

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

VIDA Y OBRA DE EILEEN GRAY

Autor: Lucía Torres Fernández

Tutor: María Concepción Porras Gil

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Diciembre de 2021

INDICE

1. Introducción.....	3
2. Semblanza de Eileen Gray.....	6
3. Producción artística.....	11
3.1. Arquitectura.....	16
4. Fortuna crítica con el arquitecto Le Corbusier.....	25
5. Conclusión	32
6. Anexo documental	39
7. Bibliografía.....	62

1) INTRODUCCIÓN

En este trabajo de fin de grado pretendemos dar a conocer la labor creativa tanto de la arquitectura como del diseño industrial de muebles de una de las artistas más significadas de comienzos del siglo XX; la arquitecta y diseñadora Eileen Gray, nuestro objetivo es acercar la figura de esta mujer y poner en valor su trabajo olvidado durante bastante tiempo.

Eileen Gray es una artista que durante mucho tiempo ha estado privada de reconocimiento hasta la actualidad, aumentando a finales del siglo XX al ver en ella una de las mejores diseñadoras de mobiliario del siglo pasado.

De esta forma, los estudios sobre su evolución formal y su moderna concepción del espacio arquitectónico son recientes y faltos aún de un cuerpo crítico que permita comprender a partir de análisis comparativos su obra con la de los grandes arquitectos del siglo XX. A esta relativa escasez de bibliografía dado su reciente puesta en valor, hay que sumar la discreción con que desarrolló su vida, ajena a la promoción y propaganda personal, negándonos otras fuentes sobre las que investigar otras perspectivas de su personalidad.

Nuestra elección del tema para este trabajo viene dada por el interés que siempre me ha generado la presencia de la mujer en el arte. Por otra parte, al revisar materiales sobre mecenas, coleccionistas, artistas y diseñadoras; Eileen Gray me generó una gran curiosidad y entusiasmo al observar un mayor vacío de nombres en el campo de la arquitectura al ser éste, al inicio del siglo XX, un mundo eminentemente masculino. En este sentido, la gran mayoría de estudios sobre mujeres artistas incluidos los que atienden el desarrollo de la creación en el siglo XX contemplan mayoritariamente el estudio de pintoras.

Nuestra elección se debe también a que tras el estudio del artista y arquitecto Le Corbusier pude observar el gran enfrentamiento habido entre el artista y una casi desconocida Eileen Gray. La curiosidad de este caso hizo que me adentrara con gran interés en la polémica de la E.1027, atribuida a Le Corbusier o apropiada por él tras la pintura de unos murales que firmados por este arquitecto concluyeron con un equívoco deliberado.

Para organizar este trabajo de fin de grado he optado por seguir una línea discursiva dividida en diferentes puntos, comenzando por el conocimiento de la artista a nivel biográfico, cuestión indiscutible para entender su producción artística. Dentro de este apartado se verá la imagen de Eileen Gray a través de su producción artística también dividida en partes:

1. Etapa centrada en la decoración y el mobiliario.
2. Etapa centrada en la arquitectura, que ocupó gran parte de su vida, hasta que tiene la edad de cincuenta años, y posteriormente una segunda etapa centrada en la arquitectura. Una arquitectura personal, básicamente para su propio consumo desarrolla unos modelos profundamente innovadores que se justifican dentro de un cierto desarrollo que construiría principalmente para sí misma, mayoritariamente aplicando un concepto muy innovador. También pretendo profundizar en su relación estrictamente profesional con Le Corbusier, comparando la obra de esta con lo realizado y teóricamente definido por el gran arquitecto suizo poniendo de manifiesto la divergencia conceptual que ambos mantuvieron. Le Corbusier basando la concepción de la vivienda como máquina para vivir frente a la idea de lo práctico sin renunciar a la belleza sostenida por Eileen Gray.

Es la personalidad plasmada en su arquitectura realizada básicamente para su propio consumo y en la que puede verse el innovador concepto hegeliano, el *Zeitgeist*, que pretende adaptarse a los requerimientos de una época adaptándolos en su totalidad a los mecanismos vitales.

Entre los libros consultados para la realización de este trabajo he de destacar aquellos en los que me he apoyado. En primer lugar, por aportarme una visión global, así como los datos más relevantes de la vida de esta artista he de citar *La vanguardia en femenino: artistas revolucionarias, mujeres transgresoras*. (Porrás 2014). Más especializados en datos muy concretos *Eileen Gray* (Baudot 1998) y *Heroínas del espacio* (Espegel 2006).

Han sido muchos más los libros revisados, pero como hemos subrayado la bibliografía de este tema está en proceso y en su mayoría los textos consultados o son muy restrictivos, centrados en obras muy concretas, o desarrollan análisis superficiales del general de su obra.

En ocasiones al intentar consultar algunos de los libros utilizados y citados ha habido problemas para acceder a la obra al completo, teniendo incluso que pagar tasas para poder tener un acceso total, como es el caso de la obra del biógrafo Peter Adam.

Como fuente de información he revisado también gran cantidad de artículos, la mayor parte escritos en inglés o francés, pues no han sido traducidos. Lo mismo ocurre con algunos libros de personajes como los de (Peter, A), autor británico que realizó apuntes diarios sobre la vida de Eileen Gray.

Y sobre todo las cartas, que han sido de gran ayuda como fuente, acudiendo a ellas para ahondar en el espinoso asunto de la villa E.1027 y aclarar su desencuentro con Le Corbusier. En ellas se habla de forma explícita de las intervenciones del intruso Le Corbusier y las relaciones de la pareja conformada por Jean Badovici y su “amistad” con Le Corbusier.

A mayores se han consultado revistas del momento como *L'Architecture Vivant* en la que puede verse la relación de amistad de Jean Badovici con Le Corbusier, así como referencias a las características arquitectónicas de Eileen Gray y su contrapunto con aquellas de Le Corbusier, el gran problema de la arquitecta.

A la luz de las revistas, hay que subrayar que la obra de Eileen Gray suscitó un destacado interés en la década de 1920-1930. Así estudios de su obra y críticas se multiplican en *L'Architecture Vivant*, *Der Baumeister*, *Vogue*, *Harper's Bazar* y otras. Sorprendentemente este interés desaparece en las décadas posteriores quedando oculta su imagen hasta que en 1968 Joseph Rykwert¹ retoma nuevamente esos artículos y estudios ensalzando a Eileen Gray y clasificándola como una gran pionera del diseño moderno.

En 1972 se tratará nuevamente el tema genérico de la arquitectura tras la subasta de la colección personal del modisto Jacques Doucet en el Hôtel Drouot, comenzando a valorarse la calidad de sus producciones.

Eileen es un claro ejemplo de mujer sin excesiva fama ni reconocimiento al integrarse en un ámbito complicado dirigido y ordenado principalmente por hombres. Sin embargo, a poco que conozcamos su hacer, nos daremos cuenta de que se trata de una

¹ Historiador consagrado de arquitectura y autor de obras relevantes como “La idea de una ciudad” (1963), siendo quien redescubra a Eileen Gray y la ensalce.

artista anticipada a su tiempo, con un estilo muy particular y una gran relevancia, que hace que sus diseños, de plena actualidad, hayan llegado a nuestros días de la mano de decoradores de interiores de gran prestigio, así como, de grandes empresas de producción de mobiliario como la cadena IKEA.

Pero tal vez, lo más definitorio de esta artista sea su desarrollo dentro de un cierto sincretismo que le lleva a no abrazar incondicionalmente tendencia alguna. Buscó confort y pragmatismo sin renunciar a la calidad y calidez artesanal y a la riqueza de ciertos materiales y producciones de lujo. De esta forma, se mantuvo alejada de la corriente modernista y adoptó elementos de la Bauhaus junto con elementos del Art Decó, convirtiéndose su obra en la representación del final de un proceso de investigación llevado a cabo por ella misma desde sus comienzos.

2) **SEMBLANZA DE EILEEN GRAY**

Eileen Gray cuyo nombre es Kathleen Eileen Moray nace en Irlanda en el condado de Wexford, en una familia de prestigio y distinguida. Tendrá cuatro hermanos mayores que la influirán en su formación, al igual que el ambiente sofisticado en el que vivía.

Su destacada formación se complementa con sus viajes por Europa, los cuales tienen un inicio temprano cuando su padre, el pintor James Maclaren Smith, la lleva inicialmente a Dresde, prosiguiendo sus periplos por Alemania e Italia. Se puede decir que incluso estando en Gran Bretaña su vida fue bastante itinerante desplazándose por temporadas a las diferentes residencias que tenía la familia en Irlanda y también a Londres estando en su residencia, la cual estaba fijada en Enniscorthy².

El cambio de su apellido tuvo lugar en 1893 cuando su madre Lady Eveleen Pouden heredó el título escocés de baronesa de Gray.

Lady Eveleen Pouden será quien más condicione a su hija inclinando su interés hacia la decoración, lo que le hace instalarse en su casa londinense para formarse en dibujo y arte en la Slade School of Art.

Eileen Gray nos muestra una ruptura con la rigidez victoriana exiliándose como otros contemporáneos como el escritor irlandés James Joyce, centrándose como todos ellos en reivindicar lo vital, sensitivo y emocional mediante esta nueva forma de pensar que

² Porras 2014, 52

rompía con su educación estricta. Probablemente su estilo fuera definiéndose tras la reforma de su casa de Londres realizada por su madre Lady Eveleen Pouden en 1885.

Su primer viaje a París junto con su madre tenía como objeto visitar la Exposición Universal de 1900 descubriendo la cultura novedosa de la ciudad abandonando lo que había aprendido en Londres.

Instalándose ya en 1902 en un apartamento en París que conservó hasta el final de sus días. París le fascina en contraposición al opresivo ambiente victoriano que metafóricamente refleja su casa de Londres decantándose por continuar aquí sus estudios de artes gráficas y pintura.

En ese momento París era una ciudad de vanguardia que influirá notablemente en Eileen Gray y su obra con el Art Déco y orientalismo de los ballets rusos del reconocido Serge Diaghilev. Es en este momento cuando Eileen Gray se interesa en el estudio de lo oriental, fascinada por las lacas; también se verá influida por el cubismo, pero esto sucederá posteriormente.

En 1903 contrae un breve matrimonio con el poeta escocés Aleister Crowley, a quien inspiró para la realización de su obra *The Star and The Garter*. Es evidente que el pertenecer a una clase social elevada le abrió numerosas puertas que facilitaron su aprendizaje recurriendo a los mejores maestros del momento como a la recepción de encargos de modistos consagrados, intelectuales, grandes burgueses o conocidos de su familia. Una familia adinerada de la baja nobleza inglesa, con notables contactos culturales y artísticos que permitieron su crecimiento personal dentro de un ambiente refinado y cosmopolita.

En este sentido sus relaciones en París fueron muy fructíferas como es el caso de la cantante Marie-Louise Damien, más conocida con el nombre de Damia, quien la ponga a su vez en contacto con personajes de gran relevancia como es el caso de las novelistas Natalie Clifford y Gertrude Stein.

De esta forma tras la primera guerra mundial (1914-1918) comienza a compartir espacios con la bohemia creativa de París en cafés y bares. También asistirá junto a artistas de diferentes ámbitos a exposiciones y otros eventos, observando tendencias, conociendo formas variadas e ideas múltiples, compitiendo por recibir elogios y aprecio de los coleccionistas más importantes del momento, artistas del calibre de

Picasso, Man Ray o James Joyce que se reunían durante el periodo de 1920 en “La Coupole” en el barrio de Montparnasse.

Tras estas experiencias, su actividad dará un gran salto al ir de la artesanía y la elaboración de biombos lacados a la decoración de interiores a partir de piezas únicas, realizadas por ella misma, pero puestas en relación con un espacio concreto. A partir de 1918, podemos ver sus propuestas para el *apartamento de la Rue de Lota* de Madame Mathieu-Levy con lacados, textiles y mobiliario en una propuesta funcional moderna, pero con un profundo respeto por la tradición artesanal.

Entre 1922 y 1930 abre su propia tienda, la *Galerie Jean Désert* en el número 217 de la Rue du Fauborg Saint-Honoré para vender sus piezas alcanzando un enorme éxito con sus alfombras de motivos abstractos y realizadas a mano por unas tejedoras que supervisaría su amiga Evelyn Wyld. Puede decirse que la tienda ponía de manifiesto el espíritu de su dueña, reflejando el tránsito desde una estética puramente decorativa hacia el diseño industrial moderno³.

Eileen Gray como dijimos valoraba y ponía el mismo entusiasmo tanto en la arquitectura como la decoración, lo que se hace patente en su profundo conocimiento sobre los materiales sabiendo tanto de sus peculiaridades como de sus límites. En cuanto al modelo, se ayudaba por un equipo de artesanos que trabajaban su prototipo hasta llevarlo a su conclusión.

Progresivamente la artista irá simplificando sus diseños. Si sus primeras obras se mueven dentro de un estilo Decó realizado con materiales ricos, maderas, bronce, cuero, carey... posteriormente apostará por una austeridad funcional que dota a sus creaciones de cierto aire industrial y recuerda los trabajos salidos de la Bauhaus.

