

El hilo de la memoria: Belén Esparza o cómo tejer un archivo

The memory threads: Belén Esparza o how to knit an archive

Marta Muñoz Martín | Lucía Rojo Mancebo | Ángel Cordero Ampuero

Recibido: 2023.04.30

Aprobado: 2023.05.18

Marta Muñoz Martín

Universidad Politécnica de Madrid
marta.munozm@upm.es

Arquitecta por la Universidad de Valladolid y Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSAM (UPM). En 2022 obtuvo el doctorado Cum Laude en la misma universidad. Desde 2019, es profesora de Análisis de la Arquitectura en el departamento de Composición Arquitectónica. Desde 2019 hasta 2023 fue profesora del CSDMM-UPM, donde pudo ampliar la línea de investigación entre Arquitectura, diseño y moda que vertebra su carrera docente, investigadora y profesional.

Lucía Rojo Mancebo

Investigadora independiente
luciarojomancebo@gmail.com

Actualmente estudiante del Máster Habilitante en Arquitectura en ETSAM. Obtuvo su Grado en Fundamentos de la Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid, y durante ese periodo cursó el primer año de "Le Diplôme d'Etat d'Architecte" (DEA) en ENSA Nantes.

Ángel Cordero Ampuero

Universidad Politécnica de Madrid
angel.cordero@upm.es

Arquitecto y Doctor Summa Cum Laude por la UPM. Forma parte desde 2014 del grupo de investigación UPM "Análisis y Documentación de Arquitectura, Diseño, Moda y Sociedad", coordinado por Manuel Blanco Lage. Desde 2008-18 fue profesor del CSDMM-UPM. Desde 2014 imparte clases de "Análisis de la Arquitectura" y "Taller de Composición" en la ETSAM-UPM, donde es Profesor Contratado Doctor desde 2021.

Resumen

En ocasiones, las circunstancias naturales de la vida nos fuerzan a deshacernos de ropa, de vajillas, de muebles, de libros, documentos... objetos físicos testigos de nuestra historia. Sin embargo, su eliminación no borra los recuerdos, quedando estos anclados en nuestra memoria. Con los archivos de arquitectura ocurre lo mismo, de una manera menos drástica o teatral, pues en algunas ocasiones, los planos, bocetos y demás documentos producidos por un/a arquitecto/a, se pueden entender como el primer paso de un proceso que ha culminado con la obra construida, más relevante y trascendente que los dibujos de la fase de diseño.

Sin embargo, existe un instinto hacia la conservación de estos documentos, con una finalidad difusa, ¿la de recordar? ¿la de trascender? ¿la didáctica?

La figura de Belén Esparza y su peculiar manera de conservar su propio archivo, muestra cómo la mirada femenina sobre las decisiones que rotan en torno al hecho de gestionar un archivo diverge de la masculina, teniendo un enfoque más poético y personal, pero también más pragmático. Su propia historia influye y se plasma en un proceso que renueva el *I Do, I Undo, I Redo*, acuñado por Louise Bourgeois.

Palabras clave: Belén Esparza; archivo; mujeres; hilo; tejer.

Abstract

Sometimes the natural circumstances of life make us get rid of clothes, crockery, furniture, books, papers, documents... physical objects that bear witness to our history. However, their elimination does not erase the memories, which stay anchored in our mind. The same thing happens with architectural archives, in a less drastic or dramatic way, because sometimes the plans, sketches and other documents produced by an architect can be understood as the first step of a process that has culminated in the built work, more relevant and transcendent than the drawings of the design phase.

However, there is an instinct to try to conserve these documents, with a diffuse purpose: to remember? to transcend? to teach?

The figure of Belén Esparza and her peculiar method of conserving her own archive shows how the female gaze on the decisions that revolve around the management of an archive differs from the male one, taking a more poetic and personal approach, but also a more pragmatic one. Her own history influences and takes shape in a process that updates the *I Do, I Undo, I Redo*, coined by Louise Bourgeois.

Key words: Belén Esparza; archive; women; tread; knit.

Marco teórico: Archivos y Arquitectas.

TRANSCENDER. Del lat. *transcendēre* 'pasar de una cosa a otra', 'traspasar'.

1. intr. Exhalar olor tan vivo y subido, que penetra y se extiende a gran distancia.
2. intr. Dicho de algo que estaba oculto: Empezar a ser conocido o sabido.
3. intr. Dicho de los efectos de algunas cosas: Extenderse o comunicarse a otras, produciendo consecuencias.
4. intr. Estar o ir más allá de algo.
5. intr. Fil. Dicho de una noción que no es género: Aplicarse a todo, como acontece con las de unidad y ser.
6. intr. Fil. En el sistema kantiano, traspasar los límites de la experiencia posible.
7. tr. p. us. Penetrar, comprender, averiguar algo que está oculto .¹

RECORDAR. Del lat. *recordāri*.

1. tr. Pasar a tener en la mente algo del pasado. Ahora lo recuerdo: ella no vino ese día. U. t. c. intr. Aquí jugábamos de niños, ¿recuerdas?
2. tr. Tener algo o a alguien en la mente o en consideración. Recuerden que está prohibido hablar.
3. tr. Dicho de una persona: Hacer que otra recuerde algo. Recuérdate que compremos leche.
4. tr. Dicho de una persona o de una cosa: Parecerse a otra, o evocarla. Sus ojos recuerdan dos luceros.
5. intr. p. us. despertar (ll dejar de dormir).²

Un archivo debe de entenderse como el conjunto de documentos, sean de la naturaleza que sean, que una persona produce a lo largo del ejercicio de su actividad profesional, cuando esta actividad cesa o la gestión de dicho material comienza a ser físicamente difícil de manejar, es cuando surge el dilema: guardar o eliminar.

Y aquí radica el debate sobre cuál es la verdadera razón por la que un archivo es conservado. ¿Los documentos se guardan con el fin de recordar, con un cáliz poético, para educar y difundir la disciplina desde la experiencia propia? ¿O, por el contrario, existe un halo narcisista, en la que se intenta transcender, más allá de la obra matérica, y conseguir ser inmortal a través de él?

En el primer y único congreso realizado sobre archivos de Arquitectura en 2003,³ en la ponencia inaugural a cargo de Ramón Gutiérrez y Manuel Blanco,⁴ plantean preguntas que tienen que ver con los tipos de archivo, en base a la naturaleza de su gestión, es decir, si son públicos o privados. También se hizo alusión a la labor de selección de material, en que las cuestiones prácticas priman a la hora de decidir qué conservar y qué no, ante la imposibilidad física de perpetuar todos los documentos susceptibles de configurar un archivo. En este caso, características como la originalidad o exclusividad del documento, aportan valores extras que fomentan su conservación frente a aquellos documentos que son fácilmente reproducibles o accesibles, bien porque estén digitalizados o porque ya se haya hecho una labor previa de difusión. La tercera variable acometida en el escrito de Gutiérrez y Blanco, es la finalidad de un archivo.

