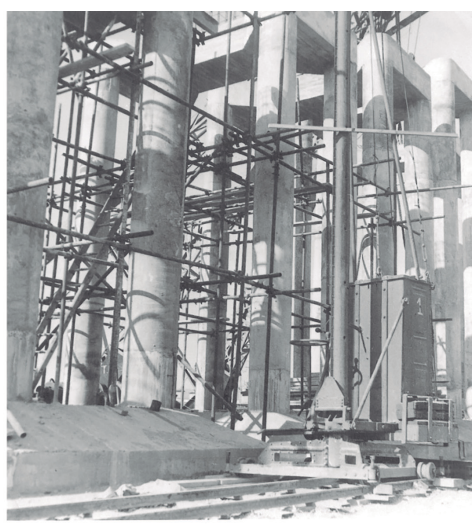


Parthenon

1933, Charlotte Perriand, Peristasis ©Succesion Charlotte Perriand/ADAGP, París, 2011 en Jacques Barsac, *Charlotte Perriand and Photography. A wide-angle eye*. Milán: 5 Continents, 2011, 135

Eileen Gray, Port Grimaud

Annés 1950, 153 mm x 140 mm, Foto:Jacques Pepion ©Galerie Historismus, París 2007, en *Eileen Gray, œuvres sur papier*, Galerie Historismus, Paris, 2007, 131

interacciones: fotografía y arquitectura en charlotte perriand y eileen gray

María Pura Moreno Moreno
Arquitecta-Socióloga, Universidad Politécnica de Cartagena, Departamento de Arquitectura y Edificación, mariapuramoreno@yahoo.com

Juan Pedro Sanz Alarcón
Arquitecto, Universidad Politécnica de Cartagena, Departamento de Arquitectura y Edificación Departamento, juanpesanz@gmail.com

La captación de la realidad con la técnica fotográfica facilitó a la arquitectura una herramienta de experimentación en el ámbito de la abstracción plástica. La superación de miradas convencionales impulsó la exploración de significados complejos que, desarrollados en paralelo al proyecto arquitectónico, aportaron un conocimiento alternativo tanto en el ámbito conceptual como en el material. Esta comunicación analizará el uso de la fotografía como cuaderno de apuntes visuales por parte de Charlotte Perriand (1903-1999) y de Eileen Gray (1878-1976). La aproximación de Charlotte Perriand a la fotografía fue multifacética y así, en la relectura de sus imágenes, se distingue desde una novedosa percepción de la naturaleza reflejada en los aspectos más vernáculos de sus proyectos, hasta un activismo socio-político propagado gracias a estratégicos fotomontajes. Su interés proyectual, relanzado por Pierre Jeanneret, le indujo a fotografiar "objects trouvés" cuyas yuxtaposiciones inesperadas, o estudiadas puestas en escena –con la ayuda de Fernand Leger–, buscaban una belleza reaccionaria –art brut– opuesta a cualquier geometría fría u orden simétrico. Por otro lado, Eileen Gray –arquitecta por vocación y pintora de formación–, desarrolló la acción de fotografiar desde dos vertientes: una con carácter documental, tratando de revelar el espíritu –pathos– de las combinaciones sinérgicas de sus diseños en su arquitectura. Y otra, como procedimiento de experimentación en torno a un lirismo visual arraigado a aspectos surrealistas. Sus naturalezas muertas conformadas con objetos en combinaciones extrañas –evocadoras de aquellas de Man Ray y André Kértesz– o las imágenes de troncos de árboles, ruinas industriales y restos de patrimonio inundados por la luz mediterránea descubren una mirada abstracta hacia la realidad que cristaliza de inmediato en su propia obra. En aquel contexto de vanguardia exploratoria, la búsqueda de inspiración en ambos enfoques demuestra la interacción fotografía-arquitectura detectada en la aparición inmediata de resonancias plásticas en sus obras.

The capture of the reality across the photographic technology facilitated to the architecture an experimental tool in the area of the plastic abstraction. The overcoming of conventional looks stimulated the exploration of complex meanings that, developed in parallel to the architectural project, contributed an alternative knowledge both in the conceptual area and in the material. This paper will analyze the use of the photographic aim as the notebook of visual notes on the part of Charlotte Perriand (1903-1999) and Eileen Gray (1878-1976). Charlotte Perriand's approximation to the photography was many-sided and like that, in the rereading of her images, it will differ from a new perception of the nature reflected in the most vernacular aspects of her projects, up to his socio-political activism spread thanks to strategic photomontages. Her interest in the field of the project, re-thrown by Pierre Jeanneret, invited her to photograph " objects trouvés " whose unexpected juxtapositions or studied staging with the Fernand Leger's help were looking for a reactionary beauty-art brut –objected to any cold geometry or symmetrical order. On the other hand, Eileen Gray-vocational architect and painter with formation - developed the action to come out in photographs from two slopes: one with documentary character, revealing the spirit –pathos– of the synergic combinations of her designs in her architecture. And another one, as a procedure of experimentation concerning a visual lyricism established to surrealistic aspects. Her tablescape of daily objects in strange combinations –evocative of those of Man Ray and André Kértesz– or the images of trunks of trees, industrial ruins, and remains of heritage flooded by the Mediterranean light reveal certain abstract look towards the reality that crystallizes at once in his own work. In that context of exploratory avantgarde, the search of inspiration in both approaches demonstrates the interaction photography –architecture detected in the immediate appearance of plastic resonances in theirs works.

keywords Fotografía, Arquitectura, Charlotte Perriand, Eileen Gray, Interacciones

introducción

El análisis simultáneo del legado de Charlotte Perriand (1903-1999) y Eileen Gray (1878-1976) permite establecer ciertos paralelismos en sus lenguajes que son producto de unas influencias comunes. Sus referentes contextuales impulsaron sus obras hacia la búsqueda continuada de una moderna domesticidad. Y dicho objetivo fue favorecido por el uso de la técnica de la fotografía como vía de exploración de nuevos significados del mundo circundante.