Sus diseños nada ortodoxos no se movieron en sintonía con las rupturas espaciales y constructivas de Mes Van Der Rohe o Le Corbusier, dado que ella, buscaba practicidad y simplicidad sin renunciar a la estética. En ocasiones, se cargaba de una idea utilitarista confortable inspirado en los continuos viajes en transatlántico realizados junto a su madre, donde en un pequeño espacio: el camarote, donde introducía un mobiliario básico aprovechando al máximo el espacio. Su experiencia le lleva a colocar ruedas en su mobiliario para poder desplazarlo y a través de éste

³ Espegel 2007,101-103

cualificar el espacio, algo posible gracias a la ligereza de los materiales y a la simplicidad formal de sus muebles.

Algo que habrá que tener en cuenta de esta artista son los espacios unificados que se compartimentan mediante el mobiliario, siendo un claro ejemplo los biombos que se desplazan gracias a la colocación de ruedas en el mobiliario para cumplir ese principio de practicidad, como pasa en *El Tocador Montecarlo* una pieza expuesta en 1923 en el Salón des Artistes Decorateurs.

En 1926 es cuando de forma autodidacta comienza a adentrarse en el mundo de la arquitectura construyendo la villa *E.1027: maison au bord de mer* en Roquebrune uniéndose a la vanguardia más moderna, pero con una actitud crítica que cuestiona la concepción de la vivienda de Le Corbusier. La “machine à habiter” es para ella algo incorrecto, entendiéndolo que la arquitectura se produce en un espacio respondiendo a la necesidad, haciendo hincapié en la funcionalidad y practicidad nuevamente⁴. *La villa E.1027: maison au bord de mer* es una muestra de cómo Eileen Gray domina el collage y la simetría, reuniendo en un espacio elementos desarticulados que terminan asociándose en una unidad completamente equilibrada, siendo los esquemas volumétricos de la villa, una composición basada en descentrar y plegar una superficie.

Pero donde se observa un mayor eclecticismo es en la gran modernidad de su obra mezclada con el carácter doméstico londinense y la tradición de las casas mediterráneas que había observado en viajes anteriores, viéndose el carácter doméstico en la racionalización de los espacios que integra en la naturaleza de esta zona del Mediterráneo. Se trata de una obra de vanguardia al fundir el mobiliario y ajuar doméstico con el espacio dejando de lado la tradicional separación entre arquitectura y decoración interior, consiguiendo con su mobiliario que el espacio se mantuviera en constante movimiento y cambio⁵.

En diseños posteriores la artista muestra su constante investigación como puede verse en el apartamento de Badovici o en *Tempe a Paila* donde la limpieza de los interiores se hace mucho más evidente.

⁴ Porras 2014, 60-63

⁵ Espegel 2007, 107-110

Sus obras estaban destinadas para una clientela concreta: el “Hombre Moderno”, refiriéndose con este término a un hombre capaz de combinar la razón y la sensibilidad, tal y como ella expresaba en la revista de Badovici. Esto la lleva a estar en constante investigación del hábitat de los humanos, plasmando esto en diversos proyectos posteriores a la villa *E.1027: maison au bord de mer*, realizando viviendas pequeñas y edificios colectivos de la década de 1930.

También en la revista “*L’Architecture vivante*” en una colaboración con Jean Badovici sobre la *E.1027: maison au bord de mer* revela su interés por el pensamiento científico que pretendía aplicar en sus obras, explicando durante su entrevista que debería haber un sincretismo entre la abstracción y la espiritualidad para conseguir satisfacer las necesidades humanas físicas y espirituales, escapando de los formalismos.

Ella misma era una mujer ajena al formalismo de la época tal y como queda reflejado en sus imágenes, esenciales para entender el periodo histórico del París del momento. No se conserva una gran cantidad de fotos de Eileen Gray, pero con los escasos testimonios preservados podemos conocerla como persona y acercarnos a ella.

En este momento la fotografía es un arte más que capta la psicología de lo representado, consiguiendo una mayor realidad, pero a su vez creando un icono que transmite ideas. Al igual que consigue Man Ray con Coco Chanel, Eileen Gray puede transmitir la austeridad que plasma en su obra al igual que Coco Chanel transmite elegancia.

La vestimenta plasmada en la foto (*fig. 1*) es una vestimenta similar a la masculina, con una estética de caballero apareciendo representada como una mujer empoderada con una posición firme transmitiendo seguridad al espectador. En el rostro aparece una sonrisa dirigida a la cámara, moviéndose en la dualidad entre lo masculino a través de su vestimenta y lo femenino en su cara y sus manos.

Las imágenes transmiten un carácter fuerte debido a que estas mujeres buscan integrarse en un mundo masculino en el que quieren participar. Probablemente la resistencia hacia la figura femenina no es sino una forma de enmascaramiento a fin de mantener su posición independiente. Sin embargo, a pesar de ser una de las mejores interioristas, diseñadoras y arquitectas del siglo XX no ha sido nombrada en los

manuales, siendo actualmente una mujer poco conocida y en muchos casos su obra analizada con ciertos estigmas.

Es cierto que como arquitecta no es comparable en número de obras realizadas con otros compañeros de profesión, pero ello es debido a la preferencia mostrada por la sociedad del momento en encargar a los hombres la realización de estos trabajos. Al igual que ocurre con arquitectas como Lilly Reich o Charlotte Perriand, entre las que no se podrá comparar, sin embargo, todas ellas trabajaron deliberadamente ensombrecidas por artistas como Le Corbusier y Mies van der Rohe.

3) **PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**

Desde sus comienzos Eileen Gray puso un énfasis en el diseño de decoración de interiores y diseño de mobiliario, incluso siendo ya un arquitecto consagrado nunca dejó de moverse en esta faceta del diseño siendo por tanto uno de los aspectos más importantes de su trabajo que ocupa desde sus comienzos hasta el final de su profesión.

Estas modelizaciones de mobiliario y alfombras han tenido una notable repercusión por la vida de esta mujer. Hoy en día la empresa Classicon mantiene la producción de todos los elementos más importantes de su mobiliario dado que tiene la licencia exclusiva a nivel mundial de todas sus piezas, etiquetándola bajo la marca Aram Desings

En fecha muy temprana, 1902 la artista inicia su recorrido en este ámbito, centrándose en la producción de piezas lacadas tras conocer al maestro japonés Seizo Sugawara, quien la enseña los secretos de esta ancestral artesanía oriental: el lacado. Sin embargo, sobre lo que podría haber sido una producción sujeta a esquemas tradicionales Eileen respeta el cuidado de esta meticulosa técnica e introduce elementos puramente vanguardistas que llevan a concebir los biombos lacados como objetos singulares para modificar el espacio de las estancias aportando una visibilidad totalmente moderna que destaca por su sensualidad, abstracción y otras formas derivadas de las vanguardias vigentes en cada momento: cubismo, suprematismo, fauvismo...

El éxito de estas piezas la lleva a participar en el *VIII Salon des Artistes Decorateurs* abriendo el conocimiento de sus piezas a un público más general. La presencia entre

los espectadores de Jacques Doucet será determinante a partir de este momento, pues este se queda fascinado por estas producciones encargando a la artista un biombo. Esta pieza titulada **“Le Destin”** (1914), (*fig. 2*) estaba realizada en madera conformada por cuatro paneles lacados con motivos figurativos orientales y simbolistas, fieles al Art Decó.

Un poco después, en 1920 la famosa modista Madame Matthieu-Lévy le encarga la decoración de su apartamento en la **“Rue de Lota”**. Este es su primer proyecto integral de decoración de interiores. Entre las innovaciones que introduce está la utilización de los biombos para decoración de muros y separación de estancias. En este caso los biombos están conformados por bloques negros lacados sin ninguna decoración figurativa y geométrica, siendo su propia estructura la que aporta su valor formal. El juego de volúmenes, llenos y vacíos, generan un juego de luces y sombras aportando dinamismo y funcionalidad al espacio, algo que caracterizará posteriormente el hacer de la artista.

Junto con los biombos el inicio del mobiliario se centra en las mesas, destacando la **“Mesa de los lotos”**, mueble que sorprendía por su notable sencillez, constando básicamente de una tabla y cuatro patas sin ofrecer el diseño recargado al que la ebanistería nos tenía acostumbrados. Aquí la única decoración estaba en la forma de loto que conformaban las patas, lo que hacía sobresalir la calidad del trabajo de carpintería con cuidadas uniones y el fino trabajo del lacado, destacando la elegancia de la borla textil que cuelga de cada uno de los cantones.

La pieza realizada para el modisto supone una evolución del Art Nouveau a las piezas Art Decó que realiza por el apartamento de Madame Levi, destacando la **“Silla dragón”** (1917-1919).

Destaca en el interior la **“Silla dragón”**, realizada entre 1917 y 1919 (*fig. 3*) en madera lacada y tapizado con la aparición de dragones y nubes siguiendo la influencia del arte oriental tradicional, titulándose de esta manera la obra debido a que en los reposabrazos aparecen representados monstruos provenientes de la mar emulando ser dragones. Fue una obra realizada para una fiel seguidora de la artista desde sus comienzos, Suzanne Talbot o más reconocida como Madame Matthieu-Lévy, pero no perteneció a esta únicamente ya que la marchante Cheska Vallois lo adquirió en 1971

por 2.700 dólares, llegando a manos de Yves Saint Laurent en 1973 hasta su fallecimiento, pasando a ser subastado en 2009 por 21,9 millones de euros.

Sin embargo, las nuevas tendencias que se abren a partir de los años veinte determinan un giro en la concepción de este apartamento que comenzara a simplificar las formas y a utilizar materiales inéditos como los tubos metálicos marcando una tendencia en paralelo a la renovación de las artes que se experimenta a través de la Bauhaus.

El ejemplo más claro puede ser el “*Sofá Day bed*” (1925) realizado con tubos de acero cromados, un somier de madera de haya y sobre el que dispone un colchón sin muelles cubierto por cuero. Es un estilo minimalista influido también por el movimiento De Stijl. Un utilitarismo que en palabras de la artista no requería más cosas, pues el sofá transmitía unas sensaciones que la artista comentó: “Un agradable confort sentarse y también muy adecuado para descansar”.

La fama que alcanzan sus diseños y la vanguardia que les caracteriza determinó que nuevamente fuera invitada al *XIV Salon de Artistes Decorateurs* en 1923, exponiendo sus ideas sobre la decoración de interiores en las que combinaba el lujo en cuanto a materiales y la austeridad junto con la abstracción en el concepto del diseño de interiores.

Su propuesta “*Une chambre pour Montecarlo*” demostraba esas premisas; en su interior un sofá y una mesa lacada en un espacio delimitado por dos paravents en bloc y unos tapices. Un diseño abierto en el que el muro pasa a ser elemento secundario dejando su protagonismo a los elementos móviles, verdaderos artífices de la cualificación de las estancias. Sin duda, un concepto imbricado en el espíritu japonés que ella había absorbido de la maestría de Seizo Sugawara, de quien toma la funcionalidad de los espacios a los que dota de una gran versatilidad gracias a los paneles correderos y los biombos.

De esta forma, utiliza los biombos lacados para compartimentar los espacios, emulando las puertas correderas japonesas. Se simplifican llegando a ser planos, dejando las escenas pictóricas y decoración de lado.

Junto a esto también está el diseño de alfombras con motivos geométricos abstractos, un diván ceremonial en forma de canoa y lámparas. Esta propuesta recibió gran

cantidad de elogios entre ellos los de artistas como Le Corbusier. Sin duda esta obra es un reflejo de la evolución estilística de Eileen Gray hacia lo simple y funcional.

En 1922 el éxito cosechado le lleva a abrir su propia galería, la *Galerie Jean Désert* en París para exponer y vender sus obras. Ocasionalmente expone obras de otros artistas: Chana Orloff, una de las pocas mujeres con su propia tienda en París. En este local nos mostrará obras artesanales siendo las alfombras lo que más éxito tenga; fabricadas en un taller de la Rue Visconti estando los tejedores supervisados por Evelyn Wyld, destacando la “*Alfombra St. Tropez*” (1925), (*fig. 4*) que está realizada en lana con un juego de la tonalidad negra sobre un fondo con un clípeo al estilo japonés y recordando a la Bauhaus.

Lo aprendido en pintura se ve reflejado en sus tapices, siendo a principios del siglo XX cuando se realicen alfombras en gran cantidad, produciéndose en Francia manteniendo un carácter artesanal mientras que en Alemania se centran en una producción industrial. En 1909 viaja junto a su amiga Evelyn Wyld al Atlas donde aprende como teñir y tejer la lana, trasladando sus dibujos a bocetos y posteriormente a cartones para realizar el tapiz. Comienza mostrando composiciones complejas, pero que, con la influencia de la Bauhaus, el movimiento De Stijl y el suprematismo se simplifican utilizando colores primarios y utilizando líneas negras de diferentes grosores de manera vertical y horizontal, mostrando una tendencia hacia la abstracción geométrica.

Los viajes realizados junto a Jean Badovici a Alemania y Holanda para conocer obras y exposiciones en la revista “*L’Architecture vivante*” (1923-1933) fueron determinantes. Todo lo que contempla durante sus viajes influye en su trabajo como es el caso de la *Berlin Chair*, una de las primeras sillas asimétricas del diseño moderno expuesta en la *Greater Berlin Exhibition* (1923) que influye a Eileen Gray en la realización de la “*Mesa De Stijl*”, que titula de esta forma por el grupo de origen holandés ya que el color y la composición recuerdan a lo visitado en la exposición. De igual forma su visita a la exposición colectiva de Arte y Mobiliario francés en Ámsterdam refuerza la influencia del grupo, lo que podemos observar tanto en su mobiliario como en el tapiz “*Monolith*” (*fig. 5*) realizado en 1925.

