

La abstracción del lugar. Objetivación del entorno en dos casas de Eileen Gray

The abstraction of the site. The surrounding's objectification in two houses by Eileen Gray

MARÍA PURA MORENO

Resumen / Abstract

La arquitectura del Movimiento Moderno se basa en una gramática abstracta y en un sistema formal autosuficiente. La cultura positivista, junto al conocimiento científico y codificado, trata de trasladar sus métodos a lo arquitectónico utilizando múltiples estrategias gráficas. ¿Es posible graficar la interacción del entorno con lo construido? ¿Existe alguna técnica de expresión conceptual coherente que concrete los condicionantes que sugiere un lugar a una Arquitectura? Con estos interrogantes previos se analizan dos diagramas, que reflejan la influencia del emplazamiento en un Proyecto Arquitectónico. En "*Maison en bord de mer*" y "*Tempe à pailla*", Eileen Gray experimenta una respuesta a estas cuestiones dibujando de forma abstracta el pensamiento subyacente a las decisiones que un contexto natural sugiere al proyecto-casa. Orientación, clima y vistas se confabulan con circulaciones, dimensiones y localización de huecos, comprometiéndose en el diálogo artefacto-naturaleza. Herramientas gráficas plasman de forma multicapa los condicionamientos autoimpuestos al Proyecto, que se muestran cual cartas descubiertas para el análisis. El grafismo sintético confirma la búsqueda de solución que aspira a científica. Dos casas, dos emplazamientos, dos experimentos propios y dos diagramas que revelan respuestas de una arquitectura a su entorno en un intento de objetivación.

The Modern Movement's Architecture was based on of an abstract grammar and of a self-sufficient formal system. The positivist culture, with the codified and scientific knowledge, was trying to transfer his methods towards the architecture, using multiple strategies. Is it possible to draw the interaction between the environment and what will be build? Is there a coherent conceptual expression technique, that in a scientific way, summarize the conditioning factors that suggest a place to a certain Architecture? With all these previous question marks, two diagrams, that reflect the influence of site in the Architectural Design are analysed. In "*Maison en bord de mer*" and "*Tempe à pailla*", Eileen Gray experiences the answer to these questions, drawing in an abstract way, the decisions that in a natural context suggests to the project-house. Orientation, climate, views collude with internal circulation, size and location of windows engaging in a dialogue nature-artifice. Graphical tools that reflect, in a multilayer shape, the different self-imposed constraints on the Project and that are shown, as face up cards, for a further analysis. The synthetic graphic confirms the search of a positivist and objective solution. Two houses, two locations, two own experiments and two diagrams that, in an attempt to get the objetivation, reveal the answers of a certain environment.

Palabras clave / Keywords

Eileen Gray, *Maison en bord de mer*, *Tempe à pailla*, diagrama, abstracción, soleamiento, vistas, circulación.

Eileen Gray, *Maison en bord de mer*, *Tempe à pailla*, diagram, abstraction, sunlight, views, circulation.

María Pura Moreno. Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid de la UPM (1998), especialidades Edificación y Urbanismo. Beca Erasmus en *L'École de Architecture de La Villette* de París (1996-1997). Beca de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (2010). Diploma de Estudios Avanzados (2010) de Doctorado en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos, E.T.S.A.M, donde ultima su tesis Doctoral bajo el título, *El Cuarto Propio de Eileen Gray. Tempe à pailla 1932-1934, Síntesis Crítica de un aprendizaje Arquitectónico*. En el curso 2013-2014 está realizando Trabajo Fin de Grado de Sociología en la en el Departamento de Sociología III en la rama "Tendencias Sociales Contemporáneas" de la UNED. Vocal de Cultura de la Junta de Gobierno del Coamu (2004-2007). Con motivo de sus Tesis ha investigado en la "*Foundation Le Corbusier*", en la "*Bibliothèque des Arts Decoratifs*" de París y en "*Victoria and Albert Museum. Archive of Art and Design*" y "*Royal Institute British Architects*" de Londres. En ejercicio profesional libre desde 1998.



[Fig. 1] "*Maison en Bord de Mer-E-1027*", Cap-Martin, Roquebrune, Francia, Eileen Gray y Jean Badovici, (1926-1929).



[Fig. 2] "*Tempe à pailla*", Castellar, Francia, Eileen Gray (1932-1934).

Dos casas, dos lugares

Eileen Gray (1878-1976) adapta su talento a los postulados que imperan en el binomio Espacio-Tiempo de su trayectoria profesional. En el contexto de París, Europa, Vanguardias, Movimiento Moderno, Nueva Objetividad, Artistas, Decoradores, Diseñadores, Arquitectos, Revistas, Exposiciones... contempla y conoce la crítica cruzada y velada, existente entre los diversos movimientos artísticos y arquitectónicos que emergen y se desarrollan durante el periodo de entreguerras.

Si el punto de partida de su obra lo encontramos en la manufactura artesanal de objetos de lacado y mobiliario, poco a poco, e inducida por su mirada atenta, se adentra, primero, en el ámbito del interiorismo, con combinaciones novedosas de objetos en el espacio, terminando por explorar sus intereses en el campo de Arquitectura como ámbito globalizado donde experimentar sus inquietudes espaciales de una forma autodidacta. Propone y critica con su mismo lenguaje postulados imperantes del Movimiento Moderno. Su trabajo entra a formar parte discretamente del diálogo arquitectónico contemporáneo.

En el corto plazo de ocho años (1926 a 1934) Eileen Gray proyecta y construye dos casas propias en el sur de Francia, en la Región de Provenza-Alpes-Costa Azul.

Primero, "*Maison en Bord de Mer*" (1926-1929) –también denominada E-1027¹–, situada junto al Cabo de Cap-Martin en la localidad de Roquebrune [Fig. 1]. Y segundo, con sólo tres años de paréntesis temporal, "*Tempe à pailla*"² (1932-1934) [Fig. 2] a tan sólo 6 km de la costa de Menton.

Los emplazamientos de ambas casas son elegidos por ella misma como auténticos desafíos proyectuales.

