle H. McFadden quien en su ensayo sobre el cuerpo narrativo describe el proceso subversivo de Sophie Calle:

Al emplazarse activamente en un escenario que tradicionalmente ha relegado a las mujeres a posiciones de objetos de un deseo masculino, [Calle] cuestiona este paradigma a través de sí misma como la actora en esta situación.<sup>15</sup>

Operando con el juego de ausencia/presencia, la artista construye la serie siendo el sujeto artístico y el sujeto del deseo a la vez, presente pero no visible, lo que podemos interpretar como una demostración de autoridad y emancipación en contra del paradigma masculino, dentro del cual el papel del sujeto pertenece a los hombres.

15 Cybelle H. McFadden, *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Mäiwem* (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2014), 153.

En la publicación de *Suite Vénitienne* en formato de libro, Calle acompaña los registros fotográficos de la persecución con un diario de memorias sobre sus observaciones, y también con planos gráficos de la zona urbana (fig. 10.17), marcando la ruta de sus movimientos, con lo cual la artista aporta una perspectiva cartográfica de su presencia en la ciudad.<sup>16</sup> La compleja intervención de Calle en el espacio urbano se reúne en fotografía, texto y cartografía, y además, por su componente escenificado, varias autoras describen la serie como una estrategia de performance.<sup>17</sup> A la vez Calle difumina la diferencia entre la realidad y la ficción de su experiencia de la persecución, siendo el sujeto artístico y al mismo tiempo el sujeto del voyeurismo. La obra resultante consigue subvertir el orden patriarcal de los roles del objeto/sujeto y empodera la presencia de la mujer como el sujeto a pesar de que el cuerpo femenino es visualmente ausente en las escenas.

Hemos podido ver como a la vuelta de los años setenta y ochenta varias artistas han trabajado incorporando el espacio urbano en su práctica artística con un discurso feminista. En las obras de Valie Export, Ewa Partum, Cindy Sherman y Sophie Calle, el espacio urbano puede ser interpretado como un campo del poder al que las artistas subvierten con la presencia de su cuerpo. Las series artísticas incluyen una variedad de técnicas artísticas, desde la performance, el collage, el body art, hasta la fotografía conceptual, lo cual demuestra que la utilización del espacio urbano puede servir como una estrategia efectiva para articular conceptos feministas que no se limitan a una sola disciplina artística. En el siguiente capítulo analizaremos otra posibilidad de declarar un posicionamiento feminista empleando el espacio urbano, en este caso a través del *text-based art*.

---

16 Véase: Sophie Calle y Jean Baudrillard, *Suite Vénitienne: Please Follow Me* (Seattle: Bay Press, 1988).

17 Véase: Janet Hand, "Sophie Calle's Art of Following and Seduction", *Cultural Geographies* 12, no. 4 (2005): 463–84; McFadden, *Gendered Frames, Embodied Cameras*.

## 11 | ESCRIBIR EN EL ESPACIO URBANO A TRAVÉS DE TEXT-BASED ART

La aparición del arte conceptual con su apogeo en los años sesenta del siglo XX proporcionó a artistas trabajando con conceptos feministas nuevas posibilidades de articular sus posturas. Dentro del movimiento conceptual se estableció el *text-based art* (también designado como *word-based art*) como una disciplina artística cuyo instrumento principal era el lenguaje escrito. En el panorama del arte feminista de los años setenta, la artista **Barbara Kruger** produce obras basadas en textos, conllevando mensajes políticos sobre injusticias sociales, el consumo, el cuerpo femenino, la mirada masculina, la violencia de género y el aborto, y las expone en el espacio urbano público hasta hoy en día.

En principio, Kruger trabajaba con el formato de collage, en la cuales asociaba fotografías con textos, hasta que evolucionó su estilo típico de foto-montajes con frases cortas y connotaciones feministas tales como: tu mirada golpea mi rostro; tu confort es mi silencio; hemos recibido ordenes de no movernos. Después de sus primeros éxitos expositivos alrededor de 1982,<sup>1</sup> la artista decidió extender la plataforma para presentar sus ideas y empezó a situar los textos en el espacio público de varias ciudades, primero en pequeños formatos de pósteres (fig. 11.1), luego en formatos grandes de carteleras tipo *billboard* (fig. 11.2). La incorporación del espacio urbano

---

1 En 1981, Kruger participó en una exposición colectiva titulada *Public Address* junto con los trabajos de Jean-Michel Basquiat y Jenny Holzer entre otros. Allí debutó su estilo de text-based art con tipografía Futura Negrita Cursiva colocada en rectángulos de color. Véase: Tony Godfrey, *Conceptual Art* (London: Phaidon, 1998), 242-50.



11.1 Póster de Barbara Kruger, Ámsterdam, ca. 1982.



11.2 Cartelera de Barbara Kruger, Melbourne, 1996.

como escenario para su *text-based art* era una estrategia para comunicarlo a un público más amplio fuera de las instituciones artísticas, lo que la artista explicó de la siguiente manera:

Básicamente, la cosa más importante es que, con el fin de que estas imágenes y palabras hagan su trabajo, tienen que llamar la atención del espectador, de la espectadora. Y una hace lo que puede para hacer posible ese momento.<sup>2</sup>

Simultáneamente, Kruger se ocupa del espectador y de la espectadora dentro de un contexto de las relaciones sociales y las del poder, intentando construir nuevos públicos que todavía no habían sido vistos ni escuchados, y llevarles a una reflexión crítica a través de sus obras de arte. La artista afirma que trata de “destruir ciertas representaciones, desplazar un tema y dar la bienvenida a una espectadora femenina para acceder a la audiencia de hombres.”<sup>3</sup> Sus planteamientos son claramente políticos y feministas, lo que Kruger considera como algo que debería ser dado por hecho,

---

2 Barbara Kruger en W. J. T. Mitchell, “An Interview with Barbara Kruger,” *Critical Inquiry* 17, no. 2 (1991): 438.

3 Barbara Kruger citada en Masako Kamimura, “Barbara Kruger: Art of Representation,” *Woman’s Art Journal* 8, no.1 (1987): 40.



11.3 Barbara Kruger, *Untitled (Man's best friend)*, 1987.

anotando que “cada discurso o movimiento político que no tenga en cuenta el feminismo es cómplice.”<sup>4</sup> Para Kruger, tanto la vida cotidiana como el arte están inseparablemente entrelazados con la política, por lo cual ubica sus eslóganes provocadores en el **espacio urbano cotidiano** con el fin de desafiar las ideologías políticas dominantes en la sociedad - el patriarcado, el sexismo, el capitalismo, el consumismo.

En algunas obras, Kruger coloca los eslóganes directamente sobre fotografías del espacio urbano empleándolo como un **marco de referencia simbólico**. En este sentido ha ensamblado el motivo de la

---

4 Barbara Kruger citada en Kamimura, “Barbara Kruger,” 40.



11.4 Barbara Kruger, *Untitled (We don't need another hero)*, 1987.

obra *Untitled (Man's best friend)* (fig. 11.3), donde superpone una fotografía del edificio del Tribunal Supremo en Washington, un símbolo del poder estatal y jurídico de los EE. UU., con la frase “*Man's best friend*” (*Mejor amigo del hombre*). Consciente del contexto entre la imagen, el texto y el público,<sup>5</sup> Kruger contrapone el poder simbólico y el eslogan confrontacional, lo que podría ser interpretado como una **crítica de la supremacía masculina** en el ámbito de la justicia. ¿Quién oprime, quien está oprimido y quien está mirando desde lejos? Son todas las cuestiones que Kruger sugiere al público, pero a la vez permite múltiples alternativas en interpretar sus textos e invita el público a generar sus interpretaciones personales. La misma estrategia fue empleada en otra obra de la serie (fig. 11.4) donde Kruger manipula una fotografía de la cartelera de cine, cambiando el título de la película por la frase “*We don't need another hero*” (*No necesitamos otro héroe*), que podríamos interpretar como una súplica para repensar las jerarquías sociales.

5 Kruger creó la obra durante la presidencia de Ronald Reagan quien negaba el reconocimiento de los derechos de las mujeres y se opuso notoriamente a la enmienda de la igualdad de derechos.



De manera comparable a Kruger, la artista **Jenny Holzer** trabaja con el texto como el medio principal, **cuestionando el patriarcado y el poder** a través de mensajes subversivos ubicados en el espacio urbano físico. A finales de los años setenta Holzer formuló alrededor de 300 aforismos bajo el título *Truisms*, donde la artista articula declaraciones políticas y/o feministas con frases cortas y chocantes, de carácter imperativo, afirmativo, preventivo o de advertencia:

Críen niños y niñas de la misma manera.  
 Un hombre no puede saber lo que es ser madre.  
 El trabajo de cada es igualmente importante.  
 El abuso de poder no resulta sorprendente.  
 El amor romántico se inventó para manipular a las mujeres.  
 La estructura de la clase es tan artificial como el plástico.  
 Las madres no deberían hacer demasiados sacrificios.  
 El asesinato tiene su lado sexual.  
 La política se utiliza en beneficio personal.  
 Los símbolos son más significativos que las cosas mismas.  
 Amenazar a alguien sexualmente es un acto horrible.  
 Debes desacordar con las figuras de autoridad.<sup>6</sup>

Desde finales de los años setenta hasta el día de hoy, Holzer ha presentado los *Truisms* en una gran variedad de formatos. Comenzando con infiltrar los reclamos textuales en el espacio urbano mediante pegatinas, pósteres o camisetas, en el paso siguiente Holzer ubica los textos en banners publicitarios y en carteleras de cines (fig. 11.5) de un modo parecido a como Kruger lo hizo en las fotografías manipuladas. A finales de los años noventa, Holzer decide aplicar un nuevo formato de comunicar sus mensajes y empieza a proyectarlos directamente sobre el espacio urbano, por regla general sobre edificios emblemáticos y ubicaciones simbólicas con mucho traspaso y visibilidad pública. La escala del text-based art de Holzer ha

---

6 Selección de *Truisms* escritos por Jenny Holzer entre 1977- 79.



11.5 Jenny Holzer, carteleras instaladas en Nueva York, 1983-94.

crecido correspondientemente al avance de su carrera profesional. Es por tanto que sus proyectos artísticos de proyecciones han sido realizados a gran escala en varias ciudades y metrópolis por el mundo, incluidas Viena (fig. 11.6), Buenos Aires (fig. 11.7) o París (fig. 11.8).

Los motivos por los que Holzer está utilizando el **espacio urbano como el soporte** para sus obras, los explica la propia artista como un proceso de búsqueda de una manera de hablar sobre asuntos del mundo real a una audiencia general. Empieza incorporar el espacio urbano en su obra al darse cuenta de que sus mensajes son inútiles si meramente quedan escritos como una lista en papel. Con la plasmación de los mensajes en el espacio urbano físico Holzer espera que “leerlos en la calle le aportara algo a la gente.”<sup>7</sup> Respecto a la **coexistencia del lenguaje y el espacio urbano** en la obra de Holzer, el comisario y crítico de arte Michael Auping anota que

[el texto en la obra de Holzer] rara vez existe como lenguaje autónomo, más bien es un collage simbiótico de elementos contextuales en los que el lenguaje está intensificado por el lugar, y el lugar, a su vez, está cargado o energizado por el lenguaje.<sup>8</sup>

Sin embargo, las proyecciones de Holzer no son palabras que existen por sí mismas, tampoco son obras de arte destinadas para decorar el espacio urbano, sino que son mensajes políticos que existen en una simbiosis con el espacio urbano sobre el cual chocan para **provocar un discurso público**. Tanto los aspectos formales, incluso la tipografía, como el lenguaje que la artista utiliza en su text-based art, han sido cuidadosamente pensados con el fin de acentuar ciertas características.

7 Jenny Holzer en Michael Auping, *Jenny Holzer* (New York: Universe Publishing, 1992), 78.

8 Auping, *Jenny Holzer*, 36.



11.6 Jenny Holzer, *Truisms*, proyección en Viena, 1998.



11.7 Jenny Holzer, *Truisms*, 1977-79. Proyección en Buenos Aires, 2000.

11.8 Jenny Holzer, *Mother and Child*, 1990. Proyección en París, 2009.

La tipografía de formato rígido con letras en negrita, según Holzer, fue diseñada para proyectar “algo más grande y poderoso: la voz de la autoridad” y al mismo tiempo una neutralidad institucional:

Los Truisms, el tipo de letra y la forma en que se presentaron, estaban destinados a proyectar una cierta neutralidad. El tipo de letra fue elegido por su audacia pero también por su falta de personalidad, que creo que es más eficaz que algo específico. Fue hecho con una pretensión de parecer institucional. Ya que algunos hombres se consideran a sí mismos como las instituciones ... tal vez esa sea la conexión.<sup>9</sup>

El lenguaje que Holzer empleó en la serie *Truisms* es directo, claro y audaz, por lo cual sugiere veracidad acompañada por una cierta crudeza. Evita el uso del pronombre de la primera persona, con lo cual elimina la singularidad de la voz hablando y deja hablar a una multitud de voces cuya gama incluye desde la voz lógica, tras la lúdica hasta la apocalíptica. En cuanto a los significados que Holzer emplea en *Truisms*, Auping advierte que los contenidos a veces se contradicen entre sí, reflejando la dialéctica confusa de una sociedad cuyas verdades y reglas pueden ser contradictorias de la misma manera.<sup>10</sup> Holzer confirma esta idea de hacer reflejar la sociedad a través de sus obras textuales al reconocer que algunos de sus textos de hecho son retratos de varias creencias y políticas.<sup>11</sup>

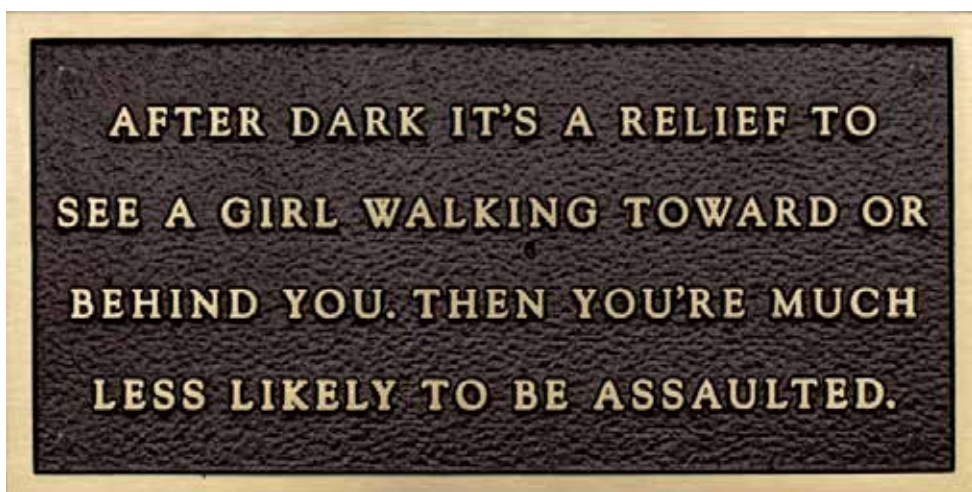
Una distinta forma de implementar sus textos en el espacio urbano aplicó Holzer a los escritos de la serie *Living* en los principios de los ochenta. El tema central de *Living* eran eventos cotidianos que conllevaron algún tipo de problema, en muchos casos relacionado con la violencia de género, sobre

---

<sup>9</sup> Jenny Holzer en Auping, *Jenny Holzer*, 21.

<sup>10</sup> Véase: Auping, *Jenny Holzer*, 25.

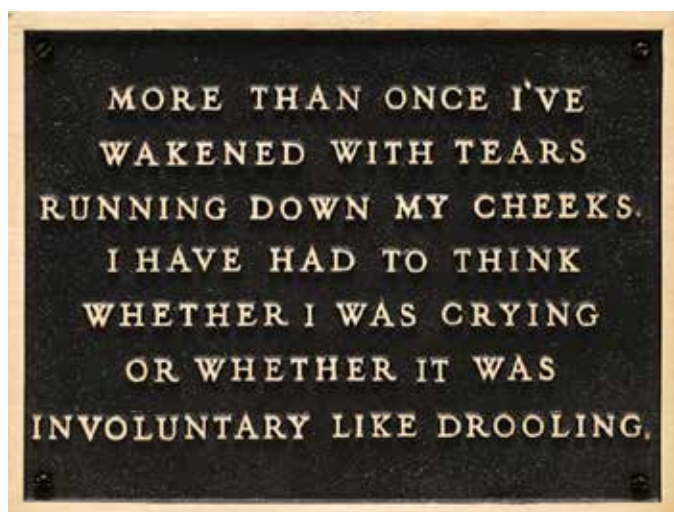
<sup>11</sup> Auping, *Jenny Holzer*, 96.



11.9 Jenny Holzer, serie *Living*, 1980-82. Cortesía y fuente imagen: Jenny Holzer.

lo cual la artista ofreció sus observaciones socio-políticas. A diferencia de la serie *Truisms*, en *Living* Holzer utiliza la narrativa en primera persona para comunicar las observaciones en forma de experiencias, quejas, demandas o advertencias, y las funde en bronce o aluminio en un formato resultante de placas (fig. 11.9 y fig. 11.10). En el siguiente paso Holzer instaló las placas en el espacio urbano cotidiano, esparciéndolas en paredes de edificios al lado de placas indicadoras ya existentes, correspondientes a los establecimientos residentes en un edificio.

Para Holzer, la serie *Living* representó un paso hacia un “formato oficial” y para alcanzar un aspecto más formal, utilizó las placas de metal que imitan a placas conmemorativas o informativas como las que nos encontramos instaladas en el espacio urbano. Gracias a la discreción de este formato, la artista infiltra sus mensajes en situaciones cotidianas, se ven casualmente de pasada y no llaman la atención por su aspecto, hasta que en



11.10 Jenny Holzer, serie *Living*, 1980-82.

cuanto leídos, pasan por su contenido intransigente, lleno de violencia y ansiedad, como por ejemplo:

DESPUÉS DEL ANOCHECER ES UN ALIVIO  
VER A UNA CHICA CAMINANDO HACIA O  
DETRÁS DE TI. ENTONCES ES MUCHO  
MENOS PROBABLE QUE TE ASALTEN.<sup>12</sup>

Al analizar los contenidos del *text-based art* de Holzer, podemos deducir que la artista toma una posición feminista, sobre todo por su “tendencia de privilegiar frases [...] que expresan una perspectiva feminista.”<sup>13</sup> En este sentido, el feminismo de Holzer está claramente implicado en los temas resonantes que elige para su obra: la violencia de género, la maternidad, la igualdad, los estereotipos de género, el abuso de poder, la sexualidad y el

---

12 Frase de Jenny Holzer utilizada en una pieza (fig. 11.9) de la serie *Living*, 1980-82.

13 Gordon Hughes, “Power’s Script: or, Jenny Holzer’s Art after ‘Art after Philosophy’,” *Oxford Art Journal* 29, no. 3 (2006): 437.



machismo. Además, Holzer insinúa que el posicionamiento de las mujeres en la sociedad ha sido uno de los motivos para formular sus mensajes:

Las mujeres a menudo se sienten un poco más amenazadas, un poco más conscientes que los hombres, o un poco más tristes por las realidades o las posibles consecuencias. ... [Las mujeres] son muy prácticas sobre las cosas porque tienen que serlo, y mi enfoque es práctico y explícito.<sup>14</sup>

En otra ocasión, la propia artista sugiere su posición feminista con la declaración específica: “Quiero que mi voz sea escuchada y, sí, es la voz de una mujer.”<sup>15</sup> Y aunque Holzer misma no articulara su postura explícitamente como feminista, no caben dudas de que se ocupa sobre todo por representar el punto de vista de una mujer luchando por la igualdad y por el empoderamiento de las mujeres en la sociedad en general y en el espacio urbano específicamente.

Un planteamiento explícitamente feminista y más directo en su lenguaje lo aporta el equipo artístico y activista **Guerrilla Girls**, que desde los años ochenta hasta hoy en día interviene en el espacio urbano para criticar la desigualdad de género. Desde la fundación del equipo en 1985, su tema dominante ha sido **la desigualdad de género en la industria de arte**, de donde surgió la preocupación inicial por “¿cómo abordar un tema sobre el que nadie quiere ser recordado - la discriminación en el arte - y presentarlo de una manera que no se pueda ignorar?”<sup>16</sup>

---

14 Jenny Holzer citada en Diane Waldman, *Jenny Holzer* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1989), 18.

15 Jenny Holzer en Bruce Ferguson, “Wordsmith: An Interview with Jenny Holzer,” *Art in America* 74, no.12 (December 1986): 114.

16 Frida Kahlo y Kathe Kollwitz, “Transgressive Techniques of the Guerrilla Girls,” *Getty Research Journal*, no. 2 (2010): 203.



11.11 Pósters de Guerrilla Girls en las calles de Nueva York, 1985.

Guerrilla Girls decidieron utilizar la estrategia de abordar el tema con mensajes textuales, a veces apoyados por imágenes, ubicados en el espacio urbano que por un lado conllevan un cierto tipo de sarcasmo y sentido de humor, por otro lado trabajan con hechos crudos y datos relevantes en forma de estadísticas y cifras exactas para visualizar y evidenciar la desigualdad en el ámbito de arte. En este sentido, las Guerrilla Girls expusieron sus primeros pósters en las calles de Nueva York (fig. 11.11) mostrando un listado de galerías donde menos del 10% de artistas que exhiben son mujeres, o revelando el número de artistas mujeres que tenían una exposición individual en grandes museos de la ciudad durante 1984 - que de hecho era una.

De un modo comparable a cómo había cambiando el formato de la obra de Kruger y Holzer, las “quejas creativas” de Guerrilla Girls



11.12 Guerrilla Girls, *First They Want to Take Away a Woman's Right to Choose. Now They're Censoring Art*, 1991.

evolucionaron de pósteres pegados en las fachadas a carteles a gran escala con mucha visibilidad y colaboraciones internacionales. En 1991 realizaron un proyecto en colaboración con *Public Art Fund*, instalando vallas tipo billboard (fig. 11.12) por la ciudad de Nueva York para alertar al público sobre la censura en el arte y el derecho de las mujeres a decidir sobre sus cuerpos dentro del debate recurrente sobre el aborto. De acuerdo con la estrategia de combinar lo cómico con lo declarativo, el cartel con fondo amarillo muestra el texto “First they want to take away a woman’s right to choose. Now they’re censoring art.” (Primero quieren quitarle el derecho de elección a la mujer. Ahora están censurando el arte.), al lado de una imagen de Mona Lisa con una hoja de higuera tapando su boca.

El modus operandi de Guerrilla Girls también era reaccionar a temas actuales en la sociedad, tal como lo podemos ver en la obra destinada



11.13 Guerrilla Girls, *Unchain The Women Directors!*, Mexico City, 2006.

a la crítica feminista de los premios *Oscar* (fig. 11.13). Para ello ubicaron carteles billboard en varias grandes ciudades (Los Ángeles, Ciudad de México), señalando la subrepresentación de las mujeres en la industria de cine, nombrando los siguientes hechos:

Las mujeres sólo han dirigido el 7% de las 200 películas principales en el 2005 en los EE. UU.  
Ninguna mujer directora ha ganado jamás un Oscar.  
Sólo 3 han sido nominadas.<sup>17</sup>

Además de los datos cuantitativos, el texto del cartel incluía una frase metafórica “¡Hay que quitar las cadenas a las mujeres directoras!” y una

---

17 Del texto utilizado en el billboard de Guerrilla Girls (fig. 11.13).



11.14 Guerrilla Girls, *NYC Recount*, 2015.

imagen cómica representando el momento humorístico del mensaje - una gorila encadenada furiosa, con la estatuilla *Oscar* en su mano.

A lo largo de las décadas, las artistas y activistas que formaban el equipo de Guerrilla Girls iban cambiando, pero una de las reglas fundamentales para ellas siguió siendo que operaran en el anonimato, lo que sirvió como una estrategia importante para “centrar el enfoque hacia los temas por los que luchan, y no hacia las identidades individuales de las miembros.”<sup>18</sup> Los temas que desde el principio han señalado, se muestran como muy relevantes aún treinta años después de su primera intervención, lo que el grupo demostró en 2015, comparando las estadísticas del 1985 con el estado actual (fig. 11.14). Podemos suponer que

18 Citada una de las miembros fundadoras de Guerrilla Girls con el seudónimo Gertrude Stein en: Gertrude Stein, “Guerrilla Girls and Guerrilla Girls BroadBand: Inside Story,” *Art Journal* 70, no. 2 (2011): 98.

esta comparación desilusionante fue una respuesta a los argumentos, tan frecuentemente escuchados en el siglo XXI, de que ya no hace tanta falta luchar por la igualdad de género y que ya se han logrado muchos objetivos con el movimiento feminista. Y aunque es cierto que tras las últimas décadas, en algunos aspectos, las artistas mujeres han logrado un mayor empoderamiento, aceptación y visibilidad, la brecha en la representación de las mujeres en el mundo del arte sigue siendo un problema global.

En este sentido, la preocupación por la igualdad de género en la actualidad sigue siendo un tema en el text-based art de Barbara Kruger y Jenny Holzer, quienes se reunieron en un proyecto expositivo entre 2008 y 2011 bajo el título *Women in the City*. La organizadora y comisaria de la exposición colectiva, Emi Fontana, invitó a seis artistas (Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Marnie Weber, Jennifer Bolande, Louise Lawrer) para participar en intervenciones urbanas por las calles de Los Ángeles con un imponente mensaje feminista, lo que muestra el texto oficial de la exposición:

¿Por qué “Mujeres en la ciudad”? Uno de los logros fundamentales del movimiento feminista histórico fue la apropiación de las calles: miles de mujeres estaban invadiendo las ciudades del mundo occidental luchando por sus derechos. Ahora que se han afirmado esos derechos y las mujeres han comenzado a permear e influir plenamente en la política, la cultura y el sistema de arte, “Mujeres en la ciudad” puede mostrar el arte de las mujeres en una posición empoderada.<sup>19</sup>

Hemos podido ver que el text-based art fue utilizado en una amplia variedad de formatos desde los *underground* tal como pósteres, pegatinas,

---

19 Texto oficial de la exposición *Women in the City* publicado en la página web oficial de la exposición: <http://womeninthecity.org>. Consultado febrero 4, 2020.

placas, collage, hasta formatos técnicamente complejos y exigentes tal como banners digitales, cartelas billboard y megaboard o las proyecciones monumentales. Sea la combinación de la tipografía con imágenes simbólicas de Barbara Kruger, la posición entre arte y literatura de Jenny Holzer o la postura provocativa del artivismo de Guerrilla Girls, las obras tienen dos aspectos en común: el primero que la idea fundamental es representada por el texto escrito y el segundo, que se utiliza el espacio urbano como un lienzo para proclamar la lucha contra la desigualdad de género. De hecho, el espacio público de las ciudades considerado en el contexto de text-based art forma una parte integral de los discursos artísticos con lo cual el espacio urbano se convierte de nuevo en un instrumento para articular conceptos críticos dentro del arte feminista.