Sus diseños de mobiliario y sus proyectos arquitectónicos –construidos o teóricos– fueron el resultado de un marco espacio-temporal en crisis que ofreció oportunidades materiales y programáticas para la experimentación.

La fotografía supuso para los arquitectos de aquella época la posibilidad de difusión de sus obras con las características y el *pathos*[1] buscados. Aquella nueva disciplina, tan subjetiva como el dibujo pero más instantánea, se convirtió en una herramienta analítica que facilitaba miradas distintas a la realidad a través de un objetivo. Dicha intermediación entre el ojo y el mundo condujo a prestar atención a las siluetas de los objetos y a su exposición a la luz permitiendo explorar al máximo su oculto potencial tanto material como formal. Si hasta entonces el lenguaje identificativo del arquitecto había sido el dibujo, a partir del uso de la fotografía, las posibilidades de encontrar nuevas visiones se multiplicaron con la variedad de enfoques a través del obturador.

La utilización de la cámara fotográfica por parte de Charlotte Perriand y Eileen Gray significó un re-conocimiento y re-descubrimiento alternativo de todo lo contemplado y al mismo tiempo un medio inductivo para el pensamiento, el trabajo y la elaboración de unas ideas conceptuales que se veían concretadas de inmediato en proyectos de toda índole –muebles, viviendas, propaganda, difusión–. Ambas mujeres, desde distintas trayectorias profesionales y vitales, descubrieron en la técnica de la fotografía un modo de expresión desde la perspectiva de una nueva modernidad. Ninguna de ellas era ajena a las experiencias llevadas a cabo por referentes señalados como eran la vanguardia de la Bauhaus –Moholy Nagy–, el Constructivismo en Hungría y Rusia –El Lissitzky o los hermanos Vesnin– o el Surrealismo en Francia –Man Ray o André Kertesz–. Esta multiplicación de influencias principalmente europeas aparece subyacente en muchas de sus imágenes.

Esta comunicación se centra en el análisis sintético de ambos trabajos fotográficos experimentados desde una intuición atenta a una manera abstracta de mirar e interpretar el mundo. En su contemplación conjunta, simultánea al análisis de sus proyectos, surgen ciertas claves y resonancias que han sido recientemente estudiadas en el caso de Charlotte Perriand[2], pero que no han sido todavía confrontadas entre sí para descubrir tanto coincidencias como divergencias en el enfoque. Las fotografías de sus creaciones –arquitectura y mobiliario– para la exposición al público en el caso de Eileen Gray, pero también de la naturaleza como fuente de inspiración en Charlotte Perriand, o de conjuntos de objetos iluminados de manera estratégica buscando relaciones sinérgicas en ambas, se convirtió en un campo de ensayo conceptual digno de subrayar.

charlotte perriand y la fotografía

La trayectoria fotográfica de Charlotte Perriand se inicia en el año 1927. Ella –igual que su amiga Dora Maar– recurre a la fotografía como medio de investigación innovador de la modernidad. La libertad personal con la que ejerció dicha disciplina fue posible gracias a la ausencia de cualquier intención de exponer sus resultados al público ni de convertirse en fotógrafa profesional[3]. Sus capturas son actos de investigación y reconocimiento propio. De hecho, su expresión *"l'oeil en éventail"* –el ojo en abanico–[4] reivindica y delata una mirada subjetiva que quiere estar atenta a cualquier objeto, sea grande o pequeño, natural o

manufacturado. Todo es susceptible de ser contemplado de otra manera para ser así fotografiado en instantáneas cuyas formas, perfiles y relaciones se reproducen inconsciente o conscientemente en sus procesos creativos de manera inmediata o incluso a veces de manera dilatada en el tiempo. El recurso de mirar capturando permanece en el inconsciente reflejando su interacción posteriormente en diseños.

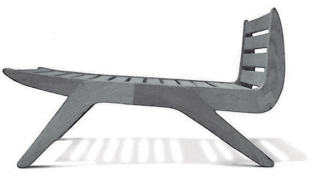
temáticas

En sus imágenes iniciáticas, datadas en torno a 1927, Charlotte Perriand recurre al entorno urbano de su estudio, situado en la Place Saint Sulpice de París. Las aceras de las calles, los raíles de los tranvías o las siluetas de los edificios inmediatos sirven de escenario para unas primeras capturas con enfoques singulares, definidos por sombras, transparencias y difuminados. Experimenta enmarcando la imagen global en las cuadrículas de los marcos de las carpinterías de las ventanas; esas líneas de contorno permiten diseccionar el conjunto en una yuxtaposición de fotogramas individualizados donde las perspectivas mencionadas por ángulos de visión alejados de la línea de horizonte junto al uso de diagonales y siluetas reflejadas sobre masas solidas, demuestran la influencia directa de la fotografía de Germaine Krull[5].