Si "*Maison en Bord de Mer*" se asienta sobre una parcela aterrazada de rocas a la orilla del mar, con unas excelentes vistas del Mediterráneo y la costa Azul, a la que hay que solucionar un acceso abrupto y únicamente peatonal, "*Tempe à pailla*" se emplaza en una parcela alineada con la carretera serpenteante que une Menton con Belvessada –acceso rodado– cerca de la frontera Italo-Francesa, con fuerte desnivel, en un entorno físico domesticado a lo largo del tiempo con terraplenes y plataformas que permitían el cultivo de productos típicos mediterráneos. El terreno, esta vez, contendrá unos restos de gruesos muros de mampostería de unas antiguas cisternas de recogida de aguas, que Eileen Gray utilizará de basamento, estableciendo el diálogo: ruina-novedad, lo vernáculo con la arquitectura moderna.

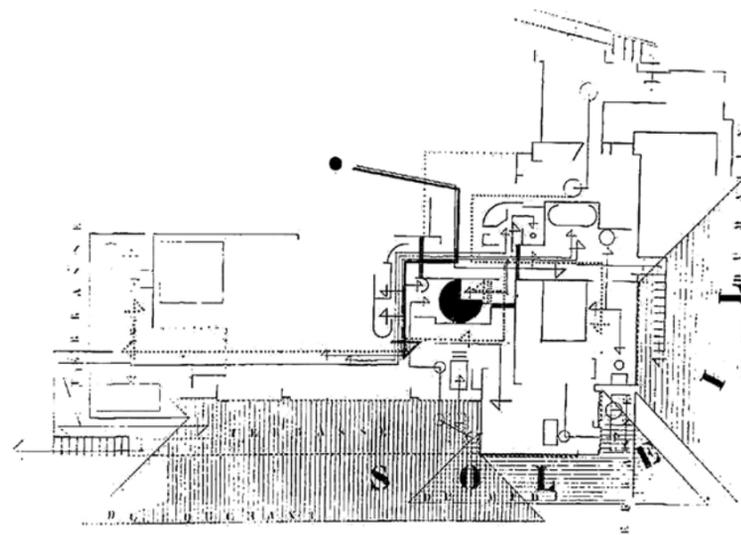
En cuanto al programa hay que distinguir que "*Maison en Bord de Mer*" se construye para ella y su pareja de entonces, el arquitecto crítico y director de la revista

¹ E-1027 es un acrónimo que hace referencia a la colaboración entre Eileen Gray y Jean Badovici para la construcción de este proyecto. E(Eileen) 10 por Jean (J es la 10 letra del abecedario), 2 por B(adovici) y 7 por G(ray).

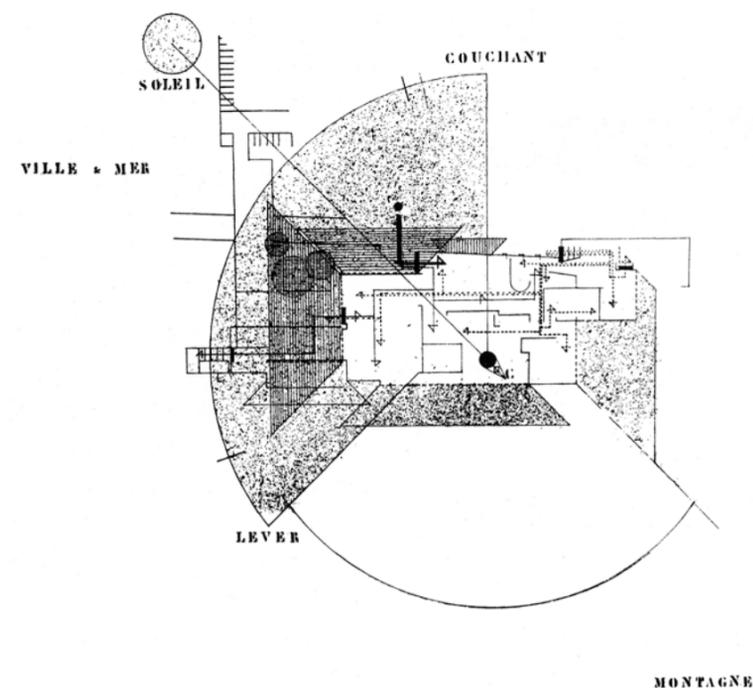
² Recuerda a un proverbio Provenzal: "*Avec le temps et la paille, les figues mûrissent*". Con tiempo y paja los higos maduran. La expresión hace una alusión metafórica a la necesidad del factor tiempo para que fructifique cualquier tipo de aprendizaje.

MARIA PURA MORENO

La abstracción del lugar. Objetivación del entorno en dos casas de Eileen Gray



[Fig. 3] Plano de soleamiento y circulación Maison en Bord de Mer.



[Fig. 4] Plano esquemático de soleamiento y circulación. Tempe à pailla. Glass negative.

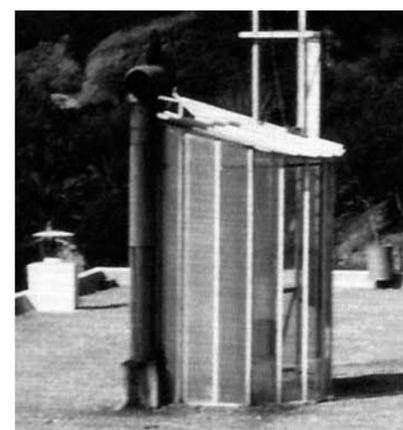
Fuente: V&A Museum. Archive of Art and Design AAD9/76-1980.

L'Architecture Vivante, Jean Badovici, "... una casa construida para una persona que le gusta el trabajo, los deportes y recibir amigos...". Mientras "Tempe à Pailla" es verdaderamente una casa propia, que recuerda simbólicamente las connotaciones de "Un cuarto propio" de Virginia Woolf, (publicado 1928) "... para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio..."³. Eileen Gray para hacer Arquitectura tiene dinero y necesita un cuarto propio donde vivir y trabajar. Una vez que ha habitado la primera se aleja de ella hacia el interior, retirándose de la cercanía inmediata del mar pero sintiendo su presencia en las connotaciones climáticas y lumínicas de los denominados Alpes Marítimos donde sitúa su nueva casa para uso y disfrute propio, sin más acompañantes que el "servicio"⁴.