MANIFIESTO FEMINISTA  
PARA LA CIUDAD



# Consideraciones conceptuales del manifiesto

A lo largo de la historia, una declaración pública en formato de un manifiesto se ha articulado dentro de contextos políticos, ideológicos o artísticos con el fin de imponer reglas, apuntar a problemas, declarar un posicionamiento o cuestionar las condiciones sociales actuales. En el siglo veinte, el manifiesto vuelve a ser una herramienta de resistencia y autodeterminación de las vanguardias artísticas, y podemos constatar que casi cada movimiento artístico expresó sus visiones particulares del mundo mediante un manifiesto.<sup>1</sup> En el panorama de la multitud de manifiestos artísticos se ha definido el *futurismo* en once puntos del *Manifiesto del Futurismo* como una visión subversiva llena de violencia y destrucción de Filippo Tommaso Marinetti, mientras que el *dadaísmo* se declaró como una nueva tendencia artística en el *Manifiesto DaDa* de Hugo Ball. Bajo este planteamiento podríamos seguir con el manifiesto de la Bauhaus escrito por Walter Gropius, proclamando que “¡el fin último de todo arte es la construcción!”<sup>2</sup> o el *arte concreto* dentro del cual se ha presentado el manifiesto conjunto de Otto Gustaf Carlsund, Theo van Doesburg, Jean Hélion, Léon Arthur Tutundjian y Marcel Wantz resumiendo seis bases de la pintura concreta.

---

1 Para una colección de cien manifiestos artísticos articulados desde 1909 hasta 2012 véase: Jessica Lack, ed., *Why Are We Artists? 100 World Art Manifestos* (London: Penguin, 2017). Libro electrónico EPUB.

2 Del manifiesto de Walter Gropius publicado en 1919, reproducido en Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933* (Köln: Taschen, 2015), 18.

De un modo semejante, mientras se iban formando los temas y los objetivos del movimiento artístico feminista, las artistas mujeres empezaron a expresar sus posturas desde un punto de vista individualizado mediante numerosos manifiestos. Incluso antes del surgimiento de la segunda ola feminista, las artistas mujeres representantes de las vanguardias articularon sus propios manifiestos dentro de un movimiento dado, como fue el caso de las mujeres del futurismo y el *Manifiesto della donna futurista* de Valentine De Saint-Point. En los años sesenta, bajo el paradigma la segunda ola del feminismo, Mierle Laderman Ukeles publica el *Manifiesto for Maintenance Art 1969!* donde reconsidera los roles de las mujeres como artistas, madres y esposas en un contexto del trabajo de mantenimiento como el hilo conductor de sus posiciones:

Soy una artista. Soy una mujer. Soy una esposa.

Soy una madre. (Orden aleatorio).

Hago un montón de lavar, limpiar, cocinar, renovar, mantener, conservar, etc. Además, (hasta ahora por separado) “hago” Arte.<sup>3</sup>

Posteriormente, muchas artistas feministas utilizaron el manifiesto como una herramienta para tomar postura y declarar sus mensajes reivindicativos, incluso las artistas Valie Export, Nancy Spero, Ewa Partum, Anita Steckel o Guerrilla Girls, tratando temas como la censura en el arte y el posicionamiento de las mujeres en la sociedad y en el mundo del arte.

De la misma manera que ocurrió en los movimientos artísticos, el formato de manifiesto fue empleado para articular posiciones relacionadas

---

3 Mierle Laderman Ukeles, “Manifiesto for Maintenance Art 1969!” en *Feminist Art Manifestos: An Anthology*, ed. Katy Deepwell (London: KT Press, 2014), np. Libro electrónico EPUB. Véase esta publicación para una visión general de manifiestos de artistas feministas del periodo 1969-2013.



Manifiesto de Ludwig Mies van der Rohe, 1923.

concretamente con la arquitectura y el urbanismo.<sup>4</sup> En esta línea, Ludwig Mies van der Rohe formuló su primer manifiesto sobre los principios de la construcción de nuevos edificios con los siguientes versos:

Cada especulación estética,  
 cada doctrina,  
 y cada formalismo } los rechazamos.

El arte de construir es el espíritu de la época captado en espacio.

Vivaz. Cambiante. Nuevo.

Ni el ayer, ni el mañana, solo el hoy es moldeable.

Solo ese construir crea.

Crea la forma desde la esencia de la tarea con los recursos de nuestra época.

Esta es nuestra labor.<sup>5</sup>

4 Para una visión general de manifiestos arquitectónicos del siglo XX véase: Ulrich Conrads, ed., *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*, trad. Michael Bullock (Cambridge: The MIT Press, 1971).

5 Ludwig Mies van der Rohe en *G Material zur elementaren Gestaltung*, no. 1 (Julí 1923).

Otro manifiesto que influyó significativamente en la formación de la arquitectura moderna lo concibió Le Corbusier en *Cinq Points de l'Architecture Nouvelle*, centrándose en aspectos formales de la arquitectura y denominando cinco puntos claves de la nueva estética, los cuales serían la implementación de columnas de hormigón reforzado, la ausencia de paredes de soporte, la separación de la fachada de su función estructural, la incorporación de grandes ventanales horizontales y techos vegetales.<sup>6</sup> Adicionalmente Le Corbusier articuló otros manifiestos centrados en el concepto de la edificación como una máquina para habitar o en la planificación de las ciudades. Un manifiesto del ámbito arquitectónico que destaca por su diseño y concepto inconvencional, lo aportó Hans Hollein en “Alles ist Architektur”, donde se presenta un manifiesto ideado a partir de contenidos visuales y metafóricos.<sup>7</sup> Para defender su argumento principal de que todo es arquitectura, Hollein se apoya en fotografías y obras artísticas que asumen el significado semántico, las cuales complementa con textos cortos y términos claves.

En las últimas décadas empiezan aparecer manifiestos dedicados específicamente a la crítica del espacio urbano contemporáneo, describiendo las condiciones de la vida urbana desde una perspectiva personal. Una aportación clave en esta línea la vemos en el manifiesto de Rem Koolhaas *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* donde el autor presenta su investigación polémica sobre cuestiones urbanas de la metrópolis estadounidense, percibida como una “arena de la fase terminal de la civilización occidental.” Una colección de manifiestos dirigidos al futuro de las ciudades la proporciona la publicación *Urban Future Manifestos* reuniendo cuarenta manifiestos de arquitectos y arquitectas, urbanistas, artistas y pensadoras que abordan la problemática de ciudades contemporáneas

---

6 Véase el texto original de *Cinq Points de l'Architecture Nouvelle* en Werner Oechslin y Wilfried Wang, “Les Cinq Points d'une Architecture Nouvelle,” *Assemblage*, no. 4 (October, 1987): 86-88.

7 El manifiesto de Hans Hollein “Alles ist Architektur” fue publicado en la revista *Bau*, no. 1/2 (1968): 1-27. En las páginas 302-303 de esta tesis se reproducen dos páginas del manifiesto tal como fueron publicadas en la revista *Bau* en las páginas 18-19.

desde una perspectiva subjetiva y creativa.<sup>8</sup> Bajo este planteamiento nos encontramos con la contribución del artista Ai Weiwei quien critica la aspiración por la altura en la arquitectura, o con el manifiesto de la teórica de arquitectura Beatriz Colominia cuya crítica de la ciudad se basa en las nuevas tecnologías de vigilancia y cuestiones de la privacidad.

Un manifiesto a la vez feminista y urbanista lo aportó Leslie Kanes Weisman con “Women’s Environmental Rights: A Manifesto.” En su texto crítico y reivindicativo Weisman nombra tres puntos clave en referencia al patriarcado en el espacio urbano: la arquitectura simbólica, el entorno urbano como una barrera y el espacio como un instrumento del poder. Weisman además de describir y señalar la problemática, también intenta orientar las condiciones para una posible salida:

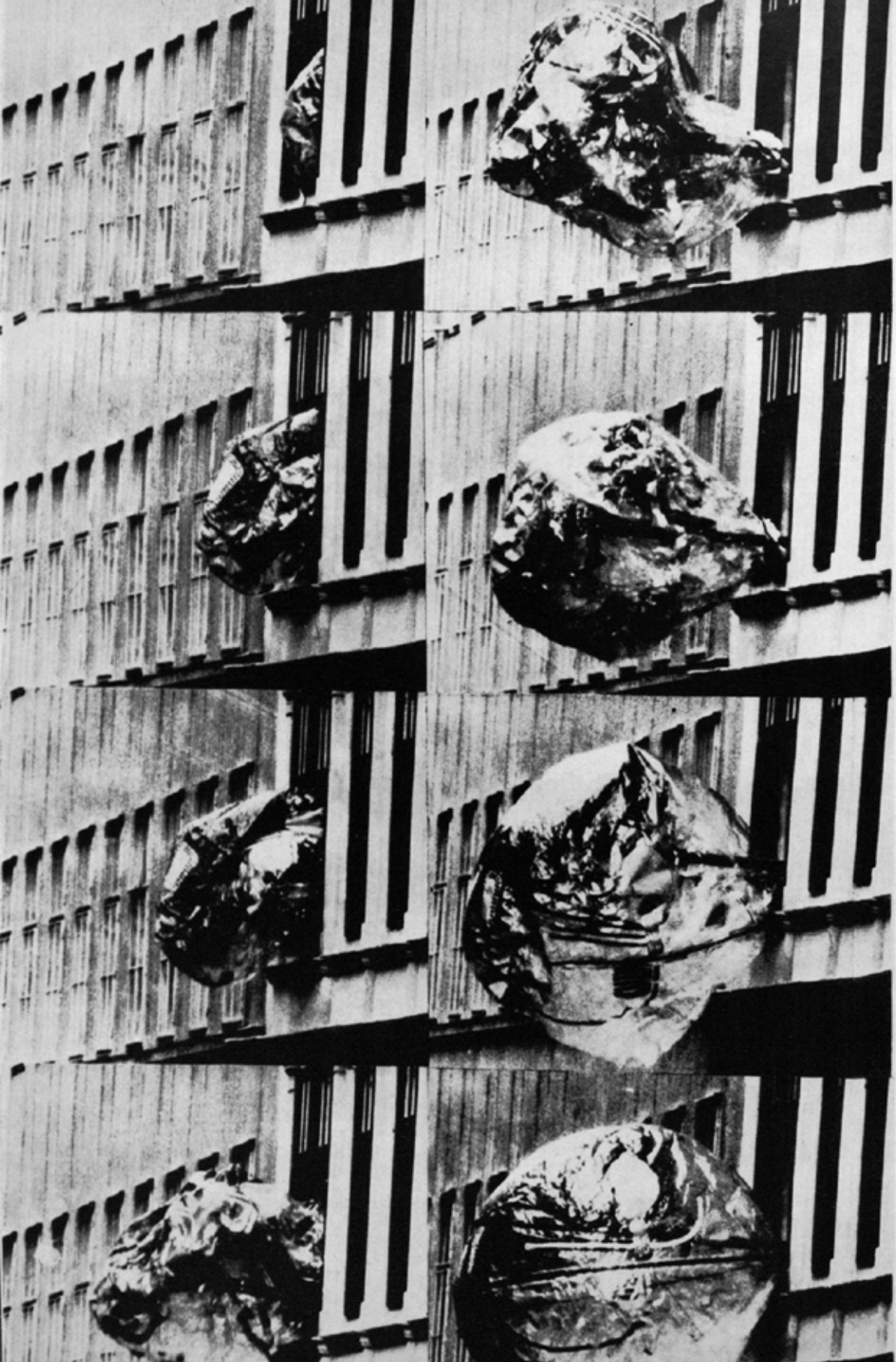
Sea afirmado:

El entorno construido es en gran parte la creación de la subjetividad masculina blanca. No está exento de valores ni es inclusivamente humano. El feminismo implica que reconozcamos plenamente esta insuficiencia ambiental y procedamos a pensar y actuar a partir de este reconocimiento.

Una de las tareas más importantes del movimiento de mujeres es hacer visible el significado completo de nuestras experiencias y reinterpretar y reestructurar el entorno construido en esos términos. No crearemos entornos de pleno apoyo y que mejoren la vida hasta que nuestra sociedad valore aquellos aspectos de la experiencia humana que han sido devaluados por la opresión de las mujeres, y debemos trabajar en conjunto para lograrlo.<sup>9</sup>

8 Véase: Peter Noever y Kimberli Meyer, eds., *Urban Future Manifestos* (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010).

9 Leslie Kanes Weisman, “Women’s Environmental Rights: A Manifesto,” *Heresies* 3, no. 3 (1981): 8.



Hans-Rueker-Co, 1967, Balloon für 2, Mind-Expanding-Program mit dem Love-Protector



Wir unterbrechen hier unseren redaktionellen Teil für eine wichtige Mitteilung über...



bitte umblättern

Considerando la importancia del manifiesto y su incorporación como una forma de articulación tanto en los discursos artísticos como en relación a las cuestiones urbanas, podemos concluir que el manifiesto ha sido empleado como una herramienta potente para una declaración creativa y personal sobre una problemática investigada artísticamente.

En aplicación al ámbito de nuestra investigación podemos constatar que el procedimiento de la investigación artística ha llevado la práctica artística personal a un terreno de articulaciones críticas, que mediante un lenguaje visual y simbólico representan la ciudad como un campo del poder patriarcal. Por estos motivos presentamos a continuación la propia producción artística conceptualizada como un “Manifiesto feminista para la ciudad,” acompañado por textos lúdicos, líricos, declarativos y reivindicativos. En nuestro manifiesto señalamos los temas clave del discurso urbano para reclamar el derecho de las mujeres a la ciudad y condenar el patriarcado en el espacio urbano mediante la creación artística multidisciplinaria. El manifiesto está dividido en seis apartados, correspondientes a los títulos de las series producidas alrededor de los conceptos del poder en el espacio urbano.

La primera serie *HI(S)STORY* aborda el problema de la desigualdad manifestada en la remembranza urbana pública. Se crea un imaginario pictórico que refleja la situación actual de desproporción en la representación de las mujeres en el espacio público en las ciudades occidentales. Además de obras pictóricas que mediante la transferencia de pigmentos reúnen las técnicas de la pintura y la fotografía, se presenta dentro de esta serie una obra audiovisual, concebida como un ensayo poético sobre la problemática, editado con material videográfico captado en las ciudades de Berlín, Atenas y Río de Janeiro.

La siguiente serie titulada *Urban Memory* refleja en catorce pinturas la ciudad nocturna que emerge de los recuerdos como un sistema ordenado de fragmentos arquitectónicos geométricos. El cromatismo pictórico se autolimita a una gama de la escala entre el blanco y el negro, visualizando el entorno urbano como un paisaje sombrío y tenebroso. En la oscuridad de las composiciones geométricas reaparecen recurrentemente fragmentos de color amarillo fluorescente, los cuales representan a elementos simbólicos de diferencia interrumpiendo el espacio urbano uniforme. A la vez la inclusión de estos elementos permite una lectura de la obra en un contexto de la restricción y el riesgo, aludidos mediante la combinación de los colores típicos de la iconografía del peligro. La sensación de amenaza en un paisaje urbano nocturno se convierte en una abstracción geométrica que va más allá de lo subjetivo, aproximándose a un sentimiento universal.

La serie titulada *Na cidade do Rio* se basa en la exploración del paisaje urbano de la ciudad de Rio de Janeiro, donde la dominación masculina está expresada visualmente mediante retratos de tres bustos, dos masculinos y uno femenino, partiendo de una investigación cuantitativa sobre la representación de las mujeres y los hombres en los monumentos públicos de la ciudad. Complementamos la serie con obras fotográficas del paisaje urbano de Rio de Janeiro que remarcan los detalles de imaginarios característicos de la ciudad descontextualizados para ser insertados en un nuevo contexto de la crítica urbana.

*Nonplace* es una serie de obras pictóricas y serigráficas cuyo título hace referencia al concepto de *no-lugares* articulado por el antropólogo Marc Augé, quien acuñó el término *no-lugar* para referirse a lugares de transitoriedad que no personalizan ni aportan a la identidad urbana, ni tienen suficiente importancia para ser considerados como lugares. En

los no-lugares, las relaciones sociales y la comunicación son artificiales, impersonales y sin identidad, lo que se expresa pictóricamente con formas repetitivas, con áreas de colores planos y con simetría de una arquitectura purista. Se abstraen los códigos arquitectónicos originales para crear un nuevo sistema de construcción metafórico, donde se insertan elementos de color rosa que representan a la presencia de la mujer en el espacio urbano. Estos elementos interrumpen la composición inflexible y le atribuyen un nuevo significado, pero simbólicamente se quedan en el margen, no se le permite entrar al núcleo del arreglo espacial.

Una selección de obras serigráficas complementa las obras pictóricas de la serie *Nonplace*, interpretando el paisaje urbano como un conjunto de formas abstractas donde predomina la verticalidad con utilización del mismo cromatismo. Las composiciones señalan simbólicamente el paradigma urbano de las jerarquías de género, excluyentes y verticalmente establecidas. Dentro del sistema uniforme aparecen de nuevo elementos subversivos de color distintivo que sirven como un símbolo de rechazo de la rigidez y la autoridad impuesta en el espacio urbano. Las obras hacen referencia a los antecedentes históricos, la violencia simbólica y el poder patriarcal literalmente difundidos en el espacio urbano, materializados como formas inmóviles tanto en el imaginario urbano artísticamente representado como en la vida urbana cotidiana.

La siguiente serie bajo el título *City of Anxiety* constituye una obra audiovisual junto con obras serigráficas. Aquí se aborda el tema de la ansiedad omnipresente experimentada en el espacio urbano cotidiano. Bajo esta perspectiva, cada paseo por las calles de la ciudad se puede convertir en una trayectoria angustiosa, determinada por las sensaciones de pesadez, tristeza, amenaza, terror, confusión y desesperación. Este

acontecimiento está artísticamente representado en la obra audiovisual que captura un recorrido por las calles de un barrio urbano desde una perspectiva de cámara en primera persona, transmitiendo una vista restringida del entorno urbano que alcanza un supuesto giro de la mirada lejos de la calle en busca de evitar los fenómenos urbanos que causan la ansiedad. La misma trayectoria que recorreremos en movimiento se presenta como un mapa bidimensional que por el carácter estrictamente geométrico del barrio recorrido se muestra como una abstracción minimalista. En varias ocasiones, la obra audiovisual fue presentada en formato de una vídeo-instalación, donde el vídeo se proyectó sobre folios transparentes intervenidos serigráficamente montados en la pared, los cuales representan el espacio urbano bidimensional y contrastan las dos perspectivas del entorno urbano.<sup>10</sup> En su totalidad, la serie *City of Anxiety* expresa las limitaciones del movimiento físico, psicológico y afectivo en un espacio urbano machista y racionalizado.

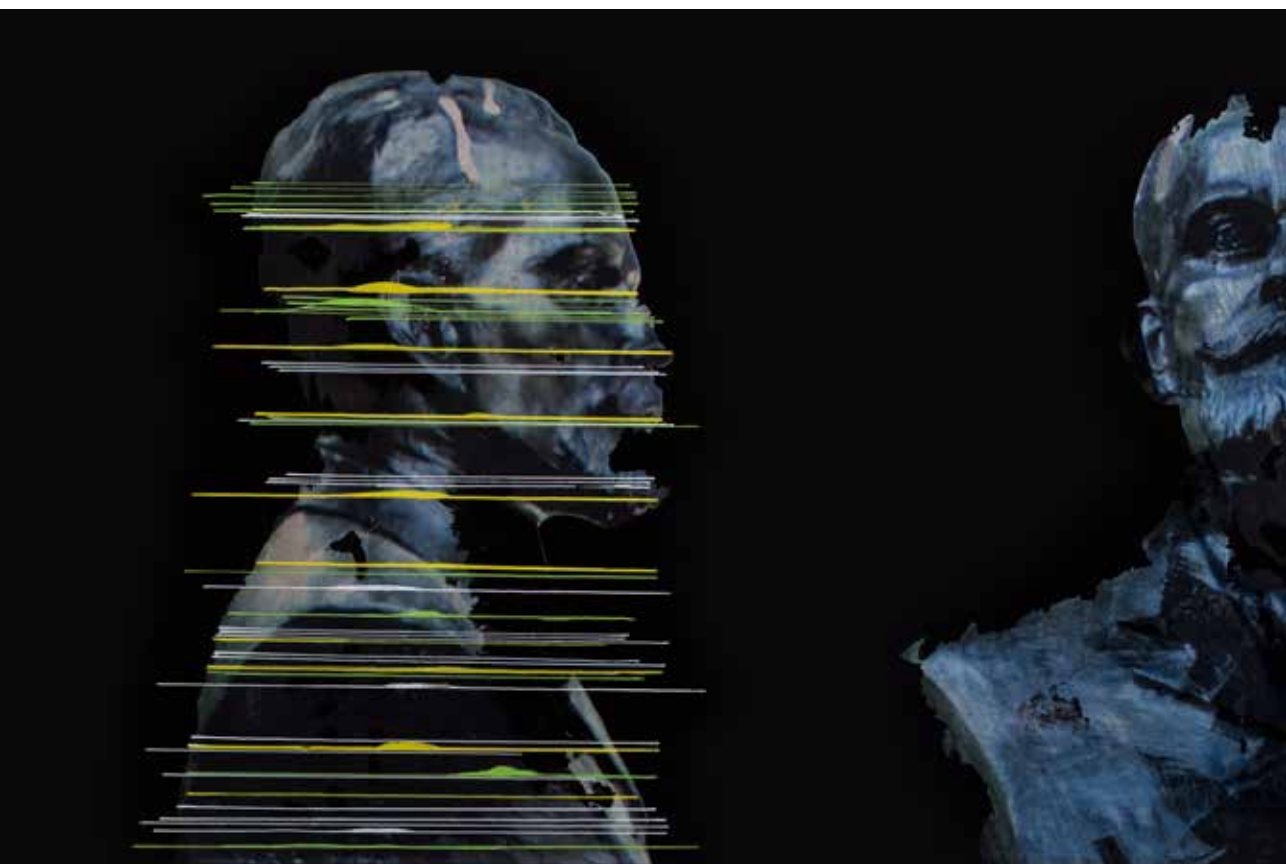
Cerramos el “Manifiesto feminista para la ciudad” con la serie pictórica *A Place You Will Never Be*, imaginando nuevas formas y nuevos escenarios para el espacio urbano. Se adoptan aspectos de elementos arquitectónicos consecuentemente reinterpretados dentro de la propia estética de abstracción que expresa la experimentación de la mujer en el espacio urbano. Visual y simbólicamente, las estructuras sólidas e inmóviles se encuentran derribadas, los ángulos agudos y estrictamente geométricos, todavía presentes, se compensan con formas blandas y maleables. La ambivalencia entre lo rígido y lo airoso se expresa mediante contrastes en varios niveles del vocabulario artístico: el contraste cromático, el contraste de formas y el contraste de materiales utilizados que combinan el soporte pictórico rígido de madera visualmente asimilándose con el soporte de tela.

---

10 Véase la vista de la vídeo-instalación en la galería Viadukt Screen Prints en Viena en el anexo de esta tesis, 298-401.

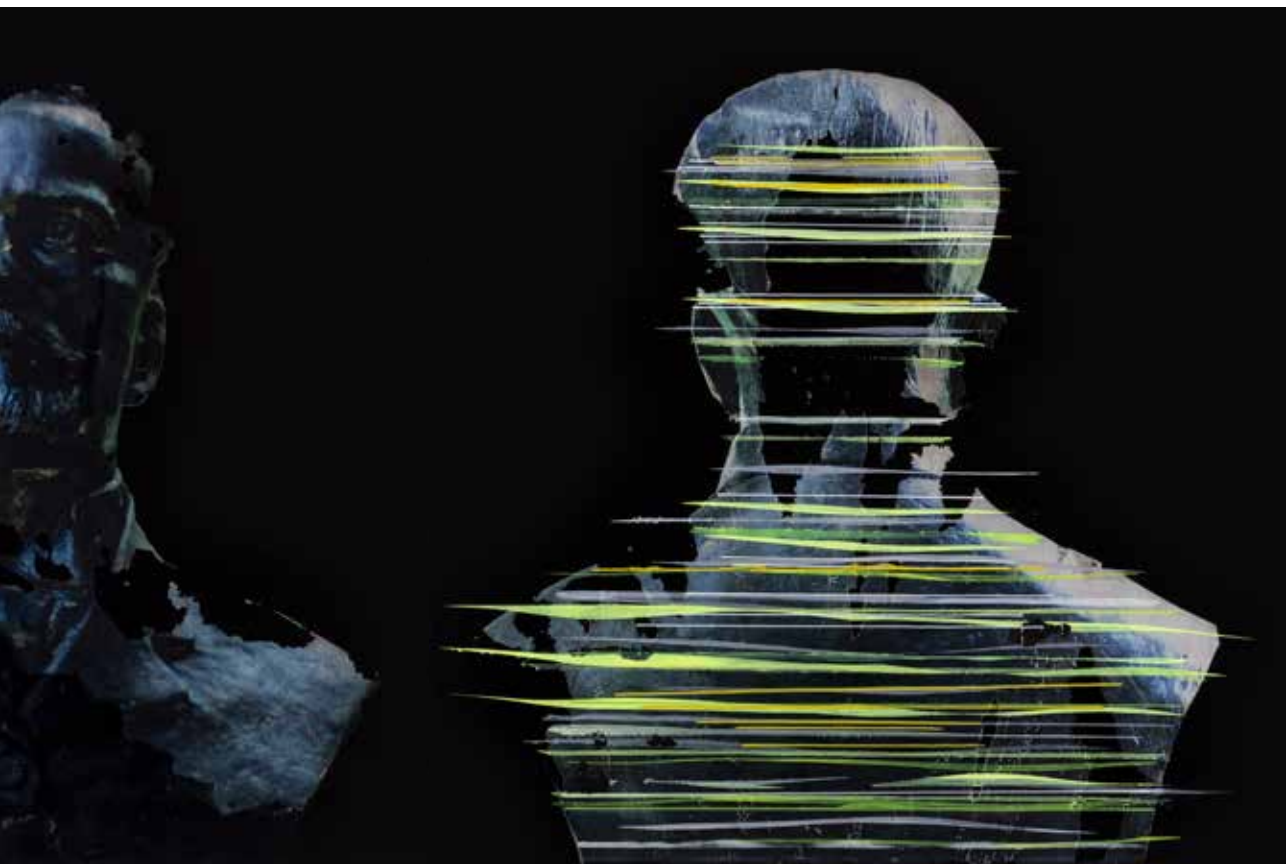


HI(S)STORY



*Raymundo Correa I, II y III* (tríptico), 2016. Acrílico y medios mixtos sobre tela, 50x50 cm (cada uno).







*Vera Janáčková*, 2016. Acrílico y medios mixtos sobre tela, 120x90 cm.