1 Definición extraída del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. Versión Online. <https://dle.rae.es/trascender> (Última consulta junio 2024)

2 Ibidem. <https://dle.rae.es/recordar?m=form> (Última consulta junio 2024)

3 Congreso Internacional de Archivos de Arquitectura. Edición celebrada en 2003, Alcalá de Henares.

4 Ramón Gutiérrez y Manuel Blanco, "Po1. Archivos de arquitectura. Investigación y difusión", ponencia presentada al Congreso de Archivos de Arquitectura, Alcalá de Henares, 2003.

En este caso los autores se ciñen a dos objetivos claros: investigar y difundir, y uno que confluye entre ambos, el didáctico.

(...) Lo que es evidente es que los archivos de arquitectura alcanzan su verdadera proyección cuando realizan las dos operaciones claves que planteamos en esta ponencia: investigación y difusión como manera de transferir sus contenidos para contribuir a una mejora sustancial de los modos de vida de nuestras comunidades.⁵

5 Ibidem.

Si bien es cierto que destruir los archivos puede entenderse como un acto de soberbia en el que se intenta hacer desaparecer los errores y desvincularse del pasado, la lectura freudiana que Derrida hace sobre el borrado de los archivos le lleva a defender la importancia que tiene el conservarlos, ya que es a través del recuerdo y la propia aceptación de los fallos cometidos, como se mira al futuro mediante el intento de mejora. Un archivo permite recorrer de manera inversa un camino y de ahí aprender de los errores, corregirlos, si es posible para mejorar, no sólo de manera individual, sino también colectiva, lo que denota una intención cultural a nivel social.

6 Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, trad. Paco Vidarte (Madrid: Trotta, 1996), 26.

El archivo ha sido siempre un aval y como todo aval, un aval de porvenir. Más trivialmente: no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la manera.⁶

7 Matthew Schneier, "Rei Kawakubo, the Nearly Silent Oracle of Fashion", *The New York Times*, 1 de mayo de 2017 <https://www.nytimes.com/2017/05/01/fashion/rei-kawakubo-commes-de-garcons.html> (Última consulta junio 2024)

En una entrevista realizada a Rei Kawakubo,⁷ diseñadora y creadora de la marca de ropa japonesa Comme des Garçons, ante la pregunta del entrevistador, sobre cómo quiere ser recordada, la artista apunta que prefiere ser olvidada. Una afirmación que, aunque pueda leerse en primera instancia, desde la vanidad y el orgullo de la artista, que, en su afán de tener un control total de su obra, prefiere extinguirse y desaparecer una vez la vida se acabe, también permite pensar en una visión más personal de Rei, en una mirada menos individualista y más comprometida con la sociedad, que puede ser justificada tanto por su procedencia⁸ como por el hecho de ser mujer.

8 Japón es un país mayoritariamente sintoísta, religión que aboga por el sentimiento de sociedad por encima de los intereses como individuo.

A lo largo de su carrera la diseñadora japonesa ha intentado romper y transgredir con los estereotipos tradicionales de la moda, haciendo que su trabajo sea referencia y su figura una especie de icono para las nuevas generaciones. Lo que en principio parece incongruente, cobra sentido si entendemos que la intención de Kawakubo es que sean sus principios, sus ideas las que sean recordadas, utilizadas y transmitidas a través de su obra y no tanto en sí ella, en calidad de artista. Su declaración pone de manifiesto su deseo de desaparecer como persona, pero no de eliminar su legado. Sin embargo, esta actitud contrasta con la que Le Corbusier o Andrea Palladio tuvieron a la hora de transmitir su obra y entenderlo como un legado a transmitir y controlar. Ambos, convencidos de su importancia como arquitectos y con un objetivo claro de ser recordados, autoeditaron su obra controlando qué y cómo.⁹ De hecho, en el caso del arquitecto italiano, sus villas no fueron publicadas cómo en su día las diseñó, ni si quiera como llegaron a ser construidas, sino que en un alarde de perfección extrema e incluso con cierta soberbia (por la incapacidad a asumir y reconocer errores), las publicó autocorrigiéndose e incorporando en los planos y dibujos, lo que a su parecer podría haberse mejorado.

9 En el caso de Le Corbusier se trata de los ocho volúmenes que recogen su obra completa, *Le Corbusier: Oeuvre complète*, publicado por Willy Boesiger en 1995. En el caso de Andrea Palladio, al segundo libro de los "*I quattro libri dell'architettura*" de 1570, en el que hace referencia a la práctica de la Arquitectura.

Un deseo de trascender que pone de manifiesto el ego de artista, algo común en estos días, en los que el auge de las fundaciones creadas por arquitectos y demás autores procedentes de otras disciplinas lleva a cuestionar si existe un criterio determinante a la hora de crear los archivos dado que son los propios creadores quienes lo comisarán.

El caso de Belén Esparza

Belén Esparza (1952) arquitecta por la Universidad de Navarra, es un ejemplo especial de lo que significa crear, gestionar y perpetuar un archivo; en su caso uno propio y compartido con su compañero de trabajo y de vida, Manuel Blasco.¹⁰

En 2020, tras la crisis del Covid y ante la inminente jubilación de ambos, Belén y Manuel se enfrentaron a la creación de un archivo, teniendo que decidir qué material debía conservado y cual destruido. En una entrevista realizada a la propia Belén,¹¹ cuenta cómo ante esta situación ella y su compañero tuvieron dos posiciones completamente diferentes. Por un lado, él, obviando la existencia de otras posibilidades, muestra el deseo de conservar todo el contenido del archivo, desde el dibujo insignificante a la reproducción de un plano, cuya tinta se ha desvanecido por el paso del tiempo. Y por otro, ella, pragmática, ordenada y creativa, puja por conservar todo aquello que da vida al proyecto, movimiento, bocetos, color...¹²

Belén es partidaria de conservar aquello que dio vida a ese proyecto. No importa tanto una estructura rígida, fría y sin vida, siempre hablando a efectos de archivo, como todo aquello que le infundió forma y movimiento a la construcción.

Es importante conservar aquello que se creó con tantos elementos. Los aprendizajes, ideas y pensamientos que se fueron formando en el alma de cada autor, hacen que perdure en el tiempo la esencia de todo aquello a lo que dieron vida.