Ambas viviendas son ensayos de laboratorio en los que practica lo observado y aprendido que requiere experimentación, tanto en el ámbito constructivo como en el de la propia experiencia del habitante principal: ella misma. Contemplando ambos proyectos se observan numerosos matices de transformación –en la segunda respecto de la primera– que el habitar inicial ha condicionado. Programa, Privacidad, Aislamiento, Accesos, Compartimentación de la planta libre etc...

3 Virginia Woolf, *El cuarto propio*. Madrid, Alianza Editorial 2003, p. 8.

4 En el programa de "Tempe à pailla" incluye una habitación para Louise Dany, su asistente personal y una estancia para un chofer.



[Figs. 5-6] Cerramiento de escalera de acceso a cubierta. "Maison en Bord de Mer".

Abstraer y grafiar el lugar

Nos centramos aquí en las representaciones gráficas –diagramas abstractos– que Eileen Gray realiza de las dos casas, donde trata de objetivar decisiones proyectuales basadas en el emplazamiento, situación, localización y entorno concreto. [Figs. 3-4]. Las trazas del lugar como huellas físicas y ambientales que condicionan el desarrollo del proyecto son mostradas al espectador técnico, con un lenguaje y grafismo moderno completamente enmarcado en el contexto arquitectónico de la época que aspira a ser científico.

El entorno y su influencia se *diagramatiza*. Se abstrae gráficamente lo construido y se elaboran con grafismo y tipografía –técnica y reglada– los condicionantes que el lugar impone a la Arquitectura y los flujos de circulación deseados a priori para el digno habitar.

La organización general de las piezas sigue pautas comunes, en las dos casas, que responden a la orientación exacta. Así, en ambas, Eileen Gray sitúa a mediodía zonas de estar, a levante dormitorios, a poniente el paso y circulaciones de servicio y a norte espacios complementarios alejados del protagonismo del habitante principal.

Las circulaciones interiores son delineadas en función de la orientación y la intensidad de la luz.

Le Corbusier advertía: "No le hablo ya de las cosas que están en la casa, sino de la manera como éstas están puestas juntas, mejor dicho están arquitecturadas. El ejército son los objetos de la casa. La batalla es la arquitectura de la casa..."⁵.

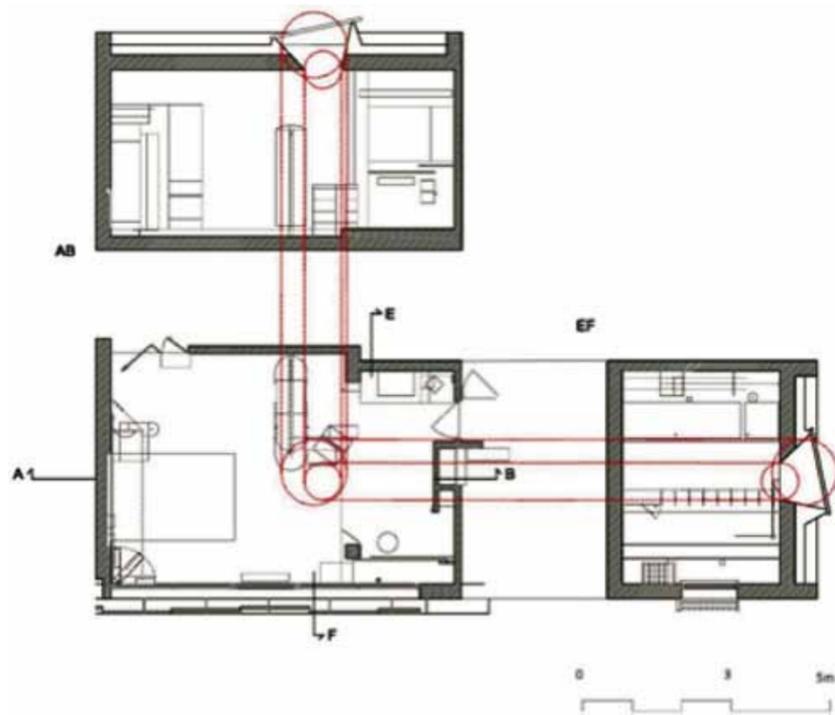
Pues bien, a la pregunta de ¿cómo ha *arquitecturado* Eileen Gray estas casas?, hay que responder que ateniéndose a la interacción y entrelazado del lugar con sus vistas y orientación con las circulaciones lógicas del habitante.

En ninguno de los dos dibujos aparece símbolo alguno de "Norte". Es decir, la convención gráfica habitual es innecesaria gracias al resto del grafismo aportado. Lo destacado a nivel de Orientación no es el Norte, es el Sol; y por ello, aunque con diferente estrategia de representación, adquiere protagonismo en los dos diagramas.

Así en "Maison en Bord de Mer" el curso y la trayectoria diaria del sol viene indicada por la rotación de las letras del rótulo de la palabra "Soleil". Dibuja su recorrido circular con los signos alfabéticos que giran, plasmando así la trayectoria del mismo. Es una abstracción del verdadero movimiento del astro rey al cabo de día en torno a la fachada que baña directamente, una auténtica táctica collage, donde tipografía y rotación en el plano sugieren significado. A su vez en el interior de la planta dibuja un círculo incompleto-sin un cuarto-relleno de negro, que se corresponde con una escalera de acceso a la cubierta cuyo cerramiento es transparente [Figs. 5-6]. Este elemento de comunicación vertical desdobra su funcionalidad, convirtiéndose al tiempo en un auténtico lucernario vidriado cenital que ilumina eficientemente los espacios de *storage* que esta escalera alberga.

