

EN



MAISON EN BORD DE MER

Un análisis *queer* de E.1027 de
Eileen Gray

Katarina Bonnevier

E.1027

En una terraza frente al escarpado paisaje rocoso, a unos 50 metros del mar Mediterráneo, se encuentra E.1027, la casa de densa vivacidad de la arquitecta Eileen Gray. Es un proyecto que desafía las divisiones simples y propone otra forma de vivir. Un proyecto lujoso, diseñado con detalle, pero construido con la ambición de encontrar ideas que se pudieran multiplicar. Eileen Gray buscó

[...] crear una atmósfera interior en armonía con los refinamientos de la vida íntima moderna, todo mediante el uso de los recursos y las posibilidades de la técnica actual.¹

E.1027 es una casa llena de secretos, de huecos en las paredes, pasajes secretos y hendiduras tentadoras. La arquitectura de Gray esconde y revela simultáneamente. Está en el exterior, pero todavía dentro del clóset. Nos cuenta la historia de lo visualmente expuesto, que se sigue pasando por alto si uno no está familiarizado con los códigos.

Este ensayo es un intento por interpretar algunos códigos escondidos en la matriz heterosexual de la arquitectura. Al mismo tiempo, plantea la cuestión de la oposición y transgresión a los órdenes normativos. El edificio E.1027 se lee desde la teoría *queer*. Es a partir de la búsqueda de fugas en los límites de la arquitectura heteronormativa y la interpretación que se producen algunas diferencias interesantes con E.1027. Veo a E.1027 como una arquitectura de la posición no heterosexual.²

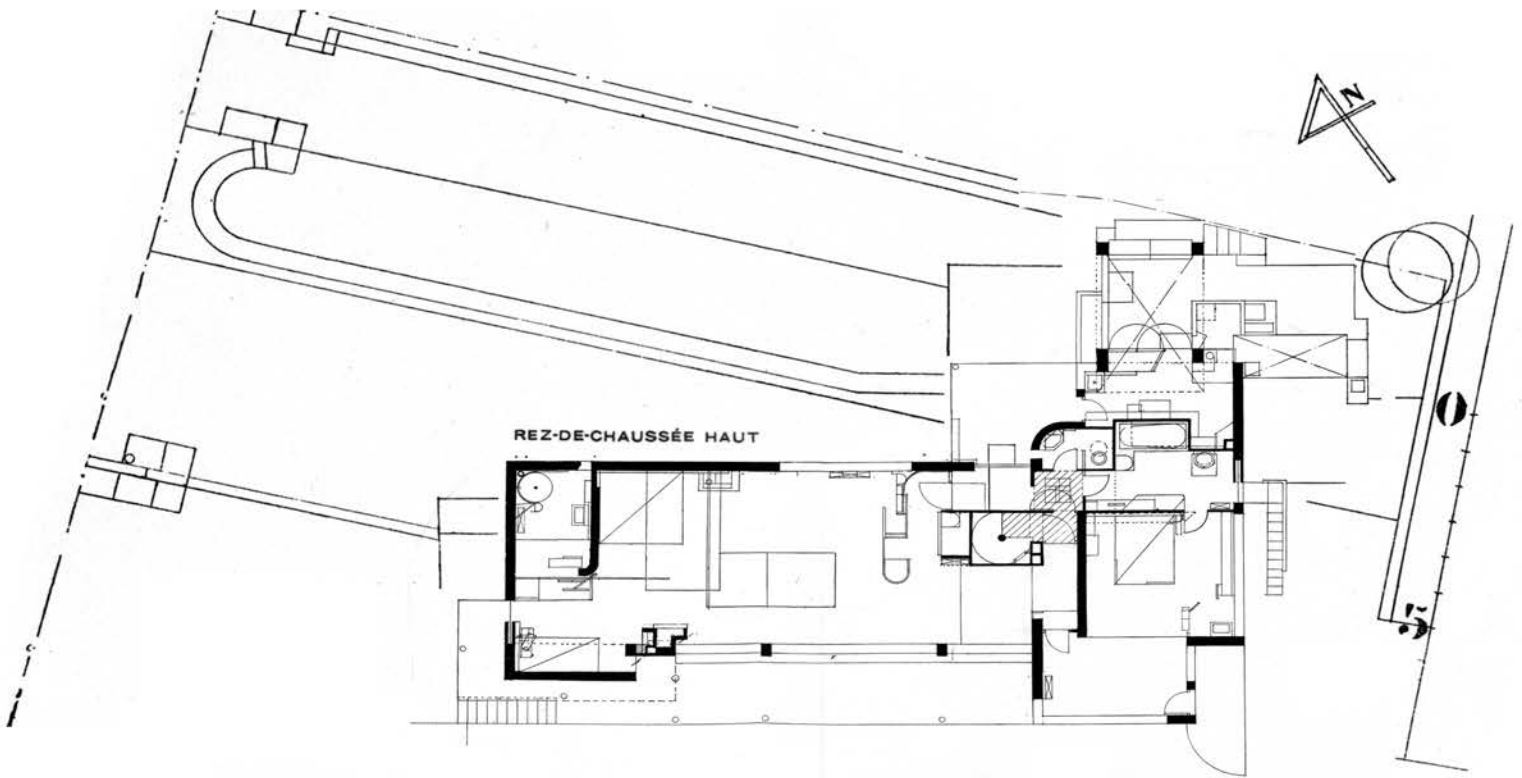
Aquí hay algo *queer*

La arquitecta y diseñadora Eileen Gray (1878-1976) provenía de Irlanda, pero vivió y ejerció su actividad en Francia. Entre 1926 y 1929 diseñó y construyó su primera casa completa, E.1027, en Roquebrunne-Cap-Martin, cerca de Mónaco, en la Riviera francesa.

