

## PONENTE

**58/85**

## TÍTULO

***Eclecticismo y duda. Inputs para un aprendizaje arquitectónico autodidacta: Eileen Gray***

## AUTOR

**María Pura Moreno**

*Universidad Politécnica de Cartagena. María Pura Moreno Moreno. Ph.D Arquitecto (ETSAM, 2015). Grado en Sociología (Uned,2014). Profesora de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAE, Cartagena. Pertenece al grupo de investigación "Estrategias del Proyecto Arquitectónico y sistemas culturales" de la UPCT. Vocal de Cultura de Coamu. Publica artículos en revistas especializadas y asiste a Congresos de Arquitectura. Ha investigado en la Fundación Le Corbusier y en Victoria and Albert Museum Archive of Art and Design y el Royal Institute British Architects. mpura.moreno@upct.es*

## **Eclecticismo y duda. Inputs para un aprendizaje arquitectónico autodidacta: Eileen Gray. From Eclecticism to doubt. Inputs for an architectural learning self-taught: Eileen Gray \_María Pura Moreno**

### **METODOLOGÍA**

Este artículo se estructura según la metodología empleada en una tesis doctoral, leída en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Etsam, que englobaba tres fases interconectadas.

La primera fase, referida al ámbito documental, abarcaba la recopilación de la bibliografía, y principalmente la observación de la documentación original existente en el archivo de Eileen Gray, donado por su sobrina la pintora Prunella Crough al Victoria & Albert Museum de Londres.

Entre dichos documentos personales se encontraron además de los croquis y dibujos de sus objetos y proyectos, unos diarios que detallaban minuciosamente métodos y técnicas aprendidas de manera autodidáctica de maestros encontrados durante su vida como Seizo Sugawara, que le enseñó la técnica del lacado, o las mujeres del Atlas marroquí de las que aprendió el manejo del tejido y teñido de las lanas para la elaboración de sus tapices.

La segunda fase concerniente al análisis arquitectónico, requirió del redibujado de tres de sus proyectos, permitiendo descubrir en el proceso detalles, a veces semi-ocultos, sobre todo de la vivienda protagonista de la tesis, "Tempe à pailla"(1932-1934).

Y, la última fase de síntesis abarcó la relectura de su obra en el contexto concreto – París de entreguerras- para así desvelar la dialéctica establecida con otros autores que la impulsó a reelaborar lo descubierto por su atenta mirada, intentando aportar aspectos en el debate contemporáneo.

Estas fases de la metodología convocan tres enfoques yuxtapuestos al conjunto de ésta y de cualquier otra investigación; el descriptivo, propio del investigador-historiador con la recopilación más exhaustiva posible de la información existente. En segundo lugar, el analítico, específico del arquitecto, que disecciona gráficamente para la comprensión exacta de rango científico. Y finalmente, la fase de síntesis crítica que es capaz de comparar, relacionar y justificar o no, decisiones establecidas en el objeto o temática de la investigación.

En definitiva la confluencia de tres acciones -mirar, analizar y pensar- se despliegan en cada uno de los apartados desde lo intelectual a lo técnico, invitando a una enseñanza propositiva.

El objetivo reconocido, en el resumen del artículo, de realizar un Atlas Warburgiano por las prácticas concretas de Eileen Gray apuntaba a la exposición de las claves de su aprendizaje arquitectónico: saber mirar para al releer poder actuar singularmente. La corroboración de un nuevo panorama en la enseñanza actual de la arquitectura, dominada por la imagen y por la acumulación de información, obliga a configurar herramientas capaces de ayudar a filtrar y así con ello poder responder críticamente a nuevas solicitudes.

La respuesta a la cuestión de cómo fue posible una obra de semejante intensidad al margen de cualquier metodología académica ad-hoc, puede dar pistas para dicho nuevo paradigma de aprendizaje. En ese sentido tiene interés exponer el recorrido realizado por Gray desde el dibujo de desnudo al natural propio de las academias clásicas de dibujo, hasta la elaboración del Centre des Vancances mostrado en la Exposition Internationales des Arts et Techniques de 1937, en el Pavillon des Temps Nouveaux y catalogado en el libro realizado por Le Corbusier a propósito de lo expuesto en su interior "Des Canons des Municion? Merci! De Logis...SVP".

El discurso y estructura del texto se asemeja a la configuración gráfica de un helicoide que remite a la clasificación realizada en el libro La risa del Espacio respecto a un aprendizaje sustentado por dos curvaturas:

Una interna referida al trinomio Espacio-Tiempo-Sociedad constituida por la cartografía cognoscitiva, las funciones psico-epistemológicas del contexto referidas al deseo, la memoria, la imaginación y el conocimiento propio, englobando en su conjunto la experiencia subjetiva.

Y otra externa, que abarca la producción física y material, la reproducción de discursos asociados a las distintas corrientes y la producción de sensibilidad propia de una época.

Es decir, la conjugación de la percepción y conocimiento de una Verdad alcanzada al margen de la razón y de la experiencia, y en paralelo, el método basado en el modo sistematizado de recorrer un camino para alcanzar una meta.

Intuición más método se complementan en su aprendizaje, haciendo trabajar al cerebro en dos vías que interactúan: la mente intuitiva y oculta asociada a la subjetividad, y al mismo tiempo la consciente y racional que requiere de lógicas que funcionen para poder ofrecer resultados.

Bajo dichas premisas, dos bloques convergen en un aprendizaje arquitectónico crítico, el primero referido a la Intuición Subjetiva y el segundo a métodos objetivos concretos. Y ambos aparecen sucesivamente en la relación de ámbitos a través de los que se estructura el texto de manera secuencial encadenando una práctica con las anteriores.

Y así: el dibujo académico evoluciona en el tiempo a la pintura abstracta y al collage. El deseo de realizar objetos útiles con la técnica de la laca hubiera sido imposible sin el conocimiento previo del dibujo. Dicha técnica de lacado incita a configuraciones espaciales con biombos en espacios interiores e incluso al juego de lleno y vacío en el propio objeto. La técnica del teñido y tejido de tapices aporta una superficie alternativa para plasmar investigaciones y composiciones pictóricas influidas por el movimiento D'Stijl o supramatista de Malevich. Las combinaciones de objetos-muebles y alfombras- en el mismo ámbito se trasladan a la decoración integral de espacios interiores donde aparece el espacio como materia plástica. El dibujo arquitectónico aprendido como metodología rigurosa de representación colabora en la elaboración a todas las escalas desde objetos muebles a la propia arquitectura. El diagrama abstracto y sintético es capaz de explicar las intenciones ocultas de las decisiones arquitectónicas. Y por último las fuentes de información como sus lecturas holísticas, los diálogos con Badovici, la cercanía a la elaboración de L'Architecture Vivante y sobre todo la exposición al público supone conjuntamente una manera de estar en el debate y de establecer dialécticas con sus contemporáneos.