## REMEMBRANZA

En cada ciudad,  
es imprescindible que las mujeres  
se vean reflejadas en el espacio público:  
Que obtengan una presencia simbólica.  
Que se les atribuya un espacio semántico propio.  
Que sean recordadas en los espacios públicos.  
Que las calles, las plazas y las instituciones lleven nombres de mujeres.  
Que se consiga un espacio urbano equilibrado.  
Que no parezca que no había mujeres en la historia.  
Que la memoria urbana colectiva no sea creada desde el androcentrismo.  
Que se aprecien los méritos de las mujeres públicamente.  
Que las nuevas generaciones tengan a la vista ejemplos tanto en las mujeres  
como en los hombres.



*Clovis Bevilacqua, 2016. Acrílico y medios mixtos sobre tela, 120x93 cm.*



*Valentim da Fonseca, 2016. Acrílico y medios mixtos sobre tela, 120x93 cm.*



*Decay I*, 2017. Acrílico y medios mixtos sobre tela, 40x30 cm.

## **REALIDAD**

Imitando importancia.

Ilusión de perfección.

Simetría.

Contornos.

Hombres.

Imitando realidad.



*Urban Hi(s)story*, 2017. Vídeo, color y sonido, 2'19".  
Enlace al vídeo: <https://www.silviaheiserova.com/urban-hi-s-story-video>

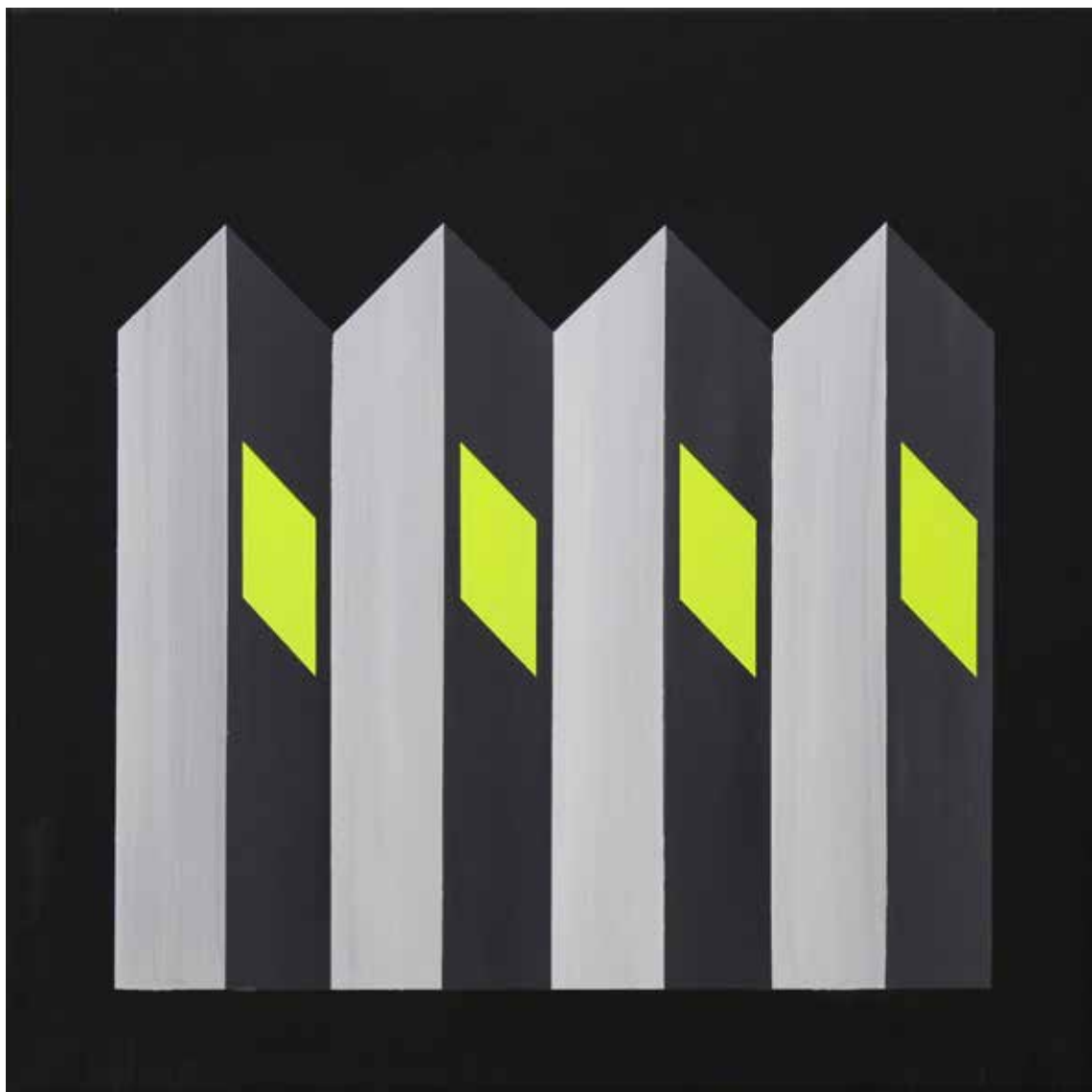




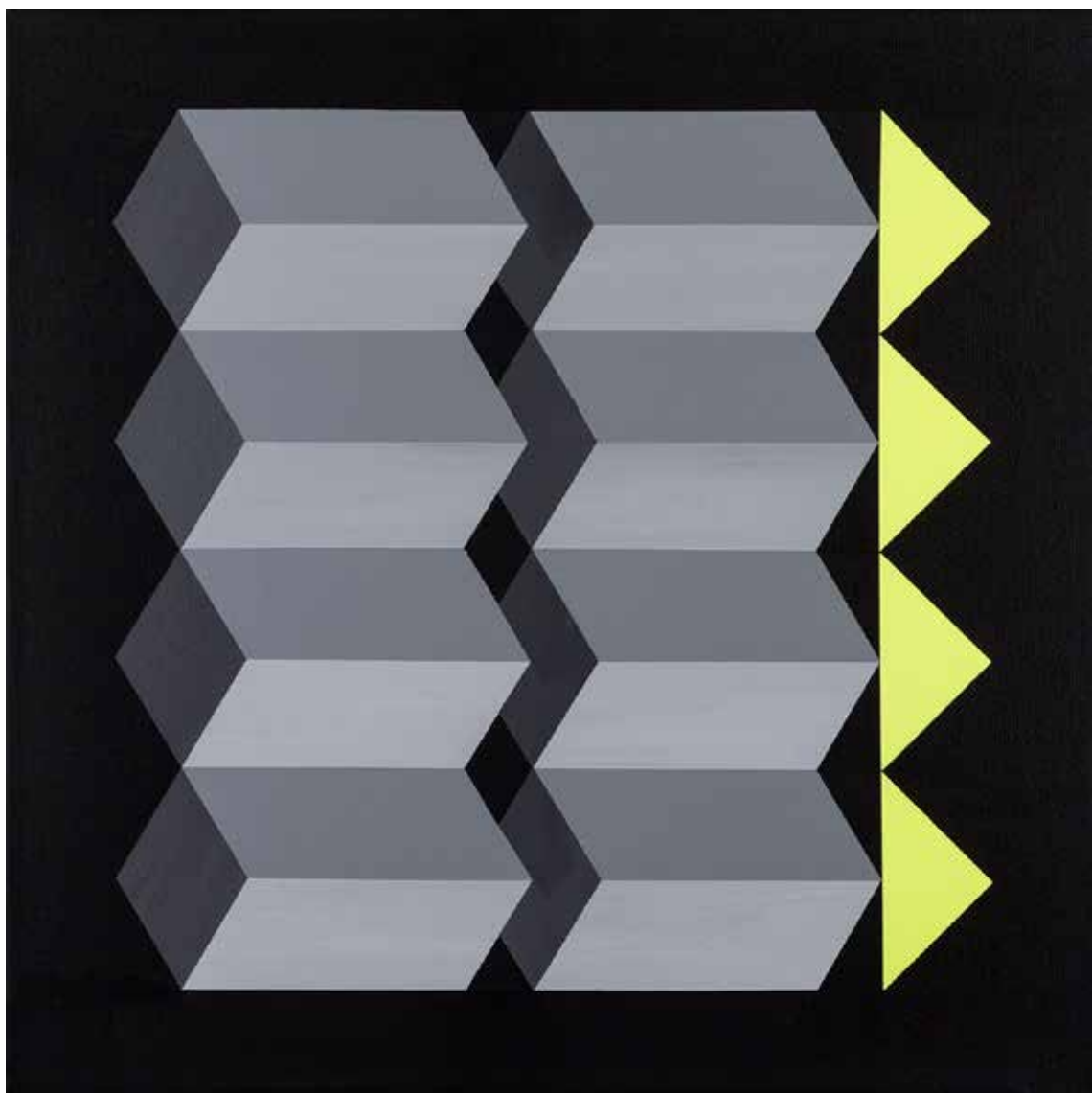
Fotogramas del vídeo *Urban Hi(s)story*, 2017.



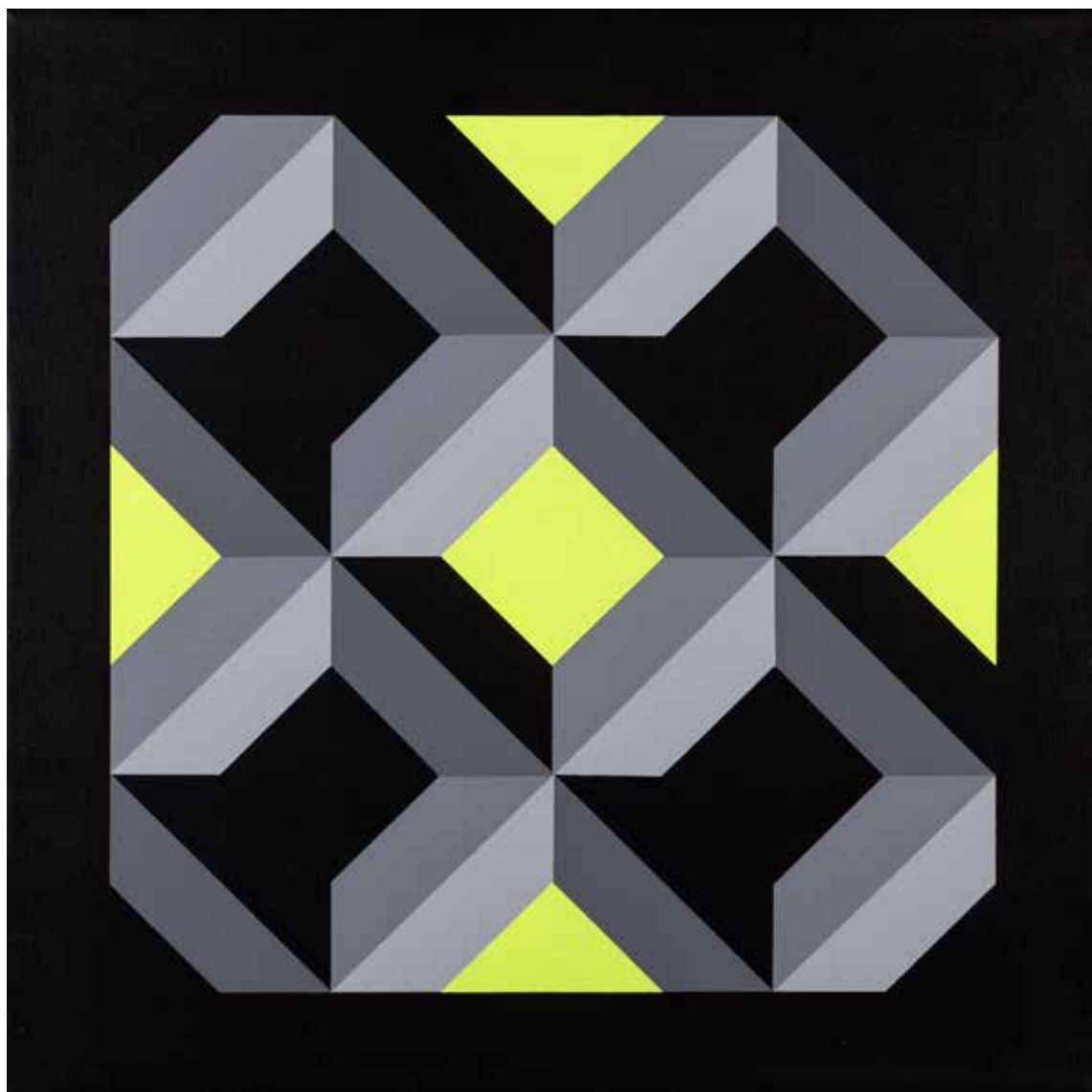
URBAN MEMORY



*Urban Memory 4*, 2017. Acrílico sobre tela, 50x50 cm.



*Urban Memory 11*, 2017. Acrílico sobre tela, 50x50 cm.



*Urban Memory 12*, 2017. Acrílico sobre tela, 50x50 cm.



*Urban Memory 2*, 2017. Acrílico sobre tela, 50x50 cm.



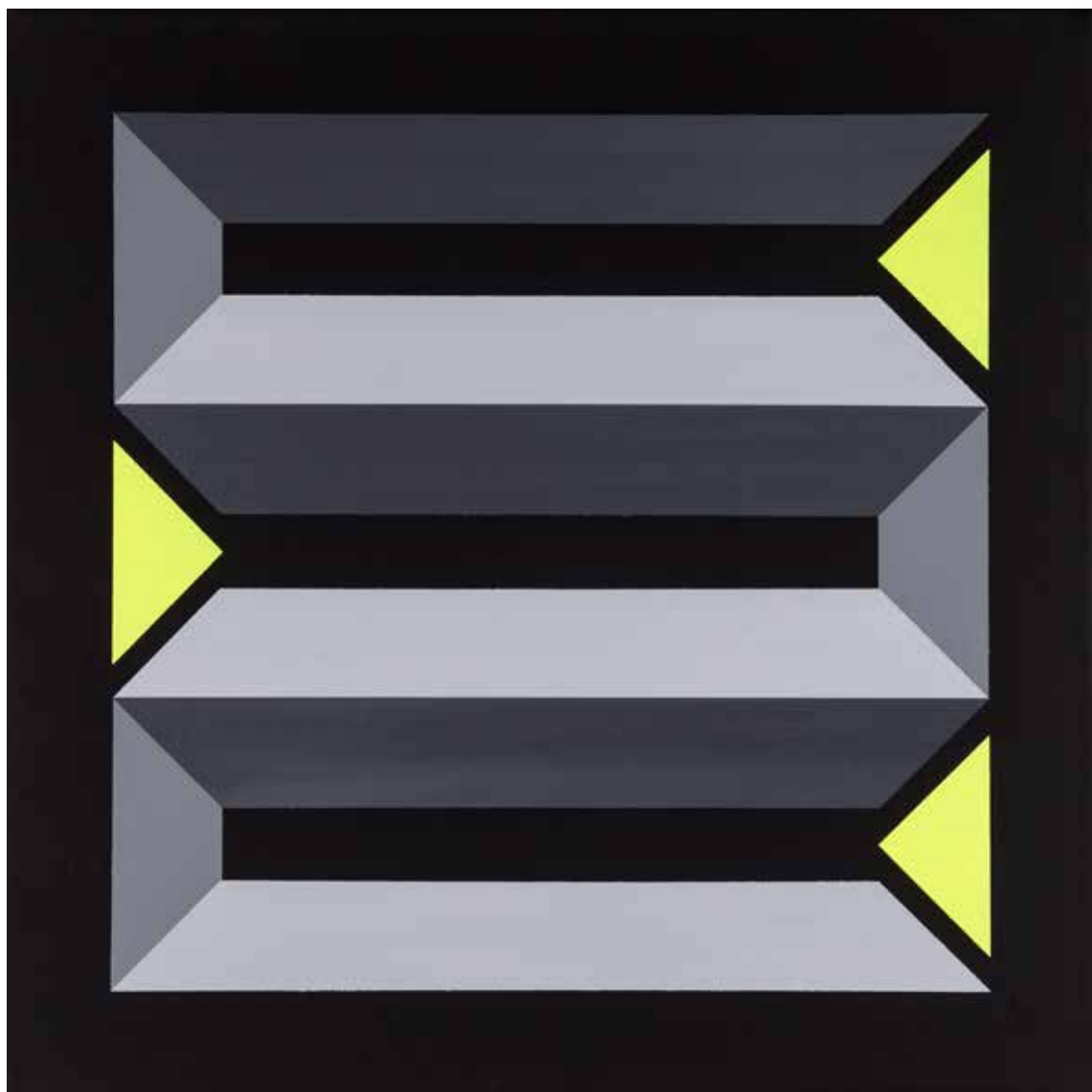
*Urban Memory I*, 2017. Acrílico sobre tela, 50x50 cm.



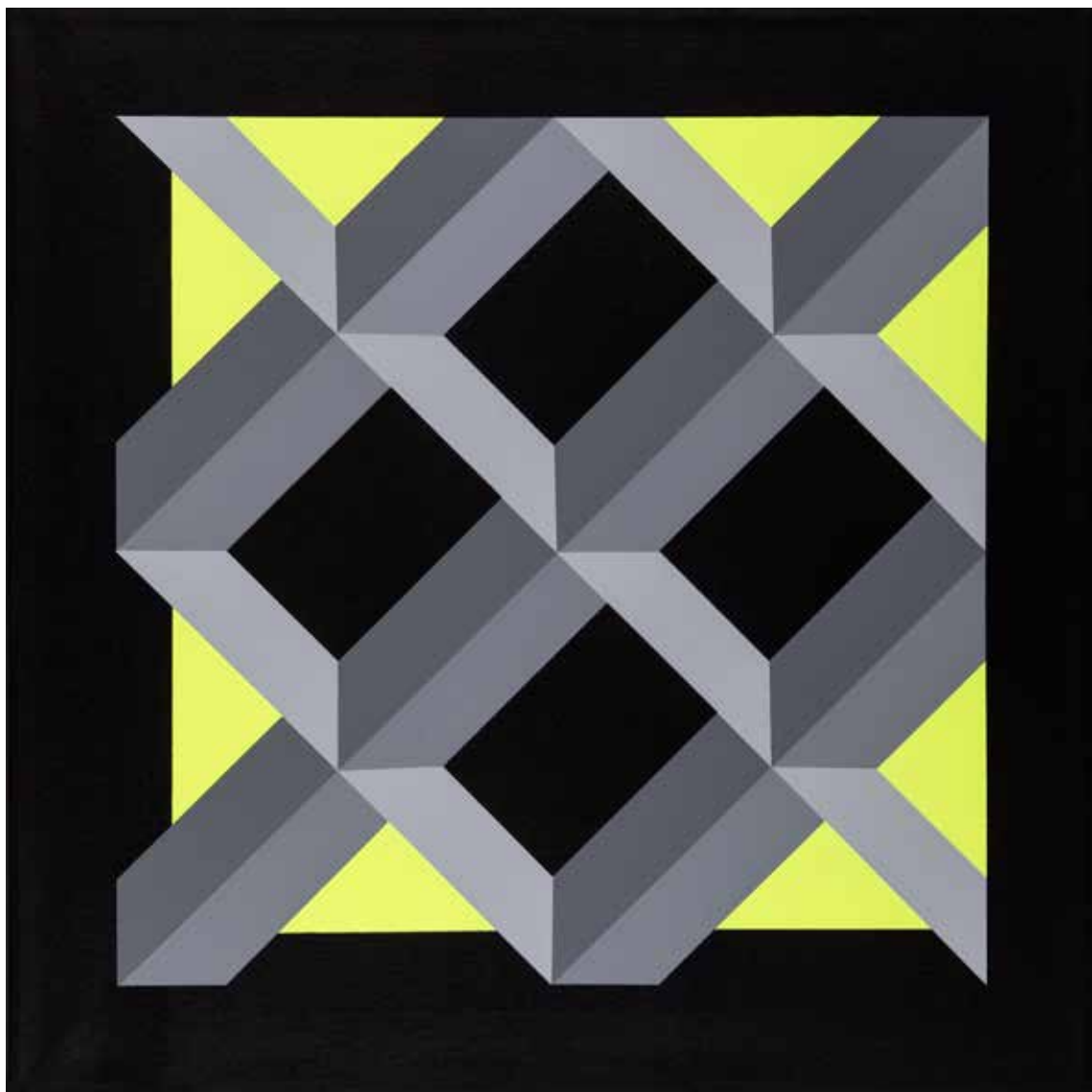
## ORDEN PROPIO

Recuerdo de la ciudad  
...un sistema ordenado  
de formas y líneas,  
de asfalto y hormigón,  
de noches oscuras,  
de días grises.  
...un laberinto  
de recorridos predeterminados  
de historias ajenas,  
de geometrías agudas,  
de repeticiones agotadoras.  
...un deseo  
por mantener el control  
por imponer vigilancia  
por crear peligro  
por ser la amenaza.

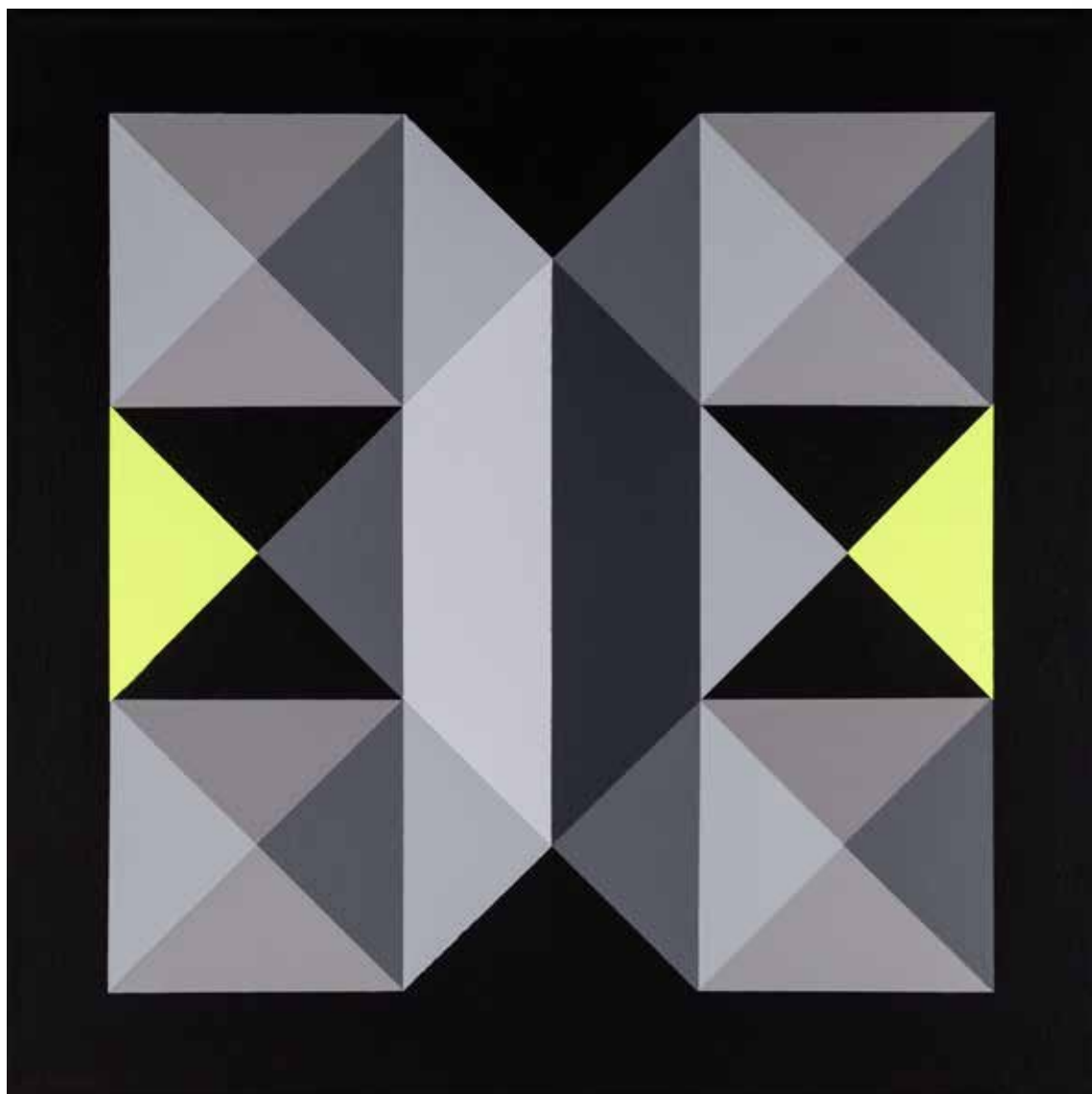
Reivindicamos  
un orden propio.



*Urban Memory 7*, 2017. Acrílico sobre tela, 50x50 cm.



*Urban Memory 6*, 2017. Acrílico sobre tela, 50x50 cm.



*Urban Memory 13*, 2017. Acrílico sobre tela, 50x50 cm.



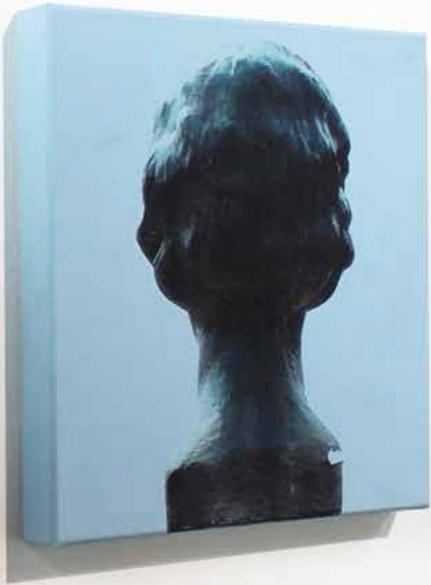
*Urban Memory 5*, 2017. Acrílico sobre tela, 50x50 cm.



NA CIDADE DO RIO







Vista de la instalación, Largo das Artes, Rio de Janeiro, 2016.



*Na cidade do Rio - Conde de Afonso Celso, Carmen Gomes y José Plácido de Castro (tríptico), 2016.*  
Acrílico y medios mixtos sobre tela, 50x50 cm (cada uno).





Vista de la instalación, Largo das Artes, Rio de Janeiro, 2016.

## **RIO DE JANEIRO**

En la ciudad de Rio  
más de 200 monumentos de hombres, menos de 20 de mujeres.

En la ciudad de Rio  
exhibición de hormigón insertada en selva tropical.

En la ciudad de Rio  
libertad, cultura y pasión chocan con presente y pasado.

En la ciudad de Rio  
Niemeyer, Costa, Corbusier, Reidy, Calatrava.

Las mujeres  
olvidadas, violadas, matadas.

Cristo Redentor  
mirando desde arriba.



*Cristo Redentor*, 2016. Fotografía analógica, dimensiones variables.





*Estacione*, 2018. Polaroid, 6,2x9,9 cm.



*Amanhã I*, 2018. Polaroid, 6,2x9,9 cm.