Las temáticas de sus fotos evolucionan a lo largo del tiempo en paralelo a sus intereses de proyecto. Al principio, Perriand se siente fascinada por la estética ingenieril y por ejemplo, fotografía en 1927[6] la desnudez férrica del puente transbordador de Marsella, construido en 1905 por el ingeniero Fernidand Arnodin. Dicha atención a las construcciones de hierro –puentes, fábricas, estaciones de tren– coincide con el mismo interés hacia la tecnología de fotógrafos de vanguardia –Moholy Nagy y Florence Henri– y de teóricos de la arquitectura como Sigfried Giedion quien utiliza una imagen del mismo puente marsellés en la portada de su libro *Bauen in Frankreich* publicado en 1928[7]. La consigna de olvidar cualquier tipo de ornamento y buscar la belleza en los principios constructivos lógicos viró las miradas de los arquitectos hacia la técnica del ingeniero y al maquinismo mostrando con ello su interés por las estrictas reglas que ligaban estática-material-función reflejadas más tarde en sus novedosas construcciones en hierro o en sus diseños de mobiliario.

En ese ámbito de atención a las tecnologías ligeras y racionales, Perriand fotografía con interés construcciones navales como goletas cuyas velas se desplegaban en formas diferentes al estar sometidas al impacto del viento y amarradas por complejos sistemas de cuerdas. En esa misma línea, capta imágenes de sistemas de redes de pescar cuyas complicadas estructuras de suspensión estaban regidas por las leyes de la gravedad y conseguían dictar formas inspiradoras de futuros diseños de arquitecturas ligeras y efímeras.

Su rol de diseñadora de muebles se manifiesta en otra de sus temáticas fotográficas: las posiciones del cuerpo humano en el reposo inconsciente. En el archivo de sus negativos fotográficos han aparecido numerosas imágenes de sus viajes correspondientes a personajes –conocidos o populares– en situación de descanso espontáneo que tienen su reflejo directo en las formas y los perfiles de sus proyectos de mobiliario –sillas, mesas, chaise longues–. La fotografía aparece así como un mecanismo de análisis ergonómico de las posiciones del cuerpo humano en usos normalizados; el elemento material –mueble diseñado– debía ocupar de manera natural el espacio negativo de los gestos posturales observados y fotografiados. De esta manera, el acto de observar y retratar figuras humanas sentadas, tumbadas etc.. se convierte en el punto de partida de un tipo de diseño, que permite cumplir estrictamente la función de envolver de manera eficiente el cuerpo humano estandarizado. La secuencia observación, fotografía y por último diseño asegura la estricta funcionalidad y el alejamiento del proyecto de cualquier forma arbitraria, subjetiva o decorativa.



f1_Hombre sentado en un muro

1936, Charlotte Perriand, *Foto* ©Succesion Charlotte Perriand/ADAGP, París, 2011 en Jacques Barsac, *Charlotte Perriand and Photography. A wide-angle eye, (Milán: 5 Continents,2011), 85. Charlotte Perriand, Low wooden chair, 1954, Collection Galérie Down Town, François Laffanour en* Jacques Barsac, *Charlotte Perriand and Photography. A wide-angle eye, (Milán: 5 Continents, 2011), 84.*

En su archivo fotográfico, otra de las materias redundantes es la naturaleza a la que Charlotte Perriand se sentía muy atraída desde siempre, *"...las montañas han sido siempre el barómetro de mi bienestar físico y psicológico..."*[8]. Por ese motivo biográfico no es de extrañar la existencia de innumerables fotos realizadas en sus escapadas a las montañas donde reproduce perfiles de cordilleras reconocibles pero también fragmentos de nieve sobre superficies rocosas que suponen una mirada abstracta a la realidad natural. En esa misma línea, desde 1933 a 1937, realiza en compañía de Pierre Jeanneret el ejercicio de retratar lo que denomina –Art Brut–. Ambos recogían en sus excusiones al aire libre de fin de semana objetos naturales de las playas cercanas de Dieppe y de los bosques de Fonteineblue que luego, junto a Fernand Leger, ella limpia y fotografía en su atelier de Montparnasse. Aquellos objetos encontrados en la naturaleza –estructuras vertebradas de pájaros, peces, cantos rodados, troncos etc...– y fotografiados aislados ofrecen un repertorio de formas abstractas que suponen una lección para el diseño de la arquitecta, pero también para el pintor Fernand Leger en cuyos lienzos surgen resonancias de aquellos descubrimientos comunes.

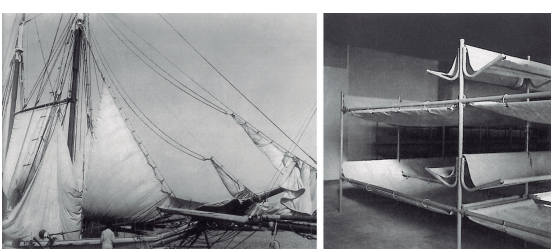
Las materias de sus fotos evolucionan con sus propios intereses, y por ello, la arquitectura vernácula mediterránea toma protagonismo en sus series fotográficas y en el desarrollo de sus proyectos arquitectónicos. Las imágenes realizadas en sus numerosos viajes –Islas Baleares en 1932, Alpes Marítimos, Atenas en el Congreso Internacional de la Arquitectura Moderna de 1933, o Croacia– demuestran la atención prestada a la sabiduría de la arquitectura popular que el movimiento moderno y algunos de sus personajes más relevantes –José Luis Sert, Le Corbusier...– trataban de reivindicar. Ese interés por la construcción más tradicional arraigada al lugar se fusiona en el caso de Charlotte Perriand con sus vinculaciones más políticas. Y por ello, su mirada hacia lo construido aparece ideologizada como queda demostrado en el artículo *L'habitation familiare, son développement économique et social",* donde primero analiza viviendas en distintas partes del mundo –Macao, Japón, Noruega, Suiza y Westphalia– para terminar después advirtiendo, "*..proponemos en este estudio demostrar que el problema de la vivienda familiar es principalmente un problema social al que el diseño arquitectónico debe servir..."*[9]. Es decir, considera la arquitectura como un servicio social.