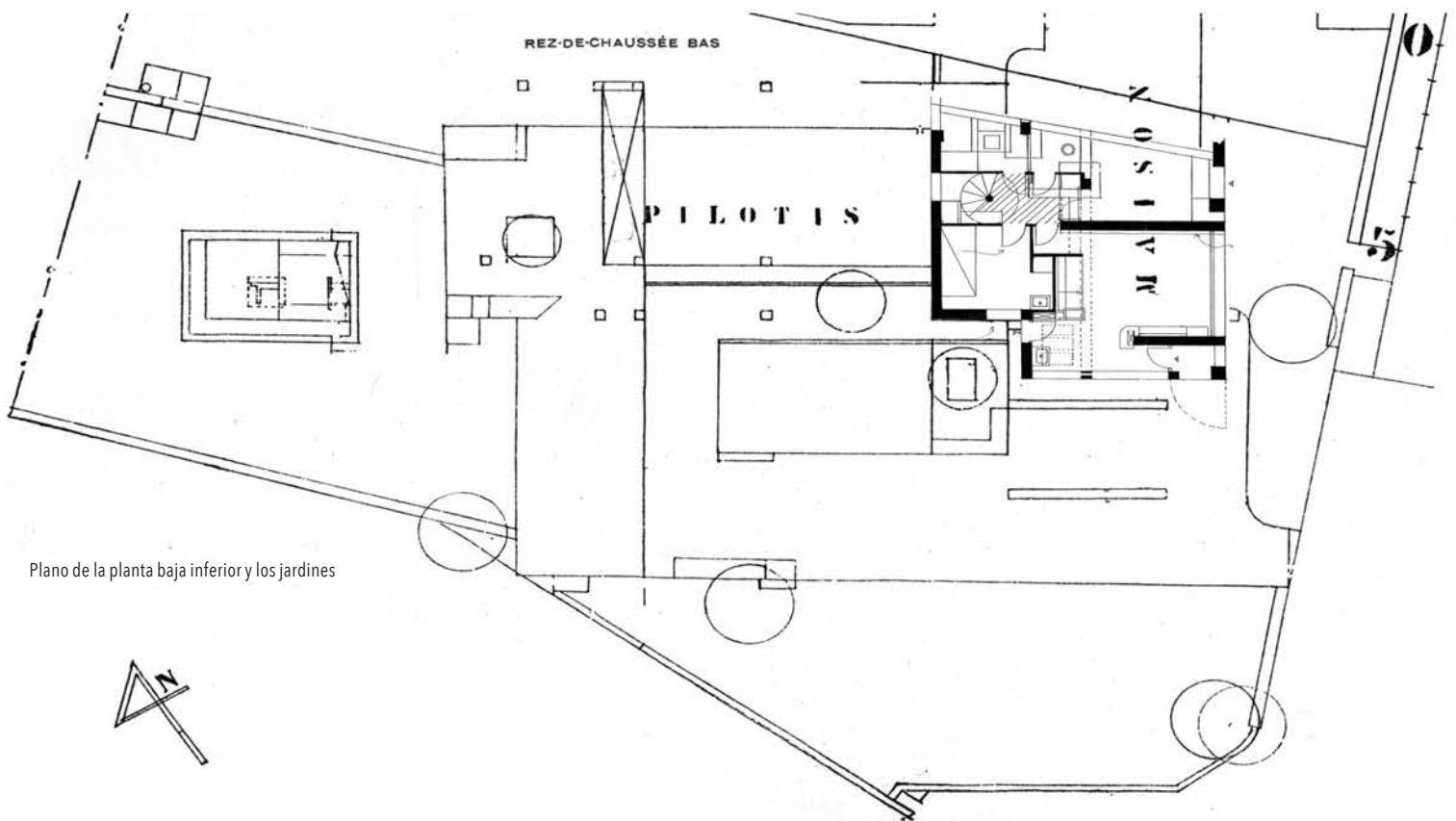
La casa E.1027 tiene dos niveles, Gray los llamó *Rez-de-chausée haute* (planta baja superior) y *Rez-de-chausée bas* (planta baja inferior). Los muros, los pisos y el jardín, el mobiliario, los clósets y accesorios, las pantallas, las ventanas y texturas, los nombres y letreros, los movimientos y colores, todos están diseñados en una composición detallada. La arquitectura de Gray es una exploración de textura y color, pliegues y capas, cortinas y repeticiones inexactas. En ella hay pantallas transformadas en muros y tapetes combinados con los pisos. Es como si hubiera doblado las superficies para convertirlas en espacios, en interiores enteros, en un edificio completo: E.1027. Es una arquitectura *queer* de superficies en la que la división entre la decoración interior y el edificio es imposible. Es un tapete que se niega a acomodarse.

Se entra a la casa desde arriba. La casa protege la privacidad de sus habitantes, pues tienen que atravesar la casa para llegar al nivel de abajo y a las terrazas ajardinadas. Sólo una pequeña parte de la composición, el jardín del limonero y la cocina, está en la zona explícitamente pública del edificio. Además de la

Vista de E.1027 desde el jardín. Collage: Katarina Bonnevier



Plano de la planta alta superior y los jardines



Plano de la planta baja inferior y los jardines



Sala de estar con vista hacia Montecarlo. Collage: Katarina Bonnevier

cocina, en la planta baja superior hay una sala de estar principal con terraza, una recámara oculta con balcón, un cuarto de baño en forma y un sanitario separado. En la planta baja inferior están el cuarto para los amigos, el cuarto para la empleada doméstica, el cuarto para el jardinero, un sanitario, un clóset de servicio y, debajo de la sala de estar principal (que se apoya en pilotes), una terraza aislada.

Todas las representaciones de E.1027 que he visto me han hecho preguntarme ciertas cosas.³ Hay huecos en los muros de los cuales sólo hay pistas en los dibujos. Hay diferencias en los niveles de los pisos y en las superficies de las terrazas, que en planta sólo se muestran como líneas y pueden confundirse muy fácilmente con otras que indican un cambio de materiales. Hacen faltar varias esquinas y puntos de vista en las imágenes.⁴

La casa se ha rodeado de mitos y anécdotas, pero me enfocaré en una historia que ha sido poco analizada. Desde que se reconoció la participación de Gray en el canon aceptado del diseño y la arquitectura moderna se ha convertido en una especie de víctima femenina y ha sido frecuentemente promocionada cuando hay que rescatar a las mujeres “ausentes” en la arquitectura del polvo histórico del olvido permanente.⁵ Lo que ha sido ignorado y excluido de las interpretaciones, convenientemente, son la sexualidad variante de Gray, su estilo de vida no heteronormativo y cómo éstos podrían haber afectado sus maneras de alterar el orden de las cosas. Pensar acerca de E.1027 en términos *queer*⁶ trae al frente la presencia de la cualidad *queer* en el edificio. Esto no significa que dicha cualidad sea una especie de núcleo esencialista o la única verdad; el punto es, como escribe Alexander Doty

acerca de la cultura de las masas, que “sólo la educación cultural heterocentrista/homofóbica impide a todos reconocer esta cualidad de lo *queer*”.

Lynne Walker escribe en la antología *Women's Places*, “en los trabajos publicados más recientemente sobre Eileen Gray, su lesbianismo y bisexualidad han sido reconocidos, pero poco analizados. Parece ser menos importante cuáles fueron sus actividades sexuales que tratar de explicar el rol que la sexualidad desempeñó en su vida”.⁸ Que en 1902, a la edad de 24 años, haya escapado de las convenciones sexuales y sociales, de su familia en Irlanda, del matrimonio y la maternidad, y haya comenzado a moverse en los círculos de lesbianas en París, quienes eran líderes de la vanguardia literaria y artística, tiene implicaciones para la comprensión de su producción.

Sin embargo, antes de continuar, viene mi confesión; todavía necesito heroínas en la arquitectura. Y siento una atracción por Eileen Gray. Esta arquitecta y diseñadora no conformista despierta mis deseos y sueños, como un espejo triunfante que envía destellos a mi vida cotidiana y a mi práctica profesional en el régimen dominado por los hombres y heteronormativo de la arquitectura.

La *living-room*

E.1027 puede ser leída desde la cama. Gray diseñó el hábitat desde la fórmula del *living room* que ofrecería a todos los habitantes una independencia total: permitiría el descanso y la intimidad. Una cama generosa es la pieza más grande de todo el mobiliario en la *grande salle*, la sección principal del edificio que comprende la mitad de la planta baja superior.⁹ Destacado



El hueco para la ducha en la sala de estar. Collage: Katarina Bonnevier

como un volumen separado soportado por pilotis (mientras el resto de la *rez-de-chausée haut* se sostiene en la *rez-de-chausée bas*) y el primer espacio al que entras como huésped, es evidente y visible tanto desde el interior como desde el exterior. Esta porción de E.1027 nos muestra lo que pudo significar la fórmula del *living-room* y a la que me referiré en adelante como la sala de estar. La sala de estar puede entenderse como el desarrollo de la obra que Gray expuso en el *xiv Salon des Artistes Décorateurs* en 1923, a la que llamó *Boudoir de Monte Carlo*. Gray propuso el *boudoir* como un espacio multifuncional para todos los aspectos de la vida –placer, descanso, estudio, reuniones de negocios y fiestas. La generosa cama de día era la pieza central.