La conclusión final deriva de dicho relato secuencial cuyos parámetros aparecen interrelaciones unos con otros en el marco del binomio constante Intuición más Método.

## TEXTO DE REFERENCIA

### Palabras clave

Eileen Gray, Aprendizaje, Dibujo, Lacado, Tapices, Grafismo, Diálogos; Arquitectura

Key words: Eileen Gray, Knowledge, Design, Laques, Tapis, Graphics, Dialogue, Architecture

### Resumen

Reconstruir la información –artística y arquitectónica-, insertada en una mente abierta como la de Eileen Gray, permite comprender su obra como una reelaboración crítica de lo observado y aprendido.

Su afirmación, "Lo único que hace falta es exigir a los artistas que sean gente de su tiempo" corrobora el eclecticismo de unos comienzos arraigados al contexto, y a su vez reivindica una práctica singular, sujeta a la duda constante, pero aún así puesta al servicio del debate contemporáneo.

El método autodidacta de su aprendizaje arquitectónico englobó la convergencia de intereses ligados a su propia intuición -producto de sus predilecciones y destrezas-, junto a rigurosas metodologías entendidas como herramientas imprescindibles para cualquier ejecución verdadera.

Las técnicas artísticas y artesanales aprendidas antes del proyecto de arquitectura le permitieron optar y descartar, en un proceso selectivo, entre lo observado de manera analítica en el arte y la arquitectura de su entorno más próximo

Este artículo realiza un atlas Warburgiano por sus prácticas concretas y por los instrumentos de conocimiento empleados en su aprendizaje, con el objetivo de reconocer un entrenamiento perceptivo que ratifique que la Arquitectura es una disciplina que no se enseña, sino que se aprende.

To reconstruct the information - artistic and architectural - inserted in an open minded person like Eileen Gray allow us to understand her work as a critical reproduction of her learned. Her claim, "We need to demand the artists to be people of his time", corroborates the eclecticism of her beginning linked to the context, and in the same time it claims a singular practice subject to the constant doubt, but even put at the service of the contemporary debate.

The self-taught method of her architectural learning included the convergence of interests tied to her own intuition - product of her predilections and skills-, close to rigorous methodologies understood as indispensable tools for any real execution.

The artistic and handcrafted technologies learned before to the architectural project allowed her to choose and to reject in a selective process, between all that she had observed in analytical way in the most next art and the architecture.

This article realizes a Warburg's atlas around her practices and the instruments of knowledge used in her learning, with the aim to recognize a perceptive training that should confirm that the Architecture is a discipline that is not taught, but it is learned.

La enseñanza de la arquitectura ha evolucionado en paralelo a las épocas, los contextos y los cambios de paradigmas sucesivos. En la actualidad, las transformaciones sociales y tecnológicas ligadas a una globalización informativa, han conseguido desestabilizar los ámbitos de aprendizaje conocidos como el taller horizontal, el aula presencial con discurso bidireccional –profesor/alumno- o los sistemas de acumulación informativa teórica o práctica, que resultan obsoletos dada la facilidad a su acceso por medios digitales.

Todo este panorama está generando tanto el cuestionamiento de las metodologías docentes como un impulso en la innovación de la enseñanza que sea capaz de dotar al alumno del espíritu crítico necesario para filtrar semejante abundancia de datos.

En el debate global en torno a cuál debe ser a partir de ahora el sistema de enseñanza arquitectónica, conviene mirar atrás y preguntarse cómo fue posible la realización de proyectos de arquitectura relevantes por parte de figuras ajenas a cualquier enseñanza reglada o académica de la disciplina.

En este artículo reconstruiremos el conjunto de inputs –entendiendo por inputs técnicas, instrumentos y medios- susceptibles de insertar “alertas de información” en un sistema que permitan posteriormente comprender lo que ese sistema -en este caso, la arquitecta Eileen Gray- es capaz de generar reelaborando lo aprendido.

### **El dibujo y la pintura**

Eileen Gray inicia en 1898 en la Slade School of Fine Art <sup>1</sup> de Londres el aprendizaje del dibujo al natural con la técnica del carboncillo [1]. En 1902, una vez se trasladada a vivir a París, continúa su formación en academias como L'Atelier Colarossi de Montparnasse y L'Académie Julian <sup>2</sup>, cuyas enseñanzas iban encaminadas al ingreso en la prestigiosa École de Beaux Arts.

La pintura supuso para ella una experiencia vital continuada en el tiempo y practicada de manera paralela al diseño y a la arquitectura. Prueba de su interés por el campo de lo pictórico son libros como “De lo espiritual en el arte” (1910) de Wassily Kandisky, conservados en su biblioteca, o la correspondencia compartida con su sobrina la pintora inglesa Prunella Clough, referida siempre a cuestiones sobre la composición y el color.

Su obra pictórica, alejada de lo figurativo, estuvo más próxima a las enseñanzas referidas a la abstracción de la Bauhaus o el movimiento De Stijl, que a la producción propiamente parisina dominada por la figura de Picasso. Su trabajo durante los años 20 y 30 mostró una gran afinidad con la visión subjetiva de Paul Klee <sup>3</sup>. Y los procedimientos y materiales empleados evolucionaron desde el carboncillo, propio de las academias de dibujo, hasta al gouache a color combinado con tinta china y lápiz, llegando incluso a la incorporación de recortes y fotografías en collage.

Su pintura, considerada por la crítica como visionaria, desarrolló la conceptualización de la no figuración, y al mismo tiempo fue anticipadora de trabajos de artistas como Robert Motherwell, Francis Bacon, Helen Frankenthaler o Jasper Johns <sup>4</sup>.

### **El lacado y el objeto útil**

A partir de 1906, gracias a su contacto con el artista japonés Seizo Sugawara <sup>5</sup>, sus conocimientos sobre la pintura se ven complementados con el aprendizaje de la técnica milenaria de la laca.

Su destreza previa con el dibujo le permitió plasmar escenas -primero figurativas y después abstractas- en objetos domésticos lacados como sillas, mesas, lámparas, biombos, platos y cuencos [2], confesando con ello su preferencia por la producción de objetos útiles: “Francamente, los dibujos no sirven para nada. Quiero hacer algo útil” <sup>6</sup>.