Realiza también diseños de lámparas como la “*Lampara Roattino*” de 1931, (*fig. 6*) una pieza en la que emplea tubos de acero doblado en forma de “S”, teniendo un tubo

giratorio que permite variar la posición de la pantalla, realizada en tela rigidizada con plástico, habiendo en la parte inferior hay un pie de acero negro lacado y un interruptor.

Su producción pictórica integraba elementos de la Bauhaus y del movimiento De Stijl, utilizando técnicas que muestran una evolución, comenzando por el carboncillo y acabando por utilizar el collage.

Realizó piezas de mobiliario para el interior de sus viviendas, representando la funcionalidad y simplicidad aportando una atemporalidad a estos que los convertiría en icónicos. También llegó a incluir en la década de los años treinta del siglo XX el mobiliario en los planos de la vivienda en algunas obras arquitectónicas propias: *“Tempe à Pailla”* (1932-1934).

Sin embargo, sus más importantes piezas de mobiliario están en relación con su arquitectura, así para su villa **“E.1027: maison en bord de mer”**, en la que realiza la **“Mesa ajustable”** (1927), (*fig. 7*) una mesa concebida originalmente como una mesita de noche producida con materiales duraderos y de calidad como son el cristal y el acero tubular. Tiene una altura ajustable subrayando la búsqueda de racionalidad y funcionalidad por parte de la artista. La obra estaba pensada para su hermana, a quien le encantaba desayunar cuando visitaba a Eileen Gray.

Este diseño permanece en la actualidad entre nosotros, aunque la función de la pieza no es la misma, usándose como mesita auxiliar, una mesa de pequeñas dimensiones que rompe con las cuatro patas tradicionales y también en materiales, reflejando su constante exploración e interés por adquirir conocimiento de los mismos.

Es una mesa que no ocupa espacio, algo que toma de la arquitectura que observa en los trasatlánticos en sus constantes viajes. Se centra en transmitir una perfección visual, contraponiéndose con la preocupación por la técnica industrial europea, anticipándose a las formas de la década de los años sesenta del siglo XX.

Formaba parte de un mobiliario elegante de ocio, pero a la vez funcional para el trabajo en el domicilio transmitiendo ligereza por lo simple que es y elegancia debido al uso del acero tubular, siendo una obra innovadora al igual que la *“Silla oscilante”* de Mart Stam,

Otro mueble importante diseñado para esta casa, y concretamente para su escritorio personal es la “**silla inconformista**” (1926), (*fig. 8*) una silla asimétrica nuevamente realizada con acero tubular cromado. Esta silla creó mucha polémica debido a sus formas rupturistas difíciles de asimilar en ese momento.

Otras sillas para esta casa como la “**Silla Transat**” (1929), (*fig. 9*) para la terraza de la villa “*E.1027: maison en bord de mer*”, que recogía las formas de las hamacas que se encontraban en los transatlánticos.

La “**Silla plegable S**” (1932-1934), (*fig. 10*) es uno de sus diseños cuyo uso se ratifica tanto como sillón informal, como tumbona. Realizada con barras de metal y lonas acolchadas mantiene un paralelismo con los muebles diseñados por la Bauhaus. Es un diseño multifuncional que guarda una gran relación con la “**Silla hamaca plegable**” (1938), (*fig. 11*) una de las obras en la que más se implicó la artista, realizó múltiples ensayos para adecuarla lo mejor posible a la ergonomía del cuerpo humano.

Otras obras suyas fueron: La “**Silla Bonaparte**” (1935) (*fig. 12*) con el asiento y respaldo tapizados tanto en tela como en cueros y el “**Sillón Bibendum**” (1930), (*fig. 13*) que define las formas específicas del movimiento moderno (Bauhaus, De Stijl) y que recientemente ha sido recuperado con fines comerciales en 1972 por Classicon.

Por último, el “**Taburete de bar**” de 1928 (*fig. 14*), que tiene dos versiones, la primera realizada a base de tubos de acero cromado y pulido y tapizado con piel, y la segunda de acero lacada color negro o crema, y tapizado en poliéster. Este asiento se ajustaba a las mesas con una rosca que permitía subir y bajar el asiento.

3.1) ARQUITECTURA

Eileen Gray se forma de manera autodidacta debido a su interés por el arte y por la arquitectura de los lugares que visitaba y del entorno que la rodeaba, plasmando en su obra el descubrimiento de técnicas que no son de carácter académico, sino fruto de sus observaciones y experimentos como puede verse en la “*Tempe à Pailla*”, en “*E.1027: maison en bord de mer*” y en “*Rue de Chateaubriand*”.

A lo largo de toda su producción se observa un trabajo guiado por su propia intuición dentro de la experimentación, y siguiendo un método eficiente para realizar de forma correcta su obra.

Es su relación con Jean Badovici lo que la determine a introducirse en la arquitectura tras acercarse a ella, a través de la revista que dirigía Jean Badovici, una de las revistas más importantes del momento, "*L'Architecture vivante*". Badovici actúa como mentor y va a procurar los mecanismos técnicos de dibujo para poder expresar sus ideas arquitectónicas. De esta manera su aprendizaje en el dibujo técnico fue procurado por la arquitecta polaca Adrienne Gorska conocida de Jean Badovici tras la estancia en la Ecole Supérieure d'Architecture. Ésta enseñará a la artista a realizar alzados, plantas y perspectivas.

Eileen Gray une estas herramientas gráficas a conceptos y lenguaje del movimiento De Stijl realizando planos combinados en los que podemos ver características del dibujo arquitectónico tradicional, aquel aprendido con Adrienne Gorska y la fluidez espacial propia de De Stijl (alzados segmentados) viéndose esto reflejado en todas sus obras.

La gran precisión en sus planos puede observarse en "*Rue de Chateaubriand*" (1931) con una captación precisa de las medidas y la toma precisa de la información del entorno y la zona. Este proyecto va simplificando su geometría hasta llegar a utilizar planos abstractos con apariencia de collage integrando el mobiliario en las propias plantas. Por tanto, podemos decir que es una arquitectura que cierra su espacio a través de la división en dos niveles.

De sus 45 proyectos arquitectónicos, pudo llevar solamente a cabo 9 de ellos. De estos uno de los más relevantes es la vivienda "*E.1027: maison au bord de mer*" junto los almacenes que había planteado Eileen Gray para la vivienda de la *Rue de Chateaubriand*, estando la artista reconocida como autora de ambas y como arquitecta. En 1937 acude a "*Art et Technique*" invitada por el propio Le Corbusier, exponiendo su *proyecto Centre de Vacances*, un proyecto como otros tantos que no se terminó de llevar a cabo.

En 1929 en el Salon de Otoño en Paris exponen "El equipamiento de la vivienda" Charlotte Perriand y Le Corbusier con intención de explicar en qué consiste su "equipamiento", habiendo parecidos entre la "*Chaise Longue*" y la "*Silla LC*" con la "*Silla Bibendum*" y la "*Silla Non Conformist*" de Eileen Gray, utilizando como material el novedoso tubo de acero y el asiento almohadillado de cuero mullido.

Es en la vivienda donde aparece una mayor experimentación, tratándose este tema en la “*Exposition internationale de Arts Décoratifs et Industries Modernes*” (1925) y “*Die Wohnung*” (1927).

En 1931 la pareja conformada por Eileen Gray y Jean Badovici visitan en Berlín la “*Building exhibition*”, coincidiendo la exposición de 1927 y 1931 con la construcción de la época de construcción de la *villa E.1027: maison au bord de mer* y *Tempe à pailla* y la búsqueda de información arquitectónica de Jean Badovici para la revista “*L’Architecture vivante*”.

Eileen Gray en su obra se ceñirá a lo meramente esencial y será algo que la haga inigualable llegando a nuestros días su producción artística manteniéndose viva en nuestra memoria. Basa su sistema expositivo en el diálogo de sus pensamientos, haciendo junto a Jean Badovici con una voz en común enfrentando el diálogo y el manifiesto, siendo este último la forma más común de reflejar los movimientos vanguardistas como es el Manifiesto futurista (1913) de Tomasso Marinetti.

Jean Badovici en 1924 publica diálogos entre él y Eileen Gray, conversando sobre arquitectura tratando diferentes temas como son la higiene y el tipo, el utilitarismo y el maquinismo, y la coherencia entre la función y la forma.

Primeramente, en el diálogo de la higiene y el tipo Eileen Gray transmite la opinión propia de que el higienismo, si no se interpreta de forma correcta, produce una arquitectura vacía. En el diálogo entre el utilitarismo y maquinismo nos refleja la idea de que la arquitectura debe plasmar ciencia y sentimiento para dotar a sus obras de lógica. Para terminar, en el diálogo sobre la coherencia entre la forma y función Eileen Gray manifiesta su opinión sobre que la persona debe ser la protagonista del espacio.

Tratarán también otros temas como la abstracción, la mecanización y la geometría, estando estos ligados a la intelectualización de la vanguardia del momento, algo con lo que Eileen Gray no estaba de acuerdo optando por evocar emociones a través de la obra de arte en sí, siendo este tipo de conversaciones no solo arquitectónicas ya que abarcan tanto sociología como filosofía, siendo este diálogo el método más efectivo para exponer sus ideas Eileen Gray.

La siguiente categoría se centraría en proyectos que solo se llevaron a cabo de forma teórica como es la reelaboración de la *“Villa Moissi”* (1923) con intención de que tuviera tres plantas, la *“Petite maison pour un ingénieur, Project pour le midi”* (1926), la *“Maison du professeur”* (1930) con habitaciones para estudiantes, siendo de pequeño tamaño en torno al patio semicircular, y la *“Maison por deux sculpteurs”* (1934). También por otro lado los proyectos construidos que se llevaron a cabo como la *“villa E.1027: maison au bord de mer”* (1926-1929) en Cap-Martin, *“Tempe à Pailla”* (1932-1934) en Castellar y finalmente *“Lou Perou”* (1954-1961) siendo para la propia Eileen Gray y Jean Badovici la primera, una para su asistente personal Louise Dany, y otra para la propia Eileen únicamente.

También esta categoría hará referencia a los edificios sociales públicos destinados al alojamiento o espectáculo. Esta etapa nos muestra la influencia de las ideas del frente popular en cuanto a lo social. Un tema a tratar son las vacaciones, realizando el *“Centre de vacances”* (1936-1937), surgiendo este edificio como consecuencia de que el Frente popular instaurase las vacaciones pagadas. Es un complejo arquitectónico de diferentes edificaciones en línea de costa centrado en el ocio obrero mediterráneo, habiendo una influencia de la *“Mison Ellipse”* (1936) al intentar instalar edificios modulares.

La tercera categoría engloba a los estudios sobre viviendas eficientes y mínimas encontrándose proyectos de estas viviendas de Eileen Gray en el National Art Archive of Art and Design de Archive Reading Room del Victoria & Albert Museum, siendo un ejemplo de vivienda eficiente y mínima el proyecto de 1930 de un Edificio de 42 viviendas. Serán sus obras *“Tente pour campeur”* (1930-1931), *“Maison Ellipse”* (1936) y *“Maisons de Rapport suspendues”* esenciales para entender sus proyectos colectivos finales. La *“Maisons Ellipse”* será un ejemplo de vivienda con la que investiga como transportar en camiones las viviendas de hormigón utilizando materiales para aislar como el yeso, pero el resto de la casa en hormigón, siendo esta idea de vivienda transportable prefabricada algo que grandes cadenas comerciales como IKEA utilizan en el norte de Europa⁶.

En St. Tropez realiza el proyecto de *“La Bastide Blanche”* (1941) con vistas al mar destinado a la meditación, pero también proyecta el *“Centre Culturel y Sociel”*

⁶ Baudot 1998, 161-200

(1946), un centro multifuncional en el que se profundiza en detalle en la revista *“Architecture d’Aujourd’hui”* en 1959.

En la etapa más prestigiosa del movimiento moderno (1926-1929) Eileen Gray lleva a cabo la *“villa E.1027: maison au bord de mer”*, mientras que paralelamente Le Corbusier tras unos conflictos con la artista realiza en 1952 el *“Cabanon”*, siendo una obra pensada y realizada por la envidia y desprecio que el arquitecto tenía hacia Eileen Gray.

Para hablar de la villa *“E.1027: maison au bord de mer”* hay que saber que Jean Badovici es un arquitecto rumano que vivía en París y se dedicaba a la crítica en la revista *L’Architecture Vivant*, de la que era director, encargándose de difundir información y obras del movimiento moderno, colaborando en múltiples ocasiones el arquitecto suizo, Le Corbusier, teniendo gran influencia sobre su persona.

Se encargará Jean Badovici de apoyar a Eileen Gray en su trabajo como arquitecta, teniendo una relación tanto profesional como personal que se verá plasmada en la villa *“E.1027: maison au bord de mer”*, teniendo una actitud interesada por parte de éste al saber que ella era una joven que prometía un gran futuro dentro del mundo arquitectónico ya que no solo era una gran diseñadora, sino que tenía suficiente solvencia económica para llevar a cabo sus diseños.