*Virgem*, 2018. Polaroid, 6,2x9,9 cm.



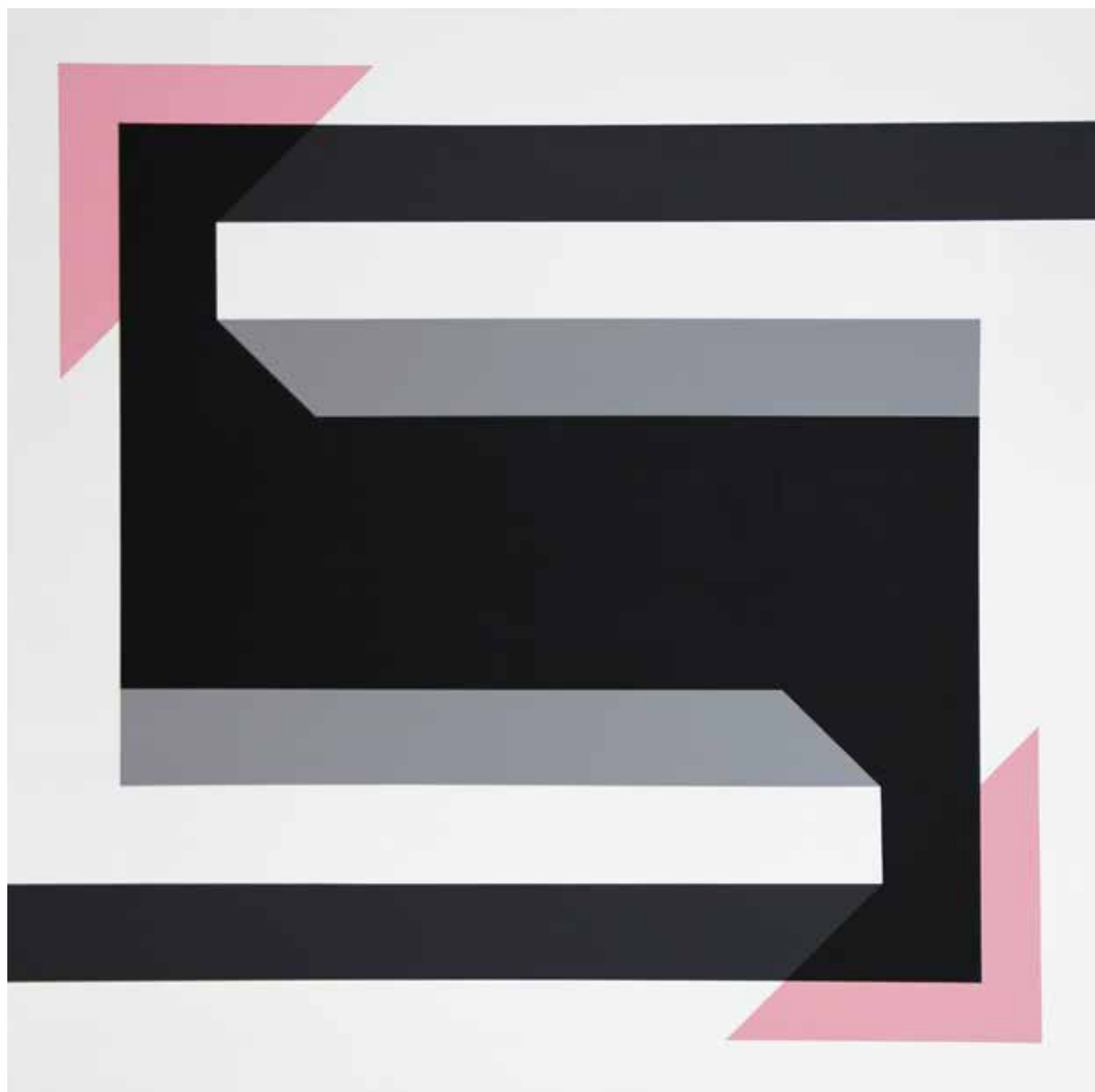
*Amanhã II*, 2018. Polaroid, 6,2x9,9 cm.



NONPLACE



*Nonplace II*, 2017. Acrílico sobre tela, 140x140 cm.



*Nonplace III*, 2019. Acrílico sobre tela, 140x140 cm.



*Nonplace I*, 2017. Acrílico sobre tela, 140x140 cm.



*Symmetry Revised*, 2020. Acrílico sobre tela, 140x140 cm.



*Nonplace VII*, 2019. Serigrafía de 5 colores, 70x50 cm. Munken Lynx 300g, monoimpresión (edición de 1).



## ROMANTIZACIÓN

La ciudad ideada por y para los hombres podrá cambiar solamente cuando cada uno y cada una apliquemos un pensamiento crítico.

Hay que dejar de romantizar el espacio construido, la arquitectura que finge ser neutra y el espacio urbano social que simula inclusión.

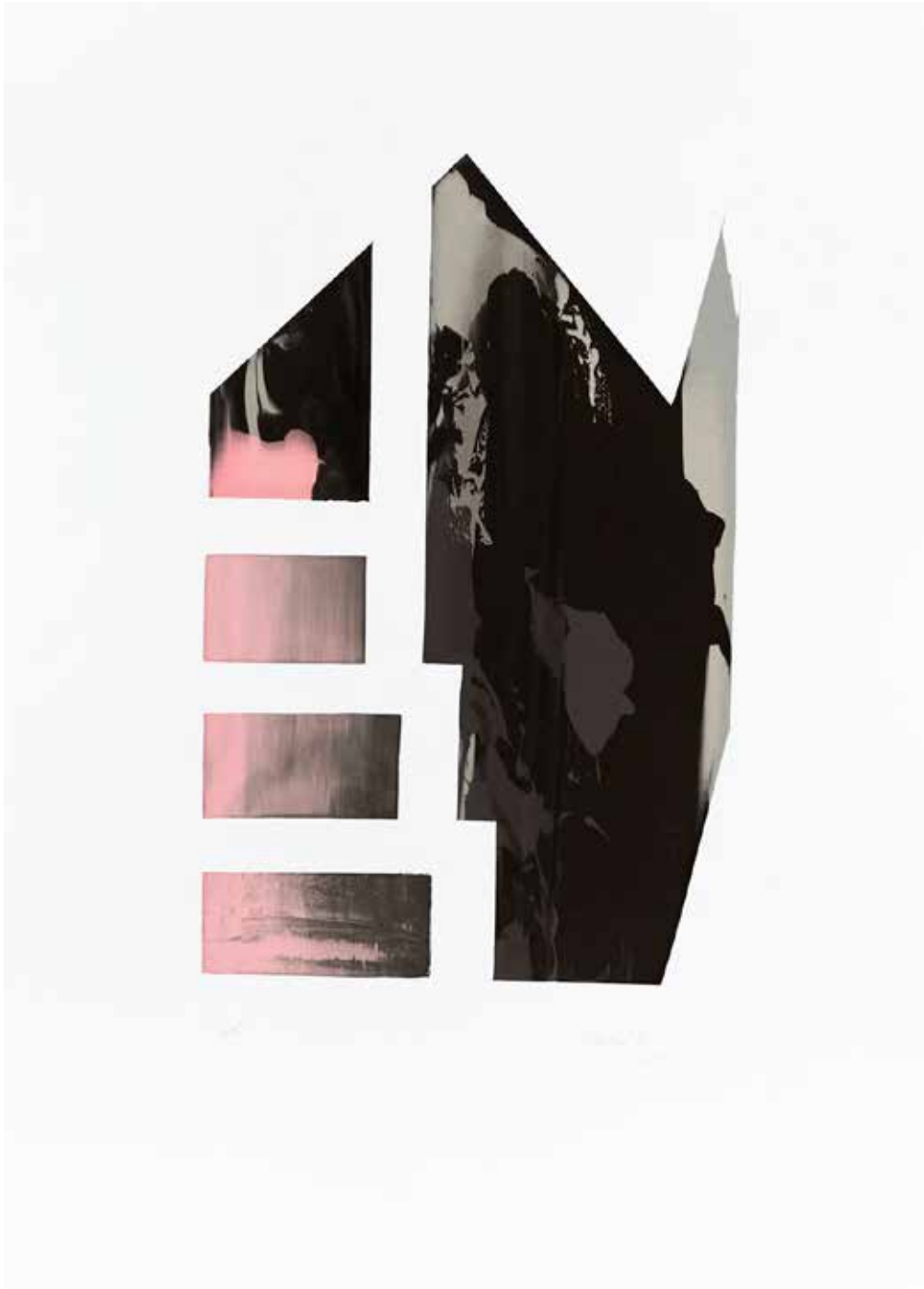
La romantización mata el progreso.

Cuando el acto de pensar, ver, saber, sentir e idear sobre el espacio se acepte como un campo de nadie y a la vez de todos y todas, es cuando podrá existir una posición igualitaria de la ciudadanía, de las mujeres y los hombres.

Donde vivir y experimentar el entorno físico no esté categorizado como un privilegio. Donde por una vez el espacio se desate de la historia patriarcal.

Para conseguirlo es necesario educar a las nuevas generaciones bajo un paradigma de igualdad, un paradigma que debe convertirse en el nuevo humanismo, donde la subordinación de las mujeres será un vestigio escandaloso y surrealista del pasado.

Hay que marcar YA, una línea que no deje traspasar la reproducción de patrones misóginos, patriarcales y excluyentes en el sistema de símbolos de nuestras sociedades urbanas, que por razones legítimas se consideran el reflejo de nuestras culturas más contemporáneas.



*Nonplace VI*, 2019. Serigrafía de 4 colores, 70x50 cm. Munken Lynx 300g, edición variable de 5.



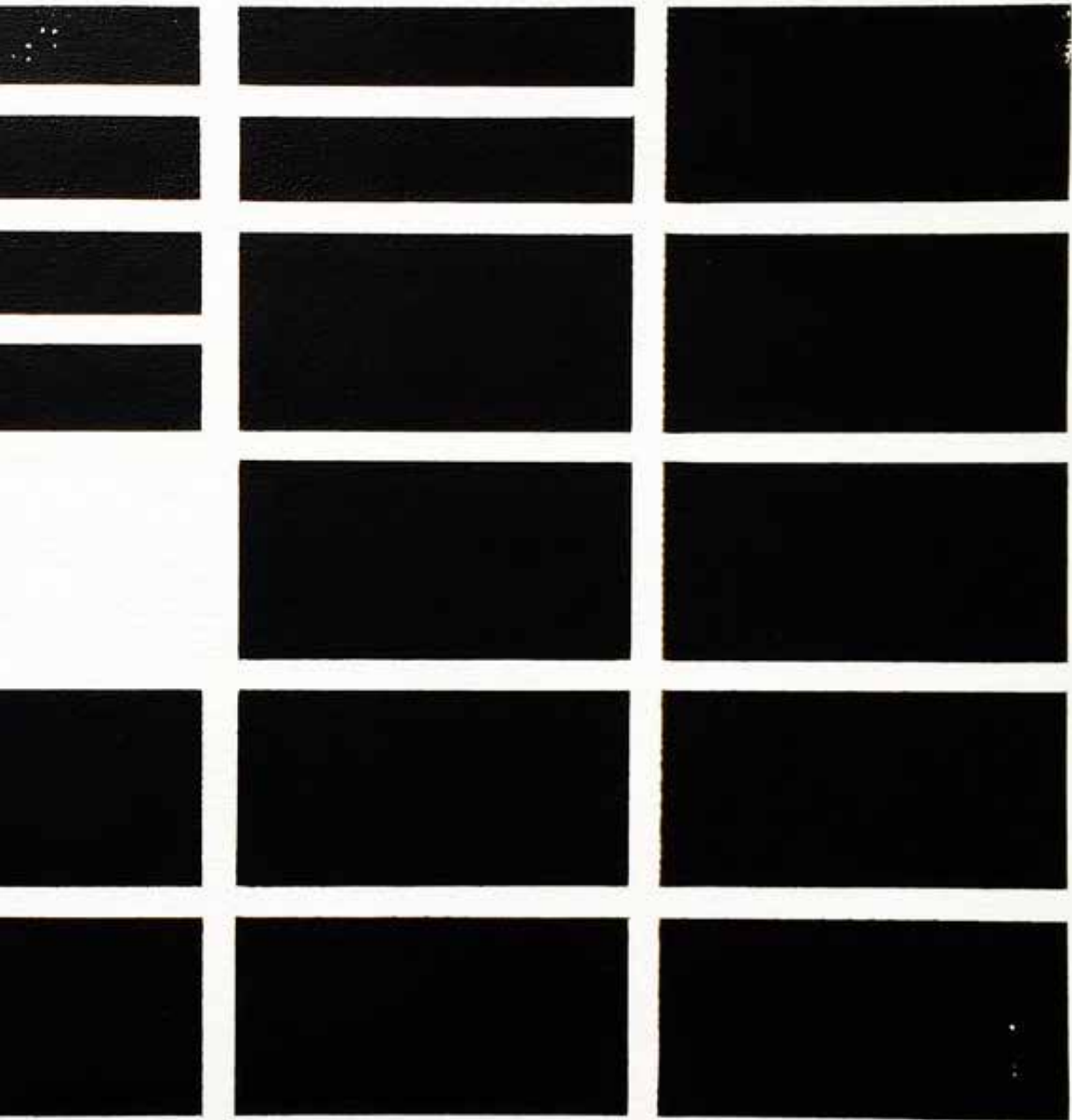
*Nonplace V*, 2018. Serigrafía de 4 colores, 70x50 cm. Munken Lynx 300g, edición variable de 5.



CITY OF ANXIETY



8/8



*Silvia Bando Lu - 2078*



*City of Anxiety*, 2018. Video, color y sonido, 16'49".

Enlace al vídeo: <https://www.silviaheiserova.com/city-of-anxiety-video-installation>

Página 347: Fotogramas del vídeo *City of Anxiety*, 2018.

Páginas 344-45: *City of Anxiety (map)*, 2018. Serigrafía de 1 color, 30x42 cm. Canson 224g, edición de 8.







Alicia Robles  
2018

*Sorrow*, 2018. Serigrafía de 3 colores, 70x50 cm.  
Munken Lynx 300g, monoimpresión (edición de 1).

## REVISIÓN (OCTAVIO PAZ)

Encerrada en las calles  
(al norte, un terreno para evitar,  
al sur, la memoria que me desprecia;  
al este, el espejo que no me refleja;  
al oeste, el silencio intimidante)  
escribía mensajes sin respuesta,  
destruidos apenas escuchados.  
Paisaje por inventar.



*Restriction*, 2018. Serigrafía de 3 colores, 70x50 cm. Munken Lynx 300g, monoimpresión (edición de 1).



*Heaviness*, 2018. Serigrafía de 3 colores, 70x50 cm. Munken Lynx 300g, monoimpresión (edición de 1).



*Threat*, 2018. Serigrafía de 3 colores, 70x50 cm. Munken Lynx 300g, monoimpresión (edición de 1).



*Urnest*, 2018. Serigrafía de 3 colores, 70x50 cm. Munken Lynx 300g, monoimpresión (edición de 1).



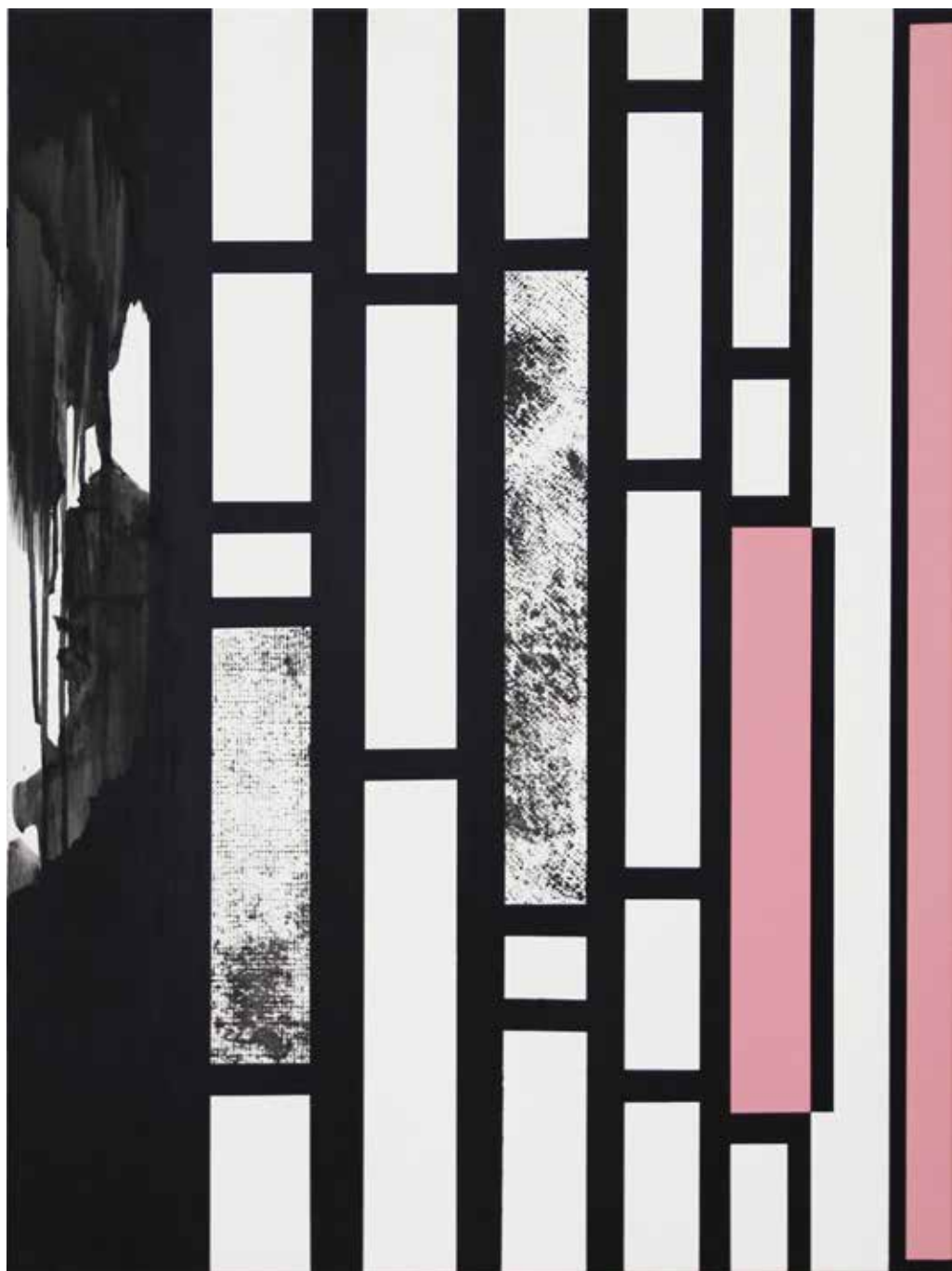


A PLACE YOU WILL NEVER BE





*A Place You Will Never Be*, 2020. Acrílico sobre tela, 120x100 cm.



*On the Margin 3*, 2020. Acrílico sobre madera, 80x60 cm.

## RECHAZO

1.

Rechazamos los acosos, la arrogancia, las amenazas, las miradas sexualizadas, la violencia simbólica y todas las manifestaciones del micro-machismo a las que las mujeres se enfrentan diariamente en el espacio público.

2.

Rechazamos la exclusión de las mujeres y sus necesidades en el diseño y la planificación urbana.

3.

Rechazamos las demostraciones del poder patriarcal, falocéntrico, vertical, estatal, militar y económico en el espacio urbano.

4.

Rechazamos los mecanismos de segregación, gentrificación, privilegiación y zonificación en las ciudades.

5.

Rechazamos todo aquel pensamiento misógino incrustado en los vestigios del espacio urbano social, material y simbólico, que mantiene a las mujeres en una posición de subordinación y desigualdad.



*On the Margin 1*, 2020. Acrílico sobre madera, 80x60 cm.



*On the Margin 2*, 2020. Acrílico y tela sobre madera, 80x60 cm.



*Invisible City 1 y 2*, 2020. Acrílico sobre tela, 80x60 cm (cada uno).







# Conclusión

La idea abstracta del poder en el espacio urbano empieza a adquirir una forma concreta cuando la investigación se enfoca en los componentes individuales simbólicos, físicos, ideológicos y sociales de la ciudad. El aplicar un análisis multidisciplinar de lo urbano permite de repente reconocer que el poder se encuentra establecido en el arreglo espacial, en los materiales de construcción y en las historias que se cuentan a través del espacio urbano simbólico. La ciudad representa inherentemente una multitud de narraciones subjetivas que en conjunto revelan el discurso predominante inscrito en el entorno urbano. Desde una perspectiva feminista constatamos que el discurso preponderante que ha influido en las sociedades urbanas fue articulándose por posiciones de poder, por jerarquías verticales y por la dominación masculina en la sociedad. El poder manifestado en el espacio urbano de hecho abarca una multitud de matices vinculados al poder de construir, al poder político, económico, institucional, militar o androcéntrico, y parece que mientras que el poder en las ciudades es omnipresente, al mismo tiempo permanece invisible en el día a día.

Las relaciones del poder en la sociedad urbana, por regla disimuladas, tabuizadas y normalizadas, se exponen en su plena esencia, desenmascaradas, visibilizadas y evidenciadas, una vez sacadas del contexto original e insertadas en un nuevo contexto mediante el lenguaje

artístico. En este sentido, la práctica artística tiene una función de la mayor importancia para la crítica feminista del espacio urbano no solamente por la capacidad de complementar o incluso sustituir los conceptos teóricos sino también por ofrecer un enfoque metodológico para investigar los fenómenos urbanos, tanto históricos como los más contemporáneos, desde una perspectiva de género. Hemos podido demostrar que en varios momentos del siglo pasado, han sido los discursos artísticos los que se han adelantado a las teóricas feministas en la articulación desde una perspectiva de la mujer sobre la problemática urbana. Indudablemente, una de las pioneras en esta línea ha sido Georgia O’Keeffe, quien en los años veinte se decidió por pintar una serie de paisajes urbanos, a pesar de las restricciones impuestas por parte de sus contemporáneos masculinos los cuales bajo un paradigma patriarcal creyeron que la ciudad es un dominio exclusivamente masculino, hasta como un motivo pictórico.

La preocupación por el derecho a pintar la ciudad se transformó en los años sesenta en la demanda del derecho a la ciudad, reivindicado por artistas del movimiento feminista. Incluso antes de que Dolores Hayden publicara su ensayo seminal sobre la violencia y la arrogancia masculina de la arquitectura vertical, Anita Steckel había señalado la problemática del espacio urbano falocéntrico en sus obras artísticas visualmente declarando que el rascacielos igualaba a un falo simbólico. El arte feminista de Steckel además permitió descubrir escenarios insólitos donde las mujeres se encontraban en una posición dominante, empoderada y libre dentro de la ciudad. Por otro lado, la práctica artística nos propició una introspección en la vida urbana experimentada por las mujeres, sea el deseo por la igualdad intrínseca a los paisajes urbanos abstractos de las artistas futuristas, la sensación de abatimiento y violencia por la arquitectura del poder en la serie

*Body Configurations* de Valie Export o el repudio a la mirada masculina en el espacio público representado en las fotografías de Cindy Sherman.

A lo largo de nuestra investigación, las ciudades se iban revelando como una visión individual o colectiva de hombres poderosos, materializada mediante un urbanismo androcéntrico lleno de geometrías del poder y una jerarquía vertical que históricamente no toma en consideración las necesidades y los deseos de las mujeres. El impacto del espacio construido en las vidas cotidianas tiene una importancia demasiado grande para no cuestionar sus mecanismos de opresión y exclusión, particularmente si pensamos el marco temporal durante el cual estas estructuras se iban formando para perdurar hasta hoy en día materializadas en las ciudades. Al lado de la crítica teórica de la arquitectura y el urbanismo, la forma probablemente más impactante de poner en duda los vestigios del poder en el espacio urbano la proporciona el lenguaje artístico. De hecho podemos concluir que los discursos subversivos articulados mediante actos simbólicos, metáforas o hipérbolos, tanto visuales como textuales, han sido utilizados por artistas para resistirse al poder en el espacio urbano y manifestar una posición crítica hacia las ciudades contemporáneas.

Al mismo tiempo que la expresión artística representa un método singular del cuestionamiento de la problemática urbana, sus propuestas y formulaciones suelen moverse en el terreno de la indicación de fenómenos cuestionables y del planteamiento de preguntas, sin que se centrarse en soluciones concretas, lo cual se podría considerar una limitación también de la presente tesis. Sin embargo, podemos constatar que en el procedimiento de la transformación de la sociedad urbana, el planteamiento de preguntas inéditas, preguntas que puedan matizar los problemas peculiares o sugerir

nuevas perspectivas, resulta de importancia imprescindible. En este sentido queremos proponer un punto de vista proyectivo del patriarcado en el espacio urbano como un vestigio del pasado, alentando la demarcación de una línea temporal donde las sociedades occidentales consensualmente acuerden el momento después del cual no se dejará traspasar la reproducción de patrones misóginos, patriarcales y excluyentes en el sistema de nuestras sociedades urbanas, y se iniciará un proceso de afrontamiento al patriarcado como una parte de la historia occidental.

Parece que lidiar con la historia siempre es un asunto problemático para cada sociedad en cualquier momento. Esto es especialmente cierto si consideramos que las sociedades patriarcales han arraigado durante siglos el poder para los hombres. Resulta que el proceso de soltar la posición en este sentido exclusiva y privilegiada no solamente en el espacio urbano sino en toda la sociedad, es un proceso arduo y plagado de obstáculos. Mirar atrás en la historia significa admitir errores, reconocer el problema, aplicar introspección, realizar autorreflexión y pensar alternativas para finalmente dar paso a un cambio. Si el patriarcado en el espacio urbano fuera públicamente rechazado, renunciado y admitido como una parte de la historia, por ejemplo por los y las líderes de instituciones metropolitanas, este acto simbólico dará lugar a un discurso público y una sensibilización de la ciudadanía sobre la igualdad del género. Al mismo tiempo, este escenario con el cual la dominación masculina en el espacio urbano se ubicaría en el pasado, facilitaría el procedimiento de la recuperación y replanteamiento de las políticas urbanas, convirtiéndose en una exigencia social.