Con ello, Belén no sólo conservó su pasado, sino que además volvió a crear para el futuro. El hilo conductor que uniría su adolescencia con su vejez. Y ¿cómo hace la autora que todo esto sea posible? Sencillo. En el aprendizaje que llevó a cabo en sus años colegiales, la costura, los hilos y el telar formaron parte de aquella asignatura que, sin saberlo ella, encendió la chispa de la creatividad, chispa que fue creciendo en el ejercicio de su profesión y que conformó la decisión de tejer para recordar.

La idea de transformar parte del archivo en obra de arte fue, en principio, algo sobrevenido. Tras un acuerdo tácito, los documentos que se había decidido eliminar, fueron destruidos, ya que de esta manera se garantizaba que ningún dato referente a los proyectos pudieran comprometer la privacidad de clientes y demás datos personales. Fue en ese momento cuando Belén observó los hilos generados por la máquina trituradora y entendió que estos podían tener una segunda vida. Belén afirma que “siempre le ha interesado experimentar” y que su manera de crear, intuitiva y de libre asociación tienen mucho en común con el proceso artístico de Paul Klee, quien basándose en la experimentación además de desarrollar su obra, impartió múltiples lecciones y conferencias que le sirvieron para apuntalar un marco teórico basado en el método de aprendizaje infantil.

10 Hace cuarenta años, Belén Esparza y Manuel Blasco fundaron “Blasco Esparza Arquitectos”, un estudio de Arquitectura y Urbanismo, en la ciudad de Tudela, España. A lo largo de su trayectoria, este estudio ha colaborado estrechamente con la administración en una amplia gama de proyectos, abarcando desde el diseño de viviendas hasta la preservación del patrimonio. Su labor también se ha extendido al ámbito del mobiliario urbano y el diseño gráfico, consolidando así su compromiso con el desarrollo integral y sostenible del entorno urbano.

11 Entrevista inédita realizada por las autoras de este texto en marzo de 2024.

12 Idea extraída de la entrevista realizada a Belén (véase: nota 13) en la que hace alusión a la manera en la que a través del dibujo a mano se representaban, las texturas y colores de los materiales.

Sigue los caminos de la creación natural, el devenir, el funcionamiento de las formas. Entonces, tal vez partiendo de la naturaleza, lograrás formas propias, y algún día incluso llegarás a ser como la naturaleza y empezarás a crear.¹³

13 Jürg Spiller, *Paul Klee Notebooks: Volumen 1. The thinking eye* (London: Lund Humphreys, 1961), 93.

En un intento de crear un nuevo camino, pero sin olvidar el ya andado, Belén conectó, de manera inconsciente, con su interés por el textil y el proceso de tejer.

Esparza, que fue educada en un colegio de monjas en la ciudad de Pamplona, Navarra, en una época en la que los colegios, no sólo trataban de alfabetizar a sus alumnas, si no que era también habitual, enseñarlas y formarlas en actividades propias de su género. De este caso, las niñas se formaban en todos aquellos quehaceres asignados, sin cuestión y por tradición imperiosa, a las mujeres, tales como cocinar, limpiar, coser y demás labores relativas al cuidado y gestión del hogar.

Que Belén tejiese con los hilos de papel de su archivo no es algo casual y se convierte en una manera poética de unir pasado, presente y futuro a través del hilo. (Fig.1)



Figura 1. Detalle del Plano de Tudela.
© Belén Esparza, 2022.

Transformado el archivo en un nuevo objeto cargado de una doble memoria. En primer lugar, la memoria del material, la información plasmada sobre el papel, los datos, medidas, dibujos y texturas. En segundo lugar, una memoria personal, los recuerdos de Belén ligados a su infancia, a su formación tradicional, a su pasado en el colegio de monjas.

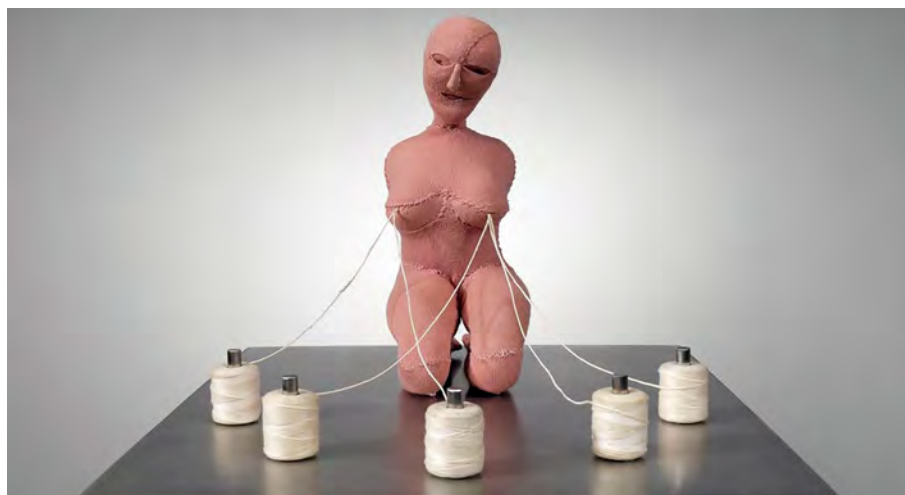
En la entrevista realizada, Belén nos cuenta el interés que siempre ha tenido por los elementos textiles. Un ejemplo de esto es cuando tuvo que intervenir como arquitecta en un convento de clausura en Tudela, Navarra, en el momento de vaciar este antes de comenzar las obras, ordenó recuperar los retales y paños que las monjas habían dejado olvidados, pues para ella, el material tenía mucho valor en sí mismo, llevaba implícito las horas de trabajo de aquellas mujeres.

(...) Se han cerrado dos o tres conventos de monjas de clausura, y cuando se iban, los trozos de paños se quedaban por ahí. A me parecían maravillas, y les pedía que no los tirasen, que los conservasen, porque tiene el valor de las horas empleadas en esos trabajos.¹⁴

El material se convierte en un medio para recordar. El hilo que ata recuerdos, los de la infancia, con el fin de avanzar y crear en base a su propia memoria, es decir, confecciona unos planos que darán vida a un proyecto, para luego, trascurrido el tiempo, ser destruidos al no contemplarse como parte de un archivo, si bien, se retoma el material para tejer una nueva creación. En su avance, Belén es fiel transmisora del motor que movió la obra de Louise Bourgeois.¹⁵ Si la artista franco-estadounidense utilizó sus traumas infantiles y la ira generada por los abusos que había recibido por parte de su padre para crear y, en una especie de catarsis, reencontrarse con su pasado y aceptarlo a través de su obra. Belén, utiliza también sus recuerdos y técnicas aprendidas en su niñez para crear.