En la diversidad de contenidos de las fotografías del archivo de Perriand hay que destacar su interés por la situación socio-política de su tiempo, reflejada en la atención prestada a imágenes de otros autores –Denis Bellon, Pierre Boucher, François Kollar...– que luego mezcla en fotomontajes de impacto. La situación laboral de los agricultores en

Francia, la miseria y falta de higiene de las ciudades industrializadas, las dobles jornadas laborales de la mujer, o la precariedad habitacional de los obreros de las fábricas serán los contenidos recurrentes para sus proyectos de denuncia social, de reivindicación o de propaganda de los logros del Gobierno del Frente Popular. Para conseguir dichos objetivos organizará fotomontajes monumentales como: el mural denominado "La Gran Miseria de París", realizado en la Tercera *Exposition de l'Habitation*, de París en Febrero de 1926; los murales creados para la sala de espera del Ministerio de Agricultura, realizados por encargo de Philippe Diolet, asesor del Ministro de Agricultura del Frente Popular Francés en 1936; y por último los murales realizados junto a Fernand Léger en el Pabellón de Agricultura de la *Exposition Internationale des Arts et Techniques de la Vie Moderne* en París de 1937. En todos ellos la amalgama de imágenes recortadas, yuxtapuestas y textos sobre fondos de colores trataran de exponer al público mensajes de gran contenido político-social.

reflejos literales

La interacción entre captura fotográfica y diseño arquitectónico es evidente en muchos de sus diseños como bien se ha podido comprobar en la investigación realizada en sus archivos, donde las resonancias son directas. Así por ejemplo, las literas diseñadas por Charlotte Perriand con estructuras tubulares para el proyecto de la Cité du Refuge (1933) realizado por Le Corbusier y Pierre Jeanneret, permitían gracias a telas anudadas almacenar las pertenencias de los vagabundos usuarios del lugar. Aquel diseño evocaba en su materialidad –tubos, telas, cuerdas de amarre– la versatilidad de las formas de las velas impulsadas por el viento en los barcos fotografiados.



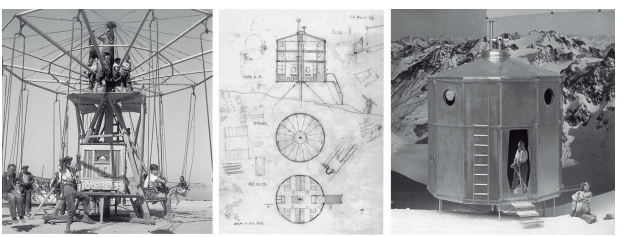
f2_Quai de la Marina

Ibiza, 1932, Charlotte Perriand, Foto ©Succesion Charlotte Perriand/ADAGP, París 2011 en Jacques Barsac, Charlotte Perriand and Photography. A wide-angle eye, (Milán: 5 Continents,2011), 40. // Charlotte Perriand, Camas para los sin techo, Cité du Refuge, París, 1933, Foto©Succesion Charlotte Perriand/ADAGP en Jacques Barsac, Charlotte Perriand and Photography. A wide-angle eye, (Milán: 5 Continents, 2011), 48.

Las redes de pescadores en suspensión captadas por Perriand en Croacia en 1929 tienen, años después, su reflejo directo en una arquitectura ligera y efímera creada para un campamento base en el Sahara –Etude d'un hábitat saharien–, realizado junto a un equipo de ingenieros y arquitectos. Más tarde, dicha influencia de soportes ligeros acompañados de telares aparece también en la estructura de su proyecto *Maison de Tea* (1993) desde cuya estructura radial de bambú se tienden en suspensión superficies textiles para el cerramiento oportuno.

La imagen de un carrusel circular, captada en Croacia en 1937, sirve de inspiración inmediata para el diseño de la estructura de un refugio de montaña realizado por Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand en 1938. Aquel albergue fue denominado Tonel Refugio

–Tonneau Refuge– evocando a su forma intrínseca; una estructura ligera radial con un apoyo principal en el centro sostenía una estructura secundaria en forma de paraguas apoyada en el perímetro en unos montantes a los que se fijaba los paneles de aluminio de una fachada facetada. En este caso, la identificación formal entre el objeto fotografiado –carrusel– y el proyecto arquitectónico –refugio de montaña– es directamente la conversión de una estructura dinámica que rota con la fuerza centrífuga de la acción humana en una estructura estática capaz de albergar un espacio de utilidad en su interior. La fotografía del descubrimiento azaroso en el viaje supone, sin duda, el origen de las líneas constructivas del elemento arquitectónico proyectado de manera inmediata en el tiempo.



f3_Carrusel- Merry-go-round

Croacia, 1937, Charlotte Perriand, *Foto* ©Succesion Charlotte Perriand/ADAGP, París 2011 en Jacques Barsac, *Charlotte Perriand and Photography. A wide-angle eye, (*Milán: 5 Continents,2011), 57. Charlotte Perriand, Sección de las tres plantas del refugio y planta baja, Abril 26, 1938, Dibujo de lápiz en papel, ©AChP 38001, en Jacques Barsac, *Charlotte Perriand. Complete Works volumen 1903-1940*. Zurich: Archives Charlotte Perriand Scheidegger& Spiess, 2014, 333. Fotografía de maqueta con Charlotte Perriand en la puerta y una amiga sentada en la roca, 1938 © ArchivesCharlotte Perriand/AChP, en en Jacques Barsac, *Charlotte Perriand. Complete Works volumen 1903-1940*. Zurich: Archives Charlotte Perriand Scheidegger& Spiess, 2014, 337

abstracción y naturaleza

f4_Hueso

1933, Charlotte Perriand, Foto ©Succesion Charlotte Perriand/ADAGP, París 2011 en Jacques Barsac, Charlotte Perriand and Photography. A wide-angle eye, (Milán: 5 Continents, 2011), 181. // Charlotte Perriand, Mesa Boomerang para Jea-Richard Bloch, 1938, Foto de François Kollar ©AChP, en en Jacques Barsac, *Charlotte Perriand. Complete Works volumen 1903-1940*. Zurich: Archives Charlotte Perriand Scheidegger& Spiess, 2014, 428.