Históricamente, el *boudoir* es el primer espacio doméstico dedicado exclusivamente al uso femenino y puede compararse con el estudio o gabinete, señalado como masculino. El término *boudoir* no sólo tiene connotaciones femeninas, sino de placer sexual y privacidad.¹⁰ También ocasiona un problema, pues reincorpora a las mujeres en la parte relacionada con el cuerpo y la sensualidad de la dicotomía tradicional, en la que los hombres son asociados con la mente y la racionalidad. En el *Boudoir de Monte Carlo* y en la sala de estar de E.1027, Eileen Gray contrarrestó y escapó de esta simplicidad de género hacia la ambigüedad. El *boudoir*, en su interpretación, se convirtió en el espacio más público del edificio, así como el más íntimo. No hay oposición espacial entre estas dos categorías; de hecho, no existen estas categorías absolutas, más bien el *boudoir* de Gray permite una multitud de situaciones. Los visitantes son recibidos y atendidos en este espacio, donde también puedes instalarte. Ninguna norma simple determina de qué tipo de espacio se trata. Lo que se “performa” en el espacio, con la ayuda de la arquitectura, decide lo que es el espacio mismo.

Un término clave en la teoría *queer* es la “performatividad” –que nos convertimos en y por medio del acto. Este término subraya cómo se crea el significado en el proceso de creación. El género y el sexo no son condiciones previas, las categorías hombre y mujer no son automáticas –nos hacen convertirnos en hombres y mujeres. Esto no significa que ambas categorías sean voluntarias, pero están brutalmente (re)inscritas.¹¹ El edificio como un acto es ambiguo, abierto a la interpretación, no está confinado a las restricciones normativas. Gray consideró a E.1027 como provisional, “un momento dentro de una investigación más extensa”.¹²

La teoría *queer* es una crítica a la matriz heterosexual. Ésta traza una norma invisible que no parece estar construida, sino que se entiende como algo “natural” –una norma que define a todos y todo como heterosexual hasta que se demuestre lo contrario. Esta norma inscribe otras maneras de vivir con la cualidad de antinatural, como una desviación, o con la invisibilidad. La matriz heterosexual es una precondition para la manera de entender nuestro ambiente construido. En otras palabras, los edificios participan en la construcción de normas, aunque parezcan ser sólo ladrillos y mortero –nada más. En la actividad de la construcción doméstica, la matriz heterosexual con frecuencia es descaradamente obvia, a pesar del hecho de que “varias relaciones de afinidad existan y persistan, aunque no se ajusten al modelo de familia nuclear.”¹³ E.1027 actúa de una forma no conformista.

La repetición desempeña una parte crucial en la construcción de normas y, por medio de ella, la norma parece ser natural, una verdad dada. La filósofa política Judith Butler subraya que “la norma adquiere su durabilidad a partir de su reinstalación, una y otra vez. Así, una norma no tiene que ser estática con el fin de que dure; de hecho, no puede ser estática si ha de du-

rar".¹⁴ Al repetir los mismos principios para las casas, una y otra vez, éstos se naturalizan. Al mismo tiempo, una ruta de escape se presenta en el hecho de que una repetición exacta es imposible. El acto de construir puede ser una forma de desarrollar nuevas realidades. En este sentido, cierto tipo de arquitectura, como E.1027, puede ser performativa; tiene lugar dentro de un marco dado, pero logra de manera simultánea poner en escena algo nuevo. La repetición inexacta es conscientemente llevada un paso más allá.

Gray llama a la habitación "*un organisme vivant*" (un organismo viviente).¹⁵ Una persona puede poner en movimiento la casa. Ningún motor enciende esta máquina viva –se necesita un actor/jugador. La arquitectura prescribe un comportamiento en el que el cuerpo se involucra con los elementos del edificio. Los muros y las pantallas pueden deslizarse hacia un lado y las ventanas doblarse hasta desaparecer, el bar puede ser doblado dentro del muro, las mesas pueden ser conectadas, dobladas y extendidas, los aparadores y los cajones pueden girar –el movimiento está en todas partes. El edificio llama a la acción, subraya los aspectos performativos de todo entorno construido. La arquitectura de Gray construye otro tipo de persona; es construcción (y constructora) del cuerpo. Por medio de movimientos incorporados, la norma de cómo suelen trabajar las casas se rompe, lo que ayuda a hacer posible otro tipo de sociabilidad.

El término en inglés que utilizó Gray para la cualidad espacial de E.1027 subraya la cualidad *queer* performativa –es un *living room*– y carece del evidente trasfondo erótico del *boudoir*. Mientras tanto, la arquitectura de la materia es sugerente; en la esquina más interior de la sala, detrás de la gran cama, hay un hueco para una ducha, separado sólo por una pantalla que no llega al techo. El espacio está de cierto modo enmascarado porque la pantalla se pintó del mismo color amarillo pálido que el muro de atrás. Una franja de espejo en la esquina de la pantalla y la otra pared aumenta la confusión, pues el reflejo produce el efecto de ver más allá de la pared. No te pueden ver cuando te duchas, pero el sonido del agua se vierte por la habitación.

La arquitectura de Gray muestra una gran atención a la superficie, a lo expuesto y lo enmascarado. El arquitecto del siglo XIX, Gottfried Semper, consideraba la arquitectura como máscara y decoración. Incluso escribió que el artista "en tiempos de alto desarrollo artístico también enmascaró el material de la máscara".¹⁶ Otra idea fundamental en el pensamiento de Semper es la importancia primordial del revestimiento, *Bekleidung*. Semper revirtió el orden jerárquico en el que el revestimiento es secundario frente a la estructura. Sostenía que la estructura existe como parte del muro, pero que la importancia del muro es el cerramiento espacial visible. Gray estaba segura de su enfoque: "La cosa construida tiene mayor importancia que la forma en la que uno la construye".¹⁷ La idea del espacio de Semper se conecta con la textura de la pared que encierra. En otras palabras, es el vestido el que decide la arquitectura, no sólo el gancho de la ropa.

La relación entre cuerpo y arquitectura está asociada con el revestimiento visible. Los muros definen los cuerpos en la misma forma en que la vestimenta lo hace, o la forma en que las máscaras operan, desde afuera y hacia adentro. Los muros proveen un segundo contenedor, después del vestido, para el cuerpo, pero la envoltura también construye la identidad del habitante. Para seguir a la teoría *queer*, el yo se constituye en la relación con la gente (una audiencia, un amante o una relación de afinidad) y en la interacción con las cosas (un espejo, una silla o un tramo de escaleras). La cualidad *queer* material se sitúa en la superficie, es decir, en la interrelación de la materia construida y el sujeto activo.

El piso de la sala de estar de E.1027 tiene baldosas blancas, excepto por una sección con baldosas negras. Las negras, como en una extensión doblada, continúan en un rectángulo sobre el muro blanco encajado. La cama y una alfombra de lana son superficies más gruesas colocadas dentro de esta composición doblada. Una superficie acolchada en la pared media entre la cama y las baldosas de la pared. Eileen Gray sostiene: "La arquitectura en sí debe ser su propia decoración".¹⁸ En su arquitectura, todo es parte de la composición. Una pintura que se pudiera quitar era considerada por Gray como nociva para la armonía del conjunto.

La terraza del piso superior es un borde a lo largo de la casa hacia el Mediterráneo. La división entre la sala de estar y el balcón es móvil y variable. Consiste en un ventanal de piso a techo en forma de acordeón, que puede ser completamente doblado hacia un lado. La inestabilidad del ventanal se destaca aún más por la falta de marco o la diferencia de altura entre el balcón y la sala de estar. Es un piso continuo, revestido con las mismas baldosas blancas.