La obra *I do, I undo, I redo*¹⁶ de Bourgeois está formada por tres torres de acero y diez metros de altura, recorridas cada una de ellas con una escalera de caracol. La instalación se basa en la maternidad haciendo alusión tanto a la relación que ella tuvo con su madre como a la experiencia propia de ser madre (ya que lo fue a través de la adopción y de manera natural). Y, a la vez, es una metáfora del proceso creativo, entendiendo como un trabajo incompleto en el que a través de la destrucción y la creación la obra evoluciona, muta y se transforma, pero no se cierra. Esta idea sobrevuela las piezas de Belén, en las que, partiendo de los planos, es necesario destruirlos para tejer y así crear un objeto, con el que a su vez volviendo a unir, cortando y descosiendo, llegar al objeto buscado, sea una tulipa de una lámpara o un simple elemento decorativo.

El hilo tiene, por tanto, la función de atar, de unir de manera física, pero también metafórica. La propia Louise Bourgeois, en su obra *The good mother*, lo utiliza para representar la unión de una madre y sus hijos. La pieza se compone de una escultura de trapo, en representación de la madre, de cuyos pechos salen varias hebras de hilo que mueren en sendos ovillos, los hijos, que al ser ellos mismos hilo, podrán tejer sus propias vidas. (Fig.2)



14 Entrevista inédita de las autoras a Belén Esparza, 2014.

15 Louise Bourgeois abordaba la creación como una manera de enfrentar y reconstruir su pasado de manera continua, convirtiéndolo en algo manejable y significativo para su vida.

16 "I Do, I Undo, I Redo" (1999-2000), fue presentada en la Sala de Turbinas del museo Tate Modern de Londres en 1999. Véase: "The Unilever Series: Louise Bourgeois: I Do, I Undo, I Redo", Tate Modern, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series-louise-bourgeois-i-do-i-undo-i-redo> (Última consulta junio 2024)

Figura 2. Obra *The good mother*. Louise Bourgeois (Christopher Burke, 2023). © The Easton Foundation / Licensed by VEGAP, Madrid and VAGA at ARS, NY

Esta idea de recordar y de unir pasado, presente y futuro a través del hilo es la que vertebra el trabajo de Mariana Rivera. Esta antropóloga mexicana que comenzó durante sus estudios a tejer de una manera casi casual (quería tener un traje de baño de punto y decidió hacerlo ella misma) ha descubierto que tejer es una actividad mayoritariamente femenina y que sirve, como si se tratase de un modo de escritura, para contar historias, para transmitir enseñanzas e incluso para expresarse, cuando algunas mujeres no han podido, por las circunstancias que fueran, alzar su voz en alto. En su tesis doctoral Rivera, investigó el significado del tejer en algunas comunidades y fue creando una serie de vídeos en torno a ello.¹⁷ El primero, “tejer para no olvidar”, recoge el testimonio de un grupo de mujeres colombianas golpeadas por los conflictos de la guerrilla. (Fig.3)

17 Mariana Xochiquétzal Rivera García, “El hilo de la memoria,” *Encartes*, Vol. 1, n° 2 (2017): 218-223.



Figura 3. Mujer tejiendo. Serie de fotografías “Las mujeres amuzgas y el telar de cintura” de Mariana Rivera. © Mariana Rivera.

Estás militantes del hilo, como ella las llama, tejen como herramienta de comunicación, que les permite acercar su pasado al presente con los hilos de la memoria, dejando en su obra escrita su propia historia. Pero también como una manera de crear sociedad, de tejer un mimbres social en el que apoyarse y protegerse.

En el conjunto de obras que Belén originó con los hilos de su archivo, y que se mostraron en la exposición “La destrucción de un archivo” en el espacio _2B space to be,¹⁸ se pueden observar tres tipos de soluciones.

18 Galería de Arte vinculada al estudio de Arquitectura Moneo-Brock. La exposición se vinculó al Madrid Design Festival.



Figura 4. Tapices o banderas tricotadas. © Belén Esparza, 2024.

El primer lugar, los tapices o banderas tricotadas, donde una sola hebra de hilo de papel se entrelaza a sí misma originando una superficie homogénea, caóticamente ordenada. En este caso, y a causa de la estrategia de trenzado seguida para crear este tipo de piezas, el material de partida es inteligible, y, el recuerdo de plano que en su día fue, queda eclipsado por la nueva forma. Es necesario contar qué fue para poner en valor el poso de la memoria. (Fig.4)

En segundo, las piezas creadas con el sistema de trama y urdimbre propios de los tejidos configurados en un telar, donde es necesario una estructura fija, la urdimbre, cuya hebra libre se alterna aleatoriamente con la anterior, para producir la tela. En este caso, Belén combina hilo de nylon, capaz de soportar mejor la tensión necesaria para montar el soporte, junto con el hilo de papel, que, al poder variar su espesor, permite reconocer letras y dibujos que dejan entrever lo que en su día fueron planos de obra. (Fig.5)



Figura 5. Detalle del "Explosión".
© Belén Esparza, 2022.

Aquí el recuerdo es evidente, aunque depende de los trozos elegidos no existe, aún un reconocimiento directo.

Por último, un tercer tipo de piezas, en las que los hilos del archivo se combinan con pedazos de papel, recortes de tela, hilo de nylon y objetos "encontrados" tales como hojas o ramas. (Fig.6)



Figura 6. Detalle de "Cajas Abiertas".
© Belén Esparza, 2022.

Estas obras montadas por capas necesitan el soporte de un bastidor que las confiere un carácter de caja en la que guardar memorias materializadas y que recuerdan, más en concepto que en forma, a las *boîte en valise* de Marcel Duchamp. El hecho de utilizar trozos enteros de planos explicita la procedencia del material empleado y hace legible la transformación de plano a tejido y de tejido a obra artística.



Figura 7. Vista general de la exposición de Belén Esparza en el espacio_2B space to be.
© Belén Esparza, 2022.

Belén con su acción de atar, tejer, aprehender para recordar y transmitir, por tanto, para enseñar y que aprender otros obtiene el maravilloso fin de ser recordada de otra manera sin buscarlo.

Podría decirse que Esparza utiliza la aguja y el hilo para fijar recuerdos, para desarrollar una nueva manera de generar un archivo, más subjetiva y personal, que se asemeja a las teorías acuñadas por Hal Foster¹⁹ en las que los archivos son agentes directos de la memoria y del conocimiento cultural.