Como hemos contado ya, Eileen se inicia en la arquitectura a través del estudio empírico y la observación de los modelos llevados a cabo por los arquitectos del momento. Así, en el Salon de Otoño (1923) conoce los proyectos realizados por Adolf Loos: la *“Villa Moissi”*, y de igual forma en los de decoración de algunas viviendas en Vezelay junto a Jean Badovici, un año en el que ella apoyándose en estas ideas proyectará la *“E.1027: maison au bord de mer”*.

Nombre curioso, pues como en otros casos la artista dota a sus obras con mensajes subliminales siendo obra la villa *“E.1027: maison au bord de mer”* (fig. 15) que, mediante letras, números y el orden del abecedario hace referencia al trabajo conjunto de ella con su pareja del momento Jean Badovici, haciendo referencia a su propio nombre con la letra E, el 10 a su pareja Jean Badovici y el 7 a su apellido Gray. Como ya había hecho con anterioridad en otras obras de mobiliario, jugando al hacer referencia a temas mitológicos o mágicos tal y como se observa en *“Le Destin”* o *“Om Mani Padme Hum”*.

Esta vivienda situada en la riera francesa con vistas al mar es un intento por parte de la arquitectura de apropiarse del territorio saliéndose del hacer tradicional. Se trataba además de una obra personal en la que Eileen Gray como Jean Badovici vivían.

La villa se sitúa al borde del acantilado Cap Martin, ocupando un saliente hacia el mar y definiendo sus formas como si se tratase de un barco anclado. El proyecto sujeta la construcción a través del uso de pilotis en la planta baja sobre los que se apoya la gran losa del forjado de la gran terraza que complementa el espacio natural, procurando grandes vistas y el interior.

Este plano coincide con una separación que diferencia la parte noble y un patio que aporta ventilación a la casa y que se sitúa debajo de la terraza potenciando la privacidad y la separación del paseo de acceso a la entrada⁷. Esta modelización de los pilotis se relaciona con varias de las premisas formuladas por Le Corbusier, amigo en ese momento de la pareja.

El rasgo más novedoso corresponde a su planta, abierta con una enorme versatilidad al contar con muros móviles (biombos con ruedas) determinando la transformación de los espacios en base a las necesidades de los habitantes.

La planta es un ejemplo de ello dada la importancia que se otorga a las terrazas y a la transparencia de los muros abiertos en grandes ventanales haciendo que el exterior penetrara en la vivienda.

Los espacios privados se solucionaban a través de unos cubos/contenedores fijados en la planta cuyas puertas también podían desplegarse. De esta forma estos ámbitos (cocina y baño) que por definición debían permanecer fijos dadas las instalaciones que requerían no obstaculizaban la planta dando la impresión de estar contenidos en una especie de cajones o armarios que en caso de uso podían desplegarse. Estas soluciones flexibles se inspiraban en el conocimiento del interior de la artista, en los que había viajado constantemente con su madre y a través de los que había aprendido la funcionalidad del mobiliario y la versatilidad que ofrecían soluciones como la rotación de elementos entorno a un vástago y el uso de armarios y rincones. Además, la casa innovaba al fusionar un proyecto arquitectónico con soluciones decorativas, pues tal y como Roger Rykwer señala, la obra de Gray aúna en una misma concepción

⁷ Espiegel 2010, 156

la arquitectura e interiorismo haciendo del espacio una creación apoyada en el mobiliario, marcando la vanguardia para el posterior desarrollo de la vanguardia moderna (tema también tratado en la arquitectura de Wright y Bauhaus).

En este sentido, la mesa ajustable del dormitorio es una mesa multifuncional que rompe con el uso de las cuatro patas y materiales tradicionales, ocupa poco espacio y se desplaza gracias al uso de ruedas, aprovechando el espacio al igual que lo observado por ella en los trasatlánticos. Pero no solo se nutre de la arquitectura en sus viajes en barco en su mobiliario de interior, sino que también en los exteriores, la **“Silla Transat”** que diseñó en 1929 es una silla que evoca las hamacas de las cubiertas de los barcos. Un efecto marino que se refuerza a través de los flotadores que puso pendiendo en las barandillas de las terrazas.

En su momento fue un sitio de reunión, una zona muy frecuentada por grandes artistas como Picasso, Fernand Lèger, Christian Zervos y Le Corbusier⁸. Este último estaba fascinado por la obra de Eileen Gray, pero de forma repentina esto cambió por unas causas desconocidas causándole rechazo la arquitecta. Hay constancia de la admiración que tenía a la arquitecta tras leer una carta de 1938 en la que le da las gracias y opina positivamente sobre la casa de la pareja, destacando el carácter singular de la obra y la integración entre el exterior e interior de la obra y la elogia por la buena combinación entre el mobiliario y una serie de objetos muy modernos para la época como es el caso de calefacción y frigorífico eléctrico y no solo eso, admite que la villa **“E.1027: maison au bord de mer”** es obra de Eileen Gray, convirtiéndose esta carta en un elemento clave para la atribución de la obra, pudiéndose esto saber también gracias a los diseños de los interiores que posteriormente se ven en **“Tempe à Pailla”**⁹.

Esta vivienda refleja claramente la revisión de Le Corbusier del concepto de la vivienda como Máquina para habitar sustituyéndolo por otro: arquitectura funcional, algo que atendiese las necesidades del individuo pero que lo relacionase con su espiritualidad evitando lo más característico del estilo funcional, al uso entonces, que mostraba unos interiores, distantes y fríos.

⁸ Espejel 2010, 8

⁹ Adam 1987, 309-310

Entre 1932 y 1934 realiza *“Tempe à Pailla”* (fig. 16) en una parcela adquirida en Castellar en una localidad al sureste francés de pequeñas dimensiones. La casa se sitúa bajo una cresta que la protege de los vientos fríos del Noroeste, en un terreno muy codiciado por los veraneantes británicos de la Riviera francesa de la década de 1920, ya que la Reina Victoria tras enterarse de los beneficios del clima pone de moda el emplazamiento temporal de la clase alta en esta zona, de hecho, Eileen Gray debido a los beneficios del entorno físico decide al igual que otros artistas realizar la villa *“E.1027: maison au bord de mer”* y *“Tempe à Pailla”* en este territorio.

El terreno donde se construye su obra *“Tempe à Pailla”* constaba de una cabaña llamada en la zona local “Le Bateau”, esta decidió pintarla de blanco llamándose “Le Bateau Blanch”, hasta que en 1934 determinó oportuno llamarla “Tempe à Pailla”, en castellano “Tiempo de cosecha” haciendo referencia a un proverbio típico de Provenza “Avec le temps et la paille, les figures mûrissent”.

En este caso la artista integra el estudio de la naturaleza y el clima estudiando el analema solar y analizando el diferente grado de inclinación que tienen los rayos solares en las distintas estaciones. Siguiendo estos estudios (llamados ahora estudios de ahorro energético) abre ventanas amplias que permiten la visualización del paisaje, y superpone sobre ellas mismas gruesas cornisas que sombrean en verano los interiores. Además, fomenta la ventilación con el uso de puertas correderas que permiten en verano el crecimiento de la planta de la vivienda al integrar las terrazas.

“Tempe à Pailla” es un diseño también de planta abierta con una pequeña diferencia respecto a la E.1027, que consiste en privilegiar ciertas partes sobre otras sin renunciar a la inexistencia de tabiques, mediante foseados en el solado.

Esta vivienda recoge elementos del ámbito rural como son los muros de piedra vista, e integra la terraza en la vivienda abriendo grandes ventanales, dándose un espacio abierto como en todas sus obras en el que incorpora el mobiliario, un mobiliario artesanal que realiza junto a un carpintero de la zona, André-Joseph Roattino, donde experimenta con los diferentes materiales mostrando una relación directa entre el artesano y el diseñador utilizando materiales y medios locales pero sin perder la elegancia del diseño¹⁰.

¹⁰ Porras 2014, 64-65

Contamos con un dibujo de la artista (*fig. 17*) donde plasma el interés sobre el sol y la orientación del edificio, un diagrama abstracto con los límites construidos por ella. Nos refleja el lugar trazado junto a las marcas ambientales y físicas, algo que influye en el proyecto y que muestra el lenguaje científico del momento.¹¹

En el dibujo representa la salida del sol (Lever), el ocaso (Couchant), y las vistas norte (Montagne) y sur (Ville & mer). Aparece un círculo al sur que nos muestra como los rayos solares atraviesan diagonalmente la vivienda, en un extremo de la flecha nos plasma donde se sitúa la ventana cenital por el que una luz densa con forma cilíndrica de mediodía de verano que recorre toda la habitación principal emula un reloj de sol del mediterráneo.

La artista tiene en cuenta el Sur en la orientación con intención de abocinar el hueco del techo para evitar inclinar las paredes de la vivienda, siendo el círculo en su arquitectura ortogonal la forma de introducir elementos provenientes de la naturaleza, considerándose el círculo del sol una forma también de introducir luz natural en la vivienda.

Aparecen otros tres círculos de diferentes dimensiones colocados de tal forma que aporten luz sobre la zona arbolada más expuesta de la casa aportando sombra, siendo en la arquitectura lo destacado el sol y su incidencia en la arquitectura, y no el Norte como en otras obras arquitectónicas.

Las diferentes salas se encuentran situadas estratégicamente teniendo en cuenta la orientación, encontrándose en el levante los dormitorios y el salón, el comedor y terraza recibiendo mayor iluminación al mediodía, el baño y la cocina al Noroeste y las zonas de tránsito al poniente, siendo esta idea de “soleamiento” una idea tomada a cabo de corrientes del momento como el constructivismo y funcionalismo para una mayor ventilación, higiene e iluminación del hogar.

En 1954 comienza su última obra hasta 1958, “*Lou Perou*” (*fig. 18*), el título de esta vivienda es una palabra según Eileen Gray que se equivaldría a El dorado, pero con menos pretensiones. Sería una casa destinada a las vacaciones de verano, ya que “*Tempe à Pailla*” era su anterior residencia vacacional y había sido vendida. En esta casa muestra una mayor sencillez que en las anteriores. Se sitúa en Saint Tropez, es

¹¹ Baudot 1998, 120-122

un proyecto que consiste en la ampliación y renovación de una cabaña primigenia que se encontraba sobre la cumbre de una colina entre viñas. La cabaña anterior se convierte en una sala que se extiende hasta una terraza, añadiendo Eileen Gray en el lado Este una cocina, un baño y un dormitorio.

La artista también realizó gran cantidad de proyectos que no fueron llevados a cabo, como son las viviendas ateliers (*“Maison por deux sculptures”*), proyectos turísticos (*“Tente por campeurs”*, *“Centre de vacances”* y *“Maison Ellipse”*), proyectos culturales (*“Centre culturel et social”*) y edificios públicos como *“Bastide Blanche”*.

“Centre de vacances” es una de las obras que se da en un momento en el que las ideas del frente popular francés tenían gran repercusión, por lo que entre 1936-1937 se construye este complejo para pasar el verano en primera línea de playa tras instaurarse las vacaciones pagadas fomentando el ocio. Es una obra relevante ya que se observa influencia de edificios del momento planificados por ella misma intentando instalar alojamientos desmontables.

Eileen Gray realizó el proyecto *“Centre de Vacances”*, en el que mostraba una arquitectura ensamblada realizada con materiales ligeros con el fin de destinarse al turismo costero masivo, resultando habitáculos económicos a la vez que elegantes. Este proyecto no fue llevado a cabo debido a la falta de funcionalidad y el dificultoso transporte por la forma oval que promocionaba el habitáculo.

4) FORTUNA CRITICA CON EL ARQUITECTO LE CORBUSIER

Como arquitecta se trata de una mujer bastante desconocida ya que sus obras más importantes sufrieron un trasvase de auditoría, siendo el caso la villa *“E.1027: maison au bord de mer”*, obra maestra que obsesionó dada su calidad y novedad a Le Corbusier.

La artista ha sido muy criticada en el ámbito profesional y personal por ser una transgresora, y será su problemática con el arquitecto suizo lo que la haya ensombrecido profesionalmente.

La artista realizó la villa *“E.1027: maison au bord de mer”*, pero serán los celos de Le Corbusier junto con un momento de silenciamiento del papel femenino lo que haga que esta artista fuese apartada y olvidada durante un largo tiempo.

La relación entre ambos comienza gracias a la pareja de la artista, Jean Badovici, debido al trabajo de este en la revista de vanguardia arquitectónica *“L’Architecture Vivant”*.

El arquitecto tenía cierto conocimiento sobre la artista gracias a la revista y las numerosas exposiciones en las que ambos coincidían, pero es en la villa *“E.1027: maison au bord de mer”* cuando todo empieza a cambiar.

Le Corbusier dijo unas palabras sobre la casa que serían criticadas: “era una casa llena de sentido arquitectónico”¹². Es a partir de abril de 1938 cuando la relación entre Eileen Gray y Le Corbusier se disuelve ya que realizó una intervención con la que la arquitecta no estaba contenta, yéndose de la vivienda, y ya estando acabada su relación con Jean Badovici perdió su propiedad, quedando bajo el nombre de Jean Badovici, realizando Le Corbusier como regalo a su amigo unos murales, unos murales figurativos que se encontrarían sobre una obra que fue financiada por la propia Eileen Gray, rompiendo con la abstracción de la artista con unas pinturas que permite Jean Badovici, un culpable del enfrentamiento.