El surrealismo supuso una mirada de atención al poder poético de los objetos naturales. La denominación de Art Brut con la que Charlotte Perriand y Pierre Jeanneret señalaban a cantos rodados, esqueletos de animales, espinas de pez, o guijarros encontrados de la naturaleza, era justificada primero como Arte, porque su contemplación curiosa desarrollaba sentimientos estéticos y segundo como Brut, porque ningún humano había favorecido su forma y su belleza. Ellos recogían estos objetos, los limpiaban con agua y junto a Fernand Léger los colocaban bajo fondos improvisados para su captura fotográfica. Su apariencia material asimétrica invitó a Charlotte Perriand a olvidar en sus diseños simetrías u ortogonalidades impuestas en beneficio de formas más ergonómicas y más adecuadas para la fisionomía corporal del usuario. Un ejemplo son las mesas Boomerang diseñadas en torno a 1938, coincidentes temporalmente con estos experimentos fotográficos centrados en los *objets trouvés* –huesos y piedras– encontrados en sus excursiones al aire libre.

usos fotográficos; muebles y fotomontajes

El uso de la fotografía para Charlotte Perriand se convierte inesperadamente en necesario y útil para el proyecto. Por ejemplo, en 1927 ella fotografía un maniquí en distintas posiciones y esa imagen se utiliza para añadir dibujando los perfiles más adecuados de las sillas o chaise longues que en ese momento se encontraban proyectando en el estudio de la Rue de Sevres. La fotografía se convierte así en un mecanismo de verificación del acierto en las adecuadas formas del tubo.

Además de como cuadernos de apuntes, Charlotte Perriand también utilizó la fotografía como parte integrante de algunos de sus diseños. En el Pabellón de la UAM de 1937, ella presentó una modelo de banquetas de madera denominadas *Banquettes Méandre*, cuyos sillones estaban colocados en ángulo recto y el giro se producía gracias a la incorporación de unas mesas cuadradas sobre cuya superficie estaban impresas fotografías con motivos de la naturaleza –Art brut–. Las imágenes aportaban al objeto la fuente de inspiración creadora propia.

Pero la incorporación de la fotografía más efectista por la que se recuerda a Charlotte Perriand fueron los fotomontajes monumentales realizados con motivo de su visión más política. En todos ellos, el tamaño, la yuxtaposición de textos, imágenes, cuadros estadísticos y el contraste entre fondos de colores fuertes e imágenes en blanco y negro, conseguían trasmitir el mensaje político buscado. Estos murales tenían sobre todo un objetivo instrumental y educacional. Su técnica era una manera de reconciliar, palabras, pintura y realidad en virtud de hacer posible un discurso muy ideologizado.

En estos ejercicios de fotomontajes, Charlotte Perriand junto a Fernand Leger, no utilizaba fotografías propias, sino que simultaneaba, con intención de sorprender, fragmentos de imágenes de otros autores. De una manera intencionada transformaban el significado original gracias a la convergencia en el mismo plano, o de manera secuencial de escenas elegidas según la intención discursiva más directa. El reconocimiento reciente de la composición final permite vislumbrar el sentido estético y simbólico con el que ella quería dotar a esas creaciones basadas en la técnica fotográfica.

En definitiva, la coherencia absoluta[10] existente entre interiorismo-mobiliario-arquitectura hubiera sido difícil de conseguir sin el "ojo en abanico" –*l'oeil en éventail*– de la autora y sin la herramienta de la fotografía. La variedad de temáticas, las resonancias de fotos-diseños o la visión abstracta de la naturaleza permiten, en una relectura de la obra de Charlotte Perriand, descubrir las interacciones fotografía-creación.

eileen gray y la fotografía

La obra tanto decorativa –mobiliario– como arquitectónica de Eileen Gray está al margen de esquemas convencionales y destila una impronta alejada de lo común y de lo académico. Todas sus creaciones son el resultado de una búsqueda y un cuestionamiento crítico de lo conocido próximo.

Su trabajo como diseñadora y arquitecta pionera ha eclipsado tanto su obra pictórica como sus amagos experimentales con la fotografía.

La pintura fue una disciplina desarrollada durante toda su vida de manera discreta[11]. Su apuesta por la no figuración está arraigada a las enseñanzas de la Bauhaus y al movimiento De Stijl, frente a la producción propiamente parisina dominada por la figura de Picasso. Su trabajo pictórico de los años 20 y 30 muestra una gran afinidad con la obra de Paul Klee y las técnicas empleadas por ella evolucionan desde el carboncillo propio de las academias de dibujo, al *gouache* a color combinado con tinta china y lápiz, hasta finalizar con la incorporación de recortes y fotografías en *collages*[12].

Tanto sus pinturas como sus experimentos con la fotografía no habían sido objeto de atención en su obra hasta el año 2007 cuando la Galerie Historismus de París expuso un conjunto de sesenta piezas sobre papel que comprendía *gouaches, collages* y fotografías realizadas entre 1918 y los años 50.