Sus escenas en laca adquieren un gran contraste cromático, producto de la utilización de incrustaciones de oro o plata, partículas de metal triturado, cáscaras de huevo y polvo de perlas.

Esta nueva técnica aprendida, aparentemente ornamental, supuso sin embargo para Eileen Gray, el instrumento de introducción en el ámbito de la investigación espacial gracias a la ubicación doméstica de sus biombos -paravents- con los que comienza a compartimentar estancias al modo de los shoji japoneses <sup>7</sup>.

Las composiciones pictóricas de aquellos biombos se van simplificando, a medida que abandona el ornato y las escenas figurativas, para ir difuminando los engarces de las placas de manera que el contraste entre el vacío y el lleno forma parte del objeto favoreciendo la tridimensionalidad de unas superficies, a priori, planas [3].

En su primera configuración espacial interior –el Hall del Apartamento de la Rue de Lota (1922)- Eileen Gray cubre con sus paravents en blocs lacados las paredes perimetrales de la estancia buscando una intención espacial: acortar perceptivamente la excesiva longitud del hall y homogeneizar un ámbito doméstico [4].

Es decir, la técnica del lacado y la posición interior de sus paravents es la excusa para sus primeras experimentaciones en el espacio; primero en sus instalaciones de interiores, y después en su arquitectura <sup>8</sup>.

### Los tapices

Su conocimiento pictórico se traslada también a una nueva técnica aprendida de las mujeres del Atlas marroquí : el tejido de tapices <sup>9</sup>. Eileen Gray pinta en bocetos composiciones en gouache sobre papeles milimetrados donde el cruce de líneas representan en la fabricación artesanal los nudos de lana o hilo de la superficie textil.

Los diseños de sus tapices reflejan cronológicamente la transición de sus intereses pictóricos desde disposiciones más fluidas y complicadas, a otras más simples y geométricas con influencias cromáticas y compositivas de la escuela Bauhaus -László Moholy Nagy-, del movimiento De Stijl, o del suprematismo de Kasimir Malevitch, que supusieron su referente plástico.

La utilización de colores primarios y la introducción de líneas negras verticales y horizontales de distinto grosor, impulsa sus creaciones textiles hacia la abstracción geométrica en la búsqueda de la supremacía de la nada [5].

"Imitando la práctica del diseñador de alfombras más famoso de entonces Ivan da Silva Bruhns, Eileen Gray compra alfombras orientales para desgarrarlas, desarmarlas y deshilarlas hasta ver cómo estaban hechas y aprender de esa manera el oficio. Luego escribía sus experiencias con la lana: cómo lograr un cierto tono o cómo tejer una cierta textura. Finalmente, les daba a las alfombras nombres poéticos: Heliogábalo, Ulises- en homenaje a James Joyce-, Aníbal, Macedonia, Penélope, Fidelio, Tour de Nesle, Centímetro, Castellar" <sup>10</sup>.

La minuciosa técnica de la fabricación de los tapices y el autoaprendizaje a través de la imitación o la copia ofreció a Eileen Gray una nueva superficie de plasmación de sus inquietudes artísticas.

### El diseño de interiores

Los tapices suponían el espejo de sus intereses pictóricos, pero a su vez sus líneas compositivas se extendían buscando una similitud espacial con los muebles- también diseñados por ella- en pequeñas instalaciones de exposición elaboradas para su Galería Jean Desert <sup>11</sup>. Así por ejemplo, un tapiz redondo de círculos concéntricos y sectores coloreados en diversas tonalidades, acompañaba a una chaise-longue con forma circular y a una mesa de perfil curvo [6]. En aquellas sencillas instalaciones, Eileen Gray demuestra la búsqueda de la sinergia entre el tapiz y el mueble al prolongar sus líneas compositivas en el conjunto de objetos.

Su primer trabajo con un espacio interior completo fue el apartamento de Rue de Lota de París <sup>12</sup> (1918-1922), donde consiguió una rigurosa unidad en la combinación de muebles, objetos, revestimiento de paredes y suelos [7].

La crítica <sup>13</sup> del "The Architectural Press" de Londres se refirió a aquel apartamento como el ejemplo de la adecuada labor del nuevo arquitecto, cuyo objetivo debía ser la integración de lo espacial con el mobiliario y la decoración. "El diseñador de muebles se ha convertido en Arquitecto, en Constructor, en el creador de la atmósfera de la casa. Una nueva palabra debe ser acuñada con el fin de denominar al nuevo maestro artesano. Le llamaremos "Ensamblier", el hombre que estudia y planea enteramente el mobiliario y la decoración" <sup>14</sup>.

Tras aquella experiencia, expone en el XIV Salón de Artistas Decoradores de 1923 una composición denominada "Une chambre à coucher. Boudoir pour Montecarlo", conjugando el lujo de los materiales con una inminente austeridad abstracta: dos paravents en bloc blancos enmarcaban un sofá y una mesa de laca, con tapices acotando el espacio junto a dos lámparas futuristas presidiendo el techo [8].

El diseño de las piezas, cada vez más simplificadas, y la combinación de éstas en un interior doméstico novedoso constituirán para Eileen Gray el inicio en el aprendizaje del espacio para la investigación del proyecto de arquitectura.

### El dibujo arquitectónico, el diagrama y el collage

El desembarco concreto de Eileen Gray en el campo de la arquitectura se debe a su relación con el arquitecto rumano Jean Badovici. Él vio en ella recursos económicos y un fuerte talento para la innovación espacial que no debía ser desperdiciado. La, hasta entonces, diseñadora necesita aprender el dibujo arquitectónico para poder definir con precisión sus proyectos.

Jean Badovici le presenta a la arquitecta Adrienne Gorska <sup>15</sup>, quien se encarga de enseñarle las reglas geométricas del dibujo arquitectónico. Ella aprende a realizar plantas, alzados, secciones y perspectivas axonométricas correlacionadas y precisas.

Esta herramienta gráfica del dibujo técnico se convierte en el mecanismo perfecto para la descripción exacta de sus futuros proyectos de arquitectura y mobiliario.

La forma de representación empleada por Eileen Gray una vez controladas las reglas del dibujo técnico está influenciada por el movimiento D'Stjl (Constant, 2000, p.88). Las plantas –de arquitectura o de mobiliario- se sitúan en el centro de sus planos, rodeadas, en los cuatro sentidos, de alzados seccionados; dicha disposición gráfica tenían como objetivo la descripción global y exacta de espacios y objetos.