Gray amuebló el exterior. En una de sus fotografías, en la edición de invierno de *L'Architecture Vivante* ("E.1027: Maison en Bord de Mer", 1929) colocó en la escena la silla Transat, con vestidura de piel, sobre la alfombra *Marine d'abord* en el balcón de la sala de estar abierta al aire libre e invitó al espectador a disfrutar de la vista de Montecarlo y el mar. Ahí montó también una mesa de comedor con cubierta de corcho (para reducir el sonido de los cubiertos) y una lámpara ajustable en un tapete.¹⁹ Por medio de un perfil impredecible, el borde del balcón se convierte en parte del centro y la sala se convierte en parte del exterior. E.1027 está plegada alrededor de sí misma –el interior se envuelve alrededor del exterior. Gray no sólo revierte el interior y el exterior, sino que también cambia el significado de estar dentro o fuera. La división simple y las connotaciones de dentro o fuera son perturbadas –hechas *queer*.

La arquitecta Jennifer Bloomer, entre otros, ha ampliado la discusión actual acerca de la dicotomía de la estructura y la ornamentación, al señalar la forma en que la estructura ha sido etiquetada como masculina y la ornamentación como femenina. De esta dicotomía se establece que el ornamento ha sido, y aún lo es, considerado en gran medida como superficial, mientras que la estructura resulta esencial. Bloomer nos pide reflexionar sobre la inseparabilidad de los términos, en artefactos que al mismo tiempo son ornamentales y estructurales.²⁰ Lo *queer* trabaja para desestabilizar los regímenes que separan, basados en pensamientos y percepciones binarias; el pensamiento que construye al hombre y la mujer como oposiciones jerarquizadas, masculino y femenino, heterosexual y homosexual.

Lo *queer* ha llegado a significar disonancia, pero, como lo explica Judith Butler, el término no debe ser completamente definido para mantenerse como un dispositivo crítico a fin de transgredir la categorización. No obstante, pensar lo *queer* como disonancia es un modo de entender más fácilmente la forma en que lo *queer* perturba lo certero y definitivo. La disonancia aparece una y otra vez, y trasgrede fronteras.

La forma de nombrar las cosas de Eileen Gray y su juego con los textos son significativos. Ella usa el lenguaje de una forma provocativa, como para promover otras maneras de pensar sus diseños y espacios. En E.1027 usó estenciles para pintar textos en la arquitectura. Debajo de una lámpara sorprendentemente fálica, que asoma de la pantalla de la entrada, escribió "DÉFENSE DE RIRE" (prohibido reírse).²¹ Hay dos posibles entradas, pero Gray nos ayuda; el texto que parece haber sido copiado de la señalización

de tránsito “*SENS INTERDIT*” (sentido contrario) indica el camino equivocado –esa entrada te llevaría a los espacios privados del edificio. El texto juega con los dobles significados, “sentimientos prohibidos”, pero si lo dices en voz alta en francés, suena como lo opuesto: *sans interdit*, sin prohibición. Gray le toma el pelo al visitante. “*ENTREZ LENTEMENT*” (entre lentamente) está escrito en la pared de la entrada formal de la casa. Como lo señala Sylvia Lavin, ella evoca “tipos de movimiento incontenibles por los interiores arquitectónicos”.²² El significado se crea mediante actos performativos. La mezcla por parte de Gray de técnicas, textos en las entradas y pantallas desestabiliza las reglas dadas. Es una estrategia para crear distancia a lo dado por hecho, una disonancia.

Hay otra disonancia en el ámbito personal de los arquitectos involucrados. Si Gray hubiera diseñado la casa para alguna amante o enteramente para ella, E.1027 podría haberse establecido en el ámbito de una cultura homosexual separada. En lugar de esto, estaba Jean Badovici, que no sólo fue cliente de Gray, sino también arquitecto asistente y amigo cercano de ella. El término *queer* desestabiliza esta dicotomía de la homosexualidad y la heterosexualidad. Aun si el proceso de construcción de E.1027 también incluyó a Badovici, con respeto a la producción individual de ambos, el edificio siempre se le atribuye a Gray.²³ La construcción del nombre E.1027 puede ser interpretado también como un comentario a este respecto: E es por Eileen; 10, por la décima letra del alfabeto, J; 2, por B, y 7 por G; un arquitecto enmarcado por el otro. Él era su protegido y la generosidad de Gray hacia Badovici está bien documentada. Aquí ocurre una severa difuminación de los roles de género, lo que desafía una simple división en las relaciones “normales”.

En las superficies que se doblan en la sala de estar, Gray también agregó una carta marina del Caribe en la que escribió “*INVITATION AU VOYAGE*” en letras grandes. La interpretación normal es que el habitante debería sentirse como un turista e imaginar lugares distantes. Las connotaciones marítimas y en forma de barco lo subrayan. Sus partes móviles le dan una cualidad nómada que Gray llama *le style ‘camping’*;²⁴ pero una interpretación tiene que parar ahí. El texto pintado con estencil por Gray es también una referencia al poema de Charles Baudelaire, “*L’invitation au voyage*”, de 1860.

Baudelaire escribió varios de sus poemas a las lesbianas y en ellos romanzó su estatus de ilegales así como su decadencia.²⁵ Sus libros fueron populares en el París de los años veinte. En “*L’invitation au voyage*”, Baudelaire le pide a su hijo y a su hermana unirse donde “...*tout n’est qu’ordre et beauté, luxe, calme et volupté*”,²⁶ que puede ser interpretado como una descripción de la distante isla-paraiso de Lesbos. La amiga de Gray, Natalie Barney, y algunas de sus afinidades compartían un deseo utópico de establecer una colonia lesbiana ahí.

El poema también inspiró el cortometraje surrealista *L’invitation au voyage*, de 1927, escrito y dirigido por Germaine Dulac. Dulac, otra mujer que amaba mujeres, fue una figura central del movimiento de vanguardia del cine francés de los años veinte. La teórica de cine Anneke Smelik escribe que Dulac no está sola, sino que es parte de una tradición de cine gay y lésbico en los inicios de la pantalla grande. También nos cuenta que los filmes de Dulac han sido analizados como críticas a la heterosexualidad.²⁷ La fantasía tiene un importante papel en este cuento sobre una noche de fiesta de una mujer casada en un cabaret. Así, este texto en estencil no sólo te invita a países lejanos, sino que le recuerda al espectador las fantasías de la vida nocturna parisina.



El borde del balcón con tapete y la alfombra de la terraza. Collage: Katarina Bonnevier

Closet

Una escalera en espiral corre por E.1027, pero sólo es visible desde el exterior, donde se ve en la azotea. A pesar de su posición central en la casa, los escalones están enmascarados detrás de pantallas y muros, para no ser vista cuando se está en el interior. Para llegar a la escalera desde los espacios principales adyacentes se tiene que dar la vuelta a la esquina y abrir una puerta secreta, detrás de la cual el camino interior hacia la planta baja inferior está escondido. Un visitante nuevo creerá que se debe salir para llegar al piso de abajo. La escalera no está tratada como un elemento escultórico en el interior o como un motivo en la fachada; en cambio, la belleza en la curva de la espiral de concreto, reforzada por la luz rasante proveniente de un tragaluz, no se revela sino hasta que se encuentra la puerta.

La escalera enmascarada oculta huecos para clósets en sus paredes, algunos accesibles desde el interior de la envolvente y otros desde los espacios circundantes –una especie de doble interioridad, así como un doble ocultamiento. El mayor secreto de E.1027 es que ofrece espacios para secretos, con capas de interiores dentro de sus interiores.