Su biógrafo Peter Adam califica la afición a la fotografía de Eileen Gray como un *hobby,* sin embargo de su contemplación se delatan influencias directas a su pintura y a su arquitectura[13]. En cualquier caso, la utilización de la técnica fotográfica no difiere del resto de las disciplinas experimentadas por Eileen Gray, todas ellas caracterizadas por una mirada singular.

sinergía: objeto-arquitectura

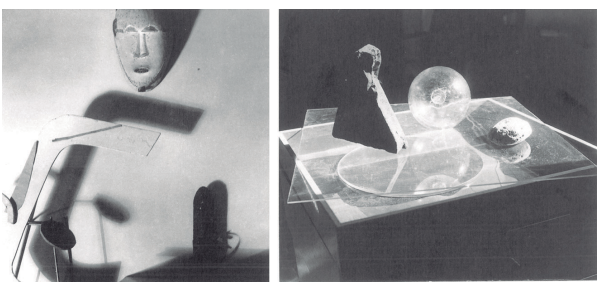
Las fotografías de Eileen Gray persiguen el objetivo de hacer compresible al espectador la sinergia intencionada entre sus objetos de mobiliario y el espacio creado *ad-hoc* que los contiene: primero en sus creaciones de interiores como el *Boudoir de Montecarlo* del *Salon des Artistes Décoráteurs* (1923), o el Apartamento de la *Rue de Lota*, (1918-1922) y después en su arquitectura construida. En todos estos proyectos, ella fotografía con la intención de involucrar al mueble con la propia arquitectura que le rodea, de hecho en los dibujos técnicos las piezas de mobiliario aparecen perfectamente situadas en lugares elegidos. Su objetivo confesado y reflejado en sus imágenes era *"construir para el hombre, para que encuentre en la arquitectura el gozo de sentirse él mismo como en un todo que le prolonga y le completa. !Que incluso los muebles, perdiendo su propia individualidad, se fundan con el conjunto arquitectónico!"*[14].

Por ello, en sus primeras instalaciones sus tapices acotan espacios expositivos donde las líneas de los muebles se expanden en las propias trazas pictóricas del tapiz que a su vez ha sido dibujado por ella con la técnica pictórica. Posteriormente, una vez involucrada en la arquitectura, el espacio se hace plástico con la convergencia objeto-mueble, espacio, cerramiento. Y así, en las imágenes de sus proyectos construidos –*"Maison en bord de mer"* (1926-1929), *"Tempe à pailla"* (1932-1934), o el Apartamento en la *Rue de Chateaubriand*– retrata estudiados encuadres con unas puestas en escena donde la cooperación espacial entre arquitectura y mobiliario muestra una diferente domesticidad inducida desde lo conceptual.

Si en las fotografías de sus obras se vislumbra una intencionalidad distinta hacia lo doméstico es en una serie de fotografías de su archivo, denominadas Naturalezas Muertas donde se contemplan aspectos surrealistas que incitaron esa nueva manera de proyectar.

relación espacial-naturaleza muerta

En aquellos años, gracias a la fotografía se toma conciencia del valor modelador que posee la luz como auténtico material casi físico. Las variaciones de los objetos bajo luces inducidas ofrecen composiciones novedosas en cuanto al encuadre y la iluminación. Se experimenta con materiales transparentes y traslúcidos como el acetato de celulosa, el plexiglás y el vidrio en la búsqueda de nuevas aprehensiones del espacio, del movimiento, del tiempo y de la luz. Al igual que con la pintura, Eileen Gray siente una gran atracción por la técnica de la fotografía y por eso ensaya numerosas naturalezas muertas, de *objets trouvés* colocados bajo la luz, sobre superficies tranparentes que sugieren el sentido de lo coreográfico reflejado también en su arquitectura.



f5_Naturaleza Muerta

Fotografía de los años 1920, Eileen Gray, 112mm x 113 mm, Foto,Jacques Pepion ©Galerie Historismus, París 2007, en Eileen Gray, œuvres sur papier, Galerie Historismus, Paris 2007, 119. // Eileen Gray, Naturaleza Muerta, Fotografía de los años 1920, 97 mm x 113 mm, Foto, Jacques Pepion ©Galerie Historismus, París 2007, en Eileen Gray, œuvres sur papier, Galerie Historismus, Paris 2007, 116.

Estas escenografías de objetos en relaciones espaciales recuerdan a las composiciones dadaístas de Man Ray o a las Naturalezas muertas de André Kertész. Algunos de los objetos involucrados en estas puestas en escena como las máscaras africanas se parecen a las expuestas por Man Ray en la primera exposición del surrealismo realizada en la Galerie Pierre en 1925. Eileen Gray ensaya con la combinación extraña de estos objetos cotidianos o no, y con sus sombras reflejadas apareciendo en ellas conceptos como la ingravidez y la movilidad motivada por la influencia de Calder.