Este artista pasaba largas temporadas en la casa con la pareja, pero tras la disolución de la relación este adquirió un terreno cercano siendo una conquista del espacio que había utilizado Eileen Gray para construir la villa *“E.1027: maison au bord de mer”* aislada¹³. Esta conquista se verá potenciada por la construcción por parte del arquitecto suizo en 1957 de las *“Unité Camping”*, haciéndose de esta forma un control y poder mayor, ensalzando la provocación¹⁴.

Las *“Unité Camping”* se encuentran en un terreno que adquirió en 1946 Thomas Rebutato, proponiendo el conocido arquitecto Ferny Pietra subdividir el terreno para la construcción de seis cabañas, influyendo debido al intercambio en 1956 de una parcela de Le Corbusier en el carpintero Charles Barberís construyendo este en vez de seis cabañas, las cinco Unité camping situando esto sobre pilotis buscando que ese terreno estuviese destinado al ocio de playa masivo económico. Estos habitáculos se encuentran situados en forma de “T” con unos largos ventanales que facilitan las vistas directas al mar.

¹² Adam 1987, 150

¹³ Colomina 2001, 46

¹⁴ Rault 2005, 162.

En el terreno construyó el famoso “*Cabanon*” (*fig. 19*) una cabaña que tiene varias imperfecciones (*fig. 20*), en su interior no hay un espacio o elemento que separe las diferentes zonas, la de reunión y la de descanso, rompiendo de esta forma la privacidad, reforzándose esto con la falta de puertas para separar los diferentes espacios (vestíbulo, sala de reunión y dormitorio), no valiendo como argumento de defensa el poco espacio del que se dispone, ya que encontramos espacios pequeños de otros artistas como es la “*Wood House*” (*fig. 21*) de Sou Fujimoto, un pequeño habitáculo de 15 metros cuadrados que presenta una mejor distribución. Pero el gran problema del “*Cabanon*” no es la distribución caótica del espacio, sino la falta de higiene y funcionalidad, encontrándose el aseo cerca del dormitorio, sin tener ningún tipo de ventilación.

El “*Cabanon*” contrasta con la villa “*E.1027: maison au bord de mer*”, una edificación más sutil y una crítica y solución del canon del arquitecto suizo, centrándose Eileen Gray en plasmar una arquitectura funcional, acomodando el poco espacio a las necesidades del habitante.

Ambas arquitecturas no son comparables porque son diferentes, pero están conectadas por la problemática entre Eileen Gray y Le Corbusier, y también por proximidad, siendo esto último algo que Le Corbusier omite, plasmándose en un dibujo que manda junto a una carta a su hermano en 1955 (*fig. 22*), donde aparece representado el “*Cabanon*”, el mar, el castillo de Roquebrune e incluso su zona de trabajo, una zona de trabajo compuesta por un pequeño cobertizo que rompe la integración con el entorno a diferencia del cobertizo para elementos de jardinería que realizó en chapa Eileen Gray para su casa¹⁵.

Con intención de colonizar la zona de ladera Le Corbusier en 1949 planificó unas viviendas que siguen la estética modular de Rob y Roq intentando evitar la tipología de casa unifamiliar que lleva a cabo en la villa “*E.1027: maison au bord de mer*”, disponiendo los módulos en líneas perpendiculares respecto a la línea de máxima pendiente del terreno aumentando el desnivel con la solución de pilotis de diversas alturas bajo el primer forjado sobre la zona dejando las terrazas-bancadas que se utilizaban en la villa “*E.1027: maison au bord de mer*”.

¹⁵ Blanc 2007, 93

Propone situar sus casas de una forma paralela a la villa *“E.1027: maison au bord de mer”* con intención de poder observar las mismas vistas desde el salón, un salón con un gran ventanal que daría de manera directa a una terraza, habiendo una cierta fragmentación y aislamiento de las vistas con la finalidad de situar la mayor cantidad de casas de forma adosada con terrazas perpendiculares.

El conjunto de proyectos en Cap-Martin de Le Corbusier serán la representación de esa conquista y apropiación del territorio que comenta la arquitecta y teórica Beatriz Colomina, ya que rompe el aislamiento visual de la villa *“E.1027: maison au bord de mer”*.

El *“cabanon”* sería un reflejo incoherente de rechazo de la modernidad ya que era un prototipo de vivienda, pero cubierto con un estilo rústico. Requirió la ayuda y colaboración de varias personas como Charles Barberia y Jean Prouvé, diseñadores industriales que ayudan al arquitecto suizo a concebir el prototipo de vivienda que tendría intención de repetir, tratándose de una solución habitacional prefabricada que tendría un aspecto rústico en el exterior que se contrapondría con un interior sofisticado que no seguiría los cánones típicos del artista sin quedar nada de los supuestos cinco puntos de arquitectura, debido a que el proyecto en sus comienzos estaba acabado en chapa de aluminio, algo que se modificó en favor del uso de troncos de madera para cerrar la estructura, siendo esto llamativo en comparación con otras obras del momento¹⁶.

El arquitecto suizo intervino realizando unas pinturas en la villa *“E.1027: maison au bord de mer”* en 1937 (*fig. 23*), será una de sus intervenciones más polémicas, aunque no serán sus primeras pinturas ya que realizó anteriormente en 1935 unas pinturas en su vivienda de Vezelay tras pintar Fernand Lèger en su casa un mural en 1934.

El acto de cubrir los anteriores frescos en la villa *“E.1027: maison au bord de mer”* ha sido comparado con una violación sexual, analizándose esto desde un punto de vista psicológico alejándose de la verdadera problemática arquitectónica, perdiéndose dureza y objetividad hacia Le Corbusier, un acto poco justo en el que no se menciona el comportamiento despreciable y cobarde de Jean Badovici de permitir al arquitecto

¹⁶ Zaknic 1989, 57

suizo llevar a cabo esto, llevando esto a la pérdida del fresco geométrico de la artista, y evitándose con la actitud cobarde de Jean Badovici la denuncia¹⁷.

Le Corbusier en la villa *“E.1027: maison au bord de mer”* cubre gran cantidad de muros con sus pinturas figurativas que seguían la estética de Picasso de ese momento, pero el hecho más polémico producto de la rabia es cubrir un fresco que Eileen Gray había realizado en la entrada sin pedirla ningún tipo de permiso ni como autora de la obra ni como artista, por lo que hace pensar que no la consideraba compañera de profesión, posiblemente por el machismo y la envidia que sentía hacia ella.

La actitud de Jean Badovici fue de cobardía y de interés, una actitud que ya se plasmaba en ocasiones anteriores, un acto de interesado ya que Le Corbusier era reconocido, y si situaba en su casa unos murales del arquitecto suizo, el valor de la vivienda incrementaría notablemente.

Jean Badovici insistió en reiteradas ocasiones al arquitecto suizo para que le regalara las pinturas, que eran a su vez una invasión por parte de este hacia Eileen Gray, adquiriendo este acto una fuerza simbólica que se contrapone a la abstracción geométrica original de Eileen Gray. En la obra no se la menciona a la artista, mostrando la prepotencia y el egoísmo que junto con unas palabras en *L'Architecture d'Aujourd'hui* causarían enfado en Eileen Gray¹⁸.

En 1949 Le Corbusier se encarga de enviar a su amigo Jean Badovici una crítica referente al biombo situado en la villa *“E.1027: maison au bord de mer”*, una pieza que según este limitaba el vestíbulo entorpeciendo la vista de la gran sala según este, refiriéndose a la obra como: “cacharro de contrachapado”¹⁹, unas palabras inciertas ya que Eileen Gray había pensado en este biombo de forma cuidadosa como un elemento limítrofe que no toca el techo y que se vincularía con las diversas inscripciones que se encuentran por la vivienda como es la inscripción “Entrez Lentement” junto con otras inscripciones como es “Sense interdit” en la entrada debajo de una marquesina, concibiéndose el biombo como un elemento divisor del espacio dentro del camino de entrada al domicilio causando sorpresa en el visitante al ocultar las vistas.

¹⁷ Adam 1987, 311

¹⁸ Adam 1987, 278

¹⁹ Espejel 2006, 128

Es en la entrada donde realiza unos polémicos frescos que cubrían los anteriores de Eileen Gray como acto de desprecio a diferencia de los otros frescos ejecutados por los muros libres de la villa *“E.1027: maison au bord de mer”*, que podían ser en menor medida cuestionados.

En la entrada se situarían unos frescos con motivos geométricos y dos inscripciones, desconociéndose el trazado de este fresco porque Le Corbusier intervino en 1939 realizando otro que mantendría únicamente las inscripciones del ritual de entrada *“Entrez Lentement”* y *“Sense interdit”* de Eileen Gray²⁰.

Los elementos diseñados por Eileen Gray en la casa mostraban una clara tendencia a la abstracción geométrica que contrastaba con las alteraciones figurativas de los murales de Le Corbusier en la vivienda. Se sabe la temática de abstracción de la arquitecta gracias al collage del muro de la pared norte de la gran sala, un espacio que sirve como gran ejemplo de integración de las artes ya que introduce de manera inteligente el mobiliario, el collage y los elementos funcionales, considerándose un claro reflejo de la arquitectura neoplasticista.

Le Corbusier al regalarle a Jean Badovici las pinturas hace conocida la villa *“E.1027: maison au bord de mer”* desde su punto de vista por sus pinturas murales, aunque la obra arquitectónica no fuera de él mismo.

El arquitecto suizo plasma en sus pinturas constantemente el desnudo femenino, un tema que le fascina desde 1927, desnudando a las mujeres en su obra con intención de plasmar algo formal en cuanto a la constitución y siendo un tema de estudio, ya que en una carta escrita el 5 de enero de 1968 entre Jean de Maisonseul y Samir Raff²¹, narra que en la calle Kataroudji de Argel el arquitecto suizo quedó fascinado con la belleza de un par de mujeres jóvenes, una argelina y otra española, con las que realizó unos bocetos realistas que se negó a mostrar pero que le obsesionaron durante años. Al respecto, pero no hay constancia de si fue por pura belleza o por alguna experiencia sexual, ya que por las poses eróticas de ambas figuras con connotación sexual se puede pensar que hubo encuentros íntimos, llegando a tener su trasfondo en *“Femmes de la Casbah”*, desarrollando tras estos bocetos el famoso mural de la villa *“E.1027: maison au bord de mer”* titulado *“Sous les pilotis”* o *“Graffite à Cap-*

²⁰ Espegel 2010, 130

²¹ Colomina 2001, 48

Martin”, un mural situado en la terraza en el que se representa a Eileen Gray en el lado izquierdo, y la figura de Jean Badovici en la derecha y una figura entre ambos en el centro que haría referencia al hijo no nacido de la pareja, siendo esto un comentario con intención de humillar que realiza Le Corbusier a sus amigos²².

Desde el punto de vista estético rompe con el geometrismo de Eileen Gray, algo con lo que no termina de estar de acuerdo Jean Badovici, que le amenaza con volver a lo original, siendo un reflejo este acto del distanciamiento de ambos.

Eileen Gray ejerció presión a su expareja, mandando Jean Badovici en 1949 a Le Corbusier eliminar lo que realizó, respondiendo con rapidez el arquitecto suizo y mala intención al pensar y confirmar que Eileen Gray había presionado a Jean Badovici²³.

El tema de la apropiación de la villa *“E.1027: maison au bord de mer”* a Le Corbusier es una realidad que ha estado vigente durante muchos años, apareciendo en la revista *“Interiors”* en 1948 un artículo donde aparecen unas fotos de los murales de éste y a los pies una atribución a Le Corbusier de los murales tanto interiores como exteriores y de la vivienda junto con P.Jeanneret en 1938, siendo todo esto erróneo. Primeramente, esta obra fue mal atribuida a Jean Badovici, pese a que en la revista *“L’Architecture Vivant”* se deja claro que la autora es Eileen Gray y él es coautor.

En fechas no muy lejanas a la actualidad, en concreto en 1981 en la revista *“Casa Vogue”*, en el número 119 se atribuye de forma errónea nuevamente la autoría, a Eileen Gray y Le Corbusier, e incluso se denomina erróneamente la autoría de elementos del interior. Habrá en ocasiones en las que ni siquiera se hable de la verdadera autora Eileen Gray, todo esto debido a la sombra de Le Corbusier.

Esta obra tras el fallecimiento de Jean Badovici pasa a manos de su hermana, que era una monja que residía en Rumania y no tenía especial aprecio por la villa *“E.1027: maison au bord de mer”* por lo que Le Corbusier intenta adquirirla mediante un conocido para proteger sus murales según Caroline Constant, pero también con cierto interés por silenciar la verdadera autoría. Pensó en realizar un museo en la villa con intención de exponer sus murales recurriendo a Willy Boesiger, pero la casa terminó siendo adquirida por Madame Schelbert mediante una subasta pública, pujando por ella junto al Banco de Francia y Aristóteles Onassis, este último ofreció una mayor

²² Colomina 2001, 49

²³ Colomina 2001, 56

cantidad de dinero, pero Le Corbusier al estar en la subasta manejó hilos terminando la villa “*E.1027: maison au bord de mer*” adquirida por la pujante y amiga Madame Schelbert²⁴.

Tras la adquisición de la obra ejerce en la nueva dueña de la casa una presión para que prohibiese a Eileen Gray recuperar su mobiliario considerando que este venía integrado con la casa en el precio de la subasta, un acto que muestra el desprecio y rencor de Le Corbusier hacia ésta, pero éste tras pasar un tiempo le ofrece una compensación económica que Eileen Gray rechazó.