El "clóset" es una importante metáfora arquitectónica que crece fuera de la matriz heterosexual. Estás en el clóset cuando ocultas tu sexualidad y sales (del clóset) cuando declaras tu homosexualidad. Varios teóricos, como la crítica literaria Eve Kosofsky Sedgwick,²⁸ han reflexionado sobre el término clóset. La crítica de arquitectura Aaron Betsky intenta en *Queer Space. Architecture and Same-Sex Desire* considerar el clóset no sólo como una metáfora, sino también como un espacio material.²⁹ Las formas de pensar y las normas se vuelven más obvias cuando se visualizan mediante metáforas arquitectónicas. Son tan difíciles de cambiar, desafiar, retar o romper como nuestro ambiente construido.

Cuando el arquitecto Henry Urbach, en su ensayo "Closets, Clothes, disClosure", compara el clóset metafórico con el contenedor material para ropa, encuentra que no son tan diferentes como pudieran parecer.³⁰ El clóset homosexual ayuda a la heterosexualidad a presentarse a sí misma con certeza, de la misma manera que el espacio de almacenamiento alberga las cosas que amenazan con ensuciar la habitación. Enfatiza que la estabilidad de estos arreglos depende de la relación arquitectónica entre el clóset y el cuarto. Su interdependencia significaría que cuando su relación arquitectónica se vuelve *queer*, se convierte en disonante de lo esperado; la norma fija también se desestabiliza.

Urbach define el clóset material como una especie de cavidad en el muro. Difiere significativamente de los roperos, cofres y armarios, que por sí mismos son muebles aislados, objetos móviles que encierran la ropa dentro del recinto de la habitación. El clóset, adyacente a la habitación, pero más allá de ésta, pocas veces se elabora como un espacio en sí. Se coloca dentro de la pared, aunque se dice que está "dentro" de la habitación. En la *chambre d'amis* (el cuarto de los amigos) en la planta baja inferior de E.1027, encuentras un elegante clóset empotrado. Comprende un muro completo, pero el muro se entiende como una pieza de mobiliario. El deseo de Gray era "¡que los muebles mismos, al perder su propia individualidad, se fundieran dentro del ensamble arquitectónico!"³¹ La división convencional entre la decoración interior y el edificio es inútil, dado que esta arquitectura está hecha por cómo se funden. El mobiliario resultó ser arquitectura.

Convencionalmente, la puerta del clóset se oculta con el mismo papel tapiz o pintura del muro que lo rodea; un clóset debe ser accesible pero discreto. Sin embargo, como siempre, la máscara revela y esconde al mismo tiempo. Un hueco entre el muro y la puerta, las manijas y bisagras de la puerta, o el espacio sin amueblado de enfrente indican el espacio que está detrás. El cubo de la escalera en E.1027 también está en el clóset por su puerta, ajustada al ras dentro de la pared del pasaje contiguo. La puerta no tiene marco ni decoración en su superficie plana. Aún más, cuando la puerta está completamente abierta, se vuelve parte de otra pared que cierra el pasaje entre el área de servicio del edificio y la sala de estar. Esta puerta es, entonces, un dispositivo de enmascaramiento, el cual, por medio de la intervención, puede dividir la construcción en dos edificios separados.

Cuando está abierta, el pasaje es un mediador denso entre las partes más aisladas del edificio (la recámara, el baño y la planta baja inferior) y la sala de estar pública. Es como si te movieras dentro de un muro. Cuando está cerrada, la distinción entre lo privado y lo público es más explícita, como la convención desarrollada en el siglo anterior lo prescribiría.

Salon

Antes de que el análisis de E.1027 continúe, tengo que hacer una desviación hacia París. Durante sus años como estudiante de arte en París, a principios de 1900, a Gray la acompañaba su novia Jessie Gavin.³² Gavin pasaba como hombre y por esta razón podían pasearse en público, en lugares y a horas del día en que hubiera resultado imposible hacerlo para dos mujeres "solitarias".³³ Gray personificaba a la Nueva mujer: segura de sí misma, profesional, con el cabello corto. Tuvo relaciones amorosas con mujeres y hombres, pero vivió la mayor parte de su vida con su empleada doméstica Louise Dany. Esta

constelación familiar está en contra de la norma de la familia nuclear, pero reinstala la diferencia de clase.

Las Nuevas mujeres de París, a principios de 1900, desafiaban las concepciones de las mujeres como seres privados.³⁴ Fumaban en público, se juntaban en bares y cafés, y manejaban automóviles.³⁵ Estas escenas sugieren, en palabras de la teórica de arte Griselda Pollock, "la revolución social asociada a la reinención sostenida de las mujeres de sí mismas".³⁶ Incluso cuando eran



Escalera *enclosetada* y clóset en el cubo de la escalera. Fotografía: Katarina Bonnevier

consideradas decadentes, cincuenta años antes esas escenas en París sólo hubieran significado el estatus de las mujeres como prostitutas. El modelo del siglo XIX de la respetable mujer doméstica es el fondo de por qué la decoración interior fue marcada con el género femenino. La historiadora de arquitectura Penny Sparke escribe:

La decoradora de interiores comenzó a ocupar una posición intermedia, al mantener su compromiso con los vínculos culturales entre lo doméstico y lo femenino, pero operando fuera del hogar en el contexto de lo “masculino”, la esfera pública del trabajo definido como profesional en lugar de como aficionado.³⁷

Gray critica a los arquitectos de vanguardia que se interesan en el exterior y no en el interior: “La arquitectura exterior parece haber interesado a los arquitectos de vanguardia a expensas de la arquitectura interior”.³⁸ Su declaración tiene implicaciones de género, pues el exterior tenía un estatus más alto al ser marcado como masculino, y los arquitectos de vanguardia, a los que se refiere, lo más probable es que fueran hombres. Ella pensaba que el interior debía dominar al exterior y no ser la consecuencia accidental de la fachada.

Eileen Gray siempre fue un huésped bien recibido en el salón que Natalie Barney organizaba en su hogar, en la calle Jacob 20, en París. En *Feminism and Theatre*, Sue Ellen Case escribe sobre el salón como un teatro personal y un lugar donde las mujeres fueron una fuerza importante en la formación de una discusión pública.³⁹ El salón se lleva a cabo en un *salon*, pero es el acto lo que lo convierte en un salón. Así, en el salón en cuestión, “el salón de teatro”, la utilería y los telones de fondo, las puestas en escena –diálogos, coqueteos, lecturas, *tableaux vivants*– se tejen en conjunto por el compromiso de los participantes en un momento y un tiempo dados. Es una arquitectura performativa, lograda mediante cuerpos y paredes, conversaciones y disfraces, mobiliario e intrigas.