En "Tempe à pailla", la táctica gráfica es diferente. El sol se dibuja explícitamente con un círculo externo a la planta colocado en la situación de su punto álgido, al mediodía. Desde el centro geométrico de la circunferencia proyecta un rayo hacia un punto fijo de la casa que se concreta constructivamente en un hueco cenital –también grafiado de negro– en el dormitorio principal. El extremo de ese rayo representado como punta de flecha es el lugar donde inserta una ventana cenital "Eclipse" [Fig. 7], que imaginamos ayuda a que al mediodía de verano un foco cilíndrico de luz densa recorra desde el techo las paredes y el suelo de la habitación, dibujando una elipse de luz móvil, un auténtico reloj de sol mediterráneo.

5 Le Corbusier, *En defensa de la Arquitectura*, Colección Arquitectura nº 7. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, 1993, p. 51.



[Figs. 7-9] Lucernario-Eclipse, "Tempe à pailla".

[Fig. 8] Planta y secciones de dormitorio principal de "Tempe à pailla".

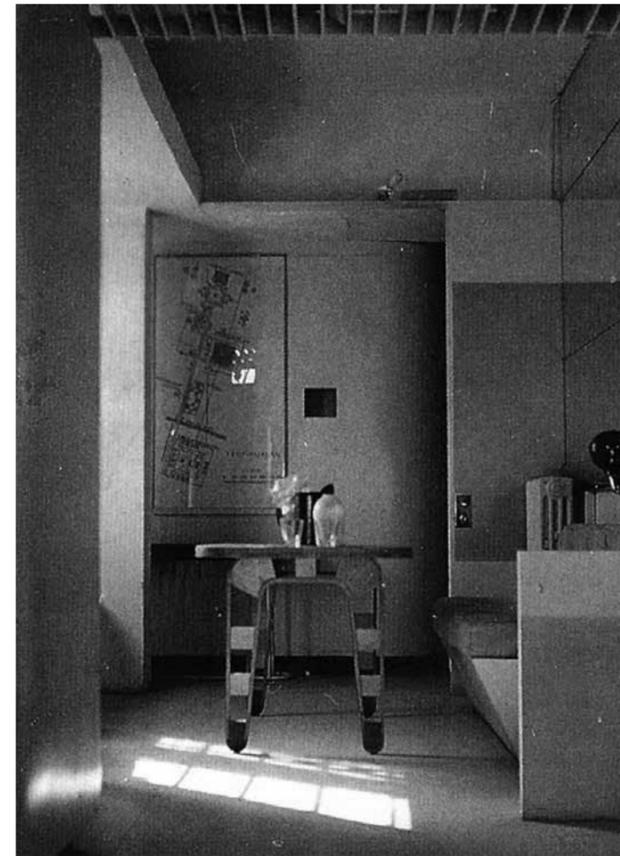
Eileen Gray tiene tan en cuenta la orientación a Sur, de esa ventana cenital, que construye el hueco que atraviesa el techo intencionadamente abocinado [Fig. 8] –mayor dimensión exterior y menor dimensión interior–, evitando con el ángulo de las paredes del forjado la sombra arrojada del espesor del mismo. Y al exterior el cristal se inclina en posición adecuada para recibir perpendicularmente los rayos de sol [Fig. 9]. Es decir, este estudio abstracto tiene consecuencias físicas en la materialización constructiva concreta.

El círculo de este lucernario –ventana cenital– en el diagrama de la planta, parece una auténtica homotecia del círculo sol, resultado de un eje direccional coincidente con la trayectoria rectilínea entre el astro y la casa en el cenit del día. Es decir, aquí el sol no se representa en su recorrido circular, como sucedía en "Maison en Bord de Mer" bañando la fachada expuesta de la casa, sino que enfoca con una direccionalidad concreta, interesada y determinada en un momento especial del día.

Estas representaciones abstractas en los dos diagramas dan una idea general del soleamiento buscado aunque no se corresponden, con ningún cálculo científico preciso⁶.

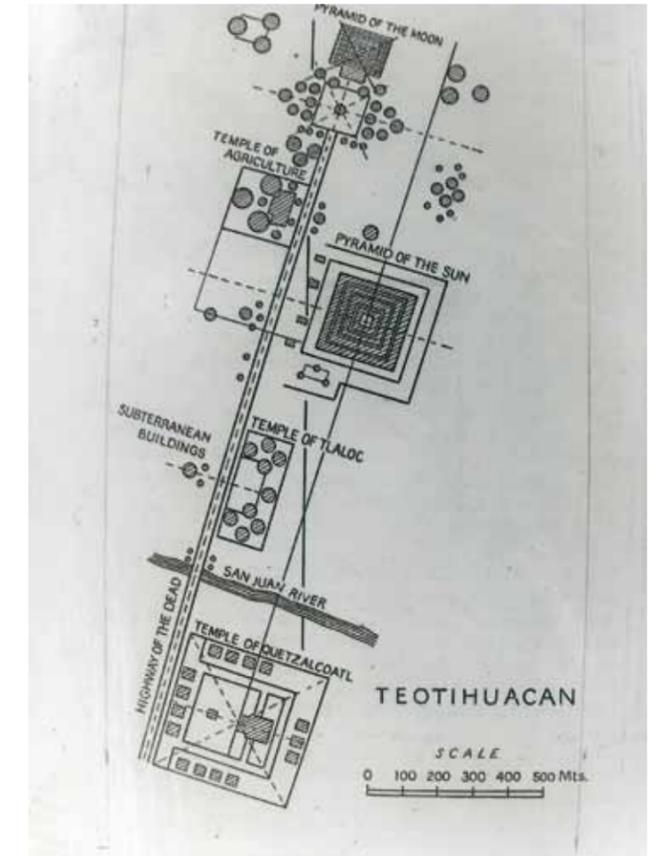
Esta importancia del soleamiento y orientación en las decisiones de proyecto se refleja también en las pocas licencias decorativas que se permitirá la arquitecta dentro de sus casas. Así, en el comedor de "Tempe à pailla" cuelga una lámina de la planta del conjunto Teotihuacan⁷ [Fig. 10], ruinas aztecas mejicanas que hablan de la creación del Sol y La Luna a quién están dedicadas las dos pirámides más importantes del lugar, y que ella había visitado. Como advierte Caroline Constant "Este plano Azteca manifiesta la misma reverencia hacia la orientación solar que inspira a Gray la organización espacial"⁸.