Otra limitación de la presente investigación que podría convertirse en un estímulo para la futura exploración de los fenómenos urbanos, es la demarcación de nuestro enfoque en el territorio occidental. Esta

delimitación está inherentemente vinculada a la disponibilidad de fuentes bibliográficas en el área de estudios feministas especializados en lo urbano y la arquitectura, que en su mayor parte provienen del ámbito norteamericano. El conocimiento feminista alrededor de lo urbano se ha generado desde los años sesenta en base a estudios de casos, experiencias y razonamientos vinculados territorialmente, por lo cual podemos constatar que la corriente prevalente representa un tratamiento parcial de la problemática urbana. Para una futura investigación sobre el poder y el patriarcado en el espacio urbano consideramos importante ampliar el enfoque de estudio e incluir perspectivas adicionales, tales como estudios de caso de ciudades todavía no investigadas o estudios comparativos de sociedades urbanas matriarcales más allá del territorio occidental. Otra posibilidad de variar el enfoque de la indagación la vemos en el giro de la investigación artística hacia posiciones más generales, fuera del arte feminista, aproximando la problemática de la desigualdad de género en el espacio urbano desde las modalidades de representación de las mujeres o su ausencia en las obras artísticas. Ya que el movimiento artístico feminista se limita temporalmente en su origen a partir de los años sesenta, además de tratar temas inmanentes de la desigualdad de género, este cambio del enfoque proporcionaría una amplificación de la comprensión de los roles atribuidos a las mujeres en las sociedades urbanas.

Cabe añadir que para las futuras consideraciones de las dinámicas urbanas desde una perspectiva feminista contemporánea, será necesario tomar en cuenta la aparición de la era digital y las nuevas tecnologías que influyen cada vez más en la formación continua de las sociedades urbanas. En esta línea, Despina Stratigakos aporta un punto de partida con el análisis de la brecha de género en las fuentes de Internet en el ámbito de la arquitectura, concluyendo que la escasez de las mujeres en el espacio

virtual refuerza su invisibilidad y anonimato. La era de Internet entonces genera la necesidad por nuevos temas para la crítica feminista, a la vez que aporta nuevas oportunidades para transformar la sociedad y el pensamiento misógino reflejado en un nuevo fenómeno de algoritmos misóginos. Si a principios del siglo XX las mujeres lucharon por sus derechos ciudadanos fundamentales en las sociedades urbanas bajo el proceso la industrialización y la modernización, el reto a principios del siglo XXI, llamémos el marco referencial el posmodernismo, el posmilenialismo, el digimodernismo o la cuarta ola del feminismo, es implementar el derecho a la ciudad conferido a las mujeres en las políticas urbanas, en las profesiones arquitectónicas, en la vida cotidiana y en el pensamiento individual y colectivo de las sociedades urbanas.



ANEXO |  
exposiciones  
y residencias



# MODULOR DISCORDANT

ATELIER XIII contemporary art gallery, Bratislava  
28 de agosto - 25 de septiembre 2020

Comisaria: Martina Ivičič



*Modular Discordant*, vista de la exposición, Atelier XIII gallery, Bratislava, 2020.





*Resurface*, 2020. Acrílico y spray sobre hormigón, 20x16x4 cm. Edición de 20.  
Vista de la instalación, Atelier XIII gallery, Bratislava, 2020.

EXHIBITOR

# Silvia Binda Heiserová

EXHIBITION

## Modulor Discordant

From 28 August till 25 September 2020 in ATELIER XIII

The exhibition at ATELIER XIII is based on a doctoral thesis of the artist Silvia Binda Heiserová, which she is finishing at the Polytechnic University of Valencia in Spain. In her work, she focuses on research and analysis of the phallogocentric power concept as a symbol of masculine strength in the urban environment. From a feminist perspective, she focuses her attention on architectural landmarks that serve as a powerful tool of ideology and might in the context of history.

Silvia Binda Heiserová's artistic work follows a research of historical patriarchal elements in urban architecture. She adopts these aspects of architectural elements and consequently reinterprets them with her own aesthetics from the position of gender (in)equality. With her approach, she subverts the original seriousness and ideological meaning of obelisks, monuments and memorials serving as tools to spread various ideologies.

Heiserová expresses herself through abstract painting with geometrically clear lines based on a thoroughly planned template. She opts for plain colours, symmetry and vertical elements of puristic architecture. She abstracts and extracts the original hidden codes from the context to create her own metaphorical building system. She points out biased reading and interpretation of history and urban space as a political arena.

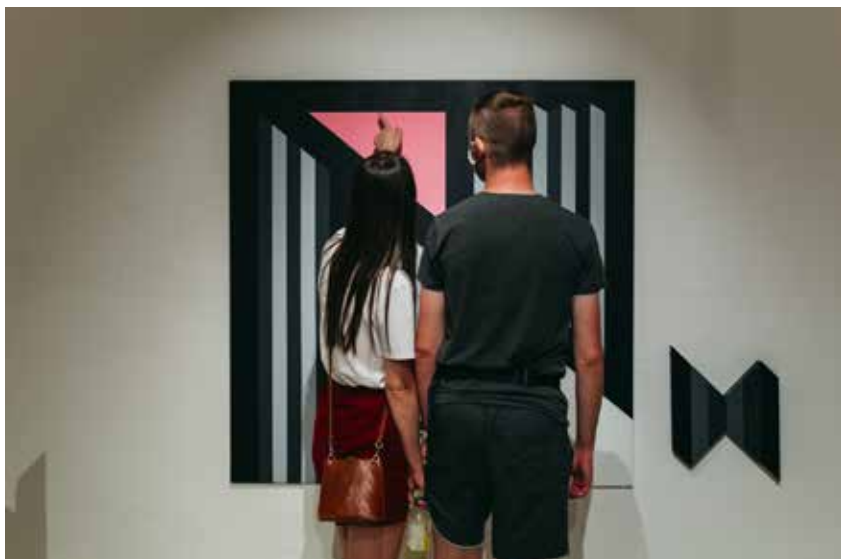
The author expands the medium of painting with vertical wooden sculpture and objects. She adds pink colour to industrial prefabricated paving blocks as an ironic cliché of the feminine principle. The Modulor Discordant exhibition is referring to the androcentric approach of the architect Le Corbusier, who materialized his ideas in the Modulor concept. It is a stylized male figure which should represent the ideal harmonic proportions. With her approach of a sophisticated feminist anarchy, Heiserová disrupts ideological seriousness and dominance of the male perspective.

CURATOR OF THE EXHIBITION

MARTINA IVIČIČ







*Modulor Discordant*, vista de la exposición, Atelier XIII gallery, Bratislava, 2020.



*Vertical Order*, 2020. Acrílico y spray sobre madera, 130x40x30 cm.  
Vista de la exposición, Atelier XIII gallery, Bratislava, 2020.



*Vertical Order*, 2020. Acrílico y spray sobre madera, 130x40x30 cm.  
Vista de la exposición, Atelier XIII gallery, Bratislava, 2020.



*Modulor Discordant*, vista de la exposición, Atelier XIII gallery, Bratislava, 2020.



*Untitled - object*, 2020. Acrylic on wood, 5,8x76,4x5,8 cm. Publicaciones *Modulor* y *Modulor 2* de Le Corbusier. Vista de la instalación Atelier XIII gallery, Bratislava, 2020.

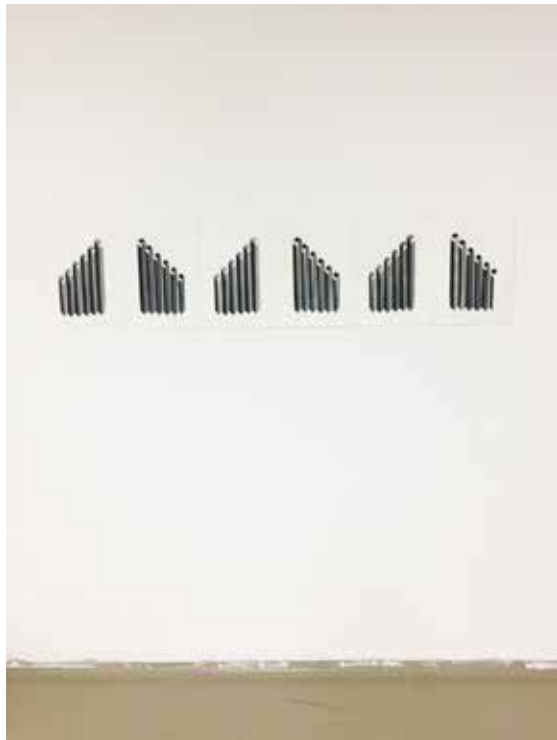


AT THE PRINTING TABLE:  
SILVIA BINDA HEISEROVA

Viadukt Screen Prints, Viena  
14 de diciembre - 21 de diciembre 2018



*At The Printing Table: Silvia Binda Heiserova, vistas de la exposición, Viadukt Screen Prints, Viena, 2018.*





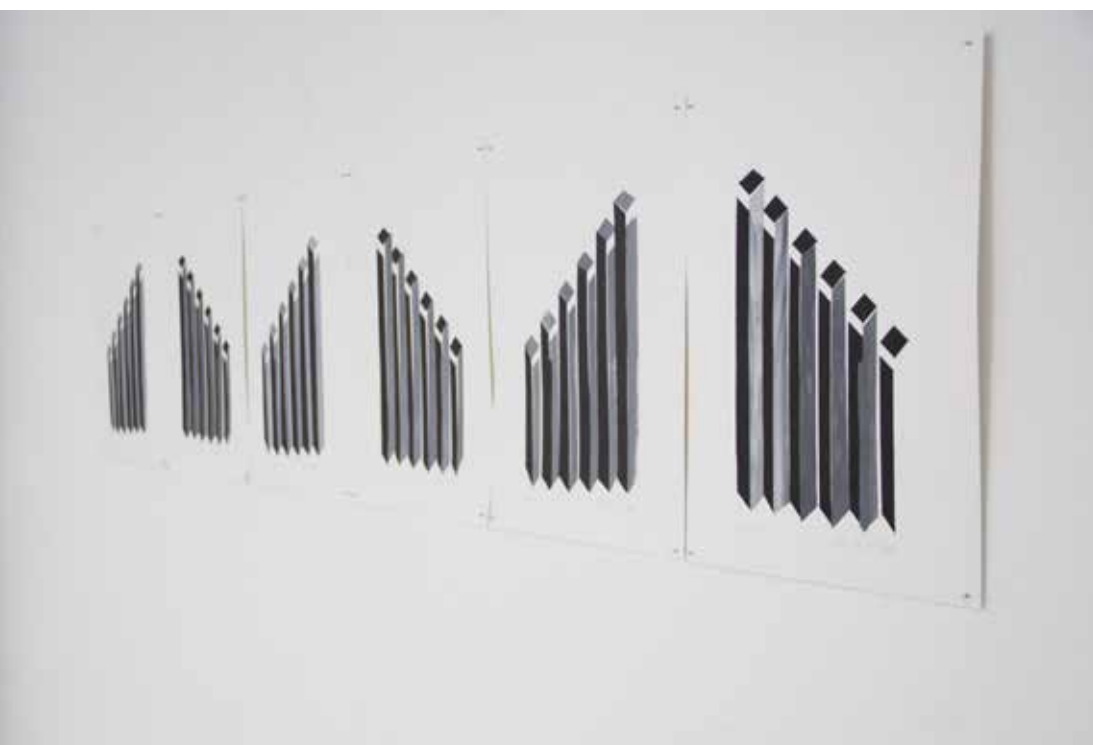


*City of Anxiety*, 2018. Vista de la vídeo instalación, Viadukt Screen Prints, Viena, 2018.



páginas 400-401: *City of Anxiety*, 2018. Vista de la vídeo- instalación, Viadukt Screen Prints, Viena, 2018.





*At The Printing Table: Silvia Binda Heiserova,*  
vista de la exposición, Viadukt Screen Prints, Viena, 2018.

## **At The Printing Table: Silvia Binda Heiserova**

ERÖFFNUNG: Freitag 14.12.2018, 17 – 21h  
AUSSTELLUNG: 17.12.2018 – 21.12.2018  
Öffnungszeiten: Mo – Fr, 12 – 18h und nach Vereinbarung

OPENING: Friday 12/14/2018, 5pm–9pm  
EXHIBITION: 12/17/2018 – 12/21/2018  
Opening hours: Mo – Fr, 12pm–6pm and upon request



### **SCREEN PRINTS**

Gumpendorfer Straße 132 , 1060 Wien  
kontakt@viadukt.at  
www.viadukt.at  
ZVR- Zahl: 689979773

## **At The Printing Table**

We are honored to present the first artist of our new Printing Table Series: Silvia Binda Heiserova.

The work of an artist is often described or judged. The voice of the artist and the production process itself are rarely in the spotlight. In our Printing Table series we give artists the opportunity to give people more insight into their artistic production process. There will be works exhibited in our gallery space and work in progress prints at our printing studio.

The artist will be present to explain her concept on her current work.

## **Silvia Binda Heiserova**

Silvia Binda Heiserova (Bratislava, 1986) earned her MFA degree from the Faculty of Fine Arts, Polytechnic University of Valencia, where she is currently enrolled in the Doctoral Programme in Artistic Practice and Research. The sex of public spaces, gendered urban elements and feminist views on architecture today are foundational concepts in her current practice-based research.

[www.silviaheiserova.com](http://www.silviaheiserova.com)

Silvia Binda Heiserova explores concepts of symbolic masculine power, its historical contexts, mechanisms of its establishing, while rethinking patterns of social perception. She intends to visualize an experience with the urban environment, which is based on a personal observation but goes beyond the subjective and approaches a universal feeling of discomfort. The urban space is perceived from a feminist perspective and depicted as a system of imposed shapes and lines which encloses symbols and vestiges of a patriarchal society and its history – a story being told from a limited point of view, appearing as “the reality”.

With the aim to question the legitimacy of patriarchal power through its symbolic representations, Silvia experiments with fragmentation, hybridization of elements, colours and forms. The systematic symbolic self-limitation by imposing strict rules in the use of elements and colours is integral to Silvia's works.

Currently, Silvia is working on a body of works-in-progress combining video art and screen printing in order to depict the limitations of a gendered and exclusive urban space. These new works aim to reflect a feeling of anxiety, of being trapped in a loop of repeating trajectories, actions and sensations. The use of hand-cut stencils and analogue methods in the creative screen printing process allows Silvia space for error, experimentation and randomness that serve as new features both on a visual and symbolical level.





páginas 406-407: *At The Printing Table: Silvia Binda Heiserova*, visita guiada, Viadukt Screen Prints, Viena, 2018.



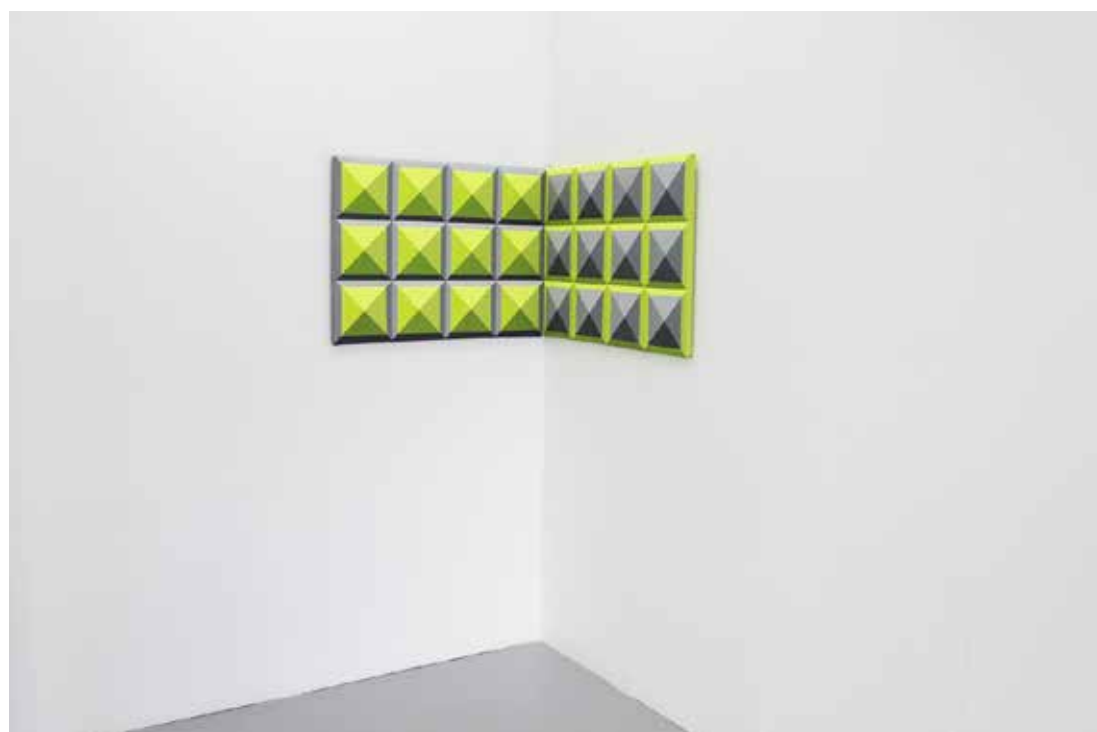




# URBAN HI(S)STORY

BERLIN BLUE art gallery, Berlin  
31 de marzo - 22 de abril 2017

Comisaria: Nele Ouwens





*Urban Hi(s)story*, vistas de la exposición, Berlin Blue art gallery, Berlin, 2017.



*Urban Hi(s)story*, vista de la exposición, Berlin Blue art gallery, Berlin, 2017.

**Silvia Binda Heiserova**  
**URBAN HI(S)STORY**

April 1 – April 22 2017

OPENING: Friday, March 31, 6 – 9 pm

OPEN: Tue – Sat, 2 – 7 pm and by appointment

Silvia Binda Heiserova is a painter who explores concepts of symbolic masculine power, its historical contexts, mechanisms of its establishing, while rethinking patterns of social perception. With the aim to question the legitimacy of patriarchal power through its symbolic representations, Silvia experiments with fragmentation, hybridization of elements, colors and forms.

With her latest artworks Silvia perceives the urban space from a feminist perspective and depicts it as a neat system of imposed shapes and lines which encloses symbols and vestiges of a patriarchal society and its history - a story being told from a limited point of view, appearing as "the reality". URBAN HI(S)STORY through the works of this exhibition appears as a story of winners, a story being told within the rules of a restricted system that constantly reproduces itself, its patterns of representation, perception and communication.

Silvia is addressing this limited viewpoint by consequently making use of its establishing elements. Male busts, phallogocentric shapes like obelisks and very restricted geometrical elements that dominate the urban space serve as the vocabulary of her works. By de- and reconstructing its patterns and representations, Silvia's works make the patriarchal paradigm visible. In order to point out the system's operational rules she makes extensive use of the binary concept through her choice of colors. Connotations like male/female or culture/nature come to mind. At the same time the highly contrasting chromatic colors yellow and black may serve as a sign of warning, like e.g. in toxicity labels. Systematic symbolic self-limitation by imposing strict rules in the use of elements and colors is integral to Silvia's latest works. As a subtle attempt of liberation serves therefore her implementation of the modular concept: her compositions often consist of several canvases, that can be arranged in various ways. The re-arranging of modules can be seen as an act of interference that points towards the possibility of change over time while currently still being trapped in the system's patterns and forced to handle its constituting elements.

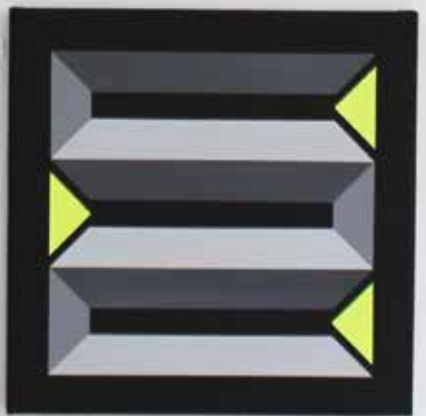
Silvia is a slovakian artist based in Bratislava and Valencia (Spain). She has strong ties to Berlin and has also been located in Rio de Janeiro (Brazil) for a work-stay in the recent past. Silvia works with acrylic paint and pigment transfer, her motives are thoughtfully composed in a process that combines visual inspiration like photography with theoretical impulses from the fields of gender studies, critical historiography and art history. The sex of public spaces, gendered urban elements and feminist views on architecture today are foundational concepts in her current practice.

The artist will be present in Berlin for the opening and throughout the show. Curated by Nele Ouwens.



*Urban Memory* serie, vista de la instalación, Berlin Blue art gallery, Berlin, 2017.







*Urban Hi(s)story*, vista de la vídeo-instalación, Berlin Blue art gallery, Berlin, 2017.

# Interview with Silvia Binda Heiserova

With her new works, Silvia visualizes an experience with the urban environment, which is based on a personal observation but goes beyond the subjective and approaches a universal feeling of discomfort. We talked to her about her works in her studio in Bratislava.

BERLIN BLUE ART

MAY 28TH, 2017 3:59 PM

*Berlin Blue Art: Your exhibition is about the urban space and how history and collective memory manifest themselves there. How did you find these topics and what discoveries did you make?*

Silvia Binda Heiserova: While I was still studying, I was intensively interested in the city's psychogeographic cartography. From this came a collective artistic project where we identified the development of the feminist movement of a concrete city historically and geographically. This led to the question: why are some events or people immortalized in the urban space while others are forgotten? This led to the knowledge that it is mostly men who receive a dedicated commemorative monument, after whom streets, squares and institutions are named, while women are a striking minority in urban symbolism. This is regarded as a universal phenomenon of western metropolises, so one could argue that the underrepresentation of women in the urban space is repetitive and systematic.



*Carmen Gomes*, 2017. Acrílico sobre tela, composición modular de 9 piezas, 40x40 cm cada una.  
Vista de la instalación, Berlin Blue art gallery, Berlin, 2017.

*On the subject of urban space / architecture and gender: what exactly is the male-dominated city? How could a counter-design or a balanced model look like?*

Public life in the city was for a long time regarded as the territory of the men, while the domestic space was the place where the woman (the housewife, the mother) belonged. When we look back in history, women did not have equal access to public life, they did not have the same opportunities to participate in urban life, to use the urban space, and certainly not to shape it. All this influences the functional, visual and symbolic level of urban life, even to this day. The city has the original purpose of being productive, rational, effective, intellectual, fast and active, which are all attributes traditionally associated with masculinity. The visual and symbolic levels of the urban elements shape the perception of the sexes in the way they are represented. These elements include commemorative manifestations, such as monuments, statues, busts and street names, which are reminiscent of the male presence and patriarchal power. I believe that the inclusion of women in the image of the urban should happen within a natural process that reflects the current state of society and therefore can not be enforced, ordered or planned. The question is - are we as a society willing to accept and publicly appreciate active, self-confident, self-determined, intellectual women in positions of power as a desired image of women? The feminist exertions of the past few decades have changed a great deal, and I hope that we are on the right track, even if, in my opinion, the change is still too slow.

*Do you call yourself a feminist? If so, what role does it play for your art?*

To have a feminist consciousness and to live it everyday is self-evident to me and much more important than to declare myself as a feminist, which is a concept that is now popularized and can be confusing. For if you go into details, there are many different feminisms, such as equality feminism, difference feminism, individual feminism or post-feminism, which are

categories that confuse me and I do not identify with all of them. For me, feminism is a form of critical thinking against the historically masculinely dominated society in which we live, which shapes us. This refers to every aspect of life, especially to everyday life, where we are in various social situations, contacts, environments and power relations. Thanks to the feminist movement, we have been able to develop a consciousness which enables us to question the given reality both individually and collectively, to defy prescribed norms and to make changes. My artistic ideas and concepts are clearly feminist by critically questioning the patriarchal society and its manifestations. With my work, I intend to visualize an experience with the urban environment, which is based on a personal observation but goes beyond the subjective and approaches a universal feeling of discomfort. Whether it is a geometrically abstract vision of the gloomy nightly fragmented city, a decontextualized image of the exaggeratedly symmetrical bust, or a play with the color symbolism of restriction and danger.

*How do you proceed? How do you get from an idea to a work to a series? When did you discover the modular principle and why do you use it?*

At the beginning of an idea is a concrete encounter with a phenomenon of the urban environment with which I am currently working. This I then document audiovisually or photographically and then work out of this material. An important part of my process involves the gathering of information and theoretical knowledge on the chosen subject as an aid to my concept. I try to define a framework of the visual concept by defining the key terms, such as repetition, symmetry, constraint, binarity, fragmentation, and apply it in the creative process. The use of the modular principle allows me to have a direct variability of composition and symbolic meaning. The individual parts of a modular composition have their own content, which is then supplemented and strengthened in conjunction with the remaining parts. At the same time, the modular concept represents a dynamic of change in time and space, the

constituent elements do not remain static, they are in motion. Nothing is unchangeable.

*Regarding reception: Is it important to you that your works are viewed and understood in a particular way? If so, which one?*

Certainly, I am not insisting on a pre-determined way to interpret my works. Each interpretation is individual, personal and subjective in its own way, which is ultimately an enriching factor, as I can discover new levels and contents of the works, which I was perhaps not aware of before. Nevertheless, I try to give the audience a thematic framework, through the titles of the works, the selection of the visual vocabulary and the series as a whole. The series is intended to bring together individual fragments that as a whole tell a story, make a statement and stimulate reflection.

Entrevista publicada en Artsy, 28 de mayo de 2017,

<https://www.artsy.net/bba-gallery/article/berlin-blue-art-interview-silvis-binda-hiserova>.





# TO SEE IF

Exposición final de la residencia artística:

Institut für Alles Mögliche, Berlin  
1 de agosto - 2 de septiembre 2016

Comisario: Valerio Mazzetti Rossi



páginas 424-425: *To See If*, vistas de la exposición, Institut für Alles Mögliche, Berlin, 2016.



# TO SEE IF



AUGUST  
25th  
19.00

Schererstr. 9-10  
Berlin

Cartel de la exposición *To See If*, Institut für Alles Mögliche, Berlin, 2016.

# Curator Statement

## **Artist Residency**

**Institut für Alles Mögliche**

**1.8.2016 - 2.9.2016**

After a purely abstract artistic phase, Silvia comes to a complete geometric transfiguration of urban space in which she understands how intricate and ordered the human passage is.

In this neat social system of shapes and lines, there is something that surpasses every canvas and architectural frames: the domination of masculine power which “erects” itself as an urban memory, as an interpretation of history. In an ongoing dialogue between photography and painting, Silvia Binda Heiserova denounces the public constraints and misogyny.

In her artworks, the human identity appears fragmented and the woman, in her symbolic appearance, turns around, showing a loss, a mathematical and allegorical lack of presence. The (un)known world is seen for what it looks like: an affable, intricate space where male straight-lines loosen itself arrogantly over painting, over photography, over all those un-bodied bodies.

Valerio Mazzetti Rossi  
Art Curator



páginas 428-29: Vistas del estudio, residencia artística Institut für Alles Mögliche, Berlin, 2016.







# SAARA NIGHTS

Exposición final de la residencia artística:

Despina residency, Largo das Artes, Rio de Janeiro  
1 de mayo - 31 de mayo 2016

Comisario: Bernardo José de Souza



Cartel de la exposición *Saara Nights*, Largo das Artes, Río de Janeiro, 2016.