Su dos viviendas construidas “E.1027:maison en bord de mer” (1926-1929) y “Tempe à pailla” (1932-1934) son diseccionadas por estancias en plantas y secciones abatidas, a escala 1:50 consiguiendo así englobar sincrónicamente la arquitectura con el mobiliario, diseñado ad-hoc (figura.09).

Eileen Gray experimentó a lo largo de los años otros tipos de grafismo para expresar su arquitectura como: planos a color, e incluso más influenciada por el cientifismo otros más abstractos a modo de diagramas describiendo la interacción de las circulaciones del habitante con el entorno próximo (figura.10). También experimentó con el collage al introducir la figura humana en planos técnicos –secciones- con el fin de explicar sus distintas posiciones respecto a la innovación de sus soluciones de falsos techos empleadas en su proyecto para el apartamento de Badovici en la Rue de Chateaubriand (1931) de París, o en su propia vivienda “Tempe à pailla” (1932-1934) en Castellar [11].

En definitiva, si al principio aprende de Adrienne Gorska el método del dibujo arquitectónico, ella lo emplea con libertad aportando innovaciones para explicar al público profesional las interacciones de su arquitectura con el equipamiento y con el usuario.

Lecturas. L'Esprit Nouveau y L'Architecture Vivante. Diálogo versus Manifiesto

Analizadas las técnicas aprendidas conviene hacernos eco de cuáles fueron los instrumentos de aprendizaje en el proceso de iniciación a la arquitectura de Eileen Gray.

### Libros de texto

Los autores de su biblioteca y los textos elegidos o reseñados en sus escritos desvelan unos intereses muy particulares que abarcan desde poemas de André Gidé y Oscar Wilde, postulados del Frente Popular enunciados por Vladimir Ilich Lenin y Leon Trotsky, o ensayos de filosofía de Nietzsche, Schopenhauer, Kant y Emerson. Una miscelánea de referencias cuyas ideas se reflejarán, sobre todo, en sus diálogos con Jean Badovici.

### L'Esprit Nouveau versus L'Architecture Vivante

Las revistas especializadas suponen siempre un instrumento de comunicación entre el colectivo profesional, como dice Fernández Galiano, "Una revista con textos críticos e imágenes bien elegidas; si evita el sensacionalismo vulgar se puede convertir incluso en un registro intelectual del estado del mundo visto a través de nuestra disciplina".

Le Corbusier, Amédée Ozenfant y Paul Dermée fundan en 1920 L'Esprit Nouveau, publicando hasta 1925 un total de 28 números <sup>16</sup>. Jean Badovici inicia en 1923, con el periodista Christian Zervos, la publicación de la revista L'Architecture Vivante editada por Albert Morance <sup>17</sup>. En su primer número Auguste Perret explica a qué tipo de arquitectura denominarán “Vivante”:

“La Arquitectura Viva es aquella que expresa fielmente su época... Elegirá las obras que estrictamente se subordinen a su uso realizadas por el empleo juicioso de la materia atendiendo a la belleza por la disposición y proporción armoniosa de los elementos que la componen”

L'Architecture Vivante se convierte en una de las revistas europeas más prestigiosas y su período de publicación (1923-1933) coincide en dos años con L'Esprit Nouveau (1923-1925). La diferencia entre ambas ejemplifica la división de la historia de la publicidad distinguida por Daniel Pope en *The Making of Modern Advertising*, como la “era de la fragmentación del mercado”, donde el mercado gira desde una “producción para el consumo de masas” a una “producción para el consumo de un mercado estratificado”, es decir, para subgrupos de consumidores bien definidos <sup>18</sup>.

La colección completa de L'Architecture Vivante constituye un “espacio de pensamiento” arquitectónico. Cada número contenía dos secciones: una de planos y textos, y otra de lujosas láminas denominadas “les planches”, con dibujos y fotografías seleccionadas.

En 1929 la revista publica <sup>19</sup> la vivienda “E.1027: maison en bord de mer” (1926-1929), la primera casa construida por Eileen Gray junto a Jean Badovici en Roquebrune, Cap-Martin [12].

La contemplación paralela de la revista y las obras de la arquitecta permite descubrir los temas y las investigaciones que suscitaron su interés como: la vivienda mínima, la arquitectura alemana y holandesa, la obra de Le Corbusier o los postulados del constructivismo ruso y el movimiento De Stijl. Y su análisis comparativo permite encontrar coincidencias constructivas entre su obra y la de otros autores. Por ejemplo, la analogía entre los detalles de las ventanas del edificio de la Bauhaus, realizados por Walter Gropius en 1926 <sup>20</sup> y la ventana paravent patentada por Eileen Gray y Jean Badovici una vez realizada para la casa "E.1027:maison en bord de mer".

Eileen Gray copiaba y calcaba proyectos publicados en la revista a modo de aprendizaje, como las células mínimas de investigaciones constructivistas o la "Villa Moissi" de Adolf Loos: proyecto que reelabora en uno de sus primeros ejercicios arquitectónicos [13].

Ella tuvo acceso directo a toda la documentación técnica generada en la elaboración editorial, suponiendo para ella una extensa fuente de información, teórica y práctica de cuyos argumentos y ejemplos aprender, calcar, copiar y reelaborar.

### **Diálogo versus manifiesto**

Analizadas técnicas y textos del aprendizaje de Eileen Gray, conviene también subrayar el sistema expositivo de su pensamiento: el diálogo frente al manifiesto.

Las ideas de los movimientos de vanguardia se exponían entonces con una redacción sintética en formato de manifiesto <sup>21</sup>, recopilando las voluntades de manera reivindicativa y despersonalizada.

Frente a un sistema cerrado de exposición de motivos como el manifiesto, o frente al ensayo, que aún siendo abierto, se expresaba con una única voz, Eileen Gray y Jean Badovici recurren al sistema dialéctico para confrontar dos visiones e invitar al lector a posicionarse favoreciendo la crítica de los argumentos expuestos.

Jean Badovici comienza en 1924 a publicar cuidadas ediciones de arquitectura como "Intérieurs de Sûe et Mare", "Intérieurs français", incluyendo diálogos, que emulaban a Paul Valéry en "Eupalinos ó el arquitecto". El primero de ellos es la introducción del portfolio "Intérieurs de Sûe et Mare" (1924) titulado "Le Théâtre à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925", donde ya aparecen modificaciones del texto realizadas por Eileen Gray <sup>22</sup>. El más conocido de aquellos diálogos entre ellos es "De L'Ecléctisme au doute", pero hubo otros como, "La Maison d'Aujourd'hui" y "L'Architecture Utilitaire".