Hay una distinción borrosa entre el teatro y la vida, ya que la audiencia, que consistía de amigos y conocidos, eran también los actores y el lugar para el salón era la casa donde vivía la *salonnière*. El salón es parte de la esfera pública, pero se lleva a cabo en un espacio privado. Este ejemplo apunta a un aspecto de clase de la cultura del salón –las mujeres de los salones eran privilegiadas–, pero sugiere que puede haber otras opresiones que

hacen de los salones lugares de disturbio. El salón de Barney fue importante en la puesta en escena de una vida lésbica que contrarrestaba la invisibilidad de las lesbianas en la vida cotidiana. Aun cuando la homosexualidad en Francia en aquel tiempo era escandalosa, al menos no era criminalizada. Constant escribe:

[...] Gray se mantuvo discreta a principios de los años veinte sobre su relación con la famosa cantante Marisa Damia (seudónimo de Marie Louise Damien). La sociedad parisina podía tolerar este comportamiento poco convencional, siempre que se mantuvieran las formas externas de decoro.⁴⁰

Barney tenía otra postura: ella consideraba el escándalo como la mejor manera de deshacerse de las molestias.⁴¹ Existen múltiples historias de sus encuentros amorosos actuados públicamente en el Bois de Boulogne, en la ópera o en su propio templo en el jardín, el *Temple de l'Amitié* (templo de la amistad). La teórica *queer* Judith Halberstam expone que el lesbianismo “convencionalmente ha sido asociado con lo asexual, lo escondido, lo ‘esporádico’ y lo invisible”.⁴² Hay un esfuerzo heteronormativo para limpiar a las lesbianas de las actividades sexuales. Cuando tomamos el ejemplo de Barney, que ha sido marcada por un tipo de hipervisibilidad, la tendencia a la desaparición en relación con las lesbianas se puede ver como una negación normativa. Las relaciones sexuales “indecentes” no son “menos importantes”; están en el centro de por qué el deseo por el mismo sexo fue, y aún es, provocativo –éstas siempre se anidan dentro del análisis.

Aaron Betsky, quien principalmente se refiere a la cultura de los hombres homosexuales, argumenta que el clóset es el principio fundamental para el espacio *queer*. Creo que es un principio de tantos, pero no necesariamente de cada expresión espacial de la cualidad *queer*. Insistir en el clóset limita el espacio *queer* a una dicotomía de la heterosexualidad y la homosexualidad. El acto de encerrarse en el clóset es una forma normativa para descartar el espacio *queer* de los márgenes de la normalidad y contenerlo dentro del otro desviado.

La imagen se vuelve diferente si las culturas del deseo femenino por el mismo sexo no sólo se añaden, sino que se toman como punto de inicio. Dado que en el París de los años veinte las mujeres que amaban a otras mujeres, como

la poeta Gertrude Stein y la interiorista Elsie de Wolfe, fueron capaces de ser abiertas en su relación, aunque de forma discreta, hacerlas a ellas y a sus espacios menos visibles de lo que fueron, es un error opresivo. Ellas pelearon y se convirtieron en modelos a seguir para lograr la libertad de aparecer de manera independiente en público y en su vida profesional. El rol central de esta red en la refinación y redefinición de los principios fundadores del movimiento moderno ha sido frecuentemente pasado por alto.⁴³ Ponerlas en el clóset solo le sirve a la homofobia. Esta cultura lésbica explícita estuvo en mucho mayor medida en el centro de la cultura dominante de lo que normalmente se reconoce por la historiografía. En los años veinte, Gray se encontraba entre los diseñadores dominantes en Francia y no tuvo para nada el papel marginal que más tarde se le atribuyó.⁴⁴

Es correcto, claro, pensar sobre el clóset también en referencia a las lesbianas, pero me parece igual de importante relacionar los espacios de este grupo con la vida íntima ordenada para todas las mujeres por la ideología del siglo XIX. Tal vez no fue una red enteramente homosexual de mujeres, pero en definitiva fue un ambiente homosocial femenino el que en gran parte le dio forma a la domesticidad de la modernidad. Sparke nota que De Wolfe tenía un círculo “abrumadoramente femenino”⁴⁵ de amistades, partidarios y clientes: “Mientras su homosexualidad sin duda la llevó a tener un contacto cercano y amistad con muchas mujeres [...] fue su ‘homosociabilidad’ la que resultó más significativa para acercarla a sus proyectos profesionales”⁴⁶ La estrategia de De Wolfe fue una admiración mutua entre arquitecta y cliente, en la que el proyecto creativo se convirtió en una confirmación recíproca. De hecho, quizá no sea posible hacer una distinción clara entre homosexualidad y homosociabilidad.⁴⁷

Fue en este contexto que Gray pudo establecerse como diseñadora y productora de trabajos de laca y alfombras. En 1921 abrió la tienda de diseño interior Jean Désert –su seudónimo masculino–, donde vendía sus diseños de mobiliario, tapetes, lámparas y espejos. Desde el inicio, Jean Désert tuvo un grupo de clientes que la apoyaban con que eran parte de su red de mujeres que amaban a otras mujeres. Por ejemplo, la pintora Romaine Brooks, la amante de Natalie Barney, y la propietaria de la tienda de libros en inglés Shakespeare and Company, Sylvia Beach.⁴⁸ Elizabeth de Gramont, una de los huéspedes más frecuentes

en los salones de Barney, fue la primera persona en Francia en hablar sobre el trabajo de Gray, en 1922.⁴⁹

Las mujeres son frecuentemente restringidas a crear una habitación para ellas dentro de una estructura creada por los hombres. Lo interesante sobre el salón de Barney y la casa de Gray es que no se quedan dentro de los límites, sino que reelaboran las fronteras mismas del lugar inamovible. El salón de Barney fue un “espacio *queer*”, tanto en el sentido performativo como en la arquitectura física, ya que creaba una disonancia en los espacios de la heteronormatividad. Su salón no estaba disfrazado, en el sentido de estar escondido, sino extravagantemente enmascarado dentro de la cultura dominante. El teatro del salón y las estrategias de E.1027 resisten la división simple entre lo privado y lo público. No sólo revierten el orden jerárquico entre lo femenino, señalado adentro en “lo privado”, y lo masculino, señalado afuera en “lo público”, sino que también hacen que se deslicen.

Boudoir

Hay una duplicación del tema del *boudoir* en la planta baja superior de E.1027 –la sala de estar y el “*boudoir-estudio*”.⁵⁰ La primera, provocativamente expuesta, con la cama como pieza central, un lugar para atender a los invitados; el segundo, en el clóset, bien oculto de la sala de estar con una pantalla y un muro sobrepuesto que contiene un bar plegable. Tal como la sala de estar extrovertida, la recámara oculta también performa como un *boudoir* grayiano multifuncional, completado con una extravagante cama que emerge del muro, recubierta de pieles y pliegues coloridos, que se mantendría elegante aun cuando se encontrara

plegada; una porción del estudio dispuesta con una mesa para escribir, luz difusa y un intrincado archivero, y, detrás del *coiffeuse* (tocador) brillante, recubierto de aluminio, un gabinete delgado parecido a una pantalla de agua corriente; un lavabo y un espejo desplegable con un bandeja satélite para “*CHOSSES LÉGÈRES*” (cosas ligeras). A diferencia de la sala de estar extrovertida, sin embargo, la recámara se esconde dentro del cuerpo del edificio.

Un balcón privado con una cama de verano provee a la recámara de un escondite exterior –protegido por la esquina del edificio y fuera de la vista desde el largo balcón hacia el mar. Detrás de la recámara hay otro lugar para bañarte –un

Puerta de la escalera y pasaje entre el *boudoir* abierto y el *boudoir* escondido. Collage: Katarina Bonnevier



baño en regla, separado como un espacio distinto y con la mayor privacidad en esta secuencia de espacios encerrados. Una pequeña escalera exterior hace posible salir a los jardines inferiores; a pesar de la cercanía con el baño, su independencia está asegurada.

Gary hizo un gran esfuerzo por moderar la visibilidad de la recámara y sus espacios adyacentes, de tal manera que su presencia no llamara la atención de los visitantes en la sala de estar pública. El pasaje estrecho hacia los espacios escondidos es un receso de la sala. Para llegar a la recámara, los invitados deben entrar a las alas rodeando las esquinas. Cuando está abierto, el bar que Gray empotró en los muros del pasillo enmascara aún más el posible vínculo espacial. Sin embargo el nicho-pasaje puede ser visto también como un escenario, con el bar como parte de la escena. Así, se atrae la atención sobre lo que podría dormir detrás. Aquel que quiera ver, verá. Podríamos comparar esto con la lesbiana “invisible”: dos mujeres tomadas de la mano podrían no ser sólo amigas, aquél que conoce los códigos se preguntará si son amantes.