19 Historiador y crítico de arte estadounidense, que ha centrado su investigación en la relación entre el archivo y la memoria.

La obligada selección del material para decidir qué conservar o destruir (o transformar en el caso de Belén) influye sobre la forma en que la obra del estudio Blasco Esparza Arquitecto será recordada.

La memoria se construye y reconstruye en manos de una artista capaz de modelarla individualmente pero también colectivamente ya que, como defendería Foster, mediante la reinterpretación matérica de los planos reducidos a hilo se crea un nuevo entendimiento del pasado originando una continuidad física, puesto que los planos siguen estando presentes, y una temporal en la que, a través de las piezas, se unen las diferentes etapas vitales de su autora.



Figura 8. Detalle de una pieza tricotada
"Cocoon".
© Belén Esparza, 2022.

Bibliografía

- Blanco, Manuel. *Los Archivos de Arquitectura*. Madrid: TF Editores, 2004.
- Boesiguer, Willy. *Le Corbusier: Oeuvre complète*. Basilea: Birkhäuser, 1995.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducido por Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1996.
- Gutiérrez, Ramón y Manuel Blanco. "Po1. Archivos de arquitectura. Investigación y difusión", ponencia presentada al *Congreso de Archivos de Arquitectura*, Alcalá de Henares, 2003.
- Klee, Paul. *Apuntes Pedagógicos*. Buenos Aires: Buchwald Editorial, 2019.
- Schneier Matthew, "Rei Kawakubo, the Nearly Silent Oracle of Fashion", *The New York Times*, 1 de mayo de 2017. <https://www.nytimes.com/2017/05/01/fashion/rei-kawakubos-commes-de-garcons.html> (Última consulta junio 2024)
- Spiller, Jürg. *Paul Klee Notebooks: Volumen 1. The thinking eye* (London: Lund Humphreys, 1961), 93.
- "The Unilever Series: Louise Bourgeois: I Do, I Undo, I Redo". *Tate Modern* <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series-louise-bourgeois-i-do-i-undo-i-redo> (Última consulta junio 2024)
- Xochiquétzal Rivera García, Mariana. "El hilo de la memoria". *Encartes*, Vol. 1, nº 2 (2017): 218-223.

¿Tejer? Eso lo encontraba muy blandengue –le dijo–. Yo estaba buscando un trabajo de verdad; me entregué al tejido sin entusiasmo, como la elección menos indeseable... Gradualmente las hebras prendieron mi imaginación.

Anni Albers

An imprint of water infrastructures: the public washhouses as spaces of everyday life and fragments of women's work

Una marca de las infraestructuras del agua: Los lavaderos públicos como espacios de la vida cotidiana y fragmentos del trabajo de las mujeres

Chloé Darmon

Received: 2024.04.30

Approved: 2024.05.19

Chloé Darmon

CiAUD.UBI

chloe.darmon97@gmail.com

(1997, Courcouronnes) She is an architect and researcher with a degree in architecture from the Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville (Ensapb) and a master's degree in architecture from the University of Porto (MIARQ/FAUP) with the dissertation "Inhabiting water, the public washhouses of Porto: an experience of women in the modern city". Since 2020, she has been co-founder and co-editor of the journal *Lina: Feminist perspectives on architecture and urbanism*. She combines professional practice of architecture and research with the independent project "Inhabiting water. Documenting women's urban practices". She integrates the CiAUD.UBI (Portugal) as a PhD Candidate.

Abstract

This article is an overview of the historical and architectural study, as well as the practice of archiving Porto's public washhouses using sensitive cartography. The historical context of the study is presented, as well as the justification for studying the washhouses from the point of view of aesthetics, typologies and cultural heritage. In Porto, these fragments of women's work in various urban environments are abandoned and in ruins, despite the fact that they are still present in the memories of the inhabitants. This archive work is gradually being transformed into an artistic, self-ethnographic work of interpretation, mixing the personal and the public, but also serving as a basis for research into architecture and urban planning: how can we preserve the memory of washhouses? This work is part of the feminist historiography of recent years, which aims to recover the presence of working-class women and their history in the public space.

Key words: archive ; women ; public space ; washhouses ; mapping.

Resumen

Este texto es una visión general del estudio histórico y arquitectónico, así como de la práctica de archivar los lavaderos públicos de Porto utilizando cartografía sensible. Se presenta el contexto histórico del estudio, así como la justificación para estudiar los lavaderos desde el punto de vista de la estética, las tipologías y el patrimonio cultural. En Porto, estos fragmentos del trabajo de las mujeres en diversos entornos urbanos están abandonados y en ruinas, a pesar de que siguen presentes en la memoria de las habitantes. Este trabajo de archivo se va transformando en un trabajo artístico, autoetnográfico y de interpretación, que mezcla lo personal y lo público, pero que también sirve de base para la investigación en arquitectura y urbanismo: ¿cómo preservar la memoria de los lavaderos? Este trabajo se inscribe en la historiografía feminista de los últimos años, que pretende recuperar la presencia de la mujer trabajadora y su historia en el espacio público.

Palabras clave: archivo ; mujeres ; espacio público ; lavaderos ; cartografía.

The link between women and water is immemorial. It was reinforced in the 19th century by the concern for clothes, the key to the first industrial revolution which was essentially textile, a concern made more obsessive by the demand for cleanliness which was still largely illusory because of the weakness of the equipment. (...) Laundry became an integral part of their schedule, and the washhouse an integral part of their daily practice.¹

Michelle Perrot

Preface: *Lavoir*, Case study (Wash)houses

The *lavoir* is a relatively recent architectural typology and therefore its origin is little or not discussed. From my mother tongue and that of my father, French and Corsican, the word *lavoir* originates from the Low Latin *lavatorium*. It is a place built on the edge of a courtyard or a room containing basins supplied with running water for washing clothes.² In Corsica too (Fig.1), *lavatoghju* comes from the same Latin root as in French, as well as in Spanish and Portuguese. In Latin,

A lavatorium (plural lavatoria), also anglicised as laver and lavatory, was the communal washing area in a monastery, particularly in medieval abbeys and cathedral cloisters. Monks were required to wash before meals; thus the lavatorium was typically adjacent to the refectory.³

The origin of the “washhouse” is etymologically in medieval times a common space in a place of worship for men to wash their hands and therefore their bodies. This can be compared with its modern meaning to women and washing clothes. It is interesting to compare the Latin etymology of the French with the English translation “washhouse”, whose definition is a building or outbuilding in which laundry was done.⁴ These are two words from the verb “to wash” and “house”, which refer to the domestic space, the architectural space. In a sense, the Latin etymology and the English translation of *lavoir* are complementary. On the one hand, we find the connotation of the common, of community, on the other hand, the idea of shelter and the house refers to the domestic, to the idea of protection, and therefore of architecture. These complementary definitions allow us to understand the origin and meaning of *lavoirs* and the choice of translations from French, to English, or Portuguese - *lavadouros*. The word in Portuguese, *douro* refers to the river, therefore to water. The definition of *lavadouro*:

It is a basin or place where clothes are washed, but also the board/stone for beating and rubbing the clothes during washing.