En ellos, Eileen Gray ejercía de voz relevante y Jean Badovici de introductor y cuestionador de temas entre los que destacaron:

- La coherencia entre forma y función: E. Gray reclama la comunión de ambos y reivindica al ser humano como protagonista del espacio, en contraposición a la abstracción de la arquitectura de vanguardia que en aras del arte y el cálculo había olvidado la vida interior del hombre concreto.
- El utilitarismo y el maquinismo; E. Gray asimila la ciencia y la arquitectura pero considera que ésta no debía excluir el sentimiento, alejado de lo romántico, y a su vez debía aproximarse a una vertiente intelectual capaz de dar a la obras un carácter de necesidad interior, de franqueza y de lógica absoluta.
- La higiene y el tipo; E. Gray considera la asepsia como una característica insoportable para la función de habitar y advierte que el higienismo mal interpretado conduce a una arquitectura sin alma.

Otros asuntos abordados fueron la mecanización, la geometría o la abstracción y en todos ellos aparecía la reacción de E. Gray desafiando a la intelectualización de la vanguardia, y abogando por redescubrir el "pathos" <sup>23</sup>. La conversación, a veces, transcendía lo arquitectónico alcanzando cotas filosóficas y sociológicas, y delatando las lecturas holísticas de ambos personajes.

"B: ¡Así que preconizas una vuelta a los sentimientos, a la sensibilidad!

E: Sí, pero una vez más, a una sensibilidad purificada por el conocimiento; enriquecida por la idea, y que no excluya la comprensión y la apreciación de los logros científicos. Lo único que hace falta es exigir a los artistas que sean gente de su tiempo".

Exponer: sistema de crítica y focos de influencia

Los diálogos con Jean Badovici permitieron a Eileen Gray exponer sus ideas y pensamiento para su divulgación, pero ella también se percató de la importancia de mostrar al público sus obras para así formar parte del debate profesional. Y por eso, en 1922 decide abrir la Galería Jean Desert cuyas tarjetas de visita presentaban aquel espacio destinado a la decoración e instalación de apartamentos, a la producción de lacas y tapices.

A lo largo de su vida ella participa en numerosas muestras, primero con sus muebles, tapices y objetos de lacado <sup>24</sup> y posteriormente con sus proyectos de arquitectura.

En 1930 Gray y Badovici muestran la casa "E-1027: maison au bord de mer" <sup>25</sup> en la I y II Exposición de la Unión de Artistas Modernos <sup>26</sup>, incluyendo planos de los sistemas de almacenaje ideados para el apartamento de la Rue de Chateaubriand apareciendo como auténtica arquitecta. En 1933, en el Salón de Otoño y del XXIV Salón de Artistas Decoradores, expone fotografías y maquetas de arquitectura como la "Maison pour deux sculpteurs".

En 1937 invitada por Le Corbusier a "Art et Technique" del Pabellón de Tiempos Modernos, presenta su "Centre de Vacances" <sup>27</sup>.

Su participación compartiendo espacio con obras de artistas y arquitectos contemporáneos, suponía para ella un conocimiento que favorecía la crítica constructiva y las influencias mutuas.

A estas exposiciones hay que añadir las que visita como observadora o cuya existencia supo a través de revistas.

Durante los años de publicación de *L'Architecture Vivante* -1923 a 1933- Gray viaja junto a Badovici para hacerse eco en la publicación de las obras y exposiciones celebradas principalmente en Holanda y Alemania. Lo contemplado influye tanto en su trabajo que es fácil encontrar analogías con obras de otros autores. Como ejemplo, citaremos la Greater Berlin Exhibition de 1923, donde Vilmos Huszár y G.Rietveld introducen la pintura y otras artes plásticas en una instalación arquitectónica, exponiendo la Berlin Chair; primera silla cuyas piezas -pata, brazo, asiento y respaldo- se abandonan en favor de un sistema de planos interrelacionados en equilibrio asimétrico. Eileen Gray, ese mismo año, diseña una mesa denominada "De Stijl", en homenaje al grupo holandés, cuya composición y cromatismo recuerda a la silla de aquel espacio expositivo visitado. <sup>28</sup> [14].

En el Salon de Otoño de 1929 de París Le Corbusier y Charlotte Perriand exponen la instalación "El equipamiento de la vivienda", explicando su concepto de "equipamiento". En ella muestran la Chaise Longue y la Silla LC, presentando similitudes formales con las sillas "Bibendum" y "Non Conformist" diseñadas por E Gray en la misma época: tubo de acero curvado con asiento de cuero almohadillado [15].

En el campo arquitectónico "la casa" es el ámbito principal de experimentación en los años de aprendizaje de Eileen Gray. Dos exposiciones abordan el espacio doméstico como tema estrella de la modernidad: "Exposition internationale de Arts Décoratifs et Industries Modernes" de París en 1925, y "Die Wohnung" (la vivienda) en Stuttgart en 1927, patrocinada por el Deutscher Werkbund y coordinada por Mies van Der Rohe. La repercusión de aquellos dos eventos favoreció el camino emprendido por Eileen Gray como una experimentadora más, pero hubo otras exposiciones posteriores de las que Eileen Gray tendrá conocimiento y visitará <sup>29</sup>, como la "Building Exhibition" de Berlín en 1931, titulada "Die Wohnung unserer Zeit" (The Dwelling of Our Time) <sup>30</sup> donde contemplará obras de Gropius, Lilly Reich, Marcel Breuer y Mies van der Rohe, los hermanos Hans y Wassili Luckhardt y Alfons Anker. Sin duda todo este conocimiento coincidente en el tiempo con su obra construida supuso la principal materia de información directa, y una influencia evidente en su quehacer práctico al reelaborar aportando singularidad y contribuyendo al avance conceptual arquitectónico principalmente en el ámbito de lo doméstico.

## Conclusión

Descubrir el proceso creativo ligado a un resultado arquitectónico se convierte en necesario para entender las incógnitas resueltas en lo concreto de la obra. Visibilizar el conjunto de técnicas experimentadas por Eileen Gray demuestra que su elección, dirigida por su intuición y su destreza, iba siempre acompañada por un aprendizaje de metodologías rigurosas, ya fuera el dibujo académico, la técnica milenaria del lacado, el tejido de los tapices o el diseño del proyecto -mueble versus arquitectura-.