ARTISTA EM RESIDÊNCIA \_ SILVIA BINDA HEISEROVA

TEXTO \_ BERNARDO JOSÉ DE SOUZA

A jovem artista eslovaca Silvia Heiserova chegou ao Rio de Janeiro interessada em explorar o espaço urbano enquanto arena política, onde o embate entre os gêneros ganha corpo na arquitetura e nos monumentos que contam a História. Sua ideia inicial era partir dos obeliscos e monolitos encontrados pelas cidades para investigar as dinâmicas de poder que se estabelecem a partir das formas verticais, bélicas e duradouras; que consolidam a supremacia masculina e reforçam a força bruta, ao passo em que desprezam o papel de mulheres cujas atuações foram tão fundamentais à construção histórica quanto desprezadas pelas grandes narrativas.

Via de regra, a história é contada pelos mais fortes, pelos vencedores. Esses relatos, sejam eles escritos no papel ou erguidos em praça pública, partem de uma ideia de permanência, e mesmo de monumentalidade, e raras vezes se ocupam dos perdedores, das minorias, dos mais frágeis; em geral, tratam das trincheiras nos campos de guerra, mas frequentemente esquecem-se das batalhas travadas em outras esferas, quiçás menos públicas e de economia privada.

A premissa feminista que vinha orientando Silvia foi mantida, embora sua pesquisa tenha tomado um rumo um tanto mais figurativo. Anteriormente, a forma fálica dos obeliscos havia funcionado como padronagem, mosaico, conjunto de formas que encontravam na promiscuidade das geometrias seu teor e força políticas. Entretanto, já era possível identificar ali a construção de um repertório que enxergava, na confusão das formas, a possibilidade de articular um discurso que justamente tornasse a suposta objetividade do relato histórico uma grande e vaga abstração.

O projeto que a artista ora apresenta na Despina | Largo das Artes traça percurso similar à sua proposta original, embora desta vez vá buscar não mais na geometria do obelisco a abstração do “sexo forte”, mas sim na própria representação de figuras históricas a quase onipresença do herói masculino. Seu foco recai, portanto, sobre os bustos que ocupam



*Saara Nights*, vista de la exposición, Largo das Artes, Rio de Janeiro, 2016.



os espaços públicos do Rio de Janeiro – praças, parques, passeios, esplanadas etc. Esta forma tradicional de escultura, destinada a preservar à posteridade nomes eminentes da História, constituiu-se, ao longo do tempo, não apenas em uma das mais conservadoras vertentes da escultura, como também em uma das mais reacionárias estratégias para consagrar no imaginário coletivo um sem fim de generais e militares afins.

O que vemos como resultado da pesquisa de Heiserova são um tríptico e um díptico. O primeiro, composto por três bustos ou figuras históricas em bronze: ao centro, vemos apenas a parte de trás da cabeça da cantora lírica Carmem Gomes (1900 – 1955), ladeada por dois perfis masculinos – o do líder da Revolução Acriana José Plácido de Castro (1873 – 1908) e o do abolicionista Conde de Affonso Celso (1860 – 1938) –, cujos olhares para ela convergem. O segundo, resultado da fragmentação dos bustos de Mestre Valentim (1745 – 1813), artista colonial e autor do projeto do Passeio Público no Rio de Janeiro, e de Clóvis Bevilacqua (1859 – 1944), jurista, filósofo e historiador brasileiro. Solitária em meio a duas figuras masculinas, Carmem Gomes é excessão na estatuária pública brasileira, bem como de grande parte das cidades do Brasil e do mundo. Vista de costas, torna-se emblemática das perversas lacunas históricas promovidas por uma história pública contada por homens.

A ação de Silvia Heiserová ecoa, de algum modo, o gesto do artista Fred Wilson, que em 1992, na Maryland Historical Society, em Baltimore, apresenta a instalação Mining the Museum, na qual reorganiza as peças do museu e, em uma de suas salas, exhibe ao centro um globo terrestre ladeado, pela direita, por uma série de pedestais de mármore branco sobre os quais repousam as cabeças de figuras notórias dos EUA, e, pela esquerda, por outra série de pedestais de pedra negra, em cima dos quais paira a ausência de três importantes personagens negros na história daquele mesmo país.



*Saara Nights*, vista de la exposición, Largo das Artes, Rio de Janeiro, 2016.







# Bibliografía

- Adams, Jon, y Edmund Ramdsen. "Rat Cities and Beehive Worlds: Density and Design in the Modern City." *Comparative Studies in Society and History* 53, no. 4 (October 2011): 722-56. <https://doi.org/10.1017/S0010417511000399>.
- Agrest, Diana. "The Return of the Repressed: Nature." En *The Sex of Architecture*, editado por Diana Agrest, Patricia Conway y Leslie Kanes Weisman, 49-68. New York: Harry N. Abrams, 1996.
- Agrest, Diana I. "Architecture from Without: Body, Logic, and Sex." *Assemblage*, no. 7 (October 1988): 28-41. <https://doi.org/10.2307/3171074>.
- Ambrose, Gavin, Paul Harris, y Sally Stone. *The Visual Dictionary of Architecture*. Lausanne: AVA Publishing, 2008.
- Amin, Heba, y Chen Tamir. "Within the Urban Ruins." *Keen On Magazine*, no. 3 (2016). <http://concrete.keenonmag.com/18/>.
- Auping, Michael. *Jenny Holzer*. New York: Universe Publishing, 1992.
- Baird, Kingsley. "Patterns of Ambivalence. The Space between Memory and Form." En *Rhetoric, Remembrance, and Visual Form*, editado por Anne Teresa Demo y Bradford Vivian, 113-27. New York: Routledge, 2012.
- Baldacci, Paolo, ed. *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus: A Look Into the Invisible*. Firenze: Mandragora, 2010.
- Banham, Reyner. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* London: Architectural Press, 1968.
- Barthes, Roland. *Elements of Semiology* [1964]. Traducido por Annette Lavers y Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1968.

- Battersby, Christine. "The Architect as Genius: Feminism and the Aesthetics of Exclusion." *Alba* 1, no. 3 (June-July 1991): 10-17.
- Baumhoff, Anja. *The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar*. Berlin: Peter Lang, 2001.
- Bellew, R. Shelton. "Examining the Apocalyptic in Roberto Saviano's Gomorra." *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies* 52, no. 2 (August 2018): 505-22. <https://doi.org/10.1177/0014585818755358>.
- Benjamin, Walter. *Einbahnstrasse*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1928.
- Bentivoglio, Mirella, y Franca Zoccoli. *The Women Artists of Italian Futurism: Almost Lost to History*. New York: Midmarch, 1997.
- Berkeley, Ellen Perry, y Matilda Mac Quaid, eds. *Architecture: A Place for Women*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1989.
- Bille, Mikkel, y Tim Flohr Sørensen. "Into the Fog of Architecture." En *Elements of Architecture: Assembling Archaeology, Atmosphere and the Performance of Building Spaces*, editado por Mikkel Bille y Tim Flohr Sørensen, 1-29. New York, NY: Routledge, 2016.
- Bohn, Willard. *The Other Futurism. Futurist Activity in Venice, Padua, and Verona*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- Bollnow, Otto F. "Lived-Space." *Philosophy Today* 5, no. 1 (Spring 1961): 31-39. <https://doi.org/10.5840/philtoday1961513>.
- Bondi, Liz. "Gender Symbols and Urban Landscapes." *Progress in Human Geography* 16, no. 2 (1992): 157-70. <https://doi.org/10.1177/030913259201600201>.
- Booth, David. "Nietzsche's 'Woman' Rhetoric: How Nietzsche's Misogyny Curtails the Implicit Feminism of His Critique of Metaphysics." *History of Philosophy Quarterly* 8, no. 3 (July 1991): 311-25. <http://www.jstor.org/stable/27743985>.
- Borden, Iain, Joey Kerr, Jane Rendell, y Alicia Pivaro, eds. *The Unknown City. Contesting Architecture and Social Space*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination* [1998]. Traducido por Richard Nice. Stanford: Stanford University Press, 2001.

- Boyer, M. Christine. "The Return of Aesthetics to City Planning." *Society* 25, no. 4 (May/June 1988): 49-56. <https://doi.org/10.1007/bf02695725>.
- Boys, Jos. "Women and Public Space." En *Making Space: Women and the Man-Made Environment*, Matrix, 37-54. London: Pluto Press, 1984.
- Breitwieser, Sabine, Laura J. Hoptman, Michael Darling, y Jeffrey Grove. *Isa Genzken Retrospective*. New York: Museum of Modern Art, 2013.
- Brett, Guy. "Lygia Clark: In Search of the Body." *Art in America* 82, no. 7 (July 1994): 56-63, 108.
- Broude, Norma, y Mary D. Garrard. *The Expanding Discourse, Feminism and Art History*. Oxford: Westview Press, 1992.
- Brozan, Nadine. "Downtown Athletic Club Admits Women." *The New York Times*, December 20, 1977.
- Butler, Cornelia, y Lisa Gabrielle Mark, eds. *WACK!: Art and the Feminist Revolution*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.
- Cairns, Stephen, y Jane M. Jacobs. *Buildings Must Die: A Perverse View of Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2014.
- Calle, Sophie, y Jean Baudrillard. *Suite Vénitienne: Please Follow Me*. Seattle: Bay Press, 1988.
- Castells, Manuel. "European Cities, the Informational Society, and the Global Economy." *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie* 84, no. 4 (1993): 247-57.
- Castells, Manuel. *The Urban Question. A Marxist Approach*. Traducido por Alan Sheridan. London: Edward Arnold, 1977.
- Chave, Anna C. "The Guerrilla Girls' Reckoning." *Art Journal* 70, no. 2 (2011): 102-11. <https://doi.org/10.1080/00043249.2011.10791004>.
- Chave, Anna C. "'Who Will Paint New York?': 'The World's New Art Center' and the Skyscraper Paintings of Georgia O'Keeffe." *American Art* 5, no. 1/2 (1991): 87-107. <https://doi.org/10.1086/424109>.
- Chicago, Judy. "Georgia O'Keeffe: Artists' Views." *Tate Etc.*, no. 37 (Summer 2016): 72-77.

- Cirlos, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- Civitas. *Smart Choices For Cities. Gender Equality and Mobility: Mind the Gap!* Civitas: 2014. Consultado 12 de febrero de 2021. [https://civitas.eu/sites/default/files/civ\\_pol-an2\\_m\\_web.pdf](https://civitas.eu/sites/default/files/civ_pol-an2_m_web.pdf).
- Clack, Beverly, ed. *Misogyny in the Western Philosophical Tradition*. London: Macmillan Press, 1999.
- Clark, Lygia, y Hélio Oiticica. *Cartas 1964 – 1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- Cohen, Ana Paula. “The Monument in Relation to City and Memory.” Paper presentado en la conferencia Occasional Cities—Post-It City and Other Forms of Temporality, Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, 2005. Consultado 22 de diciembre de 2020. <https://tinyurl.com/4jethewc>.
- Coleman, Debra, Elizabeth Denza y Carol Henderson, eds. *Architecture and Feminism*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Condit, Carl W. “The First Reinforced-Concrete Skyscraper: The Ingalls Building in Cincinnati and Its Place in Structural History.” *Technology and Culture* 9, no. 1 (January 1968): 1-33. <https://doi.org/10.2307/3102041>.
- Corn, Wanda M. “Painting Big - O’Keeffe’s Manhattan.” *American Art* 20, no. 2 (2006): 22-25. <https://doi.org/10.1086/507496>.
- Corroto, Carla. “The Politics of Masculinity and Sacred Space.” *Journal of Architectural Education* 55, no. 2 (2001): 113-17. <https://doi.org/10.1162/104648801753199536>.
- Cortés, José Miguel G. *Héroes Caídos: Masculinidad y Representación*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001.
- Cortés, José Miguel G. *Hombres de mármol: Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Barcelona: Egales, 2004.
- Cortés, José Miguel G. “¿Tienen Género los Espacios Urbanos?” *Artecontexto*, no. 8 (2005): 22-29.
- Costa, Lúcio. “Relatório do Plano Piloto de Brasília [1957].” En *Relatório do Plano Piloto de Brasília*, 18-34. Brasília: GDF, 1991.

- Courland, Robert. *Concrete Planet: The Strange and Fascinating Story of the Worlds Most Common Man-made Material*. Amherst, NY: Prometheus, 2011.
- Crinson, Mark, ed. *Urban Memory. History and Amnesia in the Modern City*. London: Routledge, 2005.
- Curtis, William J.R. *Le Corbusier: Ideas and Forms*. London: Phaidon, 1986.
- Da Costa Meyer, Esther. "La Donna è Mobile: Agoraphobia, Women, and Urban Space." En *The Sex of Architecture*, editado por Diana Agrest, Patricia Conway y Leslie Kanes Weisman, 141-56. New York: Harry N. Abrams, 1996.
- Darke, Jane. "The Man-Shaped City." En *Changing Places: Women's Lives in the City*, editado por Chris Booth, Jane Darke y Susan Yeandle, 88-99. London: Paul Chapman Publishing, 1996.
- Day, Kristen. "Feminist Approaches to Urban Design." En *Companion to Urban Design*, editado por Tribid Banerjee y Anastasia Loukaitou-Sideris, 150-61. London: Routledge, 2011.
- Dekel, Tal. *Gendered: Art and Feminist Theory*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Demo, Anne Teresa. "The Guerrilla Girls' Comic Politics of Subversion." *Women's Studies in Communication* 23, no. 2 (2000): 133-56. <https://doi.org/10.1080/07491409.2000.10162566>.
- Dhir, Ravindra K., y Michael J. McCarthy, eds. *Concrete In The Service Of Mankind. Appropriate Concrete Technology*. London: Chapman & Hall, 1996.
- Dombrowski, Damian. "'Sentimento del contrario': Giorgio De Chirico's Irony and Luigi Pirandello's Umorismo." *Italian Modern Art* 4 (July 2020): 1-31. Consultado 5 de septiembre de 2020. <https://tinyurl.com/37kvhavj>.
- Dovey, Kim. *Framing Places. Mediating Power in Built Form*. London: Routledge, 1999.
- Dörhöfer, Kerstin. "Symbols of Gender in Architecture and Urban Design." En *City and Gender. International Discourse on Gender, Urbanism and Architecture*, editado por Ulla Terlinden, 83-104. Opladen: Leske + Budrich, 2003.

- Dresser, Madge. "Set in Stone? Statues and Slavery in London." *History Workshop Journal* 64, no. 1 (Autumn 2007): 162-99. <https://doi.org/10.1093/hwj/dbm032>.
- Drohojowska-Philp, Hunter. *Full Bloom: The Art and Life of Georgia O'Keeffe*. New York: W.W. Norton & Company, 2006.
- Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen, 2015.
- Edensor, Tim. "Incipient Ruination. Materiality, Destructive Agencies and Repair." En *Elements of Architecture: Assembling Archaeology, Atmosphere and the Performance of Building Spaces*, editado por Mikkel Bille y Tim Flohr Sørensen, 348-64. New York, NY: Routledge, 2016.
- Eklund, Douglas. *The Pictures Generation, 1974-1984*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2009.
- Export, Valie. *Body Configurations, 1972 – 76*. Galerie Thaddaeus Ropac, 2018. Vídeo sobre la exposición, 4:29. [https://youtu.be/fhFNhjT\\_k](https://youtu.be/fhFNhjT_k).
- Fanella, David A. *Reinforced Concrete Structures: Analysis and Design*. New York: McGraw-Hill, 2011.
- Faxedas, M. Lluïsa. "Women Artists of Cercle Et Carré. Abstraction, Gender and Modernity." *Woman's Art Journal* 36, no. 1 (Spring/Summer 2015): 37-46.
- Fenz, Werner. "Valie Export. Zeit und Raum der Fotografie." *Eikon*, no. 26/27 (1998): 74-77.
- Ferguson, Bruce. "Wordsmith: An Interview with Jenny Holzer." *Art in America* 74, no. 12 (December 1986): 109-15.
- Ferriss, Hugh. *The Metropolis of Tomorrow*. New York: Ives Washburn, 1929.
- Fialová, Irena, ed. *Architektura a současné město*. Praha: Zlatý řez, 2016.
- Frac Centre. "Territories." *Architecture & Eaux. Dossier pédagogique* (2015): 4-8.
- Frampton, Kenneth. *The Evolution of 20th Century Architecture: A Synoptic Account*. Wien: Springer, 2007.
- Fryd, Vivien Green. *Art and the Crisis of Marriage: Edward Hopper and Georgia O'Keeffe*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

- Fryd, Vivien Green. "Georgia O'Keeffe's 'Radiator Building': Gender, Sexuality, Modernism, and Urban Imagery." *Winterthur Portfolio* 35, no. 4 (2000): 269–89. <https://doi.org/10.1086/496831>.
- Gerke, Stefanie. "Living On The Edge?" *Photographies* 11, no. 2/3 (2018): 251–65. <https://doi.org/10.1080/17540763.2018.1445015>.
- Gillette, King Camp. *The Human Drift*. Boston: New Era Publishing Co., 1894.
- Gillis, John R., ed. *Commemorations. The Politics of National Identity*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Gilloch, Graeme. *Myth & Metropolis. Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity Press, 1997.
- Glasmeier, Michael, y Tania Prill. *Typografie als künstlerisches Ereignis*. Hamburg: Textem, 2016.
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.
- Goldberg, Alfred. *The Pentagon: The First Fifty Years*. Washington, D.C.: Historical Office, Office of the Secretary of Defense, 1992.
- Gouma-Peterson, Thalia. *Miriam Schapiro: Shaping the Fragments of Art and Life*. New York: Harry N. Abrams Publishers, 1999.
- Greater London Council Department of Architecture and Civic Design. *An Introduction to Housing Layout: a GLC Study*. London: Architectural Press, 1978.
- Greene, Sally. "The Pull of the Oracle: Personalized Mythologies in Plath and de Chirico." *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 25, no. 1 (Winter 1992): 107-20. <https://www.jstor.org/stable/24780589>.
- Grosenick, Uta, ed. *Women Artists in the 20th and 21st Century*. Köln: Taschen, 2001.
- Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory* [1941, 1952]. Editado y traducido por Lewis A. Coser. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

- Hallensleben, Markus. "Importing Valie Export: Corporeal Topographies in Contemporary Austrian Body Art." *Modern Austrian Literature* 42, no. 3 (2009): 29–49. <https://jstor.org/stable/24649952>.
- Hand, Janet. "Sophie Calle's Art of Following and Seduction." *Cultural Geographies* 12, no. 4 (2005): 463–84. <https://doi.org/10.1191/1474474005eu3440a>.
- Hansen, Malene Vest. "Public Places - Private Spaces Conceptualism, Feminism and Public Art: Notes on Sophie Calle's The Detachment." *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History* 71, no. 4 (2002): 194–203. <https://doi.org/10.1080/002336002762506125>.
- Hayden, Dolores. *The Power of Place. Urban Landscapes as Public History*. Cambridge: The MIT Press, 1995.
- Hayden, Dolores. "Skyscraper Seduction, Skyscraper Rape." *Heresies* 1, no. 2 (May 1977): 108-15.
- Heidegger, Martin. "Bauen Wohnen Denken. [1951]" En *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 7: Vorträge und Aufsätze*, 145-64. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.
- Heiferman, Marvin. "In Front of the Camera, Behind the Scene: Cindy Sherman's 'Untitled Film Stills'." *MoMA*, no. 25 (1997): 16–19. <https://www.jstor.org/stable/4381356>.
- Heller, Eva. *Psicología del color*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- Hilberseimer, Ludwig. *Metropolisarchitecture and Selected Essays*. Editado por Richard Anderson. New York: GSAPP Books, 2012.
- Hollander, John. "Hopper and the Figure of Room." *Art Journal* 41, no. 2 (1981): 155-60. <https://doi.org/10.2307/776465>.
- Holston, James. *The Modernist City. An Anthropological Critique of Brasilia*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- Hooks, Gregory. "The Rise of the Pentagon and U.S. State Building: The Defense Program as Industrial Policy." *American Journal of Sociology* 96, no. 2 (1990): 358-404. <https://doi.org/10.1086/229533>.



- Hooper, Barbara. "Urban Space, Modernity, and Masculinist Desire." En *Embodied Utopias*, editado por Amy Bingaman, Lise Sanders y Rebecca Zorach, 55-78. London: Routledge, 2002.
- Hosey, Lance. "Hidden Lines: Gender, Race, and the Body in 'Graphic Standards'." *Journal of Architectural Education* 55, no. 2 (2001): 101-12. <https://doi.org/10.1162/104648801753199527>.
- Hughes, Gordon. "Power's Script: Or, Jenny Holzer's Art After 'Art After Philosophy'." *Oxford Art Journal* 29, no. 3 (2006): 419-40. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcl017>.
- Iskin, Ruth. "Anita Steckel's Feminist Fantasy: The Making of a New Ideology." *Chrysalis*, no. 3 (1977): 93-95.
- Jakubowska, Agata. "The Circulation of Feminist Ideas in Communist Poland." En *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, editado por Beata Hock y Anu Allas, 135-48. New York: Routledge, 2018.
- Jencks, Charles. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. London: Allen Lane, 1973.
- Johnson, Donald Leslie. *The Architecture of Walter Burley Griffin*. Melbourne: Macmillan, 1977.
- Jones, Amelia. "Tracing the Subject with Cindy Sherman." En *Cindy Sherman: Retrospective*, Amada Cruz, Elizabeth A. T. Smith, y Amelia Jones, 32-49. New York: Thames & Hudson, 2001.
- Kahlo, Frida, y Kathe Kollwitz. "Transgressive Techniques of the Guerrilla Girls." *Getty Research Journal*, no. 2 (2010): 203-8. <https://doi.org/10.1086/grj.2.23005421>.
- Kamimura, Masako. "Barbara Kruger: Art of Representation." *Woman's Art Journal* 8, no. 1 (1987): 40-43. <https://doi.org/10.2307/1358339>.
- Katz, M. Barry. "The Women of Futurism." *Woman's Art Journal* 7, no. 2 (Autumn 1986 - Winter 1987): 3-13. <http://www.jstor.org/stable/1358299>.

- Kern, Leslie. *Sex and the Revitalized City: Gender, Condominium Development, and Urban Citizenship*. Toronto: UBC Press, 2010.
- Kirstein, Lincoln, y Julien Levy. *Murals by American Painters and Photographers*. New York: The Museum of Modern Art, 1932.
- Koolhaas, Rem. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* [1978]. New York: The Monacelli Press, 1994.
- Kotz, Mary Lynn. "Georgia O'Keeffe at 90." *ArtNews* 76 (December 1971): 36-45.
- Krauss, Rosalind E. *Cindy Sherman: 1975-1993*. New York: Rizzoli, 1993.
- Kruger, Barbara. *Remote Control: Power, Cultures and the World of Appearances*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
- Kuh, Katharine. *The Artist's Voice. Talks With Seventeen Artists*. New York: Harper & Row, 1962.
- Lack, Jessica, ed. *Why Are We 'Artists'? 100 World Art Manifestos*. London: Penguin, 2017. Libro electrónico EPUB.
- Le Corbusier. *The Modulor* [1948]. Traducido por Peter de Francia y Anna Bostock. London: Faber and Faber, 1958.
- Le Corbusier. *Modulor 2* [1955]. Traducido por Peter de Francia y Anna Bostock. London: Faber and Faber, 1958.
- Le Corbusier. *Towards A New Architecture* [1923]. Traducido por Frederick Etchells. New York: Dover Publications, 1986.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space* [1974]. Traducido por Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
- Levin, Gail. "Censorship, Politics and Sexual Imagery in the Work of Jewish-American Feminist Artists." *NASHIM: A Journal of Jewish Women's Studies and Gender Issues*, no. 14 (Fall 2007): 63-96. <https://doi.org/10.2979/nas.2007.-.14.63>.
- Levin, Gail. *Edward Hopper: An Intimate Biography*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.
- Levin, Gail. *Edward Hopper: The Art and the Artist*. New York: W.W. Norton & Company, 1980.

- Levin, Gail. *The Thyssen-Bornemisza Collection. Twentieth-Century American Painting*. London: Sotheby's Publications, 1987.
- Leyton, Michael. *Shape as Memory. A Geometric Theory of Architecture*. Berlin: Birkhäuser, 2006.
- Lindquist-Cock, Elizabeth y Estelle Jussim. "Machismo in American Architecture." *Feminist Art Journal* 3, no. 1 (Spring 1974): 9-10.
- Looney, Ralph. "Georgia O'Keeffe." *Atlantic Monthly* 215 (April 1965): 106-10.
- Looney, Ralph. *O'Keeffe and Me: A Treasured Friendship*. Niwot, Colorado: University Press of Colorado, 1995.
- Loos, Adolf. "Ornament und Verbrechen [1908]." En *Adolf Loos, Sämtliche Schriften*, 276-88. Vienna: Verlag Herold, 1962.
- Lovlace, Carey. "Optimism and Rage. The Women's Movement in Art in New York, 1969-1975." *Woman's Art Journal* 37, no. 1 (Spring/Summer 2016): 4-11. <https://www.jstor.org/stable/26452049>.
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press, 1960.
- Lynes, Barbara Buhler. "Georgia O'Keeffe and Feminism: A Problem of Position." En *The Expanding Discourse, Feminism and Art History*, editado por Norma Broude y Mary D. Garrard, 436-49. Oxford: Westview Press, 1992.
- Lynes, Barbara Buhler. *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics: 1916-1929*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1989.
- MacCraith, Seoirse. "Who Likes Concrete?" En *Concrete In the Service of Mankind. Appropriate Concrete Technology*, editado por Ravindra K. Dhir y Michael J. McCarthy, 13-21. London: Chapman & Hall, 1996.
- Majewska, Ewa. "Ewa Partum or Feminism That is Yet to Come." En *Ewa Partum. Nic Nie Zatrzyma Idei Sztuki / Nothing Stops the Idea of Art*, editado por Maria Morzuch, 76-86. Lodz: Muzeum Sztuki w Lodzi, 2015.
- Majewska, Ewa. "Feminist Art of Failure, Ewa Partum and the Avant-Garde of the Weak." *View. Theories and Practices of Visual Culture*, no. 16 (2016). <https://doi.org/10.36854/widok/2016.16.761>.

- Mangabeira, Daniel. "Brasília Through British Media." *Arquitextos*, no. 167 (2014). Consultado 3 de marzo de 2020. <https://tinyurl.com/3w5hxx4w>.
- Maram, Sheldon. "Kubitschek and the Politics of Exuberance, 1956-1961." *Luso-Brazilian Review* 27, no. 1 (1990): 31-45. <https://www.jstor.org/stable/3513595>.
- Marcuse, Peter. "The Layered City." En *The Urban Lifeworld. Formation, Perception, Representation*, editado por Peter Madsen y Richard Plunz, 94-114. London: Routledge, 2002.
- Margetts, Martina. "Thoroughly Modern Anni." *Crafts*, no. 74 (May/June 1985): 14-21.
- Martin, Marianne W. "Reflections on De Chirico and Arte Metafisica." *The Art Bulletin* 60, no. 2 (June 1978): 342-53. <https://doi.org/10.2307/3049787>.
- Massey, Doreen. "Power-geometry and a Progressive Sense of Place." En *Mapping the Futures. Local Cultures, Global Change*, editado por Jon Bird, Barry Curtis, Tim Putnam, George Robertson y Lisa Tickner, 59-69. London: Routledge, 1993.
- Massey, Doreen. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1994.
- Matrix. *Making Space: Women and the Man-Made Environment*. London: Pluto Press, 1984.
- McFadden, Cybelle H. *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Mairwenn*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2014.
- Meerwein, Gerhard, Bettina Rodeck, y Frank H. Mahnke. *Color - Communication in Architectural Space*. Basel: Birkhäuser, 2007.
- Meyer, Richard. "Hard Targets: Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship in the 1970s." En *WACK!: Art and the Feminist Revolution*, editado por Cornelia Butler y Lisa Gabrielle Mark, 362-83. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.