Por otra parte, la ruina, el patrimonio, la luz mediterránea, la arquitectura vernácula y popular son otras de las temáticas de sus fotos, que responden a una situación de observadora atenta a la realidad circundante desde una perspectiva singular.

convergencias, divergencias, casualidad. conclusión

La intencionalidad de dotar de contenido y dar un significado nuevo al mundo visible son dos de las características comunes de la fotografía de estas dos mujeres. Sin embargo en la contemplación conjunta de sus imágenes aparecen ciertas convergencias y divergencias que reflejan dos personalidades singulares, y a veces hasta contrapuestas. Como bien advirtió Walter Benjamin es a través de la fotografía como "*percibimos el inconsciente óptico, igual que solo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional*"[15].

f6_Tronco negro de algarrobo

Bosque de Foinainebleau, 1933, Charlotte Perriand, ©AchP, en Jacques Barsac, *Charlotte Perriand. Complete Works volumen 1903-1940*. Zurich: Archives Charlotte Perriand Scheidegger& Spiess, 2014, 265.// Eileen Gray, Tronco petrificado, Fotografía de los años 1950, 128mm x 117 mm, Foto, Jacques Pepion ©Galerie Historismus, París 2007, en Eileen Gray, œuvres sur papier, Galerie Historismus, Paris 2007, 135

f7_Iglesia de San José

Ibiza, 1932, Charlotte Perriand, 2011 en Jacques Barsac, *Charlotte Perriand and Photography. A wide-angle eye*, (Milán: 5 Continents,2011), 217//Eileen Gray, Iglesia en Saint Tropez,, Fotografía de los años 1950, 149mm x 149 mm, Foto, Jacques Pepion ©Galerie Historismus, París 2007, en Eileen Gray, œuvres sur papier, Galerie Historismus, Paris 2007, 129

Las similitudes, al margen de que algunas respondan a la casualidad, obedecen a intereses y contextos comunes, entre los que se pueden destacar varios como: unas novedosas miradas a las sinergias existentes entre objetos, el descubrimiento de la abstracción en la naturaleza –*object trouvés*– o la contemplación de la arquitectura vernácula y el patrimonio mediterráneo desde la involucración de la luz como elemento material sustancial de una nueva relectura de lo popular.

Sin embargo, dentro de la igualdad en ciertas temáticas, se observan también divergencias que son el producto de dos procesos mentales personales con poco en común, más allá del marco contextual. Estas disparidades se reflejan en la distinta intensidad entre la trasposición fotografía-arquitectura de Charlotte Perriand y de Eileen Gray. La primera utiliza la cámara como cuaderno de apuntes reflejando en idénticas formas, materiales o sistemas constructivos, lo captado y lo proyectado. Y sin embargo, esa trasposición no es tan directa en Gray, apareciendo únicamente en una similar coreografía de objetos bajo la luz en las fotos o mobiliario y arquitectura en toda su obra.

En cualquiera de los casos, la compenetración de fotografía y arquitectura moderna se diluye en la utilizaron de la cámara como herramienta experimental y de exposición pública de sus nuevos anhelos.

Recordemos que Le Corbusier percibía el dibujo como un instrumento de *recherche patiente*. Para él, el proceso era primordial al resultado. Dibujar significaba primero mirar, luego observar y finalmente descubrir para alcanzar algún tipo de inspiración[16]. En este sentido, la inmediatez del hecho fotográfico invita a pensar en la ausencia de esa búsqueda paciente sin embargo no es así, en el caso de las imágenes de estas dos mujeres. La selección y obtención del *objet trouvé,* por parte de Charlotte Perriand, seguido de su limpieza y su colocación en escenografías estudiadas equivaldría al proceso de seleccionar y reducir a detalles lo observado al dibujar. Y en Eileen Gray, la selección de objetos, su colocación y su iluminación en escenografías nada aleatorias es similar a la discriminación realizada en el dibujo de cualquier realidad concreta. Por todo ello, se concluye que la naturalidad del amateurismo en esta nueva técnica supuso un instrumento de búsqueda paciente reflejada de inmediato en resonancias concretas en las creaciones de estas dos mujeres referentes y pioneras de la arquitectura del movimiento moderno.

notas

1. Del Griego, πάθος, referido a la emoción surgida por una obra de arte capaz despertar otra emoción similar en quien la contempla.

2. Barsac, Jaques, *Charlotte Perriand and Photography. A wide-angle eye*, (Milán: 5 Continents,2011).

3. Charlotte Perriand no hizo ningún esfuerzo en dar visibilidad a su trabajo fotográfico como parte creativa de su investigación. Ha sido en la retrospectiva del *Centre Pompidou* (2005) y en la exposición *Modernism, Designing a New World 1914-1939*, en el *Victoria and Albert Museum* de Londres (2006), donde ha salido a relucir esta herramienta de captación de la realidad utilizada por la arquitecta. Recientemente ese descubrimiento ha sido investigado gracias al positivado de cientos de sus negativos, que han permitido revelar claves de su trabajo como arquitecta y diseñadora.

4. Barsac, Jaques, *Charlotte Perriand and Photography. A wide-angle eye*, (Milán: 5 Continents,2011), 38.

5. Germaine Krull fue una fotógrafa activista alemana, afincada desde 1925 en París, cuyo enfoque se centró en la fascinación por la máquina, la arquitectura industrial y la modernidad. Su libro *"Metal"* publicado a finales de 1927 supuso un manifiesto de una Nueva Visón del mundo, y sus imágenes impactaron a Charlotte Perriand, existiendo resonancias entre las capturas de ambas. Barsac, Jaques, *Charlotte Perriand and Photography. A wide-angle eye*, (Milán: 5 Continents, 2011), 28.

6. Charlotte Perriand fotografía por primera vez aquel puente en su viaje de luna de miel cuyo recorrido fue París, Lyons, Marseille en Febrero de 1927.Vuelve a fotografiarlo en 1933 en el viaje a Atenas realizado con motivo del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, en el que también participaban Moholy Nagy y Sigfried Giedion.

7. Barsac, Jaques, *Charlotte Perriand and Photography. A wide-angle eye*, (Milán: 5 Continents,2011),39.

8. Perriand, Charlotte, "Prendre conscience de nos responsabiltés", en *Aménagement et Nature,* (París: Association pour les espaces naturels, 1966), 10-11.