La Intuición y la Metodología, no hubieran sido suficiente para su aprendizaje si no hubieran estado ambas combinadas con instrumentos que fomentaron su observación atenta al contexto invitándola a la confrontación y al debate entre sus obras y las de sus coetáneos. La cercanía a la elaboración de una publicación periódica -*L'Architecture Vivante*- junto a la contemplación analítica de proyectos de otros autores, permitió a Eileen Gray obtener una visión crítica propia que le facilitó la reelaboración y relectura de todo lo aprendido generando una obra singular y única de la que seguimos aprendiendo.

## Notas

<sup>1</sup> Los estudios de arte eran considerados entre la clase alta inglesa el pasatiempo adecuado para las jóvenes en el periodo previo al matrimonio. "Nu au fusain" 1900-1902, es el único dibujo conservado de esa época. Modelo al natural acompañado en los márgenes de análisis previos de los músculos de la figura.

<sup>2</sup> El lema situado en la puerta de la academia era: "Chercher le caractère dans la nature" -Busca el carácter en la naturaleza- y "Le dessin est la probité de l'art"- El dibujo es la honestidad del arte-

- <sup>3</sup> Las líneas del dibujo para Paul Klee podían tener recorridos activos, medios o pasivos y sólo en la convergencia de dos de ellas en el mismo punto aparecía la tercera dimensión. El invitaba en sus textos a la búsqueda del equilibrio de formas y colores en un plano.
- <sup>4</sup> Polo Roberto. Eileen Gray Œuvre sur papier, París: Galerie Historismus, 2007, p. 7-8.
- <sup>5</sup> En la Exposición Universal de París (1900) aparecen objetos orientales como los biombos del japonés Ogata Korin (1658-1716) que influirán en composiciones y temáticas de decoración.
- <sup>6</sup> Rykwert Joseph. Eileen Gray: pioneer of design, en *Architectural Review*, Londres, CLII, Diciembre 1972, p.357.
- <sup>7</sup> Puertas correderas japonesas protectoras de la intimidad pero permisivas con el paso de luz gracias a una materialidad en acabados traslúcidos.
- <sup>8</sup> Los paravents de Eileen Gray evolucionarán desde objetos lacados con escenas decorativas figurativas o abstractas hasta objetos de chapa metálica curvada envolviendo el volumen de armarios para el almacenaje domésticos estratégicamente ubicados en las plantas de sus viviendas: "E.1027:maison en bor de mer" (1926-1929) y "Tempe à pailla" (1932-1934).
- <sup>9</sup> Durante los primeros años del siglo XX se fabrican en Europa gran cantidad de alfombras. Utilizando tintes sintéticos de manera artesanal en Francia y tintes químicos en la producción industrial en Alemania.
- <sup>10</sup> Gómez Hannia, (1993). El tapiz de Eileen Gray, *El Nacional*, Arquitectura, Caracas 1993. Recogido en <http://hannia.gomez.blogspot.com.es/2007/03/1993-14-el-tapis-de-eileen.htm>.
- <sup>11</sup> Los tapices se realizaban en un taller en el nº17-19 de la Rue Visconti, bajo la supervisión de Eileen Gray para su posterior venta en su propia Galería Jean Desert
- <sup>12</sup> El acondicionamiento interior del apartamento de la Rue de Lota para Madame Mathieu-Lévy se publicó en la revista Holandesa *Wendingen* nº6 de 1924, dentro de una sección dedicada "L'Art de Eileen Gray" con textos elogiosos de los arquitectos Jan Wils y Jean Badovici.
- <sup>13</sup> El éxito de la pieza tuvo eco en medios como el Times y el Daily Mail en Inglaterra y el Chicago Tribune. "Paris Notes and news: the laquer Cult" Daily Mail, London 10 June 1922, ADD 9/12-1980 y "Odd Designs at Art Studio of Jean Dessert: Furniture in Bizarre Forms and Styles" Chicago Tribune 7 July 1922 AAD9/13/1980. Archive of Art of Design.V&A Museum. Y, en Francia la Duquesa de Clermont-Tonnerre escribió a propósito de aquella instalación: "... Ella concibe el difícil proyecto de crear un conjunto perfectamente armonioso con la ayuda de una nueva combinación de líneas, una gradación cromática de tonalidades fauvistas y nocturnas. Quiere crear interiores que correspondan a nuestro estilo de vida...Su objetivo de equipar completamente un espacio, las cortinas, texturas, alfombras, las telas y todas las luces con el fin de crear un conjunto que sea un poema...". Clermont-Tonnerre: "Les laques d'Eileen Gray" *Les Feuillets d'Art*, París, Febrero-Marzo 1922
- <sup>14</sup> Adam, Peter. Eileen Gray. Her life and work. Londres: ed Thames and Hudson, 2009, p.51.
- <sup>15</sup> Adrienne Gorska(1899-1969) -hermana de la pintora Tamara de Lempicka- fue una arquitecta afincada en París, compañera de Jean Badovici en la "École Supérieure d'Architecture" que realizó su carrera colaborando en proyectos con Robert Mallet -Stevens.
- <sup>16</sup> El objetivo de la revista era mostrar la transversalidad conceptual entre las temáticas abordadas. Por eso el subtítulo era: "L'Esprit Nouveau: Revista Internacional Ilustrada de la Actividad Contemporánea, Artes, Letras, Ciencias, Literatura, Arquitectura, pintura, Escultura, Música, Ciencias Puras y Aplicadas. Estética Experimental, Estética del ingeniero, Urbanismo, Filosofía, Sociología, Economía, Ciencias Morales y políticas, Vida moderna, teatro, espectáculos, deportes y eventos
- <sup>17</sup> El subtítulo de la publicación era "Documentos de la actividad constructiva en todos los países" y sus contenidos mostraron la actividad constructiva y arquitectónica occidental durante el período de su existencia, 1923-1933
- <sup>18</sup> Colomina, Beatriz. Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas, Murcia: Cendeac, 2010, p.130.
- <sup>19</sup> Un texto descriptivo, junto a planos y fotografías exponen al público especialista la casa y sus muebles. Adjunto se publica el artículo dialogado "De L'Éclectisme au Doute", donde Eileen Gray, cuestionada por Jean Badovici, formula su pensamiento a propósito del arte, la arquitectura y la decoración.
- <sup>20</sup> Publicados en el número de Otoño-Invierno de 1931, de *L'Architecture Vivante* dedicado a la Arquitectura en Alemania.
- <sup>21</sup> El Manifiesto Futurista de Tomasso Marinetti publicado en Francia en 1913 en *Les Cashiers d'Aujourd'hui* o los postulados de la Arquitectura Neoplasticista aparecidos en *L'Architecture Vivante* en 1925.
- <sup>22</sup> Constant, Caroline, Eileen Gray, Ed. Phaidon, Press Limited, Londres,2000,p.199.
- <sup>23</sup> Del Griego, πάθος, referido a la emoción surgida por una obra de arte capaz despertar otra emoción similar en quien la contempla
- <sup>24</sup> El VIII Salón de Artistas Decoradores de París (1913), en la sección francesa de artes decorativas de "Panama-Pacific International Exposition" en San Francisco (1915), en el Salón de Otoño de 1922. En la "Exposition française d'Amsterdam. Industrie d'art et de luxe" (1922). En XIV Salón de Artistas Decoradores de 1923 donde instala "Chambre à coucher Boudoir de Monte Carlo".
- <sup>25</sup> Comparte espacio con Pierre Chareau, Sonia Delaunay, René Herbst, Le Corbusier, Pierre Legrain, Francis Jourdain, Robert Mallet-Stevens, Man Ray, Charlotte Perriand, Jean Prouvé y G. Rietveld.
- <sup>26</sup> En 1929 se crea la Unión de Artistas Modernos (UAM) integrada por un grupo de disidentes de la Sociedad de Artistas Decoradores. Eileen Gray es una de sus fundadoras.
- <sup>27</sup> En 1953 preparó planos de "Tempe à pailla" y muebles para la Exposición de la Unión de Artistas Modernos en el Museo de Arte Moderno. En 1970 expone en Graz y Viena y en la Whitechapel Gallery de Londres e incluye sus diseños en la exposición "Moderns Chairs". En 1972, sus trabajos se muestran en la Heinz Gallery de Londres con el patrocinio del RIBA. Y en 1973 es elegida miembro de honor del Royal Institute of Irish Architects, organizando en paralelo una retrospectiva titulada "Eileen Gray. Pioneer of design".
- <sup>28</sup> En la Berlin Chair cada elemento conserva su integridad formal, mientras en la mesa de De Stijl, Eileen Gray subraya la continuidad de los planos con su articulación y las piezas no son independientes sino que al plegarse buscan un equilibrio estable en la tridimensionalidad espacial.
- <sup>29</sup> En 1930, The Deutsche Werkbund llega a París invitado por el XX Salón de Artistas Decoradores, exponiendo por primera vez los muebles de tubo de acero de Marcel Breuer, Walter Gropius y Herbert Bayer.
- <sup>30</sup> Estas dos últimas exposiciones trascurren durante el periodo de tiempo de la construcción de las dos casas de Eileen Gray. Mientras Jean Badovici busca "material" para su revista en toda Europa, Eileen Gray le acompaña aprendiendo ideas novedosas para su arquitectura y sus objetos de mobiliario. Sillas y mesas integradas en interiores austeros, realizadas con tubo de acero, cristal, aluminio y cueros, complementaban lo construido en obras relevantes de los autores más experimentales.