Tras el fallecimiento de la artista Eileen Gray se rehace su imagen pública a través de una exposición y el redescubrimiento de su obra generando un gran interés, adquiriendo en fechas recientes el estado francés la villa “*E.1027: maison au bord de mer*”. El estado se encargaría de la restauración de la villa y en recuperar los murales de Eileen Gray con temática abstracta geométrica buscando dejarla tal cual fue proyectada por Eileen Gray, ya que estaba en muy malas condiciones debido a las constantes intervenciones del arquitecto suizo con el objetivo de alterar las formas originales de los murales.

5) CONCLUSIÓN

El panorama arquitectónico femenino no ha sido estudiado en profundidad, centrándose las investigaciones en el ámbito pictórico principalmente. Tenemos hoy constancia de estudios sobre mujeres artistas, pero todavía hay una mayor escasez en cuanto a mujeres artistas anteriores al siglo XX, siendo difícil estudiarlas por la irrelevancia y el silencio al que han sido sometidas constantemente hasta tiempos recientes.

Eileen Gray es una arquitecta, diseñadora de mobiliario y decoradora de interiores que ha podido ejercer este trabajo, aunque fuese con dificultades gracias a sus afortunados orígenes, ya que ella con sus incontables viajes y su formación en diferentes escuelas consiguió aprender las disciplinas que en ese momento eran consideradas como masculinas. Se la puede considerar una mujer moderna no sólo por sus diseños sino también por su personalidad y su pensamiento, siendo capaz de cuestionar todo lo establecido por grandes personajes como ocurre con el concepto de la vivienda como

²⁴ Adam 1987, 8

“Máquina de habitar” de Le Corbusier pronunciando estas palabras: “Los edificios vanguardistas no tienen alma, a uno no sólo les gusta verlos sino también estar en ellos, la arquitectura debe construir hogares para las personas”.

En muchos de los libros consultados se la encasilla como una mujer homosexual, haciendo hincapié en su “masculinidad” como ataque mientras que otros artistas del momento como Louis Henry Sullivan, un arquitecto y teórico perteneciente a la Escuela estadounidense de Chicago que en sus obras siguió fielmente la arquitectura moderna, que pese a saberse que era homosexual no se hace referencia a ello muchos textos, y esto hace pensar que los que encasillaron a Eileen Gray como una mujer lesbiana con rasgos masculinos lo hicieron para intentar justificar el talento e ideas iguales o mejores que muchos de sus compañeros masculinos de profesión. Esto no es lo único que se la crítica en muchos de los libros consultados, sino que también se la crítica por tener variedad de parejas sin llegar a contraer matrimonio, siendo una de sus parejas más relevantes y quince años menor que ella Jean Badovici, con el que convivió durante una década, algo contradictorio con el dato mencionado en algunos libros sobre su homosexualidad, pudiéndose considerar en todo caso bisexual al tener constancia de su amorío con la famosa cantante parisina Marisa Damia.

Eileen Gray rompe barreras y se adentra en este mundo masculino con su gran talento, convirtiéndose en una de las primeras alumnas de la escuela londinense de arte de Slate en 1902, y llega con su trabajo a causar gran admiración en algunos personajes importantes del momento como Jacques Doucet, comenzando a considerarse rival del arquitecto suizo Le Corbusier. Pero no solo es una mujer muy avanzada a su tiempo por entrar en la escuela londinense, sino que también por otras cosas como ser una de las primeras personas en conseguir el permiso de conducción de un biplano en 1913 o diseñar una pantalla rosa de celuloide en 1931 que en 1975 buscó producir en serie, algo que ya se veía en artistas como Keith Haring.

La artista en el ámbito más íntimo de su vida pintó en secreto junto a su sobrina, la pintora Prunella Clough, hasta su fallecimiento, reflejando un claro interés por el estudio de las diversas artes y culturas, teniendo en su biblioteca personal diversos libros de artistas reconocidos, como es el manifiesto del arte abstracto “De lo Espiritual en el arte” de Kandinsky.

Eileen Gray recibe influencias de los diferentes movimientos vanguardistas que se están dando en este momento como es el movimiento De Stijl, la Bauhaus, el Constructivismo y el Funcionalismo. Se encarga de integrar características de los diferentes movimientos vanguardistas tras recibir muchas de las influencias y observar obras en sus viajes e ir a diversas exposiciones junto a su pareja en ese momento Jean Badovici, realizando éste los viajes con intención de recopilar información sobre las tendencias y gustos del momento para su revista "*L'Architecture Vivante*".

La artista presenta una serie de innovaciones en su obra respecto a sus contemporáneos. Primeramente, presenta en su arquitectura una planta abierta, influencia de sus constantes viajes en transatlánticos junto a su madre, observando camarotes de pequeño tamaño con una distribución muy eficiente, situando en el espacio mobiliario simple y funcional que se pudiera desplazar mediante el uso de ruedas, transmitiendo al residente una armonía. Esta influencia la plasmará en sus obras como es el caso de la villa "*E.1027: maison au bord de mer*", una vivienda en la que sitúa una planta abierta junto con un mobiliario con ruedas que permite junto con sus grandes ventanales una iluminación natural y un aprovechamiento íntegro del espacio. Como influencia de los transatlánticos no solo toma ideas constructivas, sino decorativas como es el caso de la utilización de flotadores en barandillas, las ventanas circulares y el diseño de las sillas de las terrazas como es la "*Silla Transat*".

Si nos centramos en la planta abierta se observan ventajas como la fácil circulación de individuos, la amplitud espacial y la iluminación se aprovecha gracias al no irrumpimiento con muros, distribuyendo el espacio verticalmente mediante paneles con ruedas, siendo en sus comienzos biombos lacados con influencia japonesa de Seizo Sugawara que progresivamente se van simplificando a nivel decorativo y estructural en favor de la abstracción. El hecho de que no tenga muros fragmentando el espacio favorece la igualdad, rompiendo con la jerarquización de las diferentes estancias de la vivienda.

Se podría relacionar la utilización de la planta abierta y la distribución vertical mediante biombos con la cultura japonesa, con la que tiene bastante contacto mediante el estudio de lacados con Seizo Sugawara. También es una clara influencia

del movimiento De Stijl, un movimiento que recurre constantemente al uso de una planta abierta centralizada.

La integración en sus obras de las diferentes corrientes vanguardistas será algo a destacar, pero la integración en sus obras arquitectónicas del mobiliario y el diseño de interiores será algo novedoso y “reivindicativo” ya que da la misma importancia e invierte el mismo interés en los diferentes artes.

La funcionalidad es un rasgo característico de su obra ya que busca hacer una arquitectura al servicio de las necesidades humanas, contraponiéndose a las ideas de contemporáneos como Le Corbusier. Dentro de la funcionalidad sienta unas bases de la arquitectura sostenible con el ahorro de energía a través del estudio del analema solar, basando estos estudios en un gráfico con forma de ocho donde se plasman los intervalos en la misma hora durante todo el año de la aparición del sol. Esto es indispensable para la localización de la vivienda y la distribución de las diferentes habitaciones en favor del aprovechamiento del calor solar, intentando situar los dormitorios en un punto en el que se aprovechara el calor de la luz solar en invierno, mientras que en verano se mantienen en la sombra. Un ejemplo de vivienda construido por la propia artista partiendo del estudio del analema solar es “*Tempe à Pailla*” (1932-1934).

El estudio de estas cuestiones se pueden observar en los bloques de pisos de Castilla y León, ya que se centran en el aprovechamiento del sol mediante la localización de galerías cerradas que harían un efecto invernadero permitiendo mantener el calor y calentar la casa favoreciendo a los inquilinos con un ahorro energético y a su vez económico, pero el defecto que tiene en comparación con el planteamiento de Eileen Gray es que en verano también recoge todo el calor solar, siendo un método poco efectivo para mantener una temperatura agradable en el domicilio.

Otra innovación de Eileen Gray es el uso de pequeños contenedores dentro de la vivienda con intención de albergar en esos habitáculos espacios que pueden ser retirados tras su uso para mantener la planta abierta, la villa “*E.1027: maison au bord de mer*” utiliza este sistema para albergar la cocina y el baño, algo novedoso y avanzado considerándose en terminología arquitectónica una arquitectura mueble.

Finalmente, algo que cabe destacar es su interés en la arquitectura modular mecanizada, llevando a cabo el diseño de diferentes proyectos, siendo la precursora de

este concepto de arquitectura que actualmente está en auge internacionalmente, debido a la capitalización de la industria arquitectónica.

Eileen Gray ha sido reconocida en vida por la Royal Society for Arts de Londres con el título de Royal Designer for Industry siendo una de las escasas mujeres mencionada junto a figuras como Le Corbusier y Mies van der Rohe. Pero el gran reconocimiento a esta artista ha sido tras su fallecimiento tras haber tenido una empresa de gran éxito junto a Evelyn Wyld entre 1910 y 1924.

Eileen Gray realiza una variedad de obras arquitectónicas, menor que las realizadas por sus compañeros masculinos, prefiriendo la clientela las manos más fiables masculinas. Sus obras en su momento fueron despreciadas y poco valoradas, recobrando interés a finales de la década de 1960 volviendo a intentar producirse sus diseños, como pasa con Donegal Carpets intentando redistribuir de nuevo algunos de sus diseños de tapices que había realizado junto a la ayuda de su amiga Evelyn Wyld, o el intento de ella misma de fabricar en serie en 1975 una pantalla de celuloide rosa. La artista llegó a tener un mayor conocimiento que muchos hombres de la profesión debido no solo a su alta formación, sino a sus numerosos viajes, siendo su nivel intelectual posible gracias a la posición y nivel económico familiar y propio.

Las obras que realiza Eileen Gray son bastante escasas, pero muestran una gran experimentación en el estudio de las formas incorporando lo objetivo y lo subjetivo, llegando a integrar en su producción artística lo racional junto a lo íntimo, algo completamente novedoso y muy criticado por sus contemporáneos.

Como he dicho anteriormente, fue una mujer muy avanzada a su tiempo y es algo que se plasma en la realización por parte de ella con el mismo entusiasmo un elemento decorativo y una arquitectura, siendo esto una pequeña “reivindicación” de las artes decorativas, y algo que se verá plasmado en su obra, siendo completamente armonioso. Su obra comenzaría a ser criticada por Joseph Rykwert por concebir su obra bajo el concepto de conjunto integrando el interiorismo, mobiliario y arquitectura siguiendo las diversas corrientes artísticas modernistas del momento

Se encarga desde su fallecimiento ClassiCon de la producción de sus diseños más relevantes de mobiliario e interiores teniendo su licencia exclusiva a nivel mundial trabajando de la mano de Aram Designs, no parando la producción de mobiliario de la

villa *“E.1027: maison au bord de mer”* a día de hoy, algo fascinante que muestra como Eileen Gray es una artista atemporal que rompe con lo tradicional plasmando un minimalismo, es decir, una arquitectura rompedora que se aleja de lo convencional sin olvidar el funcionalismo.

Actualmente el mobiliario de Eileen Gray tiene gran valor económico, llegándose a subastar su obra más famosa, la *“Silla dragón”* (1917-1919) en la subasta de objetos artísticos que poseía Yves Saint Laurent y su pareja Pierre Bergè en 2009, siendo el récord histórico pasando a ser el mueble del siglo XX por el que más se ha pagado, costando 21,9 millones de euros, siendo esta última la silla más cara del mundo. Se comenta por gente cercana al artista que era su obra favorita, pero en esta subasta también se puso en venta otras obras de Eileen Gray como *“Buffet Enfilade”* (1915-1917), que fue subastada por 3,5 millones de euros, precios elevados que son el reflejo del interés y relevancia en la sociedad actual.

Desde mi punto de vista y tras hacer una labor de investigación en profundidad de la artista he de decir que es una mujer fascinante y con escaso reconocimiento en comparación con sus compañeros masculinos. Fue una mujer criticada y juzgada constantemente por ser igual y en gran parte mejor que muchos de los hombres arquitectos del momento.

Gracias a la situación social y económica de la que provenía pudo adquirir conocimiento por los constantes viajes y también pudo llevar a cabo sus proyectos como es el caso de la villa *“E.1027: maison au bord de mer”*, donde invirtió grandes cantidades de dinero para poder llevar a cabo sus ideas, un ejemplo de esto es la utilización de contenedores plegables para la cocina y el baño, una arquitectura mueble excesivamente costosa, no era el contenedor caro en sí, sino el adaptar unos muebles al espacio que se pliega.

Ha sido un trabajo interesante y gratificante el poder dar a conocer artistas femeninas en un ámbito mayoritariamente masculino. Eileen Gray llevó una vida de constante crítica, teniendo admiradores como Jacques Doucet, pero también con grandes enemigos de gran influencia como Le Corbusier, quien humilló a la artista con una pintura mural en la villa *“E.1027: maison au bord de mer”* que construyó Eileen Gray, donde representó a la artista y a su pareja Jean Badovici, situando entre ellos una representación del hijo no nacido de ambos, humillando a la artista al cuestionar

su fertilidad y forma de vida junto a su pareja con la que estuvo un largo tiempo sin estar casada y sin hijos.