9. Perriand, Charlotte. "L'habitation familiale, son développement économique et social" en *L'Architecture d'Aujourd'hui,* nº1, Enero 1935, pp 26-32.

10. Espegel, Carmen, *Heroínas del Espacio: mujeres arquitectos en el movimiento moderno*. (Buenos Aires: Nobuko, 2007), 198.

11. Prueba de su interés por la pintura son los textos conservados en su biblioteca como la primera edición de *De lo espiritual en el arte* (1910) de Wassily Kandisky. Y algunas de las cartas intercambiadas con su sobrina la pintora Prunella Crough cuyo tema de conversación tenía el hecho pictórico como principal protagonista.

12. La pintura de Eileen Gray ha sido considerada por la crítica como visionaria en cuanto a la conceptualización de la no figuración, y al mismo tiempo anticipadora de trabajos de artistas posteriores como Robert Motherwell, Francis Bacon, Helen Frankenthaler o Jasper Johns. Polo Roberto, *Eileen Gray OEuvre sur papier,* (París: Ed.Galerie Historismus, 2007), pp. 7-8.

13. Adam, Peter, *Eileen Gray. Her life and Work, (*London, Ed. Thames & Hudson,2009), 129.

14. Gray, Eileen y Badovici, Jean, "De l'eclectisme au doute", *L'Architecture Vivante*, Otoño-Invierno 1929. (París: Ed Albert Morancé), 17-21.

15. Benjamin, Walter, "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos Interrumpidos* 1, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. (Madrid: Taurus, 1973), 67.

16. *"dibujar uno mismo, trazar líneas, manejar volúmenes, organizar la superficie[...], significa primero mirar y luego observar y quizá finalmente descubrir[...], y entonces es cuando la inspiración puede venir".* Le Corbusier, *Creation is a Patient Search*, (New York: Frederick Praeger,1960), 37 citado en Colomina, Beatriz, *Privacidad y Publicidad, La Arquitectura Moderna como medio de comunicación de masas*,(Murcia: CENDEAC, 2010), 86.

bibliografía

_Adam, Peter. *Eileen Gray: Architect/Designer*. New York: Harry N. Abrams, Inc Publishers, 1987.

_Adam, Peter, *Eileen Gray. Her life and Work,* London: Ed. Thames & Hudson, 2009.

_Barsac, Jacques. *Charlotte Perriand: un art d'habiter 1903-1959*. París: Norma, 2005.

_Barsac, Jacques. *Charlotte Perriand. Complete Works volumen 1903-1940*. Zurich: Archives Charlotte Perriand Scheidegger& Spiess, 2014.

_Barsac, Jacques. *Charlotte Perriand and Photography: a wide-angle eye*. Milán: 5 continents, 2011

_Cohen, Jean-Louis. "Charlotte Perriand". *Domus*, 989 (2015): 108.

_Constant Caroline. *Eileen Gray*. Londres*:* Ed. Phaidon, Press Limited, 2000.

_Espegel, Carmen. *Heroínas del Espacio: mujeres arquitectos en el movimiento moderno*. Buenos Aires, Nobuko, 2007.

_Espegel, Carmen.".·El arte de vivir", *Arquitectura Viva*, nº48 (1996): 60-63.

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

_Perriand, Charlotte et al. *A Life of Creation: An Autobiography*. New York: Monacelli Press, 2003.

_Perriand, Charlotte. *Charlotte Perriand: libre de bord, 1928-1933*. Basel: Birkhäuser, 2004.

_Perriand, Charlotte. *Charlotte Perriand*. París: Editions du Centre Pompidou, 2005.

_Perriand, Charlotte. "L'habitation familiale, son développement économique et social". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº1, (Enero 1935): 26-32.

_Polo, Roberto. *Eileen Gray: Oeuvres sur papier.* París: Galerie Historismus*, 2007.*

CV

María Pura Moreno Moreno Arquitecta [Ph.D] por la ETSAM (Madrid, 1998), especialidades Edificación y Urbanismo. Doctora por el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM (Madrid, 2015). Graduada en Sociología por la Uned (2014). Beca Erasmus (curso 1996-1997) en la École d'Architecture de la Villette en París. Profesora Asociada de Proyectos Arquitectónicos Escuela Técnica Superior de Edificación y Arquitectura de Cartagena. Pertenece al grupo de investigación "Habitar Colectivo" de la Universidad Politécnica de Cartagena. Vocal de Cultura de la Junta de Gobierno del Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y asistido a Congresos Internacionales Académicos de Arquitectura. Ha investigado en la *Fundation Le Corbusier*, la *Bibliothèque des Arts Decoratifs* de París, y en *Victoria and Albert Museum Archive of Art and Desig*n y *el Royal Institute British Architects* de Londres. Tiene estudio profesional en Murcia desde 1998.

Juan Pedro Sanz Alarcón Arquitecto por la E.T.S. Arquitectura de Madrid en 2006. Doctor por el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM (Madrid, 2015). Ha colaborado con Amid/Cero9, Aranguren&Gallegos Arquitectos, Ezquiaga Arquitectura y Ecosistema Urbano entre otros. Profesor Ayudante de Proyectos del Departamento de Arquitectura y Tecnología de la Edificación en la UPCT. Realiza su tesis doctoral en el Departamento de Proyectos de la E.T.S. Arquitectura de Madrid. Pertenece al grupo de investigación "Habitar Colectivo" de la UPCT. Vocal de la Junta de Gobierno del Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.