Hay tres maneras de salir de este interior escondido dentro de otro interior: por el baño, por la sala de estar y por el balcón. Además, Gray escondió las salidas desde la recámara. “Gracias a la disposición de esta habitación (por medio de traslapes), las puertas son invisibles desde el interior”.⁵¹ La posibilidad, tanto de entrar a la recámara como de salir sin ser visto, evoca el juego de las escondidas, los amoríos secretos y las rutas de escape seguras. A pesar de la extrema interioridad de la recámara no hay sensación de confinamiento. De hecho, todos los espacios del edificio, a excepción del cuarto de servicio, tienen varios vínculos posibles, así como conexión directa con el jardín. Los vínculos entre habitaciones pueden ser vistos como códigos contruidos para el movimiento. Nunca entras a una habitación directa-

mente, sino que siempre te mueves alrededor de las esquinas. Como Silvia Lavin comenta: “E.1027 está, de hecho, repleta de eso que llamamos pasajes secretos, rutas de escape seguras que poco tienen que ver con las puertas y ventanas convencionales”.⁵² Las puertas y las ventanas son elementos normalmente privilegiados en la arquitectura. En la arquitectura de Gray, las puertas están escondidas y las ventanas subordinadas a la ventilación o se hacen desaparecer.

Cortina

E.1027 puede ser entendida como un desafío performativo a la matriz heterosexual. Es del todo reconocible como una casa para habitar; simultáneamente, no se ajusta a la familia nuclear. Aquí vives de otra manera; el edificio está cargado sexualmente y es ambiguo. E.1027 parece, en palabras de Silvia Lavin, “ofrecer acceso a una vida fuera de las reglas del comportamiento civilizado y de la arquitectura convencional”.⁵³ Si la arquitectura agrava las normas culturales, hay mucho que aprender de un caso de subversión como éste. En mi opinión, la casa de Gray ofrece una sugerencia construida para un modo de vida no heterosexual.

Gray buscó construir desde la emotividad, pero “una emotividad purificada por el conocimiento; enriquecida por la idea”.⁵⁴ Se opuso, mediante la búsqueda de la complejidad y la sutileza, a una arquitectura simplista de oposiciones, a la división entre pensamiento y cuerpo, superficie y estructura, lo bello y lo práctico. Gray no veía el placer de la vista como algo opuesto al bienestar y el confort de los habitantes del edificio. E.1027, dependiendo del contexto cultural, puede ser entendida como una crítica feminista hacia la cultura arquitectónica, que tiene una relación dudosa con la (homo) sexualidad y que mantiene un gusto masculinista normativo convencional.

La versión original en inglés de este texto fue publicada en Hilde Heyen y Gulsum Baydar (eds.), *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture* (Nueva York y Londres: Routledge Taylor & Francis, 2005). Ésta es su primera publicación en español. Traducción: Cristina López Uribe.

Notas

Quiero agradecer a las siguientes personas por ayudarme con este ensayo: Marie Carlsson, Karin Drake, Tiina Rosenberg, Eva Vaihinen, del grupo del Departamento de Estudios de Género de la Universidad de Estocolmo; Catharina Gabrielsson, Katja Grillner, Lars Raattamaa, Malin Zimm y los demás del grupo de investigación de teoría crítica en arquitectura, *xakt*, de la Escuela de Arquitectura, KTH.

1. “[...] á créer une atmosphère intérieure en harmonie avec les raffinements de la vie intime moderne, tout en utilisant les ressources et les possibilités de la technique courante” (con énfasis de la autora), Eileen Gray y Jean Badovici, *L'Architecture Vivante* 26 (1929), 23.
2. El teórico de cine y de la cultura de masas, Alexander Doty, usa los términos *queer* y *queerness* como “[...] un rango de expresiones no heterosexuales dentro de, o en respuesta a, la cultura de masas. Este rango incluye específicamente expresiones gay, lesbianas y bisexuales, pero también otras posiciones potenciales no heterosexuales (que potencialmente sean

inclasificables)”. Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass culture* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1997), xvi.

3. La literatura sobre Gray y E.1027 es extensa, mis referencias principales son dos biografías: Peter Adam, *Eileen Gray: Architect, Designer: A Biography* (Londres y Nueva York: Thames and Hudson, 1987), y Caroline Constant, *Eileen Gray* (Londres: Phaidon, 2000). El análisis de Ethel Buisson y Beth McLendon ha sido de gran importancia para mi entendimiento de E.1027: Buisson y McLendon, “Eileen Gray”, *Archère* (1996), , así como Lynne Walker, “Architecture and Reputation: Eileen Gray, Gender and Modernism”, en Brenda Martin y Penny Sparke (eds.), *Women's Places: Architecture and Design 1860-1960* (Londres y Nueva York: Routledge, 2003), y Eileen Gray y Jean Badovici, “E.1027: Maison en Bord de Mer”, *L'Architecture Vivante* 26 (1929).
4. Algunas de estas incertidumbres fueron resueltas en una visita al sitio el 17 de octubre de 2003, aún cuando el edificio se veía muy distinto a sus mejores años. E.1027 estuvo abandonada y fue dejada al

deterioro, afortunadamente Christine Coulet, de la municipalidad de Roquebrune-Cap Martin, dueña de E.1027, me informó que se iba a restaurar con todos los detalles, colores y muebles de 1929 –año en que Gray la consideró como terminada–, y que se abriría para visitarla.

5. Muchos conocen E.1027 no por su arquitectura quebrantadora de normas, sino como el edificio con el que Le Corbusier estaba obsesionado. La historiadora Beatriz Colomina ha escrito acerca del deseo de Le Corbusier por E.1027 y Eileen Gray en “Battle Lines: E.1027”, en Diana Agrest, Patricia Conway y Leslie Weisman (eds.), *The Sex of Architecture* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1996), 167-182. Le Corbusier enmarcó firmemente la antes solitaria E.1027 cuando construyó en el terreno adyacente. También marcó las paredes mismas de E.1027 con varios murales. Aun cuando esta historia es importante, victimiza a Gray y la atención se aleja de su arquitectura para acercarse al arquitecto masculino dominante. Este punto de vista es retomado por la historiadora de la arquitectura Sylvia Lavin en “Colomina’s Web:

- Reply to Beatriz Colomina", *The Sex of Architecture*, 183-190.
6. *Queer*, en el sentido de desviado de lo esperado o de lo normal, ha sido usado antes como un término coloquial ofensivo para una persona abiertamente homosexual. Por décadas, *queer* fue usado únicamente como un adjetivo peyorativo para gays y lesbianas, pero en los años noventa el término ha sido recuperado sistemáticamente por activistas gays y lesbianas como un término de autoidentificación. La palabra se usa como un término de orgullo desafiante para superar las identidades limitantes.
 7. Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer*, xi.
 8. Lynne Walker, "Architecture and Reputation", 104.
 9. Sus medidas son 6.3 x 14 metros; la sala de estar es el espacio interior más amplio de E.1027.
 10. Para mayor información sobre la idea del *boudoir* en el movimiento moderno, ver Anne Troutman, "The Modernist Boudoir and The Erotics of Space", en Hilde Heyen y Gulsum Baydar (eds.), *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture* (Nueva York y Londres: Routledge Taylor & Francis, 2005).
 11. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Nueva York y Londres: Routledge, 1990).
 12. "...un moment dans une recherche plus générale", Eileen Gray y Jean Badovici, "Description", 28.
 13. Judith Butler, "Is Kinship Always Already Heterosexual?", *Differences* 13-1 (2002), 14.
 14. Judith Butler, "Is Kinship...", 37.
 15. Eileen Gray y Jean Badovici, "Description", 28.
 16. Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 257.
 17. "La chose construite a plus d'importance que la manière dot on la construit", Eileen Gray y Jean Badovici, "Description", 28.
 18. "C'est l'architecture qui doit être à elle-même sa propre décoration", Eileen Gray y Jean Badovici, "De l'éclectisme au doute" ("Del eclecticismo a la duda"), 19.
 19. Eileen Gray y Jean Badovici, "L'architecture Vivante", lámina 37 (el tapete, a color, también se muestra en la lámina 50), 39.
 20. Jennifer Bloomer, "Abodes of Theory and Flesh: Tables of Bower," *Assemblage* 17 (abril de 1992), 12.
 21. Esta interpretación me la dio Christine Coulet, durante mi visita a E.1027, quien la obtuvo de Renaud Barrès, el arquitecto local involucrado en la restauración de E.1027.
 22. Sylvia Lavin, "Colomina's Web", 187.
 23. Lynn Walker explica el problema de que, en la colaboración entre un hombre y una mujer, el edificio frecuentemente se le atribuye al hombre. "Las suposiciones culturales acerca del papel auxiliar de la mujer y su naturaleza subordinada toman el control", Lynn Walker, "Architecture and Reputation", 100.
 24. Eileen Gray y Jean Badovici, "Description", 25.
 25. Elizabeth Wilson, "The City of the Floating World", *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women* (Berkeley: University of California Press, 1992), 6.
 26. "Todo es orden y belleza, lujo, calma y voluptuosidad", Charles Baudelaire, *Paris Spleen* (1869).
 27. Anneke Smelik, "Feminist Film Theory", en Pam Cook y Mieke Bernik (eds.), *The Cinema Book* (Londres: British Film Institute, 1999), 353-365, en www.let.uu.nl/womens_studies/anneke/filmtheory.html, portal de la Universidad de Utrecht, 15 (consultado el 30 de junio de 2016). Algunas escenas del filme de Dulac se muestran en el documental de Greta Schiller, *Paris Was a Woman* (Londres: Peccadillo Pictures, 2000).
 28. Eve Kosofsky Sedgwick, *The Epistemology of the Closet* (Berkeley: University of California Press, 1990).
 29. Aaron Betsky, *Queer Space, Architecture and Same-Sex Desire* (Nueva York: William Morrow, 1997).
 30. Henry Urbach, "Closets, Clothes, disClosure", en Katerina Rüedi, Sarah Wigglesworth y Duncan McCorquodale (eds.), *Desiring Practices. Architecture, Gender and the Interdisciplinary* (Londres: Black Dog Publishing, 1996).
 31. "Que les meubles mêmes, perdant leur individualité propre, se fondent dans l'ensemble architectural!", Eileen Gray y Jean Badovici, "De l'éclectisme au doute", 20.
 32. Peter Adam, *Eileen Gray*, 34.
 33. Para leer más sobre las posibilidades que la vestimenta masculina podía dar a las mujeres y la importancia del travestismo para los logros feministas, ver Rudolf M. Dekker y Lotte C. van de Pol, *The Tradition of Female Cross-dressing in Early Modern Europe* (Houndsmills y Londres: Palgrave MacMillan, 1989), y Tiina Rosenberg, *Byxbegär* [Deseo de pantalones] (Gotenburg: Anamma, 2000).
 34. Como Dolores Hayden y Griselda Pollock, entre otros, han revelado, la mujer respetable del siglo XIX se construyó como privada. El dominio femenino se convirtió en el interior, donde ella era parte de la decoración para reflejar la propiedad masculina. El hombre honorable era activo en la vida pública, mientras que una "mujer pública" era el término para las mujeres que vendían servicios sexuales. Ver, por ejemplo, Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (Londres y Nueva York: Routledge, 1999), 179.
 35. Gray compró su primer coche, un Chenard & Walker, en 1908; Peter Adam, *Eileen Gray*, 65.
 36. Griselda Pollock, *Differencing the Canon*, 179.
 37. Penny Sparke, "Elsie de Wolfe and Her Female Clients, 1905-15: Gender, Class and the Professional Interior Decorator", en Brenda Martin y Penny Sparke (eds.), *Women's Places: Architecture and Design 1860-1960* (Londres y Nueva York: Routledge, 2003), 48.
 38. "L'architecture extérieure semble avoir intéressé les architectes d'avant-garde aux dépens de l'architecture intérieure", Eileen Gray y Jean Badovici, "Description", 23.
 39. Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre* (Londres: MacMillan, 1988), "Personal Theatre", 46-61. Muchos académicos han estudiado la importancia del salón como un lugar donde las mujeres conformaron y participaron de los sucesos políticos y sociales de aquellos tiempos. Por ejemplo, Dena Goodman, *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment* (Nueva York: Cornell University Press, 1994).
 40. Caroline Constant, *Eileen Gray*, 9-11.
 41. Meryle Secrest, *Between Me and Life: A Biography of Romaine Brooks* (Londres: Macdonald & Jane's, 1974), 275.
 42. Judith Halberstam, *Female Masculinity* (Durham y Londres: Duke University Press, 1998), 56.
 43. Shari Benstock hace un análisis más profundo de este tema en relación con la literatura, en *Women of the Left Bank, Paris 1900-1940* (Londres: Virago, 1987).
 44. Lynn Walker, "Architecture and Reputation", 95.
 45. Penny Sparke, "Elsie de Wolfe", 49.
 46. Penny Sparke, "Elsie de Wolfe", 50.
 47. Comparar con las ideas sobre la relación entre sujetos masculinos de Eva Kosofsky Sedgwick: "La importancia de la categoría 'homosexual' no viene necesariamente de su relación reguladora hacia una emergente o ya consolidada minoría de personas o deseos homosexuales, sino de su potencial para dar forma a la constitución social", Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire* (Nueva York: Columbia University Press, 1985), 86.
 48. Caroline Constant, *Eileen Gray*, 51.
 49. Elizabeth de Gramont, "Les Laques d'Eileen Gray", *Feuillets d'Art* 3 (marzo de 1922), 147-148. El trabajo se publicó anteriormente en *Vogue* (finales de agosto de 1917), "An Artist in Laquer", 29. Caroline Constant, *Eileen Gray*, 248.
 50. Eileen Gray y Jean Badovici, "Description", 31.
 51. "Grace à la disposition de cette chambre (par désaxement) les portes sont invisible de l'intérieur", Eileen Gray y Jean Badovici, "Description", 31.
 52. Sylvia Lavin, "Colomina's Web", 187.
 53. Sylvia Lavin, "Colomina's Web", 187.
 54. "[...] une emotivité purifiée par la connaissance; enrichie par l'idée, et qui n'exclut point la connaissance et l'appréciation des acquisitions scientifiques", Eileen Gray y Jean Badovici, "De l'éclectisme au doute", 17.

Katarina Bonnevier

Arquitecta, artista y diseñadora

en el colectivo MYCKET

www.mycket.org

Investigadora en el ArkDes

(Centro Sueco de Arquitectura y Diseño)

Doctora en Arquitectura

Escuela de Arquitectura

KTH, Suecia

✉ katarina@mycket.org