Esta artista ha influido en mí, sintiendo en muchos casos al leer documentación sobre ella el dolor que tuvo que sentir y la constante humillación, por esto tras realizar mi trabajo de fin de grado he adquirido una inquietud por el estudio de las artistas femeninas más aisladas y desconocidas.

6) ANEXO DOCUMENTAL



FIG 1. Eileen Gray.

Fotografía de Eileen Gray: Periódico The Irish Times “Asuntos grises: el diario de una irlandesa sobre la arquitecta y diseñadora Eileen Gray” Fotografía de la artista.

Accesible en: <https://www.irishtimes.com/opinion/gray-matters-an-irishwoman-s-diary-on-architect-and-designer-eileen-gray-1.2664893> Última revisión: 30 de mayo de 2016 (consultado 17 de agosto de 2021). *Fotografía libre de derechos de autor*.



FIG 2. Biombo Le Destin (1914).

Fotografía del biombo Le Destin: Revista Socks “Pantallas de los años 20 de Eileen Gray”.

Accesible en: <http://socks-studio.com/2014/08/16/eileen-grays-1920s-screens/> Última revisión: 16 de agosto de 2014 (consultado 17 de agosto de 2021). *Fotografía libre de derechos de autor*.



FIG 3. Silla Dragón (1917-1919).

Fotografía de la Silla Dragón: Periódico El Mundo “Mas de 21 millones de euros por el sillón favorito de Yves Saint Laurent”.

Accesible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/02/24/cultura/1235510606.html>

Ultima revisión: 25 de febrero de 2009 (consultado 17 de agosto de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.



FIG 4. Alfombra St. Tropez (1925).

Fotografía de la alfombra St. Tropez: Catalogo tienda online Bonluxat.

Accesible en: http://www.bonluxat.com/a/eileen_gray_st._tropez_rug.html Ultima revisión: 5 de julio de 2021 (consultado 17 de agosto de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.



FIG 5. Tapiz Monolith (1925).

Fotografía del Tapiz Monolith: MORENO, MARÍA PURA. Ecos del movimiento D'Stjl en la obra de Eileen Gray. Echoes of De Stijl Movement in Eileen Gray's Work. Jour, Vol 5, 2017. (Consultado el 17 de agosto de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.

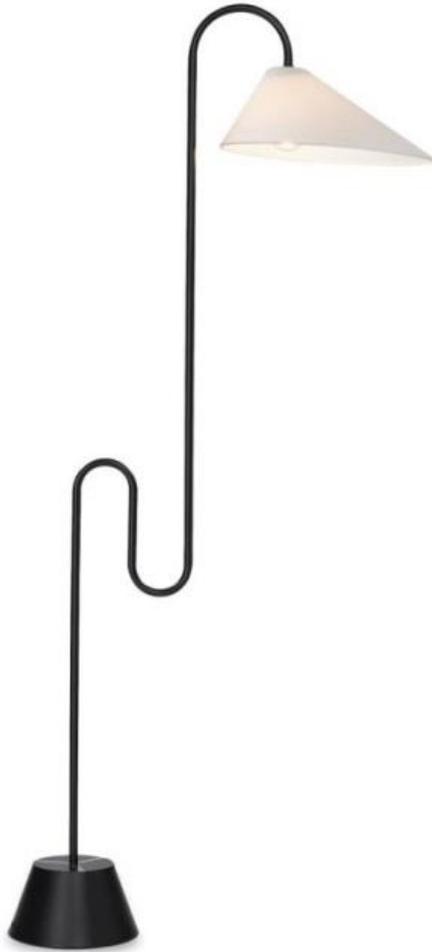


FIG 6. Lampara Roattino (1931).

Fotografía de la Lampara Roattino: Web naharro.com “LÁMPARA DE PIE ROATTINO – CLASSICON”.

Accesible en: <https://www.naharro.com/iluminacion/lamparas-pie/lampara-de-pie-roattino-classicon/> Última revisión el 5 de julio de 2021 (Consultado el 17 de agosto de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.



FIG 7. Mesa ajustable (1927).

Fotografía de la Mesa ajustable: Fotografía: Periódico Reue Bürcher Beitung “Das Lachen lässt sich nicht verbieten: Mit Eileen Gray und Le Corbusier wurde das Haus zweimal zum Gesamtkunstwerk – und zum verwünschten Haus”.

Accesible en: <https://www.nzz.ch/feuilleton/eileen-gray-und-le-corbusier-und-wie-das-haus-e1027-in-roquebrune-mehrmals-beruehmt-wurde-ld.1501810#back-register>

Ultima revisión el 24 de agosto de 2019 (Consultado el 17 de agosto de 2021)

Fotografía libre de derechos de autor.



FIG 8. Silla Inconformista (1926).

Fotografía de la Silla Inconformista: Revista Room Diseño “Eileen Gray y el diseño del siglo XX”.

Accesible en: <https://www.roomdiseno.com/eileen-gray-y-el-diseno-del-siglo-xx/>

Ultima revisión el 18 de enero de 2018 (Consultado el 20 de agosto de 2021)

Fotografía libre de derechos de autor.



FIG 9. Silla Transat (1929).

Fotografía de la Silla Transat: Periódico Reue Bürcher Zeitung “Das Lachen lässt sich nicht verbieten: Mit Eileen Gray und Le Corbusier wurde das Haus zweimal zum Gesamtkunstwerk – und zum verwünschten Haus”.

Accesible en: <https://www.nzz.ch/feuilleton/eileen-gray-und-le-corbusier-und-wie-das-haus-e1027-in-roquebrune-mehrmals-beruehmt-wurde-ld.1501810#back-register>

Ultima revisión el 24 de agosto de 2019 (Consultado el 22 de agosto de 2021)

Fotografía libre de derechos de autor.



FIG 10. Silla plegable “S” (1932-1934).

Fotografía de la Silla plegable “S”: Revista AD “ICONO AD: Eileen Gray”.

Accesible en: <https://www.revistaad.es/disenos/iconos/articulos/eileen-gray-biografia/18798> Última revisión el 17 de septiembre de 2017 (Consultado el 25 de agosto de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.



FIG 11. Silla Hamaca plegable (1938).

Fotografía de la Silla Hamaca plegable: Web sk-uebersetzungen.de “eileen gray silla hamaca plegable 1938”.

Accesible en: <http://www.sk-uebersetzungen.de/eileen-gray-silla-hamaca-plegable-1938.html> Última revisión el 5 de julio de 2021 (Consultado el 24 de agosto de 2021)

Fotografía libre de derechos de autor.



FIG 12. Silla Bonaparte (1935).

Fotografía de la Silla Bonaparte: Web classicdesign.it “Butaca Bonaparte - design Eileen Gray – ClassiCon”.

Accesible en: <https://classicdesign.it/butaca-bonaparte-classicon.html> Última revisión el 5 de julio de 2021 (Consultado el 25 de agosto de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.



FIG 13. Sillón Bibendum (1930).

Fotografía del Sillón Bibendum: Periódico El Español “Eileen Gray la arquitecta feminista arrasada por Le Corbusier”. Accesible en: https://www.elespanol.com/cultura/historia/20160715/140236303_0.html Última revisión el 16 de julio de 2016 (Consultado el 25 de agosto de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.



FIG 14. Taburete de bar (1928).

Fotografía del Taburete de Bar: Catalogo ClassiCon “Bar Stool No. 1 ClassiCon Taburete”5 de julio de 2021.

Accesible en: <https://www.miliashop.com/es/taburete/16865-bar-stool-no-1-classicon-taburete.html> Ultima revisión el 5 de julio de 2021 (Consultado el 24 de agosto de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.

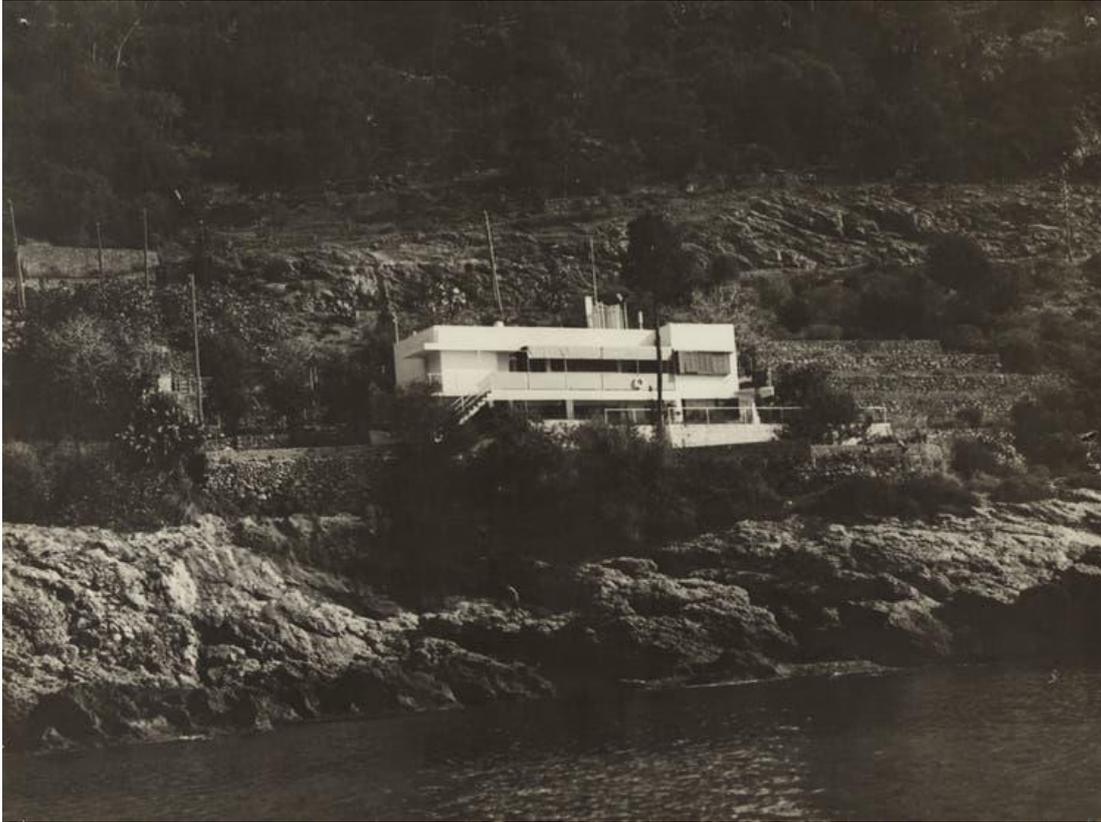


FIG 15. E.1027 vista desde el mar.

Fotografía de la villa E.1027: Periódico Reue Bürcher Beitung “Das Lachen lässt sich nicht verbieten: Mit Eileen Gray und Le Corbusier wurde das Haus zweimal zum Gesamtkunstwerk – und zum verwünschten Haus.” 24 de agosto de 2019.

Accesible en: <https://www.nzz.ch/feuilleton/eileen-gray-und-le-corbusier-und-wie-das-haus-e1027-in-roquebrune-mehrmals-beruehmt-wurde-ld.1501810#back-register>

Ultima revisión el 24 de agosto de 2019 (Consultado el 27 de agosto de 2021)

Fotografía libre de derechos de autor.



FIG 16. Exterior Tempe à Pailla

Fotografía del exterior de Tempe à Pailla: LÓPEZ GARCÍA, MARTA. “Tempe à Pailla”. Hidden Architecture,2017. 4 de julio de 2017.

Accesible en: <http://hiddenarchitecture.net/si-tempe-pailla/> Ultima revisión el 4 de julio de 2017 (Consultado el 28 de agosto de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.

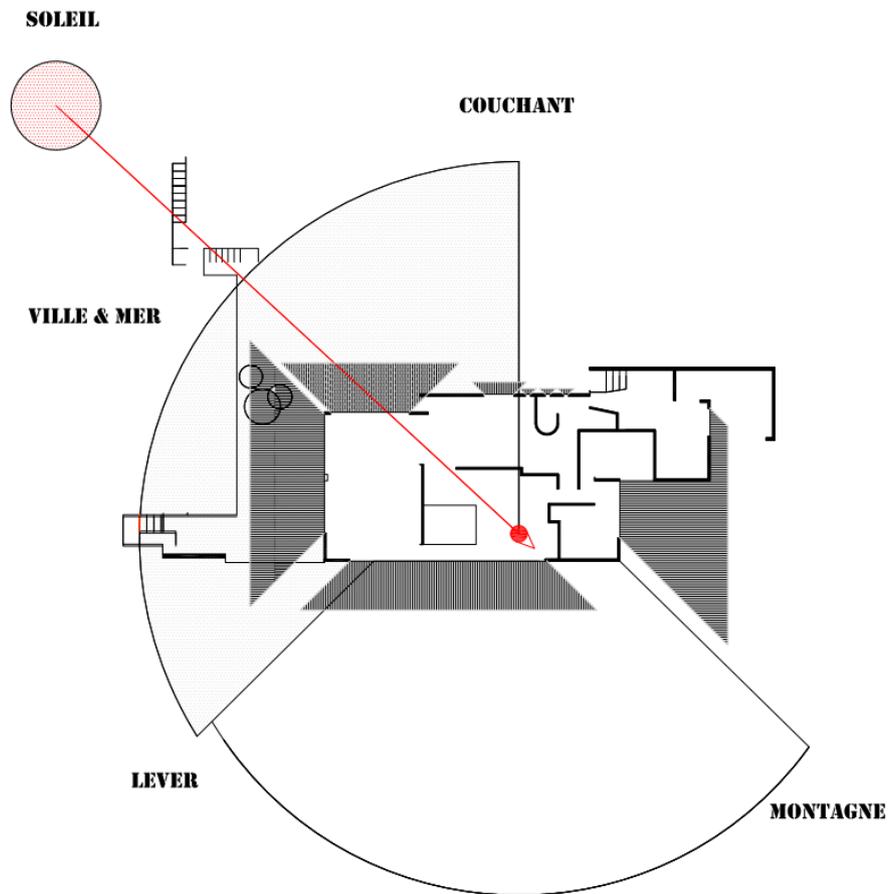


FIG 17. Plano del sol en Tempe à Pailla

Fotografía del plano solar en Tempe à Pailla: PURA MORENO MORENO, MARÍA. El cuadro propio de Eileen Gray “Síntesis Crítica de un Aprendizaje Arquitectónico”, Madrid, 2015. (Consultado el 28 de agosto de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.