In conclusion, the definition of a washhouse encompasses several concepts that refer to the occupation and use of space, as well as the notions of communal, domestic, and even habitat. *Case Study (Wash) houses* is a name for a counter-narrative and also a way of building a new analysis of civic architecture and those contemporary public spaces. In fact, the domestic space shows through and diffuses itself through the washhouses, places that still have a vivid memory due to their relatively recent abandonment. (Fig.2).

1 Michelle Perrot, “Le genre de la ville,” *Communications* 65 (1997): 158.

2 *Dictionnaire Larousse, Français.*

3 “Lavatorium, Wikipedia <https://en.wikipedia.org/wiki/Lavatorium> (Last consulted June 2024)

4 Collins Dictionary, English.



Figure 1. My great grandmother Marie Mercuri Filippi in Moltifao, Corsica. © Chloé Darmon | Filippi's Family Archive.

Figure 2: Lavadouro de Contumil, 2023
© Chloé Darmon.



Washhouses as aesthetic tools of everyday life

5 Carol Hanisch, "The Personal Is Political", *Notes from the Second Year: Women's Liberation* (1970), 76-78.

The paradigm shift in the valuing of what heritage is, and the many voices raised in support of women's rights and against sexual violence, cannot go unnoticed in the way we practice, appropriate, and think about public spaces as women. It is a debate that can be found in the smallest detail of house design, in the smallest scale of space creation, intrinsic to our urban condition, "the personal is political".⁵ It is imperative to rethink the paradigms of aesthetic criteria of beauty. From a heritage point of view, this is explained by what we decide to value or not. Therefore, the aesthetics of everyday life is important to show another aspect of what should be highlighted. The valorisation of everyday spaces —calls for encountering beauty in small things and small gestures— will perhaps provide a counterpoint to the systematic destruction of urban communal spaces of the working classes. To perhaps counter the "fetishisation of the household"⁶ and to situate the discussion of aesthetics outside of the traditional debate on the architecture of the great and rather in informal, natural, and transforming spaces, a hybrid between the house and the street, the washhouse is an architectural typology full of connotations, from romanticism to industrial to nineteenth-century hygienism.

6 Anna L. Tsing, *Proliferations* (Paris: Wildproject, 2022), 103.

The washhouse is the starting point of this reflection on aesthetics, to open a reflection on being, remaining, and disappearing on the scale of the neighbourhood, the city, and the landscape. The Punt-6 Collective, in *Feminist Urbanism: Radical Transformation of Spaces of Life*, wrote that the washhouses are a perfect example of the transgression of the “public-private dichotomy”:

*For the working class woman, the house was where she slept and ate, but the street was a means of subsistence: the fountains where she fetched water, the public washhouses, the stairway, etc. Almost all daily needs implied a displacement or use of public space.*⁷

Analysing the concept of aesthetics from a practical case allows us to focus on its tangible, sensitive, and multi-sensorial character. It is a crossroads between a ruin, an obsolete object, and a catalyst of memories that is still recent in the memory of towns and villages: it is a witness to the urban practices of women. The washhouse is a *poetic-memorial* “object”, a contemporary curiosity whose analysis makes sense through the study of the proliferation of typologies, their progressive abandonment, and their state, sometimes romanticized, sometimes tokenized but little used as tools for the acquisition of a feminist political consciousness and a critical discourse on the production of both space and image. Both tangible and intangible, the empirical experience of the washhouse is very special, at once universal, international, and still relevant, each washhouse is an aesthetic attempt to respond to a problem, hence architectural. Each site is unique, and therefore each washhouse is different/singular because it is perfectly situated in its context: the watercourse, the need for the place, and the social conditions are factors that justify each location, in the centre of a village, in the immediate vicinity of a factory, along a watercourse in the countryside. They respond to an organic growth of the city, at the beginning simply waterways, they have been transformed by stratum to be built. Beginning with the creation of basins, then the design of the cover, and finally the arising of the basin for the comfort of women. In the case study of the washhouses of Porto, we can say that these objects are above all the physical representation of the inequalities between men and women in the public space:

*This inequality can also be seen in the design and type of architecture, materials or location in the city of spaces considered “feminine”, such as public washhouses, for example.*⁸

As a space for female socialisation they have a functional, utilitarian, and hygienic architecture, a rudimentary design of the roofs, and their materials are of low cost and regional. One can see a constructive simplicity, as the location of these spaces is in the periphery, at the limits of the city, below the street level, invisible, or in the countryside, but always near watercourses. The washhouse is an object of civil and not religious architecture, and a witness space of the everyday life of the cities. They are sincere and rudimentary constructions that respond to a need. But in a first sense of aesthetics, it is this rudimentary character of the shelter that makes the washhouse a functional element before being beautiful, but its beauty comes precisely from the simplicity of its construction. As Viollet-le-Duc explained in 1885:

7 Colectiu-Punt 6, *Urbanismo Feminista, Por una transformación radical de los espacios de vida* (Barcelona : Virus, 2019), 76.

8 Ibidem, 72.

There is often more art in a small village fountain, in a washhouse showing to all the sincere and judicious realisation of a program than in certain sumptuous buildings whose most real merit is to make everyone say: this must have cost a lot of money.⁹

- 9 Christophe Lefébure and Marie Rouanet, *La France des Lavoirs* (Toulouse: Editions Privat, 1995), 135-138.

Starting from the Greek meaning of aesthetics (*aestétikos*) which refers to perceptions, to the sensible, we understand that aesthetics can mean a certain empirical experience of space and not a consensus on what is beautiful, or a mere fashion. This is in line with Vitruvius' definition of good architecture —*firmitas*— form and function —*utilitas*— come before beauty —*venustas*—, and even these two components create a sense of beauty. From the study of the public washhouses of Porto carried out for my master thesis,¹⁰ I was able to discover these architectural places as ruined spaces in the city, whose use gradually disappeared with the domestication of laundry in the 1990s.