En la documentación de dibujos y objetos de Eileen Gray, que su sobrina la pintora Prunella Clough (1919-1999) lega al Victoria & Albert Museum, aparece junto con la ficha de Teotihuacan [Fig. 11], una fotografía del monumento megalítico de Stonehenge [Fig. 12]. De nuevo un conjunto antepasado que encierra un misterio relacionado con la orientación, el sol, el tiempo, la estaciones y la luna. Interés oculto de la autora que aparece enlazado con el proyecto arquitectónico.



[Fig. 10] Planta Teotihuacan colgada en comedor de "Tempe à pailla".

[Fig. 11] Planta de Teotihuacan.



[Fig. 12] Fotografía de Stonehenge.

Fuente: Archivo Eileen Gray V&A Museum.

Volviendo a los matices de los dos diagramas, Eileen Gray ensaya tácticas de representación al interior y al exterior. La materialización constructiva de las casas es una auténtica idealización, solo apta para la lectura de técnicos. Dibuja con trazo de líneas simples toda la compartimentación, tabiques interiores y cerramientos de fachada, sin asumir el verdadero grosor de cada uno de ellos. Una vez realizada esta primera abstracción de lo matérico, superpone líneas de diferente trazo y grosor rematadas con símbolos de flecha que reflejan intencionadamente las circulaciones interiores buscadas. Establece una jerarquía en la circulación de más a menos privacidad –línea más gruesa, recorrido público de invitados, línea continua recorrido privado del habitante, línea discontinua recorrido del servicio–. Está subdividiendo una circulación que es ya privada –casa propia– en nuevas categorías.

Pero la abstracción en la representación no se conforma con los límites físicos reales de la casa sino que añade sobre, todo en "Tempe à Pailla", el impacto del exterior inmediato y lejano, superponiendo capas de información léxica a lo meramente gráfico. Rotula así una serie de términos periféricos a la casa que advierten de su posicionamiento en cuanto a orientación y vistas: en el norte, *Montagne* y en el sur *Ville & mer*, indicando las panorámicas a las que se que se enfrenta cada flanco. A su vez rotula la posición exacta de salida y ocaso del sol *Lever* (amanecer) y *Couchant* (puesta de sol) respecto de la casa y dibuja el *Soleil* (sol), en su punto más alto al mediodía de verano, del que parte una flecha que marca el recorrido de los rayos directos que atraviesan diagonalmente el espacio de la vivienda.

En esta representación abstracta, de una arquitectura que quiere ser ortogonal, la forma gráfica de introducir elementos de la naturaleza es el Círculo, como elemento Universal.

"El círculo es lo que no es Arquitectura en el sentido de Heidegger, es el paisaje, es la naturaleza, es el sol, es la luz, el infinito, es lo inmensurable, es lo irracional, es lo espiritual del hombre"⁹.

6 Daniel James Ryan, "Sunshine and Shade in the Architecture of Eileen Gray", en *Architectural Science Review*, (agosto 2010), vol. 53, nº3, pp. 340-347.

7 Teotihuacan: Ciudad de la época prehispánica en la Mesoamérica, al noreste del valle de México. El término es un topónimo de origen náhuatl, que como tal permite expresar ideas complejas en un solo vocablo. Una de las interpretaciones más conocidas de la palabra es "Lugar donde nacen los dioses" y está relacionada con la Leyenda de los Soles, un mito cosmogónico mesoamericano –nahua– que ubica en ese lugar la creación del Quinto Sol mediante el sacrificio de todos los dioses de la era anterior.

8 Caroline Constant, *Eileen Gray*. London, Phaidon Press Limited, 2000, p. 148.

9 Jesús Aparicio Guisado, "El muro, concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia". Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1994, p. 204.

MARIA PURA MORENO

La abstracción del lugar. Objetivación del entorno en dos casas de Eileen Gray

Así dibuja el círculo del sol, que homotética y metafóricamente se refleja en el lucernario cenital también redondo. Y a su vez grafía con tres circunferencias de diferente tamaño la vegetación, tres árboles situados en el lugar idóneo para arrojar estratégicamente sombra-fresca sobre el estar, el lugar más expuesto, al zenit, en un mediodía de verano.

Los diagramas en las dos casas se completan con un barrido simbólico que parte de los extremos de los huecos-ventanas- con una inclinación de 45° indicando la amplitud de vistas, y más o menos intensidad de luz y sol, en función de la fuerza gráfica del rayado-sombra.

En el plano de “*Tempe à paille*” aparecen dos arcos de circunferencia exteriores a la casa y diferenciados, uno cuyo interior está sombreado con trama arenosa que representa la trayectoria teórica del sol desde el amanecer hasta el ocaso, indicando las vistas a la ciudad y al Mediterráneo. Y otro fragmento de arco esta vez sin sombrear que indica la perspectiva visual del habitante principal desde la cama en dirección a las montañas del norte obtenida gracias al hueco horizontal, auténtica *fenêtre longueur* que recorre la fachada noreste de la casa.

A primera vista estos estudios de Eileen Gray, en cuanto a soleamiento y circulación, parecen seguir las doctrinas científicas referidas a la higiene y la posible taylorización de lo doméstico llevadas a cabo por el Movimiento Moderno. Sin embargo el olvido del alma y de la individualidad del habitante, en su interacción con los espacios arquitectónicos regidos únicamente por la higiene, era su principal crítica¹⁰. Por eso en estos intentos gráficos de estudios solares está subliminalmente criticando estas teorías higienistas de la orientación, ampliándolas de categoría e incorporando la interacción de las personas en su circulación por la casa con el exterior y sus singularidades. No olvidando la correlación de las trazas del lugar con el habitar.

El resultado gráfico de los dos diagramas es la superposición de: el movimiento del sol, el desplazamiento interior del habitante, las vistas que ofrecen los huecos construidos, la intensidad de luz que aportan al interior.