- Mills, C. Wright. *The Power Elite* [1956]. New York: Oxford University Press, 2000.
- Mitchell, W. J. T. "An Interview with Barbara Kruger." *Critical Inquiry* 17, no. 2 (1991): 434–48. <https://doi.org/10.1086/448590>.
- Moorhouse, Paul. *Cindy Sherman*. London: Phaidon, 2014.
- Morshed, Adnan. *Impossible Heights. Skyscrapers, Flight, and the Master Builder*. London: University of Minnesota Press, 2015.
- Mueller, Roswitha. *Valie Export. Fragments of the Imagination*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Mulvey, Laura. *Fetishism and Curiosity*. London: British Film Institute, 1996.
- Mumford, Lewis. "Architecture and the Machine." *The American Mercury* (September 1924): 77-80.
- Mumford, Lewis. *The City in History: Its Origins and Transformations, and Its Prospects*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1961.
- Mumford, Lewis. *The Culture of Cities*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1938.
- Musil, Robert. "Unfreundliche Betrachtungen." En *Nachlass zu Lebzeiten* [1936]. Eclassica, 2013. Libro electrónico PDF.
- Müller, Vanessa Joan, y Eleanor Taylor. *Béton*. Viena: Kunsthalle Wien, 2016. Catálogo de exposición. Consultado 16 de enero de 2020. <https://kunsthallewien.at/ausstellung/beton>.
- Nas, Peter J.M., ed. *Cities Full of Symbols: A Theory of Urban Space and Culture*. Leiden: Leiden University Press, 2011.
- Newman, Peter, y Andy Thornley. *Urban Planning in Europe: International Competition, National Systems and Planning Projects*. London: Routledge, 1996.
- Nochlin, Linda. "Edward Hopper and the Imagery of Alienation." *Art Journal* 41, no. 2 (1981): 136-41. <https://doi.org/10.2307/776465>.

- Nochlin, Linda. "Miriam Schapiro: Recent Work." En *Miriam Schapiro: Shaping the Fragments of Art and Life*, Thalia Gouma-Peterson, 8-11. New York: Harry N. Abrams Publishers, 1999. Artículo originalmente publicado en *Arts Magazine* 48, no. 2 (November 1973): 38-41.
- Noever, Peter, y Kimberli Meyer, eds. *Urban Future Manifestos*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010.
- Northwestern States Portland Cement Company*. Minneapolis: Harrison & Smith, 1906.
- O'Keeffe, Georgia. *Some Memories of Drawings*. Editado por Doris Bry. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1974.
- Oechslin, Werner, y Wilfried Wang. "Les Cinq Points d'une Architecture Nouvelle." *Assemblage*, no. 4 (October, 1987): 82-93. <https://doi.org/10.2307/3171037>.
- Oosterhof, Hanneke. "Lotte Stam-Beese (1903 – 1988). From Entwurfsarchitektin to Urban-planning Architect." *Architecture & Town-Planning*, no. 1/2 (2017): 94-105. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=547641>.
- Ortner, Sherry B. "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" *Feminist Studies* 1, no. 2 (Autumn 1972): 5-31. <https://doi.org/10.2307/3177638>.
- Otto, Elizabeth, y Patrick Rössler. *Bauhaus Women. A Global Perspective*. London: Herbert Press, 2019. Libro electrónico EPUB.
- Panerai, Philippe, Jean Castex, y Jean-Charles Depaule. *Urban Forms: The Death and Life of the Urban Block*. Oxford: Architectural Press, 2004.
- Paquet, Marcel. *René Magritte 1898-1967: Thought Rendered Visible*. Köln: Taschen, 2012.
- Partum, Ewa. "Change, My Problem is a Problem of a Woman (1979)." En *Feminist Art Manifestos: An Anthology*, editado por Katy Deepwell, np. London: KT Press, 2014. Libro electrónico EPUB.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art* [1988]. London: Routledge, 2003.

- Preciado, Beatriz. *Pornotopía. Arquitectura y Sexualidad en «Playboy» Durante la Guerra Fría*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
- Preziosi, Donald. *Architecture, Language and Meaning: The Origins of the Built World and Its Semiotic Organization*. The Hague: Mouton, 1979.
- Re, Lucia. "Futurism and Feminism." *Annali d'Italianistica* 7 (1989): 253-72. <http://www.jstor.org/stable/24003870>.
- Reckitt, Helena, y Peggy Phelan. *Art and Feminism*. London: Phaidon, 2001.
- Rendell, Jane, Barbara Penner, y Iain Borden, eds. *Gender Space Architecture*. London: Routledge, 2000.
- Respini, Eva. *Cindy Sherman*. New York: The Museum of Modern Art, 2012.
- Riley, Terence, ed. *The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection*. New York: The Museum of Modern Art, 2002.
- Roessler, Kirsten Kaya. "Healthy Architecture! Can Environments Evoke Emotional Responses?" *Global Journal of Health Science* 4, no. 4 (2012): 83-89. <https://doi.org/10.5539/gjhs.v4n4p83>.
- Rolnik, Suely, ed. *Lygia Clark. Da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopra*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. Catálogo de la exposición con el mismo título en Musée des Beaux-arts de Nantes, 8 de octubre-31 de diciembre de 2005 y en Pinacoteca do Estado de São Paulo, 25 de enero-26 de marzo de 2006.
- Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 2005.
- Rose, Jacqueline. *The Haunting of Sylvia Plath*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Rubin, Eli. *Amnesiopolis: Modernity, Space, and Memory in East Germany*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Rubin, William, ed. *De Chirico*. New York: Museum of Modern Art, 1982.
- Sant'Elia, Antonio. *L'architettura futurista: Manifesto*. Milano: Movimento futurista, 1914.

- Schleier, Merrill. *Skyscraper Cinema. Architecture and Gender in American Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Schneider, Christiane. "Isa Genzken." *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, no. 2 (2000): 27-37. <https://doi.org/10.1086/aft.2.20711400>.
- Schubert, Thomas W., Sven Waldzus, y Steffen R. Giessner. "Control Over the Association of Power and Size." *Social Cognition* 27, no. 1 (2009): 1-19.
- Schwartz, Barry, Abraham Tesser, y Evan Powell. "Dominance Cues in Nonverbal Behavior." *Social Psychology Quarterly* 45, no. 2 (June 1982): 114-20.
- Scott, James C. *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Scott Brown, Denise. "Room at the Top? Sexism and the Star System in Architecture." En *Architecture: A Place for Women*, editado por Ellen Perry Berkeley, 237-46. Washington: Smithsonian Institution Press, 1989.
- Seuphor, Michel. *Abstract Painting: 50 Years of Accomplishment, from Kandinsky to Jackson Pollock*. New York: Dell Publishing, 1964.
- Seuphor, Michel. "In Defense of an Architecture [1930]." En *The Tradition of Constructivism*, editado por Stephen Bann, 177-90. New York: The Viking Press, 1974.
- Sherman, Cindy. *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*. Editado por David Frankel. New York: Museum of Modern Art, 2003.
- Siegel, Jeanne. *Art Talk: The Early 80s*. New York: Da Capo Press, 1988.
- Siry, Joseph. "Adler and Sullivan's Guaranty Building in Buffalo." *Journal of the Society of Architectural Historians* 55, no. 1 (March 1996): 6-37. <https://doi.org/10.2307/991053>.
- Slater, Tom. "Fear of the City 1882-1967: Edward Hopper and the Discourse of Anti-Urbanism." *Social & Cultural Geography* 3, no. 2 (2002): 135-54. <https://doi.org/10.1080/14649360220133916>.



- Soby, James Thrall. *Giorgio De Chirico*. New York: The Museum of Modern Art, 1955.
- Soleri, Paolo. *Arcology: The City in the Image of Man*. Cambridge: The MIT Press, 1970.
- Stein, Gertrude. “Guerrilla Girls and Guerrilla Girls BroadBand: Inside Story.” *Art Journal* 70, no. 2 (2011): 88–101. <https://doi.org/fxkf>.
- Stierli, Martino. “Building No Place. Oscar Niemeyer and the Utopias of Brasília.” *Journal of Architectural Education* 67, no. 1 (2013): 8-16. <https://doi.org/10.1080/10464883.2013.769840>.
- Stratigakos, Despina. “Unforgetting Women Architects: From the Pritzker to Wikipedia.” *Places Journal* (April 2016): n.p. <https://doi.org/10.22269/130603>.
- Stratigakos, Despina. *Where Are the Women Architects?* Princeton: Princeton University Press, 2016.
- Stuhlman, Jonathan, y Barbara Buhler Lynes. *Georgia O’Keeffe: Circling Around Abstraction*. West Palm Beach, FL: Norton Museum of Art, 2007.
- Sullivan, Louis H. “The Tall Office Building Artistically Considered.” *Lippincott’s Magazine* 58 (March 1896): 403-9.
- Tattara, Martino. “Brasílias Superquadra: Prototypical Design and the Project of the City.” *Architectural Design* 81, no. 1 (2011): 46-55. <https://doi.org/10.1002/ad.1188>.
- Taussig, Michael T. *Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Tulumello, Simone. *Fear, Space and Urban Planning: A Critical Perspective from Southern Europe*. Switzerland: Springer, 2017.
- Van Doesburg, Theo. “Der Wille zum Stil.” *De Stijl* 5, no.2 (1922): 23–32.
- Van Doesburg, Theo. “Painting: From Composition to Counter-Composition [1926].” En *De Stijl*, compilado por Hans Ludwig C. Jaffé, 201-206. New York: Harry N. Abrams, 1971.

- Venturi, Robert, Steven Izenour, y Denise Scott Brown. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, MA: MIT Press, 1988.
- Vidler, Anthony. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT, 2002.
- Vidler, Anthony. "Bodies in Space/Subjects in the City: Psychopathologies of Modern Urbanism." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 5, no. 3 (1993): 31-51.
- Volk, Gregory. "Miriam Schapiro: Then and Now." En *Miriam Schapiro. The California Years: 1967-1975*, 7-11. East Hampton, NY: Eric Firestone Press, 2016. Catálogo de exposición.
- Vollmer, Tanja C., Gemma Koppen, y Katharina Kohler. "Wie Stadtarchitektur Die Gesundheit Beeinflusst: Das PAKARA-Modell." *Bundesgesundheitsblatt - Gesundheitsforschung - Gesundheitsschutz* 63, no. 8 (2020): 972-78. <https://doi.org/10.1007/s00103-020-03188-7>.
- Vorlík, Petr, y Klára Brůhová. *Beton, Břasy, Boletice. Praha na vlně brutalismu*. Praha: Česká technika – nakladatelství ČTUV, 2020.
- Wagner, George. "The Lair of the Bachelor." En *Architecture and Feminism*, editado por Debra Coleman, Elizabeth Denza y Carol Henderson, 183-220. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Waldman, Diane. *Jenny Holzer*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1989.
- Weisman, Leslie Kanes. *Discrimination by Design: A Feminist Critique of the Man-Made Environment*. Chicago: University of Illinois Press, 1992.
- Weisman, Leslie Kanes. "Women's Environmental Rights: A Manifesto." *Heresies* 3, no. 3 (1981): 6-8.
- White, Michael. *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

- Willis, Carol. "Drawing Towards Metropolis." En *The Metropolis of Tomorrow*, Hugh Ferriss, 148-84. Princeton: Princeton Architectural Press, 1986.
- Wilson, Elizabeth. "Into the Labyrinth." En *Gender Space Architecture. An Interdisciplinary Introduction*, editado por Jane Rendell, Barbara Penner y Iain Borden, 146-53. London: Routledge, 2000.
- Wilson, Elizabeth. "The Rethoric of Urban Space." *New Left Review* 1, no. 209 (January/February 1995): 146-60.
- Wilson, Elizabeth. *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. London: Virago Press, 1991.
- Withers, Josephine. "The Guerrilla Girls." *Feminist Studies* 14, no. 2 (1988): 284-300. <https://doi.org/10.2307/3180154>.



# Índice de artistas



**ANNI ALBERS**  
218, 219, 222



**HEBA AMIN**  
133, 134



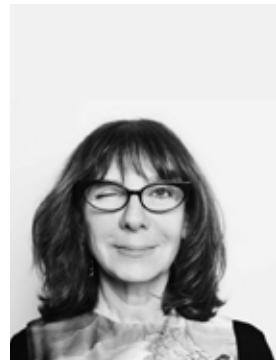
**BARBARA**  
212, 214



**JUDITH BERNSTEIN**  
247



**MONICA BONVICINI**  
130, 131



**SOPHIE CALLE**  
272-274



**BENEDETTA CAPPA**  
212, 213



**ARMELLE CARON**  
36, 37



**LYGIA CLARK**  
223-227



**ELSIE DRIGGS**  
189, 191, 192



**NATALIA DUMITRESCO**  
36, 37



**MARTHA EDELHEIT**  
246



**VALIE EXPORT**  
248-253, 256-260, 298, 379



**ISA GENZKEN**  
130, 132, 133



**GUERRILLA GIRLS**  
287-291, 293, 298



**JENNY HOLZER**  
279-287, 292, 293



**BARBARA KRUGER**  
275-279, 292, 293



**CRISTINA LUCAS**  
136-138



**LUCIA MOHOLY**  
220, 222



**MUJERES PÚBLICAS**  
120-124



**GEORGIA O'KEEFFE**  
192-206, 378



**EWA PARTUM**  
260-266, 298



**MIRIAM SCHAPIRO**  
227-234



**CINDY SHERMAN**  
267-271, 292, 379



**LOTTE STAM-BEESE**  
221-223



**ANITA STECKEL**  
235-245, 248, 253, 298, 378



**GUNTA STÖLZL**  
217, 218







# Listado de figuras y créditos

## capítulo 1 |

- 1.1 El hombre Modulor de Le Corbusier, 1946. Fuente imagen: Le Corbusier, *The Modulor* [1946] (London: Faber and Faber, 1954). 31
- 1.2 Le Corbusier al lado del Modulor fundido en la pared de hormigón, Marseille, 1952. Foto: Lucien Hervé. Fuente imagen: Willy Boesiger, *Le Corbusier 1910-65* (Birkhäuser, 1999), 310. 31

## capítulo 2 |

- 2.1 Natalia Dumitresco, *Ecriture*, ca. 1965. Colección privada. © ADAGP, Paris. Fuente: AWARE. 37
- 2.2 Natalia Dumitresco, *Composition*, 1953. © ADAGP, Paris. Fuente imagen: Artsper. 37
- 2.3 Armelle Caron, *New York / New York Rangé*. De la serie *Les Villes Rangees*, 2005-8. ©Armelle Caron. Cortesía y fuente imagen: Armelle Caron. 37
- 2.4 Paseo del Postiguet, Alicante. Foto: © Jose García. Cortesía y fuente imagen: Jose García. 38
- 2.5 Praça do Município, Lisboa. Foto: Ioana Păunescu. Fuente imagen: Igloo. 38
- 2.6 Pavimento con geometría de rombos. Fuente imagen: Pxfuel. 38
- 2.7 Estructura reticular del barrio Eixample en Barcelona. Foto: DigitalGlobe/REX Shutterstock. Fuente imagen: The Guardian. 40
- 2.8 Plano topográfico de la ciudad de Buenos Aires de Felipe Bertrés, 1822. Fuente imagen: Alfredo Taullard, *Los planos más antiguos de Buenos Aires, 1580-1880* (Buenos Aires: Peuser, 1940). 41
- 2.9 Laberinto en abadía de San Bertin, Francia. Foto: Emmanuel Wallet. Fuente imagen: W. H. Matthews, *Mazes and Labyrinths. A General Account of their History and Development* (New York: Longmans, Green and Co., 1922). 42

2.10	Laberinto en Charleval, Francia. Fuente imagen: W. H. Matthews, <i>Mazes and Labyrinths. A General Account of their History and Development</i> (New York: Longmans, Green and Co., 1922).	42
2.11	Geometría de las calles en París. Fuente imagen: Github Geoff Boeing.	43
2.12	Geometría de las calles en Washington. Fuente imagen: Github Geoff Boeing.	43
2.13	Línea amarilla zigzag. Fuente imagen: RAC Motoring Services.	44
2.14	Cuadrícula amarilla. Fuente imagen: Vialtips.	44
2.15	Réticula de distancia social en Piazza Giotto en Vicchio, Italia, 2020. Foto: Francesco Noferini. Cortesía: Caret Studio. Fuente imagen: Citymonitor.	44
2.16	<i>Plano Piloto</i> de Brasília esbozado por Lúcio Costa, 1957. Foto: Archivo Público do Distrito Federal/Fundo Novacap. Fuente imagen: Globo.	51
2.17	Vista aérea de Brasília, 2020. Fuente imagen: Google Maps.	51
2.18	Plano de <i>Superquadra Sul 108</i> , Brasília. ©Yi-Yen Wang. Fuente imagen: Cargo collective Yi-Yen Wang.	52
2.19	Vista a las superquadras de Brasília. Foto: Christopher Williams. Fuente imagen: Phillips Auctioneers.	54
2.20	Fachada de Superquadra Sul 308, Brasília. Foto: © Adolfo Despradel. Fuente imagen: Martino Tattara, “Brasílias Superquadra: Prototypical Design and the Project of the City,” <i>Architectural Design</i> 81, no. 1 (2011): 53, doi:10.1002/ad.1188.	54
2.21	Maqueta de la Praça dos Três Poderes de Oscar Niemeyer. Publicado originalmente en: <i>Módulo</i> , no. 89 (1986). Fuente imagen: Arquitextos.	56
2.22	Congreso Nacional, Brasília, 1961. Foto: © Lucien Hervé, 1961. Fuente imagen: lucienherve.com.	57
2.23	Tribunal Supremo Federal, Brasília. Fuente imagen: WikiArquitectura.	58
2.24	Palacio de Planalto, Brasília. Fuente imagen: WikiArquitectura.	59
2.25	Tribunal Superior de Australia, construido 1975-80. Foto: Alexander James. Fuente imagen: SHG lawyers.	61
2.26	Parlamento Australiano, construido 1981-88. Foto: Joonggeun Jeong. Fuente imagen: Google Maps.	61
2.27	Pentagon, construido 1941-43. Fuente imagen: Google Maps.	63
2.28	Vista aérea del Pentagon. Foto: David B. Gleason. Fuente imagen: Flickr.	64

## capítulo 3 |

- 3.1 Guaranty Building, Buffalo, New York. Diseño de Adler y Sullivan, 1895-96. Foto: Ralph Cleveland, cortesía de Crombie Taylor, FAIA. Fuente imagen: Joseph Siry, "Adler and Sullivan's Guaranty Building in Buffalo," *Journal of the Society of Architectural Historians* 55, no. 1 (March 1996): 7, doi:10.2307/991053. 69
- 3.2 Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, 1930. 73
- 3.3 Theo Van Doesburg, *Rhythm of a Russian Dance*, 1918. Peggy Guggenheim Collection, Venice (Solomon R. Guggenheim Foundation, New York). Fuente imagen: Guggenheim Venice. 74
- 3.4 Theo Van Doesburg, *Composition in Gray (Rag-time)*, 1919. Museum of Modern Art, New York. Fuente imagen: Moma. 74
- 3.5 Michel Seuphor, *Architecture*, 1973. ©Michel Seuphor. Fuente imagen: WikiArt. 76
- 3.6 Michel Seuphor, *Modulation bleue avec la Verticale*, 1973. ©Michel Seuphor. Fuente imagen: Galerie St.-John. 76
- 3.7 Piet Mondrian, *Composition No.11: London*, 1940-42. Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. © Mondrian / Holtzman Trust. Fuente imagen: Albright-Knox. 77
- 3.8 King Camp Gillette, *Metropolis*, 1894. Fuente imagen: King Camp Gillette, *The Human Drift* (Boston: New Era Publishing Co., 1894), 104. 83
- 3.9 Antonio Sant'Elia, *La Città Nuova*, 1914. Colección: Pinacoteca Civica di Palazzo Volpi, Como. Cortesía: Comune di Como. Fuente imagen: Wikimedia Commons. 85
- 3.10 Mario Chiattone, *Costruzioni per una Metropoli Moderna*, 1914. 86
- 3.11 Ludwig Karl Hilberseimer, *Hochhausstadt*, 1924. Cortesía: Art Institute Chicago. Fuente imagen: Artic. 87
- 3.12 Hugh Ferriss, *Looking West From The Business Center*, 1929. Fuente imagen: Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow* (New York: Ives Washburn, 1929), 121. 89
- 3.13 Hugh Ferriss, *Night In The Science Zone*, 1929. Fuente imagen: Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow* (New York: Ives Washburn, 1929), 125. 89
- 3.14 Theo van Doesburg, *Cité de Circulation*, 1929. Colección Netherlands Institute for Cultural Heritage. Fuente imagen: Geheugen. 91
- 3.15 Klaus Gartler y Helmut Rieder, *Die Vertikale Stadt*, 1964. © François Lauginie. Fuente imagen: Frac Centre. 93

3.16	Friedrich St. Florian, <i>Vertical City</i> , 1966. © 2021 Friedrich St. Florian. Fuente imagen: Moma.	94
3.17	Panorama de <i>Área de Negocios de Cuatro Torres</i> , Madrid. Foto: Håkan Svensson. Fuente imagen: Wikimedia Commons.	96
3.18	Torre Glòries, Barcelona. © Songquan Photography. Fuente: Bestcityscape.	99
3.19	30 St Mary Axe, Londres. Fuente imagen: Wikimedia Commons.	99
3.20	El rascacielos Trump Tower en Manhattan. © AP. Foto: Mark Lennihan. Fuente imagen: AP News.	100
3.21	El rascacielos Downtown Athletic Club en Manhattan. Fuente imagen: Rem Koolhaas, <i>Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan</i> [1978] (New York: The Monacelli Press, 1994), 153.	102
3.22	Vistas desde un penthouse en Nueva York. Foto: Deer. Fuente imagen: Brokerpulse.	104
3.23	Penthouse presentado en la revista <i>Playboy</i> , 1956. Fuente imagen: “Playboy’s Penthouse Apartment,” <i>Playboy</i> , October 1956, 65.	106

## capítulo 4 |

4.1	Edificio del Panteón, Roma. Construido 118-25 d.C. Fuente imagen: Roma Pass.	111
4.2	Edificio Ingalls Building, Cincinnati, EE.UU. Diseñado por Elzner & Anderson, construido en 1903. Foto: James Peacock. Fuente imagen: Phorio.	112
4.3	Portada del libro <i>Northwestern States Portland Cement Company</i> , 1906.	113
4.4	Eslogan “Stone and the Youth Cement”. Fuente imagen: <i>Northwestern States Portland Cement Company</i> (Minneapolis: Harrison & Smith, 1906).	113
4.5	<i>Unité d’Habitation</i> , Marseille, Francia. Diseñado por Le Corbusier, construido 1947-52. Foto: Cemal Emden. Fuente imagen: Le Corbusier World Heritage.	117
4.6	El muro de Berlín. Foto: JHVE/Shutterstock.	121
4.7	Plattenbau en el barrio Marzahn, Berlín, Alemania, 1984. © Bezirksmuseum Marzahn-Hellersdorf e.V. Fuente imagen: Bundeszentrale für politische Bildung.	122
4.8	Plattenbau en construcción en el barrio Petržalka, Bratislava, Eslovaquia, 1980. Fuente: Archivo TASR.	122

- 4.9 Robert C. Weaver Federal Building, Washington. Construido 1965-68.  
Foto: Carol M. Highsmith Archive, Library of Congress, Prints and  
Photographs Division. Fuente: Library of Congress. 126
- 4.10 Vista de la exposición *Béton*, Kunsthalle Wien, 2016. Foto: Stephan Wyckoff.  
Obras expuestas: Jumana Manna, *Government Quarter Study*, 2014, KOR Public  
Art Norway; Mark Boyle, *Secretions: Blood, Sweat, Piss and Tears*, 1978, Henie  
Onstad Collection, Hovikodden, Norwegen. Fuente imagen: Kunsthalle Wien. 129
- 4.11 Monica Bonvicini, *Add Elegance to your Poverty*, 1990/2016.  
© VG Bild-Kunst, Bonn / BILDRECHT GmbH, Wien/Vienna.  
Cortesía: Monica Bonvicini. Fuente imagen: Kunsthalle Wien. 131
- 4.12 Isa Genzken, *Luke*, 1986. © Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,  
Vienna, acquired with support of mumok Board 2011, © VG Bild-Kunst, Bonn  
/ BILDRECHT GmbH, Wien/Vienna. Fuente imagen: Kunsthalle Wien. 132
- 4.13 Heba Amin, *Project Speak2Tweet*, 2011-16. Vista de la exposición *Béton*,  
Kunsthalle Wien, 2016. Cortesía: Heba Amin y Kunsthalle Wien.  
Foto: Stephan Wyckoff. Fuente imagen: Kunsthalle Wien. 134
- 4.14 Tobias Zielony, *Stairs 2*, 2010. De la serie *Vele*. © Tobias Zielony.  
Cortesía: Tobias Zielony. Fuente imagen: KOW Berlin. 135
- 4.15 Tobias Zielony, *Sail 3*, 2010. De la serie *Vele*. © Tobias Zielony.  
Cortesía: Tobias Zielony. Fuente imagen: KOW Berlin. 136

## capítulo 5 |

- 5.1 Mujeres públicas, *Ensayo para una cartografía feminista*, vista guiada/acción, 2013.  
© Mujeres públicas. Cortesía y fuente: Mujeres públicas. 145
- 5.2 Mujeres públicas, *Ensayo para una cartografía feminista*, vista guiada/acción, 2013.  
© Mujeres públicas. Cortesía y fuente: Mujeres públicas. 145
- 5.3 Mujeres públicas, *Ensayo para una cartografía feminista*, 2012. Mapa desplegable.  
© Mujeres públicas. Cortesía y fuente: Mujeres públicas. 146
- 5.4 Mapa de la distribución de las calles de València a base de género.  
© GeoChicas. Fuente: Geochicas OSM Github. 149
- 5.5 Sorolla Cafe, València. Fuente imagen: Google Maps. 151
- 5.6 Sorolla Palace Hotel, València. Fuente imagen: Google Maps. 151
- 5.7 Instituto Sorolla en València. Fuente imagen: Arquitectura y empresa. 151