The washhouse is an architectural object that can be divided into three dimensions: Historical, it is an urban fragment of the landscape that evokes emotions, and sensations, constitutive of family memory, and therefore refers us to a singular and empirical experience. Practical, relatively recent in the urbanisation of cities, and representative of the efforts of 19th-century hygienism, the washhouses are a palpable and still measurable reality allowing for the material analysis of the practice of space. The Contemporary history of washhouses, their tangible and intangible reality, and the living memory generated by the empirical and sensitive experience of the washhouse, thus aesthetic, leads us to a critical reflection on the presence of community spaces, spaces of water in urban and rural areas, for a search for possible futures. Thus, the multi-dimensionality of the washhouse counteracts the traditional debate of form and function, form vs. function, and form in the service of function. Indeed, what is the form and the function —and therefore the beauty— of an architectural object without the very use of the space it produces?

Women's work

From an in-depth typological analysis of washhouses, it is possible to elaborate a critique of the very notion of function. Historically, their planning and design have had the aim of domesticating and controlling women's bodies in public spaces. We then witness a progressive confinement of women's practices in the twentieth Century City. The idealisation of the function of a "perfect" drawing in the world of abstraction, without taking into account the use and techniques developed by the practical knowledge of the washhouse, gave rise to conflicts between women and the washhouse designers themselves (engineers, architects, doctors), who were exclusively men in the 19th and 20th centuries.

An example of this is the first modern washhouse in Porto, *Lavadouro das Fontainhas* (Fig.3), known as modern typology 1, whose original design does not take into account the use and practices of women in the urban space. These washerwomen that use it are mostly poor and come from the rural exodus between the 19th and the 20th century. The idealised solution for a problem such as the separation of clean and dirty water in the process of washing clothes is violent on the women who use these spaces daily (Fig.4).



Figure 3. Fontainhas washhouse 1940 | 2020. Before and after technique – Intervention on archive photographs from the public archive of Águas do Porto.
© Chloé Darmon.

Figure 4. Typological and architectural analysis of the Fontainhas Washhouse - 2020. From the website: <https://chldmn.hotglue.me/> (Last consulted June 2024)
© Chloé Darmon.

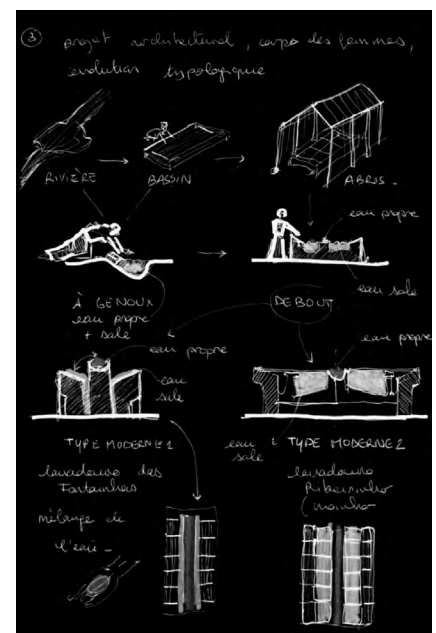
Women had to pay fines because of the way they were using the washhouses, coupled with the constant presence of policemen to control the new architectural project's uses. Description of the image of the archive from the author's master thesis:

The washhouse is filled with women who are working, with the laundry bleached on the floor and drying on the ropes. The space of the washhouse is entirely female and there is only one man in the foreground who is not included in the space. In the background, the washhouse is enclosed by walls, probably to protect against the wind. This typology does not allow the laundry to be immersed in water, as there was no individual basin of clean water for the 52 individual compartments: "inveterate and routine habit [...] which it took so much to master and overcome".¹¹

The designer,¹² master of pure function, and neglectful of use, does not understand why the common women refuse to use his washhouse as he wishes. He does not question the functionality of his design, but the empirical and sensitive experience of the women in the washhouses, and thus condemns the washerwomen to an "informal" use that he considers inappropriate. As Anna L. Tsing says to emphasise the hygiene standards that were first tested in the Colonial Empire of European Countries, known as "eugenics":

Re-imported into the metropolis, this public and private hygiene loaded class dichotomies (...). Vulnerable upper-class women became the angels of the house; poor women were accused of being the agents of infection.¹³

In this way, the architecture becomes a barrier, a rule to be transgressed. The sensitive experience here refers to the meaning, to the sensoriality of women's work and of the action of washing clothes, an action that is painful because of its physical effort. This said, we can start thinking about the ambiguous character of the washhouses for women, they are a space of work but also a space of communitarian and everyday life. Working-class women were creating a life outside the household to work, to do the laundry, and take care of children. As Michelle Perrot says:



11 Doutor Oliveira Lima, "Os Lavadouros Públicos do Porto", *Boletim de Higiene e Sanidade Municipais* (1936).

12 Ibidem.

This reference is available in the annex of my master thesis, courtesy of the Water of Porto. It was a really helpful document to understand the role of the "designer" and also how working-class women were perceived in the beginning of the 20th century.

13 Anna L. Tsing, in *Proliferations* (Wildproject, 2022), 101-102.

*The washhouse appears to be an ambivalent place. It is the centre of a real female solidarity-material, emotional, cultural. The washhouse is also a means of educating the space-time of the housewife, which the (hygienist) urban planners consider excessively fragmented, fluid, and irrational.*¹⁴

14 Michelle Perrot, "Le genre de la ville," in *Communications*, no 65 (1997): 159.

The "female solidarity" in opposition to the point of view of the hygienist urban planners is interesting to look at. It demonstrates to us that, because of the use and empirical experience of everyday life and space, the notion of space and time was really different between urban planners and washerwomen/working-class women, therefore the will to control the habits and practices of women create a place of conflict.

Paradoxical aesthetics and "post-industrial fragments"

The aesthetics of washhouses is a paradoxical aesthetic, historically they are work spaces, daily spaces, full of women and children, where painfully rough and demanding work was done daily. In the contemporary world, silent spaces, places of meditation almost like chapels, dot the European rural landscape, or in urban areas, as in the very specific case of Porto.

A parallel can be drawn between this analysis of the city of Porto and the north of the Iberian Peninsula, in Galicia, and also more generally in the Spanish context through two papers published in 2018: "Washerwomen, gender and architecture. A peripheral critique of laundry spaces"¹⁵ by architects Sofía Paleo Mosquera and María Novas Ferradás, and "The washhouse where women wash. A contradictory and diffuse space in urban policies" by architects Rosa Pardo Marín and Carlos Barberá Pastor.¹⁶

15 Sofía Paleo Mosquera and María Novas Ferradás, "Lavadeiras, género y arquitectura. Una crítica periférica sobre los espacios de la colada". *Ábaco* 95-96 (2018): 192-196.