Influencias y divergencias metodológicas

Al interrogante de ¿dónde aprende Eileen Gray este tipo de representación mental y gráfica?, hay que responder que en el manejo de estos diagramas se observa la influencia del contexto arquitectónico en el que se enmarca su trabajo.

La teoría de la Gestalt asume la organización del espacio perceptivo como el sumatorio de estímulos sensoriales individuales. Los estudios de optimización del espacio se centran al principio en el ámbito industrial, iniciados por Frederick W. Taylor, con su “*Principles of Scientific Management*” (1911). A continuación Frank y Lillian Gilbreth unen psicología e ingeniería para aportar eficiencia en el trabajo, utilizando la cronociclografía con el objetivo de estudiar movimientos y micromovimientos. Christine Frederick aplica los principios Tayloristas de eficiencia en las circulaciones al espacio doméstico y su libro “*The New Housekeeping*”, traducido al alemán influye en ejemplos como la cocina de Fráncfurt diseñada por Grette Schütte-Lihotszky entre 1926-1927, que se convirtió en el símbolo de profesionalización científica del espacio doméstico.

El funcionalismo trata de adecuar forma y composición arquitectónica con necesidades básicas humanas. Intuición y matemática, individuo y cosmos debían de confluir en las reglas de composición espacial, según se enseñaba en la Bauhaus. Arte y Técnica frente a arte y artesanía era el postulado que Walter Gropius trata de que impere en su etapa de director de la Escuela (1919-1928). Hannes Meyer le sucede en el cargo y orienta la obra de la Bauhaus hacia una mayor responsabi-

lidad social, introduciendo cursos científicos junto con la optimización económica de distribuciones en planta y en los métodos de cálculo preciso de luz artificial, luz solar, pérdidas o ganancias de calor y acústica.

Las investigaciones sobre vivienda en Europa se sintetizaron en el II Congreso de los CIAM celebrado a finales de Octubre de 1929 en Fráncfurt.

Frente al concepto de “*vivienda mínima*” promulgado por el Reglamento de la Vivienda, surge el concepto de “*mínimos de vivienda*” (*Wohnungsminimum*) –refiriéndose a mínimos biológicos de aire, luz y espacio para la vida–.

La búsqueda del *Existenzminimum* (*vivienda para el mínimo nivel de vida*) llevó por ejemplo a Alexander Klein a buscar otras estrategias que no tienen que ver sólo con la superficie, y que ponen el acento en mínimos de carácter psicológico.

En la pretensión de buscar un método científico Klein propuso tres pasos: Un examen preliminar de la vivienda mediante un cuestionario, la reducción de los proyectos a la misma escala y un método gráfico de análisis.

El primero era el de carácter más social referido a una de las técnicas de investigación propias de la sociología, el cuestionario. Allí se confrontaba la relación de superficie construida con número de camas, o superficie útil totales con la de las salas de estar o dormitorios. Era una técnica social-estadística. Sin embargo los otros dos pasos se referían al ámbito puramente técnico-arquitectónico-gráfico.

“*Este método pretende ser un procedimiento científico de tipo gráfico para la comparación y valoración de plantas de la vivienda*”¹¹.

En él fija las cuestiones a estudiar en las plantas de arquitectura: la ordenación de las zonas de paso, el recorrido de las circulaciones, la concentración de las superficies libres y las sombras arrojadas del mobiliario; las analogías geométricas y la relación entre los elementos de la planta; así como el fraccionamiento de las superficies de pared y estrechamiento del espacio.

Una planta ya no será un corte horizontal que refleje una materialidad, sino una representación conceptual, en la que subyaga un riguroso análisis. Y eso es lo que Eileen Gray pone en práctica en los dos diagramas analizados de sus casas. Según Klein, gracias a estas representaciones positivistas se puede valorar la correcta manera de trazar una planta, y al mismo tiempo este procedimiento puede constituirse en una herramienta técnica de enseñanza y aprendizaje para proyectar.

“*Asimismo, el método gráfico puede ser adoptado con fines pedagógicos por principiantes y también por los ya iniciados como mecanismo de autocontrol*”.

Eileen Gray es una principiante arquitecta que no duda en ensayar métodos rigurosos de análisis como el que propone Klein para exponer las decisiones de organización programática en sus dos proyectos de casas propias. Son herramientas pedagógicas gráficas que ayudan a proyectar a los no iniciados para verificar determinaciones.

En “Elaboración de plantas y configuración de espacios en pequeñas viviendas y nuevos métodos de valoración”¹², A. Klein reproduce estudios de circulación de los tres procesos principales que se realizan en una vivienda: cocinar-comer, habitar-descansar, dormir-lavarse, y cómo éstos deben desarrollarse simultáneamente sin interferencias en los pasos, con circulaciones cortas, sin cruces inoportunos. Propone medir longitudes de recorridos y comparar, analizar superficies útiles reales restando la ocupación en planta de mobiliario, y comprobando cómo afecta esta sustracción a las circulaciones y cómo se multiplica la fragmentación,

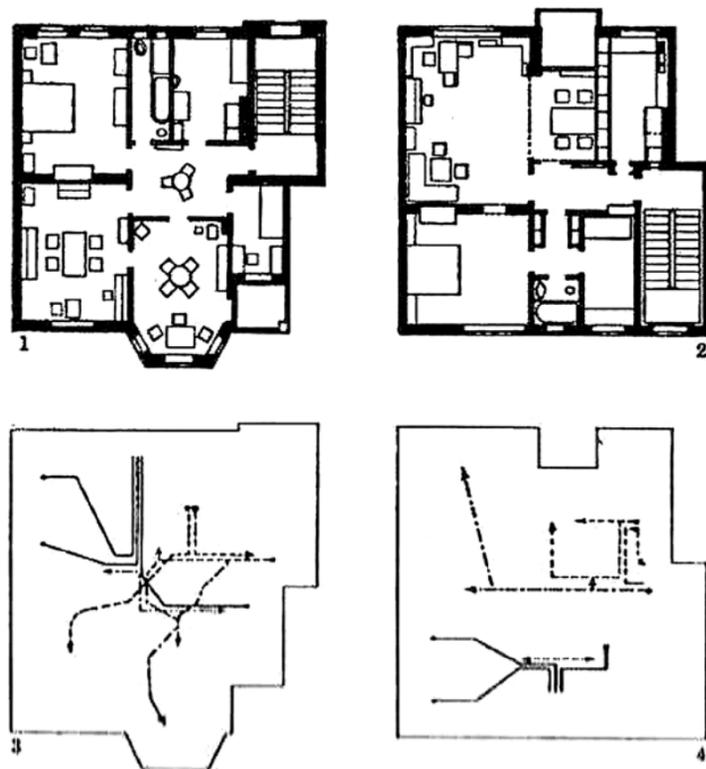
¹¹ Alexander Klein, *Vivienda mínima 1906-1957*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 98.