5.8	Mural de María Blasco, obra de María Barrachina, 2020. Fuente imagen: Mujeres de ciencia.	152
5.9	Mural de Anna Luch, obra de Dafne Tree y Anna Langeheldt, 2019. Cortesía: UPV. Fuente imagen: Makma.	153
5.10	Mural de Jane Goodall, obra de Lidia Cao, 2020. Cortesía y fuente imagen: Bio Parc Valencia.	153
5.11	Retirada del monumento de Ivan Konev, Praga, 2020. Fuente imagen: SITA/AP.	156
5.12	Intervención de Peter Kalmus y Luboš Lorenz sobre el monumento en Krajné Bystré, Eslovaquia, 2015. Cortesía y foto: Peter Kalmus. Fuente imagen: Denník N.	157
5.13	Detalle de la intervención de Kalmus y Lorenz, 2015. Cortesía y foto: Luboš Lorenz. Fuente imagen: Denník N.	157
5.14	Memorial de Captain Cook, Melbourne, 2020. Foto: Penny Stephens. Fuente: The Age.	158
5.15	Estatua de Captain Cook, St Kilda, 2018. Foto: Alex Ellinghausen. Fuente: The Age.	158
5.16	Cristina Lucas, <i>Rousseau y Sophie</i> , 2007. © Cristina Lucas. Fuente imagen: The Clinic.	161
5.17	Cristina Lucas, <i>Habla</i> , 2008. © Cristina Lucas. Fuente imagen: Universes in Universe.	162

## capítulo 6 |

6.1	Giorgio De Chirico, <i>L'Énigme de l'Oracle</i> , 1910. Colección privada. © Leonardo Arte, Italy / 2007 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome. Fuente imagen: WikiArt.	170
6.2	Giorgio De Chirico, <i>L'Énigme d'un après-midi d'automne</i> , 1910. Colección privada. © Leonardo Arte, Italy / 2007 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome. Fuente imagen: Fondazione Giorgio de Chirico.	170
6.3	Giorgio De Chirico, <i>L'Enigma di una Giornata</i> , 1914. Museum of Modern Art, New York. © 2021 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome. Foto: James Thrall Soby Bequest. Fuente imagen: Moma.	172
6.4	Giorgio De Chirico, <i>La matinée angoissante</i> , 1912. Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto. Collezione VAF-Stiftung. Fuente imagen: Mart.	173



- 6.5 Giorgio De Chirico, *Mélancolie d'un après-midi*, 1913. Paris Centre Pompidou - Musée national d'art moderne. © Adagp, Paris. Foto: © Jean-Claude Planchet – Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist.RMN-GP. Fuente imagen: Centre Pompidou. 175
- 6.6 René Magritte, *Architecture au clair de lune*, 1956. Colección privada. Fuente imagen: Sothebys. 176
- 6.7 René Magritte, *Golconda*, 1953. The Menil Collection, Houston. © C. Herscovici / Artists Rights Society (ARS), New York. Fuente imagen: Menil. 177
- 6.8 René Magritte, *Sin título*, 1954. Colección privada. Fuente imagen: Sothebys. 177
- 6.9 Edward Hopper, *Paris Street*, 1906. Whitney Museum of American Art, New York. © Heirs of Josephine N. Hopper/Licenciado por Artists Rights Society (ARS), New York. Fuente imagen: Whitney. 179
- 6.10 Edward Hopper, *Steps in Paris*, 1906. Whitney Museum of American Art, New York. © Heirs of Josephine N. Hopper/Licenciado por Artists Rights Society (ARS), New York. Fuente imagen: Whitney Museum. 181
- 6.11 Edward Hopper, *Two Figures at Top of Steps in Paris*, 1906. Whitney Museum of American Art, New York. © Heirs of Josephine N. Hopper/Licenciado por Artists Rights Society (ARS), New York. Fuente imagen: Whitney Museum. 181
- 6.12 Edward Hopper, *New York Pavements*, 1924. Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia. Fuente Imagen: Chrysler Museum of Art. 182
- 6.13 Edward Hopper, *Sunday*, 1926. The Phillips Collection, Washington, D.C. Fuente imagen: Phillips. 183
- 6.14 Edward Hopper, *The City*, 1927. C. Leonard Pfeiffer Collection, University of Arizona Museum of Art, Tucson, Arizona. Fuente imagen: University of Arizona Museum of Art. 185
- 6.15 Edward Hopper, *City Roofs*, 1932. Colección privada. © Heirs of Josephine N. Hopper/Licenciado por Artists Rights Society (ARS), New York. Fuente imagen: WikiArt. 186
- 6.16 Edward Hopper, *Approaching a City*, 1946. The Phillips Collection, Washington, D.C. Fuente imagen: Phillips. 188
- 6.17 Charles Sheeler, *Classic Landscape*, 1931. National Gallery of Art, Washington D.C. Collection of Barney A. Ebsworth. Cortesía: Fine Arts Museums of San Francisco. © Collection of Mr and Mrs Barney Ebsworth Foundation. Fuente imagen: NGA. 189

- 6.18 Charles Demuth, *End of the Parade: Coatesville, Pa.*, 1920. National Gallery of Art, Washington. The Shein Collection. Cortesía: Collection of Deborah and Ed Shein. Fuente imagen: NGA. 190
- 6.19 Elsie Driggs, *Pittsburgh*, 1927. Whitney Museum of American Art, New York. © Estate of Elsie Driggs. Cortesía: Gift of Gertrude Vanderbilt Whitney. Fuente imagen: Whitney. 191

## capítulo 7 |

- 7.1 Shelton Hotel en Nueva York, 1924. Cortesía: Museum of the City of New York. Fuente: The New York Times. 194
- 7.2 Georgia O'Keeffe, *Shelton Hotel N.Y. No.1*, 1926. The Regis Collection, Minneapolis. Fuente imagen: WikiArt. 194
- 7.3 Georgia O'Keeffe, *New York Street with Moon*, 1925. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. © Georgia O'Keeffe Museum, VEGAP, Madrid. Fuente imagen: Museo Thyssen. 195
- 7.4 Georgia O'Keeffe, *A Street*, 1926. Colección privada. Fuente imagen: Sothebys. 195
- 7.5 Georgia O'Keeffe, *The Shelton With Sunspots*, 1926. The Art Institute of Chicago, Illinois. © 2018 Georgia O'Keeffe Museum / Artists Rights Society (ARS), New York. Fuente imagen: Art Institute Chicago. 197
- 7.6 Georgia O'Keeffe, *City Night*, 1926. Minneapolis Institute of Art. © Georgia O'Keeffe Museum / Artists Rights Society (ARS), New York. Fuente imagen: MIA. 198
- 7.7 Georgia O'Keeffe, *Radiator Building - Night, New York*, 1927. The Alfred Stieglitz Collection, Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, Arkansas. Fuente imagen: Crystal Bridges. 199
- 7.8 Georgia O'Keeffe, *Ritz Tower*, 1928. Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, New Mexico. © Georgia O'Keeffe Museum / Artists Rights Society (ARS), New York. Fuente imagen: Georgia O'Keeffe Museum. 199
- 7.9 Georgia O'Keeffe, *New York - Night (Madison Avenue)*, 1926. Museum of Fine Arts, St. Petersburg, Florida. Fuente imagen: MFA St. Petersburg. 200
- 7.10 Georgia O'Keeffe, *Study for Three-Part Composition, Manhattan*, 1932. © Georgia O'Keeffe Museum / Artists Rights Society (ARS), New York. Fuente imagen: Murals by American Painters and Photographers (New York: Museum of Modern Art, 1932), n.p. 202

- 7.11 Georgia O’Keeffe, *Manhattan*, 1932. Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Fuente imagen: Smithsonian. 203

## capítulo 8 |

- 8.1 Umberto Boccioni, *La città che sale*, 1910. Museum of Modern Art, New York. Cortesía: Mrs. Simon Guggenheim Fund. Fuente imagen: Moma. 208
- 8.2 Luigi Russolo, *La Rivolta*, 1911. Kunstmuseum Den Haag. Fuente imagen: Wikimedia Commons. 209
- 8.3 Tullio Crali, *Spazioscenico polidimensionale per ambienti sociali*, 1931. Museo d’arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto. Fuente imagen: Mart. 209
- 8.4 Benedetta Cappa Marinetti, *Visione di porto*, 1933. Colección privada Paolo Roberto Salvadori. Cortesía: Mariastella Margozzi. Fuente imagen: Rassegna Trimestrale Apulia. 213
- 8.5 Benedetta Cappa Marinetti, *Cime arse di solitudine*, 1936. Museo dell’Aeronautica “Gianni Caproni,” Trento. Fuente imagen: AnOther Mag. 213
- 8.6 Barbara, *Pensieri in carlinga*, 1938. Colección privada. Fuente imagen: Widewalls. 214
- 8.7 Paul Klee, *Kalte Stadt*, 1921. The Berggruen Klee Collection. Metropolitan Museum, New York. © 2021 Artists Rights Society (ARS), New York. Fuente imagen: Metmuseum. 216
- 8.8 Gunta Stölzl, diseño para un tapiz, 1919-25. The J. Paul Getty Museum, Malibu, CA. Fuente imagen: Gunta Stölzl Foundation. 217
- 8.9 Gunta Stölzl, *Slit Tapestry Red/Green*, 1927-28. Bauhaus Archiv, Berlin. Fuente imagen: Gunta Stölzl Foundation. 217
- 8.10 Anni Albers, *City*, 1949. The Josef and Anni Albers Foundation. © Artists Rights Society (ARS), New York / DACS. Foto: Albers Foundation, Tim Nighswander / Art Resource, NY. Fuente imagen: Josef and Anni Albers Foundation. 218
- 8.11 Anni Albers, *Yellow Meander*, 1970. Cristea Roberts Gallery, London. Cortesía: Josef and Anni Albers Foundation y Cristea Roberts Gallery. Fuente imagen: Cristea Roberts Gallery. 219

- 8.12 Anni Albers, *Blue Meander*, 1970. Cristea Roberts Gallery, London.  
Cortesía: Josef and Anni Albers Foundation y Cristea Roberts Gallery.  
Fuente imagen: Cristea Roberts Gallery. 219
- 8.13 Lucia Moholy, edificio de Bauhaus, Dessau, 1926. Tate Modern.  
© Property of Lucia Moholy / DACS 2021. Cortesía: Harvard Art  
Museums. Fuente imagen: Tate. 220
- 8.14 Lotte Stam-Beese, *Otti Berger und Atelierhaus*, 1930. Museum of Fine Arts,  
Houston. The Manfred Heiting Collection. Fuente imagen: Artstor Collection. 221
- 8.15 Xanti Schawinsky, *Sin título*, 1942. De la serie *The Variations on a Face Series*  
(*Woman*). Collection Pictet, Switzerland. Cortesía y fuente imagen: Pictet. 223
- 8.16 Xanti Schawinsky, *Housing Week*, 1944.  
Cortesía y fuente imagen: The Xanti Schawinsky Estate. 223
- 8.17 Lygia Clark, *Superficie modulada*, 1955. © O Mundo de Lygia Clark  
-Associação Cultural, Rio de Janeiro. Cortesía: Nathalie Seroussi.  
Fuente imagen: Alison Jacques Gallery. 224
- 8.18 Lygia Clark, *Planos em superfície modulada no. 5*, 1957. © O Mundo de Lygia  
Clark-Associação Cultural, Rio de Janeiro. Cortesía: The Museum of  
Fine Arts, Houston and The Adolpho Leirner Collection of Brazilian  
Constructive Art. Fuente imagen: Artsy. 225
- 8.19 Lygia Clark, *Arquitectura fantástica*, 1963. © O Mundo de Lygia Clark  
-Associação Cultural, Rio de Janeiro. Cortesía y fuente imagen: Alison  
Jacques Gallery. 225
- 8.20 Lygia Clark, *Monumento para todas as situações*, 1964. © O Mundo de Lygia  
Clark-Associação Cultural, Rio de Janeiro. Cortesía: Lygia Clark.  
Fuente imagen: Socks studio. 226
- 8.21 Miriam Schapiro, *Shrine I*, 1964. Norton Simon Museum, Anonymous Gift.  
© Miriam Schapiro. Fuente imagen: Norton Simon. 228
- 8.22 Miriam Schapiro, *Shrine IV*, 1964. Norton Simon Museum, Anonymous Gift.  
© Miriam Schapiro. Fuente imagen: Norton Simon. 228
- 8.23 Miriam Schapiro, *16 Windows I Reverse*, 1965. Eric Firestone Gallery.  
© The Estate of Miriam Schapiro. Cortesía y fuente imagen: Eric Firestone. 229
- 8.24 Miriam Schapiro, *Painting City*, 1966. Hirshhorn Museum, Washington D.C.  
© The Estate of Miriam Schapiro. Cortesía: Hirshhorn Museum and  
Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, The Joseph  
H. Hirshhorn Bequest, 1981 Fuente imagen: Hirshhorn Museum. 229

- 8.25 Miriam Schapiro, *Canyon II*, 1967. © 2016 The Estate of Miriam Schapiro. Cortesía: Eric Firestone Gallery. Fuente imagen: *Miriam Schapiro. The California Years: 1967 - 1975* (East Hampton, NY: Eric Firestone Press, 2016), 21. Catálogo de exposición. 230
- 8.26 Miriam Schapiro, *Borrega Take*, 1967. © The Estate of Miriam Schapiro. Cortesía y fuente imagen: Honor Fraser. 231
- 8.27 Miriam Schapiro, *Big OX*, 1967. Cortesía y fuente imagen: Flomenhaft Gallery. 233
- 8.28 Miriam Schapiro, *Horizontal Woman #2*, 1971. © 2016 The Estate of Miriam Schapiro. Cortesía: Eric Firestone Gallery. Fuente imagen: *Miriam Schapiro. The California Years: 1967 - 1975* (East Hampton, NY: Eric Firestone Press, 2016), 33. Catálogo de exposición. 233

## capítulo 9 |

- 9.1 Anita Steckel, *New York Skyline*, ca. 1971. © Anita Steckel. Fuente imagen: Rachel Middleman, *Radical Eroticism: Women, Art, and Sex in the 1960s* (Oakland: University of California Press, 2018), 147. 237
- 9.2 Anita Steckel, *New York Landscape (Woman Pressing Finger Down)*, ca. 1970-80. © Anita Steckel. Cortesía: Anita Steckel Estate y Suzanne Geiss Company, New York. Foto: Jason Mandella. Fuente imagen: Frieze. 238
- 9.3 Anita Steckel, *New York Landscape 6 (Black Cock Cannon)*, 1970-72. © Anita Steckel. Cortesía: Anita Steckel Estate y Suzanne Geiss Company, New York. Foto: Jason Mandella. Fuente imagen: W Magazine. 239
- 9.4 Anita Steckel, *New Mona Takes the Brush*, ca. 1970. De la serie *Giant Woman on New York*. © Anita Steckel. Fuente imagen: Headley Gallery. 241
- 9.5 Anita Steckel, *Giant Woman on Empire State Building*, ca. 1970. De la serie *Giant Woman on New York*. © Anita Steckel. Cortesía: Anita Steckel Estate y Suzanne Geiss Company, New York. Fuente imagen: Smith College Museum of Art. 241
- 9.6 Anita Steckel, *Pierced*, 1973. De la serie *Giant Woman on New York*. © Anita Steckel. Cortesía: Anita Steckel Estate y Suzanne Geiss Company, New York. Foto: Jason Mandella. Fuente imagen: W Magazine. 242
- 9.7 Manifiesto de Anita Steckel escrito a mano, 1973. Cortesía y fuente imagen: National Museum of Women in the Arts, Betty Boyd Dettre Library and Research Center. 245

- 9.8 Martha Edelheit, *View of the Empire State Building from Sheep Meadow*, 1970-72. Colección de la artista. Cortesía: Martha Edelheit y Eric Firestone Gallery, New York. Fuente imagen: Eric Firestone. 246
- 9.9 Judith Bernstein, *Horizontal*, 1973. Colección de la artista. Cortesía: Judith Bernstein y The Box Gallery, Los Angeles. Fuente imagen: BOMB Magazine. 247
- 9.10 Valie Export, *Selbstportrait mit Stiege und Hochhaus*, 1989. © Valie Export. Cortesía y fuente imagen: Valie Export. 249
- 9.11 Valie Export, *Selbstportrait mit Zwei Hochhäusern*, 1989. © Valie Export. Cortesía y fuente imagen: Valie Export. 250
- 9.12 Valie Export, *Stadttraum - City of Zobeide*, 1989. © Valie Export. Cortesía y fuente imagen: Valie Export. 253

## capítulo 10 |

- 10.1 Valie Export, *Verletzungen I*, 1972. © VALIE EXPORT 2020. Fuente imagen: Valie Export. 258
- 10.2 Valie Export, *Einkreisung*, 1976. © VALIE EXPORT 2020. Fuente imagen: Valie Export. 258
- 10.3 Valie Export, *Elongation*, 1976. © VALIE EXPORT 2020. Fuente imagen: Valie Export. 259
- 10.4 Valie Export, *Zustützung*, 1976. © VALIE EXPORT 2020. Fuente imagen: Valie Export. 259
- 10.5 Valie Export, *Justizpalast (5)*, 1982. © VALIE EXPORT 2020. Fuente imagen: Valie Export. 260
- 10.6 Valie Export, *Heldenplatz I*, 1982. © VALIE EXPORT 2020. Fuente imagen: Valie Export. 260
- 10.7 Ewa Partum, serie *Samoidentyfikacja*, 1980. Colección Zachęta Lower Silesian Fine Arts Association, Wrocław. Cortesía foto: Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw. Fuente imagen: culture.pl. 261
- 10.8 Ewa Partum, serie *Samoidentyfikacja*, 1980. Colección Zachęta Lower Silesian Fine Arts Association, Wrocław. Fuente imagen: Desa Unicum. 263
- 10.9 Ewa Partum, serie *Samoidentyfikacja*, 1980. Colección privada. Fuente imagen: Desa Unicum. 263

- 10.10 Ewa Partum, serie *Samoidentyfikacja*, 1980. Colección Zachęta Lower Silesian Fine Arts Association, Wrocław. Fuente imagen: Zachęta. 264
- 10.11 Ewa Partum, inauguración de *Samoidentyfikacja* en galería Mala ZPAF, Varsovia, 1980. Foto: Marek Grygiel. © Artum Foundation, Ewa Partum. Fuente imagen: Agata Jakubowska, “The Circulation of Feminist Ideas in Communist Poland,” en *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, ed. Beata Hock y Anu Allas (New York: Routledge, 2018), 135. 265
- 10.12 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #55*, 1980. Museum of Modern Art, New York. © 2020 Cindy Sherman. Fuente: Moma. 267
- 10.13 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21*, 1978. Museum of Modern Art, New York. Crédito: Horace W. Goldsmith Fund through Robert B. Menschel. © 2020 Cindy Sherman. Fuente: Moma. 268
- 10.14 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #58*, 1980. Museum of Modern Art, New York. Crédito: Grace M. Mayer Fund. © 2020 Cindy Sherman. Fuente: Moma. 269
- 10.15 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #83*, 1980. Museum of Modern Art, New York. © 2020 Cindy Sherman. Fuente: Moma. 270
- 10.16 Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, 1980. © Sophie Calle. Fuente imágenes: Sophie Calle y Jean Baudrillard, *Suite Vénitienne: Please Follow Me* (Seattle: Bay Press, 1988), 46. 272
- 10.17 Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, 1980. © Sophie Calle. Fuente imagen: Sophie Calle y Jean Baudrillard, *Suite Vénitienne: Please Follow Me* (Seattle: Bay Press, 1988), 49. 273

## capítulo 11 |

- 11.1 Póster de Barbara Kruger, Ámsterdam, ca. 1982. Cortesía de la artista y Electronic Arts Intermix (EAI), New York. Fuente imagen: Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2009), 249. 276
- 11.2 Cartelera de Barbara Kruger, Melbourne, 1996. Cortesía: Barbara Kruger. Fuente: Public Delivery. 276
- 11.3 Barbara Kruger, *Untitled (Man's best friend)*, 1987. Sprüth Magers Gallery, Cologne. Fuente imagen: Sprüth Magers. 277
- 11.4 Barbara Kruger, *Untitled (We don't need another hero)*, 1987. Sprüth Magers Gallery, Cologne. Fuente imagen: Sprüth Magers. 278

- 11.5 Jenny Holzer, carteleras instaladas en Nueva York, 1983-94.  
© Jenny Holzer/Artists Rights Society (ARS), New York.  
Foto izquierda arriba: Don Shewey/1993.  
Foto derecha abajo: Lisa Kahane, NYC/1983. 280
- 11.6 Jenny Holzer, *Truisms*, proyección en Viena, 1998. Foto: Christian Wachter.  
Cortesía y fuente imagen: Jenny Holzer. 282
- 11.7 Jenny Holzer, *Truisms*, 1977-79. Proyección en Buenos Aires, 2000.  
Foto: Gabriel Liporace. Cortesía y fuente imagen: Jenny Holzer. 283
- 11.8 Jenny Holzer, *Mother and Child*, 1990. Proyección en París, 2009.  
Colección National Contemporary Art Fund, Paris. Foto: Lili Holzer-Glier.  
Cortesía y fuente imagen: Jenny Holzer. 283
- 11.9 Jenny Holzer, serie *Living*, 1980-82. Cortesía y fuente imagen: Jenny Holzer. 285
- 11.10 Jenny Holzer, serie *Living*, 1980-82. Foto: Cortesía de Museum of Modern  
Art, New York. Cortesía y fuente imagen: Jenny Holzer. 286
- 11.11 Pósteres de Guerrilla Girls en las calles de Nueva York, 1985.  
© Guerrilla Girls. Cortesía y fuente imagen: Guerrilla Girls. 288
- 11.12 Guerrilla Girls, *First They Want to Take Away a Woman's Right to Choose.  
Now They're Censoring Art*, 1991. © Guerrilla Girls. Cortesía y fuente  
imagen: Guerrilla Girls. 289
- 11.13 Guerrilla Girls, *Unchain The Women Directors!*, Mexico City, 2006.  
© Guerrilla Girls. Cortesía y fuente imagen: Guerrilla Girls. 290
- 11.14 Guerrilla Girls, *NYC Recount*, 2015. © Guerrilla Girls. Cortesía y fuente  
imagen: Guerrilla Girls. 291

## manifiesto feminista para la ciudad |

página 299:

Manifiesto de Ludwig Mies van der Rohe, 1923. Fuente imagen: *G Material zur elementaren Gestaltung*, no. 1 (Juli 1923).

páginas 302-303:

Manifiesto de Hans Hollein "Alles ist Architektur," 1968. Fuente imagen: *Bau*, no. 1/2 (1968): 18-19.

páginas 310-375:

© 2021 Silvia Binda Heiserová. Fuente imágenes: Archivo de Silvia Binda Heiserová.



## anexo |

© 2021 Silvia Binda Heiserová.

Fotos de Viki Kollerová: 386-388, 390-395. Foto de Das Kunstbuch: 399. Fotos de Barbara Heiner: 406, 407. Foto de BBA Gallery: 418. Foto de Veronica Marquez: 426. Fotos de IAM: 424. El resto de las fotos: Silvia Binda Heiserová.

## índice de artistas |

página 459:

Anni Albers, 1937. © 2017 The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York. Cortesía y fuente: Guggenheim Museum Bilbao.

Heba Amin. © Sebastian Böttcher. Fuente: PSC Art Prize.

Barbara. Fuente: Succedeoggi.

Judith Bernstein, 1975. Cortesía: Judith Bernstein. Fuente: ArtNews.

Monica Bonvicini, 2019. Foto: © Franziska Rieder. Fuente: Collectors Agenda.

Sophie Calle. Foto: Alejandra Quintero Sinisterra. Fuente: Artsper.

página 460:

Benedetta Cappa. Fuente: WikiArt.

Armelle Caron. © Sète ma muse. Fuente: L'Université de Montpellier.

Lygia Clark, ca. 1950. © O Mundo de Lygia Clark-Associação Cultural, Rio de Janeiro. Fuente: Alison Jacques Gallery.

Elsie Driggs, 1927. Foto: Elsa Schmidt Neumann. Fuente: Elsie Driggs papers, 1924-1979. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Natalia Dumitresco, 1956. © Succession Brancusi – All rights reserved, ADAGP, Paris/Artists Rights Society (ARS), New York. Fuente: W Magazine.

Martha Edelheit. Fuente: Eric Firestone Gallery.

Valie Export, 2019. Cortesía: Galerie Thaddaeus Ropac, London/Paris/Salzburg. Foto: Ben Westoby. Fuente: Studio International.

Isa Genzken, 1987. Foto: © Benjamin Katz / VG Bild-Kunst, Bonn. Fuente: Gallery Weekend Berlin.

Guerrilla Girls, 2014. Foto: Gene Pittman. Cortesía: Guerilla Girls Take Over. Fuente: Walker Art Center.

página 461:

Jenny Holzer, 2010. Foto: Wolfgang Tillmans. Fuente: *The Gentlewoman*, no. 1 (Spring & Summer 2010).

Barbara Kruger, 1982. Foto: Peter Sumner Walton Bellamy. Fuente: pswbportaiture.

Cristina Lucas, 2015. Foto: Pirje Mykkänen, Finlands Nationalgalleri. Fuente: Wikimedia Commons.

Lucia Moholy, ca. 1953-55. Foto: Lotte Meitner-Graf. © Anne Meitner. Fuente: Bauhaus-Archiv Berlin.

Mujeres Públicas, 2013. Foto y fuente: Mujeres Públicas.

Georgia O'Keeffe, 1927. Foto: Alfred Stieglitz. Cortesía: National Gallery of Art, Washington, D.C., Alfred Stieglitz Collection. Fuente: The Cut.

Ewa Partum, *Cwiczenia*, 1972. Cortesía: Ewa Partum. Fuente: Wikimedia Commons.

Miriam Schapiro, 1963. Fuente: WikiArt.

Cindy Sherman, 2007. Foto: © Birgit Kleber. Fuente: Paul Moorhouse, *Cindy Sherman* (London: Phaidon, 2014), 38.

página 462:

Lotte Stam-Beese, 1930. Foto: Hannes Meyer. Cortesía: Getty Research Institute LA. Fuente: Hanneke Oosterhof, "Lotte Stam-Beese (1903 – 1988). From Entwurfsarchitektin to Urban-planning Architect," *Architecture & Town-Planning*, no. 1/2 (2017): 94.

Anita Steckel, ca. 1972-73. Fuente: Richard Meyer, "Hard Targets: Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship in the 1970s," en *WACK!: Art and the Feminist Revolution*, editado por Cornelia Butler y Lisa Gabrielle Mark (Cambridge, MA: The MIT Press, 2007), 365.

Gunta Stölzl, ca. 1926. © Bauhaus-Archiv Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Fuente: bauhaus Kooperation.