**Bibliografía**

BAXANDALL, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures [Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros]*. 1ª Edición española. Madrid: Hermann Blume, 1989. pp. 200.

CORRALES GUTIÉRREZ, José Antonio; MONDÉJAR NAVARRO, Juan Manuel. *Cuestionario- Entrevista a José Antonio Corrales Gutiérrez*. Inédito, bloque I, julio de 2009.

CORRALES GUTIÉRREZ, José Antonio; VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón. *Parroquia de Jesús Maestro (Valencia)*, en ARA Arte Religioso Actual. Madrid: Movimiento Arte Sacro, n. 16, Año V, abril- junio, 1968, pp. 77-80.

MONDÉJAR NAVARRO, Juan Manuel. *Una aproximación a la arquitectura de J. A. Corrales y R. V. Molezún. El Grupo Parroquial Jesús Maestro de Valencia. Director: Jorge Torres Cueco*. Universitat Politècnica de València, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, <http://hdl.handle.net/10251/63146> [Consulta: 30 de junio de 2017], 2016. pp. 1137.

QUETGLAS RIUSECH, Josep. *Les Heures Claires: Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Sant Cugat del Vallès: Associació d'idees. Centre d'Investigacions estètiques, 2008. pp. 621.

**Pies de foto**

[1] "Nu au fusain", 1900-1902 Eileen Gray. ©National Museum of Ireland Dublin.

[2] Biombo "Le Destin", 1913, Eileen Gray. © Eileen Gray Archives en Victoria & Albert Museum. Archive of Art and Desing

[3] Biombo Lacado. © Eileen Gray Archives en Victoria & Albert Museum. Archive of Art and Desing

[4] Entrada al Apartamento Rue de Lota, París, Eileen Gray 1924. © Eileen Gray Archives en Victoria & Albert Museum. Archive of Art and Desing

[5] Tapices, 1925, Eileen Gray. © Eileen Gray Archives en Victoria & Albert Museum. Archive of Art and Desing

[6] Fotografía de instalación en Galería Jean Désert de París. Sofá-chaise longue en curva, mesa auxiliar deslizante, mesa lacada y alfombra. Eileen Gray, 1925-1928. © Eileen Gray Archives en Victoria & Albert Museum. Archive of Art and Desing

[7] Salón de Apartamento de Rue de Lota, Eileen Gray 1924. © Eileen Gray Archives en Victoria & Albert Museum. Archive of Art and Desing

[8] "Une chambre à coucher. Boudoir pour Montecarlo" Eileen Gray. XIV Salón de Artistas Decoradores, París, 1923. © Eileen Gray Archives en Victoria & Albert Museum. Archive of Art and Desing

[9] "E:1027:maison en bord de mer", Eileen Gray y Jean Badovici, plano de baño y dormitorio principal publicado en L'Architecture Vivante, Otoño-Invierno 1929.

[10] Diagrama de Soleamiento de la vivienda "Maison en bord de mer" 1926-1929, © Eileen Gray Archives en Victoria & Albert Museum.

Archive of Art and Desing

[11] Detalle de falso techo tipo Ad de "Tempe à Pailla" en Castellar, 1932-1934. Eileen Gray. Detalle de falso techo tipo Ab de Hall de entrada del Apartamento para Jean Badovici, en Rue Chateaubriand, París, 1931, Eileen Gray. © Eileen Gray Archives en Victoria & Albert Museum. Archive of Art and Desing

[12] Portada de la revista L'Architecture Vivante número de Otoño-Invierno 1929, dedicada a la vivienda "Maison en bord de mer" de Eileen Gray y Jean Badovici.