¹² “Grundrissbildung und Raumgestaltung von Kleinwohnungen und neue Auswertungsmethoden” en *Zentralblatt der Bauverwaltung* nº34 y 35, Berlín 22 y 29 de Agosto de 1928, recogido en Alexander Klein, *Vivienda mínima 1906-1957*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pp. 98-99.

¹⁰ Eileen Gray; Jean Badovivi, “De L’Eclétisme au Doute” *L’Architecture Vivante* (Otoño-Invierno, 1929), Ed. Albert Morancé, p. 20.

MARIA PURA MORENO

La abstracción del lugar. Objetivación del entorno en dos casas de Eileen Gray



[Fig. 13] Comparación entre planta tradicional mal distribuida y planta moderna bien distribuida, con esquemas de circulaciones interiores, de la ponencia de 1928 de Alexander Klein.

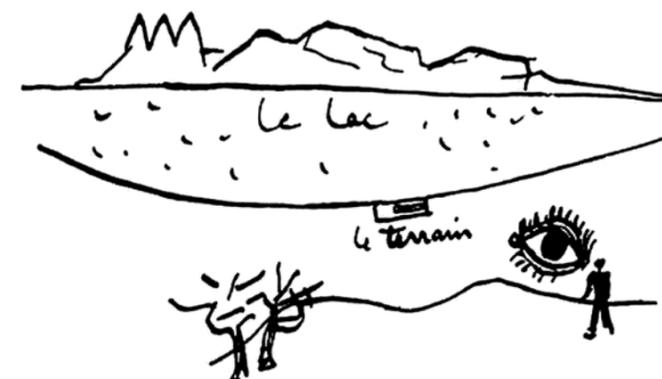
incrementado por la proyección de sombras que los muebles arrojan sobre la superficie de suelo, dando lugar a rincones oscuros y originando efectos ópticos y psíquicos desfavorables [Fig. 13].

Eileen Gray conoce estos estudios de Alexander Klein, y los interpreta. También tiene conocimiento del método que utiliza Hannes Meyer en el proyecto de la Escuela Federal de la Unión General Alemana de Sindicatos en Bernau ADGB, que realiza junto a Hans Wittwer y la sección de arquitectura de la Bauhaus. Los planos de aquel proyecto se publicaron en *L'Architecture Vivante* e incluyeron diagramas de la orientación solar de las estancias, como herramientas de decisión. Meyer asegura que la Escuela es el resultado del análisis científico de las necesidades humanas, al fin y al cabo para él construir no era ningún proceso estético sino sólo organización: organización social, técnica, económica y psíquica.

Eileen Gray ensaya este discurso técnico y cientifista para justificar sus decisiones de proyecto en los dos planos conceptuales. Muestra así su alejamiento de cualquier tipo de arbitrariedad o subjetividad artística. En definitiva: la circulación referida a las posiciones cósmicas del sol, son herramientas proyectuales en las que basa y justifica el discurso compositivo del programa de la casa, en su emplazamiento concreto.

Las trazas del lugar abstraídas son la orientación, el sol y sus trayectorias, las vistas y la intensidad de luz que aconseja la amplitud de los huecos, pero el esquema no se limita únicamente a la descripción de estos datos sino que trata de explicar que son ellos los que condicionan la circulación y el posicionamiento de los espacios en el conjunto de la planta.

¿Ha quedado algo oculto respecto del emplazamiento concreto en estos diagramas abstractos? La respuesta podría ser afirmativa, si se tiene en cuenta que en ninguno de los dos aparece rastro alguno de curvas de nivel que representen la orografía tan acusada y concreta de ambos lugares, pero la representación de escaleras de acceso junto con la de los muros sugieren las cotas a las que se sitúan



[Fig. 14] Croquis Le Corbusier, Casa en lago Lemán, Corseaux-Vevey, 1925.

estas plantas respecto del terreno de su asentamiento. Eileen Gray ha justificado las decisiones de proyecto en cuanto al lugar con estos diagramas, sin embargo en esta abstracción deja al margen una característica fundamental que impone el emplazamiento, y que será de importancia capital para lo físico y lo matérico construido de ambas: el plano abrupto e irregular del suelo, alejado del cualquier tipo de abstracción horizontal. Ninguna de las dos casas puede ser contemplada independientemente del terreno en el que se asienta, no pueden ser trasladadas a otro lugar. Aunque en estos diagramas lo subrayado es el resto del condicionantes del entorno.

En "*Maison en Bord de Mer*", los pilares de unión entre lo construido y las bancadas de rocas –es decir el espacio intersticial de relación– sería irreplicable en cualquier otro emplazamiento. En "*Tempe à paille*", los restos artificiales de muros de cisternas, ruinas, sobre los que se asienta lo construido *ex novo*, serían irreplicables conceptualmente en otro lugar. La casa no existiría sin ese diálogo, nuevo-antiguo, vernáculo-moderno.

La abstracción no existe en el plano del suelo en el contacto con el terreno. En este sentido, existe una clara diferencia entre estas dos casas de Eileen Gray y el proyecto de la Casa del Lago Lemán que Le Corbusier construye en 1925 para sus padres en Corseaux-Vevey. Allí el arquitecto expone su estrategia:

"Sabía que la región en la quería construir comprendía un sector de 10 a 15 km de lomas que bordean el lago. Un punto fijo: el lago; otro la magnífica vista frontal; otro: el sur, igualmente frontal.