FIG 18. Exterior de Lou Pérou

Fotografía del exterior de Lou Pérou: Web Urbipedia “Villa Lou Pérou”.

Accesible en: https://www.urbipedia.org/hoja/Villa_Lou_P%C3%A9rou Última revisión el 1 de julio de 2016 (Consultado el 17 de agosto de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.



FIG 19. Vista exterior del Cabanon

Fotografía del exterior del Cabanon: Periódico La Nación “Le Cabanon. El mítico refugio de 16m² que Le Corbusier diseñó como su paraíso”.

Accesible en: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/refugios-minimos-una-cabana-en-la-costa-azul-francesa-nid1924965/> Última revisión el 20 de septiembre de 2019 (Consultado el 29 de agosto de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.

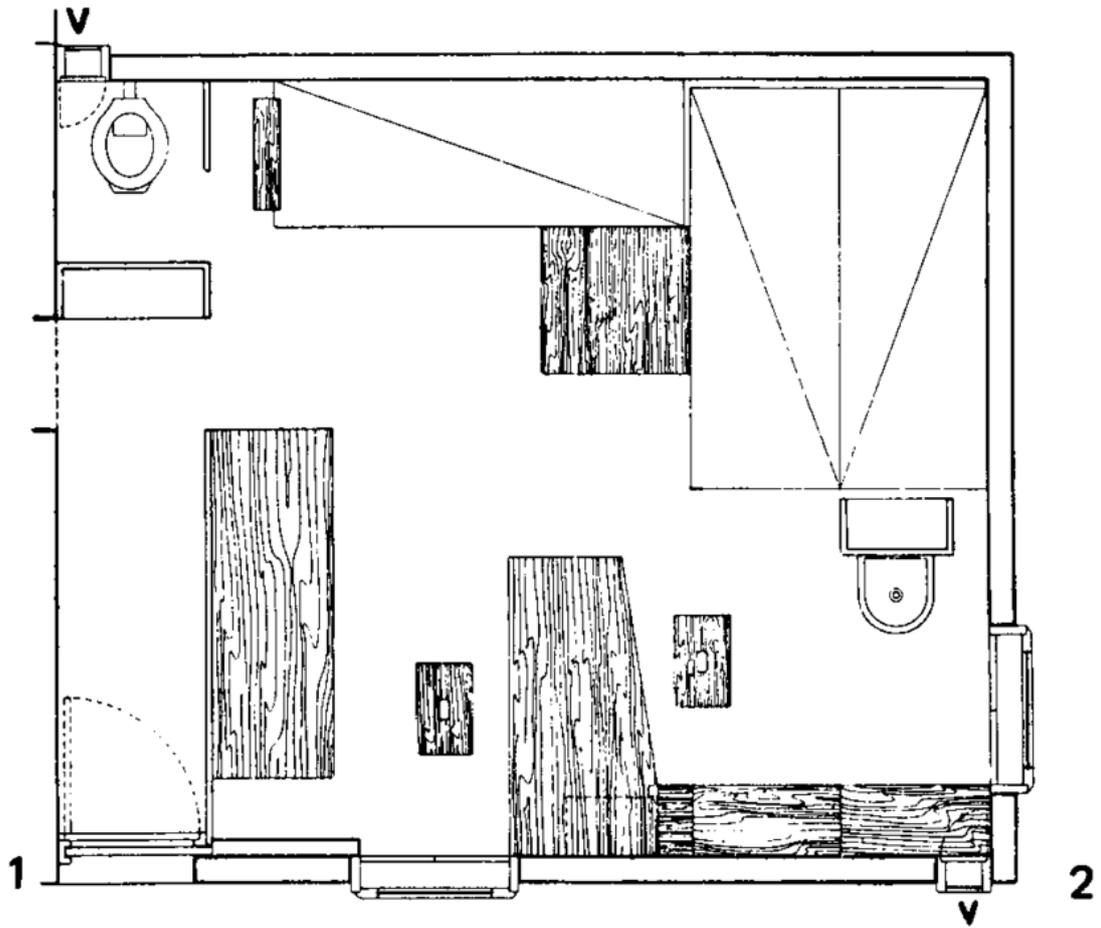


FIG 20. Plano del Cabanon

Fotografía del plano del Cabanon: Marcos, Carlos L. Crítica de género. E. 1027: Eileen Gray vs. Le Corbusier en Cap Martin, Alicante, 2011. 17 de noviembre de 2011. (Consultado el 28 de agosto de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.



FIG 21. Exterior de la Wood House

Fotografía exterior de la Wood House: Web L'antic Colonial “La Casa de Madera Definitiva de Sou Fujimoto Architects”.

Accesible en: <https://www.anticcolonial.com/naturelovers/la-casa-de-madera-definitiva-de-sou-fujimoto-architects/> Última revisión el 2 de septiembre de 2015 (Consultado el 29 de agosto de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.

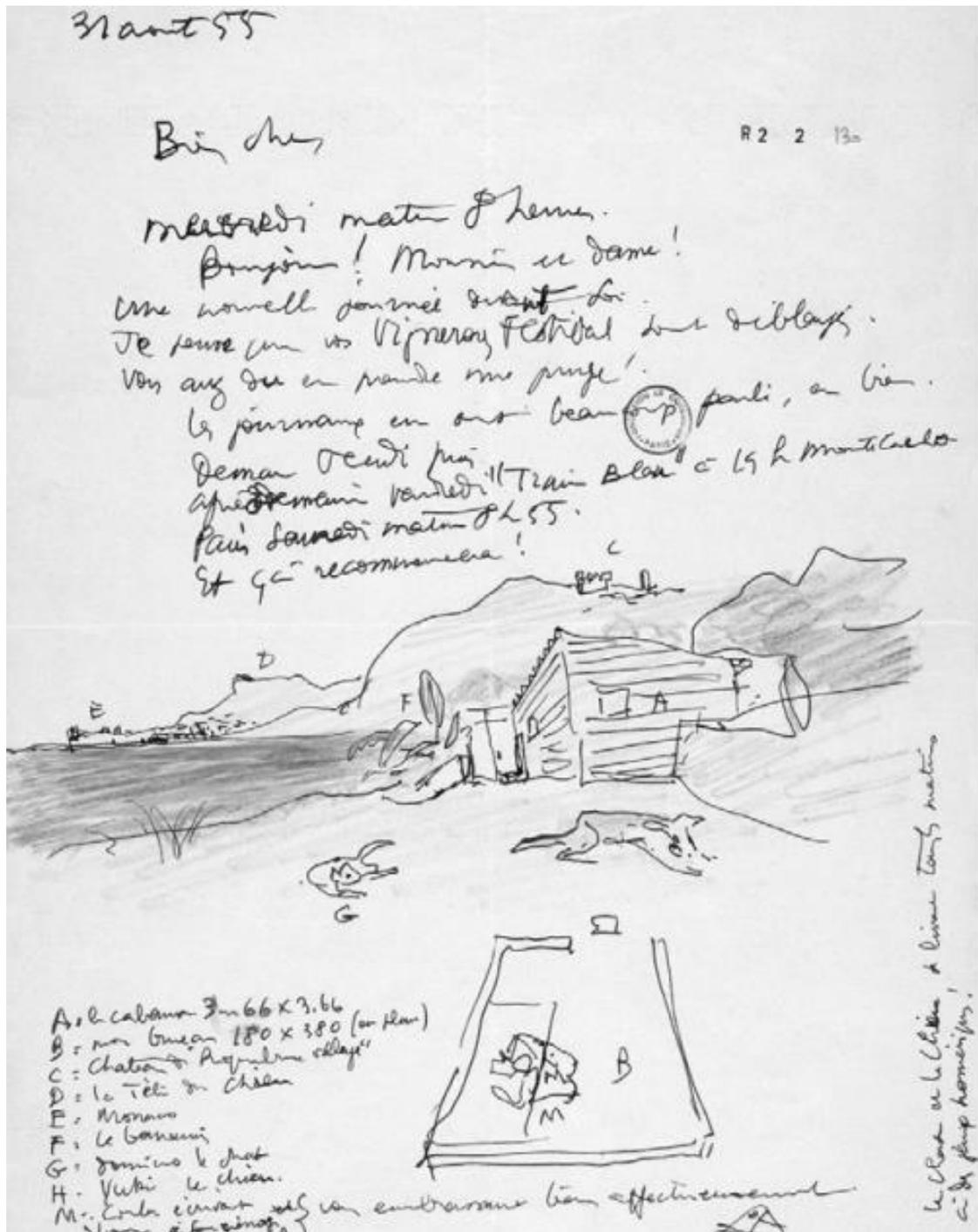


FIG 22. Carta de Le Corbusier a su hermano de 1955

Fotografía de la carta de Le Corbusier en 1955: Marcos, Carlos L. Crítica de género.
 E. 1027: Eileen Gray vs. Le Corbusier en Cap Martin, Alicante, 2011. (Consultado el
 16 de julio de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.



FIG 23. Pinturas murales en la E.1027

Fotografía de las pinturas murales de la villa E.1027: ESPEL, CARMEN. Aires modernos. E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Marea Libros, Madrid, 2010. (Consultado el 10 de agosto de 2021) *Fotografía libre de derechos de autor*.

7) BIBLIOGRAFÍA

- Adam, Peter. 1987. *Eileen Gray. Architect/Designer*. Editorial Thames and Hudson, Londres.
- Arias Madero, Javier. 2014. *Arquitectas del Siglo XX*. Editorial Persefone., Málaga.
- Badovici, Jean. 1937. “Peinture Murale ou Peinture Spatiale”. *L’Architecture d’Aujourd’hui*, N°8-3. París.
- Badovici, Jean. 1941. *Carta a Le Corbusier, fechada el 2 de julio de 1941*. Fundación Le Corbusier, París.
- Baudot, François. 1998. *Eileen Gray*. Thames and Hudson. Londres
- Colomina, Beatriz. 2001. *Líneas de Batalla: E.1027*. En Pasajes, Argentina.
- Constant, Caroline. 1994. “E. 1027: The Nonheroic Modernism of Eileen Gray.” *Journal of the Society of Architectural Historians*. Vol.53, N°.3 págs. 265–79.
<https://doi.org/10.2307/990937> (Consultado el 25 de junio de 2021).
- Espiegel, Carmen. 2006. *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*. Generales de la construcción, Diseño editorial, Valencia.
- Espiegel, Carmen. 2010. *Aires modernos. E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929*. Maira Libros, Madrid.
- Espiegel, Carmen. 2013. *Eileen Gray*. Edición Polígrafa. Barcelona.
- Garner, Philippe. 1993. *Eileen Gray Designer and Architect*. Benedikt Taschen. Berlin.
- Hecker, Stefan. 1993. *Eileen Gray*. GG. Barcelona.
- Jeanneret-Gris, Charles Edouard. 1948. “Unité”. *L’Architecture d’Aujourd’hui*. N°.19, París.
- Jeanneret-Gris, Charles Edouard. 1950. *Carta a Badovici fechada el 1 de enero de 1950*. Fundación Le Corbusier, Paris.

- Le Corbusier y Blanc, Philippe. 2007. "Cabanon: Roquebrune-Cap-Martin". *ARQ*, N°.66 págs. 88-93. <https://www.redalyc.org/pdf/375/37506617.pdf> (Consultado el 28 de junio de 2021).
- Porras Gil, María Concepción. 2014. *La vanguardia en femenino: artistas revolucionarias, mujeres transgresoras*. Creaciones Vicent Gabrielle. Madrid.
- Rault, Jasmine. "Occupying E.1027. Reconsidering Le Corbusier`s Gift to Eileen Gray". *Space and Culture*, Vol 8 N°. 2. Montreal,2005.
- Rykwert, Joseph. *Eileen Gray: "Two houses and an interior, 1926-1933"*. *Perspecta*, Vol. 13-14, 1971.
- Vago, Pierre. 1987. "Retour aux sources. Le Corbusier et L'AA". *L'Architecture d'Aujourd'hui*. N°. 249 pág 7.
- Vedrenne, Elisabeth. 1998. *Le Corbusier*. H KLICZKOWSKI. Paris.
- Zaknic, Ivan. (1989) "Le Corbusier Sans Fin". *Journal of Architectural Education*, Vol 43 N°3 págs. 49-59.
http://purecontemporary.blogs.com/behind_the_curtains/2007/10/eileen-gray1st.html
(Consultado el 10 de marzo de 2021)