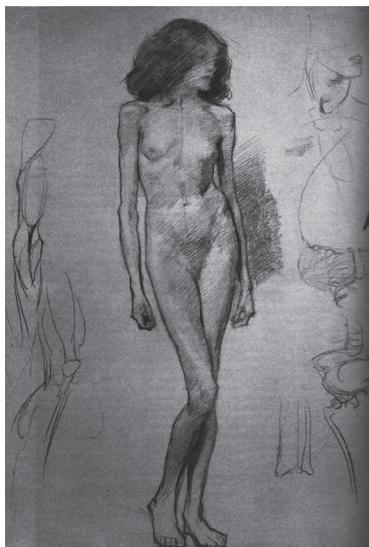
[13] Planos de Petite Maison -Villa Moissi- en el artículo L'Architecture et Le Style Moderne de Adolf Loos, pp 30-31 publicado en la revista L'Architecture Vivante Otoño -Invierno 1923. Primera Versión del Proyecto de Vivienda de Tres Plantas, de Eileen Gray, basado en Villa Moissi de Adolf Loos. © Eileen Gray Archives en Victoria & Albert Museum. Archive of Art and Desing

[14] Berlin Chair, Gerrit Rietvelt y Vilmos Húszár, Exposición de Arte de Berlín. Juryfreie Kunstthau, 1923. Mesa De Stijl, Eileen Gray, 1923.

© Eileen Gray Archives.

[15] Silla Bibendum y Silla Nonconformist. Eileen Gray. © Eileen Gray Archives.

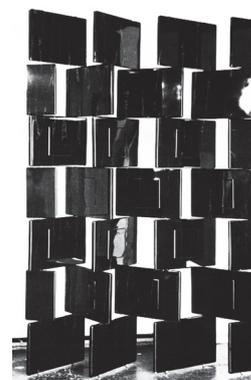




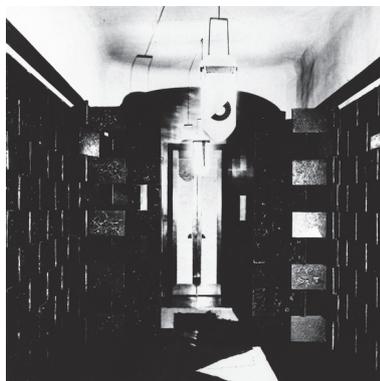
[1]



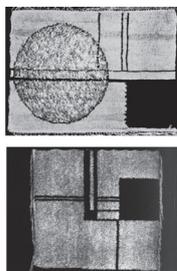
[2]



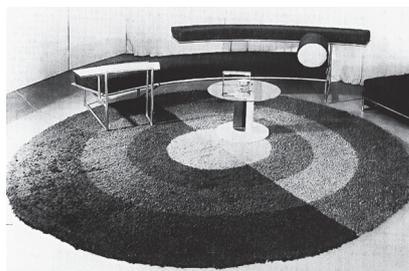
[3]



[4]

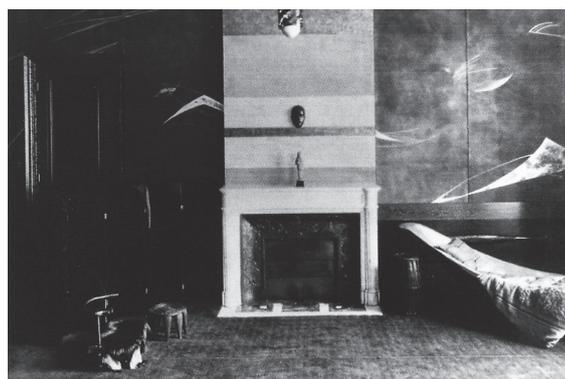


[5]



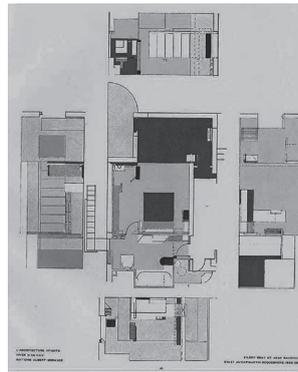
[6]

[7]

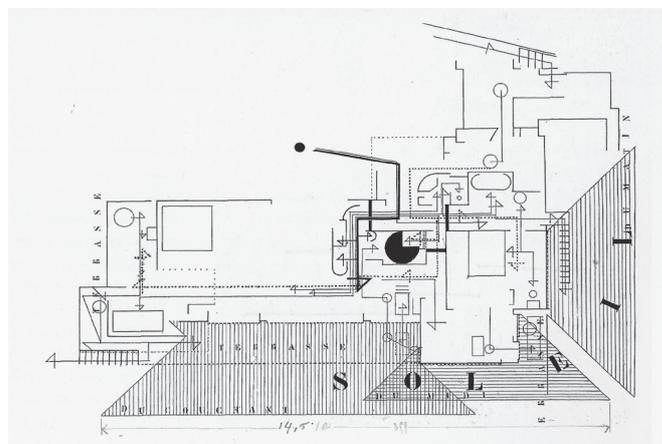




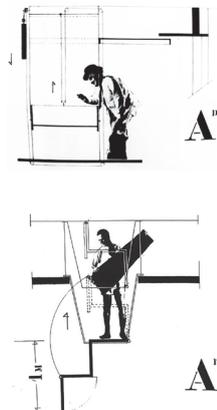
[8]



[9]



[10]



[11]

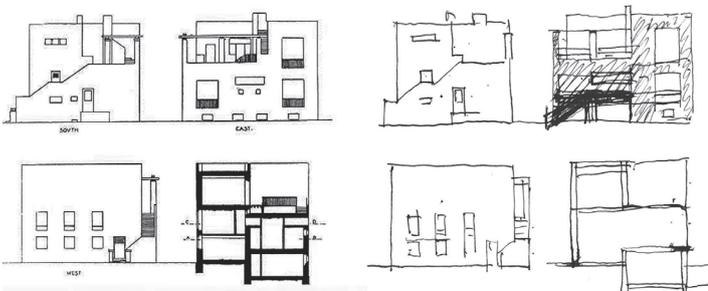
[12]



L'ARCHITECTURE VIVANTE

INCIDENTS SUR L'ACTIVITE CONCRETE DANS LES PAYS PURIFES DANS LA RESPECTON DU PLAN ANTIQUE. ARCHITECTURE AUTONOME & HYPER-MODERNE

[14]



[13]



[15]