¿Era necesario buscar primero el terreno y hacer el plano de acuerdo con éste? Este es el método corriente.

He pensado que era mejor hacer el plano exacto, idealmente conforme al uso que se esperaba de él, determinado por los tres factores ya enunciados. Hecho esto salir con el plano en el bolsillo a la búsqueda del terreno ventajoso.

Relevemos, con este procedimiento, de apariencia contradictoria, la clave del problema de la habitación moderna. Habitar primeramente, según el enlace de unas funciones razonables. Venir a colocarse después: ya les he enseñado anteriormente que los elementos nuevos de la arquitectura moderna permitían tomar contacto con un terreno en todas las circunstancias"¹³.

Es decir –como advierte Stanislaus von Moos– para Le Corbusier la relación de la obra arquitectónica con el lugar específico y su realización material son cuestiones secundarias. La arquitectura es una cuestión conceptual que debe resolverse en la pureza del reino de las ideas, y que cuando se construye se mezcla con el mundo de los fenómenos y pierde necesariamente su pureza.

Le Corbusier realiza el plano exacto de la casa con la referencia concreta focal del lago al sur [Fig. 14], y a continuación busca el emplazamiento condicionado

¹³ Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona, Ediciones Apóstrofe, Colección Poseidón, 1999, p. 149.

MARIA PURA MORENO

La abstracción del lugar. Objetivación del entorno en dos casas de Eileen Gray

por la premisa impuesta. Eileen Gray, sin embargo, primero elige parcela y lugar, a continuación construye, y por último objetiva el entorno y muestra gráficamente los condicionantes situacionales concretos que han intervenido en su proyecto, olvidando en la abstracción la relación establecida con el plano del suelo. Nada hace adivinar en los diagramas la dificultad y la estrategia requerida para el acoplamiento de la arquitectura abstracta sobre terreno y restos difíciles, que colaboran en la búsqueda de la inflexión del conjunto.

Conclusión

La arquitectura del Movimiento Moderno era hija de una gramática abstracta y de un sistema formal autosuficiente. La cultura positiva, con el conocimiento científico y codificado, trataba de trasladarse a lo arquitectónico utilizando múltiples estrategias gráficas. Eileen Gray no quiso quedarse al margen y ensaya en sus dos casas métodos aprehendidos, tratando de objetivar la manera de enfrentar el artefacto a su entorno. Ella coloca al sujeto -a su propio yo- como principal protagonista de la función de habitar la arquitectura abstracta.

Estos dos diagramas analizados son claros y certeros ejemplos de este intento, y por eso conviene recordar las palabras que concentran el pensamiento que Eileen Gray respecto a la obra bella con toda su verdad.

“JB: *¡Así que preconizas una vuelta a los sentimientos, a la emotividad!*

E.G: *Sí, pero una vez más, a una emotividad purificada por el conocimiento; enriquecida por la idea y que no excluye el conocimiento y la apreciación de las adquisiciones científicas. No es necesario pedir a los artistas más que sean gentes de su tiempo.*

J.B: *Quieres decir, vivir con su tiempo y expresarlo.*

E.G: *Sí, sin ningún artificio, de ninguna manera. La obra bella es más verdadera que el artista, es la vida misma, el sentido de la vida quien es la inspiración, ni la fe lo que puede suplir a un conocimiento tan complejo como el que hoy es necesario: conocimiento de las condiciones de la existencia, de los gustos y de los deseos del hombre, de sus pasiones y de sus necesidades, conocimiento también de las técnicas y de los medios materiales.”*

Emoción, sí, pero sin excluir el conocimiento científico al alcance del arquitecto en el momento del proyecto. Incluyendo en el análisis, las trazas que el lugar impone, con las herramientas gráficas oportunas.

BIBLIOGRAFÍA

ADAM, Peter. 2009. *Eileen Gray. Her life and work*. London, Thames & Hudson Ltd.

CONSTANT, Caroline. 2000. *Eileen Gray*. London, Phaidon Press Limited

ESPEGEL, Carmen. 1997. *Proyecto E-1027 de Gray-Badovici, El Drama de la villa moderna en el Mediterráneo*. Arquitectos 148. Madrid, Ed. Consejo Superior de Arquitectos de España

ESPEGEL, Carmen. 2010. *Aires modernos, E-1027: maison en bord de mer, Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929*. Madrid, Ed. Mairea Libros

GRAY, Eileen; BADOVICI, Jean. *De L'Eclétisme au Doute. L'Architecture Vivante (Otoño-Invierno 1929)*, Ed. Albert Morancé, 20

HECKER, Stefan; MÜLLER, Christian F. 1993. *Eileen Gray Obras y Proyectos*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili

KLEIN, Alexander. 1980. *Vivienda mínima 1906-1957*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili

LE CORBUSIER. 1993. *En defensa de la Arquitectura*. Murcia. Colección Arquitectura nº 7 Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, 1993

LE CORBUSIER. 1999. *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona, Ediciones Apóstrofe, Colección Poseidón

LOYE, Brigitte. 1984. *Eileen Gray, 1879-1976: Architecture Design*. París, Ed. Analeph/J.P.Viguiet

MARÍN DE TERÁN, Luis. 1976. *La visita de la vieja dama, Eileen Gray*. Barcelona, Arquitecturas Bis, pp. 7-18

RAULT, Jasmine. 2011. *Eileen Gray and the Design of Sapphic Modernity*. Ed. Ashgate, England

RYAN, Daniel James. “Sunshine and Shade in the Architecture of Eileen Gray”, en *Architectural Science Review*, (agosto 2010), vol 53, nº 3, pp. 340-347

RYKWERT, Joseph. 1971. *Eileen Gray: Two Houses and an Interior, 1926-1933*. New Haven. Perspecta, The Yale Architectural Journal, nº 13-14, pp. 67-73