The paradox lies in the still vivid memory of the washhouses, as complex places of urban life, on several scales, from the village to the neighbourhood, from the domestic space to the public space. The washhouses are marked by their usage, but also by the passage of time. They can be assimilated to the passive admiration of the ruin, but the fear of seeing them disappear with this ruination, the fading away of a culture, pushes us to want to act on these spaces.

16 Rosa Pardo Marín and Carlos Barberá Pastor, "El lavadero donde la mujer lava. Un espacio contradictorio y difuso en las políticas urbanas", *Feminismo/s* 32 (2018): 23-47.

A paradoxical aesthetic, then, because they are abandoned living spaces, and especially fragmented in the landscape - both rural and urban. We can also consider washhouses as "works of art" in the Viollet-LeDuc's definition, so as Anders Fjeld says about Jacques Rancière definition of Art, washhouses can be considered as "places of experimentation" and "places of multiple conflicts". Jacques Rancière says that art is a

*tension that unites and opposes both the democratic principle and the exercise of a new regime of expression.*¹⁷

17 Anders Fjeld, "Chapitre 3. L'égalité sensible du régime esthétique de l'art", in *Pratiquer l'égalité*, edited by Jacques Rancière (Paris : Michalon, 2018), 75-108.

To get out of this paradox, we must consider the washhouses as fragments of a whole, fragments of a textile industry relocated in several stages. The washhouses are an imprint left behind, Inês Moreira explains that these post-industrial fragments have a strong narrative potential:

The post-industrial condition escapes, however, the lexicon and categories inherited from industry. In the messy contemporary post-industrial condition there are “things” and “places” that are not “coherent”, as such they tend to be disregarded: the remnants, the voices, the debris, the contaminants, the matter, the small elements that were part of a larger structure, that had a functional life in industry, that lived other lives. We find post-industrial fragments in abundance today and some, as we shall see, have narrative and articulating potential for very wide-ranging concerns.¹⁸

The fragmentary and incomplete nature of the washhouses allows them to be understood as a network of spaces, of marks on the surface following the watercourses and the hydrographic network. It is possible to fix the aesthetic approach to a single washhouse, to analyse all the details, but what is important are their interstices. Thus, the exploratory walk between several washhouses, their search, and the joy of finding them creates surprise and a strong emotion of delight, the city changes around them but they remain intact because they are invisible. This contradiction with the will to make visible the experience of women in the city shows the ambivalence of the sensitive experience of these places, which are an incredible material, to think about urban changes and multiple urban stratifications.

Tsing developed an idea of searching for mushrooms in the woods as an experience of wandering and walking through the margins of the roads and landscapes,¹⁹ since, for the author,

The imperial and industrial transformations of the landscapes encourage the spread of non-human collaborators.²⁰

This process could be applied to the walking *dérive* of looking for abandoned washhouses, at the margins of the city, where other types of life are in proliferation due to their condition of oblivion.

The urge to act on those spaces could be translated to the urge to register something that is fragile and will soon disappear if there is no action taken. As Ines Weizman explain:

The impetus to document the existing environment is more compelling at certain moments in history than others and is often driven by social and political change. The transformation or destruction of buildings, villages, and even cities in contexts of war, natural disaster, or capitalist expansion to make space for new urban developments strengthens the urge to record “what is going to disappear”.²¹

The process of researching those urban and social facilities started with the open access to the public archive of *Águas do Porto*. It directly questioned the role and responsibility of the public institutions in the selection of which type of heritage should be protected or not. The methodology used—the “before/after” technique—is a way of understanding the material reality of the spaces and show their transformation over time. This

18 Inês Moreira, “Após a fábrica, novas abordagens à ruína e aos fragmentos pós-industriais”, *Revista Arqa, Arte e Arquitectura* 112 (2014): 118-119.

19 Anna L. Tsing, *Proliferations* (Paris : Wildproject, 2022), 73.

20 Ibidem, 27.

21 Ines Weizman, “Performing the Counter-Archive”, in *Critical Neighbourhoods: The Architecture of Contested Communities*, edited by Paulo Moreira (Zurich : Park Books 2022), 165.

22 Chloé Darmon, "Abandoned wash-houses. Archiving wash-women practices in Oporto modern urban space", *Sophia Journal* Vol. 6, nº 1 (2021): 154-169.

23 Ines Weizman, "Performing the Counter-Archive", in *Critical Neighbourhoods: The Architecture of Contested Communities*, edited by Paulo Moreira (Zurich : Park Books 2022), 166-167.

24 Chloé Darmon and Gabriela Manfredini, "Rite of the Waters: procession through the Campanhã Washhouses", *Scopio Magazine AAI Utopia* vol. 1, nº 1 (2023) : 84-98.

documentation has been assembled into a cartography of the washhouses of Porto in 2019-2020, that can be considered as a first contemporary diagnosis of the state of those water facilities, that is still to be completed and in a constant state of actualisation.²²

Over the past years, this continuous documentation of this abandonment process showed the progressive disappearance of the washhouses in Porto caused by the slowness of the heritage classification that engendered the degradation of this public heritage, material and immaterial. Ines Weizman describe this phenomenon as follows:

*The greater the contrast between the situation before and after the transformation, the more political power these images tend to have. On the other hand, those who produce and collect before and after images can hold fast-moving developers to account. They become evidence to document a lack of care and compassion as well as a failure to consider collaboration and consultation with the community.*²³

However, the disclosure of the images in the archives and their public access were essential to the start of awareness on the heritage value of the public washhouses as water facilities and fragments of women's work, also as their potential re-activation.²⁴ (Fig.5)



Figure 5. Lavadouro da Arca d'Água, 6th May of 2023 - Jane's Walk International Festival Initiative of the Association "Mulheres na Arquitectura" (Women in Architecture).
© Larissa Ribeiro.

Living memory of women and a precocious act of transformation

25 Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine* (Paris : Seuil, 1992), 21

According to Françoise Choay,

*The historical monument maintains a different relationship with living memory and with time.*²⁵

Even if they are ephemeral, a necessity of the moment, washhouses can be considered as historical monuments because of the history they carry. It is a "living memory" which inhabits them and which is part of everyday discussions, which represents a theme in literature and poetry, as in the work of the Brazilian author Conceição Evaristo, daughter of a washerwoman. In the documentary film *Filhas de Lavadeiras*,²⁶ by Edileuza Penha de Souza, 2019, Conceição Evaristo tells us:

26 Translation: *Daughters of Washerwomen*.